

La Celestina 1499-1999: Selected papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina (New York, November 17-19, 1999), eds. Ottavio Di Camillo and John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005.

Tienen razón los que dicen que algunas veces es el destino el que elige por nosotros. En noviembre de 2003 participé, como oyente, en el Congreso sobre Filología dei Testi a stampa - Area Iberica organizado en Pescara. Allí conocí a Ottavio Di Camillo del Graduate Center de Nueva York y, como consecuencia, ahora mismo formo parte del programa doctoral en Literatura Hispánica de dicha institución neoyorkina. En el mismo Congreso Di Camillo me presentó al ilustre celestinista Joseph T. Snow que, hace unos meses, me encargó esta reseña. Lo más curioso del asunto es que se trata del Congreso por el quinto Centenario de la *Comedia* de Burgos que tuvo lugar en Nueva York en el Graduate Center en 1999, es decir cinco años antes de que yo llegase allí. ¿Podía huir de mí destino?

En 1999 se celebró el aniversario de la que se considera la primera edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*, impresa en Burgos en 1499 por Fadrique de Basilea y conservada, actualmente, en la Hispanic Society de Nueva York. Durante aquel año se organizaron diferentes eventos, y se consideró natural y justo terminar esta serie de festejos con un Congreso en la ciudad que guarda el único incunable burgalés, protagonista y razón del aniversario. La colaboración y el esfuerzo de instituciones como la City University of New York, el Instituto Cervantes y la Hispanic Society of America permitió que se reunieran en los días 17, 18 y 19 de noviembre en el Graduate Center of The City University of New York varios investigadores europeos y americanos con el fin de discutir sobre diferentes aspectos de la *Comedia* de Burgos así como de *Celestina*. Algunas ponencias, leídas con ocasión del Congreso, han sido seleccionadas y editadas recién por el Hispanic Seminary of Medieval Studies: a nosotros ahora la tarea de reseñarlas.

El primer estudio que aparece en el volumen es el de Theodore S. Beardsley Jr., «Early editions of *Celestina* at The Hispanic Society of America» (pp. 7-17), y ofrece un interesante panorama de los ejemplares de *Celestina* conservados en la Hispanic Society de Nueva York y la ampliación de la colección año tras año. Beardsley presenta la historia del patrimonio bibliográfico celestinesco allí conservado desde 1910, cuando se imprimió el primer catálogo de la Biblioteca, hasta 1999, año del Congreso. El primer núcleo celestinesco estaba formado, hace casi un siglo, por veintiocho ediciones en español y cinco traducciones, todas impresas entre 1499 y 1634. Recordando la importante colaboración de Clara Louise Penney con la institución hispanófila, el artículo de Beardsley enumera los diferentes ejemplares adquiridos por la Hispanic a lo largo del siglo xx y concluye presentando el estado actual del patrimonio celestinesco conservado en dicha institución que ascendía, en 1999, a treinta y dos ediciones tempranas de *Celestina* en español —de las cuales once parecen ser las únicas conocidas o completas—, treinta nueve microfilms, tres ediciones facsímiles y trece traducciones tempranas.

El artículo que sigue es el de Patrizia Botta, titulado «En el texto de B», que trata, en detalle, de la *Comedia* de Burgos y de su gran importancia en el *arquetipo* de *Celestina* (pp. 19-40). Después de una larga introducción y de presentar el *stemma codicum* elaborado, las siglas que se utilizan a propósito y el objetivo del estudio —es decir la demostración, una vez más, de que Burgos, cualquiera que sea su fecha, representa el estadio más antiguo de la tradición celestinesca—, Botta pasa a considerar los errores que presenta el texto de Burgos en relación con otras ediciones de *Celestina* y al Manuscrito de Palacio (= Mp). En la segunda parte de su estudio la investigadora deja de lado los defectos, directos o indirectos, del incunable burgalés para concentrarse en las «virtudes» que el texto en sí mismo presenta, desde las *lectiones singulares* hasta el estado de aislamiento en el cual se encuentra Burgos frente a toda la tradición posterior. Todo ello para concluir que «B es portador de un texto más antiguo y fidedigno que las otras dos comedias conservadas» (p. 40) y, consiguientemente, «el testimonio más alto en el *stemma* de la tradición impresa, inferior en altura sólo al Ms. de Palacio» (p. 40).

La tercera contribución que forma parte de las actas es la de Ricardo Castells: «La melancolía y la unidad temática en *La Celestina*» (pp. 41-51). Tanto el lamento de Pleberio, que ocupa buena parte del acto XXI de la *Tragicomedia*, como su relación con Fernando de Rojas y las piezas preliminares de la obra, han presentado a la crítica moderna problemas de interpretación que todavía no han sido resueltos (p. 41). Como prueba de esto, Castells recuerda los puntos de vista diferentes que pusieron de manifiesto Gilman y Deyermond sobre el posible nexo entre el bachiller Rojas y Pleberio, e intenta resolver la disputa entre los dos hispanistas presentando la melancolía como posible elemento conector entre el Pró-

logo del autor de *Celestina* y el último acto de la obra (p. 42). A analizar la carta introductoria y fijándose, en particular, en una descripción que Fernando de Rojas provee de sí mismo —«asaz vezes retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y my juyzio a bolar»—, Ricardo Castells pasa a demostrar como, según él, el bachiller muestra los síntomas de una de las más típicas enfermedades medievales: la melancolía (pp. 42-3). El estudio de Charles Fraker sobre los humores de los diferentes personajes de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* relaciona a Pleberio con el planeta Saturno, y dado que los tratadistas medievales consideraban melancólicas las personas influenciadas por Saturno, de ahí llega a la conclusión de que también Pleberio sufría de melancolía (pp. 46-7). Además Ricardo Castells muestra como tanto el Prólogo de Rojas como el lamento de Pleberio presentan los dos «el mismo pesimismo incurable» (p. 47) y utilizan la misma fuente, es decir, la obra de Petrarca. A través de este razonamiento el estudioso demuestra la relación que existe entre Rojas y Pleberio y concluye afirmando que «el bachiller y el viejo personaje tienen la misma actitud melancólica y conflictiva hacia la vida humana, y de esta forma los dos nos ofrecen un comentario inicial y final sobre la acción dramática de *La Celestina*» (pp. 50-1).

La inclusión de un borrador en lugar de la versión definitiva no afecta en medida alguna a la investigación de Ottavio Di Camillo titulada «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en lengua vulgar» (pp. 53-74). El autor empieza su artículo con una cuestión tan debatida como la del género de *Celestina*, que ha suscitado mil controversias en estos tiempos modernos y unas cuantas en el momento en el que apareció —el cambio de título, de *Comedia* a *Tragicomedia* no es sino un ejemplo de esta irresoluble diatriba—. Sobre todo se ha discutido a propósito de la consideración de la obra como teatro o novela y según Di Camillo esta doble visión depende del punto de vista histórico desde el cual se mira *Celestina*: desde el siglo xv, «es decir desde sus antecedentes genético-culturales» (p. 55), el texto hunde claramente sus raíces en el teatro; desde el siglo xvi, «desde la recepción y las reescrituras del texto en forma de relato» (ib.), la obra se inscribe en el género de la novela. La pertenencia de *Celestina* al ámbito teatral se manifiesta en diferentes ocasiones: en el epígrafe del Ms. de Palacio, en el título mismo de *Comedia*, en los personajes que encabezan cada auto en la edición de Zaragoza de 1507; por último hay también que considerar el siguiente título de la obra: *Tragicomedia*, que proviene de un drama humanístico compuesto por Carlo Verardi y versificado por su nieto Marcelino, obra que se representó en Roma para el papa Borgia en 1492. El matiz novelístico de *Celestina*, según Di Camillo, fue una consecuencia de los escasos conocimientos que se tenían sobre lo teatral y por lo tanto la recepción de la obra se inscribió en el ámbito novelístico, es decir «el género literario que [el lector] mejor conocía» (p. 65). Desde principios del siglo pasado

diferentes estudiosos, como Menéndez Pelayo, Foulché-Delbosc, Bonilla y San Martín, Castro Guisasola, María Rosa Lida de Malkiel hasta Peter E. Russell y Keith Whinnom, han asociado la *Tragicomedia* con el teatro y, en particular, con la comedia humanística italiana. Pero el problema principal reside en la ausencia total en España «de una tradición de comedias neolatinas o humanísticas en la Castilla del siglo xv» (p. 66) que no explica de ninguna manera la génesis de una obra tan lograda como *Celestina*. La impresión de *Fernandus Servatus* en Salamanca en 1494 antes y hacia 1497 en Valladolid luego, así como la edición de la *Philodoxeos fabula* de Leon Battista Alberti promovida por Quirós en Salamanca en 1501, no pueden por sí mismas llenar un hueco presente en la historia del teatro español: a falta de otras evidencias históricas que documenten la presencia y difusión de la comedia humanística en la España de siglo xv lo único que queda son simples y meras conjeturas. En pocas palabras: ¿de dónde sale *Celestina*?

El artículo de Eukene Lacarra Lanz, «Las pasiones de Areúsa y Melibea» (pp. 75-109), tiene como objetivo analizar el carácter de Areúsa y Melibea desde el punto de vista de las patologías médicas que se confunden, muy a menudo, con la filosofía moral y natural. Tras resumir brevemente los principios generales de la medicina medieval y renacentista, Lacarra Lanz dirige su atención hacia la sexta cosa no natural de Galeno, es decir el accidente del alma o pasión del alma, o, mejor dicho, el influjo de las emociones sobre la salud. Según la estudiosa el trasfondo de *Celestina* está constituido por la filosofía moral, la natural y la medicina que aparecen en la trama de la *Tragicomedia* a través de los diálogos de los personajes. Desde el primer acto Melibea se muestra impaciente e irascible y, en el resto de la obra, confirma su carácter tendente al desequilibrio emocional. Pero, es sobre todo en su segunda aparición, en el acto IV, donde se manifiestan por completo sus pasiones anímicas: a la ira y la impaciencia se suman también la vergüenza y, sobre todo, «la enfermedad llamada mal de la madre o sofocación de la madre» (p. 78). Aunque la mayoría de los editores modernos de *Celestina* no han dedicado la debida atención a esta enfermedad, el mal de la madre ocupó un lugar importante, por su gravedad, en los manuales de Galeno y de allí pasó a los tratados árabes, medievales y renacentistas. En tiempos de Fernando de Rojas diferentes textos de medicina tratan de la sofocación de la madre, como, por ejemplo, el *Lilio de medicina* de Gordonio, el *Sumario de la medicina* de Villalobos, el anónimo *Compendio de humana salud* y el *Tratado de patología general* (p. 79). El mal de la madre se consideraba una enfermedad típica y exclusivamente femenina, que oscilaba entre cuerpo y mente y que afectaba, sobre todo, a las mujeres que tenían una vida sexual poco activa, y a las que, deseosas, todavía no habían gozado de los placeres de la vida. Lo que todos los manuales medievales recomendaban como cura era, en primer lugar, la actividad sexual y, en su ausencia, la estimulación vaginal

«hecha por la comadrona con aceites balsámicos para provocar la expulsión del semen» (p. 85). El dolor de la madre que padece Areúsa tiene algo de sorprendente, dado que ella no parece carecer de relaciones sexuales. Ninguno de los tratados médicos medievales presenta a las prostitutas como posibles enfermas del mal de la madre y la única lectura que se puede sacar del episodio resulta ser nada menos que cómica. Areúsa se queja de su mal y Celestina, corpus médico en la mano, no duda un momento en ofrecerle múltiples remedios: hay bálsamos perfumados o... «un putillo, gallillo, barbiponiente» como Pármeno. Después de la noche pasional, el acto VIII se abre con una parodia del tópico del alba: por un lado Pármeno escapa literalmente de la cama por miedo a que su amo se enoje por su prolongada ausencia, por otro Areúsa, sin prisa, pide a su «enamorado» que no se vaya y que por favor continúe con la cura porque el mal de la madre no se le ha ido. Lacarra Lanz sigue analizando el personaje de Melibea y las similitudes y diferencias que ésta presenta con la joven prostituta. Melibea como Areúsa consigue realizar sus deseos a través del engaño; ella también finge ser víctima de las manipulaciones de Celestina y como Areúsa parece, en un primer momento, no entender las ofertas de la alcahueta, para luego enfadarse con la vieja y por último gozar de su amante. Las dos presentan también diferencias relevantes: en primer lugar en la reacción que tienen a la muerte de sus compañeros —Areúsa no se muestra afectada por la pérdida de Pármeno, mientras que Melibea sigue fiel a Calisto hasta la muerte—; además las dos se distinguen por su condición social, siendo Areúsa una prostituta y Melibea «de alta y serenísima sangre». A través del análisis detenido del comportamiento de Melibea con Calisto y con la vieja alcahueta, Lacarra Lanz muestra como también la joven padece la misma enfermedad de Areúsa. Muerto Calisto con él se van para siempre el remedio y la salud de Melibea; muerto él ella no busca sino la muerte, única consolación a su enfermedad física y anímica: es en este aspecto en el que el personaje de Melibea, más noble y menos lascivo, más difiere de Areúsa.

La investigación de Luisa López Grigera, basándose en Aristóteles y en su concepto de «cambio de fortuna», intenta analizar, como reza el título, las «Causas de las acciones de los personajes de Celestina» (pp. 111-124). La primera causa considerada por la estudiosa es la fortuna, o la diosa Fortuna, que aparece muy poco en la trama de la obra, pese a la gran influencia que ejerce en la *Tragicomedia* el *De prospera et adversa fortuna* del Petrarca (p. 113). En cambio muchas más son las «referencias a Dios como causa de bienes y males» (p. 113), sobre todo, en el acto I cuando Calisto se refiere a Melibea, o, en el caso de Celestina con su supuesta devoción y la «confesión» que pide justo antes de morir. El demonio no entra en la acción de la obra sino por el conjuro de la alcahueta en el acto III, por algunas locuciones lexicalizadas y algunas referencias a la hechicería ejercitada por la vieja. Siguiendo con su investigación, la estudiosa afirma que

«las causas que parecen dominar toda la obra [...] son las que Aristóteles llama por apetito», y distingue, sucesivamente, los apetitos racionales de los irracionales. Los primeros no aparecen en la obra mientras que los otros sí, y en abundancia. La atención de López Grigera se concentra entonces en algunos apetitos irracionales como la ira —que manifiesta Calisto tras regresar a casa después el rechazo de Melibea, o la de Melibea cuando la alcahueta pronuncia el nombre de Calisto, o la de los criados cuando matan a la vieja—, o la concupiscencia en sus múltiples formas —placer natural, «de la imaginación y del recuerdo» y «en la satisfacción de un apetito»— (p. 117). En suma, el placer en sus diferentes manifestaciones está omnipresente en la *Comedia de Calisto y Melibea* y esto parece sugerir que tanto el autor o los autores del primer acto como de los quince restantes tenían un conocimiento bastante profundo de los escritos del estagirita. En última instancia López Grigera acepta el enamoramiento de Melibea, que buena parte de la crítica tradicional ha interpretado como una *philocaptio* demoníaca. La estudiosa pone de relieve el hecho de que Melibea ya estaba enamorada de Calisto antes de la llegada de la vieja hechicera, cuyo papel fue, simplemente, el de catalizador. Por lo tanto la joven «no obra bajo el efecto de un hechizo demoníaco, sino cediendo al impulso natural de sus apetitos» (p. 123). El autor o autores de la *Comedia* conocían muy bien la retórica aristotélica, tal vez a través de la misma *Retórica*, tal vez a través del *Organon* o de la *Ética a Nicómaco*, y su intención era la de denigrar el amor cortés y alertar contra criados lisonjeros y malvadas alcahuetas. Pero, sobre todo, el objetivo principal de la *Comedia* era el de demostrar cómo las adversidades no dependían de eventos extra-mundanos sino de las acciones y voluntades de las personas, que solamente buscaban la satisfacción de los bienes aparentes.

Importante aportación en los estudios sobre el Manuscrito de Palacio (= Mp) es la que presenta María Luisa López-Vidriero (pp. 125-51). Recordando brevemente las diferentes etapas de las investigaciones sobre el Mp —desde su descubrimiento en 1989 por Faulhaber hasta las dos tentativas de identificar al poseedor del Manuscrito, por Ian Michael en 1991 y por Juan Carlos Conde en 1997—, la estudiosa presenta el resultado de sus investigaciones que confirman la propuesta de Conde y sitúan en la Casa de Sol de Valladolid de Diego de Sarmiento, primer conde de Gondomar, la procedencia del fragmento del auto 1 de la *Comedia de Calisto y Melibea*. En la primera parte de su investigación la estudiosa describe detenidamente las tres obras que forman parte del códice facticio donde se encuentra el fragmento: el *De vita beata* de Juan de Lucena, que, falto de las primeras hojas, fue arbitrariamente titulado *Coloquio de la felicidad* (ff. 1-92); el fragmento de la *Comedia* (ff. 93-100) y un *Panegírico a los Reyes Católicos* por la toma de Granada, también acéfalo (ff. 101-6). En los inventarios de la biblioteca de Diego de Sarmiento no aparece ninguna referencia directa a la *Comedia*, pero lo que sí se ha podido averiguar es

la proveniencia de la primera obra del código facticio ahora considerado. En el catálogo de la biblioteca del Conde de Gondomar de 1623, entre los «Libros de diferentes materias», se presenta esta entrada: «*Questión de la felicidad entre el Obpo, Lucena el Autor y Juan de Mena*. 4º. No tiene principio» (p. 132), que identifica la primera obra del código facticio. Dos catálogos posteriores (1769 y 1775) de la Casa de Sol de Valladolid confirman la presencia de la obra de Lucena en la biblioteca vallisoletana, localizándola en la Sala II, estante 10º, cajón 2º. Una vez que la Biblioteca gondomarina entró a formar parte de la Librería Particular o de Cámara de Carlos IV y Fernando VII la mayoría de sus libros fueron objeto de un cambio de distribución y también de encuadernación —y a este destino no escapó el Mp—. El estudio termina mostrando la relación existente entre la ciudad de Segovia y don Diego Sarmiento, presentando la relación epistolar que el conde tuvo con algunos personajes segovianos.

El objetivo del estudio de Isabel Lozano-Renieblas es señalar un aspecto que ha sido generalmente subestimado por la crítica en la interpretación del personaje de Celestina, es decir, la relación que la vieja medianera tiene con los pactos demoníacos (pp. 153-64). Según la estudiosa el cambio de actitud de Melibea hacia el enamorado Calisto no sólo se debe a las artes persuasorias de Celestina, sino también a la intervención del demonio invocado por ella. Para corroborar este punto de vista cita un paso del acto V en el cual la alcahueta se muestra deudora del demonio por el favor recibido (p. 156) y pasa luego a analizar un famoso tratado medieval de hechicería, el *Malleus maleficarum*. En el momento de hablar de la *philocaptio*, dicho texto presenta tres maneras diferentes de suscitar el loco amor: por pérdida de autocontrol —es decir lo que pasa a Calisto—, por tentación del demonio, o a través de un pacto demoníaco mediante un brujo o una bruja —y, este último, representa el caso de Melibea—. Lo que Isabel Lozano-Renieblas sugiere es que el personaje de Celestina, además de inscribirse en la tradición clásica, latina, oriental y medieval, se inspira también en la hagiografía cristiana de los magos y nigromantes, cuyas leyendas tuvieron gran éxito durante la Edad Media. Tras recordar unas cuantas historias hagiográficas griegas —la *Vida de San Antonio*, la *Vida de San Hilarión*, la leyenda de Proterio y su criado, y la de Anthe-mio—, Lozano-Renieblas se detiene a analizar la leyenda de Cipriano y Justina, en su transmisión occidental. El mago Cipriano, pidiendo ayuda al demonio, no logra que la joven Justina se enamore de Aglaidas, y termina por convertirse al cristianismo y por enamorarse de la joven. Según la estudiosa es bastante probable que Rojas conociese esta leyenda, dado que en el inventario de su biblioteca aparece un *Flos sanctorum*. Además no faltan indicios y testimonios que relacionan la ciudad de Salamanca con la magia negra y con San Cipriano, desde la opinión que Pedro Ciriuelo tenía de la ciudad (p. 161), hasta la leyenda de una cueva dedicada al mago Cipriano, creencia en la que se basa un entremés de Cervantes y

la homónima comedia de Juan Ruiz de Alarcón (p. 161-2). Citando, por último, otros pactos demoníacos posteriores a la obra de Rojas, la autora concluye recordando el objetivo inicial de su investigación, «que no era sino señalar el peso de la corriente de los pactos demoníacos en el personaje de Celestina» (p. 164).

El artículo de José Miguel Martínez Torrejón, «'Apártate allá, Lucrecia'. La violación de Melibea» (pp. 165-87), empieza con algunas reflexiones acerca del personaje de Lucrecia y, sobre todo, a propósito de lo que su nombre evoca. Recordando la triste suerte de la noble romana homónima, que se mató después de ser violada por Sexto Tarquinio, el autor muestra cómo la criada de la *Tragicomedia* puede considerarse el símbolo de la integridad de Melibea: una vez salida de la escena ésta (acto XIV), por orden de su joven ama, nada habrá que impida al impetuoso Calisto, otro Tarquinio, la satisfacción de sus deseos. En dicha ocasión, el comportamiento del enamorado se mueve en la frontera, no siempre bien definida, del seductor y del violador. Ovidio trató, en su obra, el punto de vista diferente que presentaban hombres y mujeres sobre el asunto: en las *Metamorfosis* aparecen toda una serie de personajes femeninos violados que cuentan su terrible destino; mientras que en el *Ars amatoria* el escritor de Sulmona declara que es justo y necesario forzar a la mujer para que se cumpla el proceso de seducción. La crítica de tipo feminista ha considerado a Calisto, por lo general, un violador, sin apreciar la distinción que ya desde la edad clásica presentaba Ovidio. En realidad Martínez Torrejón acierta cuando afirma que hay un abismo enorme entre un Tarquinio, que intenta satisfacer sus deseos amenazando con la muerte y la deshonor a Lucrecia (p. 169), y un Calisto, que, aprovechándose de una situación que ha logrado crear, representa un ejemplo más de toda una tradición de seductores convencidos de la necesidad de actuar con ímpetu en determinadas ocasiones. La literatura latina medieval, siguiendo las argumentaciones de Ovidio, presenta innumerables episodios de «jóvenes felizmente violadas y que incluso colaboran sospechosamente» (p. 170): hay el ejemplo de la virgen del *De nuntio sagaci*; el *Cancionero de Ripoll* que muestra como hay que comportarse con las mujeres; el testimonio de los *Carmina Burana*; los consejos del *Facetus* y del *Pamphilus de amore* así como las advertencias de Venus a don Melón en el *Libro de Buen Amor* (pp. 170-4). El artículo termina con la descripción detallada de los momentos que comparten juntos los dos enamorados hasta que Calisto, cumplidos los *gradus amoris* (*visu, alloquium, contactum, basio*), concluye, en el acto XIV, con la satisfacción de sus deseos (pp. 176-82). Si el joven presenta rasgos de violador, Melibea no desmerece en la disposición y predisposición que muestra hacia él, organizando las citas nocturnas, concediéndole los primeros cuatro *gradus* de amor y, por último, invitando a la criada a marcharse de la habitación dado que ha llegado el momento de... ¡concluir con el *factum*!

El estudio de Jerry R. Rank, «Speculations about the vanished texts of the Celestina» (pp. 189-196), examina las informaciones que se poseen sobre los primeros testimonios de *Celestina*. En la carta «El autor a un su amigo», que aparece, por primera vez, en la *Comedia* de 1500, se hace referencia a unos «papeles» que la crítica generalmente ha asociado con el Acto I. Este estadió manuscrito de la obra fue una pura conjetura hasta el año 1989 cuando Faulhaber (re)descubrió en un códice facticio de la Biblioteca Real de Madrid un fragmento manuscrito de la *Comedia* (p. 190). Otra prueba de la existencia de la obra en forma manuscrita la presenta de nuevo la carta ahora considerada. De hecho, en ella se distingue entre la composición del antiguo y anónimo autor y lo que ha sido añadido por el nuevo: una cruz señala donde terminó el primero y continuó el segundo, pero no hay sombra de esta cruz en el cuerpo del texto que ayude a determinar esta división. La evidente contradicción se subsana en la sucesiva evolución de la obra, la *Tragicomedia*, en la cual la referencia a la cruz desaparece y en su lugar se citan las palabras exactas, «Hermanos míos», que indican la nueva redacción. Lo que todavía queda sin resolver es la identidad de quién operó este cambio: ¿Rojas o un impresor? El estudioso opina que antes del manuscrito final destinado al impresor circularon otras copias de la *Comedia* en manos de amigos y colegas de Rojas y que tal vez fueron éstos los que empujaron al bachiller hacia un taller para que la obra llegase a ser de dominio público. Si se acepta el año 1475 ca. como fecha de nacimiento de Rojas y los años 1491-2 como supuesta llegada del joven a Salamanca, Rank opina que los famosos «papeles» pudieron caer en las manos del joven poco después del bienio ahora considerado. Cuando fueron elaborados estos «papeles» es otra cuestión, porque a la idea inicial de la trama hay que añadir el factor humano, es decir, la redacción, y la inclusión, en la *Comedia*, de las sentencias petrarquistas publicadas en Basilea en 1496. El estudio de Alan D. Deyermond sobre el índice de sentencias de Petrarca y su uso en la *Comedia* llega a la conclusión de que Rojas compuso su obra después de 1496, año de la primera edición de dichas sentencias. Fue primero Castro Guisasola quien indicó a Petrarca como una de las fuentes principales de *Celestina*, y fue luego Deyermond quien profundizó el asunto presentando los diferentes pasajes que habían sido incluidos en la *Comedia*. Como bien apunta Rank lo que ninguno de los dos estudiosos consideró fue la posibilidad de que tal vez existió «an earlier list from the Petrarchan Latin corpus, perhaps not yet attached to an edition or manuscript» (p. 194). Por lo tanto la fecha de 1496 no se puede considerar más como *terminus post quem* de la composición de la obra.

La contribución de Dorothy Sherman Severin, «Celestina's audience, from manuscript to print» (pp. 197-205), analiza, una vez más, el nuevo prólogo de *Celestina*, que aparece por primera vez en la *Tragicomedia* debido, probablemente, a la necesidad de explicar los cambios que se habían

dado en la obra. Considerando el público al que la obra estaba destinada en un primer momento —posiblemente estudiantes que entendían sin ninguna dificultad los chistes y las sátiras presentes en la *Comedia*— Severin opina que los cambios que se dieron luego se debieron a la recepción de un público mucho más amplio de lo que se pensaba. Diferentes fueron las reacciones que la *Comedia* suscitó y buena muestra de estos pareceres discordes la encontramos en el nuevo prólogo: para algunos la obra era demasiado larga, para otros demasiado corta; unos habían considerado sólo los chistes dejando todo lo demás, otros habían logrado entender el verdadero sentido del escrito; otros más habían discutido sobre el título, etc. Consecuencia de todos estos comentarios fue la inclusión del nuevo prólogo explicativo, de cinco nuevos actos, un nuevo título, y cambios en diferentes partes del texto. El nuevo prólogo nos cuenta así no sólo la recepción de la obra sino también su revisión. En la segunda parte de su investigación Severin interpreta la carta «El autor a un su amigo». Según la estudiosa cuando Rojas compone la carta piensa todavía en su público salmantino y de esta breve introducción se desprende que su autor no se había dejado influir todavía por el éxito que había obtenido la obra. El destinatario de la epístola, real o inventado, así como sus compañeros de Salamanca están presentes en la mente de Rojas mientras éste la escribe y la razón por la cual no puso su nombre fue simplemente para evitar las malas lenguas, que podían criticar una obra compuesta por un joven estudiante de derecho. Presentando luego el ejemplo de las tres diferentes redacciones del *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, tres versiones diversas para un público cada vez distinto, Severin postula que la ambigüedad presente tanto en la carta como en el prólogo dependen tal vez del cambio de público. La última parte de la investigación está dedicada al manuscrito de Palacio y a las variantes significativas que éste presenta. Su importancia es indiscutible y representa, por un lado, un documento *in fieri* —como lo demuestran las diferentes correcciones—, y, por el otro, una composición que había logrado ya una cierta madurez, como se desprende del *incipit* y del argumento, que no presentan ninguna variante en relación al texto impreso.

El estudio de Joseph T. Snow, «Lo teatral en Celestina: el caso de Areúsa» (pp. 207-17), tiene como objetivo presentar una lectura más crítica del papel que desempeña Areúsa en la trama de la *Tragicomedia* y sobre todo en relación con su protagonista / maestra Celestina. Su aguda interpretación del personaje proviene del acto xvii, donde, muerta ya Celestina, Areúsa se apodera de toda la escena en el episodio que ve a su prima Elicia escondida detrás de una cortina mientras la joven da muestra de sus artes seductoras en la conquista de Sosia. El pasaje ahora mencionado ha llevado a Snow a una reflexión y a una relectura del acto vii, es decir, el acto en el cual Celestina parece seducir a la joven e inexperta ramera. Tras recordar las diferentes descripciones presentes a lo largo de la *Tragi-*

comedia, el ilustre celestinista pasa a analizar detenidamente el comportamiento de Areúsa. Señala, por ejemplo, la actitud que la joven muestra con respecto a la muerte de Pármeno y la reacción, de muy distinta índole, que tiene frente a la muerte de la vieja alcahueta. Una vez salida de escena Celestina, es ella la que adquiere mayor importancia e iniciativa en el desarrollo de la trama. Su comentario sobre la vieja alcahueta en el Acto xvii, «Pues prima, aprende, que otra arte es ésta que la de Celestina, aunque ella me tenía por bova porque me quería yo serlo» (p. 211), ha ofrecido a Snow la nueva clave de interpretación del personaje. En el acto vii Calisto pide a Pármeno que acompañe a Celestina a su casa y ésta intenta convencerlo, una vez más, de que habrá provecho para todos si se pone de su lado y del de Sempronio. Pasando frente a la casa de Areúsa la vieja piensa que tal vez ha llegado el momento de ofrecer al joven lo que se le había prometido desde el primer acto: un encuentro con su amada Areúsa. Al principio la joven intenta resistir, pero entiende pronto que con Celestina no hay palabras ni razones que valgan y la escena termina como Pármeno esperaba hace tiempo. ¿Es, esta, otra ocasión en la cual Celestina da muestra de sus artes persuasorias? O, tal vez, ¿es Areúsa la que decide complacer el deseo de la vieja y de Pármeno adaptándose a la situación como era necesario? Lo que queda claro y lo que todo sabemos es que Celestina es una vieja muy astuta y sabia a su manera. Lo que se vislumbra todavía más es que, tal vez, enamorados como estamos del personaje de la alcahueta de vez en cuando no nos damos cuenta de que no todo el mundo celestinesco rueda en torno a Celestina. Como ha demostrado Joseph T. Snow en su excelente estudio, hay otros personajes que merecen una atenta lectura y, que, analizados a fondo, pueden darnos una visión diferente de la obra y mostrarnos, detalladamente, las distintas caras y particularidades que ofrece esta obra maestra que todos conocemos con el nombre de *Celestina*.

Desde hace ya tiempo la crítica ha demostrado que el humor es parte integrante de *Celestina*. Louise O. Vasvári, en su artículo «Ecolios para el vocabu(r)lario de *La Celestina*. i. La seducción de Pármeno» (pp. 219-254), cuestiona la recepción de los chistes presentes en la *Tragicomedia* e intenta determinar como algunos de éstos se entendían en la época. El episodio que la estudiosa analiza es el primer diálogo entre Pármeno y Celestina en el Acto i, allí donde aparece la famosa referencia a la «cola de alacrán» del joven criado. Diferentes estudios se han centrado en este primer encuentro, poniendo de relieve la habilidad retórica de la vieja alcahueta y la obscenidad de los chistes empleados, pero, según Vasvári, falta todavía un estudio sobre el «valor connotativo» (p. 221) de las palabras utilizadas, y lo que no se ha entendido plenamente es la gran comicidad que la escena presenta. En el intento de poner a Pármeno de su lado, la vieja alcahueta da muestras de buena erudición y de conocimiento no indiferente a la retórica, la parodia, y, por supuesto, al lenguaje académico salmantino,

pero todo eso no parece ser suficiente para convencer al criado. Celestina entonces pasa a dirigir a Pármeno una serie de insultos que «pertenecen al discurso carnavalesco del vituperio elogioso» (p. 222). De los siete términos que Celestina utiliza contra Pármeno, el más fuerte resulta ser el de «putico», tal vez, con el significado de sodomita. El insulto «lobicos en tal gusto» se refiere a la expresión de disgusto que pone el joven y, tal vez, tiene también una connotación sexual que está relacionada con la tradición oral, con una alusión en el *Libro de buen amor* y con la canción que entona Lucrecia mientras su ama espera la llegada de su amante. Hay además otros rasgos de la tradición popular que aparecen en el discurso de la vieja: por ejemplo la referencia a la barba recién nacida del joven criado como símbolo de su sexualidad incipiente, la tradición de que los jóvenes tengan relaciones con el otro sexo pronto —y Celestina parece ofrecerse como voluntaria con Pármeno—, y la figura de la vieja lujuriosa. Esta última caracterización conecta con una tradición antecedente muy prolífica, desde la *Vetula* latina (siglo XIII) hasta el Archipreste de Hita y con numerosos proverbios. Continuando el análisis del encuentro de los dos personajes, Vasvári concentra su atención sobre diferentes expresiones y términos utilizados en el diálogo. La última expresión considerada por la estudiosa es la exclamación de Celestina: «¡Ríeste, landrezilla, hijo!». Siguiendo la definición de «landre» en diferentes diccionarios, que apuntan claramente, sin mencionarlos, a los genitales, y mostrando la asociación bellota-pene en la iconografía medieval y moderna, Vasvári concluye subrayando la poca exactitud que provee Corominas al definir landrecilla «insulto cariñoso, propiamente pestecita» (p. 233).

La investigación que cierra las actas seleccionadas, «The Burgos Comedia: A Reassessment» (pp. 235-317), no fue una ponencia leída en el Congreso de Nueva York. Nació como introducción pero su autor, Ottavio Di Camillo, dió tanta libertad a su irrefrenable inspiración y erudición que, al final, lo que tenía que ser una presentación de varias páginas se transformó en un estudio largo y valioso sobre la *Comedia* de Burgos. Lo que Di Camillo presenta es una revisión directa de los aspectos materiales del incunable, así como una reconsideración de los distintos estudios sobre la *Comedia* y los testimonios y descripciones de esta única edición conocida a partir de los catálogos de principios del siglo XIX. En la historia de la crítica celestinesca el primer estudioso «serio» que se ocupó de *Comedia* y de *Tragicomedia*, intentando presentar un *stemma codicum* fiable, fue Raymond Foulché-Delbosc. Sus observaciones y conclusiones, aunque hoy en día sigan teniendo validez, parecen o bien pasar desapercibidas por la crítica o bien haber sido completamente olvidadas. Fue él quien, dispuesto a desenredar las noticias erróneas, falsas y parciales que circulaban a cerca de *Celestina*, revisó todo lo conocido hasta el momento sobre el texto y fue siempre él quien, por primera vez, entendió la verdadera importancia de la *Comedia* de Burgos en la tradición textual de la obra. La presencia

de dos redacciones diferentes de la obra, una primera versión en 16 actos y una sucesiva en 21, con cambios bastantes relevantes, produjo una confusión que se reflejó luego en el momento de catalogarla. De hecho la primera referencia que se conoce de la *Comedia* de Burgos es de 1836, en el catálogo de Richard Heber, donde la obra aparece con el título de *Tragicomedia*. Bajo el mismo título se encuentra en 1842 en el *Manuel du libraire et de l'amateur des livres* de Jacques Charles Brunet, quién la compró para la Biblioteca del Marqués de Soleinne. Dos años más tarde, en 1844, tras cambiar de nuevo de propietario, la edición de Burgos recibió, por primera vez, la debida y justa catalogación, «Calisto y Melibea. Comedia»: constituyendo, este, un breve paréntesis, porque en las ventas sucesivas a la década de los '50, de nuevo le asignaron el título de *Tragicomedia*. En 1890 otra referencia a la *Comedia* de Burgos la presenta como la primera edición de la *Tragicomedia*, mientras en 1895, en el catálogo de Quaritch, desaparece el título y la obra se presenta como «Celestina. La Primera Edición» (p. 249). Los problemas acerca del título reflejan los pocos y escasos conocimientos que se tenían de *Celestina*. Otro indicio de esta incertidumbre imperante llega de la falta de indicaciones de una primera hoja perdida. Heber, por ejemplo, no hizo ninguna referencia al estatus incompleto del incunable burgalés, como si no se hubiese dado cuenta y no hubiese contado los folios que componen la edición, y así mismo Brunet. Sólo en la segunda mitad de los 50, Jacob insinuó que tal vez la obra se había conservado incompleta y fue Salvá en 1872 el primero en afirmar que la primera hoja se había perdido y con ella el título de la obra y que los números de las páginas habían sido cambiados: con él se estableció, de una vez, la foliación correcta de la *Comedia*. Poco antes de la mitad del siglo XIX surgió otra cuestión que todavía se debate hoy: la autenticidad de la última hoja del incunable, es decir la que lleva la marca del impresor Fadrique de Basilea. Brunet, en 1860, en la revisión de su famosa obra, *Manuel du libraire*, habló por primera vez de una posible falsificación de la última hoja y la incógnita más grande resulta ser un detalle que ya no puede comprobarse: la presencia en la última hoja de una filigrana de 1795 que hoy en día no aparece. A principios del siglo XX fue de nuevo Foulché-Delbosc quien analizó de manera significativa la marca del impresor. En su detenido examen el ilustre estudioso describió la última hoja de la edición como no original («n'est pas le feuillet original») y su papel como diferente en comparación al del resto de la obra («Le papier est un peu plus jaune et un peu plus épais que celui des autres ff.»). Nada dice acerca de la filigrana de 1795 que supuestamente tenía que aparecer en el último folio. Su análisis de la marca del impresor termina con esta afirmación: «est un fac-similé bien fait, obtenu par un procédé photographique», conclusión que confirmó años después Frederick J. Norton y, siguiendo a Norton, muchos otros. Como bien apunta Di Camillo, nadie se ha preguntado cuál fue la técnica utilizada para reproducir la marca del

impresor y sobre todo cuál era el desarrollo de la ciencia fotográfica en 1869, año de la última encuadernación de la obra, es decir última ocasión efectiva para la sustitución de la hoja final. Sus investigaciones descartan claramente la posibilidad de que fuese utilizada cualquier técnica de reproducción rebatiendo, consiguientemente, las conclusiones de Foulché-Delbosc confirmadas por Norton. A pesar de todos estos problemas materiales del incunable burgalés, que ponen en duda su fecha de impresión, ha sido demostrado, por numerosos filólogos, que el texto transmitido por la imprenta de Fadrique de Basilea es el más antiguo. Después de analizar los diferentes estadios a través de los cuales la obra se desarrolló —el manuscrito, luego la princeps, Burgos, Toledo y Sevilla, la *Tragicomedia* y, por último, ésta con el Auto de Traso—, Di Camillo pone de relieve como el nombre de Rojas asociado a la obra no aparece sino hasta el cuarto estadio, es decir en la *Comedia* de Toledo (1500), hecho que pone en duda, una vez más, un problema crucial como el de la autoría de la obra —por su fecha de composición que podría muy bien situarse a principios de 1490—. Regresando a las tres comedias que hoy en día se conocen, de nuevo Di Camillo subraya como, al fin y al cabo, la que fue impresa en Burgos representa el ejemplar más antiguo que se conoce hasta el momento y responde muy acertadamente a las dudas presentadas por Jaime Moll en un reciente artículo sobre la posible fecha de la edición de Fadrique de Basilea (pp. 290 ss.). Una de las últimas cuestiones que el estudio analiza en su trabajo contempla la posibilidad de que fuese el impresor Fadrique de Basilea quien añadiese los argumentos a cada auto. A favor de su conjetura presenta el ejemplo de otro incunable, *Oliveros de Castilla*, que imprimió el mismo Fadrique y donde cada capítulo está precedido por un breve resumen cuya utilidad se expone muy claramente en el prólogo de la obra («porque fuesse más fructuosa e aplacible a los lectores e oidores»). Descartando la posibilidad de que se perdieran unos folios al final de la *Comedia* y presentando un examen de la filigrana presente en los folios de la obra, termina este excelente trabajo de investigación que será, sin duda, de gran utilidad para todo celestinista.

Devid Paolini
The Graduate Center, CUNY, Nueva York