

35

2011

Celestinesca



NÚM. 35, 2011, ISSN: 0147-3085

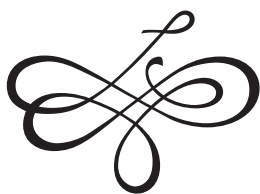
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 35

2011



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

EDITOR

JOSÉ LUIS CANET
Universitat de València

EDITOR-FUNDADOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

CONSEJO DE REDACCIÓN

RAFAEL BELTRÁN LLAVADOR	(Universitat de València)
JUAN CARLOS CONDE	(Magdalen College, University of Oxford)
MARTA HARO CORTÉS	(Universitat de València)
ELOISA PALAFOX	(Washington University in Saint Louis)
JOSEP LLUÍS SIRERA	(Universitat de València)
JOSEPH T. SNOW	(Michigan State University)
DEVID PAOLINI	(The City College of New York)

CONSEJO EDITORIAL

PATRIZIA BOTTA	(Sapienza-Università di Roma) (ITAL)
PEDRO M. CÁTEDRA	(Universidad de Salamanca) (SPAIN)
IVY CORFIS	(University of Wisconsin) (USA)
ALAN D. DEYERMOND	(Westfield College, London) (UK) (†)
JACQUES JOSET	(Université de Liège) (BEL)
EUKENE LACARRA	(Universidad del País Vasco) (SPAIN)
CARMEN PARRILLA	(Universidad de la Coruña) (SPAIN)
MIGUEL Á. PÉREZ PRIEGO	(U. N. E. D.) (SPAIN)
NICASIO SALVADOR	(Universidad Complutense) (SPAIN)
DOROTHY S. SEVERIN	(Liverpool University) (UK)

ISSN: 0147 3085

Depósito legal: V-1800-2008

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores, 2011

Fotocomposición y maquetación: *José Luis Canet*

Diseño de la maqueta y la cubierta: *Celso Hdez. de la Figuera*

Nota: Esta Revista forma parte de la CELJ (The Council of Editors of Learned Journals).

Esta revista se incluye dentro del Proyecto de Investigación *Parnaseo* del Ministerio de Ciencia e Innovación, referencia FFI2008-00730/FILO.

Celestinesca

NÚM 35

ÍNDICE

2011

ARTÍCULOS

- ÁLVAREZ MORENO, Raúl, «Propiedad y *dominium* en Castilla a finales del siglo xv: *Celestina* como *civitas non recte instituta*» 9
- GALARRETA-AIMA, Diana, «El tiempo en *La Celestina*: el deseo, el placer y el egoísmo como motivos de interpretación de la obra» 43
- PAOLINI, Devid, «Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv) y *Celestina*» 67
- SÁNCHEZ, Antonio y Remedios PRIETO, «‘Auctor’, ‘Autor’ y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*» 85
- UGARTE, Xus, «Ensayo de descalificaciones y maldiciones personales en *Celestina* y en la traducción catalana de Antoni Bulbena» 137

RESEÑAS

- PAOLINI, Devid: «*Comedia de Calisto y Melibea*, ed. crítica, introducción y notas de José Luis Canet, Valencia, Publicacions Universitat de València, 2011. 356 pp.» 161
- PRIETO, Remedios y Antonio SÁNCHEZ, «*Comedia de Calisto y Melibea*, ed. crítica, introducción y notas de José Luis Canet, Valencia, Publicacions Universitat de València, 2011. 356 pp.» 169
- PEREA, Óscar, «‘*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*’. *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. Coord. Devid Paolini. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010. 2 vols., 345 + 363 págs.» 181

SNOW, Joseph T., «Una *Celestina*, la más grande y cara que se haya publicado nunca (informe): *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas, ilustrada por Pablo Picasso. [Barcelona]: Editorial Planeta, 2007. 2 vols. 306 + 144 págs. 189

SNOW, Joseph T., «La *Celestina* (teatro). Teatro Espada de Madera, Madrid» 193

BIBLIOGRAFÍA

PAOLINI, DEVID, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 33)» 201

Artículos

Propiedad y *dominium* en Castilla a finales del siglo XV: *Celestina* como *civitas* *non recte instituta*

Raúl Álvarez Moreno
The University of British Columbia (Canadá)

«ca todos vosotros queredes ser ellos,
solo por uso de la su riqueza»

Juan de Mena (*Laberinto de la Fortuna*)

El principio de la propiedad, tanto en su consecución como en su disposición, resulta inherente a la configuración dramática e ideológica de *Celestina*. Estructuralmente, el cuerpo del texto lo abre la búsqueda de un bien patrimonial perdido —el neblí de Calisto— y lo cierra el lamento por la pérdida de otro —Melibea—. El propio conflicto dramático se articula sobre la intención de Calisto de poseer a Melibea para poder gozarla como un manjar, lo que genera otras situaciones conflictivas con y entre el resto de los personajes. Incluso la concepción alternativa del mismo, como contienda por la virginidad de Melibea entre dos personajes rivales y en posiciones complementarias de poder (*Celestina* y *Pleberio*), pergeña un fondo en el que adquirir y disponer de bienes materiales parece ser el eje sobre el que tiene lugar su lucha.¹ De este modo no sorprende que E. Rubens, tras estudiar el tejido textual de la obra, llame la atención sobre el uso reiterado y pleonástico de los pronombres

1.— «If a hierarchy of characters is to be established, it is Pleberio who can best be regarded as a fitting companion to *Celestina*. Their kindness is most obviously apparent in their common concern with old age and their preoccupation with their material welfare: *Celestina* with the acquisition of goods and *Pleberio* with the complacent enjoyment of his wealth...» (Flightner 81). En relación con ello y, desde una perspectiva feminista, la subversividad de la alcahueta tendría mucho que ver con su capacidad para cruzar los límites y arrebatar al hombre el poder sobre la mercancía tradicionalmente considerada de su propiedad: el virgo (Ferrerías-Savoye 99).

personales y los posesivos, reposando en gran medida el diálogo en las relaciones yo-tú, mío-tuyo (126).

Todo lo dicho se ratifica en la estructura ideológica, al estar las dos metáforas del mundo presentadas por la obra íntimamente relacionadas con la posesión. Así, la feria donde todo se compra y se vende, engañosa para Pleberio (Rojas 338), define el mundo como un escenario en el que la propiedad cambia de manos. Como en cada contrato de compra-venta ambas partes aspiran a conseguir el máximo beneficio, el conflicto se hace inevitable, deviniendo la feria en un campo de batalla universal por la supervivencia o el provecho, que Rojas anticipa en su prólogo (77-81). Bien miradas, las pasiones que más contribuyen a que el mundo se constituya en este espacio de litigio frenético y desordenado, la avaricia y la lujuria, son realmente deseos de tener algo o a alguien.² A estas se sumaría la envidia, deseo de algo que no se posee o pesar por la posesión ajena, cuya contribución a la tragedia final ha sido apuntada por S. Cueto para Areúsa (3), o por L. Beltrán para un Pármeno corrompido desde el principio (10).³ Pero el mundo celestinesco, además de estas pasiones, lo determina la circunstancia: «it is governed, rather, by greed and chance —by greed as far as human hopes will go; by chance when those hopes are proved to be vain» (Round 40). La adquisición y disposición de bienes externos dependería entonces de la ocasión, relacionándose también nuestro tema con la Providencia o su ausencia en la obra.

Esta relevancia dramática e ideológica de la propiedad en *Celestina* no ocurre en un vacío, ya que la obra no se puede disociar de la mentalidad colectiva dominante en su época.⁴ Sobre ésta, conformada a su vez sobre la conflictiva coyuntura económica y socio-política castellana de finales del siglo xv, consideramos necesario hacer tres precisiones. Primero, estamos de acuerdo en que asistimos a una sociedad en transformación, dentro de un contexto de expansión urbana y de mejora del nivel de vida.⁵ El crecimiento económico, proveniente de un incremento general en el comercio y en la producción está probado, y lo sugiere el aumento del

2.— J. Leaños, acudiendo a las definiciones ofrecidas por Santo Tomás en el *De malo*, habla de la avaricia como «the inordinate desire for money (q. XIII, «On Avarice»), y de la lujuria como «a disorder by reason of excess regarding desires for sexual pleasures» (q. XV, «On Sexual Lust») (143). Para un estudio de la avaricia y la lujuria como motores de la obra pueden verse el clásico de C. Ayllón y el del propio Leaños, ambos en la bibliografía. Nos oponemos, no obstante, a la división seguida por Leaños (146) y F. Herrera (1), según la cual la lujuria afectaría a las clases altas y la avaricia a las bajas.

3.— No debe descartarse tampoco la «envidia social», como móvil de las acciones de *Celestina* contra la casa de su ex-vecino Pleberio.

4.— «A chaque époque historique correspond une certaine mentalité collective dominante qui, bien souvent, s'enracine dans des époques antérieures». (Parelo 7).

5.— «Despite temporary famines and localized death, despite gross inequalities, the standard of living around 1500 was higher than it would be in the second half of the sixteenth century» (Round 50).

consumo al que aluden el prólogo de *Celestina* (Rojas 80) y numerosos testimonios de la época.⁶ Sin embargo, como ha demostrado M. Perrotta, el refuerzo político de la monarquía de los Reyes Católicos vino con un alto precio económico: la sumisión a los intereses financieros de la gran aristocracia civil y religiosa, que últimamente refeudalizó la economía y sociedad castellanas con resultados nefastos a largo plazo (114-38).⁷ En cuanto al dinero, aunque la gran reforma monetaria de 1497 no afecta a la obra (ver Orol 427) y la omnipresencia en *Celestina* (Parello 12) es debatible, su interiorización como elemento de intercambio y los avances de la economía dineraria como la portabilidad, divisibilidad o la facilitación de las transacciones es algo que la obra comparte con la sociedad de su tiempo.⁸ Con todo, ni el desarrollo económico y urbano, ni el crecimiento de una clase mercantil, ni la imposición gradual del modelo pecuniario deben confundirnos. La sociedad castellana del siglo xv y la de *Celestina* no son sociedades dominadas por una burguesía comercial, aunque ambas puedan ofrecer ejemplos de individuos pertenecientes a la misma y ciertas prácticas capitalistas se filtren inevitablemente en la colectividad. Más bien, la victoria económica e ideológica señorial antes mencionada se materializó en la imposición, reforzamiento y extensión de los valores sociales nobiliarios y caballerescos como ideología de prestigio al resto de los grupos sociales.⁹ Luego, a mi entender, el problema

6.— Las leyes suntuarias dan fe del crecimiento económico, que propició un mayor gasto en viviendas, comidas, vestidos y guarniciones, y se prodigó en bodas, bateos, nombramientos, adquisición de grados académicos, reuniones sociales, sin que se librasen los funerales (*Pragmática 1494*, cit. Sempere II, 20). Maravall ofrece ejemplos relacionados con las comidas, la fiebre constructora y los productos femeninos, algunos provenientes de la *Visión Deleitable* (1485) del también bachiller por Salamanca Alfonso de la Torre (ver *El mundo*, 33, 63 y 64).

7.— «According to the interpretation that most commonly emerges, the decisive social struggles which determined the features of the nation for the following centuries can be traced back to the second half of the fifteenth century. In that period the Catholic kings managed to obtain the recognition of their political supremacy over the feudal classes, provided they acknowledged and left intact the latter's economic and social power» (Perrotta 146).

8.— Así lo muestra, por ejemplo, Pármeno al quejarse de la paga a la alcahueta: «No le pierdas palabra, Sempronio, y verás cómo no quiere pedir dinero porque es divisible» (Rojas 177); o Celestina, en su comparación con la belleza de Areúsa: «No atesores tu gentileza, pues de natura tan comunicable como dinero» (Rojas 203). Esta transformación social se aprecia muy bien en las listas de montazgos castellanos aprobadas por los Reyes Católicos, cuyas tarifas en 1485 requieren pagos en especie, algo que ya ha cambiado en la lista de 1495, cuando los pagos han de hacerse en metálico (Maravall, *Estado* II, 61). En la misma dualidad opera Calisto, que paga a Celestina en metálico —cien monedas de oro— y en especie —manto, cadena—. Más ejemplos de la valoración del dinero en la obra, apuntando a una diferencia de fase con respecto a autores previos como López de Ayala o Juan Ruiz, nos los proporciona el propio Maravall (ver *El mundo* 58).

9.— Como bien señala Parello, el caso de Pleberio y otros son «à bien des égards, révélateurs de cette —trahison de la bourgeoisie— (Fernand Braudel) qui a débuté en Espagne bien avant que dans le reste de l'Europe... cette trahison dit l'attrait qu'exerce l'archétype du noble vieux-chrétien sur l'ensemble de la population» (14).

no es tanto de adscripción de los personajes a los distintos grupos o de su presencia o no en la obra, como de quién ejerce de dominio sobre el proceso de significación social. Y ese privilegio semiótico, que J. Baudrillard considera «the ultimate stage of domination» (*For a Critique* 116), lo tiene en la sociedad castellana del siglo xv y de *Celestina* la aristocracia. A esto debemos añadir que la mayoría de los fenómenos desglosados no son novedad en tiempos de la *Tragicomedia*. Su suma, denominada por J. Coleman «the comercial revolution», se venía produciendo con altibajos desde el siglo xiii (607), si bien en el xv es rastreado en Castilla una intensidad y aceleración. Estas son perceptibles en los dos conflictos cruciales que valoramos brevemente, por afectar tanto a la sociedad de la obra como a la castellana de su tiempo.

No tenemos que esperar a los memoriales de 1516, dirigidos a Cisneros por los primeros arbitristas (Pérez, *Los comuneros* 28 y 29), para tener un diagnóstico de lo que estaba ocurriendo en el contexto de dominio semiótico aludido. La Pragmática suntuaria de 1494, modelo de las de 1499 y 1500, prohíbe por el bien común la importación y uso de bordados y telas de oro y plata, así como a los artesanos españoles bordar y dorar sobre cobre, hierro y latón. Las razones primeras son, en relación con la posesión de los bienes: la improductividad económica de la riqueza, por la salida de oro y plata de la circulación para pagar las compras o para hacer los productos; y el menoscabo que suponían éstos para la delimitación social, ya que «súbditos y naturales» no medían «sus gastos cada uno con su estado, ni con su manera de vivir» (*Pragmática 1494*, cit. Sempere II. 3).

Sobre el primer aspecto económico, tiene razón Parello cuando asocia la riqueza en *Celestina* con una mentalidad tradicional (aristocrática) y una falta de productividad económica (14).¹⁰ Como detallaremos, de forma similar a la sociedad en la que surge, la obra se decanta por la productividad social de lo poseído, en relación con la mentalidad suntuaria estudiada por Maravall (*El mundo*) aplicando las teorías de T. Veblen. De esta manera, el bienestar y confort derivados del uso utilitario de los bienes que se tienen es superado por la significación que adquiere su posesión, hábito que, según Veblen, se extiende de las clases ociosas a las trabajadoras por mimetismo (67).¹¹ Más que nunca entonces, el tener se convierte en un deber social que afecta a lo cuantitativo y a lo cualitativo. Como cada vez son más los que tienen más cosas, tener cada vez signifi-

10.– «La richesse dans *La Celestina* reste étroitement dépendante d'une mentalité traditionnelle qui considère l'argent comme une source de profit et non comme une source de richesse productive» (Parello 14). La desvalorización de lo productivo es achacada por Perrota a «the theological tradition...and the interest of the great landowners. These two types of opposition to the new were two sides of the same coin» (126).

11.– Al igual que Calisto sale ataviado ricamente a cazar con neblí, Elicia rompe su luto con ropas «blancas» y «gorgueras labradas». Del mismo modo que Pleberio construye su casa con torre, Areúsa se enorgullece de vivir «señora» en casa propia.

ca menos, esto es, diferencia menos frente a otras clases o castas o frente a individuos de la misma. La solución entonces es, bien poseer cada vez más cosas, lo que produjo la espiral competitiva de gasto que intentaron atajar sin éxito las leyes suntuarias.¹² O bien tener cosas que otros no pueden tener, o cuya tenencia impida que puedan ser tenidas de la misma forma por un semejante, lo que también era fuente de contiendas.

Por lo que respecta al conflicto de la delimitación social y la posesión de la riqueza, si bien tampoco es nada nuevo, como muestra la conocida sátira de Juan Ruiz (80-85), los cambios arriba expuestos sin duda lo aceleraron y extendieron en el siglo xv, sirviendo como botón de muestra la preocupación de Fernán Pérez de Guzmán o Juan de Mena para la primera mitad, y de Juan de Lucena. Alfonso de la Torre o Pedro Mártir de Anglería para la segunda.¹³ La ruptura del binomio nobleza-sangre, así como las dificultades de su sustituto nobleza-virtud moral/mérito para imponerse a la posesión de la riqueza, son los que llevan en parte a Calisto a completar con el patrimonio el linaje de Melibea (Rojas 100), y a señalar a Celestina que honra (virtud) no vale nada sin provecho y que se ha de preferir siempre el segundo (206).¹⁴ En el escenario descrito, al que hemos de sumar la disolución paulatina de los nexos feudales (Herrera 2), y la contractualización de las relaciones que incluía el conocimiento en una sociedad urbana de servicios (Coleman 610), la clase en desventaja fue la oligarquía nobiliaria urbana. Su declive económico, signo de los nuevos tiempos y escenificado en los recortes de sus privilegios de las Cortes de Madrigal (1476), creó enormes tensiones en un sistema donde para diferenciarse frente a comerciantes, profesionales o artesanos necesitaba cada vez más riqueza. Si cogemos como ejemplo el caso salmantino, por ser el que más cerca nos toca, estudios como el de J. L. Martín o el de C. I. López Benito revelan una situación violenta y continuada entre bandos nobiliarios urbanos al que no es ajeno el tono litigioso de *Celestina*. Estas discordias venían de antiguo, pero a pesar de los esfuerzos de la

12.— El consumo de lujo y novedades el deseo de la nobleza, y muchas veces del clero, de distinguirse de otras clases o castas con poder adquisitivo como mercaderes, artesanos, comerciantes, juristas, notarios, o doctores, al mismo tiempo que el deseo de estas últimas de asimilar y rivalizar dentro de las pautas sociales aristocráticas de prestigio, creó una dinámica ante la que, como reconoce Sempere, las leyes suntuarias no tuvieron efecto, siendo la prueba su repetida emisión y los llamamientos oficiales a su observancia (2).

13.— Pérez de Guzmán trata el tema en la semblanza de Gonzalo Núñez de Guzmán (49), y Juan de Mena en su elogio de la pobreza, con los versos con cuya cita abrimos nuestro artículo (129). Por su parte, tanto Juan de Lucena *De Vita Felici* (146), como Alfonso de la Torre (299) o Pedro Mártir de Anglería —«Carta a fray Hernando de Talavera» del 13 de abril de 1488 (*Epistolario* I, 17)— mencionan quejosos el hecho de vivir en una sociedad en la que quién eres, y el patrón de tu éxito y honra dependen cada vez más de la posesión de la riqueza en lugar de la virtud.

14.— En cuanto a los valedores nominales del binomio nobleza-virtud, Sempronio y Areúsa, el primero asocia la virtud a la liberalidad de Calisto y a la «honra» conseguida por haber dado cien monedas a Celestina (Rojas 131), mientras que Areúsa, para quien «las obras hacen linaje», es una ramera que engaña al capitán que la trata como señora (229).

Monarquía y sus representantes por acabarlas, la concordia de 1476 quedó en papel mojado (Martín 59). Además, bajo las situaciones puntuales como la toma de distintos bandos en la guerra civil, las luchas entre las elites urbanas están vinculadas al intento de aumentar sus beneficios en un contexto cada vez menos propicio para ello, siendo la propiedad de la tierra e inmuebles más la tenencia de oficios municipales, las razones que subyacen bajo las venganzas y ajustes de cuentas.¹⁵

En suma, muchos de los conflictos, inseguridad y caos, de los que la estructura dramática e ideológica de *Celestina* participa junto a la sociedad castellana, remiten últimamente a la propiedad; en concreto, a cómo se obtienen y para qué se usan los bienes exteriores dentro del código señorial mencionado. Estos dos ejes, adquisición/disposición y bien particular/bien común, sirven en realidad de cañamazo a las soluciones tradicionales al problema que fueron adoptadas por el poder político para controlar o legitimar la propiedad. En estas, que llegan hasta siglo xv en un conglomerado de teología y ética patrística y escolástica, filosofía moral estoico-aristotélica cristianizada y derecho romano, nos detenemos primero para a continuación evaluar su tratamiento en *Celestina*.¹⁶

Como Valera reconoce, la división tradicional de los bienes era la aristotélica, que incluía los bienes del ánimo (virtudes), los del cuerpo (sanidad, hermosura), y los exteriores «riquezas, que bienes de fortuna llamamos» (*Tratado* 145). Puesto que el verdadero bien estaba en el otro mundo para la doctrina cristiana, algo que por ejemplo ratifica J. de Lucena tras repasar los distintos tipos de felicidad (ver Canet 211-212), los bienes exteriores eran sólo medios para el fin más alto de la salvación (Santo Tomás I, q. 16, a. 2). Muy pronto, se había producido la división de los últimos entre

15.— «Dos son, a nuestro entender, los motivos de tipo estructural que enfrentan a la oligarquía salmantina: la posesión de la tierra y la consecución del poder municipal, con la capacidad de actuación y la influencia que ambos llevan inherente» (López Benito 127).

16.— La eclosión moral aristotélica que se produce en España entre 1460 y 1509, con nueve ediciones de sus obras morales impresas, ha sido resaltada por A.R.D. Padgen: «Between the 1460s and the end of the following century, Aristotle's moral writings were widely and rapidly diffused in both popular and learned circles, attaining a hitherto unprecedented intellectual importance» (289). Diego de Valera nos confirma en la época esta influencia, pues al tratar de las virtudes en el *Doctrinal de Príncipes*, reconoce que es la *Ética* «donde la mayoría de los que escribieron de estas materias tomaron» (197). En cuanto a la filosofía estoica, Juan II había ya encargado a Pedro Díaz de Toledo traducir los preceptos más notables de la filosofía de Aristóteles y el libro de las costumbres de Séneca, y Alfonso de Cartagena había hecho lo propio con Cicerón (*De senectute*) y Séneca (*De Providentia*), en manuscritos y ediciones que siguieron circulando más tarde. Ejemplos finiseculares impresos fueron las traducciones del *De Officiis* y *De Senectute* de Cicerón que se imprimieron en Sevilla en 1501, los *Cinco Libros de Séneca* traducidos por Cartagena e impresos por Ungut y Polono en Sevilla en 1491, sus *Proverbios* de 1495 o sus *Epístolas* en Zaragoza en 1496. Por último, el legado de los Padres de la Iglesia, La Biblia, los escolásticos, el derecho canónico y sus comentaristas fue popularizado, además de en ediciones en romance de la Biblia, por sermones y manuales religiosos.

necesarios y superfluos, que gozó de gran difusión posterior.¹⁷ Además, su posesión privada fue primada frente a la comunal, ya que esta última, aunque era la ideal por ser la primera resultado de la caída del hombre, era menos eficiente y daba lugar a más conflictos.¹⁸ Con todo, el objetivo de la concordia social hizo necesarios una serie de mecanismos de control y legitimación, normalmente formulados en forma de contrapartidas, que afectaron al logro y la cantidad así como a la disposición de las posesiones.

La obtención de la riqueza fue considerada negativa por Aristóteles, con la excepción de la «natural» de la agricultura, estando la *oikonomía* destinada a administrar bien unos bienes ya presupuestos. Cuando llegaba el caso, el bien exterior había que buscarlo por el derecho camino (lo que descartaba la usura), o como indica López de Ayala «bien ganado, sin ninguna barata» (222). Valera es todavía más preciso: la obtención de las riquezas no es mala «tanto que sean bien ganadas y sin gemido de pobres personas», ya que lo no ganado así se perdía con más rapidez y condenaba al dueño (*Tratado* 12).¹⁹ En la época, el ejemplo máximo de cómo no se debían ganar los bienes había sido don Álvaro de Luna: «¿Que es de vuestra grand riqueza? / ¿Qué de quanto mal ganastes?» (Valera, «Canción» 477). En cualquier caso, haber riquezas por accidente en lugar de por linaje o virtudes, hacía más proclive a su mal uso (de la Torre 281).

Con respecto a lo cuantitativo, la recurrente cuestión de la insaciabilidad afectaba sobre todo a las riquezas superfluas, lo que las hacía mucho más peligrosas socialmente.²⁰ Su moderación corría a cargo de las virtudes, entre las que destacaban la prudencia, la fortaleza, la templanza y, especialmente, la justicia (ver de la Torre 294). Se trataba de guardar el punto medio de las cosas y huir de los extremos de acuerdo con la razón, aspecto en el que coincidían los estoicos, ya que solo el dominio sobre uno mismo habilitaba para el dominio sobre los bienes materiales, que

17.- «The whole Aristotelian system is based on the distinction between 'natural' and 'unnatural'. It was highlighted by the Sophists and it was adopted by the Cynics and the Stoics, who identified what is natural with what is good. For them, to live by nature meant living in virtue. St Thomas took this distinction as the basis of his system and transmitted it to modern culture, especially the Catholic culture» (Perrotta 25). Esta es la división que encontramos en A. de la Torre (265-266), de cuya obra Rojas poseía un ejemplar.

18.- «Private property is a necessary institution, at least in a fallen world; men work more and dispute less when goods are private than when they are common» (Tawney 32).

19.- «Ca proverbio antiguo es, que se pierde lo bien ganda, e lo mal ganado, ello e a su dueño... E Séneca: Quien por torpes maneras sube a lo alto, más aina cae que subió. E Aristóteles: El nombre del sobervio e cobdicioso será tirado de sobre la tierra. Y el Apóstol: Raíz de todos los males es la cobdicia. Ésta los omicidios comete, los robos e rapiñas exerce, las batallas levanta o ecita, las cosas sagradas por simonía compra e vende» (Valera, *Tratado* 142).

20.- «Hostility towards an increase in consumption has been expressed in different ways in different periods. But there is one point which is common to all periods: the distinction between consumption that satisfies necessary needs (defined as 'natural'), and consumption that satisfies artificial needs (thought as harmful and in general called luxury consumption)» (Perrotta 6).

habían de reducirse a lo necesario.²¹ Todas estas ideas se cristianizaron —la moderación estaba ya presente en *Proverbios* (30.8-9)—, y pasaron a los Padres de la Iglesia y a autores como Boecio, cuya conocida *Consolación* influyó en el *De remediis* de Petrarca, una de las fuentes de *Celestina*.²²

Lo crucial, sin embargo, en relación a los bienes exteriores era su disposición, su uso, ya que «estos que bienes de fortuna llamamos, según sentencia de Séneca, son indiferentes, porque de sí nin son buenos ni malos, mas son abtos para bien o mar usar dellos» (Valera, *Epístolas* 17).

Bien usados, los bienes ajenos podían ser una oportunidad para ejercer las virtudes de la magnanimidad —ornamento de todas las virtudes para Aristóteles (*Ética* IV.3)— y, sobre todo, de la caridad cristiana.²³ A esta se oponía el vicio y pecado de la avaricia, deseo egoísta y desordenado de retener los bienes que impedía salvar el alma.²⁴ Aunque más visible en la magnanimidad, la caridad tenía también una dimensión civil, que la proyectaba más allá de su carácter como instrumento de salvación individual. La comunicación de los bienes evitaba la avaricia, pero también ayudaba a guardar la cohesión social y la paz, al reintegrarse su posesión en la comunidad.²⁵ Esta perspectiva política, presente por ejemplo ya en don Juan Manuel, se intensificó en el contexto socio-económico del siglo XV, siendo la abundancia de propiedades privadas justificable en tanto y en cuanto no fuese avaricia, o sea, mientras se comunicase con otros y revirtiera en el bien común (Sánchez de Arévalo, *Suma* 255).²⁶

21.— El ejemplo negativo de Aristóteles al respecto, repetido sin nombrarlo por de la Torre, era el rey Midas: «Ca léese de uno que demandó a Dios que todo lo que tañese se le tornase oro e Dios ge lo otorgó...e así murió de fanbre» (268). «Para los estoicos, la mejor manera de combatir la variable Fortuna era la renuncia de los bienes superfluos y el dominio de las pasiones, potenciando así la virtud moral (aristotélica),...» (Canet 204).

22.— La idea de exceso, vinculada a la no durabilidad de los bienes, está también en las *Partidas* (II, Tít. III, 3).

23.— Para la magnanimidad, ver Valera (*Tratado* 142). «The early Christian church accepted private property as a fact of life and concentrated on exhorting the faithful to engage to the maximum extent possible in charity. Belongings were considered evil only if selfishly used» (Pipes 14).

24.— «Oluidemos rriquezas, non nos fagan çegar,/Nin queramos tesoros tan fuertes allegar;/ Para bien las cobdiçie, quien las quiere cobrar;/partir a pobres e la su alma saluar» (López de Ayala 231).

25.— No debemos olvidar, que bajo la idea de la comunicabilidad de los bienes estaba el ideal o la creencia teórica de su posesión mancomunada, muy presente en la Patrística. Los bienes eran de todos, pero sólo tras la caída del hombre, temporalmente y por razones prácticas, se había instituido la propiedad privada.

26.— «... non deue el omne desear auer grant estado por pro nin por onra de sí mismo, mas que lo deue desear por fazer en él mucho bien» (Juan Manuel 282). La idea aparece de forma casi obsesiva en Valera (*Doctrinal* 186, *Epístolas* 17). También en el *Tratado de la Perfección del Triunfo Militar* de Alfonso de Palencia, cuando un ciudadano catalán expone al Ejercicio las causas de la decadencia de Barcelona, lo achacará al mal uso que hacen los hombres de sus propiedades en relación con la falta de amor al bien público (354).

La mayoría de estos planteamientos confluyen en lo legal, pues Aristóteles había asignado a la justicia particular corregir los posibles conflictos con respecto a las posesiones (*Ética* v.2). Esto permitió que el Filósofo fuera constantemente invocado junto al derecho romano en relación al tema.²⁷ El límite para la obtención y disposición de las riquezas lo establecía entonces la ley natural sancionada por la divinidad, de acuerdo con la cual los bienes se debían adquirir derecha y legítimamente sin dañar al prójimo, estar en el mayor número de manos posible, y ser compartidos con los que estaban en necesidad (ver Tawney 32-33). Sin embargo, la ley natural no especificaba cómo se obtenían ni distribuían las posesiones, aspecto que según Santo Tomás determinaban las instituciones históricas (Coleman 623). En este sentido, la justicia legal no aspiraba a reprimir todos los vicios sino aquellos que pudieran causar un daño a otros y atentaran contra la conservación de la sociedad humana (Baranda 124). Lo ganado se debía hacer de acuerdo a derecho «derechamente», de manera que no impidiera que fuera legalmente reconocido como propio y lo mantuviera exento de toda reclamación (ver *Partidas* III, Tit. xxviii), aspecto que limitaba las discordias y ayudaba a conservar las riquezas.²⁸ Para la cantidad, el punto medio debía ser también el ideal de las leyes, puesto que como recoge Fernando de Roa en su *De iustitia et iniustitia*, el exceso de bienes era tan malo para el buen funcionamiento de la convivencia como el no tenerlos (ver Baranda 150).

En cuanto a la disposición de los bienes, la gran aportación escolástica fue el desplazamiento del debate sobre la propiedad al ámbito del derecho, y su elaboración desde el concepto de *dominium*.²⁹ A ello contribuyó la disputa del Papado con los observantes franciscanos, que acabó fijando la posición canónica al respecto.³⁰ Juan xxii, gran experto en derecho, ventiló su polémica con los pauperistas declarando en la bula *Ad conditorem canonum* (1322) y otras posteriores que era herejía negar que Cristo y los Apóstoles habían tenido posesiones, y que era imposible un *usus* sin

27.- «The tradition of Roman law was invoked, as was the newly translated corpus of Aristotle's writing, to elaborate on the naturalness of ownership and the necessity of private property as an instrument of the good life and the ordered society» (Coleman «Property» 611). También en la *Visión delectable* es la Justicia la que responde al Entendimiento acerca de la posesión de los bienes exteriores (ver de la Torre 299). Y el mismo Nebrija, en la división paripatética de los bienes que establece en su prólogo al *Lexicon iuris civilis*, asigna a las leyes el imperio sobre los bienes útiles, «cuya posesión da señorío» (20).

28.- «E Santo Thomás: por justo juicio de Dios acaesce que los que injustamente allegan riquezas, sin provecho las despiendan e gasten, o justamente les sean quitadas» (Valera, *Doctrinal* 186).

29.- «Nevertheless, despite this continuity, there is a sharp difference (which some historians do not see) between patristic and late medieval thought on our subject. First, unlike the Fathers, the scholastics based economic ethics on justice rather than on charity» (Perrotta 60).

30.- «The clash over absolute poverty was ultimately just a theological dispute about a symbol: ownership» (Perrotta 70).

dominium para los consumibles y el dinero (ver Mäkinen 164-169).³¹ Esta disputa, que ligó definitivamente la discusión sobre la propiedad con la reelaboración del *dominium* por los juristas medievales, oficializó un esquema protectivo y potestativo sobre los bienes de enorme influjo posterior. Por una parte, el *dominium* de una cosa se convirtió en un derecho sobre la misma (*ius in rem*) individual, natural y activo.³² Por otra, se sancionó la plena disponibilidad (*ius disponendi*) sobre la cosa poseída, mediante la inclusión del *abusus* en el *dominium*. El *dominium* incluía entonces, además del *ius utendi* (derecho a usar la cosa) y el *ius fruendi* (derecho a beneficiarse de ella), el *abusus* (capacidad de abusar de la misma, cambiando su substancia o destruyéndola), último grado de disponibilidad. Este reconocimiento de facto, del derecho total del usuario sobre su bien, influyó en la formulación del derecho de propiedad que realizó el influyente jurista Bartolo.³³ Así, en su *dominium* como «*ius in re corporali perfecte disponendi, nisi lege prohibeatur*» (*In primam* 41.2.17), el *perfecte* podía interpretarse como incluidor del *abusus*. Con todo, los límites de la posesión exclusiva y absoluta de las cosas los fijaban fundamentalmente las leyes, ejecución de la virtud de la justicia. En relación con el citado límite de la justicia, también Bartolo (*Treatise* II.9) se sumaba a su definición tradicional como virtud iniciada por Aristóteles «dar a cada uno lo suyo o lo que es derecho», que pasando en su versión latina por el *De officiis* de Cicerón y el *Digesto* de Ulpiano, había llegado al «*Iustitia est constans et perpetua voluntas ius suum cuique tribuendi*» de Aquino (*Summa* II, II, q. 58, art. 1).³⁴

En resumen, aunque los mecanismos morales y religiosos de restricción y legitimación de la propiedad siguieron siempre activos, su control efectivo se realizó principalmente desde el derecho civil, y en concreto para

31.— Algunas de las posiciones de Juan XXII, canonizador de Santo Tomás, estaban ya en este último (ver Coleman 623).

32.— De este modo, la propiedad era el derecho privado de un sujeto que mediante la posesión expresaba su libertad, una dimensión más difícil de limitar y condicionar (Grossi 238). Este derecho estaba legitimado naturalmente, ya que el *dominium* del hombre sobre sus posesiones no difería sobre la propiedad del Universo por Dios, y el poder sobre los bienes de la tierra había sido dado a los hombres por la divinidad, según el dictado de la razón natural (ver Pipes 17 y Samuel 154). Además, según había asentado Accursio, era un derecho activo que podía ser ejercido como tal, defendible ante los tribunales, y que obligaba a ciertos deberes por parte de los demás (Coleman 643).

33.— Aunque en cuanto a los propios textos y la doctrina romano-canónica, la concesión de validez con carácter supletorio por los Reyes Católicos a las opiniones de Bartolo, Baldo, Juan Andrés y el Abad Panormitano es de 1499 —el mismo año de publicación de *Celestina*— (ver Suárez y Navalpotro 309), el uso de estas autoridades era común en el derecho, sancionando esta concesión la pragmática de Juan II de febrero de 1427.

34.— Es la ofrecida por Díaz de Montalvo en las *Ordenanzas Reales* de 1484, que Rojas tenía en su biblioteca: «y es más perfecta que todas las virtudes, porque comunica, y participa con todas, y distribuye a todos, a cada uno su derecho...» (ai). Y también la manejada por Valera, que hace confluir en la misma las de Cicerón, Séneca, San Isidoro y San Agustín (ver *Exhortación* 78).

la crucial disposición, desde el esquema legal potestativo ofrecido por el *dominium*. En última instancia, la limitación de los comportamientos individuales más conflictivos —aquellos que podían perturbar la paz social e iban contra el bien común—, correspondió al expeditivo derecho legal, manifestación limitada de la ley natural y la virtud de la justicia.³⁵ Visto el alcance práctico del derecho, que en relación con nuestro tema atraviesa el siglo xv, su presencia debe ser imprescindible en cualquier análisis del tratamiento del control de la propiedad por parte de *Celestina*, como el que acometemos a continuación.

Dentro de la división peripatética de los bienes, los personajes de *Celestina* se inclinan por la adquisición y disposición de los exteriores o ajenos (ver Round 43-46). Esta preferencia, condicionada por su primera aparición en boca de Sempronio, para el que sin bienes externos no se puede ser bienaventurado en esta vida (Crespeau 120), relaciona colateralmente el tema de la propiedad con otros dos cruciales de la obra, en los que no nos detenemos por razones de espacio: el de la felicidad o sumo bien; y el del libre albedrío, cuya polémica repercutió en el ambiente salmantino de la obra (Canet 215), y sin cuya premisa no es posible entender el *dominium* como un derecho activo.³⁶ Asimismo, la fuerza de esta elección hace que incluso los bienes del ánimo y los del cuerpo se traten o perciban como exteriores: las virtudes no escapan al mercadeo de los personajes, la salud es ofrecida a Melibea por Celestina a cambio del oro de Calisto, y la hermosura de la primera «por una moneda se compra de la tienda», según apostilla Elicia (Rojas 226). Incluso, si tenemos en cuenta la cosificación del ser humano observada por Rodríguez Puértolas para *Celestina* (163), la posesión de los bienes exteriores incluiría también a los individuos, cuya comodificación hace que a la vez posean y puedan ser poseídos.³⁷ De la división de estos bienes entre los necesarios y los superfluos, los personajes en la obra se decantan por los últimos o por el desplazamiento semiótico de los primeros hacia los segundos.³⁸ Esto quiere decir que tanto la pasión de Calisto, como el apetito de los criados por su pernil, contienen un mecanismo que difiere de la mera satisfacción de necesidades primarias, y en el que lo esencial pasa a ser superfluo por su mayor

35.— Para el *Digesto* la propiedad se regulaba a través del derecho civil y la ley de las naciones, y el *Decretum* presentaba a las leyes de la costumbre y su manifestación legal como las guías que permitían a los hombres decir «esta casa es mía», recurriendo los canonistas al derecho civil en materia de definiciones con respecto a la propiedad (Coleman 614 y 618). El vínculo entre la ley, el orden y el bien común lo recoge Santo Tomás: «Necesse est quod lex proprie respicit ordinem ad felicitatem communem» (*Summa* 1. II, q. 90, art. 2).

36.— «...it also implies that *dominium* is proper only to those who enjoy reason as well as free will» (Fernández-Santamaría 163).

37.— «¡Oh qué mala cosa es de conocer el hombre; bien dizen que ninguna mercadería ni animal es tal difícil!» (Rojas 174).

38.— «Les protagonistes de *La Celestina* entendent s'élever au-dessus des biens matériels qui assurent leur subsistance en s'abandonnant à une jouissance purement profane» (Parello 8).

productividad semántico-social. Esta es la razón por la que Lucrecia tiene más necesidad de leña para el pelo que de comer (Rojas 169), o por la que la «lazería» de la que quiere salir Sempronio con el negocio de su amo debe interpretarse como falta de bienes superfluos (146), aspecto que él mismo confirma poco después: «otras cosas he menester más de comer» (Rojas 173). La connotación irónica y nada espiritual que Celestina, cuando persuade a Melibea, añade a las palabras de Cristo al ser tentado por el Demonio, no hace sino confirmar nuestro punto: «¿Y no sabes que por la divina boca fue dicho, contra aquel infernal tentador, que no de sólo pan viviremos?» (Rojas 158).

Pasando de lo que se desea poseer al modo y la cantidad de la posesión, el texto celestinesco se decanta claramente hacia la obtención activa de las riquezas.³⁹ Con relación al modo, no podemos dejar pasar por alto la importancia que adquieren los proverbios en la formulación de su indiferencia, que se plasma de dos maneras principalmente: a través de la recontextualización irónica y mediante la expresión directa. Como ejemplo del primer caso, valga el «quien torpemente sube a lo alto, más ayna cae que subió» con el que Pármeno anuncia su propio final (Rojas 123). Entre los ejemplos del segundo, pueden citarse la intención que muestra el mismo criado de ir a casa de Celestina a hablar largamente del «daño de Calisto» y «nuestro provecho» (Rojas 218), o el conocido «a tuerto y o a derecho, nuestra casa hasta el techo» (123). Este último refrán y los otros ejemplos vistos, no sólo contradicen la afirmación estoica de bondad y virtud de la pobreza, o la identificación del Filósofo entre virtud y honra que nos recuerda Valera, al catalogar como enfermedad ganar bienes «por cualquier manera que averlos podamos» (*Epístolas* 17). Además, atentan directamente contra la ley natural tal y como la recogen las vigentes *Partidas* en uno de los principios generales del derecho: «Nadie se enriquecerá de forma mala dañando a un tercero».⁴⁰ Las leyes legales sufren también la misma suerte cuando se trata de obtener objetos de valor, como hace Celestina, por ejemplo, desenterrando muertos (Rojas 196), algo expresamente prohibido en las *Partidas* (IV, Tít. XVIII, 1); alargando sus remedios para obtener más beneficios, técnica irónicamente tomada de los abogados pero que iba contra la legislación del precio justo; o simplemente tomando anticipos y no acabando el trabajo, como le ocurre con «la de la manilla» (209). De esta forma, los patrones de consecución de los bienes exteriores en la obra no son el moral ni el legal sino el oportunista, ya que es la ocasión la que hace a los hombres prósperos (Rojas 107); y el

39.— Esto contradice el conservacionismo aristotélico, que queda desactivado en la posición defendida por Pármeno: «No curo de lo que dices, porque en los bienes mejor es el acto que la potencia» (Rojas 119).

40.— «Naturam aequum est neminem fieri locupletiozem cum alterius jacturam ac detrimento» (*Partidas*, Regla XVII).

eficiente, por el cuál Celestina ni mete aguja sin sacar reja, ni da paso sin provecho (Rojas 151).⁴¹

En relación con la cantidad de bienes exteriores, es de resaltar el contraste entre la actitud de los personajes con respecto a su consecución y las distintas manifestaciones de la moralidad clásica cristianizada presentes en el discurso ético del siglo xv: gobierno de la razón y la prudencia, el punto medio, el conformarse con poco o el vencimiento de uno mismo. Así, por ejemplo, el adagio senequista de que «no es pobre el que poco tiene sino el que mucho desea», aparece totalmente subvertido por el comportamiento de Pármeno, su enunciador (Rojas 123). En una sociedad en la que cada vez más uno vale y es cuanto tiene, y en la que gastar es un imperativo mimético interiorizado, no choca que la maximalización de los bienes sea el ideal. Esta es expresada por Celestina a través de una isotopía vertical, como ilustran la segunda parte del refrán comentado «...nuestra casa hasta el techo» (Rojas 123), o su imprecación a Areúsa por irse pronto a la cama: «Nunca tú harás casa con sobrado» (205). Y también mediante la descalificación simbólica de la unidad como escasez, como cuando la vieja invita a la misma Areúsa a tener más de un amante (Rojas 205-6), escena que complementa la ampliación cuantitativa ofrecida a los criados en la escena de su muerte: «Pues callad, que quien éstas os supo acarrear os dará otras diez...» (Rojas 272). Incluso cuando se recuerda el pasado, la felicidad de los «tiempos dorados» no es una en la que no existía en tuyo y el mío, sino que se evoca contrariamente cuantificada en una posesión más copiosa de bienes exteriores: en su edad de oro, Celestina en lugar de una chica en su casa tenía nueve, y los pollos, gallinas, perdices, pernils o lechones que poseía eran «muchos» (Rojas 234 y 236).

Como acabamos de revelar, ni en la consecución ni en el grado de posesión de bienes exteriores parecen seguirse en *Celestina* las directrices de la moral tradicional o, llegado el caso, de la justicia particular y legal. Todavía más que en la obtención de bienes mencionada, la actitud activa o performativa de la propiedad se muestra especialmente en su uso, ya que como vimos los bienes exteriores no actuados eran indiferentes, y el *dominium* era un derecho activo.⁴² Conjuntamente, la avaricia afectaba a

41.– Perrota observa cómo una vez que un modelo social como el descrito se fija en una sociedad, poseer bienes superfluos «become almost compulsory; so that the money required to keep up appearances must be procured with illegal means if necessary» (151). Hemos de observar también que, aunque Celestina se presenta como un modelo de eficacia y productividad, tomando incluso el ejemplo de la abeja como hará siglos después Adam Smith, su meta es el trasvase de riqueza y no su creación. Por ejemplo, volviendo a Aristóteles, para ella no es importante si el dinero es adquirido o heredado (como se ve en el caso del tesoro de Alberto) sino su obtención por cualquier medio posible.

42.– «Aparentemente, la realización del ser humano se consigue gracias a la acción, que se traduce no solo en el ansia y en el goce de vivir, sino también en la intensidad de éste» (Rodríguez Puértolas 150).

la adquisición de la riqueza pero sobre todo a su disposición, al ser su vía principal de neutralización como vicio o pecado, la «recta» disposición de los bienes.⁴³ Pues bien, en la *Tragicomedia*, las obligaciones hacia la comunidad y los límites a los que, según la moral y el derecho, obligaba la posesión de bienes exteriores también fallan.

Las razones son complejas, pero el mismo Round, cuando analiza las causas de que las categorías morales tradicionales no funcionen, insinúa acertadamente la presencia de un «system of exchange and possession» en el que la mutualidad humana, sobre todo en el caso del amor y la lealtad, está pervertida (51). En nuestra opinión, evaluar los motivos de este fracaso requiere primero, dentro del sistema de significación aristocrático en el que nos movemos, ahondar en los usos activos de los bienes exteriores que encontramos en la obra, en el valor que generan o tratan de generar los personajes mediante su disposición, y en cuál es el modo performativo de posesión más productivo semánticamente dentro de la sociedad celestinesca. Para ello, puede sernos útil J. Baudrillard, quien en *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, hace un análisis crítico de los distintos valores que produce el acto de posesión de un objeto, dentro de un sistema de significación social determinado. Un bien, digamos, el cordón de Melibebe puede tener un valor de uso práctico-instrumental como ceñidor («use value»), adquirir valor en un intercambio en albricias por un manto y un sayo («exchange value»), o prolongar su valor como objeto de culto o en su abstracción en el trato fetichista de Calisto («sign value») (Baudrillard, *For a Critique* 113 y Rojas 184-87). Esta última transmutación de valor, por la que un objeto (o persona) se convierten en signo dentro de un sistema mediante su posesión, es la que, según Baudrillard, permite la diferencia, el estatus (*For a Critique* 66): la posesión del cordón como signo diferencia a Calisto frente a otros pretendientes, y éste sería parte del placer que obtiene de su «trato».⁴⁴

Dentro de nuestra obra, el valor de uso y de intercambio de los bienes están condicionados por la baja productividad económica de la riqueza, pero especialmente por el descrédito y exiguo valor social distintivo de los mecanismos tradicionales de intercambio (caridad y magnificencia), así como por la reducida operatividad de los dispositivos legales que lo

43.— «Aquinas in *De malo*, making reference to avarice explains: —Some speak of avarice as the contrary of generosity, and then avarice signifies a defect regarding dispensing money and surplus goods...—» (391, cit. Leños 153).

44.— En nuestra opinión, y esto nos distingue de T. Veblen (modelo usado por J. A. Maravall), e incluso de la revisión que hace J. Baudrillard de este modelo, la significación diferencial que adquieren los objetos/personas, al ser transmutados en signos mediante su posesión, es multidireccional. Esto significa que no solo discrimina al individuo frente a miembros de otra clase como Sempronio (diferencia vertical), sino también lo hace frente a los de la suya como los otros pretendientes (diferencia horizontal). A esto se uniría la diferencia de sí mismo que promete al sujeto, por incluir la posesión de lo deseado una transformación a mejor frente a un yo anterior (diferencia circular).

canalizan.⁴⁵ El primer aspecto ya lo destacamos al trazar las similitudes de *Celestina* con la sociedad de su tiempo, pero lo cierto es que casi con la excepción de los bienes del «laboratorio» de la alcahueta, la mayoría tienen sobre todo una orientación productiva social, e incluyo entre estos la testimonial espada de Centurio, dada por Areúsa junto a otros elementos de distinción, y las naves de Pleberio, que aparecen activadas como signo de riqueza y no como medio de obtenerla.⁴⁶

Con relación al segundo aspecto, la caridad y la magnanimidad, dentro del sistema celestinesco, no se dirigen a un intercambio para conseguir la salvación y el bien común, sino que sus transacciones están desviadas irónicamente hacia un provecho particular económico o sexual.⁴⁷ Así, por ejemplo, la caridad es transformada en el canal o cobertura del deleite —para que Melibea acepte a Calisto—, o directamente trasmutada en lucro por Celestina y los criados.⁴⁸ La deflación social de sus beneficios se extiende a la magnanimidad, cuyo tratamiento sigue un esquema parecido. Unas veces tenemos la burla directa, mediante su estímulo con un lenguaje grandilocuente que forma parte del lote que se ofrece a cambio de un estipendio.⁴⁹ Otras veces su desvalorización en fórmulas como «todo lo mío es tuyo» (Rojas 173), o a través de su ejercicio directo para comprar la lealtad de alguien (Pármeno), como le ocurre a Areúsa instigada por Celestina: «Cata no seas avarienta de lo que poco te costó» (Rojas 203).⁵⁰ Una subversión similar de su empleo es la realizada por Sempro-

45.— Considero ambos valores a la vez, pues en la mayoría de los casos la separación no es clara, tal y como lo muestra el derecho (*ius usus fructus*) o se hace eco Fernández-Santamaría, que opone ambos a la vez al *dominium* (163).

46.— Es significativa al respecto la reprimenda («llorarás la holgura de ahora») de Celestina a la improductividad de Elicia, a la que esta responde con el *carpe diem* y el no pensar en el mañana: «Por Dios, dejemos enojo y al tiempo el consejo. Hayamos mucho placer» (Rojas 210).

47.— «The medieval commonplace does indeed, as Gilman indicates, become an ironic commentary on the human condition when it is juxtaposed to the contextual reality, and the Christian precept of *caritas* is exploited and perverted to serve the purposes of evil» (Mendeloff 177).

48.— Como bien aprecia Mendeloff, la vieja lleva su razonamiento a un punto donde «Melibea leaps at the opportunity of at least seeming to perform a true act of charity: —Que en alguna manera es aliviado mi corazón...—» (176). Por otro lado, Celestina «remediava, por caridad, muchas huérfanas y erradas que se encomendaban a ella» (Rojas 112). Del mismo modo, la vieja, irónicamente, trata de beneficiar a Calisto «por amor de Dios» y no por el dinero que le da (195). Por su parte, Fernández-Sevilla pone de relieve el uso que hace Pármeno de la caridad cristiana, para justificar su entrada en el negocio contra Calisto: «Amor no se debe rehuir; caridad a los hermanos» (174).

49.— «Como en el oro muy fino labrado por la mano del sutil artífice la obra sobrepuja a la materia, así se aventaja a tu magnífico dar la gracia y forma de tu dulce liberalidad. Y, sin duda, la presta dádiva su efecto ha doblado, porque la que tarda el prometimiento muestra negar y arrepentirse del don prometido» (Rojas 129).

50.— Es su carácter vacío y simulado, lo que irónicamente provoca al final la muerte de la vieja, cuando llega el momento de ser ejercida: «Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos... Gocémoslo y aprovechémoslo, que sobre el partir nunca reñiremos» (Rojas 173).

nio, que la utiliza en un silogismo falaz para legitimar en su señor el pago a una alcahueta, pues ha logrado en el intercambio «honra» como valor (Rojas 130).⁵¹ El descrédito comercial y mercenario de ambas virtudes no es ajeno al nulo o bajo valor sónico retributivo producido en términos de prestigio social y respetabilidad, lo que hace que los bienes se dediquen a otras formas de gasto superfluo más «egoístas». Por este motivo, las «limosnas a pobres» que, según Melibea, repartía Calisto sólo aparecen sospechosamente en su panegírico frente a lo profuso de sus otros dispendios (Rojas 333), y Celestina reconoce que «perdidas son las mercedes, las magnificencias, los actos nobles» (122). Cuando funcionan, las recurrentes llamadas a compartir en la obra, a «comunicar» los bienes de uno con los demás, que dentro de una concepción performativa de la virtud hacen «virtuoso» (magnánimo o caritativo), están en verdad puestas al servicio de la creación, refuerzo o reproducción del marco social («en compañía») que la posesión exclusiva, e idealmente exhibida, necesita para maximizar su valor sónico dentro de un sistema señorial.

Por otra parte, la actuación limitada y transgresora de los mecanismos legales de actuación o control del valor de uso y de intercambio, tampoco contribuye a su revalorización social, por lo que no desafina la invitación de Celestina para que cada uno viva «a su ley» (Rojas 122). En la obra, el límite que como vimos ofrecía la justicia distributiva «dar a cada uno lo suyo» al *dominium* sirve a la alcahueta primero, para mostrar su poder pasado como proxeneta, y después para negar a los criados su parte del botín.⁵² Esto último lo realiza la vieja mediante la ruptura de la justicia conmutativa (reparto aritmético), supuestamente acordada al principio, y su desplazamiento hacia la distributiva —yo he hecho más, luego merezco más— que delega en Calisto —«que a todos dará según viere que merecen» (Rojas 271)—; así como con el consiguiente quebranto falaz de su transitividad: yo merezco todo porque he hecho todo.⁵³ En los contratos, promesas legales y su ruptura no voy a entrar, pues ha sido bien estudiado por P. Dunn, para quien el texto se articularía sobre la evasión del pago y la obligación de realizarlo (415), J. L. Bermejo, quien estudia su dimensión en Pármeno (*Derecho* 404), y I. Corfis, quien valiéndose de la *Celestina comentada* considera las nociones jurídicas de obligación en relación con la

51.— Calisto y su familia no resultan mejor parados al respecto, pues han dispuesto de sus bienes de forma magnánima para ganar a cambio favores judiciales: «O cruel juez, y qué mal pago me as dado del pan que de mi padre comiste» (Rojas 289).

52.— «Todas me obedecían, todas me honrraban, de todas era acatada; ninguna salía de mi querer; lo que yo dezía era lo bueno; a cada qual dava su cobro; no escogían más de lo que les mandava» (Rojas 235; énfasis mío). No obstante, más incluso que la actividad ilícita a la que se aplica la supuesta distribución justa, sólo tenemos que seguir leyendo para averiguar la verdadera naturaleza de la misma: «Mío era el provecho, suyo el afán» (Rojas 255).

53.— Esto reforzaría la doble ironía que contiene el hecho de que Celestina muera llamando a la Justicia, aspecto que ha sido resaltado por Mendeloff (174).

sociedad castellana, demostrando cómo eran «legally binding» (17). Tan solo añadir, la ironía que supone que Celestina muera por lo que atribuye a otro: «Este tu amo, como dizen, me parece rompenecios: de todos se quiere servir sin merced» (Rojas 122), y que la disfunción de estas obligaciones legales, de la que «la de la manilla» es otra víctima, también están formuladas en el refranero: «A dineros pagados, brazos quebrados» (Rojas 138). Menos comentada y no por ello menos significativa es la parodia de *societas* legal creada por Celestina y los criados.⁵⁴ De esta forma, y de una forma invertida casi paso por paso a lo que determinan las *Partidas*, la compañía formada en nuestra obra no «se face entre homes bonos et leales; ca se ayudan et se acorren...como si fuesen hermanos», ni «sobre cosas guisadas et derechas». Esto anula la validez misma de la sociedad: «Et la compañía que fuese fecha sobre tales cosas [desaguizadas y no derechas] non debe valer, nin puede demandar ninguna cosa uno á otro por razón de tal compañía», así como las posibles reclamaciones de intercambio injusto que tanto Celestina como los criados hubieran podido tener ante la Justicia (v, Tít. x, 1-2).⁵⁵

De forma contraria al valor de uso y de intercambio, cuya actuación y condicionamientos acabamos de ver, un breve repaso de la disposición de los bienes exteriores (o tratados como tales) más deseados por los personajes de *Celestina* —tiempo, espacio, dinero, consumibles, Melibeá, Areúsa, palabras—, nos confirma la hipótesis lanzada de la distribución de valor hacia lo sígnico en relación con su productividad social.⁵⁶ Comenzando por el tiempo, ya Maravall enfatizó su valor de uso e intercambio, en la necesidad que los personajes celestinescos tienen de aprovecharlo en la obtención de bienes (*El mundo* 64), así como el valor sígnico social de su posesión en ocio ostentoso (28), vinculando ambos a una nueva clase burguesa y mercantil. Para nosotros, esta posesión de un consumible llevada hasta el *abusus* y exhibida en lo posible, no es sino mimesis de patrones señoriales del consumo de lo temporal. De hecho, A. Gargano, sin asociar automáticamente cultura urbana e ideología mercantil, problematiza la concepción urbana, objetiva, «el tiempo de los

54.— «Compañía es ayuntamiento de dos homes ó de mas que es fecha con entención de ganar de so uno, ayudándose los unos á los otros» (*Partidas* v, Tít. x, 1). «Juntos nos ha menester, juntos nos aprovecharemos...» (Rojas 107).

55.— Curiosamente, según este documento legal los criados tendrían razón al reclamar su parte a Celestina, en el caso de que la *societas* hubiera sido válida, ya que en caso de que no se especificara por adelantado, habría que seguir la justicia conmutativa: «Et si sobre las ganancias et las pérdidas non fuer puesto pleito en qué manera se deben compartir entre ellos, entoces débenlas partir igualmente» (v, Tít. x, 3).

56.— Obviamente el desplazamiento hacia lo sígnico será mayor en una sociedad cuyo sistema de valores está en una transformación conflictiva; o en otras palabras, en la que el incremento de «honras adquiridas» como las de Pleberio (Rojas 337) frente a las heredadas, ofrezca posibilidades para que sea mejor «el uso de las riquezas que la posesión de ellas» (Rojas 130).

mercaderes» como la única presente en la obra. En su lugar, propone un conflicto de ésta con su percepción subjetiva, cortés y aristocrática, que denomina «paradigma temporal del deseo». ⁵⁷ Realmente, en conflicto o incluso vencido por el tiempo cuantificable mercantil, a la hora de su consumo más productivo socialmente del placer ocioso, el ideal temporal de señores y criados resulta de la aspiración aristocrática a su medida subjetiva según el deseo y no el reloj. ⁵⁸

Esta comodificación del tiempo en «conspicuous leisure», por usar la feliz expresión de Veblen, y su preferencia aristocratizante frente al tiempo de producción, tiene mucho que ver con la libertad a la que aspiran los personajes en la obra y sus tensiones sociales. Mirada con atención, la mencionada cosificación del hombre, más evidente en los sirvientes, es en realidad la de su tiempo. ⁵⁹ P. Botta afirma como «I servi infatti a quell'epoca, da un punto di vista giuridico, erano considerati una proprietà del padrone...». (67), y el *dominium* legal sobre un individuo incluía la disposición total del mismo, especialmente la de su tiempo. ⁶⁰ Cuando desde el siglo XIII «the time which used to belong to God alone was thereafter the property of man» (Le Goff 51), la reclamación del mismo por los que sirven pasa a ser una apetencia más urgente, algo perceptible en la sociedad celestinesca. Se trata de tener bienes para no ser poseído, de tener cosas para no ser tenido, ya que la libertad es poder poseer el tiempo de uno para consumirlo de forma ociosa, y no para usarlo trabajando o intercambiarlo por un salario. Creo que este ideal temporal y señorial de autosuficiencia, ejemplificado en la literatura posterior en el hidalgo, debe tenerse en cuenta al sopesar palabras como las de Areúsa: «Así goce de mí [de mi tiempo]... que jamás me precié de llamarme de otrie sino mía... Gástaste con ellas [las señoras] lo mejor del tiempo y con una saya rota de las que ellas desechan pagan servicio de diez años» (232).

57.— Es difícil imaginar una contestación más radical del paradigma temporal del deseo que, siendo prerrogativa de la clase aristocrática y de la tradición culta, inscribe irrealísticamente la posibilidad de un placer ilimitado en el desvarío de un tiempo inmóvil, en cuanto sin duración» (Gargano 39).

58.— Esto está claro en Calisto, a pesar de que haya de aceptar en su monólogo la implacable ley del reloj (Gargano 38), pero también en Pármeneo, que cediendo al tiempo del mercader con su partida del lecho de Areúsa, reconoce como excelencia que en el «alcanzar» de la ramera se haya abolido el tiempo productivo de espera y de labor: «Ayer lo pensé, ya la tengo por mía... Tarde fuy, pero temprano recaudé» (Rojas 216). Eso sin contar con Areúsa, que quisiera alargar el consumo del tiempo de la noche en la mañana sin respetar el tiempo del reloj y de la producción, frente la consideración negativa de dejarlo pasar en balde en el ámbito «productivo» («hazienda»), expuesta a Celestina con anterioridad: «Assí que necesidad más que vicio me hizo tomar con tiempo las sávanas por faldetas» (Rojas 201).

59.— La transfiguración productiva del tiempo de los sirvientes como signo social de distinción es perfectamente explicada por Maravall: «Estos servidores, más que por sus servicios efectivos, cuentan por la exhibición de poder económico y social que por parte del amo representan, de cuyo honor y dignidad son públicamente prueba» (70).

60.— Ver Pipes xv.

Este último personaje también es un buen exponente de la relación que existe entre la posesión del tiempo de uno y la posesión de un espacio propio, que simboliza la casa. Es cierto que tanto la casa de Celestina como la de Areúsa, frente a la de Calisto y, especialmente, la de Pleberio, con su torre, muro y jardín, son espacios para la obtención de bienes exteriores. Sin embargo, y sin entrar ahora en su carácter heterotópico como burdeles (juxtaposición de negocio y placer), no lo son menos para la disposición consumista e incluso ostentosa de los mismos.⁶¹ Como signos *per se*, su inclusión semiótica sistemática es reconocida por M. Gerli en su análisis de la obra: «The verbal portrayal of location fits into a larger scheme that forms part of an organized semiotic system that conveys sense upon both language and its material whereabouts» (187). En el sistema señorial «aquel derribar y renovar edificios», al que se refiere el autor en el prólogo (Rojas 80), hay que entenderlo en el sentido de producción de valor social diferencial, si se considera que la mansión noble, más que mera residencia («use value»), era el centro neurálgico de un ámbito de poder e influencia (ver Fernández Gallardo II, 568). Sólo obteniendo bienes, sin importar la forma («mientras no te supieras aprovechar de tu servicio»), puede alguien dejar de «andar por casas ajenas» (195), consejo desde el que Celestina intenta explotar el referido patrón para persuadir a Pármeno.⁶² Que la disposición de este bien, una vez obtenido, tampoco escapa del referido modelo de significación lo muestra bien el caso de Areúsa, cuyo deseo de ser «señora», es aprovechado sagazmente por Celestina llamándola «honrada».⁶³ Esto debe llevarnos a reconsiderar el «supuesto» acto de rebeldía social manifestado en su deseo de vivir señora en su casa, puesto que en realidad estaría reforzando el código aristocrático de posesión solariega, interiorizado miméticamente por todas las clases y castas sociales.

El dinero es un bien exterior en el que, normalmente, se solapan el valor de uso y el instrumental, favorecidos por las ventajas que ya mencionamos. Quizás el mejor ejemplo del libro sea el de la prostitución, pero también Calisto usa su dinero por los servicios de Celestina, aunque a veces finja no estar seguro de la transferencia «cient monedas di a la ma-

61.— En este sentido la escena del banquete es fundamental, pues en él se consumen productos que, normalmente, fuera de las posibilidades de los criados, diferencian a Pármeno y Sempronio ante sus queridas frente, por ejemplo, al quebraterrones Sosia, posteriormente despreciado con altivez por Areúsa.

62.— Como también aprecia Gerli, la misma casa de Celestina «stands as a monument to the craving for personal empowerment through the ownership and dominion of possession —as a fantasy of stability and legitimacy that lies at the center of proletarian illusions» (190).

63.— «Her envy, thus, is nurtured by the frustration that she feels given the fact that her aspiration of ascending in social status cannot be realized» (Cueto 5).

dre; ¿hice bien?» (Rojas 130), y Pármene le recuerde su inadecuación.⁶⁴ Pero en *Celestina* el dinero va más allá de facilitador de intercambio simple («functional value») para producir valores como los expuestos, al constituirse en objeto de deseo.⁶⁵ Esto ocurre tanto porque llega a alcanzar valor sígnico como objeto mismo, cuya tenencia y gasto es prueba tangible de valor social, como por su fundición para ser consumido en lujos, algo que no aparece en la obra pero era común en su tiempo.⁶⁶ Un buen ejemplo de consumible propiamente dicho, pasado por alto en la obra, es la «fruta nueva» que Celestina, en la cumbre de su influencia social, tenía en su casa antes que otros supieran incluso que era «nascida» (Rojas 236). En este caso, su recuerdo no tiene que ver con su ingesta («use value»), ni tanto con su intercambio con el que la buscara para alguna preñada («exchange value»), como con su valor sígnico para marcar abundancia y poder en la ciudad.

Bastante de lo dicho hasta ahora puede aplicarse al objeto de posesión fundamental en la obra: Melibea. Su tratamiento como un bien patrimonial por Pleberio ha sido destacado por parte de la crítica, y en este sentido podría ir su primera frase ante el cadáver: «nuestro gozo en un pozo» (Rojas 336).⁶⁷ La muerte impide que Melibea (su virginidad) genere valor de intercambio como parte de un contrato (el matrimonio), pero también valor sígnico como heredera del derecho «natural» a la abundancia, de unos bienes exteriores que hubieran diferenciado socialmente a la familia.⁶⁸ Por otro lado, la pretensión de la joven de que su relación con Calisto funcione, dentro de una lógica especial de valor de intercambio en la que el amor sólo admita por paga el amor (Rojas 304), también se frustra. La bella sentencia petrarquista ya ha sido antes empleada por Celestina para que Areúsa meta a Pármene en su cama, produciendo como «exchange value» la incorporación del último a la *societas* (Rojas 204). Pero, sobre

64.– «Digo, señor, que irían mejor empleadas tus franquezas en presentes y servicios a Melibea, que no en dar dineros a aquella que yo me conozco...» (Rojas 134).

65.– Conviene recordar que, como señalamos, tanto Santo Tomás como Juan xxii, lo habían considerado un bien consumible, pues aunque se diferenciaba de éstos tampoco se podía disponer sin pérdida y, por tanto, sin *dominium*. La misma idea la recoge Sem Tob, en términos sapienciales: «lo que onre más usa, eso mejor aprende/Sinon es esta cosa, que por usar se pierde» (149).

66.– «Within the work, money appears first as the instrument that facilitates the exchange of one object for another of equivalent value, but ends up acually becoming the valued object itself...». (Gaylord 3). «E asi mismo en el dorar, y platear sobre hierro, e cobre, e latón se pierde mucho oro, y mucha plata, sin que de ello se puedan más aprovechar» (*Pragmática* 1494, cit. Sempere 4).

67.– Según P. Dunn, «She places a person first, whereas he places goods and rank before the person, who is simply their vehicle» (411). Ver también, Rodríguez Puértolas (164) y Maravall (40).

68.– Irónicamente, antes de morir tampoco hubiera sido posible el primer caso por sus relaciones con Calisto, máxime con Celestina muerta para poder remediarlo.

todo, Calisto ha puesto a Melibea en el mercado pagando a la alcahueta, como bien constata Sempronio, convirtiéndola en un artículo de consumo.⁶⁹ Al mismo tiempo que Pleberio lo pierde, la posesión de Melibea produce, sobre todo, valor signico a Calisto: diferencia vertical frente a Sempronio, que también la desea; horizontal frente a otros pretendientes de su clase o casta, y circular frente al acongojado Calisto anterior.⁷⁰ Su negativa de que Melibea esté en el mercado «lo no vendible» (Rojas 324) es irónica, pero sirve para reforzar el significado diferencial de posesión exclusiva. Desafortunadamente para las aspiraciones de la joven, su caso es paralelo al de Areúsa. Si bien es verdad que Celestina cambia su cuerpo por la lealtad de Pármeno, la cosa no queda ahí. La posesión de ese cuerpo (como el que no hay en la ciudad tres tales) por el criado, también produce a éste diferencia frente a otros criados de su categoría, e integración en el exclusivo club de los que aman, con el consiguiente recelo de Sempronio: «¿Ya todos amamos?» (Rojas 213).

Tampoco es ajeno a esta dinámica el lenguaje, asociado en *Celestina* al dinero en relación con el valor de intercambio por Gaylord, quien también sugiere implícitamente su consumo.⁷¹ Celestina cambia palabras por manto, saya, monedas y cadena, y a Calisto le preocupa que piensen que ofrece palabras en lugar de galardón (Rojas 117). No obstante, las palabras superan en la obra el valor de uso y de intercambio, para adquirir un valor signico doble como bienes de consumo. Por un lado, tienen un valor signico diferencial propio, como las de Melibea que Sempronio desea poseer adelantándose a su amo: «Dime alguna palabra de su boca», y que hacen que su deseo sea descubierto por Celestina (Rojas 175). Por otro, adquieren valor semiótico reproduciendo otros signos de estatus, como las palabras con las que Pármeno reduplica a Sempronio, el acto de posesión de la hasta entonces inalcanzable Areúsa. Para Celestina, y en línea con la ironía comentada de la caridad y la magnanimidad, es este segundo valor reduplicativo el fundamental, pues sólo en este doble grado de semiotización (comunicándose), un bien alcanza verdaderamente su plenitud (Rojas 126).

El análisis de estos ejemplos nos confirma que, en el sistema social celestinesco, el mayor valor buscado en la posesión de los bienes exteriores

69.– «Quisieras tú ayer que te traxeran a la primera habla amanojada y envuelta en su cordón a Melibea, como si ovieras embiado por otra cualquiera merdaduría a la plaça...» (Rojas 220). Sobre el particular, puede consultarse el artículo de Alan Deyermond citado en la bibliografía.

70.– Como bien afirma Gerli, al analizar comparativamente el retrato de Melibea por Calisto y por las prostitutas, para el primero es un icono, un emblema que «signals the presence of caste and position embedded in a sexual ideal» (170, énfasis mío).

71.– «Celestina's genius lies not only in her acute sensitivity to the desires of her fellow human beings, but in her recognition of the fact that human desire... is in large part a hunger for words, a hunger which seeks not only to express itself, but also to satisfy itself verbally» (Gaylord 7).

es el *signico* social, pero dirigido hacia el bien particular del individuo y no de la colectividad. En otras palabras, la transitividad de la comunicación de los bienes, que hace a los bienes serlo, es circularizada en aras de la diferencia y el estatus, sumos bienes en los que los personajes quintaesencian el propio interés una vez superada la fase de autopreservación. De todas las formas posibles de *dominium* a los que lleva el deseo de un bien, en forma de provecho (avaricia) o deleite (lujuria), la exclusividad y el consumo —como disponibilidad última— son los que más valor social diferencial generan. Dentro de este sistema de significación señorial, lo que vale más es aquello cuya disponibilidad es más difícil e «idealmente» está fuera del mercado: lo que no «se da por dinero» (Rojas 324); o aquello cuya tenencia puede implicar su consumo, en el sentido de pérdida o cambio en la substancia del objeto poseído. Estos últimos objetos o entidades, como la virginidad, el tiempo o los afeites, aunque se pueden orientar a la producción, adquieren su máximo valor social de exclusividad en su destrucción: una vez que son consumidos (la virginidad de Melibea), el otro ya no podrá usar el objeto (un potencial pretendiente) ni intercambiarlo (Pleberio) de la misma forma, es decir, produciendo el mismo valor como signo.⁷²

Por otra parte, la posesión privada existe, como cuando Calisto pasa a su cámara a Celestina para que le cuente su entrevista con Melibea, si bien la preferencia de su exhibición pública, por su mayor productividad social, se hace evidente en el texto.⁷³ El hecho de que la actuación de la posesión requiera la vista o el conocimiento de los demás explica que Calisto pida testigos de su gloria (Rojas 285), o que Pármeno no pueda refrenar el impulso de compartir el secreto de su encuentro con Areúsa (Rojas 212).⁷⁴ Esta dimensión pública de la posesión no interfiere con el mecanismo privativo del *dominium*. «Déxame gozar lo que es *mío*; no me ocupes *mi* placer» (Rojas 323, énfasis *mío*), es la queja de Melibea ante el intento de Lucrecia de tener directamente y no de forma vicaria a Calisto. Asimismo, tanto el componente diferencial como el privativo están

72.— El sentido de pérdida de sustancia que produce el consumo se extendería a las palabras, de ahí que la vieja sea a veces reacia a compartirlas: «Que será desflorar mi embajada comunicándola con muchos» (Rojas 173)

73.— «La ostentación, esto es, la manifestación pública o social de todo lo bueno y rico que se posee o de que se goza, es ley en el mundo de *La Celestina*» (Maravall, *El mundo* 32). De hecho, la alcahueta relaciona posesión y consumo privados con pobreza: «Que las mías [necesidades] de mi puerta adentro no me las paso sin que las sienta la tierra, comiendo cuanto puedo, bebiendo cuanto tengo...» (Rojas 159). Y, de acuerdo con Round, «Love, then, is never the lovers' unmixed possession. It belongs in some part to eavesdroppers like Lucrecia and the servants in the street, or to voyeuristic onlookers like Celestina in *Acto VII*» (Round 44).

74.— En este sentido poseer no es suficiente, sino que se ha de subrayar la posesión dos, tres veces. Por ejemplo, los muros del jardín de Pleberio duplican las puertas de su casa, mostrando no solo que posee sino qué bien posee.

vinculados no sólo al deseo, sino al placer que sienten los personajes al poseer los bienes exteriores, ya que estos adquieren su valor disputándoselos a otros dentro de un sistema, aspecto que consideramos clave para explicar la contienda celestinesca.⁷⁵

En definitiva, desde todo lo dicho hasta el momento, pero especialmente desde la triple confluencia de predilección por los bienes superfluos, maximalización de su cantidad por competencia, y mayor valor social del consumo, es posible aventurar una explicación en *Celestina* del fracaso de los límites y las obligaciones sociales que implicaban su alcance y disposición.⁷⁶ Llegados a este punto, creo necesario acabar preguntándonos con respecto a la propiedad de los bienes más deseados, por qué no funcionan los remedios (ni en la teoría ni en la práctica), y a quién expone o puede estar exponiendo esta disfunción, especialmente la legal.

Para responder al primer interrogante, debemos comenzar echando una mirada al problema clásico de la insaciabilidad de los bienes superfluos que subyace en *Celestina*.⁷⁷ A este respecto, el dialogismo de Elicia presenta bien el problema, más chocante en los ricos, pero al que nadie es ajeno: «Aunque los ricos tienen mejor aparejo para ganar la gloria que quien poco tiene, no hay ninguno contento, no hay quien diga harto tengo» (Rojas 211). Aristóteles en su *Política* —lo que es significativo— había establecido como algo intrínseco al deseo de lo superfluo el no poder ser satisfecho, lo que era origen de los mayores crímenes, como ocurre en *Celestina*: «Los mayores delitos se comenten a causa de los excesos y no por las cosas necesarias» (II, 7, 1267a). Más tarde, ni el Doctor Angélico ni sus sucesores pasaron, en su explicación, de un determinismo trascendental cristiano para interpretar la inherencia de esa insaciabilidad, y pensamos que el inmanentismo lacaniano de raíz lingüística usado por Gerli (21-27) necesita el complemento de la proyección social.⁷⁸ Así, por

75.— «The joy of possession in its most profound form derives from the value that objects can have for others and from the fact of depriving them there of» (Baudrillard, *The System* 98).

76.— No anda desencaminado Round cuando afirma que la falta de operatividad de los remedios morales estoicos y cristianos se debe a que en el mundo celestinesco tales prácticas no aportan seguridad ni ventajas (40), si bien podemos ver éstas en términos de productividad social. Su sugerencia de que en realidad estos remedios funcionaban sirviendo a otras necesidades a nivel más teórico (Round 52), y atañían más a los bienes propios que a los ajenos (43) es más discutible, pero en cualquier caso esta incompatibilidad no explica la poca eficacia o nula coerción de las categorías legales.

77.— Aunque no se refiere en concreto a este tipo de bienes, en su consideración del deseo como «ceaseless want», Gerli añade un elemento destacado, cuando relaciona la insatisfacción perpetua con el éxito de la obra, ya que haría a los personajes «living forms», favoreciendo la identificación con los propios deseos de los lectores (10).

78.— «Thomas explicitly repeats Aristotle: 'The appetite of natural wealth is not unlimited, for a fixed measure is enough for nature. The appetite for artificial wealth, however, may know no bounds, but pander to an unregulated concupiscence which, as Aristotle brings out, is without measure'» (Perrotta 57-58). El deseo de gratificación sólo podría ser expresado pero nunca logrado porque «the sign of presence in language is always linked with the sign of

nuestra parte, estamos de acuerdo con Baudrillard en que la compulsión emocional e irrefrenable de adquirir bienes superfluos debe trasladarse desde «a theory of needs and their satisfaction» hacia «a theory of social prestations and signification» para ser mejor explicada (*For a Critique* 30).⁷⁹ De esta forma, el deseo es irrefrenable por no tener fin (*appetitus divitiarum infinitus*), en el sentido de que lo superfluo nunca satisface ni puede causar satisfacción hasta la muerte porque no trata de reducir un déficit o una ausencia material (ni trascendental) sino diferencial.⁸⁰ Y la razón última reside en que cualquier sistema social, pero especialmente en aquellos similares al aristocratizante en el que nos movemos, en relación con este tipo de bienes no se desea poseer ni consumir cosas ni personas sino signos dentro de un sistema.⁸¹ Es esta dinámica idealizada y decepcionante por insaciable la que impulsa a Calisto al huerto de Melibea, y desde la que se podría contestar la siempre latente pregunta de cuánto hubiera durado la relación, en caso de no haber muerto el amante: el tiempo que le hubiera permitido seguir diferenciándose.⁸² Y es éste también el motivo por el que las leyes suntuarias se repiten sin éxito desde 1494, puesto que «in this context all attempts to moderate consumption or to devise a grid of needs capable of normalizing it attest to nothing but naïve or grotesque moralism» (Baudrillard, *The System* 204).

absence... Desire emerges from the split between lack and necessity and manifests itself as a perpetual human want that remains inherently unsatisfied. Satisfaction remains endlessly out of reach, to be infinitely substituted by new forms of desire articulated through language but destined to end in equal disappointment» (Gerli 24-25).

79.— Es la misma opinión de R. Belk et al., para quienes los deseos funcionan con un mecanismo que los hace irrefrenables, y que es distinto del de las necesidades, que funcionarían a un nivel más individual y pueden ser anticipadas, controladas, negadas, pospuestas, priorizadas, planeadas y satisfechas. «Desires, on the other hand, are overpowering; something we give in to; something that takes control of us a totally dominates our thoughts, feelings, and actions. Desire awakens, seizes, teases, titillates, and arouses» (326-327).

80.— Lo que la gente busca en el consumo no es un objeto particular sino la diferencia, y la búsqueda de ésta no tiene fin (Baudrillard, *The Consumer* 7). Así, los ricos de los que habla Elicia, y todos los demás por mimetismo, no pueden satisfacer nunca su necesidad de bienes superfluos (decir «harto tengo»), porque la búsqueda de la diferencia (horizontal, vertical y circular), además de ser la base en que descansa su proyecto vital identitario frente al resto de los individuos —con los que están en competencia hasta el final de sus vidas—, también está condicionada por otros factores incontrolables como la fantasía (sueños, impulsos, tentaciones, mitos, curiosidad), y los contextos sociales situacionales (ver Belk et al. 326 y 327). El carácter «perpetuo» de esta competencia es señalado para la obra por Camacho (191).

81.— En este sentido, no son en realidad los bienes exteriores los que deciden a Pármeno a unirse a Celestina y Sempronio sino, como hemos visto, la distinción que le proporciona Aréusa como signo, y muy especialmente la degradación de esta diferencia recién adquirida por Calisto, quien enviándole a las caballerizas confirma lo dicho por Celestina (Rojas 137).

82.— «Thus, the realization of desire can lead to either a boredom-initiated cycle of desire focused on a new object or a fulfillment-initiated attempt to recycle desire in order to repeat these pleasures» (Belk et al. 342).

La insatisfacción de los bienes superfluos requeriría como explicación, no obstante, ser completada con un estudio integral del lenguaje en la obra que supera los límites de este artículo, pues pienso que la disminución o nula operatividad de las grandes categorías morales, religiosas y legales con que se enfrenta, tienen que ver mucho con la crisis lingüística de los transcendentales y la metafísica aristotélico-tomista sobre los que se sustentaban, provocada o acelerada por una conjunción de nominalismo, individualismo espiritualista y humanismo filológico.⁸³ Mientras tanto, me gustaría rematar este artículo tratando de responder a la segunda cuestión planteada arriba, para lo cual resulta ineludible tratar de la estrecha conexión existente entre el conglomerado de dispositivos de legitimación y control de la propiedad previamente detallado, y el proyecto socio-político restaurador de los Reyes Católicos.

Como ya notamos, a finales del siglo xv, el conflicto sobre la propiedad, que se ventila principalmente en las ciudades, era percibido no sólo como un problema ético e individual sino también político y social.⁸⁴ Primero, en él colisionaban el interés particular y el público, de ahí que sea un buen escaparate para observar lo que ocurre en general en *Celestina*.⁸⁵ Segundo, las discordias económicas y sociales, creadas por el acentuado deseo individual de poseer bienes exteriores, amenazaban directamente la paz, la unidad y el orden públicos, tres de los pilares sobre los que se levantaba el programa de la Monarquía.⁸⁶ Ya Mena había apuntado a la codicia, extendida a todas las clases sociales, como causa de estos males, señalando también de dónde tenía que venir la solución: el rey legislador.⁸⁷ Y

83.— Este será el tema fundamental de mi próximo libro. El aspecto no pasa desapercibido a Gerli, quien considera en relación con la negativa celestinesca de la trascendentalidad tradicional atribuida al deseo, que «the work thus problematizes and reconceptualizes the two dominant discourses of metaphysical transcendence at the center of medieval civilization up through the late fifteenth century —Christianity and... courtly love (17).

84.— Por este motivo, las soluciones tradicionales que llegaron hasta el siglo xv y *Celestina*, vinieran de la teología, la filosofía moral o el derecho, articulaban la variable individual de la adquisición y la disposición de bienes en la colectiva, atendiendo al impacto que tenían sobre el bien común. Esto era especialmente notable en la tradición aristotélica, por el peso de la relación lógica entre la parte y el todo, que hacía que la diferencia entre bien común y bien propio singular de cada persona no fueran ámbitos estancos. Por ejemplo, «Fernando de Roa advierte que lo que es del todo también lo es de la parte, *id quod est totius quodammodo est partis*» (Castillo 152).

85.— El conflicto entre individuo y sociedad, que tiene uno de sus focos fundamentales en la propiedad y en el que se vislumbra la individualidad moderna, es una de las características que más contribuyen a la modernidad de la *Tragicomedia* (ver Pérez, *La modernidad* 211-25 y Maravall *El mundo* 25-26).

86.— Ver Valera (*Exhortación* 78).

87.— Para que hubiera orden «e tomen las gentes seguros sus sueños», la Monarquía debía ofrecer en su programa político un orden jurídico formado a base de leyes, idea que hace que Mena esté muy cerca de los ideales jurídicos del Estado moderno según fueron formulados por Maravall (Bermejo, *Aspectos* 76).

Hernando del Pulgar, cronista real de Isabel y Fernando, relacionaba directamente la «comunicación» de los bienes con la cohesión política de la sociedad.⁸⁸ Esta tradición política, que delegaba últimamente en lo legal y en la comunicación de los bienes la solución al conflicto político de la propiedad, se insertaba dentro de una línea de reflexión sobre la «ciudad perfecta», iniciada por Platón en la *República*, pero desarrollada sobre todo por el aristotelismo político y el escolasticismo tomista, que pasando por *Regimiento de Príncipes* de Egidio Romano (traducido al castellano en el xiv por García de Castrojeriz y con numerosas ediciones en el xv) llega, por ejemplo, a Alfonso de Madrigal (*De optima politia*), Sánchez Arévalo (*Suma de la Política*), o el profesor salmantino tomista Fernando de Roa.⁸⁹

Este último, cuyas ideas ético-jurídicas han sido estudiadas por C. Baranda en relación con *Celestina*, es particularmente representativo por su conexión directa con el entorno en el que se gestó y recibió la obra, y por su defensa de puntos de vista afines a los de la Monarquía.⁹⁰ Roa, en varias repeticiones y comentarios a los libros políticos de Aristóteles, expone un modelo ideal pero posibilista de ciudad, en el que trata con los problemas sociales y las disensiones causadas por la propiedad, y establece como objetivo supremo de la gobernación pública mantener la *pax, tranquillitas* y *amicitia*.⁹¹ Tal figuración ideal, englobada en la expresión *civitas recte instituta*, asignaba la titularidad de la propiedad privada al estamento militar nobiliario y a los dedicados a las tareas de gobierno: *militum et gubernatorum civitatis debent esse possessiones* (Castillo 111). Sin embargo, puesto que en línea con la ética aristotélica del punto medio, la riqueza y la pobreza extremas no eran buenas ni para el alma, ni para la moral, ni especialmente para el cumplimiento de la ley y la convivencia, debían ser corregidas mediante la comunicación de los bienes contenida en la justicia.⁹² La jus-

88.— Su posición estaba guiada más que por el altruismo, por garantizar la estabilidad social y evitar la división del pueblo, por lo que «débese mucho reprimir la avaricia de aquellos que lo dejan de comunicar donde, cuando y como debe, sin ningún fin ni provecho suyo ni de otro, porque estos tales bienes son los que podrecen» (Pulgar, *Leteras* 68, 69 y 194). Este autor vuelve a la misma idea en *Claros Varones de Castilla* cuando acusa al Arzobispo Carrillo, el caso más escandaloso de la época y al que Lucena había tachado de epicúreo, de gastar sin prudencia, lo que puede producir la temida disensión social (137).

89.— Ni que decir tiene, que las grandes enemigas de esta sociedad perfecta o deseable, por su carácter desestabilizador y poco solidario con el bien común, eran las dos principales pasiones relacionadas con la obtención de los bienes exteriores: la avaricia y la lujuria. Así, Sánchez de Arévalo, haciéndose eco del comentario de Santo Tomás a la *Política* de Aristóteles achaca el perdimiento de la monarquía de griegos y romanos a que «diéronse a deleites y delicias carnales y a avaricia para sostener los deleites» (260).

90.— Ver Baranda 125-126.

91.— De este modo, el ejemplo a evitar era el del reinado de Enrique IV de Castilla, caracterizado por una gran inseguridad social a causa de los numerosos atentados contra la propiedad y contra las personas, «suborta multa latrocinia et homicidia» (Castillo 122).

92.— Tenía que evitarse, sobre todo, el enriquecimiento abusivo y sin medida —*quantum velit et possit*—, para evitar que la sed insaciable de bienes exteriores acaparara los esfuerzos de la

ticia como *aequitas* o particular era la encargada de regular contratos y obligaciones para que fueran justos (conmutativa), y de ordenar el bien común hacia los miembros singulares de la comunidad (distributiva).⁹³ La justicia como *iustitia legalis* recogida en las leyes comprendía un todo integrado por las virtudes en su conjunto, mediante el cual el hombre se ordenaba rectamente al bien de la sociedad: *per quam homo bene disponitur in ordine ad bonum commune* (Castillo 148). En definitiva, la comunicación de los bienes a través de la justicia (si no lo habían hecho antes la *caritas* y la magnanimidad), reequilibraba el *lucrum* y el *damnum*, retornando a la sociedad la parte tomada de más de lo que al individuo le correspondía, en aras del bien común y de la armonía social.

Como se desprende por contraste con nuestro análisis anterior, *Celestina* es, con relación al tema fundamental de la propiedad en la *civitas*, casi una desidealización distópica de los modelos de ciudad ideal respaldados, proyectados o anhelados por los ideólogos de la monarquía de los Reyes Católicos. Sobre este punto friccional básico que es la obtención y disposición de bienes exteriores en la obra, descarrila el *principium unitatis*, que basado en la síntesis tomista de razón y revelación implicaba la concepción unitaria de una comunidad trabajando como un cuerpo para perseguir un fin común. En *Celestina*, nadie muestra intención de postergar la posesión de los bienes al otro mundo, y menos de sacrificarlos por el bienestar de sus semejantes. Algo similar ocurre con el *ordo*, que solía asegurar una providencia benevolente que no existe en la obra, por lo que termina con el mismo caos perpetuo con el que había empezado.⁹⁴ Y también con la *pax* y la *tranquillitas*, que parecen sólo llegar con la muerte.⁹⁵ Pero es sobre todo con relación a justicia, garantizadora última de la unidad, el orden y la paz, donde el citado descarrilamiento es, si cabe, más sangrante, especialmente si consideramos que era la solución fundamental, avalada personalmente por la Monarquía, para materializar su ideal social-restaurador.⁹⁶ De este modo, la ley última que funciona es

colectividad —*cives se totos in pecuniarum studium convertant*— y acabase teniendo consecuencias perniciosas (Castillo 115), que es exactamente lo que ocurre en *Celestina*.

93.— «Justicia distributiva que per distributionem ordinat bonum commune ad particulares et singulares personas» (Castillo 152).

94.— Juan Goytisolo, siguiendo en parte las ideas de Gilman, reparaba en el nexo existente entre el egoísmo ciego de los personajes celestinescos y la supresión de una creación bien ordenada «o un Dios justiciero en la atribución de las recompensas y castigos» (28).

95.— Sobre este particular y en el propio ámbito salmantino, López Benito desmonta el idealizado reino de paz y orden que proyectaron a la posteridad los Reyes Católicos: «Por todo ello, la imagen que sobre el reinado de Isabel y Fernando teníamos queda desdibujada, y desde luego no responde a la idea de pacificación total que algunos historiadores mantenían, considerando los enfrentamientos de bandos en Salamanca, a partir del 1476 como un recuerdo histórico y tradicional» (65).

96.— La tradición política escolástica citada veía a la justicia como el objetivo número uno a restaurar, ya que lo que se había perdido con el pecado original, era precisamente el regalo

la de la circunstancia, como adelanta Celestina y amargamente descubre al final Pleberio, representada mejor que nadie por un amor-pasión que en absoluto respeta el postulado distributivo del bien común, presentado como el gran logro de la Monarquía: «iniqua es la ley que a todos yguual no es» (Rojas 341). Para la justicia particular y la legal, las actuaciones de los personajes ignoran el *dammo* en relación con el *lucrum* y la *cupiditas*, adscribiéndose mejor a la *iniquitas* que a la *aequitas*. Al mismo tiempo, su *transgressio legis* muestra cómo las leyes tampoco son disuasorias ni tienen la coerción suficiente para evitar el rompimiento de la justicia natural, cuyo principio básico era asegurar y conservar la vida.⁹⁷ Esta inoperatividad de las disposiciones fijadas por los poderes públicos (segunda parte de la definición de Bartolo), convierte al *dominium* en un derecho desintegrador en lugar de ordenador, ejercido para crear valor social circular y no transitivo desde la posesión de los bienes. En definitiva, el derecho deserta en su función de supeditar lo individual a lo social, del bien inferior al superior, sirviendo a lo contrario que al regimiento adecuado de la cosa pública para que la comunidad política alcance su fin (*in finem civitatis*).⁹⁸

En consecuencia, y sin olvidar la gran ironía revelada en la obra de que la misma Monarquía contribuyera al fracaso de sus remedios por su papel en la consolidación del patrón semiótico de prestigio señorial, el tratamiento de la posesión en *Celestina* expone la imposibilidad de una *civitas recte instituta*, según el modelo político aristotélico-tomista prevalente, al menos en este mundo. Por ponerlo en términos cervantinos, en la sociedad de la *Tragicomedia* no sólo es inviable la utopía de una edad de oro sin «tuyo y mío», como la perseguida por don Quijote, sino también el proyecto ideal posibilista de la isla del rey Policarpo del *Persiles*, donde en armonía cada uno goza lo de suyo, quedando por otra parte ya, moderna e hirientemente manifiesta, la división sanchesca de los dos linajes solos que hay en el mundo: el de los que tienen y el de los que no.

original de la misma dado por Dios a los primeros hombres (Santo Tomás, *Summa* I. II, 82, 1). En una época de cambios especialmente conflictiva, los principios del derecho romano se presentaron como garantizadores de la seguridad, lo que inspiró las compilaciones y la materia legislativa salidad de las Cortes de Madrigal, Toledo y Toro (Suárez y Navalpotro 295). La importancia dada por los Reyes a la materia fue tanta, que a pesar de las ocupaciones mayores relacionadas con el Estado moderno, atendieron personalmente a la función juzgadora, impartiendo justicia personalmente los viernes.

97.— Lo expeditivo del derecho penal en la ejecución de los asesinos Pármeno y Sempronio refuerza en realidad nuestro argumento, al ilustrar que el funcionamiento eficiente de los mecanismos represores no garantiza necesariamente el cumplimiento de las leyes.

98.— En la misma encrucijada de lo social, para Jesús Maestro «el valor y la importancia de la justicia —social, divina incluso—, aparece negado, acaso sometido a la indiferencia, hasta su disolución. La idea de que la justicia no sirve exactamente para hacer posible la convivencia en libertad parece verosímil en *La Celestina*» (69).

Bibliografía citada

- ALFONSO X. *Las siete partidas del rey don Alfonso x el sabio*. Ed. Real Academia de la Historia. Madrid: Imprenta real, 1807.
- AYLLÓN, Cándido. «Death in *La Celestina*». *Hispania* 41 (1958): 160-4.
- BARANDA, Consolación. *La Celestina y el mundo como conflicto*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- BARTOLUS DE SAXOFERRATO. *Treatise on City Government, c. 1330*. Trad. Steve Lane. Paul Halsall's Medieval Sourcebook n.d. Web. 2 Sep. 2011.
- , *In primam novi partem*. Venetiis: Iunta, 1570.
- BAUDRILLARD, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Trad. George Ritzer. London: Sage, 1998.
- , *Symbolic Exchange and Death*. Trad. Ian Hamilton. London: Sage, 1993.
- , *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Trad. Charles Levin. St. Louis, Mo.: Telos Press, 1981.
- BELK, Russell W., GÜLIZ Ger, and Søren ASKEGAARD. «The Fire of Desire: A Multisited Inquiry into Consumer Passion». *Journal of Consumer Research* 30 (2003): 326-351.
- BELTRÁN, Luis. «La envidia de Pármeno y la corrupción de Melibea». *Insula* 398 (Enero 1980): 3-10.
- BERNASCHINA SCHÜRMAN, Vicente, «Las políticas de la amistad en *La Celestina*: el caso de Pármeno». *Celestinesca* 34 (2010): 9-28.
- BERMEJO, José Luis. *Derecho y pensamiento político en la literatura española*. Madrid: El autor, 1980.
- , «Aspectos jurídicos de *La Celestina*». *'La Celestina' y su contorno social: actas del I congreso internacional sobre 'La Celestina'*. Coord. Manuel Criado de Val. Madrid: Hispamar, 1977, pp. 401-408.
- BOTTA, Patrizia. «Utilidad (*Celestina*. Trag. XIV, 242.8)». *Cultura Neolatina* 51 (1991): 65-99.
- CAMACHO MORFÍN, Lilián. «El conflicto dramático en *LC*». *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y letras, UNAM, 2004, pp. 191-199.
- CANET VALLÉS, J. L. «Hechicería versus libre albedrío en *La Celestina*». *El jardín de Melibea*. Madrid; Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 201-27.
- CASTILLO VEGAS, J. L. *Política y clases medias. El siglo xv y el maestro salmantino Fernando de Roa*. Valladolid: Universidad, 1987.
- COLEMAN, Janet. «Property and poverty». *The Cambridge History of Medieval Political Thought c. 350-c. 1450*. Ed., J. H. Burns, Cambridge: Cambridge U. P., 1988, pp. 607-648.

- CORFIS, I. A. «Legal obligation and intention in *Celestina*». *Journal of Hispanic Philology* 16:2 (1991): 11-21.
- CRESPEAU, Jean-Baptiste. «El concepto filosófico de felicidad en *La Celestina*». *Celestinesca* 32 (2008): 109-30.
- CUETO, Sandra E. del. «The Role of the Fourth Deadly Sin in the *Tragicomedy of Calisto and Melibea*». *Mester* 22.1 (1993): 1-7.
- DEYERMOND, Alan. «Melibea como artículo de consumo». *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Segovia Ortega I*. Ed. Jesús Montoya y Juan Paredes. Granada: Universidad de Granada, 1985, pp. 291-300.
- DÍAZ DE MONTALVO, Alfonso. *Compilación de Leyes del Reino*. Ed. Facs. Emilianio González. Valladolid: Lex Nova, 1986.
- DUNN, Peter. «Pleberio's World». *PMLA* 91 (1976): 406-19.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis. «Alonso de Cartagena. Iglesia, política y cultura en la Castilla del siglo XV». Diss., Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, J. A. *Natural Law, Constitutionalism, Reason of State, and War: Counter-reformation Spanish political thought*. New York: Peter Lang Publishing, 2005.
- FERNÁNDEZ-SEVILLA, Julio. «La creación y repetición en la lengua de *La Celestina*». II *Simposio Internacional de Lengua Española*. Coord. Manuel Alvar. Gran Canaria: Cabildo Insular, 1984, pp. 155-200.
- FERRERAS-SAVOYE, Jacqueline. «*La Célestine*' ou la crise de l'autorité patriarcale. Paris: Ediciones Hispano-americanas, 1977.
- FLIGHTNER, James A. «Pleberio». *Hispania* 47 (1964): 79-81.
- GARGANO, Antonio «*Tempora temporibus concertant*: cultura urbana y civilización cortés en *La Celestina*». *Insula* 691-692 (2004): 37-39.
- GAYLORD, Mary M. «Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*». *Revista de Estudios Hispánicos* 25.1 (1991): 1-27.
- GERLI, E. Michael. *Celestina and the Ends of Desire*. Toronto. University of Toronto Press, 2011.
- GROSSI, Paolo. *El orden jurídico medieval*. Trad. Francisco Tomás y Valiente. Madrid: Marcial Pons, 1996.
- HERRERA, Francisco J. «Sobre la ganancia en la materia celestinesca». *Lemir* 2 (1998): 1-12.
- HOOK, David. «'¿Para quién edificué torres': A Footnote to Pleberio's Lament». *Forum for Modern Language Studies* 14 (1978): 25-31.
- JUAN MANUEL. *Libro de los estados*. Ed. Ian Macpherson y Robert Tate. Madrid: Castalia, 1991.
- LEAÑO, Jaime. «God, the Devil, and Cupid: a Tripartite Formula for a Sinful Death». *eHumanista* 9 (2007): 143-60.
- LÓPEZ DE AYALA, Pero. *Libro rimado de palacio*. Ed. Kenneth Adams. Salamanca: Anaya, 1971.

- LÓPEZ BENITO, C. I. *Bandos nobiliarios en Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1983.
- LUCENA, Juan de. «De Vita Felici». *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1892, pp. 108-206.
- MÄKINEN, Virpi. *Property Rights in the Late Medieval Discussion on Franciscan Poverty*. Leuven: Peeters, 2001.
- MARAVALL, José Antonio. *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*. Madrid: Revista de Occidente, 1986.
- , *El mundo social de la Celestina*. Madrid: Gredos, 1964.
- MARTÍN, José Luis. «La ciudad y la Universidad de Salamanca en torno a 1500». *La Celestina. V Centenario (1499-1999): Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 49-78.
- MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro. *Epistolario*. Ed. José López de Toro. Madrid: Góngora, 1953.
- MENDELOFF, Henry. «Sharing in *La Celestina*». *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 32 (1977): 173-177.
- MENA, Juan de. *Obra completa*. Ed. Ángel Gómez-Moreno y Teresa Calvente. Madrid: Turner: 1994.
- NEBRIJA, Elio. *Iuris civilis lexicon*. Ed. José Perona. Salamanca: Universidad, 2000.
- OROL, Antonio. «Las monedas en la época de LC». «*La Celestina' y su contorno social: actas del I congreso internacional sobre 'La Celestina'*. Coord. Manuel Criado de Val. Madrid: Hispamar, 1977, pp. 427-432.
- PADGEN, A. R.D. «The Difusión of Aristotle's Moral Philosophy in Spain, ca. 1400-ca. 1600». *Traditio* 31 (1975): 287-314.
- PALENCIA, Alfonso de. «*Tratado de la perfección del triunfo militar*». *Prosistas castellanos del siglo XV*. Ed. Mario Penna. Madrid: Rivadeneira, 1959, pp. 345-392.
- PARELLO, Vincent. «'Aquel mudar de trajes, aquel derribar y renovar edificios': la modernité historique-sociale de *La Celestina*». *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea* Ed. G. Martin. Paris: Ellipses, 2008, pp. 7-20.
- PÉREZ, Joseph. *Los comuneros*. Madrid: La esfera de los libros, 2001.
- , «La modernidad de *La Celestina*». *Cuadernos de historia moderna* 13 (1992): 211-25.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán. *Generaciones y semblanzas*. Ed. José A. Barrio Sánchez. Madrid: Cátedra, 1998.
- PERROTTA, Cosimo. *Consumption as an Investment: The Fear of Goods from Hesiod to Adam Smith*. Trad. Joan McMullin. New York and London: Routledge, 2004.
- PIPES, Richard. *Property and Freedom*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.

- PULGAR, Fernando del. *Claros varones de Castilla*. Ed. Robert Tate. Madrid: Taurus, 1985.
- , *Leteras y glosa a las Coplas de Mingo Revulgo*. Madrid: Espasa Calpe, 1949.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Literatura, historia, alienación*. Barcelona: Labor, 1976.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 2000.
- ROUND, Nicholas G. «Conduct and Values in *La Celestina*». *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*. Ed. F. W. Hodcrof et al. Oxford: SSMLL, 1981, pp. 38-52.
- RUBENS, Erwin. «Algunas notas sobre lengua y estilo de *La Celestina*». *Cuadernos del Idioma* 3.10 (1968): 125-32.
- RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita). *Libro de Buen Amor*. Ed. Alberto Blecuá. Barcelona: Planeta, 1983.
- SAMUEL, Geoffrey. *Epistemology and Method in Law*. Hampshire: Ashgate Publishing Ltd., 2003.
- SÁNCHEZ DE ARÉVALO, Rodrigo. *Suma política*. Ed. Mario Penna, Biblioteca de Autores Españoles, 116. Madrid: Rivadeneira, 1959, pp. 249-309.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan. *Historia del lujo, y de las leyes suntuarias de España*. Madrid: Imprenta Real, 1788.
- SEM TOB DE CARRIÓN. *Proverbios morales*. Ed. Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota. Madrid: Cátedra, 1998.
- SUÁREZ BILBAO, F. y NAVALPOTRO SÁNCHEZ-PEINADO J. «La consolidación del derecho común en Castilla. La obra legislativa de los Reyes Católicos». *El Derecho común y Europa. Actas de las Jornadas Internacionales de Historia del Derecho de El Escorial*. Madrid: Dykinson, Universidad Rey Juan Carlos, 2000, pp. 285-314.
- TAWNEY, Richard H. *Religion and the Rise of Capitalism*. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 1998.
- TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Summa Theologica*. Cura fratrum eiusdem Ordinis. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1947-1960.
- TORRE, Alfonso de la. *Visión deleitable*. Ed. Jorge García López. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- VALERA, Diego de. «Canción que hizo Mosén Diego de Valera al Maestro de Santiago». *El cancionero del siglo xv c. 1360-1520 (I)*. Ed. Brian Dutton. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990, pp. 477.
- , *Doctrinal de príncipes*. Ed. Mario Penna, Biblioteca de Autores Españoles, 116. Madrid: Rivadeneira, 1959, pp. 173-203.
- , *Epístolas*, Ed. Mario Penna, Biblioteca de Autores Españoles, 116. Madrid: Rivadeneira, 1959, pp. 1-53.
- , *Tratado de Providencia contra Fortuna*, Ed. Mario Penna, Biblioteca de Autores Españoles, 116. Madrid: Rivadeneira, 1959, pp. 141-146.

—, *Exhortación de la paz*. Ed. Mario Penna, Biblioteca de Autores Españoles, 116. Madrid: Rivadeneira, 1959, pp. 77-88.

VEBLEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

VRIES, Jan de. *La urbanización de Europa, 1500-1800*. Barcelona: Crítica, 1987.

ÁLVAREZ MORENO, Raúl, «Propiedad y *dominium* en Castilla a finales del siglo xv: *Celestina* como *civitas non recte instituta*», *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 9-42.

RESUMEN

Este artículo estudia el principio de la propiedad como punto de fricción básico desde el que entender algunos de los principales conflictos de *Celestina*, en relación con la sociedad y el poder político de su tiempo. Tras establecer la relevancia del tema en la obra, se evalúan los mecanismos religiosos, morales y legales utilizados en el control y legitimación de la posesión a finales del siglo xv. La transgresión de los mismos por los personajes en el diálogo recibe un detallado análisis, mostrándose la disfunción o fracaso de los principios reguladores de la obtención de bienes y de las obligaciones sociales de su disposición. El estudio de los bienes exteriores más deseados en *Celestina* confirma la preferencia de los personajes por su valor signico social, maximizado en el componente privativo, exclusivo, público y consumista contemplado por el *dominium*. El estudio concluye valorando las consecuencias de la disfunción o fracaso mencionados para el proyecto socio-político restaurador de los Reyes Católicos, frente a cuyos modelos ideales de ciudad *Celestina* se erige como una *civitas non recte instituta*.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, propiedad, conflicto, poder político, bienes exteriores, *dominium*, Reyes Católicos, ciudad.

ABSTRACT

This article studies the principle of property as a crucial friction point for understanding some of the fundamental conflicts in *Celestina*, in relation to society and political power at the time. After pinning down the relevance of this subject in the play, I evaluate the religious, moral and legal mechanisms that power uses to control and legitimate possession at the end of the 15th century. The transgression of these mechanisms by the characters in the dialogue undergoes an in depth analysis which shows a dysfunction or failure in both the controlling principles for obtaining goods and the social obligations regarding their disposition. The study of external goods in *Celestina* confirms the characters' preference for the sign value of property, which is maximized in the privative, exclusive, public and consumption-oriented component embedded in the concept of *dominium*. The study concludes by assessing the consequences of the mentioned dysfunction or failure in relation to the Catholic Monarchs' socio-political restorative project, before whose idealized models of the city *Celestina* stands as a *civitas non recte instituta*.

KEY WORDS: *Celestina*, property, conflict, political power, external goods, *dominium*, Catholic Monarchs, city.

El tiempo en *La Celestina*: el deseo, el placer y el egoísmo como motivos de interpretación de la obra

Diana Galarreta-Aima
Universidad de Virginia (UVA) Charlottesville, Virginia

Each of the characters of *La Celestina* lives consciously with his own individual juncture of duration and dimension, of sentiments and argument, of experience and necessity.

Peter Russell, 146

El tiempo, en tanto dimensión dramática, ha sido un tema muy discutido por diversos críticos; algunos de los cuales consideran que la obra sufre de algunas «fallas» temporales¹, mientras que otros, como Manuel J. Asencio, Stephen Gilman y María Rosa Lida de Malkiel², aseveran que Rojas maneja el tiempo de manera que se adecúa a los fines estéticos de la obra. Pues bien, funcional o no, en términos dramáticos, el tiempo, como

1.– El tema de mayor discusión se ha centrado en el cambio inverosímil de Melibea entre el primer capítulo, de completo rechazo, y los siguientes en los que expresa una desenfrenada pasión por Calisto.

2.– Manuel J. Asencio discute los supuestos errores temporales del texto de Rojas en el artículo «El tiempo en *La Celestina*» y Stephen Gilman en «El género y el tiempo literario en *La Celestina*» sostiene que existe una libertad artística en el uso del tiempo pues «los personajes hallan dentro de la obra una experiencia de tiempo más larga que el lector, quien, a causa de la forma dialogada, ha supuesto que estaba viviendo con ellos cada instante de la obra» (1945:150). María Rosa Lida de Malkiel también ha resaltado que el tratamiento del tiempo y el espacio sigue un principio de verosimilitud psicológica que permite la evolución del carácter de los personajes en la obra (180). Recientemente, Dorothy S. Severin, siguiendo los postulados de Lida de Malkiel (*Originalidad*, 179), señala que «Rojas does not maintain an uninterrupted time sequence, but includes in his acts a representative sampling of the interior development of the characters.» (43).

categoría existencial, desempeña un papel fundamental en *La Celestina*. Todos los personajes tienen una clara y dolorosa conciencia temporal, y entablan una lucha entre la búsqueda inmediata de las satisfacciones de sus deseos personales y el paso irremediable del tiempo. El sentimiento del paso del tiempo y de la cercanía de la muerte, asevera Erna R. Berndt, «se resuelve en una ansiedad que se vuelca en una verdadera impaciencia vital» (98). El tiempo es vivido intensamente como una sombra de la cual los personajes no se pueden liberar y que los acecha constantemente como un perenne recordatorio de las limitaciones humanas: las agujas del reloj constriñen la libertad y el goce de los personajes. Por ello, las referencias temporales aparecen repetidamente, pero lo que diferencia el tratamiento del tiempo en *La Celestina* de otros textos del mismo periodo y que le confiere singularidad es que en la obra de Rojas este deja de ser un tópico literario, *tempus fugit*, para convertirse en una categoría existencial y efectiva en la vida concreta del hombre. Gilman ya ha destacado en *The Art of Celestina* que el tiempo en esta obra está en un permanente conflicto con el amor, pues aquel limita siempre la satisfacción de las pasiones humanas (132-140). Pues bien, me gustaría partir de esta postura y ampliar la dicotomía tiempo/amor a una oposición más general, ya que la influencia del tiempo funciona como un determinante existencial que marca los distintos ámbitos de la vida de los personajes, es decir, el tiempo apremia a los amantes, pero también es un agente constrictivo de la vida como tal en sus distintas esferas. Así, todos los personajes entablan una contienda contra un enemigo al que saben, desde el comienzo, no pueden vencer, batalla que finalmente los arrastra hasta su destrucción. En el período de crisis en el que se inscribe la obra, esta pugna es, como señala el Prólogo del texto, una característica vital de hombre: «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla» (77). Frente a este conflicto, a manera de escape, los personajes intentan manipular el tiempo, acelerándolo o dilatándolo, con el fin de disfrutar intensamente de los placeres que les ofrece la vida. Otros recursos empleados por los personajes, como veremos más adelante, son la imaginación, la memoria y el lenguaje. El objetivo de este trabajo es entonces analizar en detalle cada una de las batallas que entablan los personajes con este opresor implacable. Pero, además, si bien el tiempo empuja a los personajes al disfrute inmediato de la vida, también debemos considerar que son los mismos personajes los que construyen un tiempo personal, subjetivo; en otras palabras, el tiempo en *La Celestina* no es una categoría fija y unánime, sino que es fluctuante y personal. En este sentido, la propuesta de este artículo es realizar un análisis en dos direcciones, aparentemente opuestas, pero complementarias: por un lado, el tiempo como factor que constriñe las pasiones de los personajes y que, por tanto, mueve sus acciones, y, por otro, la creación de una conciencia íntima y relativa del tiempo de acuerdo a cada uno de los personajes.

Celestina es claramente el personaje con una conciencia temporal más aguda porque percibe la concepción particular que cada personaje maneja de su propio tiempo, conocimiento empleado como herramienta para manipular los hilos del tiempo con el objetivo de obtener mayores beneficios económicos, aunque ello implique el sufrimiento de los otros. Como ha indicado José Antonio Maravall, el hombre de fines de la Edad Media sufre un proceso de individualización que, en *La Celestina*, se expresa a través del egoísmo y la avaricia. Por ello, esta «puta vieja», privilegiando intereses netamente individuales, expande y contrae el tiempo antes de complacer los deseos de los demás. Celestina sabe los diferentes matices que el tiempo puede adquirir para los amantes y es consciente de que la premura es una característica esencial que los identifica: «Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciese; maldicen los gallos porque anuncian el día e el reloj porque da tan aprisa» (III, 144). Este conocimiento del funcionamiento de la psicología humana, que Celestina ha logrado a través de la experiencia, le permite manipular la pasión de los amantes prolongando o precipitando el tiempo antes de satisfacer sus apetitos. Este artificio es evidente en el segundo encuentro de la alcahueta con Melibea. En un juego de pistas, palabras con doble sentido y sobreentendidos³, Celestina va avivando las ansias de Melibea para desvelar sus pasiones ocultas: «Quanto más dilatas la cura, tanto más me acrecientas e multiplicas la pena e pasión» (x, 241). La manipulación que emplea Celestina genera la desesperación de Melibea, quien llega a estar dispuesta a entregar la honra, valor tanpreciado para la joven:

Melibea. ¡O cómo me muero con tu dilatar! Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan áspero, que ygual con mi pena e tormento. Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, avnque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura e, si siento aliuo, bien galardonada. (x, 242)

Como ya han señalado varios críticos (Lida de Malkiel 520, entre ellos), más que debido a la influencia de la magia, Celestina logra la rendición de los demás personajes por su gran capacidad retórica, que le otorga un gran poder de persuasión, y por su conocimiento de la psicología humana, especialmente de los procesos vinculados con los afectos y el deseo⁴.

3.– Estoy de acuerdo con Otis Handy, quien, en «La desfloración psicológica y retórica de Melibea», niega la supuesta candidez de Melibea ya que esta no es realmente seducida por Celestina, sino que participa en la aventura amorosa: «El dialogo entre Melibea y Celestina se podría entender como un combate retórico arbitrado por las apariencias» (384)

4.– Coincido completamente con la opinión de Ángel Alcalá sobre la significación de la magia en la obra: «Rojas presenta las oraciones de Calisto y los ritos plutónicos de la hechicera para granjearse la voluntad de Melibea en el mismo nivel mágico y supersticioso» (44).

Estas poderosas armas le permiten exteriorizar los deseos ocultos de los demás, quienes se subyugan finalmente a su dominio. Su oficio es el engaño institucionalizado; su poder se cimenta en la rendición de los personajes, quienes le otorgan su propia libertad. Como sugiere acertadamente Mercedes Alcalá, todos conocen el negocio de la alcahueta y se liberan de los sentimientos de culpabilidad a través del desplazamiento de sus deseos hacia los artilugios de la puta vieja: «Celestina materializa a través de su discurso los deseos de los personajes, para ello necesita enunciar, pronunciar, sacar a la luz lo vedado, lo secreto, lo oculto» (47). La palabra, entonces, alimenta su dominio y le otorga el poder necesario para penetrar todas las esferas de la sociedad.

Una de las estrategias que emplea Celestina es el tópico del *carpe diem*, pues incita constantemente al goce inmediato de los placeres de la carne. Dorothy S. Severin ha estudiado cómo funcionan los procesos de la memoria en la obra y afirma que:

Celestina's consciousness lives in a distant past; the world of the present does not have the same impact on her, and she forgets recent occurrences. Yet she will use her memories of the past to influence Pármeno, Calisto, Melibea, Lucrecia. Sempronio, Pármeno, Calisto all live for the present or the future (49–50).

Sin embargo, lo original del uso de este tópico radica en que más que una sabia anciana que aconseja y advierte a los jóvenes sobre las consecuencias de la fugacidad de la vida o la inmediatez de las pasiones, Celestina, desde su propio aprendizaje mundano, invita al placer y, a través de este, ella logra un goce indirecto, imposible de otra manera a causa de su avanzada edad. Según Javier Herrero, «Celestina takes advantage of the young for her own sexual pleasure. By encouraging youthful characters to engage in sexual misconduct, she takes what *should* be her role - that of the elder who encourages moral purity —and perverts it» (32). Celestina goza a través del goce de los demás; ella usa el *carpe diem* no como una mera evocación retórica abstracta, sino como producto de su experiencia vital. En este sentido, Celestina emplea dos herramientas para lograr saciar los deseos: la memoria y la imaginación impulsada por estímulos sensoriales. De un lado, usa la memoria al traer hacia el presente recuerdos de su perdida y gloriosa juventud; de otro, emplea la imaginación a través de la experiencia ajena como mediación de un goce indirecto. Varias veces en la obra, Celestina rememora los placeres de su propia juventud, y frente a ese pasado dichoso, Celestina contrapone los achaques de su vejez y las marcas visibles que el tiempo ha infringido en su propio cuerpo. Así, frente a la imposibilidad de satisfacer directamente sus apetencias, la alcahueta sacia sus deseos a través de los otros. En este sentido, se puede observar otra de las modalidades de egoísmo de la

que venimos hablando. Este placer mediado a través del goce ajeno está íntimamente vinculado con los sentidos de la vista, el oído y el tacto. La escena del primer encuentro sexual entre Areúsa y Pármeno es clave en este sentido. Rojas, a través de un cuadro muy erótico, retrata plásticamente el preámbulo sexual entre estos jóvenes: Celestina se deleita con el cuerpo de Areúsa en uno de los momentos de mayor erotismo del texto:

Celestina: ¡Bendígate Dios e señor Sanr Miguel, ángel!
 ¡E qué gorda e fresca que estás! ¡Qué pechos e qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver; pero agora te digo que no ay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo, en quanto yo conozco. No parece que hayas quinze años. ¡O, quién fuera hombre e tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista! Por Dios, pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren. Que no te las dio Dios para que pasasen en balde por la frescor de tu juuentud debaxo de seys dobles de paño e lienço. Cata que no seas auarienta de lo que poco te costó. No atesores tu gentileza. Pues es de su natura tan comunicable como el dinero. No seas el perro del ortolano. *E pues tú no puedes de ti propia gozar, goze quien puede. Que no creas que en balde fueste criada. Que, cuando nasce ella, nasce él e, quando él, ella. Ninguna cosa ay criada al mundo superflua ni que con acordada razón no proueyesse della natura. Mira que es pecado fatigar e dar pena a los hombres, pudiéndolos remediar.* (VII, 202 el énfasis es mío)

Utilizando argumentos extraídos de la filosofía natural en boga, Celestina, guiada siempre por sus intereses personales, invita a Areúsa a cumplir los mandatos del orden propio de la vida vinculados con el goce de la carne y de la unión natural entre el varón y la mujer⁵. Luego de persuadir a la joven e invitar a Pármeno a la habitación, Celestina se complace en el placer ajeno: «No tengo ya enojo; pero dígotelo para adelante. Quedaos adiós, que voyme solo porque me hazés dentera con vuestro besar e retozar. Que avn el sabor en las enzías me quedó: no le perdí con las muelas» (VII, 208)⁶. Celestina cumple con esta unión un doble propósito: seducir a Pármeno para que se una a su proyecto contra Calisto y satisfacer sus de-

5.— Esperanza Gurza ha resaltado cómo Celestina usa su conocimiento sobre los impulsos velados de los personajes guiado hacia el placer inmediato de sus apetencias: «Celestina sabe, instintivamente, que el ser significa existir, vivir en el mundo, en un instante dado, cuya duración está fuera del humano control y que, por tanto, hay que aprovechar decididamente ese instante antes de que se vaya para siempre» (84).

6.— Como explica Geoffrey West, la relación entre imágenes vinculadas con las muelas y el deseo sexual es más antigua que el texto de la *Tragicomedia*.

seos sexuales a través de la joven pareja. Ambas empresas están guiadas únicamente por intereses personales. Hay aquí un regodeo en el observar el placer ajeno. La escena es grotesca, pues esta anciana menciona varias veces que, a pesar de su vejez, aún siente deseos sexuales⁷. La escena del banquete entre las jóvenes parejas de criados en casa de Celestina ilustra también este placer mediado⁸. Nuevamente Celestina se deleita al observar cómo la juventud goza de los placeres de la vida:

Gozad vuestras frescas mocedades: que quien tiempo tiene e mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente. Como yo hago agora por algunas horas que dejé perder cuando moza, cuando me preciaban, cuando me querían; que ya, mal pecado, caducado he; nadie, no, me quiere... ¡que sabe Dios mi buen deseo! *Besaos e abrazaos, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de verlo.* (IX, 231-232, el énfasis es mío)

Si bien es obvio que esta escena tiene claras raíces literarias vinculadas con los placeres del banquete, lo original radica en el papel que desempeña Celestina como observadora voyerista del placer del otro. La complacencia en lo sensorial es de vital importancia en la comprensión del carácter de los personajes. Así, al placer de la comida y del vino, Celestina añade el deleite de la vista.

La memoria, la evocación del pasado, es otra herramienta que usa Celestina para corromper a Pármeno y persuadirlo sobre los beneficios de su empresa. Celestina subraya en momentos clave de la obra la verdadera identidad que el criado se esfuerza en ocultar. Retrayendo hechos del pasado, Celestina trae a la vida las andanzas de Claudina, maestra de la alcahueta y madre de Pármeno. Pero si este recuerdo genera beneficios para la anciana, también desencadena su propia muerte. Cuando Pármeno y Sempronio están en casa de Celestina para exigirle más beneficios económicos, la vieja nuevamente menciona a Claudina: «Y tú, Pármeno, no pienses que soy tu cativa por saber mis secretos y mi vida pasada y los casos que nos acontecieron a mí y a la desdichada de tu madre» (XII, 273). Si bien la codicia es el principal acicate del crimen de los criados, considero que el desencadenante final del asesinato en manos de Pármeno es la repulsa y el odio del criado frente a las rememoraciones de Celestina: «¡No me hinches las narices con esas memorias; si no, embiarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar!» (XII, 273). En los últimos segundos de vida que le quedan a Celestina, la vieja pide confesión. Es

7.— En la bienvenida a Pármeno y Sempronio al banquete, Celestina formula una broma que refleja su aún patente sexualidad: «¡Muchachas, muchachas! ¡Bobas andad acá bajo, presto, que están aquí dos hombres que me quieren forzar!» (IX, 224).

8.— Para un estudio más detallado de la escena del banquete véase el artículo de Eloísa Palafox, «Celestina y su retórica de seducción: comida, vino y amor en el texto de la *Tragicomedia*».

claro que la obra se halla a medio camino entre la mentalidad medieval y la Edad Moderna. La presencia divina aparece únicamente como elemento secundario. La ausencia de la esperanza en un tiempo y espacio trascendentes es un elemento clave en la interpretación del texto. La vida de los personajes se desarrolla en la inmediatez del tiempo presente. De ahí que si bien los pedidos de confesión de Celestina y Calisto frente a una muerte inesperada subrayan aún los vestigios de una mentalidad cristiana medieval, no tienen la fuerza necesaria para pensar en un tono esperanzador en una mejor vida más allá de la existencia terrena. En este sentido, el suicidio de Melibea subraya justamente la preponderancia de la voluntad individual por encima del temor a Dios. Las muertes que se presentan en el texto, en un orden secuencial *in crescendo*, enfatizan la ausencia de la Providencia como soporte existencial: Celestina y Calisto recuerdan a Dios solo cuando están al filo de sus vidas, mientras que en el discurso elegíaco de Pleberio se destaca la omisión a cualquier referencia divina como medio de consuelo frente a la muerte.

Celestina, por otro lado, aprovecha la concepción hedónica del tiempo de los amantes. Gracias a su conocimiento de la psicología humana, va hilando y avivando los deseos de los habitantes de la ciudad. Este conocimiento le otorga un poder especial que le permite acceder a diferentes esferas y capas sociales. Su negocio se expande más allá de las zonas marginadas y penetra incluso la casas de los burgueses y nobles: «The incursion into Pleberio's physical space negotiated by Celestina and her confederates constitutes the disintegration of the illusionary walls of class and identity erected by Pleberio to keep the two worlds apart» (Gerli, 1997, 73). El negocio organizado de la hechicera y sus secuaces invade inclusive las instituciones religiosas. Celestina alardea sobre su dominio en toda la ciudad y su capacidad de conseguir mancebas al clero: «De media legua que me viesen dejaban las horas: uno a uno y dos a dos venían a donde yo estaba, a ver si mandaba algo, a preguntarme cada uno por la suya» (ix, 235). Como vemos, las horas espirituales (canónicas) son remplazadas por las humanas; el amor divino es substituido por el carnal. La subversión de los valores y reglas sociales, manejadas con gran astucia por la alcahueta, refleja claramente los nuevos valores que implicó el tránsito de la Edad Media a la Moderna. *La Celestina* encarna este turbulento cambio que afecta a todos los niveles de la pirámide social. Como sugiere Enrique Fernández, «el tiempo sagrado y ritual está empezando a dejar de ser significativo en los nuevos centros urbanos» (37). El tiempo comienza a tomar un cariz mucho más terrenal en el que las preocupaciones humanas tienen un rol primordial.

Además, existe en la obra una clara conciencia de aprovechar la oportunidad, como evento pasajero del se puede sacar mayor provecho, como una breve tregua que nos ofrece el tiempo y que, por tanto, no se puede dejar pasar. Según Berndt, «los personajes temen la posibilidad de perder

la oportunidad de insertar la propia voluntad en el orden general» (168), y de ahí su encarnada lucha contra el inevitable sucederse de todo lo humano. Así, si bien algunos críticos han propuesto a la magia y sus influjos como coadyuvantes de los propósitos de Celestina, es claro que ella solo aprovecha la coyuntura de las circunstancias y la complicidad de los otros. En este sentido, no son los poderes de la magia⁹ o la cándida torpeza de Alisa¹⁰ (Gilman 1972: 251) los que ocasionan el primer encuentro de Melibea con Celestina, sino que es claro que la madre de aquella colabora con esta¹¹ al dar el consentimiento implícito de que su hija se reúna con la 'puta vieja' más conocida del pueblo: «[Y]a me voy recordando della. Una buena pieza; no me digas más. Algo me verná a pedir; di que suba.» (iv, 152). Celestina solo saca provecho de la oportunidad que se le presenta: «*ahora es mi tiempo o nunca; no lo dejes*» (iv, 153). Cuando ya la madre de Melibea se ha ido, Celestina solo explota el camino que la propia joven le abre. Mediante un diálogo plagado de dobles sentidos y entredichos, Melibea y Celestina ejecutan una performance, actuación que tendría como trasfondo un objetivo muy claro: la rendición de la joven a Calisto. Entonces, no solo Celestina aprovecha la oportunidad que Alisa le ofrece al dejarla sola con Melibea, sino que también esta se beneficia de la visita de Celestina como mediadora de su propia entrega a Calisto. Ambas pues obtienen beneficios de la oportunidad que les ofrece esta especial ocasión. Corinne Mencé-Caster ha estudiado la obra bajo las ideas agustinianas acerca de la responsabilidad humana guiada por el libre albedrío y la voluntad: «Pour Augustin, la doctrine de la responsabilité, tant qu'il n'y a pas de détermination causale de nos actions. Aux yeux d'Augustin, ce qui fait la liberté et la responsabilité humaine, c'est la dépendance de nos actions à l'égard de notre volonté» (226-7). De acuerdo con Mencé-Caster, es claro que la magia juega ante todo un rol decorativo; el predeterminismo que constriñe la acción de los personajes de la tragedia griega es remplazado por la iniciativa y libertad de los personajes, lo que confiere modernidad a *La Celestina*. Entonces, la rendición de Melibea se logra mediante una conjunción de causas y efectos en la que interviene la libre decisión de la joven empujada por las argucias de la alcahueta con el beneplácito implícito de su propia madre.

Los criados de Calisto, Pármemo y Sempronio, también tienen una particular conciencia temporal. Por un lado, Pármemo vive anclado a su pasado, el cual determina sus acciones presentes. Ansía huir de sus recuerdos infantiles y, por tanto, recurre a amagos desesperados por alejar a Celes-

9.— Véase el artículo de Peter Russell «La magia, tema integral de *La Celestina*».

10.— Joseph T. Snow analiza el personaje de Alisa como una figura trágica y cándida.

11.— Yolanda Iglesias estudia detalladamente la conducta imprudente de los padres de Melibea, cuyas acciones guiadas por el libre albedrío, determinan finalmente la muerte de su ser máspreciado (59-64).

tina de la casa de su amo con la excusa de cuidar de los intereses de este, cuando, realmente, solo vela por sus ambiciones personales. Como hemos visto, el desencadenante final del asesinato de Celestina es el rencor que experimenta Pármeno ante el recuerdo de sus oscuros antecedentes. Por otro lado, Sempronio es un sirviente mezquino, calculador y codicioso, sumergido en la inmediatez de su presente. La amistad que une a estos sirvientes se basa no solo en la coincidencia de clase social, sino también en el deseo por el disfrute inmediato de los placeres terrenales. Eros y Tanatos. Es decir, los amores con Areúsa y Elisa, y el asesinato de Celestina conforman los móviles de estos personajes. Además, a pesar de las diferentes perspectivas temporales de estos criados, es claro que ambos, luego de la rendición de Pármeno, son motivados por fuerzas egoístas, las cuales se expresan en sus deseos de aprovechar la coyuntura con el fin de adquirir su parte de la empresa contra su amo. Así, Pármeno, incitado por las palabras de Sempronio, se decide a ir a dar una sorpresiva visita a Celestina: «Que es una puta vieja; no le quiero dar tiempo en que fabrique alguna ruindad que nos escluya» (xii, 268). En su caso, esta premura por aprovechar la oportunidad genera su propia destrucción. A pesar de lo avanzado de la noche, los criados no están dispuestos a esperar al día siguiente y se dirigen presurosos a la casa de la alcahueta, donde los espera la muerte. Como ya he indicado, según Maravall, los criados están guiados también por el egoísmo y la avaricia. Y, puesto que Calisto no provee a sus sirvientes de los beneficios económicos suficientes, estos buscan enriquecerse por ellos mismos (126). Al comienzo de la obra, Pármeno intenta disuadir a su amo de contratar los servicios de Celestina. Su comportamiento se rige de acuerdo a los valores típicos del *servus fidelis*. No obstante, Calisto, en vez de premiar su lealtad y buenos consejos, lo reprende; en vez de administrar correctamente su hacienda y cuidar del bienestar de sus criados, Calisto regala bienes a una alcahueta. Ni amo ni criados cumplen en *La Celestina* los papeles prototípicos de señor proveedor ni de sirvientes fieles. La sociedad en la que se inscribe el texto atraviesa un proceso de crisis; la estructura feudal está fracturada y esta transformación se revela en la clara conciencia de clase que tienen los personajes y en las relaciones conflictivas entre los distintos estratos sociales. Así, la avidez de Pármeno y Sempronio por gozar de los mismos placeres que su amo, en el campo amoroso como material, genera sentimientos de envidia y rencor, los cuales los empujan al crimen, el cual conlleva su muerte.

Por otro lado, para Calisto, quien encarna las exageraciones pasionales del amante cortés, el amor es vivido como una experiencia atormentante, dolor agudizado por las adversidades del tiempo, el cual es siempre sentido como un enemigo personal. Ello determina la cambiante conciencia subjetiva con que Calisto vive su(s) propio(s) tiempo(s). Por ello, durante los momentos de separación entre él y Melibea, el tiempo es vivido co-

mo un lapso muy prolongado, y durante los encuentros pasionales, es experimentado como un período brevísimo¹². En el primer caso, Calisto quiere que las horas del día corran a mayor velocidad para que llegue la noche y con ella los deleites del sexo «¡Oh luziente Febo, date priessa a tu acostumbrado camino! ¡Oh deleytosas estrellas, aparecos ante de la continua orden! ...Pues vosotros, inuernals meses, que agora estáys escondidos ¡viniéssedes con vuestras muy complidas noches a trocrlas por estos prolixos días!» (II, 128). En *La Celestina*, la prisa es una característica constante de todos los personajes en esta obra. Julio Rodríguez-Puertolas indica acertadamente que estos «aparecen dominados por la prisa e impaciencia de vivir, y lo que es más importante, vivir intensamente, como si proveyesen el cercano y trágico final» (236). Por ello, la exaltada pasión de Calisto genera tensión dramática, pues la premura de sus deseos hace que el normal paso del tiempo se torne insoportable (Lida de Malkiel 360). En este sentido, Gilman [1945] y María Embeita han señalado que, además de una dimensión netamente física, existe en *La Celestina* una conciencia temporal subjetiva, la cual genera la impresión de un tiempo psicológico muy breve o prolongado según el estado anímico de los personajes. Por ello, las horas previas al encuentro con Melibea son vividas por Calisto como una eternidad que inútilmente quiere acortar; sin embargo, es consciente de que esta aspiración es vana pues el orden cósmico regido por el tiempo es inamovible (Lida de Malkiel 363)¹³. A comienzos del acto XII, Calisto interroga a sus sirvientes por la hora exacta: «¿qué hora da el reloj?» (255). El tiempo es medido por un instrumento mecánico que simboliza la imperturbabilidad del mundo frente a los deseos humanos¹⁴. Además, la medición del tiempo en *La Celestina*, como indica Enrique Fernández, retrata el mundo de las nuevas ciudades. La precisión horaria que se logra con la introducción de los relojes mecánicos, que van sustituyendo las intuiciones basadas en la observación de los astros, incita una mayor conciencia sobre la inexorabilidad del correr de las horas (32-33). En esta medida, Calisto representa una faceta del hombre medieval consciente de su pequeñez y de sus limitaciones ante fuerzas que están más allá de la voluntad humana. Por otro lado, Calisto, más que gozar del momento del deleite en sí, experimenta un 'goce' anticipado en

12.- En el acto XIV, Calisto se queja del breve tiempo que ha estado con su amada, duración vista a partir de su psique interna: «O breve deleyte mundano, cómo duran poco y cuestan mucho tus dulçores» (288).

13.- Véase también el artículo de James F. Burke «Sympathy and Antipathy in *La Celestina*» para una explicación más detallada sobre la cosmovisión medieval sobre el orden universal.

14.- Como señala Berndt, el tiempo cronológico «permanece indiferente a las pasiones humanas, tiene su ritmo inmutable y sigue su curso fatal» (161). Con respecto a la preocupación por los relojes en la obra, Russell señala que «there is probably no cast of characters in western literature which is more aware, not of Time as the mournful accomplice of Death and Fortune, but of the particular time of the day or night» (137).

la espera y un placer posterior en el recuerdo de los momentos de placer. Calisto usa pues, al igual que Celestina, la imaginación, la memoria y el lenguaje como armas de defensa ante un enemigo tan poderoso como es el tiempo (Lida de Malkiel 358). Asimismo, al igual que esta, Calisto no experimenta el placer directamente sino que su deseo está mediado por las palabras. Calisto se complace en sus propios discursos; se autoerotiza con sus propias creaciones discursivas. Esto explica la extraña melancolía que experimenta Calisto luego de su encuentro sexual con Melibea: «¿Por qué no estoy contento?» (XIV, 291). Entonces, a modo de autodefensa, Calisto recurre nuevamente a la imaginación como fuente de placer: «Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente, vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana...» (XIV, 292). Los encuentros con Melibea son para Calisto solo un pretexto para alimentar sus fantasías; usa a Melibea, o su sustituto, el cordón, como simples objetos que excitan su verdadera fuente de placer: sus propios pensamientos y creaciones discursivas.

Pero, por otro lado, Calisto también simboliza un aspecto importante del hombre renacentista, faceta vinculada con su extremo egoísmo. Este lo ciega de tal manera que, luego de la muerte de Pármeno y Sempronio, Calisto está más preocupado por satisfacer sus apetitos sexuales que cuidar del buen nombre de su hacienda y vengar la muerte de sus sirvientes, egoísmo que finalmente desencadena su propia muerte:

Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no, pagaré mi inocencia con mi fingida ausencia o me fingiré loco, por mejor gozar deste sabroso deleyte de mis amores, como hizo aquel gran capitán Ulixes por euitar la batalla troyana e holgar con Penélope su mujer (XIV, 282).

De ahí que su muerte sea presentada bajo una luz irónica. En el único momento que Calisto muestra intereses por el otro, la seguridad de sus criados, sufre una caída, literal y simbólica, que ocasiona su muerte.

Melibea es un personaje a quien injustamente se le ha negado complejidad y ha sido estudiada como un carácter unidimensional en tanto mera amada pasiva sin iniciativa de acción. Sin embargo, es evidente que ya el primer autor de la obra quiso dotar a este personaje de mayor complejidad y agudeza que a Calisto, quien es incapaz, por ejemplo, de comprender el comentario sarcástico de esta en su primer encuentro: «Pues, ¡aun más y igual galardón te daré yo, si perseveras! (I, 87). En el detallado análisis que María Rosa Lida realiza acerca de los personajes de esta obra, se destaca el carácter activo de Melibea inclinado hacia la acción inmediata y práctica por oposición al «ensimismamiento melancólico» de Calisto (410). Rojas mantuvo y delineó las características que el primer autor im-

primió en Melibea, quien también tiene una particular noción del tiempo. Recordemos que en el primer encuentro entre esta y Celestina, se produce un choque de dos visiones disímiles del tiempo. En esta escena, es evidente que en *La Celestina* no existe una concepción de un tiempo único y universal, pues esta noción ha sido remplazada por una perspectiva subjetiva y relativa. Así, Melibea no puede identificar quién es Celestina pues han pasado dos *largos* años desde la última vez que la vio: «No es tan poco tiempo dos años, y más que la tiene arrugada» (IV, 158). Sin embargo, este mismo lapso, vivido por la joven como un período prolongado, probablemente por los diferentes cambios físicos y emocionales vinculados con esta edad, supone una extensión menor para la alcahueta. Cada persona configura, por tanto, una estructura temporal subjetiva que depende de la particular situación de los personajes.

Otra escena en la cual también somos testigos del carácter subjetivo y, por tanto, relativo del tiempo es la despedida de Areúsa y Pármeno luego de su primer encuentro sexual. Con gran maestría, Rojas parodia y desacraliza la tradicional escena de despedida entre los amantes al amanecer. Nuevamente se produce aquí el encuentro de dos formas de experimentar el tiempo. Para la ex prostituta, las horas no han pasado pues el placer ha recortado el lapso al lado del amante: «¿Qué amanecer? Duerme, señor, que aun agora nos acostamos» (VIII, 211). En cambio, Pármeno se halla angustiado por la posible tardanza que puede notar su amo y de las represalias de las que podría ser víctima. Sin embargo, y a pesar de que estas perspectivas difieran, el tiempo psicológico de ambos personajes está determinado por sus ávidos deseos de búsqueda de sus ambiciones personales. Areúsa vive un «tiempo recortado» porque el goce sexual ha generado un olvido temporal momentáneo mientras que Pármeno intensifica su preocupación por las horas debido al temor al castigo, el cual podría desencadenar además un recorte de beneficios por parte de su amo.

Por otro lado, Rojas dota de complejidad interior a sus personajes cuando los presenta ante una disyuntiva en la que deben asumir una determinada posición. Muchos de ellos atraviesan un proceso de deliberación antes de decidirse por un determinado camino. Nosotros, como testigos de estas contiendas personales, sentimos cómo el tiempo es un elemento constante que apremia a los personajes a asumir una decisión y sus posibles riesgos. En estas contiendas personales, el cinismo y el egoísmo han remplazado a la moral cristiana medieval, orientada por preocupaciones ultraterrenas. Los personajes de *La Celestina* eligen, luego de un proceso de deliberación en el que Dios y la moral se hallan ausentes, la opción que más beneficios augure. Así, el primer debate de la obra no es el de los protagonistas, Calisto y Melibea, sino de uno de los personajes marginales, pero de mayor complejidad, Sempronio. Este se debate entre entrar o no al cuarto de su amo. Finalmente, luego de balancear las posibles ventajas que podría obtener, se decide a entrar, pero no lo guía un sentimiento de

solidaridad o fidelidad, sino que su resolución se basa en la sospecha de que puede sacar provecho de la pasión desbordante de su amo y en su odio velado contra este.

Lucrecia, por su parte, también tiene dos alternativas: advertir a su ama de los peligros que supone su relación con Celestina o abandonarla a los perniciosos propósitos de la vieja. La doncella elige esta última opción, probablemente debido a su secreta animadversión contra Melibea y por el goce indirecto en la observación de los encuentros sexuales de los amantes, además por el vínculo de parentesco que une a Lucrecia con Elicia. Otro de los personajes que atraviesa un proceso interior antes de asumir un riesgo es Celestina. Antes de seducir a Melibea, balancea las posibles ventajas y desventajas; finalmente, asume el riesgo de la opción que le puede dar mayores beneficios: «Pues, triste yo: mal acá: mal aculla: pena en ambas partes: quando a los extremos falta el medio: arrimarse el hombre al más sano es discreción. Mas quiero offender a Pleberio que enojar a Calisto» (III, 150). Pero, además de la avaricia, la elección de Celestina también está determinada por su orgullo de infalible alcahueta. Ambos vicios, la arrogancia y la codicia, reflejan el fuerte individualismo que mueve las acciones de la vieja. Pármeno, antes de unirse al proyecto contra su amo, también atraviesa un proceso de auto deliberación. Nuevamente, la decisión que asume el personaje se basa en su fuerte individualismo: movido por la codicia y el deseo sexual, Pármeno rápidamente abandona la inicial fidelidad hacia su amo. Según María Ebeita, la transformación del criado es significativamente lenta, pues, antes de aceptar la propuesta de Celestina, Pármeno atraviesa una serie de oscilaciones y regresiones (128). Considero, sin embargo, que la adhesión a su amo oculta las verdaderas razones de su aversión a Celestina: su supuesta lealtad solo es una máscara para encubrir la verdadera motivación que explica el rechazo contra Celestina, pues este tiene como verdadero motor disimular sus orígenes, los cuales suponen un impedimento para la aspiración de Pármeno de lograr una mejor posición social. Entonces, bajo la fingida preocupación por el bienestar de Calisto, Pármeno oculta una intención más egoísta, nueva muestra del individualismo que caracteriza a los personajes de la obra. Asimismo, Centurio, a pesar de ser quizá el personaje más estereotipado de la obra, también pasa por un proceso de deliberación antes de asumir una decisión que proteja sus intereses personales y al mismo tiempo satisfaga los pedidos de Areúsa. Por ello, luego que esta se retira, el rufián se pregunta: «¿qué consejo tomaré, que cumpla con mi seguridad e su demanda? (xviii, 317). Como vemos, la decisión de Centurio está orientada para salvaguardar su vida y alimentar su orgullo; en otras palabras, el propulsor de sus acciones es también el egoísmo. Por su parte, Melibea, ante la coyuntura entre el amor filial o la pasión, elige la opción fatídica del suicidio, guiada exclusivamente por principios egoístas. Es consciente del dolor que su decisión generará en su padre, pero ya

ha probado los deleites del amor y no está dispuesta a renunciar a ellos. Su prisa por alcanzar al amante más allá de la muerte precipita su propia destrucción. Sin embargo, más que pesar por la muerte del amante, Melibea experimenta dolor porque sabe que esta supone el fin de sus deleites. Cuando se entera de la muerte desastrosa de Calisto, Melibea solo se lamenta de la pérdida de su propia alegría y placer; nuevamente es claro que el egoísmo prima en las reacciones de los personajes. Es curioso que en su lamento Melibea no mencione el nombre de su amante y que más bien prime el yo como centro de su discurso:

¡Oh desconsolada de *mi*! ¿Qué es esto? ¿Qué puede ser tan áspero acontecimiento como oigo? Ayúdame a subir, Lucrecia, por estas paredes. Veré *mi* dolor; si no, hundiré con alaridos la casa de mi padre. ¡*Mi* bien e placer, todo es ido en humo! ¡*Mi* alegría es perdida! ¡Consumióse *mi* gloria! (XIX, 327; el énfasis es mío).

Como se puede observar, la muerte aparece en la obra, hecho destacado por Maravall, como una figura que limita el placer terrenal (119). Se ha abandonado la preocupación medieval de pretender una buena vida en la tierra para gozar de una mejor más allá de la muerte. En *La Celestina*, el disfrute solo se piensa en términos terrenales y de ahí la visión pesimista de la muerte. Elicia es otro de los personajes que también experimenta una contienda interior. Entre demostrar su pena por la muerte de su protectora y de su amante, y continuar su vida licenciosa, Elicia prefiere concluir con su corto luto: «Quiero pues deponer el luto, dejar tristeza, despedir las lágrimas que tan aparejadas han estado a salir» (XVII, 307). Nuevamente este es un personaje arrastrado por su avaricia. Sabe que el luto puede alejar a sus clientes, y decide despojarse rápidamente de él. En *La Celestina* el amor como sentimiento trascendente está completamente ausente; el deseo carnal salvaje y el egoísmo son las únicas motivaciones que impulsan a los personajes. Por ello, Elicia abandona tan prontamente su luto pues más que dolor por la muerte de sus amantes, ella y Areúsa usan estas muertes como pretexto para satisfacer un deseo de venganza y envidia contra Calisto y, especialmente, contra Melibea. Nuevamente es evidente que el odio y la envidia median las relaciones entre los sirvientes y sus amos.

El miedo es otro factor que desencadena la preocupación por el tiempo. Los cobardes criados de Calisto, Pármemo y Sempronio, muestran su impaciencia durante los encuentros entre su amo y Melibea, y no dudan en abandonarlo en el caso de un posible peligro. El retrato cómico que presenta Rojas de estos sirvientes enfatiza claramente su cobardía. Pármemo, por temor a un posible castigo, rehúsa a cumplir la orden de Calisto de entrar en la casa de Melibea. El sirviente usa el lenguaje como medio de persuasión para engañar a su amo y modo de autojustificación para excusar su cobardía:

«¿Yo, señor? Nunca Dios mande que sea en dañar lo que no concerté; mejor será que tu presencia sea su primer encuentro, porque viéndome a mí no se turbe de ver que de tantos es sabido lo que tan ocultamente quería hazer e con tanto temor faze o porque quizá pensará que la burlaste» (XII, 257).

Pármeno también utiliza los principios de la filosofía natural para justificar su brutal egoísmo: «Huygamos la muerte, que somos moços. Que no querer morir ni matar no es couardía, sino buen natural» (XII, 263). Sempronio y Pármeno están únicamente interesados en salvar su propia vida y no demuestran ninguna preocupación por los riesgos que puede correr su amo. Las palabras de Sempronio descubren su velado odio a Calisto: «En sintiendo bullicio, el buen huyr nos ha de valer. Déxale hazer, que si mal hiziere, él lo pagará» (XII, 263). En *La Celestina*, como acertadamente ha subrayado Maravall, «los criados apetecen la riqueza, anhelan bienestar y felicidad, son dados al amor y no encuentran fundamento para que el goce de estos y otros bienes esté reservado a los poderosos» (110). Por tanto, la base del cruel pragmatismo e individualismo de los criados se explicaría por el período de crisis de la sociedad señorial del siglo xv en el cual la orientación hacia la preocupación por salvaguardar los propios intereses marca la mentalidad de la época.

El miedo de Melibea también es otro factor que genera una preocupación por el tiempo y el consecuente interés por sacar mayor provecho de este. Uno de los argumentos que emplea Celestina para persuadir a la joven se basa en los estragos que el tiempo infringe en el cuerpo. Celestina representa para la joven un espejo futuro que refleja las terribles secuelas que el tiempo, en apenas dos años, puede ocasionar. En su diálogo, según Javier Herrero, «the old woman is darkening her own image to make Melibea especially aware of the charms of her own youth, and move her to enjoy her senses while they are in full bloom» (38). Luego de una larga enumeración de los achaques de la vejez, Celestina atemoriza a Melibea sobre el imperceptible paso del tiempo y el irremediable cambio de todas las cosas con el objetivo de incitar el disfrute momentáneo que le permite su juventud: «Señora, ten tú el tiempo que no ande, tendré yo mi fortuna que no se mude. ¿No has leído, que dicen: vendrá el día que en el espejo no te conocerás?» (IV, 158). Mediante esta técnica de reflejos, Celestina persigue dos propósitos: incitar la entrega de la joven y los consecuentes beneficios económicos de esta caída, y disfrutar a través del goce de Melibea. Entonces, hay un doble juego de espejos: Melibea ve un atroz futuro en la vieja alcahueta y esta rememora su juventud y sus placeres a través de los goces de la joven. Ambas, en direcciones opuestas, asumen como motor de sus acciones el individualismo y la satisfacción de los deseos personales, sentimientos que fluctúan a lo largo del texto. Otro ejemplo

del temor y la impaciencia por el goce inmediato que se apoderan de Melibea se presenta cuando esta, ante la posibilidad de que Calisto ya no la desee, se arrepiente por haber dejado pasar un día antes de confesar a Celestina la pasión que la consume por Calisto:

¡O lastimada de mí! ¡O mal proueyda donzella! ¡E no me fuera mejor conceder su petición e demanda ayer Celestina, quando de parte de aquel señor, cuya vista me catioó, me fue rogado, e contentarle a él e sanar a mí, que no venir por fuerça a descubrir mi llaga, quando no me sea agradecido, quando ya, desconfiando de mi buena respuesta, aya puesto sus ojos en amor de otra? ¡Quanta más ventaja touiera mi prometimiento rogado, que mi ofrecimiento forçoso! (x, 238).

Tal como señala María Rosa Lida, la impaciencia que expresa la joven por el día perdido «no es sino avaricia del goce, la reacción peculiar de Melibea a lo transitorio del tiempo» (414). Por otro lado, es importante recalcar el rol activo que desempeña Melibea en relación con la consumación de su relación pasional con Calisto. Melibea transgrede el prototípico papel de la heroína como la noble amada del relato caballeresco o sentimental, tradicionalmente relacionado con la pasividad e inocencia, pues es ella, y no Calisto, quien determina el espacio y tiempo de reunión con el amado. Asimismo, esta voluntad de acción es motivada por otro sentimiento convencionalmente asignado a los personajes masculinos: los celos, los cuales la empujan a la actuación inmediata y presurosa. Esta prisa toma un cariz fatídico cuando, por el apremio de seguir al amante mas allá de la muerte, Melibea se quita la vida frente al padre. Pero, como ya he subrayado, en su último monólogo, hay una marcada primacía del yo, pues la muerte del amante implica la suspensión de sus placeres. Como acertadamente indica María Embeita, Melibea «llora más la privación del deleite voluptuoso, que el fin del amado» (130).

Asimismo, Melibea subvierte otra de las expectativas de la sociedad patriarcal. La joven escucha escondida la conversación de los planes de sus padres por sujetarla al dominio de un esposo a través de los lazos del matrimonio. Melibea, quien recientemente ha descubierto los placeres de la sexualidad, se rebela contra los deseos de los padres y de la institución del matrimonio. El único interés que persigue Melibea, luego de sus encuentros secretos con Calisto, es la satisfacción inmediata de sus apetitos carnales. Nuevamente aparece la preocupación por el tiempo vinculado con la realización de los deseos personales: «No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí en gozarlo, de no conocerlo, después que a mí se me conocer. No quiero marido, no quiero ensuciar los ñudos del matrimonio, ni las maritales pisadas de ageno hombre» (xvi, 304). Calisto ha sido el medio a través del cual Melibea ha podido entender su propia

interioridad; de este descubrimiento de su ser como sujeto terrenal con voluntad propia nace la transgresión a la hipocresía que supone el matrimonio. La exploración del yo encarna los modernos intereses cuyo foco es el ser individual.

Pleberio también muestra miedo ante la cercanía de la llegada de la muerte. Así como Calisto usa la imaginación y la memoria como armas de defensa contra el orden implacable del tiempo, Pleberio intenta usar la previsión contra el mismo enemigo. Por ello, discute con su esposa el posible matrimonio de su hija antes de que los sorprenda la muerte: «Alisa, amiga el tiempo, según me parece, se nos va, como dicen, entre las manos. Corren los días como agua de río. No hay cosa tan ligera para huir como la vida. La muerte nos sigue e rodea, de la qual somos vezinos e hazia su vandera nos acostamos, según natura» (XVII, 301). Pero si Calisto intenta acelerar el tiempo, Pleberio desea que este le dé una tregua para ordenar su hacienda antes de morir. Pleberio vive, como los demás personajes, un tiempo íntimo, cuya corta duración es experimentada con particular intensidad, al igual que en el caso de Celestina, debido a la conciencia de su pronta muerte. En cualquier caso, ya sea por la prisa del amante o por la previsión del anciano, el intento de manipular los hilos del tiempo, como acontecer imperturbable frente a la arbitrariedad de las motivaciones humanas, es fallido y concluye solo en muerte y destrucción. Samuel Sánchez ha estudiado el cambio en la representación del impacto de la muerte en el discurso literario de la Edad Media y del Renacimiento. Para el crítico, las manifestaciones medievales de la pena por la muerte del ser querido se expresaban en forma colectiva, formulista y se concentraban en el muerto. En cambio, en la Edad Moderna el *plancus* es más secular; el centro del discurso se torna hacia el superviviente y su pena individual:

Whereas the universal and cultural aspects of grief define the Spanish literary response to death in Middle Ages, with the dawn of modernity the representation of grieving emerges as space for the interrogation of bereaved's identity by means of a personalized response to loss, a reaction that echoes the shift from the collective to the individual that characterizes modernity (148-9).

Habría que tener en cuenta que este cambio supone, entonces, una visión distinta acerca de la vida ultraterrena. El hombre medieval afronta la muerte con la confianza que le otorga la ideología cristiana de una vida mejor más allá de la existencia terrena. De ahí que la representación medieval de la muerte esté enfocada más en el muerto y su trascendencia póstuma. Sin embargo, hacia principios de la Edad Moderna, esta confianza se va minando; la pérdida de la fe en la trascendencia es bastante clara en el discurso final de Pleberio. La tristeza que abate al anciano

frente a la muerte de su hija es inconsolable; el silencio y el abandono completo de la última escena representan el terrible pesimismo del que está teñida la obra. Pleberio se queda solo en este valle de lágrimas. Esta angustiante soledad no puede ser confortada ni con la esperanza de una mejor vida para su hija ni con la promesa de una reunión con esta en un espacio ultraterreno. Se niega, de esta manera, la concepción escatológica teocéntrica con la que se entendía el mundo, y se afirma más bien el anclaje del hombre al espacio y tiempo terrenales. De acuerdo con Gerli, el lamento del anciano «represents a rebellion against the ethos of religious and literary convention. It is an anguished plea for individualism opposed to the bogus security provide by uncritical conformity to literary traditions and Christian views» (1976, 73). Entonces, el lamento de Pleberio subraya el novedoso interés en la interioridad del yo, nuevo aspecto de la Edad Moderna. Cuando el anciano da la mala noticia a Alisa, dice: «*nuestro* gozo en el pozo; *nuestro* bien es todo perdido» (xxi, 336; el énfasis es mío). Así como el discurso de Melibea, ante la muerte de su amante, se concentra en las consecuencias que esta pérdida implica en los recientes placeres que ha descubierto la joven, el soliloquio de Pleberio subraya, sobre todo, las aflicciones que debe soportar el anciano, sin la asistencia de su heredera ni el consuelo cristiano. Asimismo, el recuento de los hechos más destacados de la vida del reciente difunto, Melibea, es sustituido por un balance de la vida del anciano: «He is more concerned with his own loneliness than with remembering the virtue and goodness of his daughter» (Corfis: 53). En ambos discursos elegíacos, el de Melibea y el de su padre, el foco de interés no es el muerto ni la esperanza en una vida futura, sino el dolor presente, en el mundo de *hic* y *nunc*, de quien debe sobrevivir la pérdida en la soledad absoluta: «¿Por qué me dexaste, quando yo te avía de dexar? ¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste y solo in hac lacrimarum valle?» (xxi, 343).

Una de las cualidades especiales de *La Celestina* es la caracterización del ambiente de tránsito que experimenta la sociedad en el otoño de la Edad Media y en su despertar hacia el Renacimiento. A través del análisis del *planctus* de Pleberio hemos podido comprobar un elemento novedoso: el germen de la duda en relación a la esperanza en la salvación y la posibilidad consoladora en una vida ulterior. Celestina es el personaje que más parece creer en la existencia del Mal, encarnado por el demonio al cual invoca en sus conjuros para asegurar el éxito de su empresa, y, por tanto, del Bien. Sin embargo, también el miedo y la incertidumbre asaltan a la alcahueta, quien ya no confía enteramente en fuerzas sobrenaturales, sino más bien en los poderes de la voluntad del hombre y de sus inclinaciones internas. La oscilación entre la creencia medieval en poderes ultraterrenos y la nueva mentalidad renacentista que está emergiendo se representa claramente en la escena de los conjuros de Celestina seguido por el capítulo en que hallamos a la anciana sola caminando por las calles

haciendo un balance sobre los próximos movimientos de sus proyectos. Cuando Celestina lanza su famoso conjuro para lograr la rendición de Melibea, Elisa y Pármeno están en la casa. Celestina requiere la confianza de ambos personajes: necesita los «trabajos» de Elisa para sobrevivir y la fidelidad de Pármeno para ganar el favor de Calisto. Entonces, la magia es otra herramienta, junto a su deslumbrante uso de la retórica, que emplea la alcahueta: el hechizo, que respeta las características tradicionales de un conjuro típico, es una especie de representación de Celestina, tanto para persuadir a la pareja que la escucha como para autoconvencerse sobre sus poderes sobrehumanos. Sin embargo, Celestina culmina su maleficio con una frase en la que subraya la seguridad en su propio poder más que en la del «triste Plutón»; «assi *confiando en mi mucho poder*, me parto para allá con mi hilado: donde creo te lleuo ya embuelto» (III, 147, el énfasis es mío). Además, justo después de la escena del maleficio, Celestina se lanza sola a las calles de la ciudad y maneja un discurso completamente distinto. En la intimidad de esta soledad, Celestina se detiene a contrapesar los beneficios que la empresa que Calisto le ha delegado le puede traer. Es decir que la confianza en cualquier fuerza trascendente se desbarata completamente cuando Celestina pone en tela de juicio la seguridad que los poderes demoniacos parecían ofrecerle en la escena justamente anterior:

Agora que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido deste mi camino: porque aquellas cosas que bien no son pensadas: avnque algunas vezes ayan buen fin, comunmente crian desuariados efetos: assi que la mucha especulacion nunca carece de buen fruto. Que *avnque yo he dissimulado con el*, podria ser que, si me sintiessen en estos passos de parte de Melibea, que no pagasse con pena que menor fuesse que la vida, o muy amenguada quedasse: quando matar no me quisiessen, manteandome o azotandome cruelmente. Pues amargas cient monedas serian estas. ay cuytada de mi! en que lazo me he metido: que por me mostrar sollicita e esforzada pongo mi persona al tablero: *que fare, cuytada, mezquina de mi: que ni el salir afuera es prouechoso: ni la perseuerancia carece de peligro. pues yre / o tornarme he? o dubdosa e dura perplexidad*: no se qual escoja por más sano (IV, 149, el énfasis es mío).

En este soliloquio, es fácil identificar que la escena de la magia ha sido un mero artificio: «yo he disimulado». La magia es solo una careta por encima de la cual se erige el uso de la razón. Ante la «dura perplexidad» que asalta a Celestina, ella se inclina por la especulación en el aquí y ahora. Reflexiona metódicamente, contrapone argumentos y asume una

decisión basada en una ilación de razonamientos. Somos testigos del desplome de una explicación sobrenatural del mundo, discurso substituido por una visión pragmático-racional. De esta manera, el enfoque de un espacio-tiempo trascendental sufre fisuras que suponen un cambio radical de pensamiento.

En conclusión, como vemos, el tiempo en *La Celestina* se vive intensamente, «como tal sin falsas decoraciones ni escapistas y complejas abstracciones; importa el tiempo, escuetamente, y la vida del hombre *en* ese tiempo» (Rodríguez-Puertolas 151). Hemos podido comprobar, a través de una lectura atenta de la obra y del análisis de la interioridad de los personajes, el complejo funcionamiento del tiempo en *La Celestina*. Este es percibido de maneras disímiles de acuerdo a la íntima conciencia subjetiva de cada personaje. Así, si, por una parte, estos poseen una clara conciencia temporal que los apremia constantemente y los empuja a asumir decisiones en las que priman los nuevos principios del individualismo, la autodeterminación y el egoísmo, por otro lado, esta conciencia temporal se representa en la obra a través de expresiones subjetivas e íntimas, formas diversas de comprender y vivir un tiempo que ha perdido su estatismo y universalidad para convertirse en una categoría más flexible y personal, es decir, más humana.

Bibliografía

- ALCALÁ, Ángel. «Rojas y el Neopiepireísmo. Notas sobre la intención de *La Celestina* y el silencio posterior de su autor». *'La Celestina' y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina* / patrocinado por el Ministerio de Educación y Ciencia... [et al.]; dirección, Manuel Criado de Val. Barcelona: Hispan-Borrás Ediciones, 1977, pp. 35-50.
- ALCALÁ GALÁN, Mercedes. «Voluntad de poder en *Celestina*». *Celestinesca* 20 (1996): 37-55.
- ASENCIO, Manuel T. «El tiempo en *La Celestina*». *Hispanic Review* 20.1 (1952): 28-43. JSTOR. Web. 13 Feb. 2010.
- AYLLÓN, Cándido. *La visión pesimista de «La Celestina»*. México: Ediciones de Andrea, 1965.
- BERNDT, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*. Madrid: Editorial Gredos, 1963.
- BURKE, James F. «Sympathy and Antipathy in *La Celestina*». *Comparative Literature* 39.1 (1987): 19-27.
- CORFIS, Ivy A. «Imagery of Love and Death in Pleberio's Lament». *Celestinesca* 25 (2001): 47-56.
- EMBEITA, María. «La Celestina, obra del Renacimiento». *'La Celestina' y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina* / patrocinado por el Ministerio de Educación y Ciencia... [et al.]; dirección, Manuel Criado de Val. Barcelona: Hispan-Borrás Ediciones, 1977, pp. 125-134.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique. «El reloj, la hora, y la economía en *La Celestina*». *Celestinesca* 34 (2010): 31-42.
- GERLI, E. Michael. «The Ideology of Space in *Celestina*». *Celestinesca* 21 (1997): 65-77.
- . «Pleberio's Lament and Two Literary Topoi: *Expositor* and *Planctus*». *Romanische Forschungen* 88 (1976): 67-74.
- GILMAN, Stephen. «El tiempo y el género literario en la *Celestina*. *Revista de Filología hispánica* 7 (1945): 147-159.
- . *The Art of «La Celestina»*. Madison: University of Wisconsin Press, 1956.
- . *The Spain of Fernando de Rojas; The Intellectual and Social Landscape of «La Celestina»*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- GURZA, Esperanza. *Lectura existencialista de «La Celestina»*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.
- HANDY, Otis. «La desfloración psicológica y retórica de Melibea». *Estudios sobre «La Celestina»*. Ed. Santiago López-Ríos. Madrid: Ediciones Istmo, 2001, pp. 381-393.

- HERRERO, Javier. «Celestina: The Aging Prostitute as Witch». *Aging in Literature*. Eds. Laurel Porter y Laurence M. Porter. Michigan State University: Michigan, 1984, pp. 31-49.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.
- MENCÉ-CASTER, Corinne. «Temporalité et éthique dans *La Celestina*». *Celestinesca* 32 (2008): 209-229.
- PALAFOX, Eloísa. «Celestina y su retórica de seducción: Comida, vino y amor en el texto de la *Tragicomedia*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32.1 (2007 Fall): 71-88.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio. «*La Celestina* o la negación de la negación». *Literatura, Historia, Alienación*. Barcelona: Editorial Labor, 1976, pp. 147-172.
- . *De la Edad Media a la edad conflictiva; estudios de Literatura Española*. Madrid: Gredos, 1972.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. 14ª ed. Edición de Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 2004.
- RUSSELL, Peter. «La magia, tema integral de *La Celestina*». *Estudios sobre la «Celestina»*. Ed. Santiago López-Ríos. Madrid: Ediciones Istmo, 2001, pp. 281-311.
- SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, Samuel. «Death Gets Personal: Inventing Early Modern Grief in 15th Century Spain». *Celestinesca* 34 (2010): 145-178.
- SEVERIN, Dorothy S. *Memory in «La Celestina»*. London: Tamesis, 1970.
- SNOW, Joseph T. «Alisa, Melibea, Celestina y la magia». *Estudios sobre la «Celestina»*. Ed. Santiago López-Ríos. Madrid: Ediciones Istmo, 2001, pp. 312-324.
- WEST, Geoffrey. «The Unseemliness of Calisto's Toothache». *Celestinesca* 3.1 (1979): 3-10.
- YGLIASAS, Yolanda. «Rompiendo las cadenas: el libre albedrío en los personajes de *La Celestina*». *Celestinesca* 34 (2010): 57-74.



GALARRETA-AIMA, Diana, «El tiempo en *La Celestina*: el deseo, el placer y el egoísmo como motivos de interpretación de la obra», *Celestinesca* 35 (2011), pp. 43-66.

RESUMEN

El estudio de la conciencia temporal de los personajes de *La Celestina* nos permite comprender mejor los cambios que se están operando en la sociedad de finales de la Edad Media. A la vez, el análisis de este preciso y especial periodo histórico nos puede dar ciertas claves para comprender el modo de pensar y actuar de los personajes. La propuesta de este artículo es realizar un análisis en dos direcciones, aparentemente opuestas, pero complementarias: por un lado, el tiempo como factor que constriñe las pasiones de los personajes y que, por tanto, mueve sus acciones en una lucha implacable contra este, y, por otro, la creación de una conciencia íntima y relativa del tiempo de acuerdo a las características personales de cada uno de los personajes.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, tiempo, conciencia, pasiones, memoria, imaginación.

ABSTRACT

The study of the temporal consciousness of *La Celestina*'s characters allow us to understand better the ongoing changes of the society at the end of the Middle Ages. At the same time, the analysis of this precise and special historic period provides us certain keys to comprehend the way of thinking and acting of the characters. The proposal of this article is doing an analysis in two directions, apparently conflicting, but complementary: on one hand, time as a factor that constrains the characters' passions so that it moves their actions in an implacable battle against it, and, on the other hand, the creation of an personal and relative consciousness of time according to the personal features of each one of the characters.

KEY WORDS: *Celestina*, time, conscience, passion, memory, imagination.



Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv) y *Celestina*¹

Devid Paolini
The City College of New York

De la estrecha relación entre la comedia romana y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* ha tratado ya detenidamente Lida de Malkiel en su *La originalidad artística de «La Celestina»*. Allí la estudiosa defendía no solo la dependencia de la obra maestra española del *corpus* de Plauto y, sobre todo, Terencio,² sino que enmarcaba la *Tragicomedia* en el género dramático. A partir de estas dos premisas (la comedia romana como modelo y *Celestina* como drama) se desarrolla el presente trabajo, en el que se hablará de la posible representación de los textos de los dos dramaturgos latinos en centros universitarios y ciudades españolas en las últimas décadas del siglo xv. Sin embargo, antes de analizar la situación del teatro clásico en España, será oportuno hablar brevemente de la puesta en escena de comedias y tragedias clásicas en Italia, por haber sido la península el centro de irradiación del teatro renacentista.

La primera noticia de una representación de una comedia clásica en la península italiana viene de Florencia,³ donde, desde ya 1476, el maestro

1.– Una primera versión del presente trabajo, aquí ampliada, mejorada y corregida, fue leída en Montreal a finales de mayo de 2010 durante el congreso anual de la Asociación Canadiense de Hispanistas. La presente investigación ha sido posible gracias a una beca del PSC-CUNY, concedida conjuntamente por The Professional Staff Congress y The City University of New York (Support for this project was provided by a PSC-CUNY Award, jointly funded by The Professional Staff Congress and The City University of New York).

2.– «Todo examen de *La Celestina* confirma esta conclusión: la comedia romana y en especial la de Terencio ha sido el modelo —directo e indirecto— para un gran número de resortes técnicos, tales como ciertos tipos de acotación, diálogo, monólogo, aparte, ironía» (1970: 30).

3.– Tratan de la puesta en escena de comedias clásicas en Florencia, Del Lungo (1876), Pintor (1906a) y Doglio (1971).

de escuela Giorgio Antonio Vespucci, amigo de Poliziano y Ficino, y tío del futuro navegador Américo, había pedido a sus discípulos que pusieran en escena el *Andria* de Terencio.⁴ El éxito de la recitación y su reconocido valor pedagógico atrajo la atención de otros maestros y profesores como Luca d'Antonio Bernardi de San Gimignano y Paolo Comparini de Prato. Al primero, que enseñó gramática en el Estudio florentino desde 1485 hasta 1498, se deben representaciones tanto de los *Diálogos* de Luciano como de dramas que él mismo compuso y de una comedia de Plauto cuyo título no nos ha llegado (Ventrone 1993: 25 y n. 33); el segundo escenificó con sus estudiantes, el 12 de mayo de 1488, los *Menaechmi* de Plauto con un prólogo de Angelo Poliziano.⁵ Este último fue, sin duda alguna, uno de los humanistas más eruditos que empujó a la recuperación del teatro clásico. En el curso sobre el *Andria* de Terencio que impartió entre 1484 y 1485, además de analizar detenidamente el texto, se ocupó por primera vez de reconstruir la historia de la comedia desde su origen griego hasta la época de los dos dramaturgos romanos.⁶

El interés de los humanistas florentinos no estaba limitado a la recuperación del teatro clásico romano. De hecho se conservan testimonios que nos informan de cómo, en la última década del *Quattrocento*, se representaron en Florencia también dramas griegos, uno de los cuales por lo menos en lengua original: en un epigrama griego de Poliziano se lee un elogio entusiasta de la actuación de Alessandra Scala, hija del canciller de la República florentina Bartolomeo Scala, quien recitó el papel de Electra en la tragedia homónima de Sófocles.⁷ La representación tuvo lugar alrededor de 1493, como nos indica el mismo Poliziano en una carta a Cassandra Fedele.⁸

4.- De la representación, que tuvo lugar durante el carnaval de dicho año, nos habla Pietro Cennini en una carta a Alamanno Rinuccini, este último embajador de Lorenzo el Magnífico en Roma. Recuerda todo el episodio y señala la bibliografía fundamental Ventrone (1993: 23 y n. 26).

5.- Para el polémico prólogo de Poliziano, escrito en defensa de Lorenzo el Magnífico contra los ataques de los eclesiásticos que criticaban las representaciones de comedias clásicas, véanse Bombieri (1985), Bausi (1991), (Ventrone 1993: 27, 35-6) y Martelli (1993). Del interés del Magnífico por las comedias clásicas es testigo también un soneto escrito por Feo Belcari hacia 1480, en el que Plauto y Terencio se presentan como fuentes de la elocuencia del ilustre miembro de la familia Medici: «Nel tuo intelletto el bel Terenzio e Plauto / Versan le muse lor, como Nettunno / Le grand'acque del verno e dell'autunno, / Per farti sempre di eloquenzia lauto...» (Belcari 1833: 173; *apud* Ventrone 1993: 34, n. 56).

6.- Lattanzi Roselli (1973) ha transcrito y preparado la edición crítica de los apuntes del curso de Poliziano que se han conservado. Véase, además, Ventrone (1992; 1993: 36-8, 171-7).

7.- «Cuando la joven Alessandra representó a Electra... todos nos quedamos estupefactos por la facilidad con la que hablaba la lengua ática sin caer en error, aunque era italiana de estirpe, por cómo emitía la voz bien imitada y natural, y por cómo observaba la buena regla del arte escénico» (la traducción, que se basa en la italiana al cuidado de Arizzoni 1951: 56, es nuestra).

8.- La epístola puede leerse en Pesenti (1915: 299-301), a quien se debe también su datación. Sobre la humanista veneciana, véase Robin (2000). Todo el episodio se recuerda en Ventrone (1993: 28-9 y notas).

Otra referencia a posibles representaciones en griego se encuentra en el prefacio de la *Ionià* escrita por el humanista heleno Aristóbulo Apostoli.⁹ En la dedicatoria a León x (Giovanni de' Medici, hijo del Magnífico), se habla de una representación del *Pluto* de Aristófanes. Este es el pasaje:

Le debo esto al muy docto Giano Lascaris, el más ilustre de la estirpe de los griegos, quien, con muchos esfuerzos e ingentes gastos del muy noble y muy ilustre padre de Vuestra Santidad, los libros de aquellos antiguos y felices hombres... llevó a salvo a Florencia, donde yo, copiando una parte para el magnífico y noble Piero, hermano de Vuestra Santidad... otra parte consultándola según mis fuerzas, recogí y reuní los pasajes mejores, como hacen las abejas con las flores más perfumadas y bellas. Me atrajo también a mí en aquel entonces a Florencia, a través del muy sabio Lascaris, Lorenzo [el Magnífico], el gran iluminado filo-helénico, excelsa cima y gloria de la nobleza florentina, y allí conocí también a Tu Santidad. ¿Qué tiempo era, qué tiempo remoto era aquel, en que también una escena, como en una nueva Atenas, hiciste aparejar espléndidamente en tu suntuosa morada para el «Pluto» de Aristófanes? Esta pequeña obra, Santísimo Señor, por fin llevada a cabo te la ofrezco pues, muy sabio pontífice, a cambio de la benevolencia que el muy magnífico y muy noble consanguíneo tuyo Piero tuvo hacía mí y por el fervor hacia el estudio del griego que Tu Santidad ha heredado de sus predecesores y conserva.¹⁰ (El subrayado es nuestro).

La presencia de Aristóbulo Apostoli en Florencia puede datarse con cierta seguridad hacia mediados de 1492. Considerando el hecho de que los Medici fueron expulsados de la ciudad en 1494 y no regresaron hasta 1512, pocos meses antes de la elección de Giovanni de' Medici a la sede pontificia, la primera fecha puede tomarse como *terminus post quem* y el año 1494 como término *ante quem* de dicha representación.¹¹

9.– Esta información nos la comunicó personalmente nuestro querido amigo Stefano Pagliaroli, quien, amablemente, nos pasó una copia de su artículo que estaba en prensa y se publicó luego en 2004. A él va nuestro sincero agradecimiento.

10.– La traducción al español es nuestra y se basa en la que hizo el autor del artículo del griego al italiano (el texto original se encuentra en Legrand 1885, II: 340-1; el pasaje que se ha traducido en Pagliaroli 2004: 235-6).

11.– Stauble (1968: 16) afirma que el *Pluto* se puso en escena en griego en Florencia a finales del siglo xv y reenvía en nota a la voz *Aristófanes*, al cuidado de Gennaro Perrotta, en la *Enciclopedia dello Spettacolo* (1954-1962, vol. 1: 871). La única información que Perrotta da, sin añadir bibliografía, es la siguiente: «Antes de la *editio princeps* (1498), los humanistas Geronimo [sic por Guarino] Veronese, Giovanni Aurispa, Gaspare da Verona, Lionoro de' Leonori, Francesco Barbaro, Lorenzo Valla, Bessarione y Poliziano poseyeron códices de Aristófanes o

En Roma¹² el intento de recuperar el teatro clásico está vinculado a la asidua actividad de Pomponio Leto (1428-1498), el humanista que más promovió la restauración de la cultura de la antigüedad romana. Llegado a la Urbe en torno a mediados del siglo, el papa Pablo II le asignó la cátedra de elocuencia en el Estudio romano; fue por su iniciativa que empezó a formarse la Academia romana (conocida también como Academia pomponiana dada la importancia de la aportación de Pomponio), en la que diferentes estudiosos del mundo clásico no solo asumieron nombres latinizantes, con los que se les conoce, sino que fechaban sus escritos con el famoso epígrafe liviano *Ab urbe condita*. En sus reuniones debatían temas y problemas de filosofía, arte, filología, y cada año el 21 de abril, según la tradición clásica, conmemoraban la fundación de Roma (Rossi 1973: 303-8).

En 1468 Pomponio Leto fue encarcelado junto con Bartolomeo Sacchi, más conocido como Platina, y con otros socios de la academia, bajo la acusación de preparar una conjura contra el papa para restaurar la república romana. Esto causó la dispersión de la Academia, que solo con la muerte de Pablo II (1471) y la elección de su sucesor, Sixto IV, pudo reanudar sus actividades. Al nuevo pontífice, mecenas de artistas y letrados, se deben el embellecimiento de los palacios Vaticanos y de San Pedro, la construcción de la capilla que se denominó luego Sixtina, y la ampliación y apertura al público de la Biblioteca Vaticana, que confió, en 1475, a la dirección de Platina.

La Academia romana recobró vigor y en 1483 el emperador Federico III le confirió la facultad de nombrar doctores y coronar poetas. Precisamente a Pomponio Leto se le debe la restauración del teatro clásico en Roma, gracias también al mecenazgo de los nietos de Sixto IV, Girolamo y los cardenales Pietro y Raffaele Riario. En efecto, en abril de 1486 los pomponianos representaron en el Capitolio el *Epidicus* de Plauto mientras que Gian Sulpizio de Veroli, amigo de Leto, organizó en Campo de' Fiori la recitación del *Hypolitus* de Séneca.¹³ En esta última se distinguió entre los actores el joven Tommaso Inghirami, a quien, desde aquel entonces, se le apodó con el nombre de Fedra por su excelente interpretación de la protagonista femenina de la tragedia senequiana.¹⁴ En los años siguientes

hicieron extractos de sus obras. Leonardo Bruni trajo al latín el primer acto del *Pluto*, porque quería que se conocieran el carácter de la comedia griega y sus diferencias con las comedias de Plauto y Terencio; y así fue el iniciador del teatro humanístico. Por cierto que, por influjo de Bruni, en la segunda mitad del *Quattrocento* se representó en Florencia el *Pluto* en el texto griego» (la traducción al español es nuestra).

12.—Para el teatro y los espectáculos en Roma, véase Pintor (1906b) y la ingente documentación que ha recogido Cruciani (1983). En cuanto a la academia pomponiana, de la que se hablará enseguida, sigue siendo fundamental el estudio de Zabughin (1909-1912), que habrá de ponerse al día con Neiiendam (1969).

13.—Hay una evidente errata en Rossi (1973: 504-5), que sitúa estos dos espectáculos en 1468. Véase, a propósito de esto, Cruciani (1983: 184-8).

14.— Véanse Cruciani (1980; 1983: 39-44) y Pieri (1989: 61).

tes tenemos constancia de la puesta en escena del *Amphitruo* en 1492, la *Aulularia* en 1497, la *Mostellaria* en 1499, los *Menaechmi* en 1501 (para festejar las bodas de Lucrecia Borgia y Alfonso d'Este), y unas cuantas comedias durante el carnaval de 1503 (Stäuble 1968: 201). Una alusi3n indirecta a una posible representaci3n en griego en Roma viene del *Diario* de Jacopo Gherardi y, en particular, de la descripci3n de una cena ofrecida por el embajador veneciano Francesco Diedo: durante el banquete hubo personas «qui graece recitarunt» y «qui comoedias actitarunt», segun los «veterum mores et acta» (Cruciani 1983: 186), unico indicio de este tipo de espectaculo en la Roma pontifical.

El centro m3s importante por la representaci3n de comedias romanas fue, de todos modos, Ferrara, sobre todo en los ultimos quince aros del *Quattrocento*, cuando la ciudad se encontraba bajo el mecenazgo de Ercole I (Cruciani, Falletti y Ruffini 1994). Hay que sealar una particularidad que iba a tener consecuencias muy importantes: las obras de Plauto y Terencio ya no se representaban en lengua original sino traducidas a la vernacula. Esto indica una finalidad totalmente diferente con respecto a las primeras comedias clasicas que se habian puesto en escena en Florencia: si all3 el objetivo de los maestros de escuela era principalmente didactico, el uso de la lengua vulgar en Ferrara demuestra claramente c3mo en la corte de los Este se habia recuperado *in toto* el concepto de espectaculo teatral como diversión para un p3blico m3s amplio compuesto por sectores de la sociedad que no entendian lat3n.¹⁵ En 1479, para el duque Ercole, Battista Guarino habia traducido la *Aulularia* y el *Curculio*; unos aros m3s tarde tambien los *Menaechmi*; Girolamo Berardi volvi3 en lengua vulgar la *Casina* y la *Mostellaria*; y Paride Ceserani de nuevo la *Aulularia*; todas comedias de Plauto. El 25 de enero de 1486, poco meses antes de las representaciones romanas, tuvo lugar en Ferrara la primera recitaci3n de una comedia de Plauto de que se tiene noticia: los *Menaechmi*, en traducci3n, naturalmente.¹⁶ Al aro siguiente le toc3 el turno al *Amphitruo*, mientras que en 1491, con ocasi3n del matrimonio de Alfonso d'Este con Anna Sforza, adem3s de las dos comedias plautinas ahora recordadas se represent3 el *Andria* de Terencio. En mayo de 1493, durante la visita de Ludovico el Moro a la ciudad de Ferrara, se recitaron de nuevo los *Menaechmi*; para el carnaval de 1499 el terenciano *Eunucus* y las dos comedias plautinas *Trinummus* y *Poenulus*; en 1500 la *Asinaria*; en 1501 los *Captivi*, el *Mercator*, la *Asinaria* y el *Eunuchus*. En 1502, para celebrar las nuevas bodas de Alfonso con Lucrecia Borgia, se pusieron en escena hasta cinco come-

15.– Acerca de la traducci3n de las comedias de Plauto y Terencio a finales del *Quattrocento* y a lo largo del siglo siguiente, veanse De Amicis (1897), Orlando (1940), Rositi (1968), Coppo (1968), Stefani (1979), Uberti (1985) y Ruffini (1987).

16.– Estudio y texto pueden leerse en Tissoni Benvenuti y Mussini Sacchi (1983: 77 y sigs.). V3ase, adem3s, Ruffini (1987). Sobre la fortuna de esta comedia de Plauto en particular, y su representaci3n tanto en lat3n como en traducci3n, vease Uberti (1985: 7-12).

días plautinas: la *Casina*, el *Epidicus*, las *Bacchides*, el *Miles gloriosus* y la *Asinaria*. En 1503 fue el turno de la *Aulularia*, la *Mostellaria*, los *Menaechmi* y el *Eunucus* (Stäuble 1968: 200; Coppo 1968; y Rossi 1973: 505-6), etc.

La recitación de comedias clásicas traducidas en lengua vernácula no fue un fenómeno exclusivo de Ferrara: en pocos años otras cortes y ciudades italianas siguieron el ejemplo de los Este. En Bolonia se escenificaron las comedias *Amphitruo* (1487) y *Menaechmi* (1491); esta última también en Cesena en 1492; en Mantua los Gonzaga asistieron a la representación de los *Captivi* (1496), del *Poenolus* y de la terenciana *Adelphoe* (1501), y de los *Menaechmi*, el *Trinumus* y el *Pseudolus* (1502); y desde 1507 se instaló en Venecia Francesco Nobili, apodado «Cherea»¹⁷ —por su interpretación del homónimo personaje de la comedia terenciana *Eunuchus*— que impulsó, en las siguientes dos décadas, la puesta en escena de las comedias de Plauto y Terencio en lengua vulgar (Pieri 1989: 64; Padoan 1996: 11).

En Nápoles, la única noticia indirecta de la recitación de una comedia plautina nos viene del prólogo del drama humanístico *Comedia sine titulo* de Girolamo Morlini (Stäuble 1968: 214).

Por último nos queda por considerar Milán, donde, según las informaciones que nos han llegado, parece que no arraigó la costumbre de poner en escena las obras de Plauto y Terencio. De hecho, las únicas representaciones de comedias romanas que se organizaron en el ducado se debieron a los ferrareses.¹⁸ Como ya se ha dicho, el 24 de mayo de 1493, en ocasión de la estancia en Ferrara de los señores de Milán, Ludovico el Moro y su esposa Beatrice d'Este, se habían recitado los *Menaechmi* de Plauto (Coppo 1968: 37). Ludovico se había quedado tan entusiasmado que deseó ver de nuevo el espectáculo en su ciudad (32). Por eso, cuando Ercole d'Este se fue a su vez a visitar a su yerno, en agosto del mismo año, llevó consigo «le genti, che recitarono il Menechino», según la crónica de Paolo de Legnano (*apud* Arata 1934: 202, n. 1).¹⁹ Testimonio de esta representación nos viene también de una carta de Isabella d'Este a su marido, fechada el 28 de julio de 1493, donde le comunicaba la intención del duque de Ferrara, su padre, de poner en escena dicha obra:

17.— Sobre «Cherea» y su importante contribución al espectáculo en Venecia, véanse Padoan (1982: 35-46) y Guarino (1987; 1995), y la voz «De Nobili, Francesco» en el *Dizionario Biografico degli Italiani*.

18.— Que en Milán no se representaran comedias clásicas no quiere decir en absoluto que no tuviera una buena tradición dramática. Será suficiente recordar la representación alegórica de Bernardo Bellincioni titulada *Fiesta del Paraíso* (1490), que tuvo como escenario el Castillo Sforzesco y como colaborador al mismo Leonardo da Vinci (Sanesi 1911, I: 196-7).

19.— La noticia de esta representación milanesa parece haber caído en olvido dado que no se alude a ella ni en Stäuble (1968: 201), ni en Rossi (1973: 511), etc. Nuestra información ha venido de Uberti (1985: 8), que a su vez reenvía al estudio de Arata (1934), que se ha consultado y citado hace poco.

Lo ill.mo Sig. mio patre prega V.S. che la voglia prestarli dui turbanti et dui habiti turcheschi da vestire due persone, quali voria per portar seco a Milano per la comedia de Menechino ch'el vole fare per satisfacione del S. Ludovico. (Luzio y Renier 1890: 379)

Y todavía en agosto de 1493, el señor de Milán se fue a Pavía, donde el duque de Ferrara había enviado a un grupo de jóvenes, entre ellos el joven Ludovico Ariosto, para representar los días 27, 28 y 29 tres comedias plautinas: los *Captivi*, el *Mercator* y el *Poenulus* (*ib.*; Rossi 1973: 511).

Las actividades teatrales que se acaban de enumerar solo se refieren a la representación de comedias y tragedias clásicas. Se dejan de mencionar, porque no están directamente relacionadas con el tema de esta investigación, las numerosas recitaciones sagradas (sobre todo en Florencia),²⁰ los festejos y espectáculos organizados en ocasión de la elección de un nuevo papa o de un *doge* en Venecia, la visita de personajes importantes, las entradas reales, la recitación de dramas mitológicos y alegóricos, églogas, farsas, comedias humanísticas, etc.²¹

Todo lo dicho demuestra claramente las múltiples manifestaciones teatrales y la tan arraigada cultura del espectáculo y de la puesta en escena de comedias y tragedias clásicas en la península italiana a finales del siglo xv.

En cuanto a España, ¿qué evidencia nos ha llegado de representaciones teatrales de dramas clásicos? No entra en nuestros objetivos tratar, ahora, de la cuestión de si en España hubo o no teatro, materia que dejamos para otra ocasión. Lo que sí nos interesa subrayar es cómo se ha creado, a nuestro entender, un lugar común que ha llevado a algunos estudiosos a afirmar que a finales del siglo se representaban en Castilla las comedias de Plauto y Terencio. Probablemente estas aseveraciones se basan en algunas ideas expuestas por Bonilla y San Martín que luego fueron repetidas y ampliadas por García Soriano y Casas Homs.

Bonilla y San Martín publicó, en 1925, un estudio sobre el teatro universitario durante el renacimiento español y sobre Juan Pérez Petreyo (1512-1545), humanista toledano que enseñó retórica en la universidad de Alcalá de Henares y autor de diferentes comedias humanísticas. Tras afirmar que durante la Edad Media se conocían en España las comedias de Plauto y Terencio y las tragedias de Séneca, y hacer referencia a unas comedias humanísticas que, posiblemente, circularon en Castilla, el estudioso recuerda el título LXI de los Estatutos de la Universidad de Salamanca de 1538, donde se indicaba la necesidad, para cada colegio, de repre-

20.— Véase para Florencia a Molinari (1961), el apéndice de Trexler (1980) y Ventrone (1993: 38-53 y *passim*; 2008).

21.— Además de los estudios que ya se han señalado, véanse Zorzi (1977), Cruciani y Seragnoli (1987), Guarino (1988), Villaresi (1994) y Padoan (1996).

sentar una comedia o tragedia clásica.²² A continuación añade un pasaje que, creemos, es el que ha dado inicio a toda una serie de malentendidos que persisten hoy en día:

Probablemente, la costumbre de las representaciones no se inauguró en 1538, sino que databa de la Edad Media. Así, en la Universidad de París, según du Boulay, era eso «vetustissima consuetudo»; y, en Inglaterra, sabido es que la creación de la fiesta del Corpus Christi, en 1311, contribuyó poderosamente al desarrollo de las miracle-plays. (1925: 145; el subrayado es nuestro).

Todos los estudios posteriores, como veremos, se refieren a y se basan en esta aseveración.

Poco antes de la mitad del siglo pasado García Soriano en su estudio sobre los orígenes del teatro español afirmó (apoyándose en Bonilla y San Martín y sin aportar documentación adicional) que, si en Francia hubo representaciones teatrales desde los primeros años de la fundación de la Universidad de París, entonces lo mismo o algo parecido tuvo que haber pasado en la Universidad de Salamanca. Esto es lo que escribe:

Ya en la Edad Media las Universidades debieron de celebrar representaciones dramáticas, en solemnidades y fiestas, como diversión y ejercicio literario a la vez. Escribe du Boulay que en la de París era «vetustissima consuetudo». Igual práctica existiría en las Universidades españolas. Si no hay pruebas documentales, anteriores al siglo XVI, que lo confirmen, de la tradición se infiere claramente. (1945: 3)

Por su parte también Casas Homs contribuyó a esta creencia generalizada. En su edición de la comedia humanística *Polidorus*, que descubrió en 1953 en la Biblioteca Colombina de Sevilla, en un primer momento habló de los puntos de contacto entre esta y *Celestina*, y luego concluyó su análisis con la siguiente aseveración:

tanto las razones del Maestro [Menéndez Pelayo] como las que nosotros hayamos podido añadir prueban o dejan adivinar la creación en España de un ambiente dra-

22.- «[De] cada colegio, cada año se representará una comedia de Plauto o Terencio, o tragicomedia, la primera el primero domingo desde las octavas de Corpus Christi, y las otras en los domingos siguientes: y al Regente que mejor hiciere y representare las dichas comedias o tragedias, se le den seis ducados del arca del Estudio, y sean jueces para dar este premio el Rector y Maestrescuela» (Esperabé Arteaga 1914-1917, I: 203). Estos estatutos de 1538 parecen remontarse por lo menos a 1529 cuando era rector de la Universidad el humanista Fernán Pérez de Oliva. Se tratará posteriormente más detenidamente de la cuestión.

mático estudiantil, paralelo al que un siglo antes se había iniciado en Italia con la obra de P. P. Vergerio. (1953: 164)

En realidad durante la época de Vergerio, es decir, alrededor de las últimas décadas del siglo XIV, en Italia no hubo ningún teatro universitario. Con la excepción de unas pocas farsas, generalmente goliárdicas, que se representaron en los círculos universitarios de Pavia y Padua, y sin considerar la aislada experiencia de Frulovisi en Venecia, todo esto de la tercera década del siglo XV, no se puede hablar de «ambiente dramático estudiantil» en la península italiana antes del último cuarto del *Quattrocento*, con los maestros florentinos recordados arriba, los pomponiani en Roma y los varios humanistas de la corte Estense de Ferrara (Di Camillo 2005: 70-3).

Estas fueron las semillas que, a nuestro juicio, dieron lugar a este malentendido bastante difundido y repetido que ha llegado hasta nuestros días. Se citarán, a título informativo, solo unos pocos ejemplos.

Gilman, en su *The Spain of Fernando de Rojas*, en referencia a la Universidad de Salamanca escribe:

In addition to classroom study of Terence, performance or at least dramatic reading of the dialogue of classical and humanistic works seems to have been a regular custom. Although there are no specific records of such events in Rojas' time, the 1501 publication in Salamanca of Alberti's *Philodoxus* would indicate that the 1538 regulation to the effect that certain Sundays be set apart for the representation of a «Comedia de Plauto o Terencio o Tragicomedia» was based on earlier tradition. (1972: 312)

Las palabras de Gilman necesitan ser matizadas y puestas en su justo contexto. Si por un lado es verdad que en 1501 se publicó en la ciudad salmantina el *Philodoxus* de Leon Battista Alberti, por otro, en el prólogo que acompaña al texto en cuestión, escrito por el bachiller Quirós, se nos dice que dicha comedia humanística era totalmente desconocida en la época en la Universidad de Salamanca.²³ Ni hay alusión alguna a que se recitara o se representara. Por lo tanto no creemos que de la publicación del *Philodoxus* se pueda inferir que a finales del siglo XV se representaban en Salamanca las obras de Plauto y Terencio, tal y como requerían los estatutos del ateneo salmantino de 1538.

En tiempos más recientes, durante el *I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico* que se celebró en Alcañiz en 1990, Picón García presentó, en nombre del grupo del que forma parte, un proyecto de in-

23.— La carta prólogo puede leerse en Menéndez Pelayo (1910: 71-2, n. 2). Allí Quirós afirma que había decidido promover la impresión de la comedia para que no se quedara *omnibus incognitum* un texto escrito *summa cum elegantia ac venustate*.

vestigación sobre el teatro humanístico en España. Después de unas pocas palabras introductorias, el estudioso declaró:

Sobre la existencia de representaciones teatrales en las Universidades españolas desde la fundación de la primera de ellas en Palencia no debe haber duda alguna, puesto que eso mismo ocurría en las Universidades extranjeras en la Edad Media, como está perfectamente documentado en alguna de ellas. (1993: 822)

Y reenvía en nota a Bonilla y San Martín y Casas Homs.

Hablando del teatro estudiantil español del Renacimiento, Alonso Asenjo centró su atención en aquellas obras dramáticas que se representaron con el objetivo didáctico de ayudar a los estudiantes en el aprendizaje del latín y de la retórica. Y escribe:

Esta actividad teatral se desarrolla sobre todo a partir de la última década del siglo xv y su punto de arranque es el estudio y consiguiente representación de las obras de Plauto y Terencio, y también de Séneca y de los trágicos griegos, especialmente de Eurípides... La costumbre de las representaciones plautinas y terencianas se prolongará en los centros de estudios a lo largo de todo el siglo xvi. (1998: 164)

A estas referencias específicas habría que añadir también unas cuantas más, más genéricas, que presentan el teatro castellano de finales del siglo como algo muy desarrollado. Un ejemplo muy reciente entre tantos es el de Pérez Priego, quien ha tratado de *Celestina* y de las representaciones en la ciudad de Salamanca. «Por la noticias que tenemos, —afirma el estudioso— en la Salamanca de finales del siglo xv hubo una gran proliferación de fiestas y, por supuesto, de espectáculos teatrales, de los que son muestra algunas obras de Juan del Encina y de Lucas Fernández» (2008: 78). No cabe duda de que en la ciudad universitaria hubo en aquel entonces un ambiente de espectáculos y representaciones de varia índole bastante importante al que contribuyeron, principalmente, los dos dramaturgos mencionados, es decir, Encina y Fernández. Sin embargo, si se compara la situación castellana con la de la península italiana recordada arriba o, simplemente, si se piensa en el abismo que hay entre las églogas de los dos escritores y *Celestina*, se ve bien cómo esta «gran proliferación de fiestas y, por supuesto, de espectáculos teatrales» se reduce a bien poca cosa y no ayuda en nada a explicar la génesis de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, obra maestra española que está estrechamente relacionada con el drama clásico y humanístico.²⁴

24.— La mayoría de los estudiosos aceptan y reconocen, hoy en día, la influencia de la comedia humanística en la génesis de *Celestina* (véase, entre las contribuciones más recientes, la de Canet Vallés 2011: 31-46). Sin embargo, aunque los puntos de contacto que se han

Volviendo al tema principal de nuestro trabajo, ¿qué documentación tenemos hoy en día de representaciones escénicas o recitales de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv? La respuesta, desgraciadamente, es muy simple: ninguna, absolutamente ninguna.

De la segunda década del siglo xvi es la traducción del *Amphitruo* de Plauto por el médico Francisco López de Villabos,²⁵ pero esta se hizo, como ha subrayado Quintero (1990: 238), no con el objetivo de una posible recitación sino de una lectura -aunque el médico demuestra en el *Prohemio* tener conciencia de la posibilidad de representación de la obra-.²⁶ De alrededor de 1525 es la adaptación de la misma comedia plautina por Fernán Pérez de Oliva (Quintero 1990). En 1527 se recitó en Valencia el *Eunuchus* de Terencio (Alonso Asenjo 1998: 154); hay referencia a la puesta en escena de comedias clásicas siempre en el *Estudi General* de Valencia por los años 1532 y 1535 (*id.* 164, n. 55). De 1538 son los ya citados Estatutos de la Universidad de Salamanca, cuya redacción, de todos modos, se remonta por lo menos a 1529, cuando era rector del ateneo salmantino el ya citado Fernán Pérez de Oliva (Fuertes Herreros 1984).²⁷ Aunque Valero García (1988: 359-84) haya argüido que las reglamentaciones de 1529 no fueron sino un primer esbozo de las que se iban a aprobar y publicar nueve años más tarde, sin embargo sus efectos pueden verse ya desde 1530, año en que unos bachilleres de gramática que enseñaban en la universidad fueron multados porque no representaron «la tragedia o comedia

señalado a favor de esta relación sean consistentes, queda todavía sin solución la total falta de noticias en España de los dramas humanísticos que más se acercan (por personajes, recursos, ambiente, ideología, etc.) a nuestra *Tragicomedia*. Hemos tratado de este asunto específico en un trabajo que se publicará pronto y al que remitimos (Paolini, en prensa).

25.- Sobre este personaje véase Granjel (1979). Acerca de su traducción, véanse Baca (1969), Tremallo (1989), Quintero (1990), Garrido Camacho (1999) e Illades (1999).

26.- «La trasladación es fielmente hecha, sin añadir ni quitar, salvo el prólogo que el poeta hace en nombre de Mercurio, y sus argumentos, *que esto era bueno para representar la comedia en público y hacer farsa della*, porque los miradores entendiesen bien los pasos todos. Aquí no se pone aquello, porque sería cosa desabrida y sin gusto. Bastan los argumentos que yo pongo, porque dan mejor a entender la comedia y son más sabrosos para los leyentes» (*apud* Quintero 1990: 238; el subrayado es nuestro).

27.- En los Estatutos de 1529, el título xxvii, núms. 201-225, se ocupa de reglamentar los cursos de gramática menores, medianos y mayores. En los cursos de menores, después de haber acabado con los primeros tres libros de la *Gramática* de Antonio de Nebrija había que explicarse «el cuarto libro del arte [de Nebrija]... y a la tarde de primera comedia del Terencio, dos partes de versos, y despues de leydos platiquen las partes por este, preguntando a cada discipulo e provando por declinaciones, preteritos e supinos» (Tít. xxvii, núm. 207; Fuertes Herreros 1984: 168); en cuanto a los cursos medianos, leemos que «cada un año representen dos comedias... y sean anbas de Terencio, o la una del Terencio e la otra de Plauto, esto hagan quinze dias antes de San Juan o quinze dias despues, y el que dellos no lo hiziere sea multado en seys ducados de su salario para el arca del estudio» (Tít. xxvii, núm. 217; Fuertes Herreros 1984: 171). Sobre la enseñanza de la gramática en la Universidad de Salamanca en el siglo xvi, véanse Álvarez Aranguren (1990) y Alejo Montes (1993-1994).

como lo manda el Estatuto» (Framiñán de Miguel 2002: 1196).²⁸ Y ya en la segunda mitad del siglo son abundantes las informaciones que tenemos acerca de representaciones y traducciones tanto de comedias y tragedias de autores clásicos como de dramas escritos por autores de la época (Gil Fernández 1984; Alonso Asenjo 1998).

Sin embargo, como ya se ha dicho, no hay ningún documento ni indicio que aluda a una posible representación de comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv. Por tanto, hasta que no se encuentre una mínima referencia, una alusión o una prueba concreta —algo que, por varias razones, nos parece muy difícil—, es preciso considerar la ausencia de informaciones acerca de representaciones de comedias clásicas no como un hecho histórico al que hay que buscar precedentes de otros países o inferir reglas universitarias que se dieron tres décadas después, sino como problema sustancial para entender la génesis de *Celestina*.

28.— Estas son las informaciones que presenta la estudiosa en el apéndice documental al final de su estudio y en la página citada: «Al curso de gramática de mayores, qu[e] es del bachiller Busto... fue multado en seis ducados porque *no representó la tragedia o comedia* como lo manda el Estatuto»; «Al curso de gramática de mayores, qu[e] es del bachiller Romero... fue multado en seis ducados porque *no representó comedia o tragedia* conforme al Estatuto»; «Al curso de medianos de gramática, qu[e] es de Almoñara... fue multado en seis ducados porque *no representó tragedia o comedia*» (el subrayado es nuestro). Aunque no se declare abiertamente, probablemente los dramas que se pedía representar eran las comedias de Plauto y Terencio y las tragedias de Séneca.

Bibliograf3a

- ALEJO MONTES, Javier, «Los colegios de gram3tica en la Universidad de Salamanca en el siglo XVI», *Historia de la educaci3n* XII-XIII (1993-1994), pp. 309-26.
- ALONSO ASENJO, Julio, «Panor3mica del teatro estudiantil del Renacimiento espa3ol», *Spettacoli studenteschi nell'Europa Umanistica*, eds. M. Chiab3 and F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo Editrice, 1998, pp. 151-91.
- 3LVAREZ ARANGUREN, Lucio, «La reforma de los estudios de Gram3tica en el siglo XVI promovida por Fray Luis de Le3n», *Revista de Ciencias de la Educaci3n* 143 (1990), pp. 231-46.
- ARATA, Alda, *Niccol3 da Correggio nella vita letteraria e politica del tempo suo*, Bologna, Zanichelli, 1934.
- ARDIZZONI, Anthos, ed. y trad., Angelo Poliziano, *Epigrammi greci*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.
- BACA, Albert R., «A Study and Comparison of the Amphitryon Theme in Francisco de Villalobos and Juan de Timoneda», *Hispan3fila* 35 (1969), pp. 1-17.
- BAUSI, Francesco, «Note sul Prologo ai 'Menecmi' del Poliziano», *Interpres* XI (1991), pp. 357-64.
- BELCARI, Feo, *Le rappresentazioni di Feo Belcari ed altre di lui poesie*, Firenze, Ignazio Moutier, 1833.
- BOMBIERI, Giovanna, «Osservazioni sul Prologo ai Menecmi di Angelo Poliziano», *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, eds. R. Cardini, E. Garin, L. Cesarini Martinelli y G. Pascucci, Roma, Bulzoni, 1985, vol. II, pp. 489-506.
- BONILLA Y SAN MART3N, Adolfo, «El Teatro escolar en el Renacimiento espa3ol y un fragmento in3dito del toledano Juan P3rez», *Homenaje a Men3ndez Pidal. Miscel3nea de Estudios Lingüísticos, Literarios e Hist3ricos*, Madrid, Librer3a y Casa Editorial Hernando, 1925, vol. III, pp. 143-55.
- CANET VALL3S, Jos3 Luis, ed., *Comedia de Calisto y Melibea*, Universitat de Val3ncia, Publicacions de la Universitat de Val3ncia, 2011.
- CASAS HOMES, Jos3 Mar3a, ed., Johannes de Vallata, *Poliodoros, comedia humanística desconocida*, Madrid, CSIC, 1953.
- COPPO, Anna Maria, «Spettacoli alla corte di Ercole I», *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna-Serie Storia del Teatro*, 1, Milano, Universit3 Cattolica del Sacro Cuore, 1968, pp. 30-59.
- CRUCIANI, Fabrizio, «Il teatro dei ciceroniani: Tommaso Fedra Inghirami», *Forum Italicum* XIV (1980), pp. 357-77.
- , *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.

- CRUCIANI, Fabrizio, Clelia Falletti y Franco Ruffini, «La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto», *Teatro e Storia* IX (1994), pp. 131-217.
- CRUCIANI, Fabrizio y Diego Seragnoli, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- DE AMICIS, Vincenzo, *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo*, Firenze, Sansoni, 1897.
- DEL LUNGO, Isidoro, «Di altre recitazioni di commedie latine in Firenze nel sec. XV», *Archivio Storico Italiano* s. III, t. XXIII (1876), pp. 170-5.
- DI CAMILLO, Ottavio, «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar», en «*La Celestina*» 1499-1999. *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina»* (New York, November 17-19, 1999), eds. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 53-74.
- DIZIONARIO *Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1962-.
- DOGLIO, Federico, «Il teatro in latino nel Cinquecento», *Il teatro classico italiano nel '500. Atti del Convegno*, Roma, Accademia dei Lincei, 1971, pp. 163-96.
- ENCICLOPEDIA *dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954-1962.
- ESPERABÉ ARTEAGA, Enrique, *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1914-1917, 2 vols.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, M^a Jesús, «Actividad dramática en el Estudio salmantino del Renacimiento: Plauto y Terencio», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico III: Homenaje al profesor Antonio Fontán (Alcañiz, 8 a 13 de mayo de 2000)*, Alcañiz-Cádiz, Instituto de Estudios Humanísticos, Ediciones del Laberinto, 2002, vol. 3, pp. 1187-1200.
- FUERTES HERREROS, José Luis, ed., *Estatutos de la Universidad de Salamanca, 1529. Mandato de Pérez de Oliva, Rector*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.
- GARCÍA SORIANO, Justo, *Teatro universitario y humanístico de España*, Toledo, Talleres tipográficos de R. Gómez, 1945.
- GARRIDO CAMACHO, Patricia, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI. La teoría de la anagnórisis*, Madrid, Editorial Támesis, 1999.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis, «Terencio en España: del Medievo a la Ilustración», *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1984, pp. 95-125.
- GILMAN, Stephen, *The Spain of Fernando de Rojas*, Princeton, Princeton UP, 1972.
- GRANJEL, Luis S., *Vida y obra de López de Villalobos*, Salamanca, Universidad, 1979.
- GUARINO, Raimondo, «Cherea, o le commedie nella città», *Biblioteca Teatrale*, n.s., 5-6 (1987), pp. 29-52.

- , ed., *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- , *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- ILLADES AGUIAR, Gustavo, «*La Celestina*» en el taller salmantino, *Publicaciones Medievalia*, 21, M3xico, Universidad Nacional Aut3noma de M3xico, 1999.
- LATTANZI ROSELLI, Rosetta, ed., Angelo Poliziano, *La commedia antica e l'«Andria» di Terenzio*, Firenze, Sansoni, 1973.
- LEGRAND, 3mille L. J., *Bibliographie hell3nique ou description raisonn3e des ouvrages publi3s en Grec aux xv^e et xvii^e si3cles*, Paris, 1885.
- LIDA DE MALKIEL, Mar3a Rosa, *La originalidad art3stica de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.
- LUZIO, Alessandro y Rodolfo RENIER, «Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza», *Archivio storico lombardo*, II s., xvii (1890), pp. 74-119; pp. 346-99; pp. 619-74.
- MARTELLI, Mario, «Il prologo di Poliziano ai 'Menaechmi' di Plauto», *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico de Robertis*, eds. Franco Gavazzeni y Guglielmo Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 69-83.
- MEN3NDEZ PELAYO, Marcelino, *Or3genes de la novela*, tomo III (*Novelas dialogadas*), Madrid, Casa Editorial Bailly & Bailli3re, 1910.
- MOLINARI, Cesare, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento*, Venezia, Neri Pozza, 1961.
- NEIENDAM, Klaus, «Le th3atre de la Renaissance à Rome», *Analecta Romana Instituti Danici* v (1969), pp. 103-97.
- ORLANDO, V., «Le edizioni rinascimentali dei volgarizzamenti di Plauto e Terenzio», *Aevum* xvi (1940), pp. 573-81.
- PADOAN, Giorgio, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Vicenza, Neri Pozza, 1982.
- , *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin, 1996.
- PAGLIAROLI, Stefano, «Giano Lascaris e il Ginnasio greco», *Studi medievali e umanistici* 2 (2004), pp. 215-93.
- PAOLINI, Devid, «La comedia human3stica, *La Celestina* y España», *Actas del xvii Congreso de la Asociaci3n Internacional de Hispanistas* (Roma, julio de 2011), en prensa.
- P3REZ PRIEGO, Miguel 3ngel, «*Celestina* y algunas representaciones teatrales en la Salamanca de Rojas», *Theatralia* x (2008), pp. 77-88.
- PESENTI, Giovanni B., «Lettere inedite del Poliziano», *Athenaeum* 3 (1915), pp. 284-304.
- PIC3N GARC3A, Vicente, «Proyecto de investigaci3n sobre teatro latino human3stico en España», *Actas I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo cl3sico (Alcañiz, 8 a 12 de mayo de 1990)*, C3diz, 1993, pp. 821-30.

- PIERI, Marzia, *La nascita del teatro moderno in Italia tra xv e xvi secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- PINTOR, Fortunato, *Le prime recitazioni di commedie latine in Firenze nel sec. xv*, Miscellanea nuziale Ferrari-Toniolo, Perugia, 1906a.
- , *Rappresentazioni romane di Seneca e Plauto nel Rinascimento*, Miscellanea nuziale Provenzal-Bartelletti, Perugia, 1906b.
- QUINTERO, María Cristina, «The Interaction of Text and Culture in Spanish Renaissance 'Translations' of Plautus' *Amphytruo*», *Bulletin of Hispanic Studies* LXVII (1990), pp. 235-52.
- ROBIN, Diana, ed. y trad., Cassandra Fedele, *Letters and Orations*, Chicago, The U of Chicago P, 2000.
- ROSITI, F., «La commedia rinascimentale e le prime traduzioni di Plauto rappresentate a Ferrara», *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna-Serie Storia del Teatro*, 1, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1968, pp. 1-29.
- ROSSI, Vittorio, *Il Quattrocento*, nona ristampa della prima edizione riveduta e corretta con supplemento bibliografico (1932-1971) a cura di Aldo Vallone, Milano, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1973.
- RUFFINI, F., «Preliminari per un'analisi dei *Menaechmi* ferraresi del 1486», *Schifanoia* III (1987), pp. 125-35.
- SANESI, Ireneo, *La commedia*, Milano, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1911.
- STÄUBLE, Antonio, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.
- STEFANI, Luigina, «Sui volgarizzamenti plautini a Ferrara e a Mantova nel tardo Quattrocento», *Paragone. Letteratura* 358 (1979), pp. 61-75.
- TISSONI BENVENUTI, Antonia y Maria Pia Mussini Sacchi, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET, 1983.
- TREMALLO, Beth S., «El Anfirión de Francisco López Villalobos», *Anuario de Letras* 27 (1989), pp. 313-28.
- TREXLER, Richard C., «Florentine Theatre, 1280-1500. A Checklist of Performances and Institutions», *Forum Italicum* XIV (1980), pp. 454-75.
- UBERTI, Maria Luisa, *I «Menechini» di Plauto. Volgarizzamenti rinascimentali*, Ravenna, Longo Editore, 1985.
- VALERO GARCÍA, Pilar, *La Universidad de Salamanca en la época de Carlos V*, Salamanca, Universidad, 1988.
- VENTRONE, Paola, «Riflessioni teoriche sul teatro nella Firenze dei primi Medici», *Interpres* XII (1992), pp. 150-96.
- , *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini Editore, 1993.
- , *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, Milano, ISU-Cattolica, 2008, 2 vols.
- VILLORESI, Marco, *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1994.

ZABUGHIN, Vladimir, *Giulio Pomponio Leto*, Roma-Grottaferrata, 1909-1912.
2 vols.

ZORZI, Ludovico, *Il teatro e la citt1. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.



PAOLINI, Devid, «Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv) y *Celestina*», *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 67-84.

RESUMEN

Antes de aceptar la pertenencia de *Celestina* al ámbito dramático y la comedia clásica romana como uno de sus modelos, es necesario aclarar de manera satisfactoria un problema determinante: la total ausencia, en Castilla, de documentación acerca de representaciones de comedias de Plauto y Terencio a finales del siglo xv. Aunque algunos estudiosos hayan afirmado que en esta época solían representarse en España las obras de estos dramaturgos latinos, desgraciadamente no han aducido evidencia o prueba ninguna en apoyo de sus aseveraciones, por lo que nunca se han podido confirmar históricamente tales prácticas teatrales. Esta creencia infundada ha surgido, probablemente, de la voluntad de querer homologar la tradición teatral de la península italiana del último cuarto del siglo xv a España. Sin embargo, esta evidente incongruencia persiste y no ayuda en nada a explicar la génesis de *Celestina*.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Plauto, Terencio, drama, representación, Italia, España.

ABSTRACT

Before including *Celestina* in the dramatic genre or accepting the roman comedy as one of its models, we need to find a satisfactory answer to a major problem: the total absence, in Castile, of documentation relating to any performance of Plautus and Terence's comedies at the end of the 15th century. Although some scholars have affirmed that in the Spain of the time the works of both Latin playwrights were performed, they have not offered a single documentary evidence that could prove it. This unfounded belief was probably due to the uncritical attempt of establishing a facile homology between the dramatic tradition of the Italian peninsula, where such representations were common, with the Spanish situation, where they appear to be lacking. Nevertheless, such an obvious incongruity continues to be repeated and it does not help to explain the genesis of *Celestina*.

KEY WORDS: *Celestina*, Plauto, Terence, drama, performance, Italy, Spain

«Auctor», «Autor» y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*

Antonio Sánchez Sánchez-Serrano
Ex profesor de la Universidad Complutense

Remedios Prieto de la Iglesia
IES «San Juan Bautista», Madrid

Una de las dificultades que se oponen al esclarecimiento de la problemática referente a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina* es la utilización en ella, y sobre todo en los paratextos y sus rúbricas, de ambigüedades, polisemias y palabras cuyo sentido ha variado sensiblemente durante los cinco siglos transcurridos desde su primera edición. Otra dificultad estriba en los cambios de percepciones de los lectores críticos desde entonces hasta la actualidad.

Por tanto, la finalidad de este artículo es poner de manifiesto y tratar de resolver algunas de estas «trampas semánticas» que opone la obra a sus estudiosos, pues de ello podría depender la solución de varios problemas.

1. Los conceptos de «auctor» y «autor»

Un obstáculo para investigar a partir de textos modernos es la identificación en muchos de ellos de los términos «AUCTOR» y «AUTOR», no siendo pocos los editores que advierten la supresión de la consonante interior «c» de la primera palabra para adaptarla a los usos gráficos actuales, o incluso la eliminan sin advertirlo¹. Y esto afecta no sólo a la *Celestina*, sino a otras obras de la época. Efectivamente, aunque ambos vocablos puedan ser sinónimos, no siempre lo son, pues en determinados contextos

1.— Por ello, si nos ha sido posible, hemos consultado ediciones originales o facsimilares.

«auctor» y «autor» constituyen indicios valiosos para establecer distinción entre los «inventores» de ciertos textos e incluso los poseedores de derechos sobre ellos, y los compiladores, refundidores o remodeladores para su publicación a través de la imprenta².

Es verdad que en las ediciones antiguas de la obra se emplean ambos términos de una forma diríase caótica, pero un estudio analítico nos aclarará la causa de esta supuesta arbitrariedad debida en buena medida a su multiplicidad de ediciones y a su difusión universal.

Otorgamos gran importancia a las piezas paratextuales. Tres de ellas, «El autor [o 'auctor']³ a un su amigo», los versos acrósticos «El autor [o 'auctor'] escusándose de su yerro...» y las coplas de Proaza, figuran ya en las ediciones de la *Comedia*⁴; en las de la *Tragicomedia*, además de introducirse como novedad el Prólogo y las tres coplas finales «Concluye el autor [o 'auctor']...», se realizan serias modificaciones en los dos primeros paratextos, modificaciones que no constituyen objeto de este trabajo⁵.

Ahora bien, en las rúbricas, en el subtítulo de la portada y en las coplas de Proaza, se introducen leves modificaciones para reflejar ciertas circunstancias particulares de la edición en que aparecen, y ello provoca confusión en la interpretación de dichos textos si se analizan en su conjunto y sin tener en cuenta que una misma palabra o un sintagma pueden tener diferentes significados según sea la finalidad comunicativa para la que se apliquen, la circunstancia situacional y temporal en que se utilicen y el criterio de cada persona que los usa. Un caso llamativo es el de las octavas de Proaza: si aceptáramos el sentido literal aparente de que «corrector de la impresión» es sinónimo de corrector de cada estampación en

2.— El análisis del uso de la palabra AUTOR en tiempos pasados exige utilizarla lo menos posible con su significado actual para evitar confusiones. Por esto aplicamos aquí el vocablo «inventores» impropio en el presente. En otras ocasiones usamos el entrecomillado o las letras versales cuando referimos el término al significado de entonces y no lo hacemos cuando lo empleamos con su sentido actual.

3.— Ponemos entre corchetes la palabra «auctor» con el fin de indicar que el tándem «auctor»/«autor» experimenta variaciones en las distintas ediciones tempranas de la *Celestina*.

4.— Salvo en la burgalesa de Fadrique de Basilea, cuya posible presencia o ausencia en las hojas que faltan al único ejemplar conservado ha sido causa de amplios debates aún sin concluir.

5.— Respecto a las modificaciones, contradicciones y ambigüedades de los paratextos pueden verse los estudios de Antonio Sánchez y Remedios Prieto (1989 y 1991: 6-62). En ellos se concluye que Rojas no es autor-creador o inventor de los diálogos de la *Celestina*, ni siquiera a partir del segundo auto, sino «componedor» o «acabador» (= enmendador, remodelador, refundidor) de una comedia humanística completa (de final feliz como corresponde al género), hecha por el autor de la Carta «a un su amigo», quien se la envió manuscrita para corresponder al «beneficio» y a las «muchas mercedes» que había recibido de la «libre liberalidad» de dicho amigo, según se dice en esta pieza preliminar. Desde tal punto de vista, Rojas fue el destinatario (no el remitente) de la Carta, la cual habría modificado ya en la versión de 16 autos, para adoptarla como propia, interpolando en ella referencias a su condición de jurista y a los quince días de vacaciones. Trataremos de confirmar esto en el presente estudio, ya que constituye una de sus bases fundamentales.

que se le cita así, llegaríamos a la disparatada conclusión de que Proaza intervino de manera directa en todas las impresiones antiguas, incluso en las «falsas 1502», dos de las cuales fueron estampadas en Italia, y en las realizadas después de su muerte⁶.

Y esto adquiere máxima evidencia con la utilización en las rúbricas de los términos AUCTOR y AUTOR: su uso aparentemente caótico en su conjunto resulta ajustado si lo referimos exclusivamente a las circunstancias de cada una de las ediciones tempranas en que figuran.

El concepto de «auctor» queda nítidamente definido en el *Diccionario de Autoridades*:

AUCTOR. Término forense antiguo, y corresponde al que vende alguna cosa, o traspasa alguna acción, o derecho a otro. [...] Hug. Cels. Repert. [...] *Auctor* es aquel de quien alguno tiene cosa alguna, o derecho⁷.

Esta segunda definición es el testimonio de autoridad y procede de Hugo de Celso, que la utiliza en su diccionario jurídico titulado *Las leyes de todos los Reynos de Castilla abreviadas y reduzidas en forma de Repertorio decisivo por la orden del A.B.C.*, libro que poseía el jurista Rojas, según consta en el inventario de sus bienes realizado a su muerte (Valle Lersundi 1929: 382-383). Es, por tanto, una definición vigente en la época de las ediciones tempranas de la *Celestina* que otorga a la palabra un sentido jurídico capaz de producir efectos económicos.

En cuanto al concepto de «autor», también queda definido en el *Diccionario de Autoridades*:

AUTOR. Comúnmente se llama el que escribe libros, y compone⁸ y saca a luz otras obras literarias.

AUTOR es pues quien arregla y prepara un texto para su publicación, ya sea inventado por él mismo o por otros escritores⁹. Y es en este segundo caso cuando era preciso introducir el concepto de AUCTOR para diferenciar ambas figuras.

Esta afirmación cobra evidencia en el título de la segunda edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, estampada por Jorge Costi-

6.- McPheeters (1961: 20) considera que murió hacia 1519, a una edad de unos 75 años.

7.- Esta definición forense, aplicada al ámbito literario, puede vincularse al concepto de *autoritas*, ya que este término alude a la fuente primigenia de algún texto o de alguna idea utilizada para su provecho por un autor posterior.

8.- En el apartado 5 discutiremos el significado del verbo «componer». Véase también la precedente nota 5 en lo que respecta a «componedor» o «acabador».

9.- Concordando con esta idea, Pedraza Gracia escribe en su estudio sobre el libro antiguo: «El concepto de 'autor' no es idéntico al actual: adaptadores, comentaristas y traductores pueden llegar a asumir la autoría de la obra sin otro requisito que darle el último aspecto» (2003: 104).

lla en Valencia en 1514, la misma ciudad y año de la edición de la *Tragicomedia* que comentaremos extensamente. Reza la portada de dicha edición del *Cancionero*:

Cancionero General de muchos y diversos AUCTORES,
otra vez impresso, emendado y corregido por el mismo
AUTOR¹⁰.

Queda así bien claro que en este caso AUTOR es quien «imprime», «enmienda» y «corrige» los textos de «muchos y diversos AUCTORES», es decir, de los *inventores* de dichos textos que o bien se los han cedido, vendido o traspasado al «autor», o bien éste los publica por su cuenta con o sin su permiso. Con ello se patentiza la exactitud del concepto forense del término «autor» y lo adecuado de su utilización en la estampación de textos ajenos al «autor del libro».

Y los efectos económicos de esa utilización de los vocablos AUCTOR y AUTOR se perciben en el contrato de la sociedad que Hernando del Castillo formó con el impresor Koffman y con Micer Lorenzo Ganot para la publicación de su *Cancionero*. Si bien eran «muchos y diversos» los «autores»¹¹, en el contrato se especifica que «por quanto vos, Fernando del Castillo, avés copilado este original y lo dais y trabajáis en que vaya bien cor[r]egido al stampar¹², que tengáis y ayáis vuestra quarta parte [de las ganancias]»¹³.

Creemos que con tales testimonios podemos aceptar sin reservas la diferencia léxica entre AUCTOR y AUTOR y utilizarla para la interpretación correcta de su significado en cada caso.

Ahora bien, para que se explicita en un texto la oposición entre ambos vocablos deben cumplirse dos condiciones:

1. Necesidad o voluntad, esto es, que se precise o se quiera deslindar las figuras del inventor de los textos y/o poseedor de derechos so-

10.– *Cfr.*: González Cuenca 2004: IV: 3. Rodríguez-Moñino (1958: 54-55) reproduce de forma facsimilar la portada de esta edición de Valencia 1514 estampada por Jorge Costilla.

11.– El sintagma «muchos y diversos autores» se especifica desde la edición *princeps*; en las de 1511, 1517, 1520 y 1527 se lee en el vuelto de la portada y en la de 1535 se indica que Hernando del Castillo «recoligió de diversas partes y de diversos autores todas las obras que pudo hallar». *Cfr.*: Rodríguez-Moñino 1958: 63-70.

12.– A lo largo del presente estudio, pondremos en cursiva todas las palabras y expresiones que queremos enfatizar. Lo hacemos aquí para llamar la atención sobre el uso de «estampar» en vez de «imprimir», vocablo al que nos referiremos más adelante.

13.– González Cuenca (2004: I: 37-39 y V: 550) lo comenta y transcribe. Rodríguez-Moñino (1958: 16) anota al respecto: «preparado el libro, formó Castillo sociedad con el impresor Cristóbal Koffman y con Micer Lorenzo Ganot, escriturando en Valencia el 22 de diciembre de 1509 ante el notario Juan Casanova las condiciones mercantiles. Castillo, como único autor, recibiría el 25% de la venta de los mil ejemplares que se convino imprimir en casa de Koffman.»

bre ellos (AUCTOR) del que los selecciona, prepara, enmienda o corrige, en definitiva, «acaba» y saca a luz (AUTOR).

2. Conocimiento por parte de los autores, amanuenses, impresores, cajistas, etc. (en suma, de aquellos que pueden tener intervención en la grafía de las palabras impresas) de esta acepción más jurídica que literaria, para no incurrir en error de su uso, circunstancia que debe tenerse en cuenta en el caso de encontrarnos con alguna utilización de los términos realmente inexplicable.

De aquí que sea más pertinente analizar dicho uso en las rúbricas, que reflejan una finalidad comunicativa de quien las introduce y por tanto objeto de mayor cuidado por su parte, que en los textos de las piezas que encabezan, en cuya redacción sus autores (que pueden ser personas distintas) han podido obviar el significado legal de los términos, ya por desconocimiento, ya por falta de necesidad o de voluntad de establecer la distinción entre ambas figuras. De hecho (y así comenzamos a racionalizar el aparente uso anárquico de ambas palabras), la oposición entre los dos vocablos no existe en las rúbricas de las ediciones de la *Comedia*, en las que solo figura la palabra AUTOR¹⁴. Esto se debe seguramente a que en estas primeras ediciones, dado el carácter difuso del concepto de AU-TOR en aquella época, no se sentiría aún la necesidad de revelar la existencia de un AUCTOR y un AUTOR, necesidad que surgiría, por las circunstancias que analizaremos, a partir de la publicación de la traducción al italiano de 1506 y se reflejaría en España en las ediciones de la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507, en la «falsa 1502» de Toledo y en las valencianas de 1514, 1518 y 1529 (ateniéndonos a las existentes en la actualidad).

Por último, en las «falsas 1502» de Sevilla y «Salamanca» (según dice su colofón rimado), el único término utilizado en dichas rúbricas es AUC-TOR¹⁵. También existe explicación lógica para este cambio radical en relación con las ediciones de la *Comedia*. Probablemente estas «falsas 1502» se debieron, como opina Di Camillo (2007: 118), a iniciativa de sus impresores o libreros-editores que las habrían costeadado, sin que Rojas tuviera nada que ver en ello. Así, todos los escritores que habían tenido alguna intervención en la redacción del texto, serían en estos casos «autores»,

14.– Cfr.: facsímile de la edición de Toledo 1500, realizado por Daniel Poyán (1961); Sevilla 1501: ejemplar único en la Bibliothèque Nationale de France (Y.6310. Res.Yg.63), ediciones de R. Foulchè-Delbosch (1902) y Jerry R. Rank (1978), y edición crítica de José Luis Canet (2011).

15.– Hemos consultado los originales o microfilms de las siguientes ediciones, cuyas dataciones tomamos de Norton (1997: 217-221): Toledo, sucesor de Hagenbach, c. 1510-1514 (British Library: C.20.b.9); Sevilla, Cromberger, c.1510-1516 (microfilm Biblioteca Nacional de España: R/100134), y *Libro de Calixto y Melíbea y de la puta vieja Celestina*, Sevilla, Cromberger, c. 1518-1520 (Biblioteca Nacional de España: R/26575). Para las ediciones de Sevilla, Cromberger, c.1513-1515; «Sevilla 1502» pero impresa en Roma por Marcellus Silber, c. 1516, y «Salamanca 1502» pero impresa en Roma por Antonio Blado, c. 1520, hemos acudido a las transcripciones que realiza Víctor Infantes (2007: 64, 66 y 72-73).

cuya aportación o cuyos derechos fueron utilizados por un último «autor» del nuevo libro, ajeno a la gestación de la obra. De estas ediciones, sobre todo de las crombergerianas, derivarán, a juicio de Patrizia Botta (1999a: 17-18), la mayoría de las numerosísimas posteriores, quedando casi en el olvido las que diferencian entre «auctor» y «autor».

Además, la acepción jurídica del término AUCTOR debió de ir desapareciendo a partir de 1550¹⁶.

2. Valor documental de la edición de la *Tragicomedia* de Valencia 1514

Centremos ahora la atención en esta edición en la que se constata la intervención directa de Alonso de Proaza. Son muchos los especialistas que lo afirman o sugieren, entre ellos McPheeters (1961: 189-193), Marciales (1985: I: 231-232), Norton (1997: 214), Salvador Miguel (1999: 15), Canet (1999a: 35), Serés (2000: lxxv), Infantes (2007:14-15 y 85-86) y Patrizia Botta, quien subraya que se porta:

como un dueño de la materia que sabe cómo arreglar y remozar. Sus intervenciones más evidentes están en las partes extradramáticas, repartidas entre materiales publicitarios o editoriales (títulos, rúbricas, colofón) y sus propias coplas (1999a: 24-25).

La evidencia de ello estriba en que en la serie de octavas de arte mayor encabezadas por el rótulo «Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector», se introduce una nueva que no existe en las ediciones conocidas de la *Comedia* ni de la *Tragicomedia* (aunque sí en las valencianas de 1518 y 1529) que justifica el cambio de título de la obra:

TOCA CÓMO SE DEVÍA LA OBRA LLAMAR TRAGICOMEDIA
Y NO COMEDIA¹⁷

Penados amantes jamás conseguieron
dempresa tan alta tan prompta victoria,
como estos de quien recuenta la hystoria,

16.– Llegamos a esta conclusión tras la consulta de diferentes ediciones del diccionario de Hugo de Celso, porque, si bien en las primeras (1538, 1540 y 1547) la definición que hemos recogido del *Diccionario de Autoridades* está incluida dentro de la entrada «Auctor», en la de 1553 no existe tal entrada y la definición pasó a ser aplicada al vocablo «Autor».

17.– Para la transcripción de la *Tragicomedia* de Valencia 1514 seguiremos el original (Biblioteca Nacional de España: R/ 4870) salvo en la acentuación, puntuación y mayúsculas, para lo que nos ajustamos a las actuales normas de ortografía, y en el cambio de «v» con valor vocálico por «u» y viceversa; además, deshacemos las abreviaturas y sustituimos el signo tironiano por la y conjuntiva. Las tres ediciones facsimilares que existen, también consultadas, las indicamos en la Bibliografía.

ni sus grandes penas tan bien sucedieron.
 Mas como firmeza nunca tovieron
 los gozos de aqueste mundo traydor,
 suplico que llores, discreto lector,
 el trágico fin que todos ovieron.

Parece claro que ningún otro corrector o impresor habría añadido por su cuenta una estrofa que se imprime bajo el nombre de Alonso de Proaza y que éste, en los materiales que retoca, quiere explicar varias importantes cuestiones referentes a la *Celestina*. Una es la rectificación del hecho de que una obra con «el trágico fin que todos ovieron» pudiera llevar en sus primeras ediciones el título de *Comedia*¹⁸. Otra es su testimonio de que fue en Salamanca y en el año 1500 cuando la obra «primeramente se imprimió acabada», precisión importante conseguida introduciendo en la rúbrica primitiva de la última estrofa tres nuevas palabras —«lugar», «primeramente» y «acabada»— que cambian su intencionalidad, pues si en las *Comedias* de Toledo 1500 y Sevilla 1501 y en la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507 hace referencia al año de dichas estampaciones, en la de Valencia se remonta a la historia editorial señalando fecha y lugar de la primera impresión de la obra¹⁹:

DESCRIBE EL TIEMPO Y LUGAR EN QUE LA OBRA PRIMERAMENTE
 SE IMPRIMIÓ ACABADA

El carro phebeo después de aver dado
 mill y quinientas bueltas en rueda,
 ambos entonçes los hijos de Leda
 a Phebo en su casa tenién possentado,
 quando este muy dulce y breve tratado,
 después de revisto y bien corregido,
 con gran vigilancia puntado y leýdo,
 fue en Salamanca impresso acabado.

La idea de que Proaza intervino directamente en esta edición se reafirma si tenemos en cuenta que, según prueba Norton (1997: 214), por estas fechas se encontraba en Valencia y que posiblemente, como sugieren José Luis Canet (1997: 45, 1999a: 34-35 y 2011: 28-30), Patrizia Botta (1999a: 24) y Víctor Infantes (2007: 7, 8 y 14), fuera su editor. Esta casi seguridad, unida a algunas particularidades de esta edición sólo compartidas por las dos siguientes del grupo valenciano (años 1518 y 1529), confieren a la estampación de Jofré un fundamental valor documental.

18.— Como se sabe por el Prólogo de las ediciones en 21 autos, el título de «Comedia» fue objeto de protestas por parte de los lectores de la época.

19.— A este respecto cabe señalar que las «falsas 1502», incluida la de Toledo, muestran su independencia de las cuatro citadas, aludiendo a su procedencia de una edición de 1502.

3. Las rúbricas de la Carta, de los Versos acrósticos y de los Versos finales en la edición de Valencia 1514

Como ya expusimos en el artículo publicado en *Celestinesca*, 33 (2009) con el título «Sobre la ‘composición’ de la *Celestina* y su anónimo ‘auctor’», la precisión más reveladora de la edición de Valencia 1514 reside en estas rúbricas, pues la de la Carta dice «El AUCTOR a un su amigo», mientras que la de los *Versos acrósticos* que llevan el nombre de Fernando de Rojas pone «El AUTOR escusándose de su yerro...», y lo mismo ocurre en la de los *Versos finales* «Concluye el AUTOR...».

O rechazamos todo lo expuesto en el apartado 1 sobre la distinción entre los conceptos de AUCTOR y AUTOR, o nos veremos obligados a aceptar que quien escribió la Carta, aludido en su rúbrica como AUCTOR, no puede ser identificado con Rojas, calificado como AUTOR en la rúbrica que precede a los acrósticos que llevan su nombre. Esta conclusión, reforzada por la persistencia de las mismas rúbricas en las dos ediciones valencianas posteriores, queda respaldada de forma gráfica tanto en la de 1518, también al cuidado de Proaza según Patrizia Botta (1999a: 18), como en la de 1529, en las que sendos xilogramados representando a Fernando de Rojas aparecen junto a los *Versos acrósticos* y los *Versos finales* del AUTOR, pero no junto a la *Carta* del AUCTOR²⁰.

Se trata, por tanto, de una conclusión basada en evidencias textuales e incluso gráficas. Sin embargo, confirmando esa discrepancia entre la finalidad comunicativa de las rúbricas y la de las piezas a que preceden, sugerida en el apartado 1 y que desarrollaremos en el 4, el texto de la Carta da una versión contradictoria en sus párrafos finales: el AUCTOR ofrece como propios «los siguientes metros» en cuya rúbrica figura el término AUTOR y en cuyo acróstico se lee el nombre del Bachiller.

Además, a esta manifiesta contradicción entre rúbricas y textos se une otra, materializada exclusivamente en estos, ya que aunque en la Carta el AUCTOR ofrece disculpas (y las justifica) por no dar a conocer su nombre:

Y pues él [el antiguo autor] con temor de detratores y nocibles lenguas [...] quiso celar y encubrir su nombre, no me culpéys si en el fin baxo que lo²¹ pongo no espresare el mío.

20.— Lo hemos verificado sobre los originales de 1518 y 1529 que se conservan en la British Library, cuyas firmas respectivas son C.64.d.4 y C.63.f.25. La intencionalidad y la precisión del uso de estos xilogramados se ponen de manifiesto por la circunstancia de que en la de 1518, vivo todavía Proaza, aparece también su imagen junto a la rúbrica de sus coplas, pero fue excluida de la de 1529, cuando ya había fallecido. Todo esto puede comprobarse en Marciales 1985: I: xviii-xx y 233-234.

21.— Esta es la lectura de la edición de Valencia 1514, de las otras del grupo valenciano y de la *Comedia* de Sevilla 1501. La *Comedia* de Toledo 1500 y la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507 dicen «que le pongo».

acaba proporcionándolo en los «metros» a que remite, y con todo lujo de detalles, incluido su título académico y su lugar de nacimiento, como pretendiendo no dejar la más mínima duda respecto a su identidad y además Proaza ofrece en sus coplas la clave para conocerlo y evitar que su nombre quede «cubierto de olvido».

Si pensáramos que AUCTOR y AUTOR son conceptos sinónimos, nos encontraríamos con una manifiesta e incomprensible contradicción. Sin embargo no existe contradicción ya que, según las rúbricas, quien dice esconderse en el anonimato no expresando su nombre en el »fin bajo»²² que pone es el AUCTOR, mientras que quien nos da su nombre es el AUTOR, es decir, quien pudo retocar («componer») el texto de aquél al prepararlo para la impresión. Por tanto, esas octavas acrósticas con el título académico, nombre y lugar de nacimiento de Rojas (estrofas 1-3 y 8-11) pudieron ser introducidas por éste (o por quienes estuvieran detrás de él) ampliando un núcleo preexistente, «el fin bajo» anónimo del AUCTOR, «fin bajo» que actuaría a manera de *éxplicit*, cabo o conclusión y que emerge nítido si suprimimos las estrofas en cuyo acróstico se incluyen los datos identificadores del AUTOR²³:

Si bien discernéys mi limpio motivo
A cuál se endereça de aquestos extremos,
Con cuál participa, quién rige sus remos,
Amor ya apazible o desamor esquivo,
Buscad bien el fin de aquesto que escribo,
O del principio leed su argumentto,
Leeldo y veréys que aunque dulce cuento
Amantes que os muestra salir de cativo.

22.— La única posibilidad de expresar el nombre de un autor en un «FIN» estriba en poner un *éxplicit*, cabo o conclusión que pudiera, o no, incluirlo. Tal pieza no existe en las ediciones de la *Comedia* pero sí en las de la *Tragicomedia*: son los versos que van precedidos por la rúbrica «Concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la acabó», rúbrica que en sí misma incluye la información de que se trata de una «conclusión», es decir, de un FIN. Parece así que en las ediciones de la *Tragicomedia* se corrigió un lapsus manifiesto de las ediciones de la *Comedia* y esto constituye para nosotros una señal de alerta, reforzando nuestra percepción de que el sintagma «fin bajo» alude a un FIN o conclusión que figuraría en el manuscrito y se habría omitido en las ediciones de la *Comedia*, como ya expusimos en nuestros trabajos de 1989, 1991 y 2009 desde distintos puntos de vista.

Es cierto que el sintagma «fin bajo» resulta ambiguo. El adjetivo «bajo» es polisémico, pues no solo significa «despreciable», «abyecto», como indicara Cejador (1968: I: 6), sino también «lo que está en inferior lugar», como registra el *Diccionario de Autoridades*, siendo esta última acepción la que se refleja en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez, a quien Di Camillo (2007: 129) juzga como traductor que raramente se aleja del original; en efecto, se lee en las ediciones consultadas de Roma 1506 y Milán 1514 y 1515: «non me in culpate se nel fine de sotto (chio lo metto) non esprimo il mio», pareciendo querer decir que no expresa su nombre en el FIN que él pone *debajo* o *más abajo*.

23.— Transcribimos los versos de la edición de la *Comedia* de Toledo 1500 por estar más próximos a los originales, ya que como es sabido el paso a la *Tragicomedia* supuso para ellos notables modificaciones en su contenido. Facsímil de Daniel Poyán.

Como al doliente que píldora amarga
O huye o rescela, o no puede tragar,
Métenla dentro de dulce manjar,
Engaña-se el gusto, la salud se alarga.
Desta manera mi pluma se embarga
Imponiendo dichos lascivos rientes,
Atrae los oídos de penadas gentes,
De grado escarmientan y arrojan su carga.

Este mi desseo cargado de antojos
Compuso tal fin quel principio desata,
Acordó de dorar con oro de lata
Lo más fino oro que vio con sus ojos,
Y encima de rosas sembrar mill abrojos.
Suplico, pues, suplan discretos mi falta,
Teman grosseros y en obra tan alta,
O vean y callen, o no den enojos.

Yo vi en Salamanca la obra presente,
Movíme a acabarla por estas razones:
Es la primera, que esté en vacaciones,
La otra, que oý su inventor ser sciente,
Y es la final, ver ya la más gente
Buelta y mesclada en vicios de amor.
Estos amantes les pornán temor
A fiar de alcahueta ni de mal sirviente.

Con tan simple supresión se acaban las contradicciones, pues en los «siguientes metros» que resultan de esta sencilla operación de cirugía resaltan estas circunstancias:

1. Su lectura acróstica SACABÓ LA COMEDIA DE CALYSTO Y MELIBEA hace que constituyan necesariamente un «fin» que, de acuerdo con la Carta, no incluye el nombre del AUCTOR.
2. Encierran un mensaje completo que informa acerca de la motivación y argumento de la obra, cómo se ha realizado, el juicio sobre ella y las razones que impulsaron a acabarla. Es, ciertamente, el *éxPLICIT* que esperábamos encontrar.
3. El contenido de los versos proporciona una indicación segura del lugar en que tiene que acabar la serie, mostrando así lo artificial de su prolongación. En efecto, desde el comienzo de estas cuatro octavas se remite al «fin de aquesto que escribo» para conocer «el limpio motivo» de la realización de la obra, y tal motivación está expresada precisamente en los dos últimos versos (que hemos enfatizado mediante cursiva), esto es, en el fin «de aquesto que escri-

- be», y refleja lo que se explicita en la portada de todas las ediciones, tanto de la *Comedia* como de la *Tragicomedia*²⁴.
4. En una obra impresa, estos versos deberían ocupar un lugar «bajo» (debajo de) ella; pero como la carta aquí publicada es, desde la perspectiva de nuestros planteamientos (1989, 1991: 22-36 y apartado 5 del presente artículo), la que acompañó al envío de la obra manuscrita²⁵, ese «fin bajo» anónimo pudo escribirlo el «auctor» a continuación de dicha *Carta*, según indica la referencia «para disculpa de lo cual todo [...] ofrezco los siguientes metros».
 5. Si, como interpretó Cejador, «bajo» significa «abyecto», «despreciable», resulta mucho más adecuado aplicar tal calificación a estas cuatro estrofas, que tienen mucho de acto de comunicación y nada de inspiración poética, que al «acabado» de la obra literaria, calificada en estas mismas estrofas de «obra tan alta» y en la Carta de «obra discreta» (elocuente, aguda, elegante).
 6. La interpretación literal de la expresión «los siguientes metros» sugiere su colocación inmediatamente a continuación de la Carta, por lo que la introducción delante de ellos de otra rúbrica es artificial pues rompe la ligazón entre ambas piezas. Se trata, por consiguiente, de una rúbrica hecha expresamente para la obra impresa y después de la ampliación de las cuatro *octavas originales* hasta las once totales. Y esto queda muy claro en las ediciones valencianas, en las que las dos rúbricas son AUCTOR para la Carta y AUTOR para los Versos.

Nos parece imposible imaginar siquiera que todo este conjunto de realidades evidentes incluidas en un núcleo de cuatro estrofas cuyo contenido temático es independiente de las que le preceden y le siguen en la serie total de once, pueda deberse a simple casualidad. Así pues, debemos considerar como base sólida para las investigaciones celestinescas el hecho de que cuatro estrofas de lectura acróstica anónima, escritas por el remitente de la Carta, fueron ampliadas hasta once por Fernando de Rojas —o por otras personas si consideramos que el Bachiller no actuó

24.— «Comedia [o Tragicomedia] de Calisto y Melibea, la qual contiene [...] avisos muy necesarios para mancebos *mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas*». Solamente no se explicita en la edición de Cromberger que lleva por título *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*.

25.— Las evidencias de ello son la remisión a una cruz en el margen para indicar el paso de una escena a otra (que no se correspondería con el fin de la escena de la huerta) y el envío a una sola persona de cuya voluntad depende que haya o no otros lectores: «no solo a vos, pero a quantos lo leyeren...». Además, la remisión de una obra como obsequio en pago de las muchas mercedes recibidas indica que se trata de un envío de persona a persona, sin que nadie pueda compartirlo con el destinatario sin el consentimiento de este, y esto excluye que se trate de una obra publicada. Por otra parte, existen numerosos testimonios de remisión de cartas acompañando el envío de obras manuscritas. *Vid.* Cantalapedra 2011.

solo sino formando parte de un grupo universitario apoyado por algún poder fáctico, de acuerdo con las percepciones de Snow (2005-2006: 548) y Canet (2007b: 42-48 y 2011: 29-30)— para dar a conocer sus datos personales y acreditarse —o acreditarle— como autor por lo menos parcial de la *Celestina*. A partir de ahora nos referiremos a esas cuatro estrofas centrales como las *octavas originales* y a las anteriores y posteriores como las *octavas añadidas*.

Octavas añadidas: El bachjll // Er fernan // Do de roya
Octavas originales o «FIN» anónimo: SACABÓ LA // COMEDIA
 D // E CALYSTO // Y MELYBEA
Octavas añadidas: Y fve nasc // Jdo en la p // Vebla de m
 // Ontalván

Y como parece haber quedado claro que las contradicciones se plasman en los textos de las piezas preliminares y no en sus rúbricas, es a estas, según aparecen en la edición de Valencia (especialmente cuidada por Proaza), a las que debemos otorgar nuestro crédito.

4. Dos niveles de información en las piezas preliminares y rúbricas de las ediciones más significativas

De las conclusiones del apartado anterior se deduce una consecuencia de indudable importancia: la existencia de dos niveles de información entre las rúbricas de la Carta y de los Versos acrósticos de las ediciones valencianas, reflejo de una finalidad comunicativa de quien redacta las rúbricas, y los textos de las piezas que siguen a dichas rúbricas, ajenos a él. En las primeras, la utilización cuidadosa de los vocablos AUCTOR y AUTOR denota un intento (debido quizás a la necesidad de matizar el uso de dichos términos en la edición de Zaragoza 1507 y en la traducción al italiano de 1506, que analizaremos en su momento) de dar a entender lo limitado de la aportación de Rojas a la elaboración de la obra. Sin embargo, el texto de la Carta, al remitir a los «siguientes metros» en los que figura el nombre del Bachiller, indica todo lo contrario: la atribución a este de la mayor parte de ella.

Digamos que las rúbricas de Valencia, que se limitan a precisar la autoría de las piezas a que preceden sin valorar la veracidad de su contenido, proporcionaban una información muy exacta a los entendidos, a los conocedores de los significados de «auctor» y «autor», que serían todas las personas implicadas en el mundo editorial, en el jurídico y en el de las letras en general, mientras que las piezas que siguen a dichas rúbricas enviaban otra información distinta al resto de los lectores que no parasen mientes en tales sutilezas. Para los primeros resultaría evidente que Rojas era sólo el «autor» del libro, no el «auctor» del texto, mientras que

para los demás Rojas sería el *inventor* de todo a partir del segundo auto, como realmente dice la Carta de la *Tragicomedia* si no se presta atención a su rúbrica, y esto último solo en la edición de Zaragoza 1507, en la «falsa 1502» de Toledo y en las tres valencianas.

Comprendemos así por qué prácticamente nadie entre los literatos de la época ni de las inmediatamente posteriores cite a Rojas como autor de la *Celestina* ni haya ediciones antiguas que lo expresen en sus portadas, realidades que ha constatado Joseph T. Snow²⁶. Y también nos explicamos que sea mucho después cuando, perdida la noción de la antigua distinción entre «auctor» y «autor», se preste atención a las piezas preliminares y se ignore la información de las rúbricas de las ediciones citadas, lo que conduce a la identificación de Rojas como autor (inventor) casi pleno de la obra.

La convergencia de varios factores ha dificultado en tiempos modernos la percepción del uso que se hace en las rúbricas de los vocablos AUCTOR y AUTOR y de su significado:

1. Tal uso se materializa casi exclusivamente en las ediciones originales de Valencia 1514, 1518 y 1529 y en los facsímiles de la primera (ninguno anterior a 1975), ya que la mayoría de las ediciones modernas suelen suprimir la «c» de «auctor».
2. Aunque también se materializa en la de Zaragoza 1507 y en la «falsa 1502» de Toledo (si bien con una importantísima variación que analizaremos), las piezas preliminares y las rúbricas de la primera no se conocieron hasta el hallazgo en 1998 del único ejemplar completo que hoy se conserva en la Biblioteca del Cigarral del Carmen de Toledo²⁷.
3. Hasta las investigaciones de Norton, publicadas en 1966, las «falsas 1502» se consideraban de esa fecha y, por consiguiente, anteriores a las de Zaragoza y Valencia y quizás por ello más dignas de estudio. Como dijimos, en las rúbricas de los paratextos de estas

26.— Joseph T. Snow (1999-2000, 2001a y 2005-2006) ha demostrado que la fama que el siglo xx ha otorgado a Fernando de Rojas como autor (inventor) queda desmentida por sus investigaciones para la *Historia de la recepción de Celestina* (1997, 2001b y 2002) que tiene en curso y que evidencian que su nombre no figura en las portadas de ninguna de las ediciones, ni españolas ni extranjeras, de la primera etapa editorial (hasta 1632, fecha en que la *Tragicomedia* pasa al *Índice* de Zapata), ni en los inventarios contemporáneos de libreros o de bibliotecas privadas, ni en las valoraciones positivas o negativas de *Celestina*, frecuentes en los siglos xvi y xvii, ni siquiera entre los autores de las obras inspiradas en ella. También ha observado cómo progresivamente se van imponiendo en la mente de los lectores los datos proporcionados por los paratextos hasta arraigar la noción de que «el que ‘acabó’, el que ‘compuso’ *Celestina*, es su autor» (2005-2006: 556).

27.— Muy importante para el conocimiento de esta edición es su facsímil editado por Antonio Pareja (Toledo 1999) junto con el correspondiente estudio de Joseph T. Snow, así como el de Botta (1999b) en colaboración con Infantes.

ediciones solo se utiliza el término «auctor», con la excepción ya señalada de la de Toledo.

4. El diccionario de la Real Academia Española iguala los vocablos «auctor» y «autor».

Por todo ello, reparar en la distinción entre «auctor» y «autor» y sacar las consecuencias pertinentes era cuestión de casualidad: la de fijar la atención en un detalle aparentemente tan insignificante como las rúbricas de los paratextos en las ediciones originales o facsimilares de una mínima parte de las muchísimas ediciones existentes.

Pero volvamos a la cuestión de los dos niveles informativos. Tratando de buscar una explicación tanto a esa sinceridad de las rúbricas de Valencia para dejar traslucir la verdad, como a la manifiesta reescritura de la Carta y de los Versos acrósticos para inducirnos al error, encontramos la siguiente curiosidad en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Covarrubias:

AUTOR: [...] Autores, los que escriben libros y los intitulan con sus nombres, y libro sin autor es mal recibido, porque no hay quien dé razón de él ni le defienda.

Como vemos, esto proporciona una razón utilitaria asociada a la mejor aceptación de la obra y, por lo tanto, a su mayor difusión, para ese intento de vincularla lo más posible a un nombre concreto, naturalmente a Rojas, dado el deseo del autor de la Carta de mantener el anonimato, lo que no hay que perder de vista si queremos explicarnos el porqué de muchas circunstancias aparentemente inexplicables. Y tenemos un testimonio cierto de que eso se consiguió a nivel diríamos popular: así lo atestigua el Prólogo de las *Tragicomedias* cuando refleja las protestas que como «autor» recibía el Bachiller por el título de *Comedia* de la obra y las instancias que le hacían para que la prolongara, a lo cual accedió cambiando el título y «metiendo segunda vez la pluma en tan estraña labor y tan agena de [su] facultad», defendiendo así su libro.

También en las ediciones de la *Comedia* se percibe esa sinceridad para con los entendidos y esa vinculación de la obra a Rojas para el público en general. Porque aunque en estas ediciones no se establezca diferencia entre AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de los paratextos (recordemos que solo aparece AUTOR), en las primeras estrofas de los «siguientes metros» ya prolongados, en las que dejan leer en su acróstico «EL BACHILLER FERNANDO DE ROYA», se incluye una auténtica ‘confesión de parte’ al compararse a sí mismo con una hormiga que vuela con alas ajenas²⁸ para seguir diciendo:

28.— Aunque la imagen de la hormiga que eventualmente vuela con alas ajenas era proverbial, hay que tener en cuenta que nadie emplea lugares comunes sin motivo.

Razón es que aplique a mi pluma este engaño
No dissimulando con los que arguyen...

es decir, no quiere disimular con los que han intuido la verdad y así «destruyen sus alas» «nublosas y flacas nascidas de ogaño». Es un mensaje para unas pocas personas que de alguna forma han entrado en contacto con él. Sin embargo para los demás, para los que no arguyen, al no explicarse en qué consistía esta argumentación o acusación, ahí queda esa remisión a los «siguientes metros» ampliados que le acreditan como autor.

Este doble juego sugiere que la vinculación de la obra al Bachiller no obedece a una pretensión suya, ya que no hay el más mínimo indicio de ello en lo que se conoce de su vida, sino a un interés editorial en pro de su mayor difusión y aceptación según ha quedado insinuado líneas arriba, y en esto sí pudiera estar influido por algún editor o algún poder fáctico.

5. Una comedia de final feliz de filiación humanística: de «un dulce cuento» a una obra de «amargo y desastrado fin»

Ciertamente, la percepción de la Carta es distinta si se atiende al significado de las rúbricas de la edición de Valencia o si no se tienen en cuenta. En este segundo caso, es lógico que la Carta se atribuya a Fernando de Rojas y ello condiciona su interpretación.

Pero si atendemos a dichas rúbricas resultará que es el AUCTOR quien, a partir de una obra incompleta de un escritor anterior, hace una «Comedia de Calisto y Melibea», como se lee en el acróstico anónimo de los «siguientes metros» (esto es, en las *octavas originales*), y la envía en estado manuscrito al AUTOR, quien la «acaba» (*compone*) y la prepara para la imprenta²⁹. Esta interpretación nos permite advertir que la Carta y las *octavas originales* describen una obra distinta de la *Celestina* que nos ha llegado impresa, tanto en su línea argumental como en sus rasgos formales. Y esto debe constituir otro dato para comprender bien su gestación³⁰.

En primer lugar, su título de «Comedia» se opone al final trágico. Que este era un sentir generalizado en aquella época se hace evidente en el Prólogo de la versión en 21 autos que alude a las críticas que los lectores formulaban al respecto, críticas, como dijimos, aceptadas por el autor de esta pieza (indudablemente Fernando de Rojas, única persona identificable para dichos lectores como «autor» de la obra, ya que los «auc-

29.- «Acabar»: «dar cabeza y perfección a una cosa» (Covarrubias); «dar la última mano a una cosa» (*Autoridades*); «arreglar», «perfeccionar y dejar completamente hecha una cosa» (Martín Alonso 1986); «llevar algo a la perfección», «quedar completamente hecho» (Müller 1994). Otros investigadores, tales como Snow (2005-2006: 545) y Cantalapiedra (2011), abundan en este significado del verbo «acabar»

30.- Vestigios de esa «Comedia de Calisto y Melibea» anterior a la que nos ha llegado impresa pueden verse en nuestro artículo de 2009.

tores» anteriores son anónimos) y que fueron la causa del nuevo título de *Tragicomedia*. Además, en el texto de estas *octavas originales*, se define el Argumento de esa obra como «dulce cuento» («del principio leed su argumento, leedlo y veréys que aunque *dulce* cuento...»), adjetivo contradictorio con ese «*amargo* y desastrado fin» de que habla precisamente el Argumento general de la obra que nos ha llegado, que, naturalmente, tiene que ser distinto del que aluden las estrofas que estamos comentando. Parece claro que el contraste entre «dulce» y «amargo» es equivalente al que existe entre «comedia» y «tragedia».

También se dice en dichas estrofas que el «limpio motivo» de la obra radica en infundir temor a «fiar de alcahueta ni de mal sirviente»; sin embargo, a pesar de que en algunos diálogos se aluda a burlas y desprecios a Calisto, es imposible considerarle engañado ya que en un par de días sus deseos quedan plenamente satisfechos. El mismo Proaza lo refleja en la nueva copla que añadió en la edición de Valencia 1514:

Penados amantes jamás conseguieron
dempresa tan alta tan prompta victoria ...

El hecho de que luego Calisto muera por accidente en el Auto XIV de la *Comedia* al caer de la escala nada tiene que ver con la tercera ni con los criados, que han muerto antes que él. El «amargo y desastrado fin» debe interpretarse como una *reprobatio amoris* consecuencia de la transgresión de los Mandamientos de la Ley de Dios, causa de la tragedia final³¹. Y como de este sentido moralizante y religioso no dicen nada las *octavas originales* y sí las dos últimas *añadidas* y, sobre todo, las del «fin bajo» de la *Tragicomedia*, o sea, las precedidas por la rúbrica «Concluye el autor»³², hemos de convenir en que fue el Bachiller quien lo introdujo. También resulta significativo que esta derivación hacia la tragedia no figure en los títulos de las portadas, ni incluso en las de la *Tragicomedia*, sino en ese *incipit* que sigue a la Carta y a los Versos acrósticos en el que se dice que la

31.— José Luis Canet (1995, 1997 y 2011: 73-82 y 90-96) ha hecho ver que así es. Los personajes ejercitan su libre albedrío eligiendo el mal: estupro, herejía, idolatría, envidia, enemistades, ira, prostitución, alcahuetería, supersticiones, etc.; y en otro artículo (1999b) especifica que la obra «incluye en su argumento un nuevo concepto que va más allá de la moral aristotélica [propia de las comedias humanísticas]: la noción de pecado [propia de la nueva ética del cristianismo reformista]. De ahí la muerte sin confesión de Calisto y la condenación de Melibea por su suicidio [...] Rojas realiza su cambio de *comedia* en *tragicomedia* haciendo perecer a los jóvenes enamorados para que reciban su merecido castigo civil y religioso» (1999b: 23). En esta línea interpretativa se encuentra Eukene Lacarra, quien a la luz de los derechos civil y canónico estudia las muertes y el suicidio de Melibea y muestra cómo «los novísimos —muerte, juicio, infierno y gloria— están presentes en la boca y los actos de todos los personajes», así como la noción de pecado, lo cual les llevará a la muerte y condenación eterna; es «un caso de *amore di diletto* que se reprueba» (2007:185 y 207).

32.— La primera de las cuales es remodelación de la última de las octavas acrósticas *añadidas* de la *Comedia*.

obra fue «compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios» (*reprobatio amoris*). Esto es una especie de advertencia, como se verá más adelante, de que el fin trágico no procede de cuando se «hizo» la comedia, sino de cuando se «compuso».

Hasta aquí los aspectos que pudiéramos llamar *argumentales* o *de fondo*, pero también los de *presentación* denotan una forma anterior.

En primer lugar, cabe recordar que la obra a que se refiere la Carta fue enviada por el AUCTOR al «amigo» en forma manuscrita. En segundo lugar, el párrafo que remite a una cruz en el margen («E por que conozcáys dónde comiençan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo auctor, en la margen hallaréys una cruz, y es en fin de la primera cena.») sugiere una obra articulada en escenas (como era usual en las comedias humanísticas), no en autos, y, en consecuencia, sin los argumentos de estos; además, se trataba de una articulación no plasmada gráficamente por separaciones ni rótulos, por lo que era necesaria esa colocación de una cruz en el margen para saber donde acababa la «primera cena»³³.

De todas estas conclusiones se deduce la siguiente *lectura* de la Carta «a un su amigo»:

- Un escritor anónimo encuentra una obrita incompleta y también anónima de otro escritor anterior. Decide darle un desarrollo y final feliz para con ella obsequiar a un amigo de quien «beneficio recibido» tiene³⁴, precisando que se trata de un tipo de obra de la que se padece «inopia o falta» (esto es, que escasea o no existe) en el lugar de donde partió, la «común patria» de ambos.
- Si él envía esa obra manuscrita como regalo, dejando claro que quiere permanecer en el anonimato («no me culpéys si en el fin baxo que lo pongo no espressare el mío [nombre]») y luego la obra

33.– Cantalapiedra (1986, 1987 y 2000 fundamentalmente), García-Valdecasas (2000) y Bernaldo de Quirós (2008, 2009, 2010 y 2011) también postulan que Rojas partió de un manuscrito sin dividir en autos. Para el primero, tal manuscrito comprendería una extensión equivalente a los doce primeros autos sin la muerte de Celestina, mientras que para los otros dos estudiosos citados comprendería los catorce primeros autos sin la muerte de Calisto y sería una comedia representable al estilo de lo que se hacía en Italia, de donde piensan procedería el manuscrito que Rojas habría encontrado. En líneas generales, los tres celestínistas citados coinciden en considerar que Rojas añadió al texto del primer escritor los autos restantes e interpoló progresivamente adiciones, que ellos denominan «primeras» y «segundas», a lo largo de toda la obra, tanto en la versión de 16 autos como en la de 21.

34.– No era insólito este regalo de una obra manuscrita a otra persona para que hiciera lo que creyera conveniente con ella. Esto puede comprobarse en la dedicatoria de *Cárcel de Amor* a don Diego Hernández, Alcaide de los Donceles, donde Diego de San Pedro le dice: «acordé endereçarla a vuestra merced porque la favorezca como señor y la emiende como discreto» (Whinnom 1983: 80). Existen múltiples testimonios sobre lo mismo: *Proverbios de Séneca*, *Libro del caballero Zifar*, *Libro de la caza de las aves*, de Pedro López de Ayala, Gómez Manrique en su epístola a *Pero González de Mendoza*, etc., cuyas transcripciones pueden verse en Cantalapiedra 2011.

se modifica añadiendo un sentido moralizante y convirtiéndola en tragedia, se prepara para la imprenta y en su publicación aparece un nombre como «acabador» de ella en la ampliación de unos versos originariamente anónimos, ¿con qué palabras podríamos definir, en términos de la época, las respectivas aportaciones? Según la terminología analizada en el primer epígrafe de este artículo, el remitente de la Carta sería el AUCTOR que cede su obra y sus derechos sobre ella al «amigo», y éste, que la recibe, modifica su texto y lo prepara para la imprenta, sería el AUTOR; es decir, exactamente los términos utilizados en las rúbricas para uno y otro en la edición de Valencia.

Aún podemos sacar más conclusiones. Esa «cosa» de la que padecía «mayor inopia o falta» el lugar de donde había partido el AUCTOR, la «común patria» de él y de su «amigo», y que encuentra en el lugar a donde ha ido, es el género literario conocido como comedia humanística y, sin duda, donde no había «inopia» de tales obras era en Italia³⁵. No parece, por tanto, excesivo deducir que fue allí donde el AUCTOR encontró el escrito del «antiguo autor» y en contacto con los círculos humanistas italianos lo continuó, convirtiéndolo en su «Comedia de Calisto y Melibea». También desde allí enviaría esta comedia manuscrita acompañada de una carta explicativa «a un su amigo», es decir, al futuro AUTOR del libro. El argumento de dicha comedia, según los «siguientes metros anónimos» a que remitía la Carta, se basaba en hacer desconfiar de las «alcahuetas y malos sirvientes». Era pues una obra *corrigeno mores* de filiación humanística.

Cuando esa obra manuscrita, ese «dulce cuento», en definitiva, esa «Comedia de Calisto y Melibea» pasó por las manos del AUTOR y se publicó como libro, se convirtió en una tragedia con «amargo y desastrado fin», en una *reprobatio amoris*³⁶, aunque en las portadas conservara el mismo título y siguiera reflejando solo la argumentación primigenia *corrigeno mores*:

35.– Como es sabido, la comedia humanística latina se desarrolló en la península italiana especialmente durante el siglo xv y numerosos estudiosos desde Menéndez Pelayo (1910) hasta Ruiz Arzálluz (2000: xcii-cxxxiv) y Canet (2007a y 2011: 31-42) han establecido relaciones entre diversas comedias humanísticas (*Paulus*, *Philogenia*, *Poliscena*, *Poliódorus*, etc.) y la *Celestina*. Sin embargo, no hay evidencias indiscutibles de que se conocieran en España antes de la publicación de la *Comedia*. A este respecto es interesante el estudio de Devid Paolini (2010), quien a la vista de sus investigaciones subraya esta ausencia y concluye: «el núcleo primigenio de *La Celestina* hay que buscarlo fuera de Castilla».

36.– Consideramos que esta conversión en tragedia *reprobatio amoris* conllevó un cambio en su trama, lo cual supuso refundición y reorganización de diálogos, consideración de la hechicería como elemento esencial, interpolaciones de escenas y sentencias y otros aspectos de los que hemos dejado constancia en publicaciones anteriores (1991: 63-125 y 2009: 143-162). Fácil resulta deducir de aquí que el más insoluble de los problemas que plantea el texto de la *Celestina*: el tratamiento del tiempo, nazca de esa necesaria reorganización de los diálogos hecha por una mano no experta en hacer comedias.

Modificar el argumento de una obra anterior sin cambiarle el título no es un caso único. Valga recordar que Garcí Rodríguez (u Ordóñez) de Montalvo, a semejanza de lo que propo-

Comedia de Calisto y Melibea, la qual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas.

Sin embargo, la conversión en tragedia quedó plasmada en el «Síguese» o *incipit* que refleja claramente todo el proceso de elaboración de la obra. Hay que advertir que el orden en que están colocadas las cláusulas de este *incipit* difumina tal claridad, pero si lo trastocamos, como manda la lógica (primero se «hacen» las cosas y luego si es necesario se «componen», esto es, se arreglan o se completan), su mensaje emerge diáfano:

Primero, «*fecha* en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes», de acuerdo con el título de la portada y con las referencias a la comedia humanística. Refleja pues la misma argumentación *corrigendo mores* que en la portada, sin ninguna presunción de fin trágico.

Y después, «*compuesta* [arreglada o completada]³⁷ en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios». Refleja una argumentación *reprobatio amoris* anuncio de tragedia.

En suma, que a los argumentos *corrigendo mores* se le han añadido otros *reprobatio amoris*. Creemos que esta secuencia de «hechura + composición» queda reflejada en la portada de la edición de Sevilla 1501, en la que el título de *Comedia de Calisto y Melibea* está complementado por el sintagma «con sus argumentos nuevamente añadidos», como queriendo advertir a los lectores que van a encontrar algo más que la comedia inicial, es decir, una tragedia, pese al título que lleva el libro. Probablemente sería una consecuencia de las protestas de los lectores reflejadas en el Prólogo por el título de *Comedia* que, sin advertencia de ningún tipo, llevó la edición de Toledo 1500 en su portada³⁸.

nemos para la *Comedia de Calisto y Melibea*, partió de otro *Amadís* anterior (u otros *Amadis* anteriores) que arregló, esto es, «enmendó y corrigió», según se declara en el *incipit* de *Los quatro libros del Amadís de Gaula*, mediante interpolaciones, supresiones y desplazamientos de textos y transformaciones en la trama hasta el punto de darle un desenlace diferente, lo cual supuso, como concluye Avalue-Arce en su exhaustivo y detenido estudio, «un cambio total de sentido, un monumental descoyuntamiento del argumento» (1990: 430).

37.— «Componer»: «Aderezar, concertar y poner en orden lo que está descompuesto y desordenado. Juntar, poner en forma unas cosas con otras» (*Diccionario de Autoridades*). Es también esta acepción la que emplea Francisco Delicado, «cor[r]igidior de las letras mal endereçadas» de *Los quatro libros del Amadís de Gaula*, cuando califica a Montalvo de «sabido componedor» en referencia a su labor de refundir, «enmendar» y «corregir» los textos preexistentes. Edición de Venecia 1533 (Biblioteca Nacional de España: R/ 8494).

38.— «Argumentos» es palabra polisémica. Nos resulta difícil aceptar que en este contexto la expresión «con sus argumentos nuevamente añadidos [aumentados]» se refiera a los

6. Uso de los vocablos AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507

Una evidencia textual que parece contradecir nuestras conclusiones sobre el significado y uso de los vocablos AUCTOR y AUTOR es su utilización en las rúbricas de la edición de Zaragoza 1507³⁹, ya que están invertidos con respecto a Valencia 1514:

- Para la Carta: «El AUTOR a un su amigo»
- Para la serie acróstica: «El AUCTOR escusándose de su yerro...»
- Para las octavas finales: «Concluye el AUCTOR aplicando la obra...»

En algo sí concuerdan ambas ediciones y es en que la persona que escribió la Carta explicando el comienzo de la gestación de la obra a partir de un manuscrito inacabado, citada aquí como AUTOR, no puede ser Fernando de Rojas ya que los versos que le nombran en su acróstico van precedidos por la rúbrica que le alude como AUCTOR. Esto, sin una adecuada interpretación, querría decir que Fernando de Rojas fue el inventor de los diálogos y que quien escribe la Carta es el que preparó la edición, justo lo contrario que en Valencia 1514.

Una luz que puede aclarar tan confuso panorama es el recuerdo de algo que atrajo la atención de Marcel Bataillon (1961: 220-221) viendo en ello un reflejo de la gestación de la *Celestina*: el hecho de que en los paratextos finales de la que suele ser considerada su mejor imitación, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*⁴⁰, en los que también se recurre al uso de unas estrofas acrósticas para dar a conocer el nombre de Sancho de Muñón, se incluya un cruce de cartas entre el AUCTOR y un «amigo», en la primera de las cuales éste pide perdón a aquél por haber publicado la obra sin su

argumentos (sumarios) de los «autos», ya que tal expresión, sintácticamente, es complemento del sintagma «Comedia de Calisto y Melibea» y no de «autos», palabra que ni siquiera aparece. Además, cuando de verdad se quiere indicar la introducción de los argumentos de los autos se hace mediante una expresión absolutamente inequívoca: «Con adición de los argumentos de cada un auto en principio» (Valencia 1514, 1518 y 1529). Para más información al respecto puede verse Remedios Prieto 2000: 57-68 y 2001: 283-291.

39.– Para la edición de Zaragoza, de Jorge Coci, tomamos las citas del facsímil editado por Antonio Pareja, Toledo, 1999. Prescindimos aquí de la «falsa 1502» de Toledo, sin duda posterior a esta de Zaragoza de la que repite el orden de la oposición «autor»/«auctor» en las rúbricas de los paratextos, aunque habrá que hacer especial mención a ella más adelante ya que esta edición incluye los argumentos de los autos excluidos en la de Zaragoza, cuestión que también analizaremos con cierto detenimiento.

40.– Rosa Navarro Durán en su edición de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (2009) demuestra la estrecha vinculación entre las dos obras y la voluntad de Sancho de Muñón de exhibirla con repeticiones fraseológicas o imitaciones léxicas. Adaptándose al uso moderno de eliminar las consonantes interiores, sustituye «auctor» por «autor», según advierte; y efectivamente, en la edición de 1542, aparece la forma «auctor» (Biblioteca Nacional de España: R/ 4018). También Luis Mariano Esteban (1988) ha señalado concomitancias directas entre la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* y la *Celestina*.

licencia, mientras que en la respuesta es el AUCTOR quien comunica al «amigo» que ha mandado imprimir otra obra escrita por éste, igualmente sin su licencia. Si aplicamos a esta ficción literaria las definiciones de los términos AUCTOR y AUTOR con que iniciábamos este artículo, concluiremos que quien en el primer caso era AUCTOR pasa a ser AUTOR en el segundo y viceversa, es decir, la misma inversión de términos que se registra entre las ediciones de Zaragoza 1507 y Valencia 1514.

Ahora bien, lo que en principio impide establecer analogía entre la ficción literaria de Sancho de Muñón y las ediciones que estamos considerando es que en estas se publica una única obra, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, y, por lo tanto, el AUCTOR de una no puede ser AUTOR de la otra y viceversa. Sin embargo, el doble sentido aplicable al vocablo AUCTOR, el literario equivalente a *inventor* y el jurídico de propietario de unos derechos que cede a otra persona, así como su utilización en dos ediciones distintas, convierten en admisible lo que acabamos de considerar imposible.

Si Rojas, propietario de los derechos sobre la obra, ya que le fue regalada según la Carta, autoriza a alguien para que la publique, él es, sin duda, el AUCTOR en el aspecto jurídico del término, y la persona autorizada es el AUTOR. Tal es el caso de la edición de Zaragoza, en la que las coplas de Proaza⁴¹ están referidas exclusivamente a ella, al citar Zaragoza y 1507 como lugar y fecha de la impresión⁴².

Si en el caso de la edición de Valencia, en la que dichas coplas están referidas a la historia editorial de la obra, citando Salamanca y 1500 como lugar y fecha de la primera impresión, aplicamos a AUCTOR el significado literario de *inventor*, queda claro que quien escribió la Carta es el AUCTOR y Rojas el AUTOR de esa primera impresión, que, como se verá, tuvo que ser de la *Comedia*, la versión en 16 autos.

Esperamos que estas conclusiones, incompatibles con nuestros usos actuales pero que constituyen la única interpretación posible de lo que dicen las rúbricas de la Carta, de la serie acróstica y de las octavas finales y la última copla de Proaza de las ediciones citadas, encuentren explicación aceptable en el siguiente epígrafe, explicación que podría resumirse en algo que se deduce de la lectura de la Carta: que la «Comedia de Calisto y Melibea» reflejada en ella y en las octavas acrósticas *originales* no fue escrita *por* Rojas, pero sí *para* Rojas y con renuncia expresa de su autor a figurar como tal.

Y merece la pena ahora transcribir las palabras de Bataillon y fijar la atención en sus sugerencias finales, porque apuntan en esa misma dirección:

41.– Reza la estrofa-colofón: «El carro de Phebo después de aver dado / mil quinientas y siete bueltas en rueda [...] fue en Çaragoça impresso acabado.»

42.– Y los mismos términos serían aplicables si la publicación se hubiese hecho sin autorización de Rojas, como sugiere la ficción de Sancho de Muñón.

[Sancho de Muñón] recourt à l'artifice d'un échange de lettres entre l'auteur et un ami anonyme, mais écrit comme lui. Ce dédoublement permet d'imputer à l'ami l'initiative de publier la *Tragicomédie* sans l'aveu de l'auteur. [...] L'imitateur de *La Célestine*, en justifiant ainsi par par personne interposée la publication de sa *Tragicomédie*, nous donne l'impression qu'il fabrique un équivalent du long prélude rhétorique de Rojas en son dernier Prólogo [...] Et ceci inviterait quelque esprit trop subtil à se demander si le dédoublement de l'auteur et de son ami n'est pas, chez l'imitateur, la transposition d'artifices qu'il croyait deviner dans l'ensemble un peu trouble des préfaces et postfaces composées en plusieurs étapes par son devancier (Bataillon 1961: 220-221).

Como de la lectura de la Carta «a un su amigo» de la *Celestina* no puede deducirse ese juego de la publicación de la obra de cada uno por su corresponsal, debemos pensar que Sancho de Muñón interpretó adecuadamente el significado de la inversión de términos en las rúbricas de Zaragoza y Valencia, lo que en 1542, periodo de plena vigencia del uso de tales términos, le debía resultar tan evidente como a tantos literatos que jamás mencionan el nombre de Rojas cuando se refieren a la *Celestina*⁴³.

Y para rematar esta cuestión relativa al uso de los vocablos AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de las ediciones de Zaragoza y Valencia, analizaremos una circunstancia que pudiera parecer contradictoria con cuanto llevamos dicho pero que, por el contrario, hace patente la precisión con que se utilizan dichos vocablos en ambas ediciones. Nos referimos a la rúbrica que antecede a la penúltima de las octavas de Proaza, igual en las dos ediciones (y también en la «falsa 1502» de Toledo y en las otras dos valencianas):

Declara un secreto que el AUTOR encubrió en los metros que puso al principio de libro.

Si los conceptos de AUCTOR y AUTOR están invertidos en una edición con respecto a la otra, podría parecer una contradicción el hecho de

43.— A este respecto cabe traer a colación las siguientes preguntas que explaya Joseph T. Snow para destacar este silencio: «¿Qué reconocimientos, elogios o menciones recibe Fernando de Rojas en los prólogos e introducciones, aprobaciones y textos de Ximénez de Urrea, de Feliciano de Silva, de Francisco Delicado, de Juan de Sedeño, de Gil Vicente y otros, todos ellos autores de obras inspiradas en la *Tragicomedia*, todas éstas impresas, además, en vida de Rojas? ¿Qué reconocimiento de su autoría recibe Fernando de Rojas en las valoraciones de la *Tragicomedia* que hicieron Juan de Valdés, Antonio de Guevara, Juan Luis Vives, Francisco de Osuna, Alejo de Venegas y otros, todas ellas emitidas en vida de Rojas?» (1999-2000: 152). A estas evidencias pueden añadirse las señaladas por Sánchez y Prieto (1991: 13-21) referentes a la imposibilidad de que Rojas fuera el verdadero creador de la *Celestina*.

que en este caso coincidan en el uso de la palabra AUTOR. Sin embargo no es así, y la explicación reside en la expresión «al principio del libro». Porque el único que puede encubrir, o no, un nombre en «el libro» es su AUTOR, sea quien sea, y nunca el AUCTOR, que nada tiene que ver en la estampación.

7. Análisis de la Carta «a un su amigo» como auténtico acto de comunicación

Las consideraciones del apartado anterior y, de manera especial, la cuidadosa utilización de los vocablos AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de las piezas preliminares y finales de las ediciones de Zaragoza y Valencia, inducen a pensar que la Carta y las cuatro *octavas originales* acrósticas no pueden ser ficciones literarias, sino verdaderos actos de comunicación. Todo invita a pensar que la Carta no estuvo destinada a su publicación, sino a escrito de remisión explicativo de las razones y circunstancias por las que el AUCTOR enviaba una obra manuscrita «a un su amigo» y antiguo benefactor.

Considerada así la Carta, lo primero que resalta es el tono de franca amistad y de profundo agradecimiento con que se expresa su emisor (el AUCTOR) hacia su amigo, destinatario de ella (el AUTOR)⁴⁴, aclarando que esa especial relación entre ambos es la única y genuina motivación de su «auctoría» de la obra; es la confirmación de que esta se hizo para el receptor de la misma, para Rojas:

Suelen los que de sus tierras absentes se hallan, considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padezca, para con la tal servir a los coterráneos de quien en algún tiempo beneficio recibido tienen, y viendo que legítima obligación a investigar lo semejante me compelia para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas...

¿Cabe pensar que esta relación, tan vivamente expresada, pudiera romperse de manera repentina tras la aparición de las ediciones de la *Comedia*? En el ejemplo de la obra de Sancho de Muñón —que a la vista de la inversión de términos entre las rúbricas de las ediciones de Zaragoza y Valencia parece un reflejo de lo que ocurrió en el caso de la *Celestina*— desde luego no, pues hay una tercera carta del «amigo» al AUCTOR en la que le explica las razones por las que había decidido publicar su obra, razones completamente aplicables al caso de la *Celestina*:

44.— Tomamos el orden de la oposición «Auctor»/»Autor» según las rúbricas de Valencia 1514, que son las que se remontan a la historia editorial de la obra.

Esto he querido decir, generoso señor [...] por excusar mi atrevimiento de haber hecho imprimir esta obra, porque no quedase cosa tan señalada fuera del conocimiento de los hombres [...] Y esta fue la principal ocasión de mi atrevimiento: comunicar a los hombres un bien tan singular como este, del cual pueden tomar dechado para tomar ejemplos y considerar sentencias, y huir vicios y abrazar las virtudes [...] *pues con esto soy seguro por su carta de ser perdonado de mi atrevimiento, y con esta merced quedo con descanso, tan de vuestra merced como siempre* (Por la transcripción, Navarro Durán 2009: 355).

Como sabemos, por el uso de los conceptos de AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de Valencia, que la Carta (que salvo algunas modificaciones es la misma de las ediciones de la *Comedia*) y la *comedia humanística de final feliz* descrita en ella fueron escritas por «X»⁴⁵ y el «acabado» fue obra de Rojas, que a través de las octavas acrósticas totales vincula la obra a su nombre, y no existe huella de protesta ni reivindicación por parte de nadie respecto a la verdadera autoría de la *Celestina*, todo conduce a pensar que la labor de Rojas contó, expresa o tácitamente, con el beneplácito del «auctor» y que esa relación seguiría a través del tiempo, como así lo dejan entender la frase final de la última carta en la ficción de Sancho de Muñón y la inversión de los conceptos AUCTOR y AUTOR entre Zaragoza 1507 y Valencia 1514, que implica que en el primer caso «X» publicó la obra cuyos derechos pertenecían a Rojas y en el segundo que Rojas publicó la obra que «X» había escrito para él.

Parece lógico que el Bachiller, inexperto en lo referente a comedias pero jurista de vocación, reconociéndose incapaz de igualar el estilo y el lenguaje de la *Celestina* (cosa «ajena de su facultad»), requiriese la ayuda del AUCTOR de la *Comedia* para llevar a cabo la ampliación de la obra aunque el nombre de este permaneciera oculto, pudiendo acaso ofrecerle que la publicara él para poder beneficiarse de los réditos de una edición de la *Tragicomedia*, de éxito asegurado después del que había tenido la versión de 16 autos. No parece inverosímil que para ello se pudiera llegar a un acuerdo con Coci semejante al de Hernando del Castillo con Koffman y Ganot, aunque no exista ningún contrato que lo demuestre, lógico por el deseo de anonimato expresado en la Carta por el «auctor». Y esto puede hacerse extensible a la «falsa 1502» de Toledo.

Así es como pueden entenderse las vicisitudes sufridas por los paratextos y sus rúbricas y también por el propio texto de la obra literaria, porque, como ya juzgara Menéndez Pelayo (1962: 268-271) a pesar de criticar la ruptura de la unidad de la *Comedia*, gran parte de las adiciones y

45.— Excepto las alusiones a la condición de jurista y a los quince días de vacaciones, incompatibles con la calidad literaria de la obra.

modificaciones de la *Tragicomedia* son de una calidad literaria equiparable al texto de la versión en 16 autos e incluso, en ocasiones, corrigen deslices cometidos en los diálogos de ésta⁴⁶. Teniendo esto en cuenta, a la hora de deslindar las posibles aportaciones del AUCTOR y de Rojas a las adiciones de la *Tragicomedia*, cabe pensar que todo lo que conserva el inimitable estilo dialogado de la versión anterior y las esencias de una comedia, como la segunda escena de amor en el huerto o la figura de Centurio, son fruto de la ayuda que Rojas habría recibido del AUCTOR, mientras que las consideraciones jurídicas del nuevo final del Auto XIV, el añadido de sentencias y todo lo que conduce a la conversión de una comedia representable en un libro de debate serían de Rojas.

En suma, esa forma de trabajo ‘hecho por el AUCTOR’ y ‘compuesto por el AUTOR (o sea, por Rojas)’, sería común tanto para el texto de la *Comedia* como para los añadidos de la *Tragicomedia*⁴⁷.

Una consecuencia de todo lo dicho sería que la edición de Zaragoza tuvo que ser la primera española de la *Tragicomedia* (lo que haría más seguro su éxito económico) o, en todo caso, la reedición de otra hecha anteriormente en las mismas circunstancias de «auctoría» y «autoría», lo que en el fondo sería igual, pero podría salvar la dificultad de tener que admitir que la edición *princeps* de la *Tragicomedia* fuera la traducción italiana de 1506.

No obstante, salvo suposiciones como las explayadas por Di Camillo (2007: 136-145), Infantes (2007: 53-61 y 76-80) y otros investigadores, ambas ediciones son las más antiguas que existen. Por otra parte, ¿sería tan absurdo pensar que la traducción italiana, terminada de imprimir el 29 de enero de 1506, pudiera haber precedido a la edición española *princeps* de la *Tragicomedia*? La presencia de españoles en Italia a fines del siglo XV y principios del XVI y el intercambio de ambas culturas invitan a esta consideración. Además, la traducción al italiano de Roma 1506 y la edición de Zaragoza 1507 ofrecen unas coincidencias exclusivas entre ellas muy dignas de tomarlas en consideración.

46.– Patrizia Botta (2007: 89-113) aduce ejemplos de adiciones, sustituciones, desplazamientos y supresiones que mejoran el texto anterior: «son sabias, tienen inteligencia y vuelven el texto más inteligible», aun admitiendo que a veces lo empeoran. A estas observaciones pueden añadirse las de Antonio Sánchez y Remedios Prieto 1991: 133-142.

47.– Desde metodología diferente, Cantalapiedra llega a una conclusión semejante al afirmar que fue una misma mano la que «injertó sentencias petrarquistas a los dos manuscritos, al de la *Comedia* y al de la *Tragicomedia*» (2001: 129). Por su parte, Bernaldo de Quirós escribe: «las adiciones primeras y segundas son del mismo escritor, el cual no es quien redactó los textos primitivos» (2011: 103). Y Valle de Ricote (2005-2009), partiendo de planteamientos personales, percibe la posibilidad de que Rojas introdujera «refranes y dichos» (IV: 403) en las dos versiones de la *Celestina*, que atribuye a Juan del Encina (IV: 590), salvo el primer auto que, en parte, habría traducido Juan Ramírez de Lucena del latín o del italiano (III: 108 y 120); además, ve a Encina como autor de la Carta y de los versos acrósticos (III: 202-214) y promotor de las ediciones de la obra (III: 109, 225-226 y IV: 430).

8. La traducción italiana de Roma 1506

La traducción al italiano de Alfonso Ordóñez coincide con la edición de Zaragoza en dos cuestiones que las distinguen de las demás.

En primer lugar, son las dos únicas que se hacen eco exacto de la motivación expresada en el nuevo prólogo para realizar la ampliación de la obra: «miré a donde la mayor parte acostava y hallé que querían que se alargasse en el proceesso de su deleyte destes amantes, sobre lo qual fui muy importunado». De acuerdo con esto, la traducción de Ordóñez advierte: «novamente agiontovi quello che fin a qui manchava nel processo de loro innamoramento»; y el subtítulo de la edición de Zaragoza: «nuevamente añadida [*sic*] lo que hasta aquí faltava de poner en el processo de sus amores». ⁴⁸

Aún más importante nos parece el hecho de que la traducción italiana sea la única que coincide con la de Zaragoza y con la «falsa 1502» de Toledo en el uso de términos equivalentes a AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de la Carta y de los Versos acrósticos (No hay rúbrica en las octavas finales de aquélla):

– Para la Carta: «Lo AUTORE ad un suo amico».

– Para la serie acróstica: «Lo AUCTORE scusandosi del error suo...» ⁴⁹

Y ello —si puede trasvasarse a Italia la diferenciación entre «autore» y «auctore» que resulta patente para España— querrá decir que, de forma análoga a como hemos deducido para la edición de Zaragoza, quien escribió la Carta fue el AUTOR que preparó la obra, en este caso para la traducción, mientras que Rojas habría sido su AUCTOR, esto es, el titular de los derechos sobre la versión española origen de la traducción italiana.

Está claro que en lo que respecta a la interpretación de algunas peculiaridades de la edición italiana, sobre todo en lo concerniente a cuestiones léxicas, tenemos que extremar la prudencia, de ahí nuestra duda de que se pueda trasvasar a Italia lo que nos parece claro en el caso de España; pero sí nos atrevemos a aportar un indicio de que pueda ser así. En el *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* no existe ninguna entrada para «auctore», aunque sí, naturalmente, para «autore». Pues bien, cuando da para esta palabra un significado equivalente al que nuestro *Diccionario de Autoridades* recoge de Hugo de Celso y que es el que justifica el uso del término AUCTOR en la rúbrica de los Versos acrósticos de Zaragoza 1507: «chi cede un diritto», en el texto antiguo que reproduce como ejemplo de su uso no se transcribe «autore», sino «auctore». Por supuesto, no podemos ir más allá de exponer las cosas como las encontramos. Espera-

48.— Deducimos de esto que el éxito alcanzado por la figura del bravucón cobarde superó los cálculos del «auctor» y por eso las reediciones posteriores de la *Tragicomedia* (salvo las valencianas y el *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*) resaltan en sus portadas la introducción del «Tractado de Centurio», incluida la «falsa 1502» de Toledo.

49.— Así tanto en la edición de Roma 1506 como en las de Milán 1514 y 1515.

mos que algún día alguien con mayores conocimientos confirme nuestras impresiones o nos saque del error. De todos modos, ahí queda patente la distinción entre AUTORE y AUCTORE en esta edición y en las inmediatamente siguientes de la traducción italiana.

Todo esto resulta sorprendente, pero concuerda con lo que se desprende del texto de la propia Carta, que, según concluíamos en el apartado 5, tuvo que ser redactada para la remisión de una comedia escrita por un español que se hallaba en Italia. ¿Seguiría allí en 1504 o 1505? Ordóñez declara en la última de las estrofas con que cierra su traducción que la terminó en 1505, lo que quiere decir que previamente alguien había tenido que completar la obra en castellano, con lo que las fechas se aprietan, sobre todo si, como se verá en el apartado 10, tuvo que haber una última *Comedia* de 1502. Fijándonos en la coincidencia de los términos AUTORE y AUCTORE con los de Zaragoza 1507 y la «falsa 1502» de Toledo, podríamos deducir que ese AUTORE que estaba en Italia hacia 1505 se hallaría en 1507 en Zaragoza o en sus proximidades, siendo el AUTOR de la edición hecha en dicha fecha y localidad y mereciendo por ello que Baltasar Gracián le llamara el «encubierto aragonés». Se nos ofrece así una pista para tratar de identificar al verdadero «auctor» de la *Celestina*. Nada podemos decir a este respecto de la «falsa 1502» toledana por la imposibilidad de precisar su verdadera fecha de publicación.

Además, esta traducción al italiano ofrece una singularidad que queda reflejada en el fragmento de la dedicatoria de Ordóñez a la «Illustrissima Madonna Gentile Feltria de Campo Fregoso» que transcribimos utilizando la traducción al español hecha por Marciales:

Y para que de esta tragicomedia [«tragico Comedia» en el original] *el primer autor* [«auctore» en el original], *ni otros con él*, no pueda ser reprochado, si algunos yerros allí hubiese, [...] quiera V.S. hacerlos corregir y enmendar, atribuyendo la culpa de ellos a mi poco saber [...] y para que *los autores* [«auctori» en el original] por defecto de mis fallas no sean tachados, yo solo quiero llevar el cargo, como que por mí solo ha sido traducida (1985: I: 200).

Observamos que es la primera vez, es más, la única (además de las siguientes ediciones de la traducción al italiano) en que se afirma categóricamente que son por lo menos tres («lo primo auctore» y «altri con epso [esso]») los «auctori» que hasta ese momento habían intervenido en la redacción del texto.

Por otra parte, pero concordando con lo anterior, es también la primera vez (si prescindimos de supuestas ediciones perdidas) que las rúbricas de la Carta —«Lo AUTORE ad un suo amico»— y de los Versos acrósticos —«Lo AUCTORE scusandosi del error suo...»— reflejan diferente autoría para cada una de las dichas piezas, diferencia que luego refrendará la

edición de Zaragoza 1507. Quizás fuera esta la causa de que en Zaragoza 1507 y Valencia 1514 se sintiese la necesidad de hacerse eco de estas revelaciones de Ordóñez, plasmándolas, como había hecho él, en las rúbricas con el uso de los términos AUCTOR y AUTOR, solo inteligible para los ambientes literarios o universitarios, que también serían los únicos que pudieran 'acceder a' o 'tener noticia de' una traducción editada en Italia.

Naturalmente, el uso de estas rúbricas en Zaragoza 1507 era veraz al referirse con el término AUCTOR a la cesión de derechos para esa edición concreta, pero resultaba engañoso en cuanto a la proclamación de la «autoría» real de la obra. Por eso Proaza como posible editor además de corrector y el propio Rojas como «autor», debieron de sentirse obligados a establecer la verdad en la edición de Valencia, aunque respetando el deseo de anonimato del *inventor*.

En cuanto a admitir la solvencia de Ordóñez para garantizar la validez de sus revelaciones, esta parece total si el «antiguo autor» era italiano y el segundo, el AUCTOR de la *comedia de final feliz* (y en realidad también de la *Tragicomedia*) estaba todavía en Italia.

9. El escrito del «antiguo autor»

Según hemos deducido páginas arriba, la primitiva Carta «a un su amigo» y la comedia humanística reflejada en ella fueron escritas probablemente en Italia y esto implica que fuera allí donde se encontró el escrito del «antiguo autor» aludido en su texto.

Para asentar esta afirmación debemos remitirnos al análisis de Ottavio Di Camillo en su artículo «When and Where was the First Act of *La Celestina* Composed? A Reconsideration», incluido en los *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow* (2010). En síntesis: Di Camillo defiende que el primer auto debió de ser la traducción o reelaboración de un texto escrito en latín inspirado en los *Remedia amoris* o *Carta a Hipólito de Milán* de Eneas Silvio Piccolomini (Pío II), que la Carta «a un su amigo» en que se menciona ese escrito del «antiguo autor» tiene un carácter netamente humanista, y que el texto del primer auto denota un conocimiento bastante profundo del ambiente cultural italiano, especialmente del de Florencia. Pero él mismo tiene que hacer frente a tres evidencias textuales que se oponen a sus postulados, incluidas todas ellas en la Carta y en las octavas acrósticas; inconvenientes a los que añadimos por nuestra cuenta que el de las octavas está inserto en una de las cuatro *originales* cuya autoría pertenece al autor de la Carta, en la que se dice:

Yo vi en Salamanca la obra presente,
 Móvime a acabarla por estas razones...

porque si la «obra presente» (que no alude a la *Celestina* sino a su predecesora ya que los versos dicen bien claro que el acabado fue posterior al hallazgo) hubiera sido encontrada en Salamanca, resultaría difícil, aunque no absolutamente imposible, admitir que pudiera tratarse de una obra latino-italiana.

Pero si tenemos en cuenta que Rojas no fue el autor de la Carta sino su receptor y que metió la pluma en las octavas acrósticas hasta el punto de que la mayoría de ellas (7 de 11) son suyas, ¿no pudo también arreglar las *octavas originales* para adaptarlas a sus circunstancias? Porque él sí vio la obra en Salamanca, ciudad en la que estudiaba o había estudiado y en la que la recibió de alguien que se hallaba «absente» de la «común patria» de ambos y, por lo tanto, lejos de Salamanca. También fue donde la «acabó», no solo porque lo dicen los versos que estamos comentando sino porque Proaza lo confirmó en la edición de Valencia al modificar la última de sus coplas y su correspondiente rúbrica. Por consiguiente, la lógica nos dice que el nombre de «Salamanca» pudo ser sustitución del de una ciudad de Italia en donde se hallaba el «auctor» y en donde no había «inopia» de comedias humanísticas.

Por otra parte, los cambios del nombre de una ciudad para adaptarlo a las necesidades de una edición no son nada excepcional, como se puede constatar en la estrofa-colofón de todas las estampaciones tempranas de la obra: Toledo, Sevilla, Zaragoza, Salamanca. Así pues, si atendemos a las reflexiones de Di Camillo, no resulta desmesurado pensar que este verso pudo decir inicialmente:

«Yo vi en Florencia la obra presente».

Otra evidencia textual negativa para sus planteamientos radica en la confesión de la Carta de que las «defensivas armas» contra los fuegos del amor las encontró en «estos papeles» (¿la obra inacabada del «antiguo autor»? y que tales armas no estaban fabricadas en las «grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de *doctos varones* castellanos formadas»; es decir, no se trataba de armas de guerra sino dialécticas: palabras, frases o sentencias de *varios autores* y no de uno solo. Pero si, de acuerdo con la suposición anterior, tales armas dialécticas estaban en una obra inacabada hallada en una ciudad italiana (Florencia u otra cualquiera), no parece lógico que las palabras, frases o sentencias incluidas en ella perteneciesen a «doctos varones castellanos» sino italianos. De hecho, las reminiscencias que encuentra Di Camillo son las de Eneas Silvio, Ficino, Pico della Mirandola y, naturalmente, de las comedias humanísticas en latín. Por ende, tampoco parece absurdo pensar que en la Carta se hubiera sustituido «italianos» por «castellanos», ya que se trataría de una consecuencia casi obligada de la inclusión en los versos del nombre de «Salamanca».

Finalmente, en la Carta se dice que la obra estaba escrita con un «estilo elegante jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído». En sentido re-

lativo, esta frase puede interpretarse, según se hace generalmente, como que la obra estaba escrita en un castellano muy superior al utilizado en cualquiera de las obras conocidas; no obstante también y en su sentido absoluto, puede entenderse que su estilo elegante se debía a la utilización de un idioma muy superior a la lengua castellana, y hay que recordar que ésta era, precisamente, la queja habitual de los escritores en lengua vulgar ponderando las excelencias del latín.

Así pues, la teoría de Di Camillo referente al carácter latino-italiano de la obra que sirvió de base para la elaboración del primer auto, no solo no quedaría desmentida sino incluso se vería respaldada por una lectura restaurada de la Carta «a un su amigo» y de las *octavas originales*, basada no en la doble autoría (X + Rojas) según se admite aunque variando (y mucho) la parte atribuida a uno y otro⁵⁰, sino en la autoría triple (por lo menos) que atestigua Ordóñez en la dedicatoria a Madonna Gentile Feltria de Campo Fregoso.

Y resaltaremos que el entusiasmo y veneración que se reflejan en las *octavas originales* y en la Carta así corregidas por las *sentencias*, por el uso de la *lengua latina* y por la obra de *doctos varones italianos*, se perciben claramente en el *Arte de poesía castellana*, libro publicado en 1496, de Juan del Encina, a la sazón en Salamanca precisamente, donde puede leerse en el capítulo I:

Quanto más que claramente parece en la lengua italiana aver avido muy más antiguos poetas que en la nuestra, así como el Dante y Francisco Petrarca y otros notables varones que fueron antes y después, de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias (Por la transcripción, Pérez Priego 1996: 13-14).

Y en el capítulo IV:

[El poeta] deve exercitarse en leer no solamente poetas y estorias en nuestra lengua, mas también en lengua latina; y no solamente leerlos, como dize Quintiliano, mas discutirlos en los estilos y sentencias (Por la transcripción, Pérez Priego 1996: 17).

Cualquiera diría que lo relatado en la Carta, a la luz de nuestras correcciones, no viene a ser sino la realización de un *desiderátum* plasmado en estas líneas de Juan del Encina, que precisamente hacia 1499 se hallaba ya en Italia procedente de Salamanca. Y si dicha Carta y la «Comedia de Calisto y Melibea» a que acompañaba fueron escritas allí por esas mismas fechas (la primera publicación de la obra «acabada» por Rojas se produ-

50.— Aquí se hace necesario recordar no solo la teoría tradicional que atribuye el primer auto a un escritor (X, Mena o Cota), sino también las de Cantalapiedra, García-Valdecasas y Bernaldo de Quirós, sintetizadas en la nota 33.

jo, como veremos, a mediados de 1500), alguna relación habría entre su «auctor» y el escritor español más precozmente vinculado a la producción de obras para su representación.

10. La adición de los argumentos de los autos en la edición de Valencia 1514 y sus implicaciones

El título de esta edición proporciona una información digna del mayor interés. Reza así:

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

La novedad de este título, en relación con el de otras estampaciones, es la cláusula subrayada, que parece una advertencia de que esta es la primera edición de la *Tragicomedia* en la que se incluyen los argumentos de los autos, y esto concuerda con que la única edición existente indudablemente anterior, la de Zaragoza 1507, no los lleva.

Sin embargo, el problema de las ediciones es realmente complicado y permite pocas seguridades. Una posibilidad que haría falsa tal deducción sería la de que, como sugiere Marciales (1985: I: 6), la edición de Valencia 1514 fuera reedición de otra anterior perdida, al igual que las de Valencia 1518 y 1529 lo son de la de 1514, de la que reproducen exactamente el título que estamos comentando. Ahora bien, esa hipotética edición perdida no podría ser anterior a la de Zaragoza 1507, que como hemos dicho carece de argumentos de los autos, y esto, en definitiva, quiere decir que, o negamos a Proaza el crédito que merece, o admitimos la imposibilidad de que existiera una *Tragicomedia* con argumentos anterior a 1507.

Pero aquí tropezamos con la existencia de, al menos, seis ediciones que en su colofón rimado proclaman ser de 1502 y todas con argumentos de los autos. Estas ediciones en sí no constituyen problema porque se sabe que todas son muy posteriores a esa fecha; pero, ¿de dónde procede esa datación?

La única solución compatible con lo hasta ahora expuesto en este apartado es que esa referencia a 1502 fuera tomada de una *Comedia* impresa ese año. Basamos este aserto en que aunque las portadas de las «falsas 1502» llevan título de *Tragicomedia*⁵¹, el *incipit* comienza invariablemente diciendo «Síguese la Comedia o Tragicomedia...», y en que la rúbrica del

51.— Menos la titulada *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*.

primer auto, siempre la misma en las ediciones españolas⁵², dice «Argumento del primer auto desta Comedia» a pesar de que sean ediciones de la *Tragicomedia*. Se trata, pues, de un caso análogo al de la *Tragicomedia* de Valencia 1514, que en las coplas de Proaza indica el año y lugar de la primera impresión de la obra: 1500 y Salamanca, que, como se verá, solo pueden hacer referencia a la primera impresión de la *Comedia*.

Si aceptamos el planteamiento, a todas luces lógico, de Infantes (2007: 9, 38 y 49) de que la edición de Burgos no puede ser anterior a finales de 1501 o 1502, ahí puede residir el origen de la datación de 1502 y por una circunstancia especial: la de ser la primera edición abundantemente ilustrada de la que parecen haber tomado ejemplo las «falsas 1502», incluidas obviamente la de Toledo y las crombergerianas, también con numerosas ilustraciones.

Y ya metidos en este tema debemos resaltar la singularidad, dentro de las «falsas 1502», de la edición de Toledo, vinculada mediante el xilografado de la portada con la *Comedia* de Toledo 1500 (es el mismo) y mediante la oposición «autor/»auctor» en las rúbricas de los paratextos con la *Tragicomedia* de Zaragoza 1507 y a través de esta con la traducción al italiano de 1506; sin embargo, en sus aspectos editoriales y gráficos se halla muy próxima a las «falsas 1502» de Cromberger. ¿Podemos considerarla eslabón intermedio entre aquellas y estas? Porque aunque no exista plena seguridad, podría estimarse que es la más antigua de las «falsas 1502», teniendo en cuenta las dataciones que proponen especialistas en cuestiones tipográficas tales como Norton, Marciales, Botta, Infantes, Serés, Rico y Lobera⁵³.

Por otra parte, la cláusula del título de Valencia 1514 que estamos comentando nos obliga a nuevas consideraciones sobre la traducción al italiano de 1506, que sí lleva argumentos, lo que no significa que Proaza incurriera en falsedad, ya que no se trata de una edición española sino de una traducción impresa en Italia en la que no se le cita como «corrector de la impresión» ni se le nombra para nada. Aunque sus coplas sí aparecen traducidas, lo están muy libremente, carecen de rúbricas y la estrofa-colofón convierte a Ordóñez en autor de toda la serie:

Nel mille cinquecento cinque apunto
despagnolo in idioman italiano
e stato questo opuscul transunto
dame Alphonso de Hordognez nato hispano.

52.– En las dos «falsas 1502» realizadas en Roma respectivamente por Marcellus Silber (c. 1515-1516) y Antonio Blado (c. 1520), su lectura es «Argumento del primer auctor de esta comedia». La misma lectura se repite en la edición de Venecia 1531, con introducción de Francisco Delicado, quien «solamente corrigió las letras que mal estaban».

53.– Marciales (1985: I: 6-7 y 244) y Patrizia Botta (1999b: 199) la fechan en 1510, la más antigua de todas las «falsas». Para Infantes (2007: 61) es de c. 1510. Norton (1997: 221), Rico (2000: 225), Serés (2000: lxxxiii y 355) y Lobera (2000: ccxxi y 355) admiten un margen entre 1510 y 1514.

De la inclusión de los argumentos en la edición italiana se deducen tres consecuencias:

1. Como no pueden proceder de edición española (ya que ninguna anterior a 1507 podía tenerlos según hemos deducido *supra*), tienen que haber salido de un manuscrito preparado para ella.
2. Que los argumentos de los autos, incluidos los específicos de la *Tragicomedia*, estaban ya redactados en 1506 y que, por consiguiente, su no inclusión en la de Zaragoza 1507 fue una decisión libre de los editores de ésta.
3. Que tenemos un fundamento más para eliminar nuestros prejuicios en contra de que la edición italiana pueda ser la *princeps* de la *Tragicomedia*. Si pensamos en que el «auctor» anónimo de la *Comedia* podría estar todavía en Italia en 1504/1505 y en su posible colaboración con Rojas para la redacción de los nuevos autos (inferida en el apartado 7) y por consiguiente de sus argumentos, la posibilidad de su precedencia sobre las *Tragicomedias* españolas es más que aceptable.

11. Fecha y lugar de la primera edición de la *Comedia*

Otra de las informaciones valiosas de la edición de Valencia 1514 se refiere a esta importante cuestión, si bien, para resolverla, haya que salvar otra «trampa semántica». El punto de partida para ello es la estrofa, transcrita en el apartado 2, que está precedida por la rúbrica:

DESCRIBE EL TIEMPO Y LUGAR EN QUE LA OBRA PRIMERAMENTE
SE IMPRIMIÓ ACABADA

Cualquier conocedor de la problemática de las primeras ediciones de la *Celestina* sabe que esta rúbrica y la estrofa que la sigue han sido objeto de dos interpretaciones distintas. Para algunos estudiosos hacen referencia a una primera edición de la *Tragicomedia*, lo que nos parece imposible porque aceptar la existencia de tal edición implicaría también aceptar que al tiempo que se estaba imprimiendo esa hipotética *Tragicomedia* en Salamanca, se estaba estampando una edición de la *Comedia* en Toledo y que un año después, en 1501, se haría otra en Sevilla y posiblemente en 1502 la de Burgos, cuando lo que se sabe positivamente es que, una vez aparecida la versión ampliada a 21 autos, no volvió a reeditarse la primera. Esto es lógico porque una edición, hecha para venderse, no podía ser tachada de incompleta con respecto a otra editada uno o dos años antes.

La otra alternativa sería que esa primera impresión de la obra hecha en Salamanca 1500 y bajo el signo de Géminis —según especifica Proa-

za— fuera la *princeps* de la *Comedia*, pero nos encontramos con que la existente de Toledo fue impresa también en el año 1500 y bajo el signo de Géminis⁵⁴. Entonces, ¿pudo haber dos ediciones *princeps* simultáneas en dos ciudades distintas? Ciertamente, habría que aceptarlo así si no existiera una solución lógica basada en otro valor semántico perdido en el transcurso del tiempo, porque el *Diccionario de Autoridades* nos ofrece las siguientes definiciones:

IMPRESSO, SA. part. pass. del verbo imprimir en sus acepciones.

IMPRIMIR. Vale también dar a la prensa los escritos, para que los impriman.

Además, esta acepción, que en principio podría parecer poco digna de atención, está atestiguada en la segunda edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, impresa en la misma ciudad y en el mismo año que esta de Valencia que estamos comentando:

Cancionero General de muchos y diversos auctores, otra vez *impresso*, emendado y corregido por el mismo *autor*.

Naturalmente, si el *Cancionero* fue «impreso» por el «autor», la interpretación no puede ofrecer duda: «impreso» = ‘dado a la prensa para imprimir’; lo que viene a ser equivalente a ‘preparado para estampar’, según se refleja en el contrato que hizo Castillo con Koffman y Ganot comentado en el apartado 1.

Por consiguiente, la precisión de Proaza en la edición de Valencia 1514 de que la obra se «imprimió primeramente acabada» en Salamanca y en 1500, quiere decir que fue en esa ciudad y año donde y cuando el AUTOR preparó el manuscrito para la imprenta, una explicación compatible con el hecho de que la estampación se realizara en Toledo por Hagenbach en el mismo año e incluso bajo el mismo signo zodiacal indicado⁵⁵, ya que, como recuerda Víctor Infantes (2007: 10 y 39), una obra de la exten-

54.— Este razonamiento basta por sí solo para excluir cualquier posibilidad de que la edición de Burgos pueda ser de 1499, ni casi incluso de 1500. La cuestión de la prioridad cronológica de la edición burgalesa de Fadrique de Basilea sobre la toledana de Hagenbach ha sido debatida desde distintos planteamientos. Defienden la anterioridad de la edición de Toledo, entre otros investigadores, Montañés Fontella (1973), Martín Abad (2001), Moll (2000 y 2011: 263-265) e Infantes (2007: 20-40 y 47). También Canet (2011: 101 y 110), aceptando los postulados de estos bibliógrafos, cuestiona la precedencia de la edición burgalesa hasta el punto de considerar posible retrasar su fecha incluso a 1502.

55.— Esta referencia zodiacal en las demás ediciones debe ser interpretada como tópica y justificada solo por la inconveniencia de tener que redactar una nueva estrofa diferente para cada una. Por eso se modifican únicamente los datos relativos al nombre de la ciudad y al año. Pero con toda probabilidad, esas referencias serían ciertas para la primera edición y este es precisamente el caso que se nos presenta ahora. Probablemente al modificar la rúbrica de su estrofa-colofón en la edición de Valencia, Proaza recordaría lo ya señalado en la de Toledo, y

sión de la *Comedia* bien podría estamparse en dos semanas escasas. Así pues, lo que hace Proaza en esta copla es reiterar, poniendo fecha, lo que se dice en los versos acrósticos desde la *Comedia* de Toledo 1500: «Yo vi en Salamanca la obra presente, / movíme a acabarla por estas razones...».

No será necesario aclarar que la palabra «imprimir» y sus derivados tenían carácter polisémico y podían también utilizarse con el mismo significado que en la actualidad, y quizás por eso y porque los textos legales son incompatibles con las ambigüedades, la *Pragmática* de 1502, cuando se refiere a los impresores con el significado actual, los denomina «imprimidores de moldes» o «impresores de moldes», mientras que cuando no utiliza el citado complemento determinativo se refiere a «imprimidores» de manuscritos⁵⁶. Así se desprende de las órdenes dictadas sobre la forma en que debían presentarse los libros manuscritos para que pudieran pasar la censura previa a la estampación:

E mandamos a los dichos libreros e *imprimidores* y mercaderes e factores que hagan y traygan los dichos libros *bien hechos e perfectos y enteros y bien corregidos y emendados y escritos de buena letra e tinta* e buenas márgenes y en buen papel...⁵⁷ (Por la transcripción, Fermín de los Reyes 2000: II: 781).

Y para acabar con este tema, merece la pena comparar estas líneas con los últimos versos de Proaza en la estrofa que tanto hemos comentado, a cuya luz cobra especial relieve la preparación del manuscrito para la imprenta:

quando este muy dulce y breve tratado,
después de revisto y bien corregido,
con gran vigilancia puntado y leýdo,
fue en Salamanca impresso acabado.

La conclusión definitiva de este apartado es la existencia de testimonios escritos de los que se deduce que la obra fue «acabada» y preparada para la imprenta en Salamanca, pero en vez de ser estampada allí por impresores en cierto modo dependientes de la Universidad, lo fue en Toledo en el mismo año 1500 por Hagenbach, el impresor de Cisneros (Norton 1997: 93-94), Arzobispo de la ciudad. Acaso esto pueda interpretarse como un

si en aquella confeccionó una nueva octava para justificar el título de Tragicomedia, ¿no habría modificado esta otra para evitar una referencia contradictoria con lo que había dicho en 1500?

56.— *Vid.* la transcripción de la *Pragmática* en Reyes Gómez 2000: II: 779-781.

57.— Es de notar que en esta orden de los Reyes Católicos no se cite explícitamente a los «autores», que también estarían interesados (e incluso los que más) en que su libro fuese aprobado por la censura; nos da pues la impresión, basándonos en el título del *Cancionero General*, que están incluidos dentro del concepto más amplio de «imprimidores».

síntoma del enfrentamiento entre la Universidad de Salamanca y el futuro Cardenal Cisneros que llevó a este a fundar la de Alcalá de Henares.

12. Función de Proaza en la historia editorial de la *Celestina*

En el apartado 1 inferimos que en aquellos tiempos se denominaba AUTOR a la persona que arreglaba un texto para su publicación, ya fuese inventado por él mismo o por otros escritores, y en el 11 hemos deducido que de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades* y con el subtítulo del *Cancionero General*, esta labor equivalía a «imprimir» dicho texto.

Si luego existe un «corrector de la impresión», hay que entender que sus atribuciones consisten en corregir o enmendar lo hecho por el AUTOR. A este respecto resultan ilustrativas las siguientes definiciones del *Diccionario de Autoridades*:

CORRECCIÓN. Vale también *enmienda y censura* que se hace de los yerros y defectos de alguna obra.

CENSURAR. Dar parecer, dictamen, o sentencia sobre alguna obra u otra cosa, *calificándola*, reformándola, o reprobándola.

CALIFICAR. *Dar por buena* o mala una cosa, según sus cualidades: como una persona, un libro, una proposición, etc.

APROBAR. *Calificar*, y *dar por buena* y de ley una cosa, como un *libro*, una obra.

La conclusión que emerge de estas consideraciones y definiciones es la de que, en definitiva, «corrector de la impresión» equivale a censor, cuya definición en el mismo diccionario es:

CENSOR. El que hace juicio de alguna obra, u de otra cosa, y da sobre ella su parecer.

Si recordamos ahora las estrofas encabezadas por la rúbrica «Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector», podremos inferir que se trata de una aprobación en toda regla —aunque escrita en coplas de arte mayor—, enjuiciando la obra tanto en el plano moral resaltando «el trágico fin que todos ovieron» como en el literario, con expresión en dicha rúbrica del nombre y título de la autoridad que da la aprobación. Y esto responde, si bien de manera que podríamos calificar desde nuestros puntos de vista actuales de original o poco formal, a la orden que aparecerá en la *Pragmática* de los Reyes Católicos de 1502, posiblemente ya en vigencia más o menos parcial a partir de la Bula *Inter Multiplices* de Inocencio VIII (hecha pública en 1487 y refrendada por Alejandro VI en 1501), pues, como

indica Fermín de los Reyes, «en cuestión de libros [...] la ley se sanciona tras varios años de prácticas» (2000: I: 95). Se lee en dicha *Pragmática*:

E mandamos que [...] no sea ninguno osado de vender libro alguno ni otra lectura pequeña o grande [...] sin que primero sea examinado e dada licencia para ello como dicho es e sin que *cada uno de los dichos libros vaya señalado* del perlado por quien fue visto, o examinado, o de *la persona o personas que por ellos*, o por cualquier de ellos *fueren nombrados para ello* e tovieren licencia especial para lo hazer ... (Por la transcripción, Fermín de los Reyes Gómez 2000: II: 780-781).

Es viable pensar que el clérigo humanista Alonso de Proaza —defensor de la filosofía de Ramón Llull, partidario de la renovación de la Iglesia Católica y de la docencia universitaria y años después secretario del Arzobispo de Tarazona y catedrático de Retórica de Valencia⁵⁸— fuera la persona autorizada para ejercer la censura y, en su caso, otorgar la aprobación en nombre del «perlado» de Toledo, el futuro Cardenal Cisneros, ya que fue en esta ciudad donde se estampó la primera edición de la obra⁵⁹.

En tal caso, esas coplas de Proaza, precedidas de su nombre y de su condición de «corrector de la impresión», constituirían esa «señal» que debía llevar cada libro para poder ser vendido según la *Pragmática*. Desde esta perspectiva, resulta fácil comprender que se trate de una aprobación válida para todas las ediciones, incluso después de fallecido Proaza. Es verdad que las ediciones posteriores necesitarían también un corrector pero la función de este se reduciría ahora a cotejar el nuevo libro con la obra ya aprobada en su día por Proaza, que, por lo tanto, era quien podía figurar como verdadero corrector de la impresión⁶⁰.

58.— La importancia de Proaza en el ámbito cultural, filosófico, eclesiástico y universitario puede verse reflejada en los estudios de Menéndez Pelayo (1962: 227-232), McPheeters (1961) y Canet (1997, 1999a y 2011: 27-30), entre otros investigadores.

59.— Entre las atribuciones del censor figuraba la de reformar la obra (o hacerla reformar) antes de dar su aprobación y esta podría haber sido la causa de una apresurada conversión de la comedia humanística de final feliz en tragedia, que pudo realizar Rojas, ayudado o solo, en quince días de vacaciones. Esta posibilidad se aproxima a la hipótesis de Snow de que la aportación de Rojas podría haber consistido en colaborar con Proaza en *componer y acabar* la edición de Toledo (2005-2006: 555).

60.— Solo podemos hacer una suposición, pero un trámite tan sencillo como sería leer el nuevo libro y ver que no difería en nada esencial con el que él había aprobado, podría también realizarlo el mismo Proaza, estuviera donde estuviera. En todo caso, parece natural que debiera tener algún conocimiento de todas las ediciones en que figurara como corrector de la impresión, realizara, o no, realmente dicha función. Para las ediciones posteriores a su muerte, bastaría con que el corrector oficial, cuya misión fundamental no era propiamente corregir erratas según recuerdan Fermín de los Reyes (2010: 41) y Jaime Moll (2011: 64), cotejara la nueva edición con las ya aprobadas por Proaza.

Sólo nos queda la duda de si la ampliación que sufrió la obra al pasar al estado *Tragicomedia* requeriría una nueva «corrección de la impresión». En este caso, lo único que podemos hacer es basarnos en datos ciertos: la primera edición española existente de la *Tragicomedia* es la de Zaragoza 1507 y en ella figura Proaza como «corrector de la impresión». ¿Lo sería realmente? No parece que haya razones para negarlo: Zaragoza no está demasiado lejos de Valencia, donde a la sazón estaba Proaza, y era ciudad perteneciente al reino de Aragón. Teniendo en cuenta que Proaza era secretario del obispo de Tarazona y Canciller de Valencia, don Guillén Ramón de Moncada, importante autoridad eclesiástica del reino de Aragón y vinculados ambos con el Cardenal Cisneros (Canet 1997, 1999a y 2011: 27-30), y que había sido el corrector de la impresión de la *Comedia*, ¿puede extrañar que se le encomendara la función de corrector de la nueva versión en 21 autos?

Y llegados a esta conclusión, si Proaza fue «corrector de la impresión» de Zaragoza 1507 y de Valencia 1514 (e incluso editor de esta), la inversión de los términos AUCTOR y AUTOR en las rúbricas editoriales y la introducción en el título de la edición valenciana de la cláusula «con adición de los argumentos de cada un auto en principio», resultarían evidencias textuales introducidas a plena conciencia y que por ello alcanzarían máximo valor testimonial.

Finalmente, debemos concluir que la corrección de la «impresión» (censura, aprobación) era anterior al proceso de la estampación y por consiguiente no equivalente a lo que ahora entendemos por corrección de pruebas, circunstancia ya intuida por Canet al decir que:

Tanto los versos finales de las *Sergas de Esplandián* [en las que Proaza aparece también como «corrector de la impresión»] como los de la *Celestina* parece que sobrepasan los simples comentarios de los correctores de imprenta de su época, asemejándose más a poemas laudatorios de un amigo del autor o de un «intérprete» que a una «epístola al lector» de los correctores, en la que cualquier supervisor de la impresión declararía la imposibilidad de subsanar todas las erratas, pidiendo que el lector sea benévolo ante los posibles yerros debidos a la falta de diligencia suya o los causados por la impericia de los operarios, etc., cosa que Proaza ni tan siquiera nombra. ¿Proaza es únicamente corrector de imprenta o su función se amplía a la de editor? (Canet 2011: 28).

14. La contribución de Fernando de Rojas y el simbolismo de su Prólogo

La base de este último epígrafe es la teoría del profesor Canet (1997, 1999b, 2007a, 2007b, 2008 y 2011: 24-96) relativa al carácter de la obra como instrumento de enseñanza universitaria y como reflejo de los enfrentamientos ideológicos y docentes entre humanistas/nominalistas/lulianos y tomistas/realistas/escolásticos. Antes de conocer sus postulados no nos habíamos planteado tal posibilidad, pero en los momentos actuales pensamos que es imposible entender la gestación, remodelación e historia editorial de la obra sin tenerlos en cuenta.

La transformación de comedia *corrigendo mores* en tragedia *reprobatio amoris* y la acumulación creciente de sentencias y demás adiciones tienen una explicación coherente en su moralización y conversión en texto de enseñanza y debate universitario, con lo que la comedia humanística recibida por el Bachiller cambió su carácter representable por el de libro destinado a la lectura. Cantalapiedra (2000 y 2001), García-Valdecasas (2000) y Bernaldo de Quirós (2009, 2010 y 2011) desarrollan sus teorías sobre lo que pudieran constituir las «primeras y segundas adiciones» y los dos últimos editan lo que juzgan pudo ser el texto inicial escenificable tras eliminar esas «adiciones»⁶¹.

Creemos que esta conversión en libro escolar-universitario es una de las causas de la entusiasta aprobación de Proaza (destacado defensor de la doctrina de Ramón Lull y editor de sus obras) en sus octavas «al lector» y de que la primera publicación de la *Comedia* fuera en Toledo, donde otro lulista, Cisneros, era arzobispo y, por tanto, quien podía autorizar o prohibir la publicación por sí mismo o delegando en otra persona, en este caso en el humanista y clérigo Alonso de Proaza. Así pues, además de por sus méritos literarios, que evidentemente eran esenciales para su aceptación y difusión, el rápido éxito de la *Celestina* estuvo basado sin duda en su condición didáctica e incluso de arma de combate dialéctico entre los que, simplificando para ganar expresividad (y perdónesenos por ello), podríamos calificar de «cisneristas» o renovadores y «salamanquistas» o escolásticos en lo que respecta a España⁶².

La vinculación de Rojas con el «cisnerismo», por lo menos *a posteriori*, resulta patente. Se sabe que hacia 1508 se desavecindó de su localidad natal para instalarse en la ciudad episcopal de Talavera de la Reina (de-

61.– Las acotaciones fallidas y disonancias que se detectan en ese texto representable son consecuencia, desde nuestro punto de vista, de la refundición a que fue sometida la *comedia humanística de final feliz* para convertirla en tragedia. Vid. Antonio Sánchez y Remedios Prieto 2009: 143-162, y Remedios Prieto 2010: 211-213.

62.– Recordemos que el Nominalismo se impuso gracias al Cardenal Cisneros en la Universidad de Alcalá, fundada por él al no permitírsele reformar la de Salamanca (Canet 2008: 89 y 2011: 49-51).

pendiente del Arzobispo de Toledo), en donde alcanzó consideración y prestigio ya que fue en varias ocasiones Alcalde Mayor de la ciudad. Además, tuvo una relación muy cercana con los frailes franciscanos hasta el punto de que cuando se acercaba su muerte dejó escrito en su testamento su deseo, que naturalmente se cumplió, de ser enterrado con el hábito de San Francisco⁶³, orden a la que (parece casi una ofensa al lector decirlo) perteneció Cisneros⁶⁴.

De la importancia que en estos momentos de contienda religioso-docente a nivel europeo tuvo la moralización de la obra realizada por Rojas, ofrece un importante testimonio Juan Luis Vives en su tratado *De disciplinis* resaltando el hecho de que:

a los amores avanzados hasta un límite ilícito y a aquellos deleites pecaminosos dióles una amarguísima ejemplaridad con el trágico fin y la caída mortal de los amantes, y las muertes violentas de la vieja alcahueta y de los rufianes que intervinieron en este escarmentador celestineo (Traducción de Lorenzo Riber 1948: II: 416).

Quedando así la obra bajo la protección de Cisneros, es natural que aglutinara a muchos profesores adeptos al cristianismo renovado para la enseñanza de Filosofía moral, Retórica y Poética. Y resulta fácil comprender que su verdadero autor se aviniera a colaborar. ¡Quién sabe, quinientos años después y desconociéndose su identidad, si obtuvo otras compensaciones por su colaboración!

Pasemos ahora a ocuparnos del Prólogo, obra de Rojas por lo señalado en el apartado 5. Como es notorio, comienza con una traducción bastante extensa de diversos párrafos del prólogo de Petrarca a su obra *De Remediis utriusque fortunae*. Y esto exasperó de tal modo a Menéndez Pelayo que hizo el siguiente comentario:

¿Qué explicación puede tener un procedimiento tan extraño, mucho más si se recuerda que el *De Remediis* andaba en manos de todas las personas letradas, y existía ya una traducción castellana anterior a la de Francisco de Madrid, tantas veces impresa desde 1510? ¿A quién podía engañar Rojas apropiándose con tanta frescura la doctrina y las palabras ajenas, que además venían traídas por los cabellos al propósito de su libro? ¿Para qué necesitaba un escritor de su talla ajeno auxilio en la redacción de un sencillo prólogo? (Menéndez Pelayo 1962: 339-340).

63.— Una semblanza de Fernando de Rojas consecuente con los documentos conservados y alejada de su presunto judaísmo puede leerse en Nicasio Salvador Miguel 2001.

64.— El «franciscanismo» de Cisneros fue tan intenso que no solo se refleja en su pertenencia a la orden sino en haber cambiado su nombre de pila, Gonzalo, por el de Francisco.

Parece lógico que estando convencido Menéndez Pelayo, como lo estaba, de que Rojas era el verdadero autor de la *Celestina*, incluso en su totalidad, le extrañase —y mucho— este modo de proceder, al que nosotros en cambio creemos encontrarle un valor simbólico, un intento de seguir los pasos del «auctor» de la *Comedia* al comenzar su aportación a partir de la traducción de una obra latina de un «docto varón italiano», en este caso nada menos que de Petrarca, un entusiasta de la renovación del cristianismo y principal proveedor de sentencias y pasajes de la *Celestina*. Es también significativo que traiga a colación diversos aspectos de la contienda universal para aplicarlos a los avatares de la aceptación o rechazo de su obra, y quizás en una frase semiperdida dé la verdadera razón de su referencia a tal contienda:

no es menor la dissención [disensión] de los filósofos en
las escuelas que de las ondas en la mar.

Como en aquella época el término «escuelas», en plural, aludía a las universidades, esta frase sugiere la verdadera contienda, precisamente en las universidades, habida entre lulistas y tomistas, renovadores y escolásticos, franciscanos y dominicos, por ejemplo. Y puesto que la *Celestina* sería en esta contienda intelectual estandarte enarbolado por una de las partes, tenía que sufrir los efectos de dichos enfrentamientos:

Y pues es antigua querella y visitada de largos tiempos,
no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo
instrumento de lid o contienda a sus lectores para poner-
los en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella
a sabor de su voluntad.

Finalmente indica lo que, tras su aportación, pretendía que se encontrara en su libro:

Aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan
el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma
[conclusión o sustancia de alguna cosa] *para su provecho*;
rien lo donoso, *las sentencias y dichos de philosophos guar-
dan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus
autos y propósitos.*

Es evidentemente una obra adecuada para la enseñanza, un cúmulo de sentencias sin ninguna vocación de representabilidad pero sí de instrumento de discusión:

Assí que quando diez personas se juntaren a oýr esta co-
media, en quien quepa esta diferencia de condiciones,
como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en
cosa que de tantas maneras se entienda?

Así pues, creemos que este Prólogo tiene más enjundia de la que se le ha otorgado y en él encontramos el reflejo de la personalidad de Fernando de Rojas y lo que significó su verdadera aportación a la *Celestina*, pues aquí y no en la Carta ni en los diálogos vivos y directos de la obra es donde expresa abiertamente sus propias ideas.

14. Conclusiones

En este trabajo planteamos varias cuestiones, principalmente de carácter léxico, que de ser atendidas por la crítica supondrían una revisión de las teorías tradicionales y generación de otras soluciones sobre la autoría, gestación e historia editorial de la *Celestina*. Tales cuestiones son:

- La oposición entre los conceptos de AUCTOR (inventor de los textos y/o poseedor de los derechos sobre ellos) y AUTOR (confeccionador del manuscrito para la publicación) en las rúbricas de la edición de Valencia, que implica necesariamente la existencia de tres autores. El segundo de ellos, intermedio entre el «Antiguo autor» y Rojas, sería el que redactó la Carta «a un su amigo» (aunque en ella se perciben algunos retoques de Rojas) y el que llevó a cabo el proceso descrito en ella escribiendo, probablemente desde Italia, una «Comedia de Calisto y Melibea» de filiación humanística de final feliz que luego «acabaría» o «compondría» (refundiría) Rojas antes de publicarla.
- Esa oposición entre AUCTOR y AUTOR se registra por primera vez en la traducción italiana de 1506 (AUCTORE y AUTORE), donde también aparece la primera referencia inequívoca a la existencia de tres autores (por lo menos). Estas revelaciones de Ordóñez harían aconsejable matizar su mensaje en las rúbricas de las ediciones españolas de Zaragoza 1507 y Valencia 1514.
- Otras cuestiones léxicas no tratadas nunca hasta ahora, que sepamos, serían la equivalencia de «imprimir» con preparar el manuscrito para la imprenta, «impresor» o «imprimidor» del manuscrito con «autor», y «corrector de la impresión» con censor; lo que conduciría necesariamente a establecer que la *Comedia* fue «impresa», es decir, manuscrita y preparada para la imprenta, por Rojas en Salamanca y estampada en Toledo, todo ello en el año 1500, siendo Proaza, por delegación del Arzobispo de Toledo, quien aprobó su publicación plasmando esa aprobación en sus coplas al lector.
- La consideración de la Carta como un acto de comunicación real entre el AUCTOR y Rojas y la inversión de los términos AUCTOR y AUTOR en las rúbricas de las ediciones de Zaragoza y «falsa

1502» de Toledo con respecto a las de Valencia, sugieren una colaboración entre ambos incluso en la ampliación que dio lugar a la *Tragicomedia*.

- El Prólogo de las ediciones en 21 autos sería la expresión del trabajo llevado a cabo por Rojas de convertir una comedia humanística de final feliz y representable en un libro de debate universitario, especie de almacén de sentencias, para servir de instrumento de «lid o contienda» en sintonía con la renovación docente potenciada por el Cardenal Cisneros y profesores lulistas y nominalistas.

Como es de notar, esta teoría nuestra acoge importantes aportaciones de los diversos celestinistas cuyos trabajos han sido citados a lo largo del presente artículo y que nos han hecho reflexionar sobre ellos e incorporarlos en buena medida a nuestra visión de la autoría e historia editorial de la *Celestina*.

Bibliografía citada

- ALONSO, Martín (1986), *Diccionario medieval español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (S. x) hasta el siglo xv*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1990), *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura Económica, Lengua y estudios literarios.
- BATAILLON, Marcel (1961), «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, Paris, Librairie Marcel Didier.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio (2008), «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir*, 12, pp. 325-340.
- (2009), «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir*, 13, pp. 97-108.
- (2009), «El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos», *Etiópicas*, 5, pp. 162-184.
- (ed.) (2010), *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, Manuscritos.
- (2011), «*La Celestina*: adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría», *Etiópicas*, 7, pp. 87-104.
- BOTTA, Patrizia (1999a), «El texto de *La Celestina* en la edición de Valencia, 1514», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I., pp. 17-29.
- (1999b), «Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)», *Revista de Literatura Medieval*, XI, pp. 179-208.
- (2007), «El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»: (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 89-113.
- CANET VALLÉS, José Luis (1995), «La comedia humanística española y la filosofía moral», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1994*, eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González, Almagro, 1995, pp. 175-187.

- CANET VALLÉS, José Luis (1997), «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José L. Canet, Valencia, Universitat de València, pp. 43-59.
- (1999a), «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, vol. I, pp. 31-38.
- (1999b), «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula*, 633, pp. 22-24.
- (2007a), «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XV-XX*, eds. Irene Romera y Josep Lluís Sirera, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, col. Parnaseo, pp. 15-28.
- (2007b), «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31, pp. 23-58.
- (2008), «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del siglo XVI», *Celestinesca*, 32, pp. 85-107.
- (ed.) (2011), *Comedia de Calisto y Melibea*. Edición crítica, introducción y notas, Valencia, Universitat de València, Textos Parnaseo.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (1986), *Lectura semiótico-formal de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger.
- (1987), «Apuntes didácticos sobre la estructura de *La Celestina* y el problema de su autoría», en *Actas das I Jornadas de Didáctica da Literatura*, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 41-54.
- (2000), *Anónimo / Fernando de Rojas. TragiComedia de Calisto y Melibea*. I: *La Celestina y su autoría*. II: *Edición crítica*. III: *Floresta celestinesca*, Kassel, Reichenberger.
- (2001), «Sentencias petrarquistas y adiciones a la *TragiComedia de Calisto y Melibea*. Aspectos textuales y temáticos», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, eds. Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph T. Snow, Kassel, Reichenberger, pp. 55-154.
- (2011), «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *EHumanista*, 19 [En prensa].
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (ed.) (1968, 9ª edición), *Fernando de Rojas. La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 2. vols.
- CELSE, Hugo de (1538), *Las leyes de todos los Reynos de Castilla abreviadas y reduzidas en forma de Repertorio decisivo por la orden del A.B.C.*, Valladolid.
- [1553] (2000), *Repertorio Universal de todas las leyes destos Reynos de Castilla*, ed. y estudio preliminar de Javier Alvarado Planas, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- COVARRUBIAS, Sebastián de [1616] (1979), *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Turner.
- COMEDIA de Calisto y Melibea (1500), Toledo, Pedro Hagenbach. Ver Poyán Díaz, Daniel.

- COMEDIA de Calisto y Melibea (1501), Sevilla, Stanisla Polono (Bibliothèque Nationale de France: Y:6310. Res. Yg.63).
- DI CAMILLO, Ottavio (2007), «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp.115-145.
- (2010), «When and Where was the First Act of *La Celestina* Composed? A Reconsideration», en *'De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía'. Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, I, coord. Devid Paolini, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 91-157.
- DICCIONARIO de Autoridades [1726] (1976, 3ª reimp.), Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 3 vols.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1988), «Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón», *Celestinesca*, 12, 2, pp. 17-32.
- FOULCHÈ-DELBOSC, Raymond (ed.) (1902), *Comedia de Calisto y Melibea* (Sevilla, 1501), Barcelona-Madrid, Biblioteca Hispánica.
- GARCÍA-VALDECASAS, José Guillermo (2000), *La adulteración de «La Celestina»*, Madrid, Castalia, col. Literatura y Sociedad.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004), *Cancionero General de Fernando del Castillo*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 5 vols.
- INFANTES, Víctor (2007), «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»: (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3- 87.
- LACARRA LANZ, Eukene (2007), «La muerte irredenta de Melibea», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»: (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 173-207.
- LIBRO de Calixto y Melibea y de la puta vieja *Celestina* (en la estrofa-colofón, Sevilla 1502), Sevilla, Cromberger, c. 1518 (Biblioteca Nacional de España: R/26575).
- LOBERA, Francisco J. (2000), «La transmisión textual», en Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Me-*

- libea*, edición y estudios de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. ccviii-ccxxxix.
- MARCIALES, Miguel (ed.) (1985), *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Fernando de Rojas*. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2 vols.
- MARTÍN ABAD, Julián (2001), *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos Editores.
- McPHEETERS, D. W. (1961), *El humanista español Alonso de Proaza*, Madrid, Castalia.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1910] (1962, 2ª ed.), *Orígenes de la novela*, III, Madrid, CSIC.
- MOLL ROQUETA, Jaime (2000), «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de la *Celestina*», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XI, I, pp. 21-25.
- (2011), *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, col. Instrumenta Bibliologica.
- MONTAÑÉS FONTELA, Luis (1973), «El incunable toledano de la *Comedia de Calisto Melibea*», *Anales Toledanos* 8, pp. 130-179.
- MÜLLER, Bodo (1994), *Diccionario del Español Medieval*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter Heidelberg.
- MUÑÓN, Sancho de (1542), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y Tercera Celestina* (Biblioteca Nacional de España: R/4018).
- NAVARRO DURÁN, Rosa (ed.) (2009), *Sancho de Muñón, Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- NORTON, Frederick J. [1966] (1997), *La imprenta en España. 1501-1520*. Traducción de Daniel Martín Arguedas. Edición anotada por Julián Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos Editores.
- PAOLINI, Devid (2010), «La comedia humanística, *Celestina* y España», en *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma. [En prensa].
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José (2003), «La elaboración del libro», en *El libro antiguo*, Madrid, Biblioteconomía y Documentación, Síntesis, pp. 49-133.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.) (1996), *Juan del Encina. Obra completa*, Madrid, Biblioteca Castro.
- POYÁN DÍAZ, Daniel (ed.) (1961), *Comedia de Calisto y Melibea*, Toledo, 1500. Facsímile, Cologny-Genève, Bibliothèque Bodmer.
- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (2000), «Reflexiones sobre el *incipit* y la portada de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* y el Manuscrito de Palacio», *Celestinesca*, 24, pp. 57-67.
- (2001), «La portada de las ediciones de la *Comedia* y el Manuscrito 1520 de Palacio: evolución textual de *La Celestina*», en *La Celestina. v Cente-*

- nario (1499-1999), *Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 283-291.
- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (2010), «Reseña» de Bernaldo de Quirós (ed.), *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*, *Celestinesca*, 34, pp. 205-214.
- y SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO. Ver Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio.
- RANK, Jerry R. (ed.) (1978), *Fernando de Rojas. Comedia de Calisto y Melibea*, Sevilla 1501, Madrid, Castalia, Estudios de Hispanófila.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2000), *El libro en España y América. Legislación y Censura (siglos xv-xviii)*, Madrid, Arco /Libros, col. Instrumenta Bibliologica, 2 vols.
- (2010), «La estructura formal del libro antiguo español», *Paratesto*, 7, pp. 9-59.
- RIBER, Lorenzo. Ver VIVES, Juan Luis.
- RICO, Francisco (2000), «Crítica textual y transmisión impresa (para la edición de ‘La Celestina’)», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro. Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico*, ed. de Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, pp. 223-241.
- RODRÍGUEZ (ORDÓÑEZ) DE MONTALVO, Garci (1533), *Los quatro libros de Amadís de Gaula nuevamente impressos y hystoriados*, Venecia. Edición facsimilar 1978, Barcelona, Círculo del Bibliófilo.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1958), *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia 1511). Edición facsímil de acuerdo de la Real Academia Española, con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino*.
- RUIZ ARZÁLLUZ, Iñigo (2000), «Género y fuentes», en Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudios de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. xcii-cxxiv.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1999), «Fernando de Rojas y *La Celestina*», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I, pp. 7-15.
- (2001), «La identidad de Fernando de Rojas», en *La Celestina. v Centenario (1499-1999), Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 23-47.

- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio, y PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (1989), «Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melíbea*», *Revista de Literatura*, II, 101, pp. 21-54.
- (1991), *Fernando de Rojas y La Celestina*, Barcelona, Teide, col. El escritor y su literatura.
- (2009), «Sobre la ‘composición’ de *La Celestina* y su anónimo ‘auctor’», *Celestinesca*, 33, pp. 143-171.
- SERÉS, Guillermo (2000), «Primeros textos y fortuna editorial (siglos XVI y XVII)», en Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, edición y estudios de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz- Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. lxxii-xci.
- SNOW, Joseph T. (1997), «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21, pp. 115-172.
- (1999), «La *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* de 1507», en *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, coord. Julián Martín Abad, Toledo, Antonio Pareja, pp. 126-137.
- (1999-2000), «Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?», en *Studia Hispanica Medievalia V. Actas de las VI Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, eds. A. Liotta & S. Luppi, *Letras*, 40-41, Universidad Católica de Buenos Aires, pp. 152-157.
- (2001a), «Los estudios celestinescos 1999-2009», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, *Actas del Congreso Internacional Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 121-132.
- (2001b), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, 25, pp. 199-282.
- (2002), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, 26, pp. 53-121.
- (2005-2006), «La problemática autoría de *Celestina*», *Íncipit*, 25-26, pp. 537-561.
- TESORO della Lingua Italiana delle Origini (TLIO) Opera del Vocabolario Italiano, CNR, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>
- TRAGICOCOMEDIA di Calisto e Melíbea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma (1506) [Traducción de Alfonso Ordóñez], Roma, Eucharium Silber (British Library: C.62.b.17).
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melíbea (1507), Zaragoza, Jorge Coci. Edición facsimilar y estudios coordinados por Julián Martín Abad, en *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 1999, 2 vols.
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melíbea (en la estrofa-colofón, Toledo 1502), Toledo, sucesor de Hagenbach, c. 1510-1514 (British Library: C. 20.b.9).

- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea* (en la estrofa-colofón, Sevilla 1502), Sevilla, Cromberger, c. 1511-1516 (Microfilm de la Biblioteca Nacional de España: R/100134).
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea* (1514), Valencia, Juan Joffre (Biblioteca Nacional de España: R/4870).
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea* (1514). Edición facsimilar, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea* (1514). Edición facsimilar, Barcelona, Círculo del Bibliófilo, 1977.
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*. Estudios y edición paleográfica y facsimilar, dirigida por Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, 2 vols.
- TRAGICOCOMEDIA di Calisto e Melibea de lingua hispana in idioma itálico traducta* (1514) [Traducción de Alfonso Ordóñez], Milán, Zanotto (Gianotto) de Castione (Biblioteca Nacional de España: R/11303).
- TRAGICO COMEDIA di Calisto e Melibea de lingua hispana in idioma itálico traducta* (1515) [Traducción de Alfonso Ordóñez], Milán, Oficina Minutiana (Biblioteca Nacional de España: R/1473).
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea* (1518), Valencia, Juan Joffre (British Library: C.64.d.4).
- TRAGICOMEDIA de Calisto y Melibea* (1529), Valencia, Juan Viñao (Brithis Library: C.63.f.25).
- VALLE LERSUNDI, Fernando del (1929), «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, xvi, pp.367-388.
- VALLE DE RICOTE, Gofredo [pseudónimo de Govert Westerveld] (2005-2009), *Los tres autores de «La Celestina»: El judeoconverso Juan Ramírez de Lucena, sus hijos Fernando de Rojas (Lucena) y Juan del Encina (alias Bartolomé Torres Naharro y Francisco Delicado)*, Blanca, Academia de Estudios Humanísticos de Blanca, 4 vols.
- VIVES, Juan Luis (1947-1948), *Obras completas. Primera traslación castellana íntegra y directa, comentarios, notas y un ensayo bibliográfico por Lorenzo Riber*, Madrid, Aguilar, 2 vols. Reimpresión de 1992 por la Generalitat Valenciana.
- WHINNOM, Keith (ed.) (1983), *Diego de San Pedro. Obras completas, II. Cárcel de amor*, Madrid, Castalia.



SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio y Remedios PRIETO DE LA IGLESIA, «Auctor», «Autor» y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*», *Celestinesca* 35 (2011), pp. 85-136.

RESUMEN

La utilización en la *Celestina* de términos desaparecidos o con valor semántico cambiante a través de los siglos, como «auctor», «autor» («auctore» y «autore» en Italia), «imprimir», «imprimidor» o «impresor» y «corrector de la impresión», ha opuesto grandes dificultades al conocimiento de la gestación de la obra, de las fechas de sus primeras ediciones y de algunas nociones sobre la autoría. Mediante un concienzudo análisis de estos conceptos y de sus implicaciones, este artículo confirma la validez de algunas de las investigaciones más recientes sobre las cuestiones mencionadas.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Auctor, autor, auctore y autore (en italiano), imprimir, imprimidor, impresor, corrector y censor.

ABSTRACT

The presence in the *Celestina* of terms with changing semantical value along the centuries, such as *auctor*, *autor* (Italian *auctore*, *autore*), *imprimir*, *imprimidor*, *impresor* and *corrector*, has posed a big obstacle in order to understand the creational process of this work, as well as the dates of its first editions and some notions about its authorship. Through a thorough analysis of these concepts and their implications this paper validates some of the most recent researches about the mentioned points.

KEY WORDS: *Celestina*, Auctor, autor, Italian *auctore*, *autore*, print, printer, printed, corrector and censor.



Ensayo de descalificaciones y maldiciones personales en *Celestina* y en la traducción catalana de Antoni Bulbena¹

Xus Ugarte Ballester
Universidad de Vic

¡Oh maldiziente venenoso! Oye a Salomón do dice que las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar.

La crítica del siglo XX ha prestado poca atención a los aspectos cómicos de *Celestina*; Severin² argumenta que ha estudiado las ironías, aunque sobre todo las trágicas, obviando las cómicas. Albuixech, citando a Severin y a otros autores como Lida de Malkiel, se lamenta asimismo de que los críticos se inhibieran ante el análisis del lenguaje soez y grosero³. En el ámbito de las obscenidades verbales, debemos notar que hay sorprendentemente pocas en *Celestina*, teniendo en cuenta sobre todo que las «obras de burlas» de los cancioneros estaban llenas de lenguaje vulgar. Los chistes picantes en *Celestina* son de una naturaleza más sutil, aunque abiertamente sexual⁴. La misma estudiosa apuesta por leer el humor desde la perspectiva del público en lugar de la de los personajes (p. 332). Con

1.– Este artículo se inscribe dentro del proyecto del Grupo de Investigación Consolidado (2009 SGR 736) «Textos Literaris Contemporanis: estudi, edició i traducció» de la Universidad de Vic.

2.– Severin, Dorothy. «El humor en La Celestina» en: López Ríos, Santiago (ed) *Estudios sobre la «Celestina»*, Madrid: Istmo. Col. Fundamentos, 2001, p. 327.

3.– Albuixech, Lourdes. «Insultos, pullas y vituperios en *Celestina*», *Celestinesca* 25.1-2 (2001): 57-58.

4.– Severin, *op.cit.* pp. 334-5. Un estudio de Eukene Lacarra versa sobre el humor erótico en *Celestina*: Lacarra Lanz, Eukene. *Sobre los dichos «lascivos y rientes»*, en: López Ríos, Santiago (ed) (2001) *Estudios sobre la «Celestina»*. Madrid: Istmo, pp. 355- 380

toda probabilidad, la audiencia y los lectores del siglo XVI consideraban muy graciosas las descalificaciones e insultos que pueblan el discurso de *Celestina* y de otros textos dramáticos de la época.

Nuestra aportación en este artículo es doble: por una parte, realizar un vaciado exhaustivo de toda la obra de los adjetivos calificativos que menosprecian o atacan al adversario, así como de las frases, que expresan malos deseos y son proferidas en tono amenazador; por otra, cotejar este extenso corpus con el vaciado también completo de la traducción catalana de *Celestina* (Antoni Bulbena Tosell, 1914), comentando al mismo tiempo las opciones traductológicas del trujamán: léxico, fraseología, arcaísmos, registro, etc.

Albuixech⁵, en su exhaustivo estudio sobre los insultos y vituperios en *Celestina*, identifica el lenguaje vulgar tan presente en la obra con lo que Bajtin, a partir de su famoso estudio sobre Rabelais, identifica como lenguaje de mercado, popular, grotesco, en definitiva, con la risa y la cultura cómica popular. Ahora bien, Ottavio Di Camillo⁶, discrepa de esta visión bajtiana de *Celestina*: «Quiero prevenir que la risa en esta obra no tiene nada que ver con la cultura popular y *carnavalesca* del mundo al revés de Bajtin. La risa no depende más o menos de personajes raros como Gargantúa o Pantagruel, sino del quehacer diario... en *La Celestina* no es la cultura popular que irrumpe en el mundo oficial, sino la oficial, erudita. Celestina y sus allegados hablan el lenguaje de las aulas universitarias». Aún siendo indiscutible la última frase, lo cierto es que las imprecaciones, juramentos, insultos, etc., pertenecen a una de las divisiones de la cultura cómica popular, al lado de los festejos carnavalescos y otras formas paródicas o rituales del espectáculo⁷. Ciertamente, la vieja alcahueta y los criados simulan hacer gala en ocasiones de un saber y de unos recursos retóricos dignos de doctores; en compensación, las imprecaciones de personajes de alta clase social como Melibea o Calisto pueden ser tan vulgares y punzantes como las de los criados (ver cuadro). Oigamos a Sempronio aleccionando «bibliográficamente» en el acto I a su amo para convencerle de que su mal por Melibea no es único en el mundo: «Oye a Salomón do dice que las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar. Conséjate con Séneca y verás en qué las tiene. Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo». En el Acto IV, Melibea inicia sus imprecaciones a Celestina con un «¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera...!» Tampoco tiene desperdicio la original y grotesca descripción de Calisto, en la misma conversación, en forma de punzantes improprios a modo de sarta: «Loco, saltaparedes, fantasma de noche,

5.– Albuixech, *op. cit.* p. 58.

6.– Di Camillo, Ottavio. «Ética humanística y libertinaje», en: López Ríos, Santiago (ed) *Estudios sobre la «Celestina»*. Madrid: Istmo, 2001, p. 586

7.– Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral, 1974, p. 10.

luengo como cigüeña, figura de paramento malpintado». Para Lakarra⁸, la relación entre la ira y el amor nos da la respuesta de semejante actitud, pues la ira era el rasgo más característico de las mujeres libidinosas y/o enamoradas.

De hecho, Elicia, en el primer acto, expresa sus celos vengativos para con Sempronio de la misma forma hiperbólica y salida de tono. El destinatario de las maldiciones y la testigo, Celestina, quitan importancia a la furia desatada de la prostituta, tomando a broma sus insultos. En opinión de Albuixech⁹, este lenguaje abusivo forma parte del mismo juego amoroso, además de constituir algún resabio de *pullas*, un intercambio de malos deseos frecuente en el siglo XVI, según atestiguan diversos textos dramáticos de esta época. Es interesante señalar, sin embargo, que los personajes de la alta clase social dirigen sin ambages los insultos a sus subordinados, a menudo de forma gratuita y arbitraria; en cambio, criados y prostitutas sólo pueden ejercer la violencia verbal contra sus iguales o en un aparte.

De la distinción entre los insultos, pullas y vituperios con una función a menudo vejatoria y en ocasiones humorística, se ocupa holgadamente la autora mencionada. Por esta razón, y a pesar de lo interesante que resulta desde el punto de vista del lector de cribar los improprios ofensivos de los humorísticos, en este artículo nos centraremos en la recepción al catalán de semejante lenguaje.

La traducción de Antoni Bulbena

La primera y única versión de *Celestina* al catalán cumplirá en breve su primer centenario. El bibliógrafo, gramático y prolífico traductor Antoni Bulbena i Tosell la trasladó a la lengua catalana en 1914. De las características de esta traducción, del esbozo biográfico de Bulbena y de sus criterios paremiológicos, así como de la relación de todos los refranes bulbenísticos cotejados con los originales, nos ocupamos en esta misma revista en el número 27¹⁰. Nuestro propósito en el presente artículo es visibilizar la opción traductológica de la versión catalana a partir del corpus completo de insultos y vituperios de *Celestina*, que agrupa tanto adjetivos como frases

8.– Lakarra, Eukene. «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral», en Beltrán, Rafael y Canet, José Luis (eds), *Cinco siglos de «Celestina»*. Valencia: Universitat de València, 1997, pp. 107-120.

9.– *Op. cit.* pp. 60-61.

10.– Ugarte Ballester, Xus. «La traducción catalana de *Celestina*», *Celestinesca* 27 (2003): 165-210. Véase también Ugarte Ballester, Xus. «Antoni Bulbena, traductor prolífico de clásicos castellanos al catalán: algunas traducciones inéditas», en: Vega Cernuda, Miguel Ángel (ed) *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 2005, pp. 27-38.

exclamativas que expresan amenazas o malos deseos. Un apunte respecto al texto de base: con una convicción casi militante, Bulbena utiliza la reciente edición de *Celestina* de Julio Cejador (Madrid, 1913), según reza en el prefacio. Lorenzo Blini¹¹ argumenta a favor de la necesidad de una edición crítica clara para el traductor, arguyendo que *Celestina* es una de las obras clásicas que más problemas ha conllevado a los traductores italianos. Bulbena se enfrenta al mismo escollo, aunque no parece dudar de qué edición escoger. En lo que respecta a la traducción, los lectores de la versión bulbenística se ahorran esta dificultad, puesto que se realizó una única edición de cien ejemplares de bibliógrafo: *D'aquesta obra se n-han tirat sols un centenar d'exemplars, dels quals n'hi hà quatre en paper japonès, tots numerats.* (p. iv).

Sin embargo, sí nos parece pertinente recordar los rasgos principales de esta traslación, así como presentar brevemente al traductor.

El traductor: esbozo biobibliográfico

Antoni Bulbena (Barcelona, 1854 - La Garriga, 1946) era esencialmente un intelectual *a la antigua*, bibliófilo, lexicógrafo y amante de las letras, en especial de las clásicas. Utilizó a menudo los seudónimos de Antoni Tallander, Mossèn Borra y Ali-Ben-Noab Tun. Formó parte de un reducido grupo de intelectuales que no quería arrodillarse ante las nuevas normas ortográficas de Pompeu Fabra y del Institut d'Estudis Catalans. Fabra acababa de publicar, en 1912, su *Gramàtica de la lengua catalana*, mientras que las *Normes ortogràfiques* son de 1913, aunque ya existían las normas de la revista *L'Avenç*. Su rebeldía la expresaba con el uso de un catalán arcaizante en toda su obra, inspirado en el *Tirant lo Blanch* (1460), una obra casi contemporánea de *Celestina*, redactada, según indica en el prefacio (*Advertència*) a su traslación, en «lo mes pur catalanesch, com a llenguatge únich e oficial, en aquella època, tant per Catalunya, com per Valencia, Rosselló e Mallorca». Pero su entusiasmo medievalizante y su ideal de lograr una lengua catalana estándar por encima de los dialectos, como en tiempos antiguos, tenía ya pocos adeptos en el segundo decenio del siglo xx. Esta postura contra corriente, anti-orsiana (Eugeni d'Ors) y *antinoucentista* fue una de las causas del olvido al que ha sido relegado Bulbena, a pesar de la magnitud de su obra. Así, la recepción crítica de su versión celestinesca es prácticamente nula¹². Aparece sólo citada, sin comentarios, en las frecuentes reseñas que el propio Bulbena realizaba de

11.– Blini, Lorenzo. «La crítica textual como herramienta del traductor de textos antiguos: el caso de las versiones italianas modernas de *La Celestina*», en Morillas, Esther y Álvarez, Jesús (eds), *Las herramientas del traductor*. Málaga: Ediciones del Grupo de Investigación Tractología, 2000, pp. 61-90.

12.– Ugarte, Xus. *La traducció de parèmies*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, [Tesis doctoral], p. 340.

sus escritos. La única precisión, que a nuestro parecer no aporta ninguna información destacable, la encontramos en el manuscrito *Recorts d'un barceloní octogenari ecziliat a La Garriga*¹³, una recapitulación de su vida y obra llevada a cabo durante los años de la guerra civil (1936-1939). Efectivamente, existen pocas referencias sobre Bulbena en historias de la literatura; cuando se le cita, es para destacar su postura antinormativa o a veces su falta de rigor en la edición o traducción de textos. No iríamos desencaminados si afirmáramos que se le ha citado más en estudios del siglo XXI que del XX: los trabajos académicos de historia de la traducción al catalán, de bibliografía o edición de clásicos topan forzosamente con la obra de un Antoni Bulbena que abrazó todos los campos del saber filológico.

Bulbena traductor

El traductor de *Celestina* llevó al catalán grandes obras de autores antiguos y grandes clásicos de lenguas muy dispares, con el objetivo de renovar la literatura en esta lengua. Destacan *La Divina Comedia* de Dante (1908), *Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Shakespeare y obras de Zola, Tolstói, Musset, Homero o Esquilo. Para obras de lenguas más exóticas, como *Les mil i una nits* o el poema indio *Mahabharata*, utilizó a menudo la traducción francesa como texto de partida.

Su predilección por los clásicos castellanos fue notable. Además de *Comedia de Calist i Melibea (La Celestina)* en 1914, publica varias versiones de *El Quixot* (1891¹⁴, 1894, 1928, 1939, 1936), el *Llàtzer de Tormes* (1892) —que él atribuye a Diego Hurtado de Mendoza—, tres novelas ejemplares de Cervantes (*Raconet e Talladell* en 1895 y *Lo Casori Enganyador; seguit del col.loqui dels cans Scipió & Bergança* en 1930) y, en un librito de divulgación religiosa, el poema castellano del siglo XIV *La Dança de la Mort*, según un manuscrito del siglo XV de El Escorial¹⁵.

Bacardí, en la presentación a *El Quixot*¹⁶ bulbenístico de 2005 afirma que esta obra se convirtió en el libro de su vida y que lo reescribió en catalán a lo largo de cincuenta años, entre traducciones enteras o parciales,

13.— Bulbena, Antoni. *Recorts d'un barceloní octogenari ecziliat a La Garriga*. Dietari (1936-1940), MS 3244, BC. «...«La Celestina», traducida segons les lliçons rebudes del Dtor Balari, mon col·laborador en lo Llàtzer de Tormes», p. 35.

14.— En 2005, para conmemorar el cuarto centenario del *Quijote*, se edita la versión íntegra de 1891: Cervantes, *L'Enginyós Cavaller Don Quixot de la Mancha*. Barcelona: Edicions 62, 2005. Traducción de Antoni Bulbena i Tusell (1891). Prólogo de Joan Givanel i Mas (1891). Presentación de Montserrat Bacardí (2005).

15.— Ugarte Ballester, Xus. «Antoni Bulbena, traductor prolífic de clàssics castellanos al catalán: algunes traduccions inèdites», en: Vega Cernuda, Miguel Ángel (ed). *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 2005, pp. 27-28.

16.— Cervantes 2005, *op. cit.*, pp. 8-9.

adaptaciones, inéditas o publicadas. De hecho, se convirtió en su libro de cabecera y, en definitiva, en una obstinación personal. La fascinación de Bulbena por Cervantes le llevó a traducir todas las novelas ejemplares, aunque sólo salieron a la luz las anteriormente mencionadas. *Lo curios impertinent* y *La tia fingida*, ambas de 1937, pueden consultarse en la Biblioteca de Catalunya (BC) como Manuscrito (MS) 1445.

Entre otras versiones inéditas de clásicos castellanos¹⁷ citemos *Romances Raurich de Vivar* (MS 3253, BC, 1938), *Romancer rondallístic. Romancer moresch*. (MS 3255, BC, 1938).

Bulbena editor

Otra faceta de Bulbena, ya mencionada, es la de bibliógrafo y gramático incansable. En 1907 inicia la *Biblioteca Clàssica Catalana*. Entre los clásicos editados figuran Ausiàs March, Tomic, Bernat Metge, Isabel de Villena, Vicenç Garcia, Eiximenis o Joanot Martorell. Por otro lado, gran parte de su actividad como editor de obras antiguas tiene un gran interés para el estudio del folklore catalán. Citemos *Romancer català popular* (1900), *Llegendari català* (1902) y una extensa *Bibliografia paremiològica catalana* (1915). De su trabajo como lingüista destacan diversos estudios sobre la lengua catalana y diccionarios plurilingües que combinaban el catalán, el castellano y el francés¹⁸.

Esta misión redentora filológica y editorial para «*posar lo nostre idioma ben alt e al lloch que per dret li correspon*», según reza en la *Advertencia* o prefacio a su versión de *Celestina*, no se limita al lenguaje culto y literario y a las gramáticas. Así, nuestro lexicógrafo publica y recopila vocabulario de distintos ámbitos temáticos contemporáneos o de obras medievales, algunos de ellos seguramente censurables, por cierto, por la sociedad de su época. En diecisiete obras autoeditadas¹⁹ (*Impremta particular de l'editor, Impremta del XX^è segle, A. Bulbena, Biblioteca eròtica i priàpica*) en la ciudad de *Erotòpolis* [i.e. Barcelona] entre los años 1900 y 1920, Bulbena pretende rescatar del olvido la literatura erótico-picaresca, tanto catalana como extranjera. La distribución era muy restringida y destinada a los *Infiernos* bibliófilos

17.– Ugarte 2005, *op. cit.*, p. 33.

18.– Para un elenco completo de su extensa bibliografía publicada, ver: Entrada «Antoni Bulbena i Tusell» (2011). Xus Ugarte (redactora) en: Bacardí, Montserrat; Godayol, Pilar (dir). *Diccionari de la traducció catalana*. Eumo Editorial, UAB, UIB, UJI, UVic, pp. 97-99.

19.– Ver nota 16. Citemos, no obstante, como muestra, *Rondalles e facécies lliures dels pobles de Llegendoch: folklore eròtic* (1920); *Flora pornogràfica francesa. Suplement al argot francès / Flore pornographique catalane. supplément à l'argot catalan* (manuscrito 1891-1910); *Paremiologia catalana sobre la Amor, la Fémbrà & lo Matrimoni*. Barcelona: Imprempta Catalonia, 1915

de tema erótico, en parte como se realizaba en Francia, país en el que las tiradas eran mayores e iban ilustradas con imágenes²⁰.

Esta vasta investigación contribuyó muy probablemente a enriquecer el vocabulario necesario para trasladar al catalán el lenguaje pícaro y a veces soez de *Celestina*. Nos ocupamos seguidamente de los adjetivos descalificadores y de los insultos en forma de frases de maldición.

Los adjetivos descalificadores en la versión catalana

Destaquemos, por un lado, la *fidelidad* de Bulbena al original —traduce prácticamente todos los adjetivos, no hay autocensura— y, por otro, la licencia creativa que se otorga a sí mismo como trujamán. No escribe a menudo el equivalente fácil, exacto, de la misma raíz etimológica, sino que busca sinónimos arcaicos y poco comunes.

Veámoslo en la estadística siguiente. La *Celestina* original cuenta con 167 adjetivos descalificadores (66 variantes de epítetos descalificadores), mientras que Bulbena (16 actos) cuenta con 158²¹ y 77 variantes, es decir, introduce 11 sinónimos adicionales. A continuación detallaremos cuáles son:

1. Las 7 versiones de *necio* (3 veces), *necia* (3 veces), *neciuelo* (1 vez) quedan repartidas entre los siguientes epítetos: *Taboll i taujà* (*necio*); *Bajanet* (*neciuelo*); omisión de la traducción en *necia* y tres párrafos más (acto VII); omisión de «necia», pero compensada con dos sinónimos de *desaliñada* en la retahíla de Areúsa (acto IX): *xarxota*, *dexada*.
2. El adjetivo preferido de los personajes es *loco* con sus variantes *loca*, *loquillo*, *loquilla*, *loquito*. En la Tragicomedia lo profieren 26 veces. De nuevo, sólo 17 apariciones de *boig* (*boja*, *boget*, *bojeta*, *bojot*, *boget*, *més que boig*) en Bulbena. Las 8 restantes, *taboll*, *foll/a* (6), *trastocat*. Bulbena apuesta sobre todo por *föll*, ya que es un sinónimo total, más arcaico y culto, de *boig*.
3. *Bobo* (8 veces en el original) y cinco en la versión catalana: *baboya* (2), *babau* (3), además de *bajanaç*, *ximplet*, *ximpleta*.
4. Para *vellaco* el catalán cuenta con buen número de adjetivos que evocarían el mismo sentido (*bergant*, *brètol*, *brivall*, *truà*, *pillard*). Ahora bien, sí usa *bergant* una vez, pero prefiere el arcaico *bricó* y *briconet*. *Bricó* es un adjetivo arcaico, localizado sólo en diccionarios del siglo XIX, considerado ya antiguo. El *Diccionari català-castellà*

20.— Blog *Piscolabum librorum maioris*, 8 de marzo de 2010, *L'erotisme bibliòfil català*, Antoni Bulbena i Tosell. (<http://piscolabislibrorumadults.blogspot.com/2010/03/erotisme-bibliofil-catala-antoni.html?zx=45733059a83df0eb>).

21.— La diferencia entre 167 y 158, adjetivos descalificadores, se desglosa en: 4 omisiones en los párrafos o frases en la versión catalana, una omisión ordinaria y transformación sintáctica de estos adjetivos.

*llatí- francès-italià*²² lo define como *bribó* (bribón), palabra que no aparece en los diccionarios actuales de la lengua catalana al ser considerada un barbarismo.

Las frases

Analicemos en primer lugar la composición léxica y sintáctica de las frases que sirven de insulto a los personajes celestinescos. Hemos tomado como base el Acto I, dado que es el más largo y, por tanto, el que más frases contiene. Incluimos ejemplos de otros actos sólo si aparece una estructura enunciativa ausente en el primero. Hemos recogido 10 estructuras distintas para expresar malos deseos. Incluimos la traducción, con dos tipos de comentario: «AB: misma estructura» o, en caso contrario, señalamos la opción de Antoni Bulbena (AB).

1. Frase exclamativa *Ansí* + subjuntivo. *¡Ansí los diablos te ganen!* (Acto I)
AB: misma estructura. *¡Axí te sé'n duguen los diables!*
En cambio, en *¡Ansí te medre Dios...!* (Acto I) AB cambia a *¡Bona la havèm fetal!*, una frase hecha ya repertoriada en catalán y con idéntico sentido al original.
2. Frase exclamativa adjetivo + subjuntivo. *¡Maldito seas, que me has hecho reír...!* (Acto I)
AB: misma estructura. *¡Malehit sigues, que m'has fet riure...!*
¡Quemada seas...! (Acto I). AB: *Axí* + subjuntivo: *¡Axí-t veges crema-da...!*
3. Frase exclamativa Imperativo + adjetivo. *¡Ved qué torpe y qué comparación!* (Acto I); AB: misma estructura *¡Mirau quía barrohera e quina comparança!*.
4. Frase exclamativa Imperativo + complemento adverbial: *¡Vete de aquí a la mala ventura!* (Acto VI); AB: misma estructura. *¡Vés-te'n d'ací en ta mala ventura!*
5. Frase exclamativa *Nunca* + subjuntivo. *¡Nunca Dios te vea, nunca Dios te consuele ni te visite!* (Acto I). AB: quizás para evitar una repetición, el traductor combina *Axí* + subjuntivo y *may* + subjuntivo: *¡Axí Déu no-t veja, ni may no-t visit ni do consol!*
6. Frase exclamativa *¡O* + que + sustantivo: *¡O qué plaga, o qué enojo!* (Acto I). AB: *¡Oh quin flagéll!* *¡Oh quin enuíg!*
7. Frase exclamativa sustantivo + subjuntivo. *¡Postema y landre te mate, etc* (Acto I); *¡Los ojos se te salten!* (Acto I); *¡Fuego malo te quemel!* (Acto I); *¡Mala landre te mate!* (Acto I); *¡Mas rabia mala me mate!* (Ac-

22.— *Diccionari català-castellà-llatí- francès-italià*. Barcelona: Imprenta Joseph Torner, 1839.

- to 1); *¡Putos días vivas...!* (Acto I). La traducción de AB conserva la misma estructura en todos ellos excepto en «...rabia», que se convierte en que + sustantivo+ subjuntivo (*¡Que de mala rábía jo muyra...!*): *Postérma e glànola que't mat/ foch d'infern que-t crém/, Mala bua que't corsech / ¡Putaners dies visques...!*,
8. Frase exclamativa adverbio (tiempo, lugar) + verbo (futuro, subjuntivo). *¡Allá irás con el diablo!* (Acto II); *...en malhora a ti he yo menester* (Acto III). AB introduce «que + subjuntivo» (*¡Que se te-n duga lo diable!*), *¡... en mala hora si és tu lo companyó que-m call!*, en una versión algo más libre que transmite el mensaje, sin conservar el léxico.
 9. Que + adjetivo + sustantivo: *Que maldito sea...* (Acto IV); AB: *Que malehít sia...*
 10. Frase exclamativa futuro + complementos: *¡Te echaré dende con el diablo!* (Acto VI); AB: misma estructura *T'etegaré d'ací ab lo diable!*

Ya hemos comprobado que en algunos de estos ejemplos ofrecidos y, a lo largo de todo el corpus, Bulbena intenta enriquecer o variar el ya de por sí intenso vocabulario del original. En este sentido, las versiones de (*Mala*) *landre te mate* representan una muestra muy ilustrativa:

- en el Acto I encontramos dos traslaciones: *glànola que't mat*, una expresión que no está repertoriada como frase hecha o locución, así que tenemos dudas de su efecto en el lector; más adelante se transforma en *¡Mala bua que't corsech!*;
- en el acto IV es *Mala pésta que-t mat* y, en el Acto VII, *Que-m cayga ací morta, si t'entenia* y, a continuación, *¡Ja-m fira un llamp!*, *Que de glànola muyra* (Acto XI); *mala bua m'atuhesca* (Acto XIV) Es decir, seis variantes para esta frase que, según el DRAE, «expresa desprecio, apartamiento, malos deseos, para la persona a quien se dirige».

A su vez, parece apostar por la forma *Axí* + subjuntivo y *que* + subjuntivo. El diablo y las enfermedades más crueles, tanto en el original como en la traducción, parecen ser una de las evocaciones favoritas de los personajes.

Arcaísmos en la traducción

Hemos citado de sobra el ideal arcaizante de Bulbena en lo que se refiere al lenguaje. Incluimos aquí algunos ejemplos para ilustrar este criterio, a partir del cuadro de des-calificativos objeto de nuestro estudio. Para verificar su vigencia hemos recurrido a varios diccionarios de

la lengua catalana (monolingües, bilingües o plurilingües) publicados en 1806²³, 1839²⁴, 1854²⁵, 1993 (1962)²⁶, 1995²⁷.

Únicamente indicamos la fuente cuando no aparece, ni como forma moderna o arcaica, en el *Diccionari IEC* (Diccionari de l'Institut d'estudis catalans) de 1995.

- *Baboya* (*boba*): no se encuentra referenciada en ningún diccionario. Sí está en cambio repertoriada *baboia*.
- *Bajanaç* (*bobo*): no aparece repertoriado el aumentativo, aunque sí *bajà-ana*.
- *Bardaixó* (*putillo*): no aparece repertoriado el diminutivo, aunque sí *bardaix*, con la definición de «sodomita».
- *Dessaborit* (*desabrido*): en el diccionario de 1839 aparece ya como *antiguo*, equivalente a persona de mal genio y condición. Actualmente, *dessaborit* se refiere especialmente a la falta de sabor en la fruta.
- *Enemich* (*enemigo*): actualmente *enemic*, aparece también con *ch* final en 1806 y como *enemig* en 1854.
- *Maldihent* (*maldeziente*): actualmente *maldient*. Ningún diccionario recoge la acepción con la *h* intercalada.
- *Malehit*, *maleyt* (*maldito*): actualmente, *maleit*. En 1854 aparece *maleid*.
- *Pahoruch* (*pusillanime*): actualmente *poruc* y, como *ant.*, *pahuruc* (Dicc. 1993)
- *Pahorugues* (fem. pl. de *pahoruch*) se encuentra en una cita de Bernat Metge del siglo xv (dicc. 1993).
- *Putana* (*puta*): nombre antiguo (Dicc 1993), alternada en la traducción con *puta*.
- (*Mala*) *Fembra* (mujer): nombre antiguo por *dona* o *femella*.
- *Fólla fembra*: antiguo por *prostituta*.

23.– *Diccionario manual de la lengua catalana y castellana*, arreglado por Agustín Antonio Roca y Cerdá. Barcelona: Compañía Jordi, Roca, Gaspar, 1806.

24.– Véase nota 20.

25.– *Diccionario catalán-castellano* (Magí Ferrer). Barcelona: Imprenta y Librería de Pablo Riera, 1854.

26.– *Diccionari català-valencià-balear: inventari lexicogràfic i etimològic de la llengua catalana en totes les seves formes literàries i dialectals, obra iniciada por Antoni Maria Alcover, redactada por Francesc de B. Moll (1962), con la colaboración de Manuel Sanchis Guarnier y de Anna Moll Marquès*. Palma: Moll, 1993, 10 vols..

27.– *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1995.

Finalmente, he aquí otros ejemplos significativos de escritura anterior a la reforma de Pompeu Fabra que hallamos en el corpus y que aparecen en el diccionario de 1806 (*Diccionario manual de la lengua catalana y castellana*) señalamos cuando están repertoriadas en los diccionarios de cronología posterior. Las formas modernas (*amb, així, raó* etc) no aparecen en el mencionado diccionario.

- *Ab (con)*, forma antigua de *amb* (dicc 1854).
- *Axí (así), axo (esto, eso)*; actualmente con *i* intercalada para guardar el sonido fricativo. En la lista de adjetivos, véase también: *exelebrat* (desatinado), *dexada* (desaliñada) actualmente *eixelebrat* y *deixada*.
- Otro rasgo arcaico que Bulbena insiste en utilizar es la *h* intercalada:
- *rahó (razón)*: actualmente *raó*. (dicc. 1839 y 1854).
- *Spay (espacio)*: actualmente *espai*. 1806; *spay* en 1839 y 1854.
- *Llarch (largo)*: actualmente *llarg* en 1839
- *Trobayre* (occitano por *trovador*): actualmente *trobador*. Aparece sólo con la forma *trobair*.

Conclusión

A guisa de conclusión, podríamos afirmar que Antoni Bulbena no parece tener dificultades en la traslación de la lengua viperina de los personajes celestinescos. Su tarea de investigación lexicográfica a lo largo de toda la vida debió de jugar a favor de la riqueza verbal de la versión, aumentada en cantidad respecto al original de adjetivos y frases descalificativos analizados. Si esta es copiosa, en nuestra modesta opinión, el colorido y especializado repertorio erótico-amoroso y erótico-profesional de los personajes celestinescos se ve adecuadamente trasladado a la lengua catalana. Pero esta aseveración sería objeto de un análisis paralelo que no se corresponde con el tema que ahora nos concierne, el de los insultos.

En efecto, la base de nuestra aportación en este artículo se presenta a continuación en el anexo: una vez vaciados todos los adjetivos descalificadores y frases de maldición de los actos I-XVI de la versión castellana, los hemos cotejado con sus equivalentes en catalán, en traducción de Antoni Bulbena.

Bibliografía citada

- ALBUIXECH, Lourdes. «Insultos, pullas y vituperios en *Celestina*». *Celestinesca* 25.1-2, 2001: 57-68.
- BACARDÍ, Montserrat. «Presentació» en: Cervantes, *L'Enginyós Cavaller Don Quixot de la Mancha*. Barcelona: Edicions 62, 2005. Traducción de Antoni Bulbena i Tusell (1891), pp. 7-10.
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral, 1974. Traducción de Julio Forcat y César Conroy.
- BLINI, Lorenzo. «La crítica textual como herramienta del traductor de textos antiguos: El caso de las versiones italianas modernas de *La Celestina*», en: Morillas, Esther y Álvarez, Jesús (eds), *Las herramientas del traductor*. Málaga: Ediciones del Grupo de Investigación Traductología, 2000, pp. 61-90.
- BULBENA, Antoni. «Advertencia», en: Rojas, Fernando de. *Comedia de Calisto & Melibea (La Celestina)*. Barcelona: Stampa de la Vda Badia, 1914, p. v-viii. Traducción de Antoni Bulbena.
- . *Flora pornogràfica francesa. Suplement al argot francès / Flore pornographique catalane. supplément à l'argot catalan* (manuscrito 1891-1910).
- . *Paremiologia catalana sobre la Amor, la Fembra & lo Matrimoni*. Barcelona: Impremta Catalonia, 1915.
- . *Rondalles e facécies lliures dels pobles de Llegendoch: folklore eròtic*. Erotopolis (Barcelona): Impremta particular del Editor, 1920.
- . *Recorts d'un barceloní octogenari ecziliat a La Garriga. Dietari* (1936-1940), MS 3244, BC.
- CERVANTES, Miguel de. *L'Enginyós Cavaller Don Quixot de la Mancha*. Barcelona: Edicions 62, 2005. Traducción de Antoni Bulbena i Tusell (1891).
- DI CAMILLO, Ottavio. «Ética humanística y libertinaje», en: López Ríos, Santiago (ed). *Estudios sobre la Celestina*. Madrid: Istmo. 2001, pp. 579-600.
- DICCIONARI català-castellà-llatí- francès-italià. Barcelona: Impremta Joseph Torner, 1839.
- DICCIONARI català-valencià-balear: inventari lexicogràfic i etimològic de la llengua catalana en totes les seves formes literàries i dialectals, (Alcover-Moll), 10 vols. Palma: Moll, 1993.
- DICCIONARIO catalán-castellano. (Magí Ferrer). Barcelona: Impremta y Librería de Pablo Riera, 1854.

DICCIONARIO manual de la lengua catalana y castellana, arreglado por Agustín Antonio Roca y Cerdá. Barcelona: Compañía Jordi, Roca, Gaspar, 1806.

GAZOPHYLACIUM. <<http://lexicografia.blogspot.com/2010/03/lextravagant-lexicograf-antoni-bulbena.html>> *Bloc amateur sobre lexicografia catalana i altres lletraferidures* [consulta noviembre 2010]

LACARRA LANZ, Eukene. «Sobre los dichos 'lascivos y rientes'», en: López Ríos, Santiago (ed). *Estudios sobre la Celestina*. Madrid: Istmo, 2001, pp. 355- 380.

—. «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral», en Beltrán, Rafael y Canet, José Luis (eds). *Cinco siglos de Celestina*. Valencia: Universitat de València, 1997, pp. 107-120.

PISCOLABUM librorum maioris (blog) <<http://piscolabislibrorumadults.blogspot.com/2010/03/erotisme-bibliofil-catala-antoni.html?zx=45733059a83df0eb>>. *L'erotisme bibliòfil català, Antoni Bulbena i Tosell* [consultado noviembre 2010].

ROJAS, Fernando de. *Comedia de Calist & Melibea (La Celestina)*. Barcelona: Stampa de la Vda Badia, 1914. Traducción de Antoni Bulbena.

—. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1997.

SEVERIN, Dorothy. «El humor en *La Celestina*», en López Ríos, Santiago (ed). *Estudios sobre la Celestina*. Madrid: Istmo, 2001, pp. 327-354.

UGARTE BALLESTER, Xus. *La traducció de parèmies*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1998. [Tesis doctoral, inédita]

—. «La traducción catalana de *Celestina*», *Celestinesca* 27 (2003): 165-210.

—. «Antoni Bulbena, traductor prolífico de clásicos castellanos al catalán: algunas traducciones inéditas», en Vega Cernuda, Miguel Ángel (ed). *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 2005, pp. 27-38.

—. Entrada «Antoni Bulbena i Tusell», en Bacardí, Montserrat; Godayol, Pilar (dir). *Diccionari de la traducció catalana*. Eumo Editorial: UAB, UIB, UJI, UVic, pp. 97-99.

FERRAN DE RÒJAS

Comedia
de

Calist & Melibea

(LA CELESTINA)

*Per primera volta en català literalment
traduhida de la edició original autèntica*

per

ANTONI BULBENA & TOSELL



COLECCION TEATRAL
ARTURO SEDO

BARCELONA

Stampa de la Vda. Badia.—Carrer d'en Dou, 14.

M.CM.XIV

Anexo

Tabla de adjetivos descalificadores y maldiciones personales en *Celestina* y en la traducción catalana de Antoni Bulbena

	PERSONAJE	A quién se dirige o a quién se refiere	Original CASTELLANO	Traducción CATALANA
Acto I	Calisto	A Sempronio	¿Dónde está este maldicto?	¿On és aquest malehit?
	Calisto	A Sempronio	¡Ansí los diablos te ganen!, ansí por infortunio arrebatado perezcas, o perpetuo intolerable tormento consigas... ¡Anda, anda, malvado...! ¹	¿Axí te se'n duguen los diablos! ¡Axí per malastre arrapat peresques o perpetual incomportable torment atenyas... ¡Vé, vé, malvat!
	Calisto	A Sempronio	¡Ve con el diablo!	¡Vés-te-n ab lo diable!
	Sempronio	Aparte	Loco está este mi amo	Tinch boig lo meu senyor
	Calisto	Sempronio	¡O grossero!	¡Oh groller!
	Calisto	A Sempronio	¡Maldito seas! Que hecho me has rey	¡Malehit sigues, que m'has fet riure
	Sempronio	(Aparte) a Calisto	¡Oh pusillánime, o fi de puta!	¡Oh pahoruch! ¡Oh fill de puta!
	Calisto	A Sempronio	¡Maldito sea este necio, y qué porradas dice!	¡Malehit sia aqueix taboll! ¡E quines magallades diu!
	Sempronio	Sobre las mujeres	Arma del diablo, cabeza de pecado, destrucción de paraíso...	Arma del diable, cap de pecat, destrucció de paradís...
	Sempronio	Calisto	¡O qué plaga, oh qué enojo. Oh qué fastío es conferir con ellas..."	¡Oh quin flagéll! ¡Oh quin enuig! ¡Oh quin fastig ab élles conversar ..."
	Sempronio	(Aparte)	(¡Qué mentiras, y qué locuras dirá agora este cativo de mi amo!)	¿Quines mentides e quines bogeries no dirà are aqueix dolent de senyor méu!
	Sempronio	(Aparte) Calisto	¡Ansí te medre Dios...	¡Bona la havèm féta!
	Calisto	A Sempronio	¡Ved qué torpe y qué comparación!	Mirau quía barrohera e quina comparança!
	Sempronio	(Aparte) Calisto	¡En sus treze está este necio!	¡En los seus trézte stà aqueix tabóll!

1.- Hemos incluido en una sola celda diversos descalificativos o improprios cuando se trata de la misma intervención del mismo personaje.

	Elicia	A Sempronio	¡Ay, maldito seas, traydor! Postema y landre te mate, y a manos de tus enemigos mueras, y por crímenes dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas.	¡Maleyt sies, traydor! Postérma e glánola que't mat, e a mans dels teus enemichs deixs tu la pell e, per crims de cruel mort, en podèr de rigorósa justícia te veges.
	Elicia	A Sempronio	¡Nunca Dios te vea, nunca Dios te consuele ni te visite!	¡Axí Déu no-t veja, ni may no-t visit ni do consol!
	Celestina	A Sempronio	Deja esa loca, que es liviana	Deixa aquesta boja, qui és lleugera
	Elicia	A Sempronio	¡Ha, don malvado! ¡Los ojos se te salten!	¡Ah, en malvat! ¡Los ulls perdésses!
	Calisto	A Pármeno	¿No oyes, maldito sordo?	¿No-u sents, malehit sórt?
	Pármeno	Calisto	Puta vieja alcoholada	Puta vella alcofollada
	Calisto	A Pármeno	Calla, calla, malvado	Calla, calla, malvat
	Celestina	A Pármeno	¡Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplecico! ¿Lobitos en tal gestic? ...putico ¡Mas rabia mala me mate...!	¡Bajanet, boget, angelet, perleta méua, ximponet! ¿A mi fent de llobarret furiós? ...puteret ¡Que de mala rábia jo muyra...!
	Celestina	Pármeno	¡O malvado!	¡Oh mesquí!
	Pármeno	Celestina	flaca puta vieja	Feble puta vélla
	Celestina	Pármeno	¡Putos días vivas, vellaquillo!	¡Putaners dies visques, briconet!
	Celestina	Pármeno	¡Pues fuego malo te quemé, que tan puta vieja era tu madre como yo! ... loquito	¡Donchs foch d'infern que-t créem, que tan vélla puta éra ta mare com jo! ... boget
	Celestina	Pármeno	¡Mala landre te mate! ¡Y cómo lo dice el desvergüençado!	¡Mala bua que't corsech! ¡E còm ho diu lo desvergonyit!
	Celestina	A Pármeno	Oh mezquino! (...) ¡O simple!	¡Oh mesquí! (...) ¡Oh ximplet!
	Celestina	A Pármeno	¿Qué es razón, loco? ¿Qué es affecto, asnillo?	¿Que-m véns ab la rahó, boig? ¿Qué és axò d'afécte, asenet?

Acto II	Calisto	Sempronio	¿Cómo, simple?	¿Què dius are, beneyt?
	Calisto	Pármeno	¿Qué dixiste, enojoso?	¿Què deyes sus-are ab enuig?
	Calisto	Pármeno	¿Cómo, loco, su cativo?	¿Còm, lo seu esclau, més que boig?
	Calisto	Pármeno	¡Algo dice el necio!	Quelcom stà dihent lo taujà
	Calisto	Pármeno	¡Palos querrá ese vellaco! Di, mal criado	¡Cerca aqueix bergant que'l bastonegen! Digues, malcriat
	Calisto	Pármeno	¡Calla, calla, perdido!	¡Calla, calla, perdulari!
	Pármeno	A sí mismo	Más nunca sea; ¡allá irás con el diablo! A estos locos decildes	¡Ni mai que tornasses! ¡Que se te-n duga lo diable! A semblants fólls digau-los...
Acto III	Sempronio	A sí mismo	¡Qué spacio lleva la barbuda;	!Mirau quant va de spay la barbuda!
	Celestina	Sempronio	¡Alahé, en mal hora a ti he yo menester..."	¡A fè que en mala hora si éts tu lo companyó que-m cal!
	Celestina	Elicia	Calla, boba	Calla, ximpleta
Acto IV	Celestina	A sí misma	¿Qué haré, cuytada, mezquina de mí?	¿Que-m faré, trista, mesquina de mí...?
	Celestina	Lucrecia	bova	baboya
	Alisa	Lucrecia	bova	babau
	Alisa	Lucrecia	¡Hy, hy, hy! ¡Mala landre te mate, si de risa puedo estar...!	¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! Mala pésta que-t mat, si-m puch star de riure
	Celestina	Alisa	Que maldito sea el diablo y mi pecado	Que malehit sia lo diable e lo meu pecat
	Melibea	Lucrecia	¿Qué hablas, loca?	¿Què dius, boja?
	Melibea	Celestina	Desvergonzada barbuda.. ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestad, causadora de secretos yerros! ...malvada	Descarada barbuda ¡Axí-t veges cremada, falsa alcavota, fatillera, enemiga d'honestadat, causadora de segrétes errades! ...malvada
	Melibea	Celestina, sobre Calisto	dar vida a un loco	donar vida a un boig
	Melibea	Celestina	Vieja maldita Traydor	Maleyta vélla Traydora
	Melibea	Sobre Calisto	Loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento malpintado;	Boig, cap-de-trons, fantasma de nits, llarch com una cigonya, figura de parament stiragaçada;

	Melibea	Celestina	¿Qué dizes, enemiga?	¿Què dius, enemiga?
	Celestina	Lucrecia	loquilla	bogeta
Acto v	Celestina	Celestina	¡O diablo a quién yo conjuré!	¡Oh diable, al qual conjuri!
	Celestina	Sempronio	loquillo	ximplet
	Celestina	Sempronio	bovo	babau
	Sempronio	(Aparte) Celestina	¡O lisonjera vieja! ¡Oh vieja llena de mal! ¡Oh condiciosa y avarienta garganta! (...) Mala medra tiene (...); Mala vieja, falsa es esta; Venenosa víbora	¡Oh falaguera vélla! ¡Oh vélla plena de mal! ¡Oh cobejant i avariciosa góla! (...) Puis fa mala crexença (...) ¡Mala vélla falsa és aquèsta! Verinósa vibra
	Celestina	Sempronio	bovo	babau
	Celestina	Sempronio	loco	bojot
	Calisto	Pármeno	Loco	taboll
	Calisto	Pármeno	Desvariado, negligente	¡Oh desvariejant distré!
	Calisto	Pármeno	¡O espacioso Pármeno, manos de muerto	¡Oh gansoner Pàrmus, mans de mort!
Acto vi	Celestina	Calisto	Spada mala mate a tus enemigos y a quien mal te quiere,	¡Mala espasa qui mat los teus enemichs e lo qui-vol mal!
	Sempronio	Pármeno	..te echaré dende con el diablo!	T'etgegaré d'ací ab lo diable!
	Sempronio	Pármeno	¡O mal fuego te abrase! ¡Oh intolerable pestilencia y mortal te consume, rijoso, envidioso, maldito! ¡Vete de aquí a la mala ventura!	¡Oh mal foch qui-t crem! ¡Oh, que incompatible pésta e mortal te consume, apassionat, envejós, malehit! ¡Vés-te'n d'ací en ta mala ventura!
	Pármeno	Aparte, sobre Calisto	Loco desatinado	Adelerat <i>Omisión de la frase</i>
	Sempronio	A Pármeno, hablando de Calisto	Maldiziente venenoso	¡Maldihent verinós!
	Celestina	Calisto (sobre ella misma)	Llamándome [Melibea] hechizera, alcahueta, vieja falsa, barvuda, malhechora	Dient-me fetillera, alcavota, vélla falsa e molts altres noms ignominiosos
	Calisto	A Pármeno y a sí mismo	Moços adevinos, reçonadores, enemigos de mi bien. Vellaco, embidioso	Minyons endevinayres, sornaguers, enemichs del meu bé. Bricó, envejós
	Calisto	Celestina	O mezquino de mí	¡Oh pobre de mí!
	Calisto	Sempronio	Loco, desvariado, atajasolazes	Foll, desvariejant, trenca-deports

	Pármeno	Sempronio (sobre Calisto)	Tan loco hombre nascido	Tan trastocat home nat
Acto VII	Celestina	Pármeno	¿Qué dirás, loquillo, a todo esto?	¿Què-y diras, boget, a tot açò?
	Celestina	Pármeno (aparte)	Lastimástemme, don loquillo	M'has tocat al viu, en boget.
	Celestina	Pármeno	¡Calla, bovo!	¡Calla, ximplet!
	Areúsa	Celestina	¡Válala el diablo a esta vieja!	¡Valga-li lo diable a aqueixa vélla!
	Areúsa	Celestina	Mal gozo vea de mi, si burlo	Mala fí jo faça, si-m burle de tu
	Celestina	Areúsa	No te hagas bova	No faces lo desentès
	Areúsa	Celestina	Mala landre me mate si te entendía	Que-m cayga ací morta, si t'entenia
	Areúsa	Celestina	Landre me mate, que me fino de empacho	¡Ja-m fira un llamp!
	Celestina	Areúsa	Llégate acá, asno	Fés-te ençà, tros d'ase
	Celestina	Pármeno	don ruyn (...) Negligente, vergonçoso	En malvat(...) Negligent, vergonyós
	Celestina	Areúsa – hablando de Pármeno	Putillo, gallillo, barviponiente	Bardaxó, gallet, barbamech
	Celestina	Areúsa	Me haces a mí necia y vergonzosa	<i>Omisión de 3 párrafos (interpolaciones) del traductor</i>
	Elicia	Celestina	Desacordada eres, cierto	Desmemoriada ets, per cert
Acto VIII	Sempronio	Pármeno	¿Qué es esto, desvariado?	¿Què és açò, forassenyat?
	Sempronio	Pármeno	bovo	bajanaç
	Sempronio	A Pármeno, hablando de Calisto	¡O hydeputa, el trobador!	¡Oh fill de puta, e quin trobayre!
	Calisto	Pármeno	¿Qué dizes, loco?	¿Què dius boig?
	Calisto	Pármeno	desvariado	Cap-de-trons
	Pármeno	Calisto (aparte)	¡Allá irás con el diablo tú y malos años! ¡Y en tal hora comieses el diacitrón, como Apuleyo el veneno, que le convirtió en asno!	¡Allà aniras ab lo diable, en ton mal any, e en tal hora haguesses menjat lo poncèm, com Apulèyus lo verí qui-l convertí en ase!
Acto IX	Celestina	Areúsa, Elicia	¡Mochachas; mochachas;bovas!	¡Xicotes! ¡baboyes!
	Elicia	Sempronio	¡Apártateme allá, desabrido, enojoso! ¡Mal me haga Dios!	¡Fés-te enllà, dessaborit, enujós! ¡Que Déu me castich!
	Elicia	Sempronio	malvado	malvat

	Areúsa	Elicia, hablando de los criados	Locos porfiados	Fólls perfidióses
	Elicia	Sempronio	¡De mala cançre sea comida esa boca desgraciada, enojoso!	¡De mal cranch sia menjada aqueixa desgayrada e enujósa bóca!
	Celestina	Sempronio, Pármeno, Elicia, Areúsa	Putillos, loquillos, traviesos	Putarrons, bogets, entremaliats
	Areúsa	Celestina (sobre jóvenes ricas a sus criadas)	Ladrona, puta; tiñosa, bellaca, golosa, puerca; çuzia, necia, desaliñada, ladrona; mala mujer	Lladrona, putana; tinyosa, briçona, goluda, porca, xarxota, barrohera, dexada; mala fembra
	Lucrecia	Celestina (aparte)	¡Así te arrastren, traydora! Vieja falsa	¡Axí-t roceguen, traydora! Vélla falsaria
Acto x	Celestina	Melibea (aparte)	Doña loca	Na fólla
	Melibea	Celestina	¡O por Dios, que me matas!	¡Oh, Déu méu, com me mates!
	Melibea	Celestina	¡Ay, mezquina de mí!	¡Ay pobre de mí!
	Celestina	Melibea	¡Oh, mezquina yo!	¡Oh pobre de mí!
Acto xi	Calisto	Sempronio y Pármeno	Locos, vellacos, sospechosos	Boigs, bergants, scarafallóses
	Sempronio	Pármeno	Puta alcahueta	Puta alcavota
Acto xii	Calisto	Sempronio	desatinado	exelebrat
	Pármeno	Sempronio	El necio de nuestro amo	lo taboll del senyor
	Melibea	Lucrecia	loca	boja
	Calisto	Melibea	¡O engañosa mujer, Celestina! O enemiga	¡Oh enganyósa fémbra Celestina!
	Celestina	Sempronio y Pármeno	¡O locos, traviesos!	¡Oh fólls entremaliats!
	Celestina	Sempronio y Pármeno	Landre me mate si no me espanto en verte tan fiero	Que de glànola muyra
	Celestina	Sempronio y Pármeno	¡Gracioso es el asno!	!Mirau lo troç- d'ase!
	Celestina	Sempronio y Pármeno, hablando de Elicia	loca	boja
	Celestina	Sempronio	Calla tu lengua	Aguanta 't la llengua

	Pármeno	Celestina	No me hinches las narizes	No-m faces pujar la mosca al nas
	Sempronio	Celestina	O vieja avarienta, garganta muerta de sed por dinero!	¡Oh vélla avariciósa, góla morta de set per diners!
	Celestina	Sempronio y Pármeno	rufianes	rufians
	Sempronio	Celestina	Doña hechizera, que yo te haré ir al infierno con cartas	Na fatillera, que t faré anar ab cartes al infern
	Elicia	Sempronio y Pármeno	O crueles enemigos, en mal poder os veáys	¡Oh cruels enemichs! ¡En mal poder de justicia us vejau!
Acto XIV	Sosia	Aparte	el bovo de Calisto	lo babau de Calist
Acto XIX (XV en Bul.)	Lucrecia	Aparte	Mala landre me mate si mas lo escucho	Mala bua m'atuhesca, si més jo-ls pare orèlla
	Sosia	Traso	Vellacos, rufianes	<i>Omisión del traductor</i>
Acto XXI (XVI en Bul.)	Pleberio	Alisa	falsa alcahueta Enemigo de amigos, amigo de enemigos [Amor]	falsa alcavota Enemich d'amichs, amich d'enemichs [Amor]

UGARTE BALLESTER, Xus, «Ensayo de descalificaciones y maldiciones personales en *Celestina* y en la traducción catalana de Antoni Bulbena», *Celestinesca* 35 (2011), pp. 137-158.

RESUMEN

El propósito de este artículo es doble: por una parte, realizar un vaciado exhaustivo de los adjetivos calificativos que menosprecian o atacan al adversario, así como de las frases en general exclamativas, que expresan malos deseos y se profieren con tono amenazador; por otra, cotejar este corpus con el vaciado también completo de la traducción catalana de *Celestina* (Antoni Bulbena Tosell, 1914), comentando al mismo tiempo las opciones traductológicas del trujamán: léxico, fraseología, arcaísmos, registro, etc.

PALABRAS CLAVE: Traducción catalana de *Celestina*, Antoni Bulbena, descalificaciones, maldiciones personales.

ABSTRACT

The aim of this article is twofold: first, to compile an exhaustive list of qualifying adjectives used to disparage or attack an adversary, as well as generally exclamatory phrases conveying evil wishes and uttered in threatening tones; second, to compare this corpus with the complete compilation of the Catalan translation of *Celestina* (Antoni Bulbena Tosell, 1914), while commenting on the translator's choices involving lexis, phraseology, archaisms, register, and so on.

KEY WORDS: Catalan translation of *Celestina*, Antoni Bulbena, disparaging language, personal curses.



Reseñas

Comedia de Calisto y Melibea, edición crítica,
introducción y notas de José Luis Canet,
Valencia, Universitat de València,
Publicacions de la Universitat de València,
2011. 356 pp.

Desde hace unas décadas, se ha empezado a poner en duda el papel de Fernando de Rojas en la composición de *La Celestina* (= *LC*) y a llamar la atención en la preferencia de la que tendría que gozar la *Comedia* (= *CCM*) con respecto a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (= *TCM*). Según algunos estudiosos aquella tendría «mayor coherencia y dramaticidad» y sería mejor «tanto desde el punto de vista de la fruición estética como desde el de su pureza textual» (Botta 1994: 954), mientras que esta representaría, en realidad, solamente el último estadio de una refundición de refundiciones. Estas ideas se defienden, en menor o mayor medida, en los trabajos de Cantalapiedra Erostarbe (1986, 2000), Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia (1991), García Valdecasas (2000) —por citar los que han dedicado libros enteros a la cuestión—, y en varios artículos de Di Camillo (2001, 2005a, 2005b, 2005c, 2010), Snow (1999-2000, 2005-2006), Canet Vallés (2007), Bernaldo del Quirós (2005, 2008, 2009a, 2009b, 2011) —el más convencido sostenedor de las hipótesis de García Valdecasas y responsable de una edición de la *Comedia* que salió el año pasado (2010)—, y quien esto escribe (2009, 2010, 2011, en prensa), entre otros. Aunque hayan llegado a conclusiones similares por caminos diferentes, estos investigadores comparten la voluntad de acercarse a la obra maestra española con un renovado espíritu crítico y analítico que tiene como objetivo primario aclarar la génesis de *LC* y la verdadera función de Fernando de Rojas con respecto a ella.

Entre estos estudiosos, se encuentra también José Luis Canet Vallés, que acaba de publicar su edición crítica, la primera que se haya llevado a cabo,¹ de la *Comedia de Calisto y Melibea*. Para su tarea ha considerado

1.— No solo esto. Es también la primera que en muchos años no lleva el nombre de Fernando de Rojas en la portada.

los testimonios más tempranos de la obra: el Manuscrito de Palacio, las tres ediciones en 16 actos (Burgos, Toledo y Sevilla; de ahora en adelante respectivamente B, C y D),² y los impresos de la *TCM* de Zaragoza (1507) y Valencia (1514). Sin embargo, antes de ocuparnos del texto crítico será oportuno hablar brevemente de las 165 páginas que componen la introducción.

El estudio inicial recoge buena parte de las ideas expresadas por su autor en diferentes artículos y trabajos de los últimos 20 años. Empieza con un «Prolegómeno» (pp. 11-15), donde justifica su propósito de preparar una edición crítica de la *CCM*; y continúa con un apartado titulado «Autor/es y editor/es de la *Comedia*» (pp. 17-30), en el que trata, principalmente, del tema de la autoría, rechazando totalmente la de Rojas (tanto del primer auto como de las sucesivas ampliaciones a 16 y 21 autos); especula sobre la posibilidad de que una primitiva comedia con final feliz se conociera y se usara como texto de enseñanza en los ambientes universitarios salmantinos (y todo esto daría una explicación al cómo y al porqué un/os editor/es decidió/eron apostar por la publicación de la obra); y presenta a Alonso de Proaza como posible editor tanto de la *CCM* como de la *TCM*.

En el capítulo siguiente, «El género. La *Comedia de Calisto y Melibea* en la tradición de la comedia humanística» (pp. 31-46), se resaltan aquellos aspectos que acercan la obra a las comedias humanísticas en latín y compara la obra con dos muestras de este género: la *Poliscena* y el *Poliódorus*, con el objetivo de mostrar las similitudes y los puntos de contacto entre todas ellas. En «El ambiente universitario en el que surge y se difunde la *Comedia de Calisto y Melibea*» (pp. 47-53) Canet Vallés intenta reconstruir el entorno en el que nació el texto, subrayando el enfrentamiento existente entre diferentes escuelas filosóficas, en particular, escolasticismo, nominalismo, lulismo y humanismo; todas estas controversias estarían presentes en la *CCM*, como demuestra con buenos argumentos en el capítulo sucesivo, «Una probable lectura de la primitiva *Comedia* por los universitarios contemporáneos» (pp. 55-66). Esta es, sin duda, una de las partes más originales de la introducción.

Los apartados siguientes tratan, como dejan claro sus respectivos títulos, de «La filosofía moral y la comedia humanística» (pp. 67-73) y «La moral cristiana: fortuna, magia y libre albedrío» (pp. 73-82). El análisis se ocupa luego de «La *Celestina* y el paulinismo» (pp. 83-96) y muestra cómo

2.— Hasta el momento se habían preparado ediciones facsimilares y/o transcripciones de B (transcripción de Foulché-Delbosc, 1902; facsímil por la Hispanic Society en 1909 reimpresso en 1970 y 1995; facsímil, transcripción y versión moderna de Miguel Martínez, 1999), de C (facsímil con introducción de Poyán Díaz, 1961) y de D (Foulché-Delbosc, 1900, y Rank, 1978), pero ninguna edición crítica de la obra (la de Bernaldo de Quirós, 2010, no puede considerarse tal dado que no sigue a la ecdótica sino que se basa en B, que corrige con C, D y, en algunos casos, con lecciones de la *TCM* según, principalmente, las directrices de García Valdecasas 2000; todas estas ediciones se incluyen en bibliografía en el apartado «Ediciones de la *CCM*»).

la obra formaba parte del debate intelectual de la época acerca de la filosofía moral y, en particular, de la felicidad y el sumo bien. Tras recordar las invectivas de san Pablo en contra de los que aspiran a la sabiduría, vanidad del mundo, y las de Valla en contra de los estoicos y escolásticos, Canet Vallés concluye que tales acusaciones pueden también dirigirse a los personajes de *LC* dado que disputan como paganos pero no tienen intención alguna de acercarse al sumo bien. Todavía más: todos ellos actúan al revés, siguiendo solamente los preceptos que el Apóstol reprende.

Una última parte está dedicada a la «Transmisión textual de la *Comedia*» (pp. 97-148). En esta se describen brevemente sus cuatro testimonios: el Manuscrito de Palacio y las ediciones B (Burgos, ¿Fadrique Alemán de Basilea?, ¿1499-1502?), C (Toledo, ¿Pedro Hagenbach?, 1500) y D (Sevilla, Stanislao Polono, 1501); se señalan las principales peculiaridades tipográficas de cada impreso; se pasa revista a las variantes entre los testimonios y se presenta el *stemma codicum*. La introducción termina con el listado de los criterios seguidos en la edición crítica (pp. 149-151) y la bibliografía citada (pp. 153-165). Se incluye a continuación el texto de la *CCM* (pp. 169-349) con un aparato crítico y unas notas explicativas; y una bibliografía final que reúne los estudios mencionados en estas (pp. 351-353).

Una de las novedades más interesantes es sin duda el apartado (pp. 113-135) que reproduce algunos folios de los tres impresos de la *CCM* con el propósito de señalar los ajustes (con añadidos o supresiones) de los correctores/cajistas en el proceso de edición: el poder asociar o ver directamente en una imagen conceptos muchas veces expresados solo con palabras ayuda muchísimo al lector interesado en la comprensión de los problemas relacionados con la impresión. Otro aspecto original es el de haber señalado en el texto crítico con una mano negra al margen las autoridades y con una mano blanca los dichos populares.

En cuanto a la edición en sí, tras su análisis Canet Vallés elige como texto base a C (Toledo, ¿Pedro Hagenbach?, 1500) por considerarlo el testimonio más antiguo de la versión en 16 actos de la obra (el ejemplar burgalés sería, según el estudioso, contemporáneo o posterior al toledano).³

3.— Es la primera vez, que se sepa, que una edición se basa en dicho texto. Si nos referimos, por ejemplo, a las tres ediciones principales de *LC* hoy en día conocidas (se señalan, en la bibliografía, en el apartado «Ediciones de la *TCM*»), es decir, las de Russell (1991), Severin (1998) y Lobera *et alii* (2000) (sin quitar mérito a todas las demás), estos son los criterios que escogen: la primera sigue a B para el texto de la *CCM* y la completa con los textos liminares de C y con la edición de Valencia de 1514 para los añadidos de la *TCM*; la segunda parte de la *TCM* de Zaragoza, 1507, e incluye las partes liminares de C y Valencia, 1514; mientras que de la tercera, no obstante todos nuestros esfuerzos, no se han podido determinar las normas elegidas en la presentación del texto (en el apartado «La presente edición», ccxli-ccxlvii, se habla de la importancia de B y de la *TCM* de Zaragoza, 1507, y Valencia, 1514; al mismo tiempo se destacan la traducción italiana de 1506 y la refundición en verso de Sedeño; y se añade: «Con todo, ninguna de las ediciones primitivas puede ser descuidada, porque hasta el grupo más bajo del *stemma* presenta correcciones que sanan lecturas deturpadas en la transmisión», ccxlii; sin embargo no se ha podido encontrar un párrafo que clara y directamente dijera: «En

Su *stemma* (p. 111) es algo novedoso dado que modifica en parte los que propusieron hace unas décadas Patrizia Botta y Francisco J. Lobera —este último es el que se ha aplicado a la edición crítica de Lobera *et alii* (2000)—: según los dos estudiosos mencionados tanto C como D derivarían de un antecedente común (x) que dependería de ω^{16} , subarquetipo a su vez de B; Canet Vallés en cambio opina que los tres ejemplares (B, C y D) descienden de una misma edición perdida (x) que vio la luz en Salamanca en 1500 o, a lo mejor, que entre esta y D, el testimonio más alejado del arquetipo por sus numerosas variantes, ha habido otro impreso (y).

Prescindiendo del hecho de que se esté de acuerdo o no con la evaluación de los testimonios (en particular de B frente a C)⁴ de Canet Vallés y su consecuente *stemma codicum*, el texto de la CCM establecido por el estudioso es sin duda un *desideratum* que por fin llena un vacío que empezaba a sentirse con cierta ansia: la falta de una edición crítica de lo que es, hoy en día, el primer, y según algunos críticos el más legítimo, estadio de la obra. La caja de Pandora se ha abierto todavía más y no podemos sino agradecerle a Canet Vallés su trabajo y el haber roto otra lanza en favor de la CCM. Cualquier celestinista interesado en esta crítica heterodoxa de LC (la versión en 16 actos preferible a la de 21 y Fernando de Rojas que poco o nada tiene que ver con su redacción) podrá encontrar en el estudio y la lectura de este trabajo de investigación un caldo de cultivo para futuras investigaciones que, esperamos, puedan esclarecer todavía más el dónde y cómo se formó esta obra maestra española y cuál fue el verdadero papel de Fernando de Rojas en ese proceso.

Bibliografía

Ediciones de la CCM

Comedia de Calisto y Melibea (Sevilla, Stanislao Polono, 1501), ed. de Raymond Foulché-Delbosc, Barcelona, «L'Avenç», Madrid, Librería de M. Murillo, 1900.

Comedia de Calisto y Melibea (Burgos, 1499), ed. de Raymond Foulché-Delbosc, Barcelona, «L'Avenç», Madrid, Librería de M. Murillo, 1902.

esta edición se ha seguido el texto *x* que se ha emendado con *y*, etc.»; sin duda algo lamentable en una edición de tal alcance).

4.— La cuestión de la primacía de Burgos con respecto a Toledo, tanto a nivel cronológico como a nivel textual, es un argumento todavía abierto y muy debatido. Véase, a título indicativo, en pro de la antigüedad de B los trabajos de Botta (2005) y Di Camillo (2005a; 2005b) y, en contra, los de Moll (2000), Martín Abad (2001), Fernández Valladares (2005) e Infantes (2007).

- [*Comedia de Calisto y Melíbea*. (Burgos, *Fadrique Biel de Basilea, 1499*)], ed. facsímil, New York, De Vinne Press, 1909. Reimpreso en 1970 (New York, The Hispanic Society of America) y en 1995 (en *La Celestina: two facsimiles [1499? and 1528]*, New York, The Hispanic Society of America).
- Comedia de Calisto y Melíbea, Toledo 1500*, ed. facsímil, intr. de Daniel Po-yán Díaz, [Cologny-Genève], Bibliotheca Bodmeriana, 1961.
- Fernando de Rojas, *Comedia de Calisto y Melíbea*, intr. y ed. de Jerry R. Rank, Chapel Hill, NC, Estudios de Hispanófila, 1978.
- Comedia de Calisto y Melíbea. Burgos, 1499*, ed. de Emilio de Miguel Martínez, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999. 2 vols. (vol. 1: facsímil; vol. 2: transcripción y versión moderna).
- Anónimo, Fernando de Rojas, *Comedia de Calisto y Melíbea. Hacia «La Celestina» anterior a Fernando de Rojas*, ed. de José Antonio Bernaldo de Quirós, Madrid, Editorial Manuscritos, 2010.

Ediciones de la TCM

- Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1991.
- Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1998.
- Fernando de Rojas (y «Antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.

Estudios citados

- BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio, «Comentarios a la hipótesis de García Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*», *Espéculo* 30 (2005), sin paginación. (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/garvalde.html>)
- , «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir* 12 (2008), 325-339.
- , «*La Celestina* desde el punto de vista escénico: Consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir* 13 (2009a), 97-108.
- , «El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melíbea*. Veinte ejemplos», *Etiópicas* 5 (2009b), 162-184.
- , «*La Celestina*: adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría», *Etiópicas* 7 (2011), 87-104.

- BOTTA, Patrizia, «Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina* (II)», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. I. Toro Pascua, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, t. II, 953-963.
- , «En el texto de B», en «*La Celestina*» 1499-1999: *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina»* (New York, November 17-19, 1999), eds. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, 19-40.
- CANET VALLÉS, José Luis, «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca* 31 (2007), 15-28.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, *Lectura semiótico-formal de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger, 1986.
- , *TragiComedia de Calisto y Melibea*. V Centenario: 1499-1999. Edición crítica, con un estudio sobre la Autoría y la «Floresta celestinesca», Kassel, Reichenberger, 2000, 3 tomos.
- DI CAMILLO, Ottavio, «La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la carta 'El autor a un su amigo' de *La Celestina*», en *Silva. Studia Philologica in Honorem Isaías Lerner*, eds. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, 111-126.
- , «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», en *Filología dei testi a stampa (Area iberica)*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005a, 75-96.
- , «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar», en «*La Celestina*» 1499-1999: *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina»* (New York, November 17-19, 1999), eds. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005b, 53-74.
- , «The Burgos *Comedia* in the Printed Tradition of *La Celestina*: a Reassessment», en *ibidem*, 2005c, 235-323.
- , «When and Where was the First Act of *La Celestina* composed? A Reconsideration», en «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, coord. Devid Paolini, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, vol. 1, 91-157.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 2005, 2 vols.
- GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, *La adulteración de «La Celestina»*, Madrid, Castalia, 2000.
- INFANTES, Víctor, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002»: Five Hundred*

- Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington), New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, 3-87.
- MARTÍN ABAD, Julián, *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001.
- MOLL, Jaime, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», *Voz y Letra* 11.1 (2000), 21-25.
- PAOLINI, Devid, «El gesto obsceno 'dar las higas' en *Celestina*», *Celestinesca* 33 (2009), 127-141.
- , «Una curiosa coincidencia: Semplonio y Calisto personajes de una antigua farsa florentina», en *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía. Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. Coord. Devid Paolini, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, vol. 1, 252-271.
- , «Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv) y *Celestina*», *Celestinesca* 35 (2011), 67-84.
- , «La comedia humanística, *La Celestina* y España», en *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma, julio de 2010), en prensa.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio y María Remedios PRIETO DE LA IGLESIA, *Fernando de Rojas y «La Celestina»*, Barcelona, Teide, 1991.
- SNOW, Joseph T., «Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?», *Studia Mediaevalia Hispanica V. Actas de las VI Jornadas de Literatura Española Medieval*. *Letras nos.* 40-41 (1999-2000), 152-157.
- , «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit* 25-26 (2005-2006), 116-130.

Devid Paolini
The City College of New York



Sempromio. Celestina. Elicia.



Comedia de Calisto y Melibea, edición crítica,
introducción y notas de José Luis Canet,
Valencia, Universitat de València,
Publicacions de la Universitat de València,
2011. 356 pp.

Demos la bienvenida a esta valiosa edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* que aparece sin el nombre de Fernando de Rojas ni en la cubierta ni en la portada, anónima, como se publicó la *Celestina* en los siglos XVI y XVII, y ofreciendo a los estudiosos la posibilidad de leer la versión de 16 autos sin las interpolaciones, supresiones y sustituciones de la *Tragicomedia*. Ha facilitado así esta opción, dado que hasta ahora solo teníamos los facsímiles de las ediciones de Burgos (Archer M. Huntington 1909, 1970 y 1995, y Emilio de Miguel 1999, quien lo acompaña de transcripción filológica y versión con léxico actualizado) y Toledo 1500 (Daniel Poyán 1961), las ediciones de Sevilla 1501 realizadas por Foulché-Delbosc (1900) y Jerry R. Rank (1978), y la de Bernaldo de Quirós (2010), que escribe en cursiva los fragmentos que juzga añadidos por Rojas en el texto original anterior a su publicación.

Es la primera vez en casi una centuria que el nombre del Bachiller está ausente en la parte externa del libro. Se anuncia así el posicionamiento del profesor José Luis Canet Vallés en la nueva corriente de estudiosos —cuya nómina recoge cumplidamente (p. 17) y en la que nos encontramos nosotros— que rebajan progresivamente la preeminencia de Rojas hasta llegar casi a desaparecer, como es el caso que nos ocupa.

El autor nos ofrece una edición crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea* con introducción y notas muy cuidada y fiable. Ha fijado el texto con meticulosa fidelidad tanto a la edición que le sirve de base, la de Toledo 1500 estampada por Hagenbach, como a las que maneja para la colación: la del Manuscrito de Palacio de Charles B. Faulhaber, las *Comedias* de Sevilla 1501 y Burgos de Fadrique de Basilea y las *Tragicomedias* de Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Ha elegido editar la *Comedia* porque está «más conseguida literariamente que la *Tragicomedia*» (p. 15) y el texto de la edición de Toledo 1500 porque «posiblemente sea el más antiguo de los conservados» (p. 15).

Las notas del texto editado son de dos tipos: textuales, que recogen las modificaciones de la *Tragicomedia* en los 16 autos de la *Comedia*, y explicativas, centradas en las fuentes clásicas y refranes contrastados.

Podría decirse que los contenidos de la Introducción (pp. 9-165) se hallan agrupados en dos bloques, seguidos de la abundante Bibliografía citada. En el primero se presenta la *Comedia de Calisto y Melibea* vista desde la perspectiva del ambiente universitario contemporáneo, y el segundo está dedicado a la transmisión textual.

La *Celestina* vista desde la perspectiva del ambiente universitario contemporáneo (pp. 11-96)

El objetivo del primer bloque de la Introducción está puntualizado por José Luis Canet en el Prolegómeno:

Mi propósito es analizar la obra desde el ambiente donde nace: la Universidad de Salamanca y, por tanto, desde las diferentes escuelas existentes, a veces enfrentadas entre sí: Escolasticismo, Nominalismo, Escotismo, Humanismo, Lulismo, Paulinismo, etc., en un intento de asignarla a una u otra corriente; pero sobre todo encuadrar la *Comedia* en la tradición de la comedia humanística y la filosofía moral. (pág. 15)

Y más adelante, en el apartado relativo a la autoría, afirma:

La *Celestina* nació en el seno de la universidad [...] [sirviendo] como portaestandarte de un movimiento intelectual que propugnaba cambios en la educación, que cuestionaba la lógica escolástica, la filosofía moral estoica y peripatética y el uso abusivo de las *auctoritates* en la construcción del discurso. (pp. 27 y 30)

Esta tesis será el eje vertebrador del primer bloque de su estudio introductorio, que está estructurado en seis apartados, de los que ofreceremos una somera visión dada su complejidad conceptual concerniente en muchos casos a problemas filosóficos e incluso teológicos. Pretendemos pues que esta reseña sirva de acercamiento a los profundos conocimientos que el catedrático de Filología Española ya había ido desgranando en artículos anteriores, dispersos en publicaciones (algunas de difícil acceso) y que ofrece ahora muy reflexionados y cohesionados dentro del marco adecuado. No se piense que constituye simplemente una recopilación yuxtapuesta de sus artículos sobre el tema —a los que remite en nota cuando los retoma—; por el contrario, hay refundición y elaboración de nuevo cuño en donde ni están algunos de los contenidos explicitados en

los artículos anteriores, ni en éstos está todo lo que el lector puede encontrar en la Introducción. Es más, mientras que en artículos que datan hasta 2007 da por sentado que Rojas es el autor-creador de la *Celestina*¹, ahora se decanta —desde que publicara su fundamental «*Celestina, 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?»²— por una autoría difusa, tema central del primer apartado y que pasamos a tratar.

[1] «*Autor/es y editor/es de la Comedia*» (pp. 18-30)

El profesor Canet ve posible que antes de la *Comedia de Calisto y Melibea* en 16 autos existiera otra con el mismo nombre, similar a las comedias humanísticas, breve, *corrigendo mores* y de final feliz (pp. 11-13, 21-22 y 29), de la cual emanaría —al igual que de las comedias humanísticas en latín que se usaban como apoyo docente universitario— una moral aristotélica. Esta breve comedia

se reformula, alargándola y cambiando su intencionalidad, transformándola en consonancia con los nuevos tiempos y adaptándola a las nuevas corrientes filosóficas [...]; una obra en definitiva que rompía moldes y modelos educativos anteriores, de ahí su aceptación por un grupo de profesores y el rechazo de otro más arraigado al Escolasticismo. (p. 29)

Esta transformación se habría hecho de manera colectiva en el ámbito universitario, siendo posiblemente Fernando de Rojas quien le diera el retoque final con el visto bueno del profesorado:

como mucho, es posible que [Rojas] haya participado en su versión definitiva, de ahí la frase aparecida en los

1.— Así ocurre en los que citamos a continuación, en los que en su primitivo estado nombraba explícitamente a Rojas mientras que en el libro ha suprimido esas referencias, en coherencia con sus postulados actuales (indicamos las páginas en donde se hallaban referencias concretas a Rojas como autor-creador) : «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», en *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, ed. de Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, 1997, p. 48. «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula* 633 (1999), pp. 23, 23 y 24. «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Valencia, Juan Joffre, 1514). *Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, dirigida por Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, vol. 1, p. 37. «Hechicería versus libre albedrío en la *Celestina*», en *El jardín de Melibea*, Burgos, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 205 y 212. «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos xv-xx*, ed. de Irene Romera y Josep Lluís Sirera, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, col. Parnaseo, 2007, pp. 28.

2.— «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca* 31, 2007, pp. 23-58.

acrósticos de que «acabó» la obra, es decir, le dio «la última mano», según ha detallado Joseph T. Snow. (p. 19)

Y a continuación se pregunta con mucha lógica:

¿Quién o quiénes intervinieron para que este texto tuviera la financiación económica suficiente para su publicación en diferentes ciudades españolas en tan poco tiempo? (p. 19)

Para contestar a esta pregunta se centra en el humanista y lulista Alonso de Proaza, en «sus contactos con otros insignes lulistas nacionales, caso del propio Cardenal Cisneros» (p. 28) y en su participación en el mundo editorial, para concluir:

Pienso, pues, que la *Celestina* fue una propuesta intelectual en la que participaron diversos profesores e intelectuales de su tiempo, pero además algún que otro poder fáctico capaz de aportar el primer capital y renombre para esta invasión de textos a lo largo de la geografía nacional [...] Me atrevo a aventurar que posiblemente esté detrás de esta actuación conjunta el Cardenal Cisneros, quien intentó por todos los medios realizar la primera gran reforma de la enseñanza en España. Así entenderíamos la actuación de Proaza (amigo del Cardenal [...] así como de muchos intelectuales nominalistas y humanistas) en las diferentes versiones de la *Comedia y Tragicomedia*. (pp. 29-30)

[2] «*El género. La Comedia de Calisto y Melibea en la tradición de la comedia humanística*» (pp. 31-46)

Uno de los numerosos fundamentos que conducen a José Luis Canet a considerar la *Celestina* como libro de cariz universitario es el género literario en que se enmarca, eminentemente escolar, hasta el punto de que «las [comedias humanísticas] que alcanzaron una mayor repercusión en toda Europa fueron aquellas pensadas como ejercicios escolares» (p. 32). Señala sus características (número indeterminado de escenas, final feliz con la consecución física de la amada, digresiones en los debates sobre la Fortuna, amor, vicios..., inclusión de sentencias y de acotaciones implícitas en el diálogo, etc.) y las rastrea en la *Celestina* a la vez que resalta su elemento más diferenciador: el fin trágico moralizante. Y defiende, frente a los críticos que han considerado su lascivia como síntoma de degradación y a sus autores como hipócritas al declarar que las escribían *corrigendo mores*,

que dichas comedias se utilizaban en la función docente y no solo como reglas de composición y aprendizaje de la lengua latina y en las clases de retórica, sino también como modelos de conducta ética, pues su finalidad era realmente la de corregir costumbres al mostrar la pasión amorosa y el mal uso del libre albedrío como origen de todos los males.

En el apartado [5] titulado «La filosofía moral y la comedia humanística» (pp. 67-82) volverá a este asunto destacando las abundantes digresiones dialógicas sobre las virtudes y los vicios, el bien, la felicidad o la libertad, ya bajo la fórmula cristiana del libre albedrío, ya como liberación de la esclavitud del hombre frente a las pasiones.

[3] «*El ambiente universitario en el que surge y se difunde la Comedia de Calisto y Melibea*» (pp. 47-54)

Es una panorámica de los cambios que se estaban operando en los estudios de Teología y Filosofía en toda Europa. En controversia con la Teología escolástica surgen corrientes como la nominalista, la lulista, la espiritualista o la humanista, controversias que:

aparecen en la *Comedia de Calisto y Melibea*, sobre todo centradas en las críticas a la filosofía escolástica, pero también peripatética y estoica. Por otro lado, se sugiere la aceptación del voluntarismo agustiniano y una vuelta a los santos Padres y los apóstoles, sobre todo San Pablo, quien antepone la fe a la vana sabiduría. (p. 53)

A desarrollar estas aserciones se dedicarán los tres siguientes apartados.

[4] «*Una probable lectura de la primitiva Comedia por los universitarios contemporáneos*» (pp. 55-66)

El núcleo sobre el que gira este apartado está constituido por las críticas a la filosofía escolástica, peripatética y estoica que el autor percibe de forma especial en el primer auto —como también lo percibirían los estudiantes de Artes o de las licenciaturas de Teología y Derecho, aclara—, donde los personajes, aunque rompan el decoro pues todos hablan como filósofos, establecen debates dialécticos utilizando los modelos tradicionales de la argumentación propuestos en los cursos de Lógica (ejemplos y autoridades, *argumentum ex populo, sorites*, etc.). Y concluye:

Pienso que en el texto del «antiguo autor» está compendiada la polémica entre las diferentes escuelas intelectuales de la época, donde se pone en cuestión la Escolástica, el uso abusivo de las autoridades, la primacía de la razón

sobre la fe, las falacias de la lógica tradicional, e incluso las fórmulas compositivas poéticas, invirtiendo muchos fundamentos de la enseñanza tradicional. (p. 65)

- [5] «*La filosofía moral y la comedia humanística*» (pp. 67-82) y
[6] «*La Celestina y el paulinismo*» (pp. 83-96)

El libre albedrío desde el punto de vista cristiano y el origen del mal y del pecado, temas recurrentes en la enseñanza de la filosofía moral, son los ejes básicos de estos dos apartados centrados en la hechicería y en los comportamientos de Calisto y Melibea conectándolos lógicamente con el voluntarismo agustiniano y franciscano y con las disputas sobre dichos temas en los centros universitarios y entre los humanistas.

El asunto ya había sido tratado en su artículo «Hechicería *versus* libre albedrío en la *Celestina*» (2000)³ incluso con mayor amplitud. Muestra un ambiente universitario en el que no eran insólitas las disputas entre quienes propugnaban un nuevo cristianismo fundamentado en la fe, en la caridad, en los Evangelios, en los preceptos de San Pablo y en los diez mandamientos de la Ley de Dios, y quienes basaban la religión en el método escolástico. Era pues una polémica entre quienes preferían una nueva religiosidad centrada en los problemas del pecado (entre ellos una gran mayoría de humanistas, Proaza y amplios sectores de la Iglesia, tales como los franciscanos y el Cardenal Cisneros a su cabeza, agustinos, trinitarios y mercedarios), y quienes seguían más a la filosofía aristotélica que a la Verdad revelada. Y es precisamente el concepto de pecado la principal diferencia de la *Celestina* con respecto a las comedias humanísticas. Escribía Canet:

La *Celestina* [...] ha modificado sustancialmente los planteamientos morales de la comedia humanística latina e italiana, incluyendo en sus principios constructores toda una polémica que preocupó a los ambientes cultos y universitarios de la segunda mitad del siglo xv. (2000: 216)

En efecto, Calisto, como señalaba Canet (2000: 218-222) y reitera en el libro que reseñamos (pp. 90-93), transgrede casi todas las normas civiles de la época y numerosos mandamientos de la Ley de Dios siguiendo su libre albedrío: comete el pecado de estupro con todos sus agravantes, emplea una retórica blasfema, llega a la idolatría, es responsable de la muerte de los criados y de Celestina, etc. De aquí el castigo de morir sin confesión y por ende las penas del infierno, el mismo castigo que quien o quienes alargaron la obra con la introducción de la hechicería⁴ quisieron

3.- Citado en la nota 1.

4.- Para nosotros resulta evidente que la estancia de Celestina en su casa, en donde realiza el conjuro (auto III) es una interpolación artificial. *Vid.* Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la

dar a Melibea, puesto que, a la luz de la corriente renovadora, la hipotética influencia del conjuro no la exime de su responsabilidad moral.

En fin, el autor ha cumplido su propósito manifestado en el Prolegómeno. Ha analizado la *Celestina* como fruto de la corriente renovadora de la Iglesia Católica, y lo ha hecho desde la perspectiva que le proporcionan sus vastos conocimientos sobre el tema. Son unos planteamientos totalmente coherentes, y desde nuestro punto de vista muy atinados, que explican no solo la transformación de una breve comedia humanística de final feliz en una tragedia moralizante acorde con la nueva religiosidad, sino también el relieve que ha otorgado a Proaza y al Cardenal Cisneros en el proceso editorial de la obra.

La transmisión textual de la *Comedia* (pp. 97-148)

Este segundo bloque de la Introducción encierra novedades y sólidas propuestas que junto con las que acabamos de explayar integran el libro en los nuevos cauces de investigación que se están abriendo en la crítica celestinesca.

Una es su cuestionamiento de la primacía cronológica de la edición de Burgos, que sitúa en un arco temporal comprendido entre 1500 y 1502 (pp. 110 y 148).

Otra es el acierto de mostrar gráficamente sobre reproducciones facsimilares (pp. 114-134) cómo «las diferentes variantes que hallamos en las ediciones impresas no han sido debidas al/los autor/autores, sino a editores, correctores de imprenta y/o cajistas» (p. 110). Sigue los planteamientos de la Bibliografía textual.

Finalmente, el *stemma* que propone Canet (pp. 146-147) se aleja de los de otros especialistas, tales como Patrizia Botta y Francisco J. Lobera, pues estima que las tres ediciones conocidas: Burgos (B), Toledo (C) y Sevilla (D) proceden en el mismo plano de igualdad de la «perdida» edición de Salamanca 1500 (X).

Algunas aportaciones propias a los planteamientos del profesor Canet

Al final del apartado cuyo epígrafe reza «Autor/es y editor/es de la *Comedia*», tras resaltar el papel de Proaza en las ediciones de la *Celestina*, el profesor Canet se plantea la siguiente pregunta:

Iglesia, «Sobre la ‘composición’ de la *Celestina* y su anónimo ‘auctor’», *Celestinesca* 33 (2009), pp. 143-171.

si sabemos que Alonso de Proaza está en Valencia en 1505, ¿por qué no salió en dichos años una edición valenciana y tuvo que esperar hasta 1514? (p. 30)

La respuesta que encuentra se ajusta perfectamente a su consideración de la utilización de la obra como portaestandarte de un movimiento intelectual que propugnaba cambios en la educación:

La edición de la *Celestina* de 1514 es simultánea en Valencia con el triunfo parcial del nominalismo y la dotación de nuevas cátedras en Teología. (p. 30)

Resulta curioso que esta misma lógica no fuera aplicable a esa hipotética primera «impresión» de Salamanca 1500 citada precisamente por Proaza en la modificación que hizo en sus coplas para esa edición valenciana, ya que tal hipotética edición «perdida» habría tenido lugar, según palabras de José Luis Canet en su artículo «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», en

el momento crucial en que se intenta hacer la primera gran reforma de la Universidad de Salamanca, que no es aceptada hasta unos años más tarde, momento en el que ya se habrá puesto en marcha la Universidad de Alcalá por el propio Cardenal Cisneros. (2007: 46)

Y nos preguntamos: ¿Por qué en Valencia fue necesario esperar el triunfo de la reforma y no hubo que hacerlo años antes en Salamanca?

En el artículo que publicamos en esta misma revista bajo el título de «'Auctor', 'Autor' y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*», postulamos la imposibilidad de que haya existido ninguna edición, ni de la *Comedia* ni de la *Tragicomedia*, de Salamanca 1500 y que la interpretación correcta de las palabras de Proaza en 1514 es que la obra fue «impresa» por primera vez en Salamanca 1500, otorgándole al verbo «imprimir» no el significado de «estampar», sino el otro significado reconocido por el *Diccionario de Autoridades*: «dar a la prensa los escritos para que los impriman».

Desde este punto de vista, lo que debió de ocurrir en la realidad responde a una misma lógica: la obra fue «acabada» (dada la última mano, como dicen Canet y Snow) en Salamanca 1500 pero no fue allí donde encontró impresor, ya que la Universidad de Salamanca seguía adherida al Escolasticismo, sino en Toledo, precisamente bajo la potestad de Cisneros, y en la imprenta de Hagenbach, el tipógrafo del futuro Cardenal. Quedan así resueltas todas las posibles dudas relativas a la financiación de la primera edición, y después del éxito de ésta nada tiene de particular que siguieran,

posiblemente ya por cuenta de sus impresores o libreros, las de Sevilla 1501 y Burgos 1502 (?)⁵.

Si continuamos relacionando nuestras propias ideas con las del profesor Canet, diremos que no es nada impropio la extraordinaria importancia que concede a la figura de Proaza, dada la posibilidad de que el sintagma «corrector de la impresión» equivalga en realidad a censor, entre cuyas atribuciones figuraban, según el *Diccionario de Autoridades*, las de «dar parecer, dictamen o sentencia sobre alguna obra u otra cosa, calificándola, reformándola o reprobándola»⁶. Y dados los datos que proporciona Canet sobre Proaza, con su vinculación a Cisneros y a las nuevas corrientes religiosas y filosóficas, no resulta extraño que recayera en él el cargo de censor para una obra que habría de estamparse en Toledo. ¿Sería él quien impulsaría la «reforma» de la obra anterior a la publicada en 16 autos?, ¿partiría la idea del propio Rojas? o ¿habría una colaboración entre ambos? Cualquiera de estas posibilidades encaja perfectamente con las ideas barajadas por José Luis Canet en torno al autor y al editor de la obra.

Particular análisis merecen los párrafos relativos a la aceptación de la *Celestina* en los ámbitos religiosos e intelectuales de la época:

La *Celestina* no tuvo ningún problema con los reformistas cristianos; más diría yo, fue apoyada por aquellos grupos que estaban luchando a fines del xv y principios del xvi en la reforma de las enseñanzas universitarias con posicionamientos distintos al de los escolásticos, y al mismo tiempo participando de una nueva espiritualidad que empezaba a imponerse en ciertos círculos de la Iglesia. Tampoco tuvo problemas con la Inquisición ni con las censuras eclesiásticas, al menos durante el siglo xvi. (p. 95)

Esta realidad que por sí sola desbarata la teoría tan en boga hace no muchos años —y aún en la actualidad en algunos casos— del filojudaísmo de Rojas, que tanto ha distorsionado la comprensión del texto y de los avatares de nuestra obra, queda respaldada por los datos históricos que conocemos.

La *Comedia de Calisto y Melibea* fue estampada en Toledo 1500 (siendo sin duda alguna, para nosotros, la edición *princeps* de la obra, y aunque no fuera la *princeps* sería lo mismo para el caso que nos ocupa ahora), de donde el futuro Cardenal Cisneros era Arzobispo y por tanto quien podía autorizar o no su publicación. En 1507 Cisneros fue nombrado Inquisidor

5.— Si adaptáramos nuestras ideas al *stemma* que propone Canet, resultaría que (X) sería el manuscrito acabado (y preparado) en Salamanca 1500 para imprimir, del que procederían en el mismo plano de igualdad (B), (C) y (D).

6.— Cfr. en el *Diccionario de Autoridades* la voz «censurar».

General, ¿cómo iba a tener la obra por él autorizada (y para nosotros apoyada e incluso financiada) problemas con esta institución?

Es más, los datos históricos nos dicen exactamente lo contrario. La intervención de Rojas en la obra era un mérito que sus familiares alegrarán en su favor en distintos procesos religiosos y civiles, cosa que evidentemente no habrían hecho si esta tuviera reparos morales o pudiera ser achacada de filojudaísmo. Ahora bien, esa vinculación de Rojas con la *Celestina* se establece utilizando para su intervención el término «compuso»: «compuso a Melibea», «compuso a Celestina»; y el significado de esta expresión no parece que ofreciera ninguna duda a los censores de finales del siglo XVIII, cuyo juicio sirvió de base para la prohibición de la obra a partir de entonces. Tanto el Dr. Diego de Mello como el Dr. Francisco Domingo de Esnarrizaga se expresan en términos prácticamente idénticos, atribuyendo a Rojas la función de «enmendar y corregir» (componer, acabar) la obra, siendo las palabras exactas del segundo las siguientes:

De orden del Señor D. Joaquín de Ampuero [comisario del Santo Oficio], he leydo y revisto un libro intitulado tragicomedia de Calisto y Melibea, *correjida y enmendada* por el Bachiller Dn. Fernando de Rojas natural de la Puebla de Montalban [...] (Transcripción de Joseph T. Snow 1997: 167. El énfasis es nuestro)⁷

La sentencia de ambos resultó en esta ocasión condenatoria, pero de las consideraciones del Dr. Mello se deduce claramente que esta condena se debe al cambio del concepto de moralidad del siglo XVIII, justificando por el contrario su aprobación en siglos anteriores:

[...] mi juicio es que el objeto á que mira este Drama sin duda que es piadoso, y Christiano, qual se deja conocer en el horror que pretende inspirar al vicio de la lasciuia con los desengaños y castigos que hace patentes a sus amadores. Pero también es evidente [...] que solo sus términos leídos por trascenam y de passo quanto mas acompañados de la acción en el teatro⁸, bastan para ocasionar una cierta ruina spiritual. [...] Es verdad que introduce multitud de sentencias morales oportunas al caso pero van enlazadas de proposiciones, las más indecentes, algunas mal sonantes, y no pocas sapientes haeresim [...] Por tanto soy de sentir, que aunque la lectura y representación de este Drama fuere disimulable en el siglo

7.– Joseph T. Snow, «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca* 21 (1997), pp. 115-172.

8.– Parece deducirse de aquí que la obra debía de ser objeto de representaciones teatrales a finales del siglo XVIII, que incluso son citadas como motivo coadyuvante para su reprobación.

16 en que se escribió atendida la sencillez del carácter español, en aquel tiempo, es oy manifiestamente peligrosa á las conciencias, *supuesta la común refinada malicia, y crítica de la presente época* [...] (Transcripción de Joseph T. Snow 1997: 167-168. El énfasis es nuestro)

Parece así suficientemente demostrado que al menos durante el siglo siguiente a su primera publicación la *Celestina* había sido considerada como una moralidad, sobre todo a causa de su conversión en tragedia, es decir del «acabado» de Fernando de Rojas.

Remedios Prieto de la Iglesia
Antonio Sánchez Sánchez-Serrano



Lalifo. Hanneso. Sempromio.



*«De ninguna cosa es alegre posesión sin
compañía». Estudios celestinescos y medievales
en honor del profesor Joseph Thomas Snow.
Coord. Devid Paolini. New York: Hispanic
Seminary of Medieval Studies, 2010.
2 vols., 345 + 363 págs.*

El neoyorquino Seminario de Estudios Medievales Hispánicos edita dos volúmenes de ensayos y artículos en homenaje al profesor Joseph T. Snow, gracias a la coordinación de uno de sus más jóvenes discípulos, Devid Paolini, encargado también de las páginas iniciales con el proemio, el perfil biográfico y la bibliografía completa del homenajeado. La trayectoria en el medievalismo hispánico del profesor Snow, tanto investigadora como divulgadora, es tan conocida y, sobre todo, tan valiosa, que creemos de todo punto imposible adornarla más. Así pues, bástenos con congratularnos de que la comunidad académica se haya decidido a realizar un muy merecido agasajo intelectual a tan gran y tan generoso maestro del hispanismo.

El primer volumen del homenaje será el que más interese a los lectores de esta revista, pues está dedicado casi en su totalidad al universo de *La Celestina*, en tanto ha sido éste uno de los campos preferentes del profesor Snow en su dilatada carrera. Abre el fuego Álvaro Alonso con una pulcra disertación sobre un tópico literario de origen petrarquista, el de las perlas y los rubíes, cuyos caminos comienzan en la poesía del marqués de Santillana y llegan hasta la obra de Fernando de Rojas. Raúl Álvarez Moreno, por su parte, se centra en desgranar la construcción del concepto sociopolítico del 'bien común', de amplia presencia en la escena literaria y política durante el reinado de los Reyes Católicos, y la aparente ruptura de ese mismo concepto en *La Celestina* debido a un ingrediente fundamental: la falta de fe de los personajes, resumida por el autor de esta manera: «*Celestina* pone individualidad, desequilibrio y caos en lugar de unidad y ar-

monía como fundamentos del amor, mostrando a la vez la imposibilidad de reconciliar el amor a Dios, al prójimo y a uno mismo» (p. 49).

Tras el grácil y ligero excursus de Jonathan Burgoyne sobre el uso paródico de refranes y frases proverbiales en el acto primero de *La Celestina*, José Luis Canet Vallés parte de una supuesta y primitiva circulación manuscrita de una *Celestina* breve para interesarse por los primeros momentos de la obra, enmarcándola en un «inmenso debate europeo sobre la filosofía moral» (p. 73), tal como denotan algunos parlamentos puestos en boca de los personajes de la obra. Siguiendo con su hipótesis, Canet Vallés afirma que la conexión con la reforma evangélica del paulinismo derivaría de «la búsqueda de una nueva religiosidad y en contra de la dialéctica que subyacía a los escolásticos o la ética estoica» (p. 80). La hipótesis es muy sugerente y, sin duda, se trata de un factor a tener en cuenta en futuros análisis de la primigenia *Celestina*.

Uno de los más emotivos trabajos de este volumen lo constituye el escrito por el llorado Alan Deyermond, quien, fiel a su marchamo de originalidad, abre su aportación con una cita a la saga de Tolkien, *El señor de los anillos*, como previo paso a explorar la imaginería de los objetos utilizados por Celestina y otros personajes de la obra en el contexto de las relaciones con el diablo. La sociedad urbana en la que se enmarca la acción se asocia a una serie de anillos concéntricos que presentan brechas, por lo que la pericia de Deyermond permite al lector visualizar esos entornos urbanos con sus diferentes interpretaciones.

Tras la *delicatessen* del maestro británico, el lector pasará a degustar el tan extraordinario como extenso trabajo de Ottavio Di Camillo: nada menos que sesenta y seis páginas, con abultadas notas a pie plagadas de no menos densas explicaciones adicionales. El autor se impone la loable tarea de recapitular más de dos siglos de crítica textual acerca de los todavía difusos orígenes del primer acto de *La Celestina*, confrontando los dos conceptos al uso en tales casos: los de tradición y poligénesis. Di Camillo repasa soberbiamente todas las dudas sobre la autoría de Rojas en esta parte de la obra, emitiendo estimulantes y sugerentes hipótesis pero que, en muchos casos, van a ser harto difíciles de ser probadas. La vinculación del entramado moral y filosófico del primer acto celestinesco con los eventos culturales de la Florencia coetánea está explicada de forma impecable, razonada y documentada. Se esté o no de acuerdo con la hipótesis de que Rojas no escribió el primer acto, sino que éste es de origen florentino, Di Camillo presenta indicios y sospechas razonables (que no pruebas) de forma modélica, por lo que a buen seguro serán de máxima utilidad para la investigación futura que se ocupe de resolver el que todavía sigue siendo uno de los mayores enigmas celestinescos.

El trabajo de Enrique Fernández se centra en el conocimiento de Fernando de Rojas sobre una disciplina de no mucha presencia en la literatura de la época: la ginecología. Se destaca el hecho de que Rojas poseyera

un ejemplar del *De secretis mulierum*, que le sirvió para dar un toque de realismo científico a los personajes femeninos de su obra. El autor desgrana en especial las referencias simbólicas a la menstruación, con particular atención a los símbolos del pecado y del castigo en la presencia de las mujeres a lo largo de la obra. Ángel Gómez Moreno, por su parte, diserta sobre la influencia de la hagiografía en Fernando de Rojas, enfatizando el conocimiento que el autor tuvo de las vidas de santos más manejadas en la época, pero también apuntando la interesantísima posibilidad de que el conocimiento sobre esta materia le hubiese llegado por otros caminos más populares.

Con Alejandro Higashi nos alejamos del texto para adentrarnos en el análisis de la puntuación de *La Celestina* y del papel desempeñado por Alonso de Proaza en la prosodia de los impresos. El autor concluye con que «más allá de considerar la puntuación como una pauta mecánica de oralización o lectura en voz alta, hay que concederle el peso real que tuvo en relación con tradiciones literarias bien establecidas» (p. 202). Santiago López-Ríos revisa el uso de la hipérbole sagrada en la obra de Rojas, en especial buscando el matiz paródico de un recurso literario que, en opinión del autor, «disfraza en la escena inicial de la *Celestina* una obscenidad muy subida de tono» (p. 207). De acuerdo con los planteamientos de Márquez Villanueva, el autor no duda en afirmar que el uso de burlas sobre temas teológicos y sagrados debería llevar más bien a hablar de una «hipérbole sacro-obscena» (p. 213), un elemento a ser tenido muy en cuenta en el futuro de la investigación celestinesca.

El trabajo de José Manuel Lucía Megías representa una de las aportaciones más destacadas del volumen, y su lectura se nos antoja obligatoria para todos aquellos que quieran estar al día de las múltiples posibilidades ofrecidas por los avances tecnológicos e informáticos para la edición de textos medievales. El autor, como es lógico, toma como punto de partida la obra de Fernando de Rojas y sus posibilidades digitales y en la red, pero su reflexión acaba extendiéndose hacia cómo Internet y los ordenadores están cambiando ya las ediciones críticas, en especial haciendo partícipe al lector de un proceso de creación antaño copado por el autor y el editor. Coincidimos con Lucía Megías en que es preciso conocer esta interactividad para tomar provecho de ella, al tiempo de que debemos ser conscientes de que «estamos haciendo realidad uno de los sueños de los neolachmannianos: convertir todo esfuerzo científico en una «edición en el tiempo», en una verdadera hipótesis de trabajo en que el usuario tiene los medios necesarios para comprobar los datos ofrecidos y poder interactuar con ellos» (p. 248).

Devid Paolini regala al maestro homenajeado no sólo su trabajo de edición de los dos volúmenes, sino también una aportación individual: el estudio y la edición de una pequeña farsa, escrita en italiano y conservada en un códice de la Biblioteca Nacional Central de Florencia (Magliabechiano,

vii, 76). La importancia de esta obra radica en el hecho de que sus protagonistas tienen nombres calcados a los de dos personajes masculinos de *La Celestina*, lo que lleva al autor a preguntarse si «se trata de una curiosa coincidencia, de un posible esbozo del primer acto de la *Comedia de Calisto y Melibea*, o de un simple tributo a la obra maestra española» (p. 258).

Los siguientes trabajos se dedican a explorar el alcance de *La Celestina* más allá de sus propios límites temporales. Carmen Parrilla realiza un brillante y exhaustivo recuento de referencias celestinescas en la poesía del siglo xvi, de enorme valor para que conozcamos mejor la recepción de la obra de Fernando de Rojas en la lírica aurisecular. En este sentido, Parrilla apunta a un ingrediente fundamental de tal recepción caracterizada por «generalizar en clave lúdica los aspectos provocativos de la conducta celestinesca, engrosando una tradición que ha proclamado hasta nuestros días la fortuna de este tipo literario nacido para la modernidad» (p. 288). Régula Rohland de Langbehn, por su parte, nos guía en su excursión por los tortuosos caminos de la prostitución en la época de *La Celestina*, unos entornos con características propias muy acusadas que se dejan ver con frecuencia en la literatura de la época. La autora utiliza el concepto de «female micro-society» (p. 294) acuñado por Deyermond para revisar la evolución de este tema tópico tanto en la obra de Rojas como en algunas de sus más famosas continuaciones auriseculares. En parecida línea, Dorothy Severin reflexiona acerca del entorno más cercano de *Celestina*, y cómo todos los personajes ligados a ella parecen compartir también un trágico pasado familiar que se intuye, pero que permanece oculto. Es una lástima que la autora no haya profundizado más en señalar cuál puede ser la más que evidente tragedia pasada común de unas biografías novelescas que Rojas situó conscientemente en la frontera de la marginalidad social de sus tiempos.

Barry Naylor continúa con el análisis de la recepción de *La Celestina* en la *Rhetórica en lengua castellana* de Miguel de Salinas (1541), así como en algunas de las primeras traducciones de la obra al francés y al inglés. Finalmente, Louise Vasvári es la encargada de cerrar tanto el volumen como esta miniserie de artículos sobre la recepción de *La Celestina*, y lo hace con una nueva entrega de esa deliciosa serie de trabajos suyos en que se nos descifran las claves burlescas y paródicas de algunas de las expresiones utilizadas en la obra de Rojas. En esta ocasión, siguiendo el testigo de Whinnom en el reconocimiento de frases con contenido obsceno, se revisan las diferentes interpretaciones de «desplumar» para desvelar la parodia y la burla, rayana en lo pornográfico, cuando el tópico es utilizado entre Calisto y Melibea.

El segundo volumen contiene trabajos relacionados con alguno de los múltiples campos de investigación en el hispanismo medieval transitados por el profesor Snow. Lo abre de forma impecable Samuel Armistead con unos versos del *Libro de buen amor*, 924-927, a los que considera

como «an authentic lexicographic *tour de force* in reference to medieval Iberian terminology pertaining to go-betweens, panders, and their *modus operandi*» (p. 1). La posibilidad de que el joven Juan Ruiz hubiera conocido el árabe coloquial durante su juventud podría, en opinión de Armistead, explicar el gran número de arabismos contenidos en su obra, sin desdeñar tampoco que parte de este léxico fuera de uso relativamente frecuente y ‘popular’ durante la época de redacción de LBA.

La obra de Juan Ruiz también es objeto de análisis de otros trabajos de este volumen. Gloria Chicote considera los dos grandes modelos lingüísticos que cincelaron el devenir literario e histórico del mester de clerecía: la literatura latina y la tradición épica oral vernácula. Partiendo de la consideración de LBA como ejemplo del «proyecto didáctico de adoctrinamiento del mester de clerecía» (p. 87), la autora aporta nuevas claves en la búsqueda de la interpretación y significado global de la obra, apuntando además a la posibilidad de que este significado sea conscientemente disímil. José Fradejas Lebrero ejerce un rastreo de fuentes y posibles procedencias del conocido cuentecillo de las disputas entre griegos y troyanos presente en LBA. Acompaña al trabajo un utilísimo cuadro sinóptico a modo de *stemma*, en el que se observa con toda claridad la filiación de las diversas formas en que este tópico ha aparecido en la literatura española hasta el siglo XVIII, para concluir que «Juan Ruiz utilizó a Acursio —de quien no fue una genial creación, sino una variante— pero pudo haber tenido noticias de él por haberle llegado también del fondo tradicional» (p. 147). Finalmente, Taylor diserta en su pequeño excursus sobre los versos de LBA dedicados a la forma de administrar la confesión, incluyendo en su trabajo una «reconstrucción del estado original de la penitencia de don Carnal antes de la introducción del tratado sobre la confesión» (p. 225), que reproduce las estrofas 1127-1172 de LBA.

Valeria Bertolucci centra su artículo en la importancia de las rúbricas en los procesos de autoría y las diferencias de géneros literarios en la obra de dos trovadores provenzales, Guiraut Riquier y Peire Vidal, mientras que Aníbal Biglieri, con el estímulo de las teorías de Bridgeman sobre los espacios narrativos en literaturas modernas y contemporáneas, presenta una primera aproximación al estudio de la visión espacial en la narrativa medieval, señalando específicamente que «la representación del espacio en la literatura medieval española es más rica y más matizada de lo que podría creerse» (p. 28). Para ilustrar sus propuestas, se señalan algunos ejemplos procedentes de las *Cantigas de Santa María* y de *Enrique fi de Oliva*, entre otros.

Patrizia Botta realiza un estudio analítico y una edición del conocido romance de Alonso de Proaza en loor de la ciudad de Valencia (ID 6350), incluido en la primera edición del *Cancionero general* y reimpresso en otras ocasiones a lo largo del siglo XVI debido a su tremenda popularidad. La otra aportación sobre poesía de cancionero la protagoniza Nancy Ma-

rino, centrándose en su caso en la recuperación de las famosas *Coplas* manriqueñas efectuada por los eruditos del siglo XIX, tanto los españoles Eugenio de Ochoa y Amador de los Ríos como, de forma principal, los norteamericanos Ticknor y Longfellow. Todos ellos cimentaron el camino a Menéndez Pelayo, de forma que muchas de las ideas respecto a la originalidad literaria de la obra cumbre manriqueña, todavía moneda de uso frecuente en la comunidad académica, proceden de aquellos veteranos pero todavía útiles trabajos. Incluimos también aquí el breve trabajo de Roger Wright sobre el interés que la justicia poética ha tenido, y tiene todavía en la actualidad, como tema de enganche a los lectores de romances, demostrando así la validez que estas motivaciones universales de la literatura tienen en todos los tiempos.

Juan Manuel Cacho Bleuca trata de teorizar sobre el espacio del corazón como «centro de la vida corporal, afectiva, ética, intelectual y espiritual» (p. 45) en la literatura caballeresca, y en especial su relación afectiva con el sentimiento de la ira, de gran importancia en los tiempos medievales como lo prueba el hecho de que incluso fuera cuasi institucionalizado en algunos mecanismos jurídicos como la ira regia. El análisis de la diferencia entre ira y saña, así como la importancia de sentimientos afines como los celos, se enhebra de forma vibrante a través de un cuidado y sesudo análisis de varios capítulos del *Amadís de Gaula*. Este trabajo se complementa con el que escribe Juan Héctor Fuentes acerca del diálogo sobre la saña y la ira, «la primera traducción en lengua romance de una obra senequista» (p. 163). Fuentes sigue fielmente los postulados de Orduna sobre los niveles de tradición textual de la obra, estudiando con detenimiento la difusión de los *Diálogos* de Séneca a través de la Edad Media hasta llegar a la península ibérica, estableciendo que fueron los franciscanos y Juan Gil de Zamora quienes, favorecidos por los modelos culturales de la corte de Sancho IV, llevaron a cabo la implantación de este texto senequista en España. Un tercer trabajo de esta índole es el de Georgina Olivetto y Hugo Bizzarri: el estudio y la descripción de los *Proverbios de Séneca llamados vicios y virtudes* (BETA, Texid 3976), atribuidos a Alfonso de Cartagena, y conservados en el manuscrito BNE, ms. 23090 (BETA, Manid 2792), que es descrito de forma concienzuda y editado como apéndice de este trabajo.

Sofía Carrizo Rueda nos sorprende con un interesante trabajo sobre la transmisión de un motivo literario medieval a la ópera decimonónica, pasando por la literatura picaresca. La autora reconstruye de forma impecable el paso de un tópico presente en la ficción sentimental del siglo XV hacia los libretos de ópera, aportando pruebas concluyentes de cómo y por qué se produjo esta transmisión.

Juan Carlos Conde nos guía por un recorrido científico siempre lleno de sorpresas: el de las fuentes primarias de una obra, en este caso el *Livro da montaria* de João I. El autor dirige su pesquisa en un manuscrito recupera-

do que se custodia en la Fundação Oriente de Lisboa (Inv. 2646), en una investigación que conduce al autor de este trabajo a identificar a Manuel Serrano de Paz, catedrático ovetense del siglo xvii, como autor de esta copia manuscrita. Con idéntica fascinación se lee el peregrinar científico de Leonardo Funes por las fuentes de la *Visio Taionis*, el conocido episodio de la *Estoria de España* alfonsí que narra la visita de un obispo peninsular a Roma para conseguir unos libros obtenidos finalmente por milagrosa intercesión divinal. El autor disecciona todas las claves de este cuento, desde las fuentes primarias a las secundarias, enlazando así su posterior evolución en el escritorio del Rey Sabio para convertirse en un apéndice más de su política integradora de cultura y poder.

Lilia Ferrario de Orduna analiza las concomitancias internas entre dos novelas de caballerías quinientistas, el *Belianís de Grecia* y la *Flor de caballerías*. La autora califica de posible el conocimiento de la primera obra por el autor de la segunda, quien habría llevado a cabo una aproximación genérica, matizando algunos datos y actualizando temas y contenidos que ya estaban un tanto pasados de moda con respecto a la época del modelo original.

Emily Francomano conjetura sobre la posible relación entre la conocida obra de Juan de Flores, *Triunfo de amor*, y el entramado de bulas papales que recibió Enrique iv entre 1455 y 1470, así como su posterior recepción en época isabelina, donde podría cuadrar mejor una muy particular interpretación del texto, basada en la percepción de Isabel de Castilla como paradigma del poder monárquico femenino. Lillian Von der Walde Moreno también se mueve en el complejo universo de la ficción sentimental cuatrocentista con un estudio de la *narratio* y la *hypotyposis*, destacando el uso de la «fábula conclusiva a la incitación del *pathos* para dotar de un sentido funesto el contenido de todo lo que constituye *Grimalte y Gradisa*» (p. 333).

Michael Gerli se aproxima a las fuentes teológicas del *Libro de los gatos*, fundamentalmente de origen agustino, enfatizando el uso paródico de lenguaje referido a temas carnales en contextos que proceden de lo sacro. En parecida sintonía, Eukene Lacarra Lanz reclama mayor atención sobre los textos de medicina como fuentes que influyen en la cuentística y resto de obras didácticas del medievo hispánico. La autora maneja sobre todo ejemplos de la *Poridat de las poridades*, del *Tesoro* de Latini y de la *Historia de la doncella Teodor*.

Las *Cantigas* alfonsíes, otro de los temas más tratados por el profesor Snow en su trayectoria, cuentan con la presencia de dos trabajos en este volumen. Stephen Parkinson compara los prólogos y las tablas de contenidos entre las fuentes principales de las *Cantigas*, con objeto de poner de relieve las complicaciones que los editores pueden encontrarse todavía en la actualidad ante obras consideradas ya como totalmente cerradas. Martha Schaffer estudia la interacción entre el salmo davídico y la cantiga alfonsí, reclamando además una mayor atención de los estudiosos de la

lirica del Rey Sabio a las posibles influencias que los salmos penitenciales pudieron haber tenido en textos de similar calado.

Tres trabajos diversos complementan el volumen. Marjorie Ratcliffe, partiendo de una obra propia del homenajeado, expande el conocimiento de la leyenda de San Ildefonso en la literatura hispánica, desde sus orígenes latinos altomedievales hasta el teatro y la prosa del Siglo de Oro, pasando, como es lógico, por todos los escritos medievales castellanos que, desde Berceo, se refieren a este conocido motivo. Ronald Surtz nos deleita con el estudio de las implicaciones literarias, sociales y teóricas de dos obras de contenido antijudaico, la *Disputa del Bisbe de Jaén contra los Jueus*, y la versión breve de este texto, conocida habitualmente como *Biblia parva*. Convencen bastante las evidencias de que el texto es del siglo xv, descartando una supuesta autoría de un obispo del siglo xiii; el autor avanza además la sugerente hipótesis de que el diálogo pudo haber sido utilizado por conversos como fuente de adoctrinamiento en su nueva religión. Irene Zaderenko pone el colofón del homenaje con un trabajo sobre la caracterización prototípica, las más de las veces propagandística, del monarca castellano Alfonso vi en la épica y en el romancero. La caracterización presenta tanto rasgos similares como jugosas y notables divergencias, estudiadas por Zaderenko con profusión.

Podemos concluir con que todos los trabajos ofrecidos al profesor Snow como homenaje presentan una alta calidad investigadora, por lo que la lectura de los dos volúmenes se hace de forma amena y erudita a la par. Por lo que respecta a los trabajos del volumen dedicado a *La Celestina*, sin duda todos ellos son de obligada lectura para los lectores de esta revista, pues en casi todos los casos contienen elementos que avivarán el fuego de la investigación celestinesca, que es, en efecto, el mejor homenaje que se le puede rendir a quien, como nuestro querido *Pepe Snow*, tanto ha contribuido al conocimiento, a la difusión y a la docencia de este clásico de la literatura española.

Óscar Perea Rodríguez
University of California, Riverside



Una *Celestina*, la más grande y cara que se haya publicado nunca (informe)

Tragicomedia de Calisto y Melibea, de Fernando de Rojas, conocida como *La Celestina*, ilustrada por Pablo Picasso. [Barcelona]: Editorial Planeta, 2007. 2 vols, 306, 144 pp. Ilustrada. ISBN 9788496538788.

Esta edición de lujo de *Celestina*, por razones que aclaro a continuación, es desconocida por la mayoría de los hispanomedievalistas (pero tal vez no tanto para los seguidores de Picasso) y merece, al menos, conocerse. Tiene, sin embargo, su historia. Cuando en Francia, en el mes de mayo de 1968, fuera de las barricadas y el tumulto político en París y otras partes del mundo occidental, Pablo Picasso estaba acercándose a sus 87 años, se encontraba en su estudio intentando terminar una de sus últimas series, la conocidísima *Suite 347* (título que se refiere al número de grabados que tendría al final).

Su amigo, el grabador e impresor de sus trabajos, Aldo Crommelynck, fue quien, llamado por Picasso al ver las pruebas del artista, le sugirió que considerara hacer de entre ellas una selección para ilustrar una edición de la traducción francesa de *Celestina*. Debió saber del interés de Picasso en *Celestina* por el famoso retrato de Carlota Valdivia, pintado en el llamado 'período azul' en 1904 (está reproducida en el segundo tomo) y por su afición, demostrada en otras obras, a la literatura española. Efectivamente, Picasso tenía entre sus libros una edición de la *Tragicomedia* de Valencia 1514, además de un ejemplar de una traducción francesa (París, 1920).

Picasso cumplió con esta petición del amigo impresor y grabador, Crommelynck, seleccionando 66 de las obras de la *Suite 347* para la edición que apareció junto a la traducción francesa de Pierre Heugas (Paris: L'Atelier Crommelynck, 1971). Era de formato pequeño, 17.5 x 21.7 cm, en una edición de sólo 400 ejemplares. Los 66 grabados también fueron reproducidos en una traducción alemana de Fritz Vögelsang (Frankfurt: Insel, 1989; y uno de ellos apareció en esta revista, vol. 25 [2002], p. 171). Hubo una edición alemana de bolsillo de la misma Insel, sin los grabados, en 1990.

Pero es *la primera vez* que los 66 grabados seleccionados por Picasso para ilustrar *Celestina* han sido reproducidos en una edición en español. Una edición que es, a todas luces, espectacular, aunque lamentablemente inaccesible a casi todos, exceptuando coleccionistas, bibliotecas especializadas, instituciones y museos de arte. Las observaciones que hago a continuación se basan en una cuidada inspección del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (BA/43687 y BA/43688). Es uno de los 2.998 ejemplares que se imprimieron. El precio inicial era de 2.950 € (aunque se ven ofertas por menos en Internet).

No lo he podido pesar, pero calculo que los dos tomos y sus dos estuches pueden llegar a unos doce kilos. La primera visión es la de su envoltorio principal, una caja de cartón fuerte cubierto de tela roja de algodón. Después de abrirla, aparece en el centro, en un nido de espuma de alta densidad, un estuche metálico de aluminio —con la firma, grabada mediante láser, de ‘Picasso’, auténtica y reconocible. Hay que levantar el estuche del nido a través de las dos hendiduras laterales. En él reposan los dos tomos: uno, la edición de *Celestina* con los 66 grabados; el otro, que lleva por título *Estudios* (lo comentaré más abajo).

El primer tomo, con la edición y los 66 grabados, contiene 306 páginas. Cada página, en papel Old Mill Bianco de 130 g, mide 33 x 33 cm, —lo que nos puede dar una neta idea del tamaño no sólo de los dos tomos sino de la caja metálica (35.3 x 35.5 cm) y la primera caja de cartón cubierto de tela roja (47 x 47 cms). El texto, en letra grande en fuente Garamond —muy atractiva— ocupa el centro de cada página, con espacio generoso entre los parlamentos y con márgenes en los cuatro lados de al menos 7-8 centímetros. En tinta azul aparecen los títulos de cada uno de los paratextos y el elenco de personajes. También los títulos de los 21 autos en azul junto con los nombres de los que hablan. Los argumentos de los autos están en letra cursiva.

Las 66 ilustraciones (en blanco, negro y gris) son especiales para esta edición, puesto que se han tomado grandes cuidados y precauciones en ampliarlas 140% sobre las pruebas del artista (fechadas en 1968). Cada grabado aparece en una página doblada por la parte exterior, con el texto en el otro lado, evitando así que lo escrito pudiera estar al revés de las ilustraciones. Ocupan los mismos lugares que en la edición francesa de 1971, seleccionados por el propio Picasso. Los originales de los grabados son propiedad de la Fundación Bancaja de Valencia y su reproducción ha sido concedida con el beneplácito de Sucesión Picasso (en 2007), propietarios de los derechos.

No hay ninguna atribución de la edición española, y lo mismo da, puesto que no se ha hecho esta obra para investigadores con aparato crítico de notas, bibliografía, glosario y otros aspectos necesarios para que se considere una edición útil para académicos y estudiantes. No, esta edición de *Celestina* se concibió desde su inicio como un extraordinario e insólito *objet d'art*.

Más valor tiene —siempre para el historiador del arte interesado en Picasso y su *Celestina*— el volumen de estudios, también ilustrado y de 144pp. El frontispicio lo ocupa una hermosa reproducción —tamaño página completa— de la ‘*Celestina*’ de Picasso, modelada en 1904 por Carlota Valdivia (hoy en el Musée Picasso de París). Los cinco estudios se imprimen a doble columna y con méritos diversos. El primero es el único que comenta la *Celestina* como obra literaria, debido a Antonio Prieto: «*Tragicomedia de Calisto y Melíbea*. La época, el lugar, las brujas» (pp. 9-21). Tiene la calidad de cualquier introducción a una edición para estudiantes, repasando brevemente los temas de debate en cuanto la obra, su autor y su época. Se reproducen las ilustraciones de la edición de Valencia 1514 en sus páginas. En las pp. 22-23 se halla una cronología de Fernando de Rojas (con las fechas en tinta azul). Sigue el poeta Pere Gimferrer, que esculpa brevemente al pintor en «Picasso y *La Celestina*» (pp. 25-27), (sin ilustraciones) con este comentario: «Picasso ha retenido ante todo —pero no únicamente— la punzante y aguijadora presencia de lo erótico» (27).

Brigitte Leal (Conservadora jefe de la Museo Nacional de Arte Georges Pompidou, y antes conservadora del Musée Picasso en París), ofrece «*La Celestina* de Picasso» (pp. 29-33) y considera que esta obra tardía del artista fue su «postrer homenaje a España» (31). Algo más extensa (pp. 35-69) es la aportación de Kosme Bariñana: «*La Celestina* según Picasso». En este estudio ilustrado, el Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Elche nos lleva por los intereses de Picasso en la obra y, en las pp. 63-69, ofrece una útil bibliografía selecta sobre Picasso y *Celestina*, con sus anotaciones pertinentes.

Lo mejor queda para el final. En «Los grabados de Picasso para *La Celestina*», Lourdes Cirlot (Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona), anota primero en su introducción (pp. 71-75) que de los 66 grabados, la figura de la alcahueta aparece en 21 —el mismo número de autos que la obra— y se pregunta si es únicamente casual o planeada por Picasso. Luego nos proporciona un extenso análisis y comentario de los 66 grabados (uno por página, con dos fotos, uno del original y otro mostrando un detalle que comenta abajo). Este estudio el es más valioso de los cinco de este segundo tomo.

Finalmente, a lo largo del tomo de estudios, hay nueve fotos de Pablo Picasso —tamaño de la página entera— en blanco y negro que se fechan entre 1904 (con sólo 23 años, el año en el que Picasso pintó su retrato de ‘*Celestina*’) y 1957. Sería interesante si se publicara este segundo tomo de estudios en un formato normal y con un precio asequible para los interesados.

Joseph T. Snow
Michigan State University, Emérito

Lucrecia. Celestina. Elisa. Melibea.



La *Celestina* (teatro) Teatro Espada de Madera, Madrid

Éramos alrededor de unas 35 personas las que presenciamos la última función de esta breve adaptación la noche del 20 de febrero de 2011, un domingo, a las 19:00. Confieso que era para mí una de las más raras adaptaciones de la obra que había visto nunca, y esto es decir mucho, ya que recuerdo haber visto hace años la «Salsa Celestina» de Londres, que dio mucho que hablar en esa temporada teatral.¹ Dicho esto, confieso también que conceptualmente era ésta una *Celestina* original, y bien interpretada en el diminuto escenario que ostenta esta microsala en el barrio popular madrileño de Lavapiés (con un aforo de 50 plazas, en forma de una U en doble nivel). En la segunda planta, al ir llegando los espectadores, se les invita a una copa mientras circulan los actores (en esta instancia estaban cuatro actrices, que se maquillaban, y daban la bienvenida a los «feligreses» de turno). No nos dejaron entrar hasta las 19:00 horas con poca luz, pero nos sentamos rápidamente y el espectáculo se inició sin más.

A pesar de lo que yo esperaba, era y no era una *Celestina* tradicional: me explico. Las actrices estaban delante en un pequeño decorado que se parecía a un telar de dos alturas (no había telón, no había bambalinas, solo este decorado erigido a la cabeza de la U —de esta manera: Ü— que no se cambiaría a lo largo de la obra). Las actrices principales —como ya dicho eran cuatro—, colegas de una compañía de comediantes que suele presentar sus «obras» en plena calle. El público estaba ante ellas como en cualquier *street performance* de muchas ciudades en la actualidad. El espacio era íntimo y el resultado fue una casi identificación —por la cercanía— de todos los que ocupábamos la microsala. La acción duró noventa minutos sin descanso. Pero no cansaba en ningún momento. Debo añadir que tampoco aburrí. Las actrices estaban acompañadas por siete muñecos de esparto que también «actuaban» cuando los manipulaba una u otra de estas cómicas que estaban disfrutando al máximo de su momento, teniendo un nuevo público delante.

La adaptación obliga a que estas actrices se comporten algunas veces cómo son, cómicas de la calle, y otras asuman los papeles de los persona-

1.— Ver la reseña de Jane Whetnall en *Celestinesca* 17. i (1993), 135-138.

jes de *Celestina*, y una gran parte del disfrute del público es seguir en vivo esta doble historia. Comienza así: la mayor de ellas —sin cicatriz en la cara, pero sí con un parche en un ojo— hará de Celestina, pero al comienzo ella todavía no hace de alcahueta. En sus manos sostiene un ejemplar de la obra,² del que va leyendo y, poco a poco, comienzan las cuatro colegas a vocalizar y dramatizar selectos pasajes de la obra. Entendemos inmediatamente que, en las manos de estas cómicas, todo será un paródico montaje de los amores de Calisto y Melibea, que se visualizará mediante gestos exagerados o con voces poco usuales adaptadas para hacerles hablar (igual acaecerá cuando estén «representando» los distintos muñecos) y en sus repentinos estallidos de canciones o pasos de baile al salir de escenario (y esconderse detrás del decorado). Así que entre las lecturas textuales y los diálogos que entablan entre escena y escena de su *Celestina* las mismas actrices actuando como cómicas, nos adentramos a rachas en la obra (se trata más la *Comedia* que de la *Tragicomedia*, por una gran cantidad de supresiones de texto y personajes; faltan Areúsa, Centurio, Alisa, Lucrecia y Tristán). Esto dicho, sin embargo cuando representan a los personajes celestinescos, las palabras son las del propio texto.

La lectura avanza intermitentemente, a través de los vericuetos de estos amores hacia el final,³ siempre alternando el desarrollo de las acciones de la *Comedia* con el desarrollo de las relaciones humanas y humorísticas que unen a las cuatro cómicas. Como sería «normal» para estas cómicas, se deleitan con las expresiones textuales más vulgares de la obra, en particular la de «puta vieja», y las repiten cuantas veces quieren —siempre con nuevas carcajadas del público como respuesta.

Usan estas cómicas su propio lenguaje callejero. Desaparecen los diálogos de alto contenido retórico de la *Celestina*, excepto en algún momento cuando se mofan de sus altisonancias para reírse de sí mismas y carcajear al público. Otro probable efecto cómico era la fonética de su lenguaje: se suponen que usaban el español antiguo, preservando la f- inicial, pero al mismo tiempo pronunciaban la zeta moderna, aunque nadie en 1500 la usaba; así que utilizan formas como *fazer* que salen como *fa-ther* (en vez de *fadzer*). Al igual para la -x-, se oía -ks- en vez de la -sh- que era la norma en la época de la *Comedia de Calisto y Melibea*.

Otro truco, al paecer divertido para ellas y para el público, era la utilización de accesorios miniaturizados (el halcón de Calisto, el cordón de Melibea, la escala de Calisto, las viandas para el banquete, etc.), que enriquecían con un humor visual y esperpéntico las escenas en las que se incluyen, y ayudaban a lograr el efecto deseado: entretener en todo mo-

2.— El mamotreto que maneja parece viejo y desgastado, que es una nota falsa si aceptamos que la *Comedia* era nueva en estos años y su tamaño mucho más modesto.

3.— Es curioso, pero en esta representación de *Celestina* por las cómicas, Calisto y Melibea nunca hacen el amor.

mento a su público con esta alegre deformación de una obra que fue un best-seller en su día. El éxito de su *performance* paródica dependería así de la familiaridad que tendría el público con la obra original.

Risas también sonaban en la brevísima escena del conjuro al diablo, cuando uno de los muñecos con una puntiaguda gorra negra apareció como el diablo y una de las cómicas, desde abajo, enciende un cigarrillo (o algo) para producir una débil espiral de humo que representaba los «sulfúreos fuegos». La caída de Calisto la realizaba su muñeco, acompañada con risotadas. También apareció como muñeco Pleberio en el único momento de la obra en que se le ve, en un abreviadísimo planto final. Efectivamente, la sola nota de tristeza o sentimiento no risible en esta *performance* de las cómicas ocurrió al final. Al irse apagando la luz lentamente, el muñeco Pleberio, abatido y roto, poco a poco va doblándose al repetir, cada vez con menos fuerza hasta perderse su voz en un silencio total: «en este valle de lágrimas».⁴ Y la luz se extinguió y las dos representaciones habían terminado. Al menos aquí, no hubo risas. Y, después de unos segundos más de silencio, el público irrumpió en aplausos calurosos y merecidos.

Esta *Celestina*, por lo tanto, consiste en una selección de fragmentos, leídos por una actriz de la compañía, una cómica callejera a comienzos del siglo XVI. La vemos avanzar a través de las «actuaciones» de ella y sus tres colegas, quienes entran en el juego de la representación. Mejor dicho, somos testigos de dos representaciones: la natural de ellas como cómicas del siglo XVI y luego la artificiosa: la obra que ellas representan —por momentos— para su público. Tanto el conjunto de cómicas como la *Celestina* que representan, producía a menudo el efecto de comedia de golpes y porrazos, pero siempre con gran espíritu, enorme energía y un arte coherente con el que se habría visto en las calles castellanas del temprano siglo XVI.

Esta adaptación, llevada a cabo por quien la dirigió, Antonio Díaz-Florián, fue interpretada por su «Troupe de l'Épée de Bois», fundada por él en 1968. La perfecta compenetración de adaptador-director fue lo que produjo el gran éxito cómico de esta versión en la que nuestras cuatro cómicas interpretaban, a su gusto, los trozos que a ellas les apetecían destacar de la *Comedia*. Cuando dije al comienzo de esta reseña que era y que no era *Celestina*, a esto me refería. Esta *Celestina* no se hizo para entretener o complacer a los estudiosos (scholars) de la obra clásica. No existe una «cuarta pared» para crear distancias entre espectadores y actores. En esta *Celestina* estamos todos reunidos en la misma calle y pensamos sólo en disfrutar de la obra que en este momento las cómicas están representando delante de nuestros ojos.

4.— Estas palabras, las últimas del texto celestinesco, están en latín (*in hac valle lacrymarum*).

Salí con la fuerte impresión de que pudiera haber sido otra obra contemporánea que podría haberles servido al igual que *Celestina* (tal vez la *Cárcel de amor*).

Quiero mencionar, finalmente, algo sobre las actrices. La mayor (al menos por su maquillaje), la que hacía de Celestina, vulgar, rebosante de vida y mandona, era la excelente **Graziella Lacagnina**, y fue excepcional cuando dio su voz a Pleberio en los últimos momentos de la obra. Vestida de hombre y haciendo de Calisto y Pármeno y varios de los muñecos: **Pilar Valdivia Torres**, actriz con gran capacidad expresiva. Haciendo de Melibea, Sempronio y Sosia (éste último en muñeco): **Diana Zurita**, una maestra en los cambios de registros. Completa este reducido elenco «la muda», también tildada como Lumière, la actriz **Sandrine Vicente**, que aparecía (arrodillada debajo de sus faldas) como enana y sostuvo en sus manos una linterna, iluminando a veces el libro que leía su colega y a veces los muñecos, cuando ellos participaban. Resaltaban todas ellas en la proyección de sus burlas, su parodia, su grand guignol, su dar y tomar, su vodevil, en fin en todos los talentos que asociaríamos con unas cómicas profesionales que hacían su teatro en la calle para ganarse el pan de todos los días.

Al menos para este espectador, la alegre vida de estas cómicas y sus desmedidas personalidades ha sido lo que ha quedado en mis recuerdos. Pero más bien poco de la vida y las personalidades tergiversadas de su *Celestina*.

Joseph T. Snow
Michigan State University





Bibliografía

Celestina: Documento bibliográfico (suplemento número 33)

Devid Paolini
The City College of New York

[Ha pasado ya un año desde que Joseph T. Snow me nombró su sucesor en la tarea de preparar el suplemento bibliográfico para *Celestinesca*. Como siempre, ha sido muy amable y me ha proporcionado unas cuantas entradas también reseñándolas. Estas van al final con sus iniciales: [JTS]. Mi más sincero agradecimiento para él. Querría también darles las gracias a todas aquellas personas que en estos meses me han ayudado y me han dado informaciones acerca de artículos, reseñas, trabajos *in fieri* sobre *LC*, o han contestado a mis correos/peticiones enviándome copia de sus investigaciones. Me refiero, en particular, a: José Antonio Bernaldo del Quirós, Laura Mier, Remedios Prieto de la Iglesia, Fernando Rodríguez-Gallego, Juan A. Sánchez y Daniel Vázquez. Espero que esta lista crezca con el pasar del tiempo porque, como ya he tenido ocasión de recordar en el último suplemento, «los bienes, si no son comunicados, no son bienes». Para quien quiera ponerse en contacto conmigo, aquí tiene mi correo electrónico: dpaolini@ccny.cuny.edu. Muchísimas gracias, DP]

2167. AMASUNO, Marcelino V., «*Foemina res fragilis, res lubrica, res puerilis*: De nuevo ante 'Mira a Bernardo'», *eHumanista* 17 (2011), 1-77.

Este estudio intenta determinar a cuál Bernardo e, implícitamente, a cuál obra se está refiriendo Sempronio en su discurso misógino a Calisto en el primer acto de *LC* («Conséjate con Séneca y verás en qué las [las mujeres] tiene. Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo...»). Con buenos argumentos el autor señala *De contemptu mundi*, obra anónima atribuida durante la Edad Media a Bernard de Clairvaux, texto que formaba parte de los *Libri minores* y que se seguía en la enseñanza del latín tanto en Salamanca como en otros centros universitarios europeos.

2168. ANÓNIMO, *The Life and Times of Mother Andrea. La vida y costumbres de la Madre Andrea*, ed. de Enriqueta Zafra, trad. al inglés de Anne J. Cruz. Londres: Tamesis, 2011, 172pp.

Edición con traducción inglesa de la anónima *La vida y costumbres de la Madre Andrea*, obra escrita alrededor de 1650 probablemente por parte de un sefardí que vivía en Amsterdam, y que cuenta la historia de la dueña y regente de un prostíbulo, vivo retrato y al mismo tiempo condena de la sociedad de la época.

2169. ANÓNIMO, *Comedia de Calisto y Melibea*, introd., ed. crítica y notas de José Luis Canet Vallés. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2011. Rústica, 356pp.

Primera edición crítica de la *CCM* en la que se han considerado todos los testimonios más tempranos de la obra: el Manuscrito de Palacio, los tres impresos de la versión en 16 actos (Burgos ¿1499-1502?, Toledo 1500 y Sevilla 1501), y las tragicomedias de Zaragoza (1507) y Valencia (1514). El estudioso sigue como base el texto toledano y rechaza la autoría de Rojas de toda la obra (tanto del auto I como de las sucesivas ampliaciones en *CCM* y *TCM*). Como en el caso de la edición por Bernaldo de Quirós (véase la entrada siguiente), la introducción se ha formado a partir de unos cuantos estudios que CV ha publicado en los últimos años.

Reseña: *Etiópicas* 7 (2011), 11-19, José Antonio Bernaldo del Quirós.

2170. ANÓNIMO Y FERNANDO DE ROJAS, *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia «La Celestina» anterior a Fernando de Rojas*, ed. de José Antonio Bernaldo de Quirós. Madrid: Editorial Manuscritos, 2010. Rústica con solapas, 272pp. Ilustraciones en b/n.

Edición de la *CCM* según las indicaciones de García Valdecasas y el análisis llevado a cabo por BdQ en diferentes artículos que han aparecido en los últimos años.

Reseñas: *Celestinesca* 34 (2010), 205-214, Remedios Prieto de la Iglesia.

«Las claves de *La Celestina* anterior a Rojas», *Artifara* 11 (2011), Milagros Gil Lázaro.

2171. BAKER, Susan, «A Duel with Fernando de Rojas: Picasso's *Celestina* Prints», *Janus Head* 11.2 (2009), 219-238.

Artículo que trata de los 66 aguafuertes de Picasso dedicados a *LC* que se incluyeron en una edición de la obra maestra española que salió en 1971. El objetivo principal del estudio es mostrar cómo el artista se relacionó y recreó, a su manera, *LC* y determina las posibles razones

que le empujaron a elegir como tema de sus grabados la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

2172. BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio, «El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos», *Etiópicas* 5 (2009), 162-184.

Con el fin de respaldar la hipótesis de García Valdecasas (Rojas encontró una comedia ya escrita que amplió en diferentes partes y terminó escribiendo solo los últimos dos actos; añadió luego el Tratado de Centurio y más sentencias hasta convertirla en la *TMC*) el autor llama la atención sobre los diferentes estilos que pueden detectarse a lo largo de la obra y pasa a reseñar veinte pasajes donde serían evidentes las adiciones de Rojas que empeorarían el texto original.

- 2173 BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio, «*La Celestina*: adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría», *Etiópicas* 7 (2011), 87-104.

En este trabajo se señalan las posibles adiciones primeras (a la *Comedia*) y segundas (a la *Tragicomedia*) al texto originario que llegó a manos de Rojas, autor de todo lo añadido.

- 2174 BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio, «Nuevas respuestas para *La Celestina*», en el suplemento cultural «La sombra del ciprés» de *El Norte de Castilla*, 28 de mayo de 2011, 10.

Artículo periodístico donde el autor resume su punto de vista acerca de la obra y también da a conocer su edición de la *CCM* (véase, arriba, núm. 2170).

2175. BERNASCHINA SCHÜRMAN, Vicente, «Las políticas de la amistad en *La Celestina*: el caso de Pármeno», *Celestinesca* 34 (2010), 9-28.

A través del análisis de las ideas expresadas por Pármeno acerca de la amistad, se desprendería la crisis ética y política de la sociedad de la época que estaba pasando de un sistema feudal tradicional a uno enfocado en el comercio y el dinero.

2176. BOUACHRINE, Ibtissam. «Women and Gardens in Medieval and Early Modern Mediterranean Literatures and Cultures». Tesis doctoral, Tulane University, 2005. 182pp.

Estudia la importancia del jardín, donde tendrían libre expresión las relaciones de poder, en *LC* y dos obras del siglo XIII (el *Bayad wa Riyad*, conservado en un manuscrito árabe de procedencia sevillana, y el anónimo *Aucassin et Nicolette*). A través de esta lectura los tres textos mostrarían cómo ya en la época el área del Mediterráneo compartía

ideas y lugares comunes [la información viene del resumen presente en el DAI, *Dissertation Abstract International*].

2177. BUSH, Peter, «La centralidad de la cultura del traductor: la *Celestina* de Fernando de Rojas y la creación del estilo en traducción = The Centrality of a Translator's Culture: Fernando de Rojas's *Celestina* and the Creation of Style in Translation», *1611: Revista de Historia de la Traducción* 4 (2010), sin paginación. (<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/bush.htm>).

El estudioso nos relata el camino que le llevó a traducir *LC* al inglés, cómo realizó la traducción, y nos da muestra de cómo fue evolucionando su trabajo a través de diferentes borradores, comparándolo también con la traducción de otros autores.

2178. CRÍEZ GARCÉS, Pedro Luis, «La influencia de la *Celestina* en *La Regenta*», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, edición al cuidado de Francisco Bautista Pérez & Jimena Gamba Corradine. San Millán de la Cogolla: Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas & Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2010, 533-545.

Hasta ahora la crítica no parece haberse interesado por *LC* como posible modelo de *La Regenta* de Leopoldo Alas. En este trabajo se paga esta deuda con la obra maestra española subrayando los aspectos y los pasajes que la relacionan con la tan conocida novela de Clarín.

2179. DUBATTI, Jorge, «*La Celestina* en escenarios argentinos: observaciones comparatistas sobre las adaptaciones de Jorge Goldenberg (1993) y Daniel Suárez Marzal (2007)», *Studia Hispanica Medievalia* VIII, vol. II. *Actas de las IX Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, 2008, en *Letras* nos. 61-62 (2010), 151-160.

Un artículo con el mismo título apareció ya en *Celestinesca* 33 (2009), 59-68, y se reseñó en el último suplemento bibliográfico con el núm. 2079.

2180. DUNLOP, Fiona S., *The Late Medieval Interlude. The Drama of Youth and Aristocratic Masculinity*. York: York Medieval Press - Boydell & Brewer - Centre for Medieval Studies, 2007.

Estudio que se centra en el análisis de conceptos como juventud, masculinidad, nobleza, identidad e individualismo en cinco textos teatrales ingleses de finales del xv y principios del siglo xvi. Uno de ellos es el *Interlude of Calisto and Melibeia*, adaptación/recreación de la obra maestra española.

2181. FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «El reloj, la hora y la economía del tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca* 34 (2010), 31-40.

El artículo se ocupa de la presencia y la funcionalidad del tiempo, tanto subjetivo como objetivo, en la obra. La referencia constante de los personajes a la hora y al reloj mecánico se relaciona directamente con dos argumentos esenciales de *LC*: la importancia del *carpe diem* y la fugacidad del tiempo.

2182. FISCHER, Susan L., «Rojas and the interrogation of textual author(ity)», en su *Reading Performance. Spanish Golden Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2009, 43-58.

En esta valoración de un montaje de *Celestina* dirigido por Adolfo Marsillach (1988), Fischer entretiene una amplia gama de teorías y críticas teatrales que la ayudan a formular importantes preguntas sobre el significado de 'texto original', 'el texto vs representaciones de las adaptaciones' y 'cómo interrogar el nuevo texto' que es el resultado de un texto original en el proceso continuo de sus manifestaciones en el tiempo. Resulta que el autor y el texto original pueden llegar a ser solo tenuemente relacionados. [JTS]

2183. GERLI, E. Michael, «'Nuestro gozo en el pozo': Pleberio and the Place without a *Telos*», *eHumanista* 18 (2011), 23-38.

El artículo analiza el lamento de Pleberio en el último acto de *LC* y subraya el pesimismo que lo impregna. Apunta al «deseo» como eje principal alrededor del cual gira toda la obra. La progresión de este desde las primeras palabras de la alcahueta hasta el monólogo final del padre desesperado mostraría cómo el mundo representado allí se caracteriza por la materialidad de la existencia y revelaría, al mismo tiempo, la modernidad y novedad de la obra maestra española.

2184. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marlén, «Los marcadores contraargumentativos: estudio preliminar a partir de *La Celestina*», *Anuario de Letras* XLV (2007), 69-93.

Tras intentar definir qué son los marcadores, con particular atención a los contraargumentativos, el estudio se centra en el análisis de estos en *LC* con el propósito de determinar si se emplean como operadores o conectores. El trabajo muestra, también, la vacilación de su función en un idioma, el castellano, que naturalmente en la época todavía no se había asentado en estructuras fijas y claras.

2185. HEUSCH, Carlos, «Algunas levadas en torno al humanismo de *La Celestina*», *La corónica* 39.1 (2010), 161-182.

En el volumen dedicado a Ottavio Di Camillo en ocasión de los 35 años desde la publicación de su *El humanismo castellano del siglo xv*, el autor del artículo recuerda y pasa revista a la contribución del homenajeado a los estudios sobre *LC* concentrándose, en particular, en su

«Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*» y aportando algunas consideraciones personales al trabajo mencionado.

2186. HSU, Carmen Y., «Planteamiento del tema celestinesco chino y *Jin Ping Mei*», *Celestinesca* 34 (2010), 43-56.

En este trabajo se analiza la figura de la alcahueta en diferentes obras chinas y, en particular, en *Jin ping mei* o *Flor de ciruela en un vaso dorado*. Lejos de querer presentar una posible fuente para el personaje de la vieja Celestina, el objetivo de la estudiosa es el de delinear unas características comunes que esta compartiría con sus homólogas asiáticas.

2187. IGLESIAS, Yolanda, «Rompiendo las cadenas: el libre albedrío en los personajes de *La Celestina*», *Celestinesca* 34 (2010), 57-74.

El artículo se centra en el libre albedrío como móvil de todas las acciones de los personajes e intenta refutar las ideas expuestas principalmente por Russell y Deyermond que veían en la magia el elemento determinante del súbito enamoramiento de Melibea, del extraño alejamiento de Alisa de su hija, y del final trágico de la obra.

2188. LÓPEZ IZQUIERDO, Marta, «La *mimesis* de la parole dans *La Celestina*. Une approche linguistique de l'oralité», en *Homo Legens. Styles et pratiques de lecture: analyses comparées des traditions orales et écrites au moyen âge*, eds. S. Loutchitsky, M.-C. Varol. Turnhout, Belgium: Brepols, 2010, 197-216.

Estudio de la presencia de la oralidad en *LC* a través del análisis de su condición de texto que va a ser leído en voz alta; su naturaleza dramática y el hecho de estar compuesto de diálogos; y la utilización de diferentes registros lingüísticos a lo largo de la obra.

2189. MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric, «Economía y juego en *Celestina*», *Neophilologus* 94.4 (Oct. 2010), 595-611.

Una lectura de la obra a la luz de la teoría de los juegos y de la sociología. Se analiza la estructura lúdica de *LC* que se desprendería por las relaciones entre los personajes, sus deseos y sus objetivos, con particular atención a la vieja alcahueta y al joven Calisto.

2190. MEDIAVILLA, Fidel Sebastián, «Puntuación y Stemma de *La Celestina*», *Bulletin Hispanique* 112.2 (2010), 509-528.

A través del análisis de la puntuación de los testimonios más antiguos de la obra, el estudioso propone su *stemma codicum* donde tanto el Manuscrito de Palacio así como la edición de Burgos se separan del arquetipo de los demás impresos. Además esta sería la única que no derivaría de un texto corregido por Alonso de Proaza.

2191. MIER, Laura, «Despuntos celestinescos en el teatro del XVI», en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, eds. F. J. Burguillo López y L. Mier Pérez. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008, 667-674.

El artículo es una contribución al intento de determinar lo que es genuinamente celestinesco y tiene como objetivo individualizar uno de los aspectos en los que se queda patente la influencia de *LC* en el teatro del siglo XVI, esto es, la estructura dramática.

2192. MIER, Laura. «Saber de amor en *La Celestina*», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...* (París, del 9 al 13 de julio de 2007). Coords. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid, Iberoamericana, 2010. Vol. 2 ([CD-ROM]), sin paginación.

Análisis de cómo los personajes se relacionan con el amor en su vertiente más pragmática a través de unas técnicas amorosas cortesanas (que se hacen eco del así llamado amor cortés) y de la enfermedad de amor (que, en ciertos casos, puede ser un medio para obtener lo que se desea).

2193. MONTERO, Ana Isabel, «Deflowering textual boundaries: Illustration and transgression in the 1499(?) edition of “*Celestina*”». Tesis doctoral, Emory University, 2005. 237pp.

Esta tesis doctoral se enfoca en el análisis de los grabados de la edición burgalesa de la *CCM* (¿1499?) dando la misma importancia tanto a las imágenes, que podrían proponer una lectura más profunda o a la vez alternativa de la obra, como al texto. A través de un acercamiento que tenga en consideración las ideas de Derrida, teorías postestructuralistas y psicoanalíticas, fuentes históricas y antropológicas, y la filosofía medieval, la estudiosa intenta determinar, entre otras cosas, si la alcahueta en la *LC* tiene un papel subversivo o si en realidad simplemente está reafirmando un sistema patriarcal [no se ha podido consultar directamente la tesis; la información viene del resumen presente en el *DAI*, *Dissertation Abstract International*].

2194. MORENO CASTILLO, Enrique, «*La Celestina*» como tragedia. Sevilla: Ed. Renacimiento, 2010, 335pp.

Estudio que sigue y defiende la interpretación de Marcel Bataillon y otros que consideran a *LC* una obra moralizante caracterizada, principalmente, por pesimismo y desesperación, y que la inscriben en la corriente del nihilismo trágico.

2195. MORROS, Bienvenido, «El antiguo autor de *La Celestina* y el ms. de Palacio: a propósito del comienzo de la obra», *Medioevo romanzo* xxxiii.2 (2009), 369-391.

Detenido análisis de algunas de las variantes del ms. de Palacio (= Mp) en el que se defiende la importancia del testimonio en la tradición textual de *LC*. Algunas lecturas parecen mejorar el texto dándole más coherencia e irreverencia.

2196. MORROS, Bienvenido, «La melancolía de Calisto», *Celestinesca* 34 (2010), 75-98.

Rojas estaba al tanto de los tratados médicos medievales más conocidos y, en particular, del *Lilio de la medicina* de Bernardo Gordonio. En él se afirma que la terapia sexual no ayuda en nada a curar a una persona melancólica. Para que no se asociara el mal de amores de Calisto con este temperamento y se diera lugar, así, a una contradicción (dado que el joven sí que tuvo relaciones con Melibea), Rojas decidió no hacer referencia alguna a la palabra «melancolía».

2197. MORROS, Bienvenido, «Areúsa en *La Celestina*: de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», *Anuario de Estudios Medievales* 40.1 (2010), 355-385.

Análisis del personaje de Areúsa y del diferente papel que le han dado los autores de *LC* al ampliar y cambiar la *CCM* en *TCM*. En la primera se presentaría como una amancebada de un militar que intenta respetar a su protector, mientras que en la segunda nos encontraríamos con una prostituta experta, ex criada de Melibea y posible amante de Pleberio que, digna sucesora de Celestina, lograría incluso ayudar a sus conocidos que tienen problemas con la justicia.

2198. MUÑÓN, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. de Rosa Navarro. Madrid: Cátedra, 2009. 359pp.

Primera edición moderna y completa de esta obra que forma parte, sin lugar a dudas, del género llamado celestinesco. El estudio está acompañado por una introducción donde se reúnen las pocas informaciones que se tienen acerca del autor y se analiza detalladamente la *Tragicomedia*. Véase la siguiente reseña, muy cuidadosa y sugerente:

Reseña: «Sancho de Muñón y las innovaciones literarias en el ciclo celestinesco: a propósito de una nueva edición de la *Cuarta Celestina*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 86 (2010), 455-470, Ana Vian.

2199. PAOLINI, Devid, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 32)», *Celestinesca* 34 (2010), 217-241.

En el último suplemento bibliográfico se han agregado más de 100 entradas que desde 1985 suman ya 2166.

2200. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «*La Celestina* y el teatro en la perspectiva cultural del reinado de Isabel la Católica», en su *La Celestina, el Quijote, Lope y Calderón (Caleidoscopio áureo)*. Berriozar, Navarra: Cenlit, 2010, 11-31.

El volumen recoge seis trabajos del autor que han aparecido en los últimos años en diferentes obras colectivas. El primero, que aquí nos ocupa, se publicó en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, ed. Julio Valdeón Baroque, Valladolid, Ámbito, 2003, 137-153. El estudio trata de la novedad de *LC* en el panorama teatral español y subraya su realismo y éxito en comparación con el drama de Juan del Encina. Se ocupa también de la transposición teatral de Pedro Ximénez de Urrea así como de la adaptación escénica inglesa titulada *Interlude of Calisto and Melibea*.

2201. ROJAS, Fernando de, *Celestina*. Trad. al inglés por Margaret Sayers Peden, intr. de Roberto González Echevarría. Yale: Yale University Press, 2009, 288pp.

Nueva traducción al inglés de la *TCC* al cuidado de Margaret Sayers Peden. Se omiten el argumento inicial, la carta «El autor a su un amigo», las octavas acrósticas, el prólogo así como las estrofas finales. El texto empieza con el «Síguese la Comedia o Tragicomedia...» y no está acompañado por notas al pie.

2202. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Intr. y adaptación teatral de Jesús Torres. Madrid: Ediciones del Orto, 2009. Rústica, 62pp.

Se explica que se adapta a los jóvenes de hoy y sus intereses. Se han suprimido subtramas, algunos personajes y la retórica, para dar una apariencia teatral, en XIX escenas, al «lado cotidiano» de la obra. Comienza y acaba con un coro recitando al unísono, y la abreviada primera escena tiene lugar, sí, en una iglesia. Queda algo, pero poco, de la obra clásica. [JTS]

2203. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Trad., introd. y notas de Vahan Sarkisian. Yerevan, Armenia, 2009. Rústica, 194pp. Ilustrada con viñetas del siglo XVI.

Es esta la primera traducción al armenio de *LC*, pero en alfabeto cirílico. Lo único reconocible es una ilustración conocida del período azul de Picasso (1904). [JTS]

2204. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Audio clásicos españoles. Madrid: Anaya, 2009. Rústica, 159pp. Con un CD Rom con textos seleccionados.

- Un texto muy reducido y modernizado para estudiantes, con ilustraciones en blanco y negro y notas marginales. Al final, actividades para los alumnos. [JTS]
2205. ROJAS, Fernando de, *Celestina*, trad. al inglés por Peter Bush, intr. de Juan Goytisolo. New York: Penguin Books, 2010, 219pp.
- Es la misma edición que se publicó en 2009 en la editorial Dedalus y que se reseñó ya en el último suplemento bibliográfico de *Celestinesca* con el núm. 2142.
2206. ROJAS, Fernando de, *La Celestina*. Madrid: Espasa/Planeta De Agostini, Clásicos castellanos, 2010. Rústica, xxxix, 476pp.
- Sigue viva esta edición de 1913, sin cambio alguno, ahora en un tomo. [JTS]
2207. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Versión, notas y apéndice de Vicente Muñoz Puelles. El árbol de la lectura, Madrid: Oxford UP España, 2010. Rústica, 258pp. Ilustrada por Beatriz Martín Vidal (en sepia).
- Es una versión parafraseada del texto clásico, con muchas acotaciones agregadas sobre las reacciones y emociones de los personajes. El apéndice es más bien como una breve introducción con los tópicos de siempre. [JTS]
2208. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. [Madrid]: Ed. Aldevara, 2010. Rústica, 169pp. La ilustración de la cubierta es de la edición de Sevilla 1518-1520 (la puta vieja).
- Sin introducción, notas, bibliografía; sólo el texto, y las octavas finales en forma de prosa resumida. [JTS]
2209. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Introd., notas y actividades por Laura Pérez Sánchez. [Valencia]: Sansy, 2010. Rústica, 334pp. Ilustrada por Laura López Ruiz.
- Edición con puntuación, ortografía y gramática modernizadas. Hay una reproducción de la portada de la *Cárcel de amor*, edición de Zaragoza, 1507. [JTS]
2210. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Traducción, introducción y notas de Henk de Vries. Honten (Holanda), Hes & De Graaf Publishers, 2011, 340pp. Ilustrado.
- Contiene la completa *Tragicomedia* en holandés (pp. 1-237). Hay una introducción (pp. v-lix), dos postfacios (pp. 239-316) y dos apéndices (pp. 318-325), todo también en holandés. Termina con una bibliografía (pp. 327-336) y una lista de ilustraciones. La cubierta reproduce el conocido óleo de Picasso de su período azul (1904). [JTS]

2211. ROUND, Nicholas G., «La oferta del hispanomedievalismo: lo que pasa y lo que queda», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»* (Monterrey, México. Del 19 al 24 de julio de 2004), eds. B. Mariscal y A. González. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica-Asociación Internacional de Hispanistas-Tecnológico de Monterrey-El Colegio de México, t. 1, 2007, 279-302.

Reflexiones acerca de lo que el hispanomedievalismo ha hecho en los últimos 50 años y de lo que está haciendo ahora. Trata, principalmente, de dos debates fundamentales: la revisión de los modelos pidalinos y de la visión histórica de Américo Castro. Termina refiriéndose también a la cuestión de un posible pre-humanismo español así como a los problemas que plantea *LC* en cuanto a su interpretación.

2212. RUBIO PUEYO, Vicente, «Literatura y cambio histórico: los problemas de la transición ideológica en *La Celestina*», *LL Journal*, vol. 5 (2010), sin paginación. (<http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/650/792>).

El artículo analiza *LC* a la luz del sustancialismo y animismo, conceptos desarrollados por Juan Carlos Rodríguez, y presenta una lectura de algunos aspectos de la obra (el amor, el lenguaje, libertad y acción individual) según el modelo teórico de este último.

2213. RUIZ MONEVA, M^a Ángeles, «Main Aspects of the Reception and Conveyance of Irony in the Earliest English Versions of *Celestina*», *Celestinesca* 34 (2010), 99-144.

El estudio trata de cómo uno de los aspectos fundamentales de *LC*, la ironía, se transmite en las traducciones/recreaciones en inglés de la obra maestra española con particular referencia al *Interlude of Calisto and Melebea* de Rastell (ca. 1525), la *Celestine* de Mabbe (1631) y *The Bawd of Madrid* de Stevens (1707).

2214. SÁNCHEZ, Juan A., «El estrépito de armas y la muerte de Calisto», en *Setkání hispanistů / Encuentro de Hispanistas (Brno, 9-10 oct. 2009)*, eds. D. Vázquez & I. Buzek. Brno: Masarykova univerzita, 2010, 59-72.

El trabajo llama la atención sobre la descripción de la muerte de Calisto tal y como la relata Melibea a su padre antes de tirarse de la torre («Bien [oyes] este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas»). El lapso de tiempo entre el fallecimiento del joven y el diálogo final de la enamorada con Pleberio antes de suicidarse es muy breve y es difícil creer que se organizaran tan rápidamente unas exequias imponentes que, además, se reservaban generalmente para reyes o príncipes. La propuesta del

autor es que podría tratarse de una asonada y que el malentendido por parte de Melibea sería una ironía más del autor de *LC*.

2215. SÁNCHEZ BELLIDO, Sara, «El sistema de relaciones en el ciclo celestinesco: el caso de la *Segunda Celestina* y la *Tragedia Policiano*», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, edición al cuidado de Francisco Bautista Pérez & Jimena Gamba Corradine. San Millán de la Cogolla: Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas & Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2010, 753-762.

La investigación se centra en la *Tragedia Policiano* (1547) de Sebastián Fernández y muestra cómo en la obra pueden encontrarse no solo elementos y rasgos que dependen de la obra maestra española —algo que la crítica había señalado ya desde hace tiempo— sino también de la *Segunda Celestina* (1534) de Feliciano de Silva.

2216. SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, Samuel, «Death Gets Personal: Inventing Early Modern Grief in the 15th Century Spain», *Celestinesca* 34 (2010), 145-178.

Otro trabajo que se enfoca en el monólogo de Pleberio al final de *LC* (véase también, en este mismo suplemento, el artículo de Gerli, núm. 2183). Aunque sea la muerte de Melibea la que origina el lamento, esta pasa a un plano secundario y el mismo orador se vuelve protagonista de la elegía. De esta manera se representaría una postura hacia la muerte más personal e introspectiva, y se mostraría cómo en la obra maestra española se recoge un sufrimiento pre-moderno que subraya todavía más la soledad del individuo.

2217. SCARBOROUGH, Connie L., «The Tragic/Comic Calisto: Obsessed and Insecure», *Celestinesca* 34 (2010), 179-202.

Análisis de los rasgos trágicos y cómicos de Calisto que al mismo tiempo se nos presenta obsesivo, inseguro, impaciente, irritable, desconfiado, ingenuo y grosero.

2218. SIMON, John, «Rojas & the modern novel», *New Criterion* 28.10 (June 2010), 28-31.

Tras una pequeña introducción general a la obra, el autor compara las traducciones de *LC* al inglés al cuidado de J. M. Cohen (Penguin Classics, 1964) y Margaret Sayers Peden (Yale University Press, 2009; véase, arriba, núm. 2201) señalando de cada una virtudes y defectos.

2219. SNOW, Joseph T., «Viejas marginadas en el patriarcado medieval español», *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...* (París, del 9 al 13 de julio de 2007).

Coords. Pierre Civil y Françoise Crémoux. Madrid: Iberoamericana, 2010, vol. 1, 113-130.

El estudio se ocupa de la figura de la Vieja y subraya cómo en las sociedades paganas matriarcales esta tenía un papel muy activo y positivo en las tríadas mitológicas femeninas. Sin embargo, con la llegada del cristianismo se impuso una visión patriarcal de la sociedad, representada por el Dios/Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, y la vieja se quedó relegada al margen tomando connotaciones negativas. El trabajo termina con un análisis de algunos ejemplos de estas viejas marginadas sacados de la literatura vernácula peninsular de los siglos XII-XVI, entre los que se cuenta, naturalmente, a la alcahueta Celestina.

2220. TANGANELLI, Paolo, «Delinquenti pubblici e privati nella *Celestina*: l'utilità del delitto», en *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento. Atti del XX convegno internazionale dell'Istituto Petrarca* (Chianciano Terme-Pienza, 21-24 luglio 2008). Ed. L. Secchi Tarugi. Firenze, Franco Cesati Editore, 2010, 325-332.

Análisis del monólogo de Calisto en contra del juez tras el ajusticiamiento de Sempronio y Pármeneo en el acto XIV de *LC*. El estudio se centra, en particular, en la lección *utilidad* («menor delito es el privado que el público, menor su utilidad, según las leyes de Atenas disponen») que el autor defiende presentando tres posibles conjeturas que se basan en la diferencia entre derecho público y privado en el íncipit del *Digesto*.





Normas para la presentación de originales

Celestinesca acepta para su publicación artículos, notas, reseñas, estudios bibliográficos y material gráfico. Como revista internacional, no sólo se dirige a lectores y suscriptores que formen parte del campo académico o universitario, sino que acoge trabajos de interés general relacionados con el ámbito de estudio de la tradición celestinesca.

Los trabajos serán revisados al menos por dos miembros del Consejo de Redacción y del Comité Científico.

Se recomienda que los artículos no superen las 35 páginas de extensión (texto y notas). Sólo excepcionalmente, y previa consulta con el editor, se podrá sobrepasar ese límite. Tanto las notas como los artículos tratarán temas y aspectos muy bien definidos, relacionados con el texto de *La Celestina* (u obras afines), su interpretación, contexto histórico, imitaciones, continuaciones, traducciones, adaptaciones teatrales, etc. Se aceptarán aproximaciones desde distintos puntos de vista críticos, literarios, estilísticos y lingüísticos; asimismo, reseñas sobre ediciones, estudios o representaciones teatrales relacionadas con los objetivos de la revista.

Los originales se presentarán por duplicado, impresos en papel, a doble espacio, y en soporte informático. En el trabajo debe constar el nombre y apellido(s) del autor, su universidad o filiación profesional, dirección postal y electrónica, y número de teléfono o fax. Igualmente, en dos lenguas, un breve resumen (unas 10 líneas) de su aportación y 4 o 5 palabras claves.

No serán aceptados trabajos con un sistema de citas no regularizado. Se recomienda el siguiente modo de citación:

a) Con nota a pie página, citando libros y artículos del siguiente modo:

Libro: James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Artículo en revista: J. T. Snow, «*Celestina* (1499-1999) Medieval and Modern: Survival & Renewal of a Spanish Classic», *Medieval Perspectives*, 15 (2000), pp. 1-11.

Artículo en libro: Alan Deyermond, «La Celestina como cancionero», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Col.lecció Oberta, València, Universitat de València, 1997, pp. 91-105.

b) Con cita interna (Murphy 1986: 128-29; Deyermond 1997: 95).

En ambos casos, se dará al final el listado de Bibliografía. Si se ha utilizado a), repitiendo la bibliografía de las notas, con el apellido delante. Si se ha empleado b), con Apellido (fecha); por ejemplo: Murphy, James J. (1986), *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Sólo excepcionalmente, y siempre que vaya regularizado (por ejemplo, MLA), será aceptado otro tipo de citación.

Todos los trabajos y cualquier consulta han de ser enviados a:

José Luis Canet

Celestinesca

Dept. de Filología Española de la Universitat de València

Avda. Blasco Ibáñez, 32

46010 - Valencia (SPAIN)

correo electrónico: jose.canet@uv.es

Celestinesca

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

NOMBRE Y APELLIDOS (Nombre fiscal)

NIF o CIF

DIRECCIÓN

POBLACIÓN

C. P.

PAÍS

CORREO ELECTRÓNICO

Me suscribo a la Revista *Celestinesca*

Particular

Institucional

OPCIÓN A Contra reembolso (Sólo España)

OPCIÓN B Tarjeta de crédito Tipo (Visa, MasterCard...) _____

Núm. _____ Fecha caducidad __/__/____

OPCIÓN C Recibo domiciliado en mi cuenta corriente (Sólo España)

Nº cuenta (20 dígitos) _____

* Precio para suscripciones particulares 18 € y para institucionales 25 €

FIRMA

FECHA

Enviar este boletín cumplimentado a:

Revista *Celestinesca*
Publicacions Universitat de València
C/ Arts Gràfiques, 13
46010 Valencia (España)

Para números anteriores al 27 dirigirse a:

Eloisa Palafox
Dept. of Romance Language & Literatures
Box 1077
One Brookings Dr.
St. Louis, MO 63130 (USA)

VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

Fax. 00 34 963 864 967

Tel. 00 34 963 864 115

Publicacions@uv.es

