

31

2007

Celestinesca



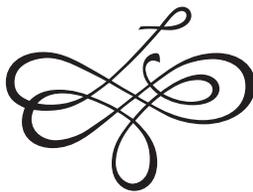
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 31

2007



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)

CONSEJO EDITORIAL

PATRIZIA BOTTA	(Università di Chieti) (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: XXXXXXXXX

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores, 2007

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 Educación y Ciencia, referencia HUM2005-01334.

Impresión: Publidisa

Celestinesca

NÚM 31

ÍNDICE

2007

ARTÍCULOS

- BIZZARRI, Hugo O., «Los refranes de *Celestina* interpretados por su primer comentarista» 9
- CANET VALLÉS, José Luis, «*Celestina 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?» 27
- GAGLIARDI, Donatella «*La Celestina* en el Índice: Argumentos de una censura» 59
- GATLAND, Emma, «Language and Authority in the *Celestina*: Institutions, Incongruence and Shifting Symbolic Power» 85
- INFANTES, Víctor, «Fernando de Rojas: el lector desvelado (en su caligrafía). De nuevo sobre el «Inventario» de sus libros» 103
- LLORET, Albert, «El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*» 119
- SNOW, Joseph T. y GIMBER, Arno, «Richard Strauss, Stefan Zweig, Joseph Gregor and the Story of the *Celestina* Opera that Almost was, with a Bibliographical Appendix of *Celestina* Operas in the Twentieth Century» 133

RESEÑAS

- Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, ed. de Juan Carlos Conde, New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007 167
- La Celestina* de David Barrocal en la Complutense 177

- Enrique Fernández (ed.), *Pornoboscodidascalus Latinus (1624). Kaspar Barth's Neo-Latin Translation of «Celestina»*, Chapel Hill, University of Carolina Press (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 284), 2006 183
- La Celestina*. Versión de Daniel Suárez Marzal. Teatro Regio (Buenos Aires). Octubre-Noviembre de 2007 187

Artículos

Los refranes de *Celestina* interpretados por su primer comentarista

Hugo O. Bizzarri
Université de Fribourg

A nadie escapa que en las últimas décadas los estudios celestinescos han sufrido dos cambios radicales. Primeramente, el descubrimiento de Charles Faulhaber del manuscrito de Palacio conservando copia manuscrita del «primitivo aucto», que ha renovado las disputas sobre la génesis de la obra y problemas de filiación de las primitivas impresiones.¹ En segundo lugar, la publicación del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid 17631, comúnmente llamado *Celestina comentada*, conocido desde antiguo, utilizado por estudiosos y comentaristas de la obra, pero que hasta el momento estaba sólo a disposición de quienes tuvieran tiempo de consultarlo en sus estancias científicas madrileñas. Su publicación en el año 2002, fruto de un equipo de trabajo, permite hoy tener acceso fácil y directo a esta forma de recepción de la obra de Rojas.²

Aspectos claves de este comentario, tales como la fecha de su elaboración, autoría y profesión del autor están actualmente en disputa. De todo ello, parece haber acuerdo general en los críticos de que este anónimo glosador era un jurista, posiblemente influido por las ideas del *mos gallicus*, corriente originaria de Francia, que estaba de moda en España en la primera mitad del siglo XVI.³ Más ambigua es la fecha de elaboración

1.— Charles B. Faulhaber, «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms. 1520», *Celestinesca* 14 n° 2 (1990), pp. 3-39. Volvió sobre el tema en «*Celestina de Palacio: Roja's Holograph Manuscript?*» *Celestinesca*, 15 n° 1 (1991), pp. 3-52.

2.— Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne (eds.), *Celestina comentada*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. Las citas estarán hechas de esta edición.

3.— El primero en señalar la profesión de este comentarista fue Peter Russell en dos trabajos «El primer comentario crítico de *La Celestina*: cómo un legista del siglo XVI interpretaba la *Tragicomedia*», en *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 293-321 y «*La Celestina* y los estudios jurídicos de Fernando de Rojas», *ibidem*, pp. 325-340.

de este comentario para lo cual los estudiosos se han valido de los libros que el mismo glosador cita a lo largo de su trabajo. Russell observó que en una glosa al acto IV menciona a Juan de Dios, fundador del hospital de pobres de Granada: «Los términos de la nota sugieren que fue escrito algunos años después de 1550; quizá antes de la bula papal de 1571, y casi con seguridad antes de la publicación de la biografía de 1585».⁴ Louise Fothergill-Payne llega casi a la misma conclusión al observar que la biblioteca de este intelectual estaba constituida por obras publicadas entre 1520 y 1570. El autor podría haber iniciado su comentario entre 1550 o comienzos de 1560, alcanzando el estado en que nos ha quedado, tal vez por muerte de su autor, en 1570.⁵

Otra observación importante de Russell concierne a la patria chica del comentarista. Para el crítico británico, la glosa del acto IV a la que acabamos de hacer referencia, evidencia que debió de escribirse en Granada.⁶ Sin embargo, Fernández Rivera acota acertadamente que es curioso que el comentarista pase por alto las palabras que dice Sempronio en el mismo acto, «ganada es Granada», sin dedicarles una glosa, totalmente esperable si estuviera escribiendo en dicha ciudad.⁷

Quisiera aclarar desde ahora que mis apreciaciones sobre esta copia no están destinadas a solucionar ninguno de estos puntos. Más bien me interesa mirar a este comentario desde otra óptica. Louise Fothergill-Payne señaló con certeza que este comentarista anónimo prefiere glosar pasajes sentenciosos,⁸ a lo cual habría que añadir que gran parte de ellos son refranes. Los críticos hasta ahora han acentuado la relación de estos comentarios con el derecho tanto canónico como seglar, especialmente con la intención de describir el perfil del comentarista. Ahora yo quisiera prestar atención a otro elemento que se desprende de las glosas: la percepción que este comentarista tenía de la lengua castellana.

El primer punto que quisiera destacar es que para los años 60 ó 70 del siglo XVI no era extraña esta forma de comentar los refranes que presenta el anónimo comentarista de *Celestina* ni que este tipo de trabajo fuera realizado por un entendido en Derecho. La más antigua muestra hispánica

Han hecho nuevas precisiones Ivy Corfis, «La *Celestina comentada* y el código jurídico de Fernando de Rojas», en A. Deyermond y I. Macpherson (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Número especial del *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, Liverpool UP, 1989, pp. 19-24 y E. Fernández Rivera, «La autoría y el género de la *Celestina comentada*» *RFE*, 86 n° 2 (2006), pp. 259-276.

4.— Russell, «El primer comentario crítico...», p. 301.

5.— Louise Fothergill-Payne, «Introducción», en Louise Fothergill-Payne *et alii*, *Celestina comentada*, pp. XV y XVIII-XXI.

6.— Russell, «El primer comentario crítico...», pp. 300-301.

7.— Fernández Rivera, «La autoría...», p. 263 nota 11.

8.— Louise Fothergill-Payne, «Introducción», en Louise Fothergill-Payne *et alii*, *Celestina comentada*, pág. XVII.

de esta forma de glosar la hallamos en el *Seniloquium*, pequeña colección de refranes glosados en latín que fue escrita entre 1478 y 1480.⁹ Su autor se vale para comentar los refranes de gran cantidad de *auctoritates*, pero también de costumbres, relatos populares y hasta de refranes. Entre los relatos populares que recrea no podemos dejar de pasar por alto el del refrán 436, «Quien echara el çençerro al gato», relato que conocemos por su inserción en el *Libro de los gatos* (ej. n° 55) y el n° 328, «Piensa el ladrón que todos son de su condición», que trae en su comentario el difundido cuento de la «Disputa entre griegos y romanos» que se halla en el *Libro de buen amor* (cc. 44-70). El anónimo comentarista y compilador del *Seniloquium* quiere amonestar al bajo clero y para ello destaca la moralidad de estas paremias, muchas veces interpretadas de forma harto personal. Para ello hace gala de una amplia erudición en que destacan sus conocimientos tanto del Derecho seglar como del canónico. Doy como ejemplo el comentario al refrán «A yra de Dios, non ay cosa fuerte» (n° 24):

Porque un reo no encuentra ayuda ante una legación, en la que se presenta un testigo de los propios hechos; por ello es ejecutado por el juez. Nadie puede ocultarse en sitio alguno a los ojos del juez que lo ve todo. En vano huye uno y se esconde de la mirada de Dios, pues se ha dicho: Si asciendo al cielo, tú estás allí. Sobre este versículo comentó mejor Anselmo estos versos: ¿para qué huyes, alma? Por muchas horas que subas, siempre estarás bajo la mirada de Dios. Y no piensen los hombres que el poder de las riquezas prevalecerá en su presencia. En los comentaristas encontramos igual explicación.¹⁰

En este escueto comentario se han esgrimido nociones de derecho seglar, citas de versículos bíblicos con los cuales se corrobora la sentencia, es decir, el sentido profundo del refrán, y la tradición patristica. Todo esto para extraer una enseñanza cristiana del dicho popular. No voy a detenerme más en este texto, pero constantemente la tradición escolástica sirve a este anónimo comentarista para corroborar la moralidad de los refranes. La sabiduría popular no hace más que transmitir de otra forma lo que habían dicho los doctores de la iglesia y hasta el mismo texto bíblico.

El compilador y glosador del *Seniloquium* pertenece al ámbito escolar y hunde sus raíces en esa tradición, en la cual los refranes eran utilizados en las clases de gramática. Colecciones de este tipo con comentarios no

9.— Es la hipótesis que manejan actualmente Fernando Cantalapiedra y Juan Moreno (eds.), *Diego García de Castro. Seniloquium*, Valencia, Universidad de Valencia, 2006, p. 26. En otra aportación, Fernando Cantalapiedra Erostarbe («La *Celestina* y *Seniloquium*», *Celestinesca*, 29 (2005), pp. 9-44) ha reseñado unos 150 pasajes comunes entre *Seniloquium* y *Celestina* sin que esto implique influencia, préstamos o dependencias.

10.— Me valgo de la traducción de Cantalapiedra y Moreno (eds.), *Seniloquium*, p. 66.

escasean en la Edad Media¹¹ y de ella se va a nutrir Erasmo para elaborar sus *Adagia* y transformar a los refranes en vehículos de su reforma.

Pero entre el *Seniloquium* y el comentario de *Celestina* ha habido un cambio radical. En el interín se ha producido un proceso de jerarquización de la lengua castellana. Sabemos que este proceso tiene su raíz en las disputas que se realizaban en Italia entre lengua latina y vulgar. Aunque en España no se hayan desarrollado con la misma magnitud, no faltaron en la Península Ibérica una larga serie de reflexiones en torno a la lengua vulgar, en las cuales los refranes no han quedado al margen.¹² Mal Lara dirá que «No ay arte o sciencia en letras apartada, / qu'el vulgo no la tenga decorada».¹³ Esta antigua tradición escolar y este contexto humanista de jerarquización de la lengua castellana y revalorización de las expresiones populares es también el ambiente que vive este comentarista a mediados del siglo XVI y esto explica su preferencia en seleccionar los refranes de *Celestina*. Partamos de la base que nos faltan declaraciones personales del autor de los propósitos que perseguía con este comentario. Tal vez ellas estuvieran en los folios iniciales del manuscrito, actualmente perdidos. Por tanto, sólo tenemos su labor como para deducir cuáles hayan sido sus intenciones.

Veamos una vez más su método de glosa. En el tercer acto el comentarista glosa el refrán «Todo lo puede el dinero» que en la *Tragicomedia* desencadena una larga reflexión de la alcahueta. Se trata de un difundido refrán que el comentador enlaza con el *Eclesiástico* (en verdad el *Eclesiastés* 10: 19): «Pecuniae omnia obediunt» y con un pasaje de Horacio: «Omnis enim res, virtus, fama, decus divina humanaque pulchris divitis parent, quas qui construxerit, ille clarus erit, fortis, justus, sapiens etiam et rex, et quicquid volet» (pp. 165-166). No es que el comentarista ignore versiones populares de este refrán,¹⁴ pero su interés es el de asimilarlo a dichos bíblicos y de la Antigüedad. Conuerdo con la afirmación de Russell en que el comentarista quería llamar la atención de que las opiniones, sen-

11.— Remito para ello al capítulo 5 de mi libro *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2004, pp. 105-110.

12.— Ellas iban a aflorar en opúsculos como la *Epístola exhortatoria a las letras* de Juan de Luceña, el *Libro de las alabanzas de las lenguas hebrea, griega, latina, castellana y valenciana* de Martín de Viciano (Valencia, 1574) o el capítulo final de la obra de Bernardo Aldrete, *Del origen y principio de la lengua castellana o romance qui oi se usa en España* (Roma, 1606), así como en multitud de prólogos del período. Véase al respecto el capítulo de Ángel Gómez Moreno, «El pulso de la lengua vulgar con las clásicas», en *España y la Italia de los Humanistas*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 109-120.

13.— Juan de Mal Lara, *La filosofía vulgar*. Ed. Manuel Bernal Rodríguez, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, p. 7.

14.— Que se documentan en Castilla desde el primer tercio del siglo XIV. Vid. Eleanor S. O'Kane, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, RAE Anejo II, 1959, p. 103 y Hugo O. Bizzarri, «Dádivas quebrantan peñas» en Carlos Alvar (coord.), *Gran enciclopedia cervantina*, t. IV, Madrid, Castalia-Centro de Estudios Cervantinos, en prensa.

tencias y *exempla* de la *Tragicomedia* reflejaban el saber colectivo de las autoridades reconocidas.¹⁵ Pero es necesario puntualizar que no es ésta una actitud personal del comentador, sino una de las técnicas que los humanistas tenían para dignificar los textos vulgares y los dichos populares. En los *studia humanitatis* los florilegios de refranes y sentencias tenían una clara función didáctica apoyada en el criterio de la autoridad. Este refrán en sí no necesita de mucha explicación, pues, entre otras cosas, tocaba un tópico de la Edad Media, pero le sirve al comentarista para hacer una libre reflexión sobre el poder del dinero, reflexión que salta de autoridad en autoridad: Horacio, Petronio, Menandro, Ovidio, Terencio, Aristóteles, Boecio, Giovanni Nevizzano. Todo estos autores no hacen más que refrendar lo que aquí ha querido decir Rojas con este refrán: «Ansi que mui bien e con justa razon pudo dezir aqui nuestro author que el dinero lo puede todo» (p. 167), finaliza diciendo.

De una forma u otra el comentarista siempre quiere relacionar lo dicho en el texto con fuentes clásicas. Del refrán «Muertas si cansadas no», que Celestina coloca para caracterizar la insaciabilidad amorosa de las mujeres burguesas, comenta: «Estas son quasi las palabras que dize Juvenal *Satyra* 6 hablando de Messalina mujer del emperador Claudio: Et lassata que viris nondum saciata recessit (Cansada aunque no del todo harta de los hombres se aparto)» (p. 169). Remite luego a la glosa de Juan de Mena hecha por Hernán Núñez y a la *Summa* de Antonius Florentinus, para agregar de su propia cosecha: «Y esto es porque de su naturaleza las mujeres en la concupisencia de la carne por la maior parte son insaciables» (p. 169), lo que luego apoyará con dichos de Salomón. Cuando en el mismo acto Rojas menciona a las Tres furias (Tesífone, Megera y Aletto) el comentarista señala: «Para entendimiento de estas palabras emos de saber que como quenta la *Margarita de los poetas...*» (p. 173) para explicar la referencia mitológica. U otras veces su glosa comienza: «En estas palabras nos quiere nuestro author dar a entender...» (p. 205). A cada paso se evidencia que el comentarista quiere desentrañar el sentido del texto y sacar sus valores morales.

Pero como frecuentemente ocurre en la exégesis gramatical, no siempre un texto tiene un único sentido. En estos casos el comentarista reconoce un sentido literal y otro profundo:

Que te hizo alcalde mengua de hombres etc. Este refran se entiende en dos maneras y la una de ellas quiere dezir como comunmente se toma que por falta de hombres buenos que no avia otro mejor que pudiesse ser alcalde o juez que tu por tanto lo eres y te hizieron juez que de otra manera no lo fueras y en este sentido aquí esta puesto e se a de entender queriendo dezir que no mere-

15.- Russell, «El primer comentario crítico...», p. 309.

cia ser juez sino porque no avia otro mejor que lo fuesse [...] Pero el otro y segundo sentido que tiene este refran es mejor a mi juicio y mas verdadero aunque en el proposito que aquí tratamos no convenga que quiera dezir quien te hizo alcalde falta de hombres buenos porque si hombres buenos no faltaran y todos fueron buenos y en ellos no oviera falta, no avia necessidad de alcaldes ni justicia y en este sentido lo dize el Philosopho como lo refiere la l. 1 ttº 27 Partida 4 que dize ansi estas palabras (p. 409).

Pero en la mayoría de los casos el comentarista hace una explicación literal y, en algunos, hasta ingenua, como la del refrán «Un dolor saca otro»: «Esta es proposición de medicina que tienen los medicos ser imposible que dos dolores esten juntamente en un mesmo lugar sino que el uno saca al otro como ya diximos arriba en el acto 10 en la glosa 13» (p. 500).

Otro aspecto hasta ahora desatendido de este comentario son los vastos conocimientos lingüísticos de que hace gala el glosador. Identifica que muchos refranes que coloca Rojas provienen de la tradición latina. Así «La presta dádiva su effecto a doblado» proviene de Terencio «Qui sero dat nihil dat et qui cito bis dat» (p. 124), «Mal me quieren mis comadres...» también de Terencio «Osequium amicos, veritas odium parit» (p. 155), o «A esse tal dos alevosos. En latin se dize este refran: Fallatia alia aliam trudit» (p. 165), «Que no se toman trucha etc. Vulgarmente se dize en latin: Nihil sine labore fit» (p. 273), «Ni es todo oro quanto amarillo etc. La *Margarita de los poetas* en la foja 48 en el fin dize que es viejo proverbio o sentencia esto que aquí se dize: Non omne quod licet aurum judicari debet» (p. 318), «Un clavo con otro se expelle. Dizese en latin comunmente esto: Clavus clavo expellitur» (p. 355), «Aquel va mas sano que va por llano. Esto es proverbio comun que en latin se dize: Qui vadit plane, vadit sane» (p. 368). O simplemente ve que un refrán castellano concuerda con uno latino, como es el caso de «El hombre apercebido. Con este refran concuerda y haze en semejante lo que en latin se dize comunmente: Tela nocent levius visa volare prius» (p. 371), «Que criasse cuervo etc. Con esto conforman las palabras que dize el texto en el cap. et si Judeos de Judeis onde dize que es comun proverbio: Mus in pera, serpens in gremio, et ignis in sinu suis consueverunt hospitibus exhibere (El mur en el çurron y la serpiente en el regaço y el fuego en el seno acostumbraron de mal galardonar a sus huespedes)» (p. 411), «A otro perro con esse hueso. Dizese en latin este refran : Ad populum phaleras ego te intus et in cute novi» (p. 463). Esta labor de filólogo y anotador que lleva a cabo el comentarista de *Celestina* es para dar a entender que los refranes expresados en vulgar en esta obra provienen, en realidad, del latín. Como los gramá-

ticos sostenían en la época el vulgar era tan sólo un latín corrompido¹⁶. Esta manera de identificar refranes vulgares y latinos tampoco es un rasgo personal de este comentarista, sino una técnica de los *studia humanitatis*. Juan de Palmireno en su *De vera et facile imitatione Ciceronis* (Teruel, 1560) coloca una lista de 197 refranes con los que quiere enseñar a su discípulo que no se puede traducir un refrán literalmente y para ello elige paralelos la mayor parte tomados de Erasmo.¹⁷

En las diversas glosas el comentarista revela la diferente percepción lingüística que tenía de la fraseología de *Celestina*. Algunas formas no duda en calificarlas de refranes: «No ai cosa tan fuerte que con dinero no se puede combatir. Y esto que aqui etc. Este dicho lo llaman refran viejo» (p. 168), «Lo incognito por lo menos conocido. Esta es una manera de hablar o como refran latino que se dize: Ignotum per ignotius» (p. 184). En un caso indica sin decirlo directamente que se trata de un refrán: «Y ansi dezimos comunmente el amor sin temor no es amor» (p. 398). En ocasiones la voz refrán no indica un dicho popular sino popularizado: «Con mal anda el uso quando la barva etc. Este refran o sentencia aunque comunmente se dize algunos no lo entienden propiamente lo que por el se quiere dezir» (p. 209). A mediados del siglo XVI, cuando era común que circularan en forma manuscrita e impresa colecciones de refranes, para el comentador de *Celestina* el refrán tiene una forma expositiva determinada. Por eso de «Que es alivio a los miseros etc.», dice: «Este es un dicho a manera de refran que entre los latinos se quenta e dize de esta manera: Solatium est miseris socios habere pennarum» (p. 505). «Nunca haras casa con sobrado» parece considerarla en otra categoría, en nuestra nomenclatura una locución: «Quiere dezir que nunca llegan riquezas que con ellas pudiesse hazer buenas casas. Es manera de dezir» (p. 293). «Seria quitar de un sancto por poner otro» (p. 301) lo califica como «dicho que vulgamente lo solemos ansi dezir aun en derecho» y como «manera de hablar» (p. 301). Gracias al comentarista nos enteramos que el sintagma «La pena le hara querdo» formaba parte de la fraseología de la época: «Esto es dicho comun y vulgar» (p. 390).

Esta percepción lingüística que ejercita el comentarista hace entrar otro elemento en sus comentarios: la experiencia personal de la que se vale para interpretar, por ejemplo, la frase proverbial «Calças de Villadiego»: «Porque se diga tomo calças de Villadiego quando queremos dezir por buenos terminos que uno echo a huir, creo es porque aquel pueblo Villadiego esta asentado en un mui gran llano por donde se huie e corre mui bien e ansi por esto se dice tomo calças de Villadiego por dezir echo mui

16.— Así lo expresa claramente Sebastián de Covarrubias en el prólogo al lector de su *Tesoro de la lengua castellana*. Vid. Avelina Carrera de la Red, *El problema de la lengua en el Humanismo Renacentista español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988, p. 73.

17.— Germán Colón Domènech, «Los *Adagia* de Erasmo en Español (Lorenzo Palmireno, 1560) y en Portugués (Jerónimo Cardoso, 1570)», *RFE*, 84 n° 1 (2004), pp. 5-27.

bien a huir ligeramente sin aver que le estorvasse» (p. 373). Al comentar «La obra sobrepuja a la materia», además de asimilarlo a un refrán latino, utiliza sus observaciones lingüísticas: «Y en la puente de Alcantara estan unos versos que dizen lo mismo para encarecer mas el artificio y hechura que el... de ellas» (p. 123). También da una perfecta explicación de «No me avian dexado gota de sangre» (p. 379) y de «Cargado de hierro cargado de miedo» (p. 380).

De entre sus comentarios lingüísticos no hay que dejar de lado algunos de carácter etimológico, como el que dedica a «Una legua» (pp. 425-427), medida que el comentarista define en toda su variedad románica, aunque aclara que «[...] la legua castellana propiamente tiene en si tres millas como se prueba bien e lo quiso ansi dezir aunque por otras palabras la l. 3 tt° 16 Partida 2» (p. 425). La glosa no deja de definir otras medidas como *mansum* y *dieta* haciendo una clara distinción entre lengua latina y castellana: «[...] digo que dieta o jornada en romance segun derecho se a de entender e contiene por tierra diez leguas de las nuestras castellanas» (p. 426). Lo mismo puede decirse de su interpretación del nombre de Celestina (p. 58), de la voz «combite» (p. 324) o del giro «estar la cabeçera en la mesa» (p. 325).

El último recurso lingüístico que querría señalar es la adición de nuevos refranes en las glosas. Dieciséis son los refranes que agrega.¹⁸ La técnica no es nueva. Ya en el *Seniloquium* se puede encontrar este fenómeno en el que los refranes se codean con citas de los más prestigiosos autores de la Antigüedad. El procedimiento se podría rastrear en glosas a textos ya del siglo XI en Francia.¹⁹ Pero volviendo a nuestro comentario, el comentarista explica el mote de «barbuda» dado a *Celestina* con un refrán:

Llamala barbuda el author para denotar e manifestar quan mala era que aun aca comunmente dezimos: A la mujer barbuda de aparte la saluda dando consejo que no nos llegemos a su tracto. Y en latin tambien se dize: Mulier de longe salutata» (p. 58).

18.– Doy su listado: «A la mujer barbuda de aparte la saluda» (p. 58), «Quan lexos de ojos quanto de coraçon» (p. 60), «Ojos que no veen coraçon que no quiebran» (p. 60), «Al buen entendedor pocas palabras» (p. 66), «El pece por huir de la sarten cae en las brasas» (p. 67), «Mas vale un buen amigo que el dinero del arca» (p. 94), «Mas veen dos ojos que uno» (p. 122), «Por la experiencia se hagan los hombres arteros y sabios» (p. 288), «El perro del ortelano que ni el come las verças y a envidia y enojo que otr las coma» (p. 288), «Obras son amores y no buenas razones» (p. 292), «Hombre aperçebido medio combatido» (p. 318), «Cosa de gran trabajo es sufrir la prosperidad» (p. 365), «Mas antes es otra mesma la naturaleza» (p. 433), «otra cualquier mudança [...] es a par de muerte» (p. 433), «Quando la barba de tu vezino vieres pelar echa la tua en remojo» (p. 439), «[...] si el molinero es sordo».

19.– *Vid.* al respecto Elisabeth Schulze-Busacker, «La constitution des recueils de proverbes et de sentences dans l'Antiquité tardive et le Moyen Âge», en *La transmission de savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance. t. 1. Du XII^e au XV^e siècle*, sous la direction de Pierre Nobel, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, pp. 259-287.

En un caso indica que una frase de Alisa alude a un refrán: «Nuestras barba en remojo. Es lo que comunmente dezimos: Quando la barba de tu vezino vieres pelar echa la tuia en remojo» (p. 439). En otras completa un refrán que solía difundirse en dos versiones, breve y extensa: «Por demas es la citola en el molino etc. Quiere dezir i mas si el molinero es sordo como comunmente se dize» (p. 445); «No seas el perro del hortelano [...] Y ansi dezimos el perro del ortelano que ni el come las verças y a envidia y enojo que otro las coma» (p. 288). Para comentar la sentencia de Sempronio (acto I) con la cual el sirviente justifica sus tres días de ausencia de la casa de Elisa, el comentarista coloca dos refranes de gran difusión en ese momento aún entre los poetas líricos que hablan de la pena de amor: «Y comunmente dezimos que lexos de ojos quanto de coraçon, y ojos que no ven coraçon no quiebran» (p. 60) para comentar cómo la ausencia destruye las amistades. El comentarista se ha marcado el objetivo de explicar el sentido profundo del texto de Rojas. Es por eso que en ocasiones recurre a refranes para explicar sentencias que, diciendo lo mismo con palabras más sencillas, están más cercanos a la comprensión de sus futuros lectores: «Cae en otro maior. Este propiamente es refran latino y ansi se dize: Incidit in Cyllam cupiens vitare Carybdem [...] y para mas declaracion en romance tambien dezimos el pece por huir de la sarten cae en las brasas» (p. 67). Puede darse el caso de que con un refrán comente otro refrán: «No lo se a las obras creo. Quiere en efecto dezir en estas palabras lo que por otras comunmente dezimos que obras son amores y no buenas razones» (p. 292). Otras veces los refranes pueden ayudar a sus comentarios lingüísticos: «Que basta para mi mecer el ojo. Es esto lo que dezimos al buen entendedor pocas palabras» (p. 66).

Una última consideración sobre este copioso comentario. Los críticos han señalado con justeza que el comentarista no hace apreciaciones sobre el valor estético de *La Celestina*. Más bien, sólo parecen interesarle de ella sus valores morales. Y en especial Russell ha destacado la costumbre del comentador de citar texto latino y ofrecer a continuación su traducción. «De dicha costumbre quizá pueda inferirse que, por la razón que fuera, quería que su comentario fuera accesible a los que no podían leer latín con facilidad».²⁰ No es descartable esta hipótesis, pero también hay que tener en cuenta que la presentación de un texto en su lengua original y su inmediata traducción era técnica frecuente entre los humanistas que de esta forma colocaban ambas lenguas al mismo nivel.²¹ El comentarista no

20.— Russell, «El primer comentario...», p. 299.

21.— Sobre la disputa latín-vulgar, *vid.* A. Morel-Fatio, «L'espagnol langue universelle», *BHi*, 15 (1913), pp. 207-225; E. Buceta, «La tendencia a identificar el español con el latín», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, t. I, Madrid, Hernando, 1925, pp. 85-108; M. Romera Navarro, «La defensa de la lengua española en el siglo XVI», *BHi*, 31 (1929), pp. 204-255; O. Green, «Literatura española: Desde la inferioridad hasta la igualdad», en *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*, t. III, Madrid, Gredos, 1969, pp.

hace apreciaciones estéticas de la *Tragicomedia*, (los humanistas no solían hacerlas, más bien en sus comentarios se interesaban por desentrañar el sentido literal del texto o de explicar palabras),²² pero no por eso desdeña la lengua en la cual está escrita. Todo su comentario se preña de ese sentimiento de dignificación de la lengua vulgar que poseían los humanistas. De no haber sido así no le habrían interesado los refranes ni los giros que comenta. Las más de cuarenta oportunidades en las que cita a Hernán Núñez son en este caso significativas y tal vez podrían darnos la pista de su formación humanística.²³ Como el Comendador griego hizo con Juan de Mena, tal vez su intención de comentar la obra de Rojas fuera la de darle el reconocimiento de obra «clásica».

He dejado intencionalmente de hacer referencia a los conocimientos de Derecho de nuestro comentarista por haber sido suficientemente puestos en evidencia por Russell y Fernández Rivera. Al costado de ese rasgo profesional que aflora en las glosas del anónimo comentarista de *Celestina*, es necesario señalar que su comentario se destaca por un interés en el texto de Rojas. Y en el caso de explicar los refranes es necesario advertir que estas glosas no se diferencian en su forma de interpretar las paremias al método empleado por el anónimo comentarista del *Seniloquium* o de Mal Lara. Su inserción en este caso en los *studia humanitatis* es innegable, estudios que, como bien se ha indicado, no eran ajenos a la formación de un jurista.²⁴

287-318; O. Di Camillo, «Nebrija y la afirmación del humanismo español», en *El humanismo castellano del siglo xv*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, pp. 269-296; D. Ynduráin, «La invención de una lengua clásica (literatura vulgar y renacimiento en España)», *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 13-34; P. Ruiz Pérez, «Sobre el debate de la lengua vulgar en el renacimiento», *Criticón*, 38 (1987), pp. 15-44; A. Carrera de la Red, *El problema de la lengua en el Humanismo renacentista español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.

22.— El único juicio de valor que se le escapa es referido a las *Coplas* de Jorge Manrique: «Que aunque en romance no ai obra tan subida e de tan galanas sentencias en su materia e proposito» (p. 505). Sobre la tarea interpretativa de los Humanistas, *vid.* W. Keith Percival, «Renaissance Grammar», en Albert Rabil Jr. (ed.), *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*. t. III. *Humanism and the Disciplines*, Philadelphia, Pennsylvania UP, 1988, pp. 67-83.

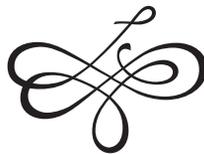
23.— *Vid.* su estudio en Michel García, «Las fuentes literarias castellanas del glosador de *Celestina*», *Celestinesca*, 21 n° 1-2 (1997), pp. 49-64.

24.— En palabras de W. Keith Percival («Renaissance Grammar», p. 68): «The liberal arts, however, did not stand on their own but were regarded as a preparation for more advanced study, namely, for one of the two learned professions, law and medicine».

Bibliografía

- ALVAR, Carlos (coord.), *Gran enciclopedia cervantina*, Madrid, Castalia-Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- BIZZARRI, Hugo O., *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2004.
- BUCETA, Erasmo, «La tendencia a identificar el español con el latín», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, t. I, Madrid, Hernando, 1925, pp. 85-108.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «La *Celestina* y *Seniloquium*», *Celestinesca*, 29 (2005), pp. 9-44.
- CANTALAPIEDRA, Fernando y Juan Moreno (eds.), *Diego García de Castro. Seniloquium*, Valencia, Universidad de Valencia, 2006.
- CARRERA DE LA RED, Avelina, *El problema de la lengua en el Humanismo Renacentista español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.
- COLÓN DOMÈNECH, Germán, «Los *Adagia* de Erasmo en Español (Lorenzo Palmireno, 1560) y en Portugués (Jerónimo Cardoso, 1570)», *RFE*, 84 n° 1 (2004), pp. 5-27.
- CORFIS, Ivy, «La *Celestina* comentada y el código jurídico de Fernando de Rojas», en A. Deyermund y I. Macpherson (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Número especial del *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, Liverpool UP, 1989, pp. 19-24.
- DI CAMILLO, Ottavio, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.
- FAULHABER, Charles B., «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms. 1520», *Celestinesca*, 14 n° 2 (1990), pp. 3-39.
- , «*Celestina* de Palacio: Roja's Holograph Manuscript?», *Celestinesca*, 15 n° 1 (1991), pp. 3-52.
- FERNÁNDEZ RIVERA, E., «La autoría y el género de la *Celestina comentada*», *RFE*, 86 n° 2 (2006), pp. 259-276.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, Enrique, Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne (eds.), *Celestina comentada*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- GARCIA, Michel, «Las fuentes literarias castellanas del glosador de *Celestina*», *Celestinesca*, 21 n° 1-2 (1997), pp. 49-64.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, *España y la Italia de los Humanistas*, Madrid, Gredos, 1994.
- GREEN, Otis, *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*, t. III, Madrid, Gredos, 1969.
- MAL LARA, Juan de, *La filosofía vulgar*. Ed. Manuel Bernal Rodríguez, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.

- MOREL-FATIO, Alfred, «L'espagnol langue universelle», *BHi*, 15 (1913), pp. 207-225.
- O'KANE, Eleanor S., *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, RAE Anejo II, 1959.
- PERCIVAL, W. Keith, «Renaissance Grammar», en Albert Rabil Jr. (ed.), *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*. t. III. *Humanism and the Disciplines*, Philadelphia, Pennsylvania UP, 1988, pp. 67-83.
- ROMERA NAVARRO, M., «La defensa de la lengua española en el siglo XVI», *BHi*, 31 (1929), pp. 204-255.
- RUIZ PÉREZ, P., «Sobre el debate de la lengua vulgar en el renacimiento», *Criticón*, 38 (1987), pp. 15-44.
- RUSSELL, Peter, «El primer comentario crítico de *La Celestina*: cómo un le-gista del siglo XVI interpretaba la *Tragicomedia*», en *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 293-321.
- , «*La Celestina* y los estudios jurídicos de Fernando de Rojas», en *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 325-340.
- SCHULZE-BUSACKER, Elisabeth, «La constitution des recueils de proverbes et de sentences dans l'Antiquité tardive et le Moyen Âge», en *La transmission de savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*. t. I. *Du XI^e au XV^e siècle*, sous la direction de Pierre Nobel, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, pp. 259-287.
- YNDURÁIN, Domingo, «La invención de una lengua clásica (literatura vul-gar y renacimiento en España)», *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 13-34.





BIZARRI, Hugo O., «Los refranes de *Celestina* interpretados por su primer comentarista», *Celestinesca* 31 (2007), pp. 9-22.

RESUMEN

El compendio conocido como *Celestina comentada* ha sido analizado en repetidas oportunidades para conocer esta particular forma de recepción de la obra. Específicamente, se ha destacado su relación con el ámbito del derecho al conjeturarse que ha sido escrita por un abogado imbuido por la corriente del *mos gallicus* que estaba de moda a mediados del siglo XVI. En el presente trabajo se pretende profundizar otro aspecto: la concepción que este anónimo comentarista tenía de la lengua castellana. En este sentido, se acentúa la relación del autor con los *studia humanitatis* de donde proceden muchos de sus rasgos de comentario: la explicación de giros, la recurrencia a etimologías, la equiparación de la lengua vulgar a la latina, su consideración de la obra como clásico, entre otros. En definitiva, se postula que este comentario no se diferencia en su forma de interpretar las paremias a la que realizaron obras como el anónimo *Seniloquium* o la *Philosophía vulgar* de Juan de Mal Lara. Su inclusión, por tanto, en los *studia humanitatis* es indudable.

PALABRAS CLAVE: *Celestina comentada*, *Seniloquium*, refranes.

ABSTRACT

The compendium known as *Celestina comentada* has been analyzed on several occasions with the notion of understanding this rather special form of the reception of *Celestina*. Specifically of interest has been its nexus with a legal mindset, for it has been proposed that it was carried out by a lawyer versed in the *mos gallicus* so much in fashion in the mind sixteenth century. In this study, I examine a different aspect of the work: the author's conception of the Spanish language. Thus, I emphasize the author's relationships to the *studia humanitatis* from which so many of the characteristics of his commentary derive: the explanations of turns of phrase, the recourse to etymologies, the comparisons of the common language to the Latin language and the treatment of the work as already a classic, among other characteristics. I propose that the commentary differs little from the interpretation of proverbial expressions realized in such works as the anonymous *Seniloquium* or the *Philosophía vulgar* of Juan de Mal Lara. Its ascription, then, to the *studia humanitatis*, is not to be doubted.

KEY WORDS: *Celestina comentada*, *Seniloquium*, refranes.

Celestina: 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?¹

José Luis Canet Vallés
Universitat de València

Cum in tanta uerborum multitudine nonnulla etiam sanctorum dicta non solum ab inuicem diuersa uerum etiam inuicem aduersa uideantur, non est temere de eis iudicandum per quos mundus ipse iudicandus est, sicut scriptum est: «Iudicabunt sancti nationes», et iterum: «Sedebitis et uos indicantes». Nec tanquam mendaces eos arguere aut tanquam erroneos contemnere praesumamus, quibus a Domino dictum est: «Qui uos audit, me audit; et qui uos spernit, me spernit». [...]

Illud quoque diligenter attendi conuenit ne, dum aliqua nobis ex dictis sanctorum obiciuntur tanquam sint opposita uel a ueritate aliena, falsa tituli inscriptione uel scripturae ipsius corruptione fallamur. Pleraque enim apocrypha ex sanctorum nominibus, ut auctoritatem haberent, intitulata sunt; et nonnulla in ipsis etiam diuini testamentorum scriptis scriptorum uitio corrupta sunt. (Pedro Abelardo, *Sic et Non*, Prologus)²

1.– Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación del MEC, HUM2005-01334: *Parnaseo: Servidor web de Literatura Española*.

2.– Pedro Abelardo, *Sic et Non: A Critical Edition*, ed. de Blanche B. Boyer y Richard McKeon, University of Chicago Press 1977, pp. 89-91. Realizo una posible traducción:

Puesto que entre tantas palabras, incluso las sentencias de los santos, no sólo pueden parecer a la vez divergentes sino también contradictorias, no podemos emitir juicios temerarios sobre aquellos por mediación de los cuales el mismo mundo será juzgado. Tal y como está escrito: «Los santos juzgarán las naciones» [Sabiduría, 3, 7-8]. Y también: «Os sentaréis también como jueces» [Mateo, 19, 28]. No pretendamos tratarlos de mendaces o de errados, para quienes el señor ha dicho: «Quien os escucha me escucha, quien os menosprecia me menosprecia» [Lucas 10,16]. [...]

Conviene asimismo prestar una escrupulosa atención para que, cuando se nos objeten algunos textos de los santos como opuestos entre ellos o ajenos a la verdad,

Me sirvo de este Prólogo de Pedro Abelardo para hacer hincapié en la problemática de la transmisión de los textos, ya desde el inicio de la creación de la Universidad de París, que posteriormente será retomada por las diferentes escuelas, sobre todo por el humanismo en ese afán filológico de la búsqueda del mejor texto. También espero que estas reflexiones abelardianas sirvan de «lid y contienda» para nuevas propuestas y estudios celestinescos.

La *Celestina*, como ha resaltado la crítica, es quizá uno de los textos con mayor problemática textual de los que se nos han conservado. Son muchos los estudiosos que han propuesto diferentes árboles genealógicos en busca de esa edición *princeps* de la que procederían las tres ediciones conocidas de la *Comedia* y el casi centenar de la *Tragicomedia* desde 1499³ (o 1501-2, como proponen Jaime Moll⁴ y Víctor Infantes⁵) hasta 1633, todas ellas con diferentes variantes de autor, de copistas, cajistas, adiciones y supresiones. En ese afán de demostrar los diferentes *stemmata*, muchas son las ediciones imaginarias o presuntamente perdidas que se han ido creando con el paso de los años. Y es que, como muy bien ha explicitado Ottavio di Camilo al preguntarse por la práctica de extender el cotejo de ediciones hasta 1541, fecha de la muerte de Rojas, ha sido por la incuestionable confianza de la participación del autor en las varias ediciones de su obra que han llegado hasta nosotros: «la ‘Textual Bibliography’, [es] una escuela que siempre manifestó una fuerte preocupación por la ‘intención autorial’». ⁶ Aspectos que retomaré posteriormente.

no nos dejemos engañar por un título falaz o por la corrupción de la escritura misma. Pues muchos apócrifos tienen en su título nombres de los santos para conferirles autoridad; otros pasajes, incluso en los escritos que componen los divinos Testamentos, están corruptos a causa de los copistas.

3.— Esta es la fecha defendida por la mayoría de los críticos, incluso después de las dudas planteadas por Jaime Moll, Víctor Infantes y Martín Abad. Véase, por ejemplo, Ottavio di Camilo, «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», en *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. a cura di Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 75-96, donde propone como fecha la de 1499 para la *Comedia* de Burgos con una serie de hipótesis bien fundamentadas, si bien, tengo claro que hasta que no poseamos un original completo de dicha obra o contratos de impresión que lo avalen, no hay posibilidad de dirimir la fecha exacta de su impresión de una manera certera.

4.— Jaime Moll, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», *Voz y Letra*, 11.1 (2000), pp. 21-25.

5.— Víctor Infantes, «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. de Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3-87.

6.— Ottavio Di Camillo, «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*, ed. cit. p. 122 (el artículo en pp. 115-145).

Siguiendo a Víctor Infantes: «El texto de la *Comedia* y de la *Tragicomedia de Calisto y Melibeá* sufre un proceso de transformación literaria continuo, desde un texto primitivo hasta un texto dinámico, cambiante y nuevamente alterado en varias ocasiones, en una operación *literaria* denunciada incluso por su propio autor; pero en momentos puntuales de esa contienda creativa se convirtió en libro, es decir se solidificó en un objeto físico sujeto a otras normas muy distintas de composición y de creación» (p. 4). Desde el descubrimiento del Manuscrito de Palacio, han cambiado algunos puntos de vista sobre la transmisión de la obra e incluso de la autoría (al menos del primer acto).⁷ Ahora tenemos más conocimientos de una primera transmisión manuscrita de la obra, diferente a la impresa, como han demostrado los trabajos de Patrizia Botta, Juan Carlos Conde, Francisco J. Lobera, Ottavio di Camilo, etc.⁸ En cuanto a los testimonios impresos, el texto considerado hasta ahora *princeps* de la *Comedia*, Burgos, Fadrique de Basilea de 1499, ha quedado en entredicho por Jaime Moll, Julián Martín Abad⁹ y Víctor Infantes (si bien existe un número mayor de estudiosos que mantienen la fecha de su primacía),¹⁰ quienes proponen por orden de impresión en primer lugar el ejemplar de Toledo, de Pedro Hagenbach, 1500, al que le seguiría el sevillano de 1501 y posteriormente el de Burgos de 1501-2. La primera versión de la *Tragicomedia* podría corresponder a alguna edición perdida de 1502 impresa en Salamanca, de la que procedería posiblemente la traducción de Alfonso Ordóñez al

7.— Vid. Charles B. Faulhaber, «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms 1520», *Celestinesca*, 14.2 (1990), pp. 3-39; Patrizia Botta, «El texto en movimiento (de *La Celestina* de Palacio a *La Celestina* posterior)», en Beltrán, R. y Canet, J.L., (eds) *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 135-159; Patrizia Botta, «*La Celestina*» en *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, ed. de Carlos Alvar y Manuel Lucía Megías, Madrid, Castalia, 2002, pp. 252-267; Juan Carlos Conde, «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y *La Celestina*: balance y estado de la cuestión», *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, ed. cit., pp. 161-185, etc. Sobre la autoría se hablará después y se incluirá la bibliografía.

8.— A los artículos reseñados en la nota anterior, cabría añadir: Francisco J. Lobera, «La transmisión textual» en el Prólogo a Fernando de Rojas (y «Antiguo Auctor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibeá*, Barcelona, ed. Crítica, 2000, pp. CCVIII-CCXXX; y «Sobre historia, texto y ecdótica, alrededor del Manuscrito de Palacio», en *La Celestina. v Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 17 de septiembre a 1 de octubre de 1999)*, ed. de Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 79-96; Ottavio di Camilo, «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», art. cit.

9.— Julián Martín Abad, *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos, Editores, 2001, pp. 456-457.

10.— Sobre todo Patrizia Botta, Francisco J. Lobera y recientemente Ottavio di Camilo, quien desde una nueva revisión del incunable, pone en entredicho algunas de las afirmaciones de Infantes y Moll desde el punto de vista de la ecdótica como de su materialidad y disposición del texto. Véase la bibliografía de la nota 3, 7 y 8.

italiano, publicada en Roma en 1506.¹¹ La primera edición conservada de la *Tragicomedia* española es la de Zaragoza, Jorge Coci, 1507.

Pero, incluso aceptando todas estas premisas que la crítica ha puesto de relieve en los últimos años, y de la que participo plenamente, quedan en el aire bastantes preguntas sin responder. ¿Se usó la misma edición manuscrita de autor para la edición, casi simultánea de Toledo (¿otoño de 1500?), Sevilla (1501), Burgos (1499-1501-1502?), y la aceptada por todos, pero perdida, de Salamanca (1500)?¹² O por el contrario, ¿a partir de la edición de Salamanca se construyeron las siguientes? Hasta el momento, los últimos estudios de crítica textual realizados por Patrizia Botta y Francisco J. Lobera, plantean la necesidad de recurrir a diferentes ediciones perdidas (aunque en un número menor que las propuestas realizadas por Herriot, Marciales, Whinnom, etc., para construir los diferentes *stemmata*), incluso no ven una filiación directa entre las tres ediciones de la *Comedia*.¹³ Y es que, queramos o no, todos los que han dedicado muchos años de sus vidas al estudio del árbol genealógico de la *Celestina* en sus dos versiones de 16 y 21 actos, sigue en ellos vigente la idea de la intervención del autor, quien dio su texto de forma definitiva a la imprenta en las dos versiones de *Comedia* y *Tragicomedia*, aceptando en gran parte las declaraciones prologales.

Pero vayamos por partes. Hoy en día tenemos un mejor conocimiento de la Historia de la imprenta en España y han aparecido en las últimas décadas numerosísimos estudios tipobibliográficos sobre la producción salida de nuestras prensas en los siglos xv y xvi, que han servido para datar más correctamente los ejemplares conservados, descubrir impresos con falsificaciones sobre lugares de impresión e impresores, y también para la Bibliografía textual y/o crítica textual al tener una mejor comprensión

11.– Ottavio di Camilo propone que Ordóñez utilizaría una *princeps* para su traducción diferente a las conocidas de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*, es decir una *Comedia* que se separaría antes del arquetipo del que descienden Burgos, Toledo y Sevilla, y una vez traducida, el propio traductor la reformularía posteriormente al circular ya las versiones de 21 Actos para poder presentarla a su impresión en consonancia con el nuevo modelo editorial. Vid. «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», art. cit., las páginas sobre todo 135-137.

12.– Apunta Ottavio di Camilo: «Aunque resulta imposible precisar en qué forma y durante cuánto tiempo circuló la obra manuscrita, lo que no puede asumirse es que la *Comedia* se compusiera para la imprenta, como piensa la mayoría de los críticos, atribuyendo a letrados e impresores de finales del siglo xv una práctica de publicación literaria exclusivamente moderna. Por tanto, no me parece descabellado postular que hubo ediciones anteriores a la de Burgos que impulsaron a Fadrique de Basilea y a la persona o personas que sufragaron los gastos de imprenta a dar a la estampa una edición ilustrada que tuviese una decisiva ventaja competitiva» (se refiere el autor a los grabados), «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», art. cit. p. 87.

13.– Vid. Patrizia Botta, «En el texto de B», en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina»*, ed. de Ottavio di Camillo & John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 19-40.

de las variantes debidas a cajistas, componedores y correctores. Intentaré, pues, desde estos planteamientos, reflexionar sobre las diferentes ediciones conservadas y las probablemente perdidas de la *Comedia* y la *Tragicomedia*. Al día de hoy poseemos tres ejemplares de la *Comedia* y siete de la *Tragicomedia*, todas ellas salidas de las prensas españolas en las ciudades de Toledo (2), Sevilla (4), Burgos (1), Zaragoza (1) y Valencia (2). Tres han sido impresas en Italia con colofones españoles de Sevilla y Salamanca, con fecha de 1502 (pero de entre 1515-1520), y finalmente, dos o tres desconocidas que se dan por seguras de su existencia (al menos dos de Salamanca, una en 16 actos y otra en 21, de 1500 y de 1502 probablemente, y otra de Sevilla, al menos, de 1502 o de 1504, de las que procederían las editadas posteriormente por Jacobo Cromberger). En total, son 13 las ediciones conservadas que estuvieron en circulación en este periodo, más las que no conservamos ningún ejemplar, pero que tenemos una cierta certeza que existieron. Lo que hace una producción difícilmente igualable por cualquier texto de ficción de aquella época, teniendo en cuenta que no salían de las prensas españolas y extranjeras tiradas inferiores a 500 ejemplares, siendo lo más usual entre 500 y 1000 y algunas veces hasta 1500 o más,¹⁴ lo que nos hace un volumen en circulación en estos años de unos 7.000 ejemplares de la *Celestina*, eso haciendo un cálculo mínimo sin tener en cuenta las ediciones perdidas; si pensáramos en una media de 750 ejemplares por tirada y añadiéramos la ediciones perdidas pero muy probables, podríamos hablar de una circulación de 10.000-12.000 libros. ¿Qué público había en nuestro país capaz de consumir tantos ejemplares? Intentaré dar alguna posible respuesta posteriormente.

Hace algunos años realicé unos estudios sobre la producción de las imprentas valencianas en el siglo XVI,¹⁵ que si bien tratan sobre una producción algo alejada de la imprenta castellana, coinciden algunos elementos en cuanto a distribución de las temáticas editadas por los diversos impresores, que agrupaba en aquella ocasión en: *obras religiosas* (vidas de santos, obras piadosas, tratados de confesión, órdenes religiosas y militares, doctrinas cristianas, historias bíblicas, etc.); *normativas emanadas de la Iglesia* (sínodos, misales, ritos de la iglesia, constituciones, bulas, santorales, etc.), *normativas emanadas por los poderes Cíviles* (pragmáticas y ordenaciones realizadas por el Virrey, Ayuntamiento y la Generalitat,

14.— Por ejemplo, en la imprenta valenciana, del *Reinaldo de Montalban* se hicieron 700 ejemplares, del *Valerian de Ungria*, 1000, de *El Arderique*, 1000, de un *Ordinarium*, 500. *Vid.* Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, IVEI, 1987, t. I, pp. 102-3.

15.— «La producción de las imprentas valencianas en el último tercio del siglo XVI», en *Des moulins à papier aux bibliothèques. Le livre dans la France méridionale et l'Europe méditerranéenne (xv^e-xx^e siècles)*, ed. Roland Andréani, Henri Michel et Élie Pélaquier, Montpellier, Université Montpellier III, 2003, vol. I, pp. 245-268; y «Literatura i impremta durant el segle XVI a València», en *Escriptors valencians de l'Edat Moderna*, Valencia, Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2004, pp. 19-32.

actas de cortes, etc.), *obras de enseñanza escolar y universitarias* (tratados, gramáticas, libros de medicina, libros de derecho romano, obras teológicas, etc.), *obras literarias* (poesía, narrativa, teatro, relaciones de fiestas, historias relativas a la ciudad y sus reyes, relatos de viajes, etc.) y *obras de cariz popular* (textos necesarios para las profesiones liberales, caso de libros de contratos, cambios de monedas, etc., informes sobre condados, libros sobre juegos, pliegos de cordel con oraciones y nóminas, pronósticos y almanaques, algunas obritas de burlas, etc.).

A partir de los datos analizados saqué una serie de conclusiones. La primera de ellas, y como perfectamente había ya definido Jaime Moll, «el editor español sólo trabaja para su propio mercado nacional. La exportación, cuando se da, es algo complementario, no vital ni considerado en la planificación de sus ediciones. España exporta textos pero no libros». ¹⁶ La mayoría de las obras publicadas por las imprentas valencianas en este periodo están pensadas para un consumo nacional (incluso diría yo que local o como mucho del Reino de Aragón). Prácticamente no existe ningún texto capaz de competir en un mercado internacional, ¹⁷ caso por ejemplo de libros de Derecho civil y canónico, la *Summa* de Santo Tomás, o grandes obras de autores clásicos en latín. Y es que pocos son los librerías en contacto con redes de distribución internacionales para poder exportar los libros editados aquí, siendo además el mercado de Lyon, París, Venecia, etc., suficiente para saturar el mercado Europeo con ediciones muy cuidadas, amén del riesgo económico de los editores valencianos al editar dichas obras.

Así que si se publican obras latinas, éstas en su mayoría son debidas a los propios profesores del Estudi General (Universidad de Valencia), que tienen un público inmediato receptor, sus propios estudiantes. Algún autor alcanzará una difusión mayor del propio ámbito local, caso de Palmireno, cuyos textos fueron bien acogidos en las universidades catalanas y en alguna que otra castellana (por la cantidad de ediciones que se hicieron de sus textos y la cantidad de ejemplares conservados a lo largo y ancho de la geografía nacional).

En cuanto a la temática, la mayoría de los textos (exceptuando los pliegos de cordel y literatura popular que vendían los ciegos por los diferentes mercados), corresponde a la religiosa y le siguen inmediatamente después los pensados para el público escolar y universitario (cla-

16.— Jaime Moll, «Para el estudio de la edición española del Siglo de Oro», en *Livres et librairies en Espagne et au Portugal (xv^e-xx^e siècles)*, Paris, Ed. CNRS, 1989, pp. 15-25, la cita en p. 22, y «Del libro español del siglo xvi», en *El libro Antiguo Español. Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, ed. de M^a L. López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, Salamanca, Universidad, 1992, pp. 325-338.

17.— Vid. Philippe Berger, «La dépendance éditoriale de l'Espagne: Le cas de Valence au xv^e et xv^e siècles», *Histoire du livre et de l'édition dans les pays ibériques: La dépendance*, Burdeos, 1986, p. 22.

ro está, sin contar con los financiados y editados por los poderes civiles y religiosos).

Si analizamos la producción global salida de las prensas españolas en el periodo que va de 1501 a 1520,¹⁸ son muy pocas las obras que alcanzaron la decena de ediciones (véase el Anejo final). Este sería el caso de Antonio de Nebrija, *Introducciones in latinam grammaticén* (13 ediciones); del Aurea *expositio hymnorum una cum texto*, con anotaciones y edición de Nebrija (18 ediciones); de Celio Sedulio, *Paschale*, con anotaciones de Nebrija en algunos casos y otras de Sobrarias (11 ediciones). Estos son los únicos textos que superaron en estos veinte primeros años del siglo XVI la decena de ediciones y, claro está, pertenecen al mundo universitario; obras que formaban parte del bagaje intelectual de las facultades de Artes y también en las de Teología, tanto en las universidades castellanas como en las aragonesas y catalanas. Otras obras universitarias, pero más específicas de una materia o no usadas por todas las universidades del ámbito nacional, están entre 6 y 8 reimpressiones, lo que sucede con Antonio de Nebrija, *Dictionarium*, (6 ediciones), Aulio Persio Flaco, *Satyrae*, con comentarios de Nebrija (8 ediciones), o para las Facultades de Medicina el libro de Alfonso Chirino, *Menor daño de medicina* (7 ediciones). Finalmente, obras específicas de algunas universidades o facultades no llegaron a sobrepasar las 3-5 tiradas, como los textos de Francisco Petrarca, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, con 4 ediciones; Esopo, *Fábulas* y *La vida de Ysopo*, también con 4 estampaciones, por poner unos ejemplos en lengua vulgar de textos con cariz literario-escolar.

Obras que realmente sobrepasen con creces las 10 impresiones son las referidas al estamento religioso: *Breviarium*, con 22 para las diferentes ciudades españolas y 7 para órdenes religiosas; *Constituciones eclesiásticas* con 22 ediciones correspondientes a diferentes abadías, obispados y arzobispados; *Lectiones Iob* con 14 ediciones y variaciones en el título; *Libros litúrgicos: Breviarios y ordinarios* con muchísimas tiradas a lo largo de la geografía nacional. Pero los textos de religiosidad más o menos popular o las referidas a obras hagiográficas, ninguna de ellas alcanzó más de 6-8 reimpressiones, caso de Juan de Padilla, *Retablo de la vida de Cristo*, con 6. Otras obras religiosas, que se utilizaban tanto en conventos como en universidades en las facultades de Teología, se mantuvieron también en el mismo parámetro: San Basilio, *Magni Basilii peritiles de moribus institutiones ad dulcissimos nepotes* (7); Alfonso Tostado, *Confessional* (7).

Si nos referimos a obras poéticas o de ficción, ya asentadas entre el público español con una larga tradición desde el siglo anterior, ninguna

18.— Me sirvo para esta parte del estudio de los dos textos básicos: F. J. Norton, *A descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, University Press, 1978 (sigo la edición española: *La imprenta en España 1501-1520*, ed. anotada con un nuevo «Índice de libros impresos en España, 1501-1520» por Julián Martín Abad, trad. Daniel Martín Arguedas, Madrid, Ollero & Ramos, 1997), y Julián Martín Abad, *Post-incunables ibéricos*, ed. cit.

de ellas sobrepasa las 8 tiradas y corresponderían a las obras poéticas de los grandes autores del xv: Jorge Manrique, *Coplas a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique, su padre* y la *Glosa famosísima sobre las coplas de Jorge Manrique por el licenciado Alonso de Cervantes* (8 reediciones) y Juan de Mena, *Las Trezientas* con diferentes variaciones y glosas (8). Le sigue en popularidad Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Proverbios* con 7. Los otros textos poéticos quedarían bastante relegados en este «ranking», como los del famosísimo Juan del Encina, *Cancionero de todas las obras*, con 6 impresiones o el *Cancionero general de muchos y diversos autores*, ed. de Fernando del Castillo con 4. Si hablamos de obras de ficción con amplia difusión en este periodo, como podría ser la ficción sentimental o la ficción caballeresca, los textos más editados son: Diego de San Pedro, *Carcel de amor con el Tratado de Nicolas Nuñez* con 4 impresiones y *Oliveros de Castilla [La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe]* con 5.

Finalmente, uno de los textos más editados en el siglo xvi de carácter más o menos popular, el librito de Andrés de Li, *Reportorio de los tiempos*, alcanzó las 7 ediciones.

He entresacado en esta muestra los textos con mayores tiradas en estos veinte años que van de 1501 a 1520, con materias diversas y pensadas para públicos receptores diferenciados. No es lo mismo un texto como el *Cancionero general*, editado in-folio y con 234 f., que un *Reportorio de los tiempos* en 4º y de 68 f. El precio es muy diferente y el público a quien va dirigido también. Tampoco tiene nada que ver un texto de Nebrija, obligatorio prácticamente por la década de 1510 en la mayoría de las facultades de Artes de nuestro país, con otro pensado para una orden religiosa en concreto o para un público femenino y cortesano, como la *Cárcel de Amor*. Lo que quiero aquí resaltar es que la *Celestina* en sus dos versiones de *Comedia* y *Tragicomedia* no tiene parangón con ninguna de las obras de ficción y únicamente podemos establecer paralelos con las obras de cariz escolar-universitario, con las que además tiene otras similitudes. Los únicos textos que quedan a una distancia cercana son los poéticos, de esos grandes autores del xv que ya habían pasado a ser canónicos y que pienso se utilizaban además del ámbito nobiliario y burgués en algunos círculos de enseñanza, caso de Mena, Manrique o Santillana, pues pasaron a ser modelos a imitar. Tampoco podemos desdeñar la gran repercusión de la poesía en este periodo, procedente del siglo anterior, conservándose en la actualidad miles de manuscritos poéticos.

Pero incluso si aceptamos que algunos textos poéticos o de ficción tuvieron una amplia repercusión en el público, al analizar con detenimiento la salida de las tiradas vemos aspectos de su proceso editorial que no se dan de la misma forma en la *Celestina*. Pongamos un ejemplo. *Las Trezientas*, de Juan de Mena, se imprime por Pedro Hagenbach en Toledo en 1501; la siguiente edición se realiza en Granada por Juan Varela de Sa-

lamanca en 1505. Posteriormente aparece modificada con variaciones y glosas en Zaragoza por Jorge Coci en 1506, que reimprimirá el propio Coci en 1509 y 1515. En Sevilla será Jacobo Cromberger quien las edite en 1512, 1517 y finalmente en 1520. Existe una variación de unos 4-5 años entre una tirada y otra en los dos focos impresores que compiten, incluyendo las consabidas variaciones y glosas para diferenciarse y poner en el mercado la mejor edición anotada, pero ninguno de estos impresores (o los editores que hay detrás) empiezan una nueva tirada hasta estar agotada la anterior. En la *Celestina*, encontramos que en su formato de 16 actos, por ejemplo, en un plazo breve de un año o un año y pico salen las tres ediciones conservadas más la perdida de Salamanca. Algo impensable para cualquier obra literaria o de ficción.

Pero sí que podemos encontrar ciertos paralelismos entre el texto de la *Comedia* y la *Tragicomedia* con obras de índole universitaria. Por ejemplo, del texto con mayor número de ediciones, el *Aurea expositio hymnorum una cum texto*, tenemos dos estampaciones en Salamanca de 1501, una realizada por Jacobus Alora y otra por Nebrija; inmediatamente después saldrá en Zaragoza por Jorge Coci y Leonardo Hutz en 1502. Unos pocos años después ve la luz la edición toledana del sucesor de Pedro Hagenbach en 1504, a la que sigue otra salmantina de Juan Gysser, 1506, la zaragozana de Coci en 1508 y en el mismo año la de Logroño por Arnao Guillén de Brocar. Algunas sueltas posteriores por los años 1510-13 en Zaragoza, Logroño y Sevilla y de nuevo un aumento de las ediciones por los años 1514-17 en Zaragoza, Logroño y Burgos. ¿No es algo muy similar a la *Celestina*? Creo que sí, aparte de que participan casi los mismos impresores y las mismas intensidades editoriales por las mismas fechas.

Siguiendo en este *sic et non*, retomo algunas reflexiones de Ottavio di Camilo sobre la *Celestina*: ¿por qué apareció en aquella fecha y no antes ni después?, ¿con qué fin se escribió la obra?, ¿quién o quiénes depositaron por primera vez una versión manuscrita de la comedia en el taller de un impresor? ¹⁹ Y añadiría, ¿cuáles fueron los editores y el público receptor?

Para algunas de estas preguntas no tengo aún las respuestas adecuadas, caso del por qué apareció la *Celestina* alrededor de 1500 y no antes ni después, la finalidad de la obra y las razones de sus cambios y de una segunda floración editorial a partir de la segunda década del XVI, aunque llevo tiempo preparando un trabajo sobre la filosofía y la corriente intelectual que se esconde en este peculiar texto, el cual espero que salga a luz durante el presente año, y que posiblemente dé respuesta a estas preguntas. Es propósito de este artículo centrarme mucho más en los aspectos

19.— Ottavio Di Camillo, «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*, ed. cit. p. 115.

puramente materiales de la edición, dejando los contenidos para futuras investigaciones.

La siguiente pregunta que se hace Ottavio di Camilo es, ¿quién o quiénes depositaron por primera vez una versión manuscrita de la comedia en el taller de un impresor? Pregunta casi imposible de responder por el momento, pues no tenemos datos fiables que puedan demostrar quién o quiénes realizaron el primer contrato de impresión. Hace ya algún tiempo pregunté a mis amigos Julián Martín Abad, Víctor Infantes y Jaime Moll si tenían conocimiento de algún contrato de impresión de la obra, y me contestaron que no conocían ninguno. A todos ellos mi agradecimiento. Cosa bastante curiosa, pues han quedado bastantes contratos de impresión de muchos textos entre editores-libreros, autores e impresores, custodiados en diferentes protocolos notariales, pero en el caso de *Celestina* brillan por su usencia. Hago un llamamiento aquí a que se realicen estas investigaciones, sobre todo las de rastrear los protocolos notariales en las ciudades de Burgos, Toledo, Salamanca y Sevilla para desempolvar, si es posible, algún contrato de edición, lo que daría más luz a todo este rompecabezas que envuelve la edición de la obra y lo que es más importante, desvelar a su/s posible/s editor/es.

Ahora bien, por los datos que poseemos sobre esta época post-incunable de la imprenta española, la edición de un texto es costosa, tanto por el precio del papel, como por el trabajo de los impresores, quienes no empiezan a componer un libro si no tienen el papel depositado y pagado y cobran según imprimen las resmas.²⁰ Pienso que en toda la Historia de la imprenta, la función de los editores es la menos estudiada,²¹ y quizás sea esa la causa de grandes malentendidos al darle una gran responsabilidad a los autores de los textos, cuando posiblemente no la tuvieron, al menos en este periodo de tiempo que llega hasta el segundo o tercer decenio del siglo XVI. Normalmente, los impresores no fueron los editores de las grandes obras, pues como en cualquier empresa se exponían a unas ventas desfavorables o al menos una inmovilización de un gran capital, por lo que se mantuvieron muchas veces al margen de la función de edición, a no ser con contratos y participación de libreros, o imprimiendo obras menores de poco coste, sobre todo libretas escolares para el aprendizaje de los niños, algunos pliegos sueltos, cartas para jugar y formularios

20.— Por ejemplo, en 1516 Jofré realiza un contrato de impresión para el *Ordinarium... sedis Maioricensis*, del que deberá hacer una tirada de 500 volúmenes y le será pagado a 24 sueldos la resma. Un precio excepcional, si se considera que para la tirada de pequeñas gramáticas de uso ordinario, caso de las *Pastranas*, se le pagaba a 11 sueldos la resma. Vid. Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, ed. cit., t. I, p. 103.

21.— Puede leerse un somero planteamiento de la función editorial en Jaime Moll, «El impresor, el editor y el librero», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, bajo la dirección de Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 77-84.

de contratos civiles. Sin embargo, sí que hubo algunos impresores que al mismo tiempo fueron libreros, los cuales arriesgaron como editores, como se puede comprobar en algunos testamentos, en donde se detallan cientos de ejemplares existentes en la empresa.

¿Quiénes fueron entonces los editores? En primer lugar los poderes civiles y religiosos. La Iglesia fue la primera interesada en que sus misales, sus ritos, sus ordenaciones, etc., salieran de las prensas con un formato uniforme para que en todas las pequeñas ciudades e iglesias se celebrara el mismo rito. Fueron los grandes editores del XVI, con gran inversión de dinero para que sus textos salieran sin erratas y muchas veces a doble tinta, con lo que el coste de la impresión por resma duplicaba casi a la de los libros normales. También llenaron gran parte de la ocupación de los impresores con bulas, libritos de horas, estampas y pequeños opúsculos. El segundo foco editor fueron los reyes, virreyes, gobernadores, diputaciones, Generalitat, Consejo de Castilla, ayuntamientos, etc., quienes se servían de la imprenta para realizar sus pragmáticas, bandos, leyes, etc., la mayoría con un coste bajo de impresión (si exceptuamos las recopilaciones de leyes que usaban los abogados, notarios y jueces, así como en las Facultades de Derecho Civil). Estos organismos civiles y religiosos no compiten en el mercado para vender sus obras, por lo que podríamos tratarlos como editores fuera de la libre competencia y sin necesidad de un sistema de distribución, puesto que eran ellos mismos los encargados de realizarla en sus propios reinos, ciudades, diócesis o comunidades religiosas.

Otro grupo de editores se podría distribuir entre: impresores-libreros o impresores con tienda para poder vender, los propios libreros, los nobles, los cargos eclesiásticos y los propios autores, amén de algunos comerciantes que podían ver en este mundo de la impresión con tipos móviles una forma de aumentar sus ingresos, pues ya poseían los canales de distribución y sobre todo sistemas de transporte hacia otras ciudades y países. En Valencia, tenemos testimonios documentados de libreros que actúan como editores; este sería el caso, por ejemplo, de Hernando del Castillo, quien financió la edición del *Cancionero General*, el cual en el contrato de impresión da una participación de los beneficios a Lorenzo Ganoto, recopilador de los textos.²² Planteamiento algo distinto es el de Rix de Cura, comerciante que financia la impresión del *Tirant* con 750 ejemplares, pues tiene capacidad de vender fuera de los límites valencianos. Autores que actúen como casi editores en colaboración con libreros e impresores fueron en Valencia los profesores universitarios y algún que otro notario o escritor financiado por alguna institución civil. Juan de Celaya, rector y profesor de teología, gran nominalista procedente de la Universidad de París, realiza un convenio con Jofré y el librero M. Ibáñez (por los años 1527-30) dándoles la exclusividad de sus obras —imaginamos que reci-

22.- Para estos datos y los siguientes, sigo a Philippe Berger, ed. cit. pp. 130 y ss.

biendo una parte de los beneficios—. Unos años antes, el propio Proaza actúa como editor de bastantes obras de Ramón Llull.²³ Lo que sí que aparece claramente especificado en los contratos es la multa prevista en el caso de que los impresores realicen más ejemplares de los establecidos en el contrato y que los vendan por su cuenta, en un intento de salvaguardarse en sus beneficios. De ahí que poco a poco se pida insistentemente la implantación de los privilegios de impresión, que se impondrán hacia la segunda década del siglo XVI, pero referidos a una ciudad o reino.

Para realizar un proyecto como el de la *Celestina*, el editor o editores tuvieron que prever todo el proceso de edición, es decir, contar con una cantidad de dinero suficiente y un sistema de distribución o público potencial. Un libro en 4º con 146 hs. de 22 líneas, como podría ser el *Ordinarium* de Mallorca, impreso en Valencia por Jofré en 1516, costó al librero Gabriel Fábregues, mallorquín, entre setenta y dos y noventa y nueve libras valencianas, según el precio del papel que haya usado, por los 500 ejemplares de la edición (para poder hacer algunas comparaciones, baste saber que un catedrático de la Universidad de Valencia venía a cobrar entre 15 y 35 libras al año,²⁴ dependiendo de la cátedra). Supongamos que la edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* de Toledo de 1500, con 80 hs. y 32 líneas y con una tirada de 500 ejemplares haya costado aproximadamente unas sesenta libras valencianas (trabajo de impresión mayor y más costoso por el número de líneas por página, que corresponderían a unos diez días de trabajo en la imprenta de Pedro Hagenbach, como ha aclarado Víctor Infantes). Es una fuerte suma para la época que nos ocupa, por lo que el inversor quiere sacar un beneficio en un tiempo prudencial. Primera pregunta, ¿un estudiante de derecho de Salamanca tiene la capacidad de invertir ese dinero por sí mismo? La respuesta es clara: no. Se me puede aducir que dicho estudiante podría haber contactado con algún librero, y que éste, viendo las posibilidades de una pronta ganancia, invirtiera el dinero y le diera una parte de los beneficios al autor. Vuelvo a preguntar, siguiendo esta dialéctica del *sic et non*, ¿cuántos estudiantes hemos visto en tiempos pasados y presentes que vayan a un librero o a un editor e inmediatamente tengan su obra publicada? Para que algo así ocurra tienen que coincidir algunas de estas premisas: a) que la obra ya sea muy conocida y aceptada por un público ávido de poseerla impresa; b) que el posible estudiante en cuestión tenga unos padrinos importantes, como muchos de los textos dirigidos y muchas veces financiados por

23.— Vid. José Luis Canet, «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Valencia, Juan Jofré, 1514). *Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, ed. facsimilar, dir. y ed. de Nicasio Salvador Miguel, 2 vols. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, pp. 31-38.

24.— Vid. José Teixidor y Trilles O.P., *Estudios de Valencia [Historia de la Universidad hasta 1616]*, ed. de Laureano Robles, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1976, los capítulos I-VII de Provisiones de Cátedras correspondientes a los años 1500-1520.

personalidades de la alta nobleza o la jerarquía eclesiástica; c) que la obra sea apoyada por un colectivo de profesores, que apuestan por usarla en su docencia, por lo que los libreros estarían encantados de poder invertir teniendo claro el público comprador. Otras posibilidades, como la comentada algunas veces de la necesidad de poner en el mercado novedades literarias de autores con cierto renombre para una rápida ganancia editorial, no aparecerán hasta unos decenios más tarde en el mercado libresco.

También puede suceder que coincidan en el proyecto de edición una o varias de las premisas que he comentado anteriormente y ese es mi parecer sobre la puesta en letra de molde del texto celestinesco. Pienso, que la *Comedia de Calisto y Melibea* era conocida algunos años antes de su primera edición impresa. El Manuscrito de Palacio, así lo demuestra. Falta saber si era sólo el primer acto de ese «primer autor» o era una obra completa. Después de trabajar durante unos cuantos años sobre la comedia humanística,²⁵ pienso que con unas pocas páginas más al texto conservado en el Manuscrito de Palacio se tenía configurada una comedia completa. Tomemos como referente, por ejemplo, la comedia *Poliscena*, atribuida durante cierto tiempo a Leonardo Bruni (aunque pertenece a Leonardo de la Serrata y fue escrita en 1433).²⁶ Es la comedia humanística que se nos ha transmitido con más testimonios: además de la decena de ediciones impresas a fines del siglo xv y comienzos del xvi, disponemos hoy de 34 códices.²⁷ El parecido con la *Celestina* es bastante obvio y hay muchas similitudes temáticas que podemos resumir en: amor apasionado a primera vista; justificación por parte del galán del deseo imperioso de conseguir a la dama; petición de ayuda a sus criados, los cuales arguyen en su contra mostrándoles los peligros de dicha relación; ante la obstina-

25.- Vid. mis trabajos sobre el tema: *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Univ. de Sevilla y Univ. de València, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo xvi, 1993; *La Comedia Thebayda*, ed. de José Luis Canet, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Textos recuperados: 21), 2003; «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*, de. De Felipe B. Pedraza y Rafael González, Almagro, 1995, pp. 175-187; pero sobre todo, «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, 2007, pp. 15-28.

26.- Pruebas concluyentes para la identificación de su autor proporcionan Enzo Cecchini, Introducción a la *Chrysis* de E. S. Piccolomini, Firenze, 1968, nota 13, pp. xvi-xvii, como asimismo G. Nonni, «Contributi allo studio della commedia umanistica: la *Poliscena*», en *Atti e Memorie. Arcadia*, 6 (1975-1976), pp. 393-451.

27.- Vid. la Introducción a '*Poliscena*' de Leonardo della Serrata, *Comedia Humanística Latina*. Introducción, texto y traducción de Antonio Arbea, Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Colección de Libros Electrónicos ©1996-2000. <<http://csociales.uchile.cl/publicaciones/poliscena.pdf>>. Las citas proceden de esta edición. Existe otra edición en castellano realizada por Josep Gandia Esteve en *Anejos de la Revista Lemir*: <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Poliscena/Polisce.html>>, donde se pueden ver las influencias terencianas en notas.

ción del galán por seguir en su empeño, buscan una medianera que allane el camino; y finalmente, la consecución de la joven muchacha, porque ella tiene tanto o más deseo que los hombres en gozar del placer y se queja de su condición femenina.

También son similares los debates entre criados-amos y entre muchachas- medianeras, en donde se muestra claramente que el amor descrito es puramente sexual, así como otras argumentaciones al uso sobre cómo nace dicha pasión (con los temas clásicos ovidianos en boca de Tarátántara, la medianera). Pero sobre todo, estas comedias humanísticas incluyen una serie de sentencias clásicas en boca de todos los personajes, sean de la condición que sean; se entrelazan citas terencianas y morales en boca de amos, criados de baja alcuernia, medianeras, etc., muchas veces utilizadas como argumento *in contrario* para satisfacer las más bajas pasiones. También se incluyen en los parlamentos críticas más o menos veladas a ciertas costumbres de los padres, causantes indirectamente de estos amores clandestinos. Se insiste, sobre todo, en que «la autoridad absoluta es a menudo la mayor imprudencia», y se critica que las madres estén continuamente fuera de casa, como dice la medianera refiriéndose a Calpurnia, madre de Poliscena, haciendo continuamente las beatas: «Sí, porque esa marimacho inútil debe de estar corriendo de acá para allá, como acostumbra, para visitar los templos de los dioses». Algo similar sucede con Melibea, cuya madre la deja sola al visitar los templos o realizar obras de caridad, lo que permite que Celestina entre en la casa y convenza a Melibea para dar el paso definitivo en la realización del deseo amoroso.²⁸

Pero lo que me interesa demostrar es que la obra termina rápidamente una vez desflorada Poliscena con un final feliz con prometimiento de bodas entre Macario, el padre del galán Graco, y Calpurnia, la madre de Poliscena. Algo similar ocurrirá en el *Poliodoros* de Juan de Vallata, compuesta alrededor de 1445, cuyo único manuscrito conservado se encuentra en la Biblioteca Colombina de Sevilla.²⁹ En estas comedias no se plantean sus autores alargar «el proceso de su deleite destes amantes», puesto que una vez conseguido el placer, se consideraba que terminaba la obra,

28.— José Luis Canet, «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XV-XX*, ed. cit. p. 19.

29.— Ottavio di Camilo, al tratar el género de la *Celestina* no acepta la influencia de la comedia humanística en la obra (y claro está ni de la *Poliscena* ni del *Poliodoros*), partiendo de la premisa de que la comedia humanística latina italiana no era conocida en estos momentos en España, aspectos con los que discrepo ligeramente, y también discrepo en que estas comedias fueran pensadas para su representación en los ambientes académicos-estudiantiles o nobiliarios (exceptuando unas pocas, que ya comenté en *De la comedia humanística al teatro representable*, ed. cit.). Vid. «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar», *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*, ed. Ottavio Di Camillo & John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 53-74.

como imponían los cánones poéticos y retóricos, mediante un final feliz, bien sea en una boda prevista o casando a la dama con algún labriego para poder seguir con estos amores ilícitos. Conforme ha ido evolucionado el texto de la *Celestina*, vemos cómo se han alargado todos los procesos, primeramente añadiéndole una serie de actos y posiblemente un claro final triste en consonancia con su ejemplaridad: «compuesta en reprehensión de los locos enamorados» y «venieron los amantes y los que los ministraron en amargo y desastrado fin», para posteriormente prolongar el «proceso del deleite de los enamorados», pero también modificando el sentido de la obra en otro más acorde con una nueva filosofía moral que quieren explicitar sus autores.³⁰ Pero una primitiva *Comedia de Calisto y Melibea* podía haber circulado en el ámbito universitario con un tamaño mucho menor, de unas 30-35 páginas, como tenía la *Poliscena*, donde lo importante era describir el proceso del enamoramiento y su consecución, con intervenciones de criados y medianeras, terminando rápidamente una vez conseguido el placer sexual entre los enamorados. En el primer Acto conservado de la *Celestina* se dan todos estos planteamientos de la tradición humanística: amor apasionado a primera vista; justificación por parte de galán del deseo imperioso de conseguir a la dama; petición de ayuda a sus criados, los cuales arguyen en su contra mostrándoles los peligros de dicha relación; ante la obstinación del galán por seguir en su empeño, buscan una medianera que allane el camino. Sólo faltarían unas pocas páginas en las que veríamos desplegar las tretas de la alcahueta para convencer a Melibea y la cita entre los enamorados, terminando la obra rápidamente con algún final feliz.

No estoy afirmando que si la *Celestina* tuvo vida propia como obra completa en los círculos universitarios fuera un texto idéntico a las comedias humanísticas en latín. Era similar en cuanto a técnica compositiva y en cuanto a «la historia toda junta», porque se utilizan los mismos conceptos de *corrigendo mores* a los jóvenes y presentan un semejante caso de enamoramiento puramente sexuado, pero, bajo mi punto de vista, invierte todos los demás elementos retóricos y compositivos. Es la crisis de la enseñanza medieval y por tanto la crisis de la comedia humanística latina en su uso escolar de aprendizaje de la lengua y de cierta filosofía moral. Aquí se va mucho más lejos, como intentaré demostrar en otros trabajos ya avanzados, y se pone en solfa la *auctoritas* y la lógica dialéctica escolás-

30.— No es este el momento de profundizar en este tema, baste, por ejemplo, las sagaces investigaciones realizadas por Patrizia Botta, «El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002*, ed. cit. pp. 91-113; Eukene Lacarra, «La muerte irredenta de Melibea», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002*, ed. cit. pp. 173-225; Carmen Parrilla, «Incremento y ratiocinio en la *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002*, ed. cit. pp. 227-239; así como los diferentes estudios sobre la evolución en la *Tragicomedia* de la brujería por parte de Celestina.

tica, pero también las normas rígidas de las gramáticas y poéticas al uso, al menos en el primer Acto, que es donde más se evidencia.³¹

Si este fuera el caso, se entendería mucho mejor que un editor tomara en cargo la edición del texto, puesto que ya tiene datos fiables de su aceptación por un público determinado, capaz de agotar al menos una edición. Pero no solucionaría el problema de la primera ampliación a 16 actos y mucho menos la segunda reestructuración en *Tragicomedia* ni tampoco que salieran cinco ediciones en el plazo de un año, más o menos (dos en Salamanca —perdidas: una en 16 y otra en 21 actos—, otra en Toledo, e inmediatamente otras dos en Sevilla y Burgos —o al revés—). Algo más tuvo que ocurrir en este periodo que va de 1500 a 1502 para que al menos estuvieran en el mercado cinco ediciones y todas ellas sin una clara filiación ecdótica. ¿Podemos pensar en el estado actual de los estudios sobre la imprenta española que un estudiante convenza casi simultáneamente a varios impresores o libreros, estando distantes entre sí (Salamanca, Burgos, Toledo y Sevilla), para que publiquen su texto casi simultáneamente? ¿Un estudiante de Salamanca iría a Burgos o a Sevilla para hacer contratos de impresión, incluso habiéndosele aceptado la edición de su manuscrito en la propia ciudad? O, ¿quién podía en aquellas fechas controlar el comercio librero en Medina del Campo (capaces de distribuir y hacer imprimir simultáneamente libros procedentes de Salamanca, Alcalá, Valladolid, Sevilla y Toledo)?³² Son preguntas que de momento dejo en el aire y que retomaré después al hablar de la autoría.

A partir de los importantes trabajos realizados por grandes especialistas en la *Celestina*, aparecidos en las diferentes conmemoraciones de su quinto centenario en 1999 para la *Comedia* y para la *Tragicomedia* en 2002, estamos en condiciones para aventurar nuevas hipótesis. Ya Ottavio de Camilo,³³ al analizar la carta dedicatoria del «El autor a un su amigo», puso de relieve la incomparable erudición de su autor en un texto tan breve, de apenas página y media, donde por lo menos había unas quince palabras raras y neologismos, alguno de los cuales aparecían por primera vez en un texto literario castellano (que le alejaría, bajo mi modesta opinión,

31.— Sobre la burla de formulaciones silogísticas de la dialéctica escolástica, de la retórica tradicional y de ciertos presupuestos estoicos en el Primer Acto de *Celestina*, vid. Ottavio di Camilo, «Ética humanística y libertinaje», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. de Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 69-82; publicado posteriormente bajo el título: «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», en *Estudios sobre «Celestina»*, ed. de Santiago López-Ríos, Madrid, Ediciones Istmo S.A., 2001, pp. 579-598.

32.— Vid. Manuel Peña Díez, «El comercio, la circulación y la geografía del libro», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, ed. cit., pp. 85-91.

33.— «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 Isaias Lerner*, ed. de Isabel Lozano-Renieblas & Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, pp. 101-126.

de un simple estudiante de derecho). También, en el mismo año de 2001, Pedro Cátedra apuntaba acertadamente:

No estoy seguro —¿lo está alguien?— de los primeros pasos de la difusión de la *Celestina*. Sí es, a mi parecer y al de muchos, clara la diferencia entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*, que quedan separadas por cambios de calado doctrinal en el terreno erotológico y en el terreno formal, cambios que, desde mi punto de vista, se explican por la diferencia entre los espacios para los que una y otra han sido concebidas. La metamorfosis en este caso es doblemente textual y doctrinal o ideológica, como se quiera, e implica una primera difusión controlada en ambientes 'universitarios', habría que decir mejor 'estudiantiles', que tenían su propia producción literaria de entretenimiento en su propio mundo escolar e intelectual. No voy a volver ahora a lo que ya expuse en mi viejo libro *Amor y pedagogía*³⁴ (el énfasis es mío).

Años antes, en su libro de *Amor y pedagogía*³⁵ y en el prólogo a *Tratados de amor*,³⁶ relacionó el texto celestinesco con los «tratados de amores», de larga tradición escolar-universitaria, en los que late la pedagogía del amor y, por tanto, relacionados con las artes de amor, funcionando como ejemplos morales, que podemos rastrear perfectamente desde la *Historia de dos amantes, Eurialo y Lucrecia* de Eneas Silvio Piccolomini (publicada un poco antes de las ediciones de la *Comedia*) o como los ejemplos que se utilizaron en el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*. Pero, estando de acuerdo con todas estas relaciones, lo que más me interesa es que Pedro M. Cátedra, al comentar la carta del «Autor a un su amigo» indica que en los comentarios que hace el autor de la lectura del manuscrito del primer acto, que dice tener delante: «Su lectura solitaria no es la de un lector cualquiera, sino la de un experto universitario avezado al análisis literario de textos clásicos: aprecia «su primor», su «sotil artificio», su «fuerte y claro metal», su «modo y manera de labor», su «estilo elegante» (p. 41, el énfasis es mío). Para Pedro M. Cátedra, «quien escribe el prólogo enreda conscientemente» e «incluso en el caso de que la carta y los versos acrósticos no sean del mismo autor de la *Comedia*, quien ha pergeñado un tal

34.— Pedro Cátedra, «Lectura, polifonía y género en la *Celestina* y su entorno», en *Celestina. La comedia de Calixto y Melibea, locos enamorados*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 37-8 (el artículo en pp. 33-58).

35.— *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

36.— *Tratados de amor en torno a la 'Celestina'*, estudio de Pedro M. Cátedra, ed. de Pedro M. Cátedra, Miguel M. García-Bermejo, Consuelo Gonzalo García, Inés Ravasini y Juan Valero Moreno, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2000.

artificio está encerrando esta obra en un mapa intelectual limitado por los mojonos académicos» (p. 44).

Al parecer, pues, y eso ya es asimilado por gran parte de la crítica, la *Celestina* nació y se desarrolló en un mundo universitario. Pero no tenemos datos que dicho texto fuera usado por los profesores universitarios en su docencia en la propia Universidad de Salamanca o en otras universidades, al menos que yo conozca. Pero sí los suficientes datos para pensar que así fue en algunos momentos.

El estudio realizado por Nieves Baranda³⁷ sobre el ejemplar zaragozano de 1507, pone de manifiesto que ha sido manejado por diferentes manos, las cuales han anotado en sus márgenes un modelo de lectura particular, lo que nos da un valor añadido al libro en sí. Las *marginalia* existentes en latín son fundamentalmente de sentencias, ya sean o no de fuentes conocidas; otras amplían el significado. Las glosas castellanas comentan moralmente la acción o señalan aspectos informativos de posible uso posterior, también expresan la reacción íntima del lector ante el texto. Existen otras glosas mudas con el uso de mano, línea vertical con *non*, línea vertical, etc., que son marcas para casos de interés del propio lector. Pero para lo que quiero demostrar, me sirvo de las reflexiones finales de la autora de este excelente trabajo:

La anotación marginal era, pues, una técnica de trabajo intelectual que se aprendía durante la etapa de estudiante y cuyo dominio independiente se lograba solo en los cursos avanzados. Por tanto el anotador de *Celestina*, que conoce y practica con soltura el arte de la anotación, tenía que ser un hombre culto que había recibido formación universitaria, lo que coincide con la seguridad en el *ductus* de la letra, el dominio del latín o el carácter de sus glosas. Las *marginalia* no son escolares, sino propias de un lector maduro e independiente en sus juicios y conocimientos... (p. 297)

Pocos años después tendremos otro testimonio sobre esta acción erudita de comentar el texto con la *Celestina comentada*, que ratifica esta recepción de la obra y ese modo particular de lectura estudiantil y por qué no de algunos pocos profesores que la anotaban para sus clases. Modo de lectura, al decir de Nieves Baranda, «que la crítica suponía, pero de la que no teníamos constancia directa» (p. 305). Para la autora, como para también Pedro Cátedra, es llamativa la atracción que *Celestina* parece ejercer sobre los hombres de leyes: su autor, según dice el prólogo, el aragonés anotador del ejemplar zaragozano de 1507, el autor de la *Celestina*

37.— Nieves Baranda, «Leyendo 'fontezicas de filosofía'. *Marginalia* a un ejemplar de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1507)», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002...*, ed. cit., pp. 269-309.

comentada y muchos otros datos que poseemos en la actualidad sobre la recepción de la obra a lo largo del *xvi*.³⁸ Pero para lo que viene al caso, «la lectura anotada, al menos entre el inicio de la imprenta y finales del siglo *xvi*, se reserva casi con exclusividad para el acto de estudio, por más que no dejemos de encontrar esporádicamente —y no en los comienzos de la centuria— libros anotados de otras materias» (p. 307).

Otro aspecto que me ha llamado la atención en la descripción del ejemplar zaragozano es, como dice la profesora Baranda, «el desgaste y suciedad de portada y hoja final», que refleja que el texto de *Celestina* se usó de forma independiente antes de proceder a encuadernarse con la *Estoria del noble caballero el conde Fernán González con la muerte de los siete infantes de Lara* [Toledo, 1511], la *Égloga trovada de Juan del Encina* [Sevilla, 1510-1516] y las *Lecciones de Job en caso de amores* [Burgos, 1516].³⁹ Este uso del ejemplar suelto sin encuadernar es típico de los estudiantes, que compran las ediciones sin pagar a los libreros la encuadernación en un intento de abaratar el costo (muchas veces la encuadernación superaba el precio del libro). Así podríamos explicarnos también la falta de portada y hoja preliminar y el colofón de la edición de Burgos y del otro ejemplar conservado de la edición zaragozana de 1507 existente en la Real Academia de la Historia, puesto que el uso continuo del libro hace que estas páginas sean las más castigadas y se ensucien más, rompiéndose muchas veces y perdiéndose con el paso de los años. ¿Quién no se acuerda de sus textos de estudiante, aquellos más usados y utilizados a los que siempre la portada quedaba suelta y al final acababa desapareciendo del volumen, por mucho que la pegáramos? Y una vez el libro mutilado, usado, con anotaciones, es muy difícil de vender en un mercado de segunda mano e incluso pasar a la biblioteca particular, ya siendo más mayor, con una nueva encuadernación. Esa pueda ser una de las razones por las que muchos ejemplares conservados de la *Celestina* sean ejemplares únicos, asimilándose a las cartillas escolares, que tuvieron una amplísima tirada en estos periodos y nos quedan escasísimos testimonios.⁴⁰ Sólo la encuadernación posterior de la obra de forma independiente o junto con otros

38.— Son imprescindibles todavía para la recepción de la *Celestina* los estudios de Maxime Chevalier, «*La Celestina* según sus lectores», en *Lectura y lectores en la España del siglo xvii*, Madrid, Turner, 1976, pp. 138-166; Marcel Bataillon, «La librería del estudiante Morlanes», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Madrid, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975, pp. 329-347; Joseph T. Snow, «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21.1-2 (1997), pp. 115-172 y «Recepción de *Celestina*, 1499-1600», *Celestinesca*, 31.1-2 (1999), pp. 123-157.

39.— Julián Martín Abad, «Otro volumen facticio de raros impresos españoles del siglo *xvi* (con *La Celestina* de 1507)», *Pliegos de Bibliofilia*, 4.4 (1998), pp. 5-19.

40.— Vid. Víctor Infantes, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos xv y xvi. Preliminar y edición facsímil de 34 obras*, Salamanca Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, sobre todo el estudio premilinar, cap. 7: «Las ediciones citadas y perdidas», pp. 53-67.

textos nos ha permitido conservar esta trayectoria celestinesca. Y es que la *Celestina*, aunque la considere un libro escolar, no llegó a entrar en los conventos de las órdenes religiosas ni en grandes bibliotecas nobiliarias. Una de las causas podría ser que no se aceptó este modelo de enseñanza en la mayoría de las órdenes religiosas, al menos en las primeras décadas del xvi. La nobleza tenía sus propios gustos literarios, más en consonancia con la tradición del xv y en libros más costosos, tanto por sus grabados como por su excelente edición y encuadernación, seleccionando aquellos ejemplares que entraban en sus bibliotecas. La mayoría del patrimonio bibliográfico español procede de estos dos grupos sociales, de ahí la escasez de textos conservados que fueron muy editados y leídos, caso de los pliegos de cordel, obritas literarias menores (como máximo tres pliegos), y cómo no, las obras escolares.

Por tanto, por lo que conocemos hasta el momento, la *Celestina* nació en el seno de la universidad y posiblemente buscó el editor (o editores) al público escolar-universitario como posible comprador, si bien unos pocos años después este texto ampliaría enormemente su público receptor, convirtiéndose en un canon literario y cultural. Pero en este *sic et non* todavía no queda claro el editor o editores del texto, como tampoco su autoría. Aspectos que no es mi intención resolver en este estudio. Aunque para mí queda muy claro que no fue un estudiante de derecho, así sin más, el que está detrás de la *Comedia* ni de la *Tragicomedia*, sino que en su proceso evolutivo intervinieron diferentes manos, e incluso más diría yo, diferentes profesores y alguna que otra instancia política y/o religiosa.⁴¹

El tema de la autoría y si fueron uno o dos autores, es una polémica larga en la historia literaria, que ha vuelto a ponerse sobre la palestra en los tiempos actuales,⁴² incluso con más profundidad, puesto que ya son

41.— Dirá Ottavio di Camilo: «De la génesis y difusión temprana de *La Celestina*, hasta hace muy pocos años no se sabía casi nada. En general, los estudiosos de la obra, han preferido pasar por alto este problema capital y aceptar, en cambio, la idea de un joven autor, estudiante de Salamanca, que dedica una vacaciones de quince días en la primavera de 1499 a escribir o continuar la obra, que, en seguida, se la envía a Fadrique de Basilea, quien, al recibirla, la imprime sin demora», en «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», art. cit. p. 77.

42.— Véase, por ejemplo, el amplio capítulo «Algunas objeciones a la autoría de Rojas e igualdades vistas por otros» de Emilio de Miguel Martínez en *«La Celestina» de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 248-300, en donde pasa revista a los diferentes artículos que plantean una múltiple autoría, siendo hoy en día un claro defensor de un único autor: Rojas. Véase también a Fernando Cantalapiedra Erostarbe, *Tragicomedia de Calisto y Melibea. v Centenario: 1499-1999. Edición crítica, con un estudio sobre la Autoría y la «Floresta celestinesca»*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, sobre todo el primer volumen, donde defiende un autor anónimo para los doce primeros actos y Rojas los nueve restantes, y contrasta las diferentes propuestas de Emilio de Miguel y de James R. Stamm. Un amplio resumen de las diferentes propuestas sobre uno o dos autores en Nicasio Salvador Miguel, «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», *Epos* 7 (1991), pp. 275-290, quien se decanta por dos autores. Aspectos sobre la biografía y la autoría

algunos los que piensan que Fernando de Rojas posiblemente no sea el autor.⁴³ Ya hace bastantes años, Clara Louisa Penney⁴⁴ dudó que fuera un estudiante el autor de la *Celestina* y que la biblioteca de Rojas en La Puebla de Montalbán no contuviera ninguno de los libros manejados por el autor de la *Comedia*. Víctor Infantes,⁴⁵ al analizar los libros de la biblioteca de Rojas, se pregunta «¿cómo es posible que el autor de la *Celestina* no tuviera más que un ejemplar de su propio texto, cuando en esas fechas su obra corría en multitud de ediciones, traducciones y continuaciones?». Y efectivamente, es casi impensable que alguien que ha estado detrás de este proceso editorial tan complejo como es el de la publicación en letras de molde de la *Celestina*, una obra que tuvo una repercusión inmediata en el mundo universitario y editorial no se quede ningún ejemplar de su texto de la época salmantina (siquiera para corregir o ampliar la *Comedia* en *Tragicomedia*), y posea sólo uno sevillano, que es el que sale con el nombre de *Libro de Calixto* (que posiblemente sea coincidente con el ejemplar con colofón de Sevilla, Jacobo Cromberger, 1502, pero edición de 1518-9). Remito, finalmente, al exhaustivo artículo de Joseph T. Snow, en el que pasa revista a la opinión que tuvieron los contemporáneos de Fernando de Rojas sobre la autoría de la *Celestina*, en donde nunca aparece citado como posible autor, y si aparece nombrado es bastantes años después retomando las palabras de los versos acrósticos de que «acabó» la obra.

Lo que no queda ya claro, después de todo lo hasta aquí analizado en este *sic et non*, es que Fernando de Rojas haya escrito la *Comedia de Calisto y Melibea* (aunque sean sólo los 15 actos que continúan al primero, como reza en la carta del Autor a un su amigo), incluso la segunda reformulación en *Tragicomedia*; como mucho, es posible que haya participado en su versión definitiva, de ahí la frase aparecida en los acrósticos de que «acabó» la obra, es decir, le dio «la última mano», según ha detallado Joseph T. Snow. Lo que complica mucho más todo el proceso constructivo de la obra y su puesta en letras de molde. Pero, entonces, ¿quién hubo detrás

de Rojas los ha completado posteriormente Nicasio Salvador en: «*La Celestina* en su v centenario (1499-1500/1999-2000)», en *El mundo como contienda. Estudios sobre 'La Celestina'*, ed. de Pilar Carrasco, Anejo xxxi de *Analecta Malacitana*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pp. 15-27 y «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 - 1 de octubre de 1999*, coord. por Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, 2001, pp. 23-48.

43.— Vid. el reciente artículo de Joseph T. Snow, «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipta*, xxv-xxvi (2005-2006), pp. 537-561, donde defiende con eficientes argumentos la dificultad de aceptar la autoría de Rojas.

44.— *The book Called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1954, pp. 8-9.

45.— «Los libros 'traydos y viejos y algunos rotos' que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispaniue*, 100 (1998), pp. 1-51, la cita en p. 34.

para que este texto tuviera una serie de inversores económicos que financiaran la edición en diferentes ciudades españolas en tan poco tiempo? ¿Quién (o quiénes), teniendo en su mano un posible éxito editorial, no quiso (o quisieron) que apareciera su nombre (o nombres) y deja que toda la posible ganancia editorial (y de autoría) vaya a otras manos?

Retomo de nuevo las palabras de Ottavio di Camilo cuando comenta el ambiente romano de principios del XVI donde se tradujo por primera vez la *Tragicomedia*: «En este contexto sería deseable saber más del traductor Alfonso Ordóñez que, dicho sea de paso, comparte con el corrector Proaza la particularidad de ser la única persona documentada que, de acuerdo con la evidencia interna del paratexto, ha dejado constancia de su relación directa con el texto de *La Celestina*...»⁴⁶

Recojo aquí parte de otro trabajo mío sobre Alonso de Proaza.⁴⁷ De su formación como intelectual conocemos lo que él mismo nos dice, que ha sido en «bonis litteris iniciatus»,⁴⁸ lo que le llevará a trabajar como corrector y editor de textos al inicio de la imprenta en España, y finalmente a alcanzar la cátedra de retórica en el Estudi General de Valencia durante los años 1504 a 1507.⁴⁹ También sabemos que fue secretario del obispo de Tarazona y Canciller de Valencia, D. Guillén Ramón de Moncada, uno de los grandes defensores de la doctrina de Ramón Llull y potenciador de la entrada de sus textos en las universidades, generando para ello cátedras propias.⁵⁰ También sabemos de sus contactos con otros insignes lulistas nacionales, caso del propio Cardenal Cisneros, a quien le dedica la edición de Llull, *Ars inventiva veritatis* en 1515, o de Nicolás Pax, otro insigne filósofo y humanista lulista.

Así pues, poco sabemos de su etapa anterior a su posible estancia en Salamanca, cuando prologaría la *Celestina* de 1500, si bien podemos seguir algunos de sus pasos posteriores gracias al trabajo de corrector en diferentes imprentas. Dichas estancias como corrector siempre tuvieron lugar en ciudades con ambiente universitario y con una potente infraestructura de talleres de impresión (Salamanca, Valencia, y posiblemente Sevilla y Zaragoza).

46.– «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», art. cit., p. 125.

47.– José Luis Canet, «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Valencia, Juan Jofré, 1514). *Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, ed. cit., pp. 31-38.

48.– Al inicio de la *Oratio luculenta de laudibus Valentiae* (1505). Algunos de los datos aquí aportados proceden de D. W. MacPheeters, *El humanista español Alonso de Proaza*, Madrid, Castalia, 1961.

49.– Datos ofrecidos por Borrull a González Posada y utilizados por D. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. III, Madrid, Ed. Bailly/Baillière, 1910, p. VI.

50.– Francisco Ortí y Figuerola, *Memorias históricas de la fundación y progresos de la insigne Universidad de Valencia*, Madrid, 1730, p. 143.

Alonso de Proaza fue el corrector de la edición de las *Sergas de Esplandián* de Rodríguez de Montalvo (edición de 1510 realizada por Cromberger en Sevilla), la más antigua que conocemos, pero que probablemente sea una reimpresión de otra anterior, puesto que en dicha fecha estaba Proaza en la ciudad de Valencia. También, como en la *Celestina*, Proaza incluye seis octavas de arte mayor al final de la obra. Será en el periodo valenciano cuando su participación en el mundo editorial se haga más manifiesta con la edición de las obras de Ramón Llull⁵¹ y, por supuesto, con la reedición de la *Celestina*, impresa por Jofré en 1514 y posteriormente en 1518. Pero tanto los versos finales de las *Sergas de Esplandián* como los de la *Celestina* parece que sobrepasan los simples comentarios de los correctores de imprenta de su época, pareciendo más una poema laudatorio de un amigo del autor o de un «intérprete» que una «epístola al lector» de los correctores, en la cual cualquier supervisor de la impresión declararía la imposibilidad de corregir todas las erratas, pidiendo que el lector sea benévolo ante los posibles errores debidos a la falta de diligencia suya o los causados por la impericia de los operarios, etc.,⁵² cosa que Proaza ni tan siquiera nombra. ¿Proaza es únicamente corrector de imprenta o su función se amplía a la de editor? Ya MacPheeters señaló esta función de editor realizada por Proaza en la ciudad de Valencia. Si bien, el ilustre hispanista indica que en dicho tiempo salieron algunos textos de las prensas salmanticenses con poemas laudatorios de los correctores, un poco al estilo de algunos incunables salidos de las imprentas italianas, en cuyos talleres trabajaban como correctores importantes humanistas.

Alonso de Proaza, en su etapa valenciana, fue el editor de algunas obras filosóficas de Ramón Llull, las cuales se utilizaron en la enseñanza de la cátedra de lógica; pero tendríamos que añadir además que también fueron publicadas a instancia de los grupos lulistas, como el propio Cardenal Cisneros y el Obispo de Tarazona. Editó en Valencia durante este periodo la *Oratio luculenta de laudibus Valentie* impresa por Leonardo Hutz en 1505; las obras de Ramón Llull: *Disputationem quam dicunt Remondi christiani & Homerij sarraceni*, impresa por Jofré en 1510, el *De nova logica*, impreso por Costilla en 1512 y el *Ars inventiva veritatis*, impresa por Diego de Gumiel en 1515 y dedicada al Cardenal Cisneros. Otro profesor universitario, en este caso de poética, Alonso Ordóñez (¿el posible autor de la traducción al italiano de *Celestina*?), publicó la *Gramática* de Nebrija y algunas obras de Pedro Mártir de Anglería. Otra vez volvemos a encontrar relaciones

51.— Vid. Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, ed. cit., t. I, pp. 127-128 y 167.

52.— Vid., por ejemplo, las epístolas al lector del gran corrector de la imprenta valenciana, Juan de Molina en *El libro del esforçado cavallero Arderique*, de Juan de Viñao, 1517-18, f. 108a. Vid. Además, José Simón Díaz, *El libro español antiguo: Análisis de su estructura*, Kassel, ed. Reichenberger, 1983, pp. 114-115.

claras entre los personajes que realmente intervinieron en la *Celestina* y su función editorial universitaria.

Alonso de Proaza era un intelectual de indudable prestigio en su tiempo, discípulo de Jaime Janer, quien tenía privilegio, expedido por Fernando el Católico en Sevilla en 1500, de enseñar en Valencia la doctrina luliana, el cual también había sido editor de la *Ars metaphysicalis* en 1506 impresa por Leonardo Hutz y reeditada en 1512, así como del *Tractatus de ordine naturae* del mismo año. También mantuvo una fluida correspondencia con Nicolás Pax, otro insigne filósofo y humanista lulista. En Valencia, pues, existe un grupo lulista muy importante, relacionado con la corriente nominalista procedente de la Universidad de París, pero también en estrecha colaboración con los propulsores de la renovación de la iglesia católica y sus órdenes, caso del propio Cisneros y del Obispo de Tarazona, pero marginados de la Universidad española hasta la creación por el propio Cardenal Cisneros de la Universidad de Alcalá (1509-1510) y de Valencia hasta la gran reforma del Estudi General realizado en los años 1513-14, donde se impone el nominalismo apoyado por los lulistas y los escotistas (franciscanos).

Hay una serie de elementos que quisiera resaltar, para finalizar este artículo. ¿Y si fuera Alonso de Proaza realmente el editor de la *Comedia* en 16 Actos y posteriormente de la *Tragicomedia*? Lanzo la siguiente hipótesis de trabajo. Posiblemente existió una *Comedia de Calisto y Melibea* breve circulando en la última década del siglo xv. Dicha comedia breve tuvo una cierta difusión, pero se reformula para la imprenta, alargándola y cambiando su intencionalidad, transformándola en consonancia con los nuevos tiempos y adaptándola a las nuevas corrientes filosóficas (aspectos que trataré en el trabajo que llevo en curso, sobre la filosofía subyacente en la *Celestina* y su relación con los grupos intelectuales de la universidad); una obra en definitiva que rompía moldes y modelos educativos anteriores,⁵³ de ahí su aceptación por un grupo de profesores y el rechazo por otro más arraigado al escolasticismo y a alguna rama del humanismo cristiano. Es, además, el momento crucial en el 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.

Bajo estos planteamientos podemos encontrar un hilo conductor que va desde una época anterior al Manuscrito de Palacio y la versión impresa de 16 actos, con la aparición casi simultánea de varias ediciones puestas en letras de molde en el plazo breve de unos pocos años. Si se quiere presionar en el mundo docente, sólo hace falta tener poderes fácticos que apoyen una determinada opción para que las imprentas se pongan a trabajar y lleguen los suficientes ejemplares para invadir un mercado

53.- Vid. Ottavio di Camilo, «Ética humanística y libertinaje», art. cit. pp. 579-598.

nacional en breve espacio de tiempo, contando, eso sí, con un número de profesores que participen de dicha opción. Y eso parece que está fuera de toda duda. Para poder llenar el mercado de textos en diferentes ciudades se necesita el envío de diversos manuscritos (simultáneamente o no) a diferentes libreros o impresores, los cuales tienen una amplia experiencia en impresión de libros escolares-universitarios. No hace falta convencer durante mucho tiempo a dichos impresores-libreros de la bondad de la obra, saben que se venderá, pues hay un potencial detrás que así lo garantiza. Y finalmente, podemos vislumbrar así algunas posibles soluciones a los diferentes árboles genealógicos del texto, puesto que posiblemente se utilizaron diversos manuscritos en esta primera fase de la *Comedia* (y posiblemente en la segunda con la versión de *Tragicomedia*). Sólo hace falta que desde el grupo de intelectuales que han decidido la puesta en funcionamiento de esta opción, contacten con amigos y profesores de las diversas ciudades y se les envíen manuscritos con una carta de lo decidido y que se pongan en acción. Así podríamos entender, por ejemplo, las diferentes ediciones de la *Tragicomedia*, en las que no existe una clara filiación, caso de la zaragozana de Coci en 1507 (¿no estaría Nicolás Pax en esos momentos en Zaragoza?), la traducción italiana de Alfonso Ordóñez, la de Toledo de 1502, pero salida en 1510, y la valenciana de 1514.

Pienso, pues, que la *Celestina* fue una propuesta intelectual, en la que detrás hubo 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 amplio de la geografía nacional. Quizás sea esta una de las razones por las que no han aparecido datos sobre contratos de impresión ni documentos que nos den más información sobre la evolución de esta obra por las imprentas españolas. También bajo este punto de vista queda en un segundo plano la autoría. Según el estado actual de mis estudios sobre la universidad española⁵⁴ y las corrientes intelectuales, 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, de Jaime Janer y de Nicolás Pax, secretario familiar de Guillén Ramón de Moncada, así como de muchos intelectuales nominalistas) en las diferentes versiones de la *Comedia* y *Tragicomedia*. Por ejemplo, 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? La edición de *La Celestina* de 1514 es simultánea en Valencia con el triunfo parcial del nominalismo en la Facultad de Artes, donde se dio paso a la dotación de

54.— Un primer acercamiento mío a la Universidad española en, «La universidad en la época de Melchor Cano», en *Melchor Cano y Luisa Sigüa, dos figuras del Renacimiento español*, Cuenca, UNED-Ayuntamiento de Tarancón (en prensa).

nuevas cátedras en teología, como las de Escoto, de Súmulas y de Cuestiones, (es decir, nominalismo, escotismo y tomismo) pero lo que es más curioso, con el incremento de las cátedras de humanidades, duplicándose la oratoria, que impartía Juan Partenio, en oratoria y poesía, que regentarán a partir de 1516 Miguel García y Alonso Ordóñez, quien publicaría en 1518 la *Gramática* de Nebrija (por el mismo impresor de *La Celestina*) y el *Poemata* de Pedro Mártir de Anglería en 1520.

Con todo ello no quiero dejar sentado que sea Alonso de Proaza el autor de la *Celestina*, pero sí que tuvo mucho que ver con la evolución del texto celestinesco, como portaestandarte de una corriente intelectual que propugnaba unos cambios en la educación, corriente que vio en este texto el modelo que ponía en solfa las ya obsoletas teorías filosóficas de la *auctoritas* y la lógica escolástica, de ahí las continuas justificaciones prologales y finales, necesarias para un público intelectual al que intentaron convencer, y creo que convencieron, por la cantidad de textos que salieron de las prensas españolas.

Anejo

Libros con varias ediciones entre 1500 y 1520

Libros literarios y de ficción

- CANCIONERO *general de muchos y diversos autores*, ed. de Fernando del Castillo (Valencia, Cristóbal Cofman, 1511), (Valencia, Jorge Costilla, 1514), (Toledo, Juan de Villquirán, 1517), (Toledo, Juan de Villquirán, 1520). Total: 4.
- ENCINA, Juan del, *Cancionero de todas las obras*, (Sevilla, Juan Pegnitzer y Magno Herbst, 1501: realizado para Guido de Leazaris y Lázaro de Gazanis), (Burgos, Andrés de Burgos, 1505: realizado para Francisco Dada y Juan Thomás Favario), (Salamanca, Juan Gysser, 1507), (Salamanca, Juan Gysser, 1509), (Zaragoza, Jorge Coci, 1512), (Zaragoza, Jorge Coci, 1516). Del autor hay otras muchas obras sueltas con menos ediciones. Total: 6.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, Marqués de Santillana, *Bías contra Fortuna*, (Sevilla, Estanislao Polono, 1502), (Toledo, Pedro Hagenbach, ¿1502?), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511). Total: 3.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, Marqués de Santillana, *Proverbios*, (Burgos, Juan de Burgos, 1502), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1509), (Toledo, sucesor de Pedro Hagenbach, ¿1510?), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516), (Toledo, ¿Juan de Villquirán?, 1517), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1519). Total: 7.
- MANRIQUE, Jorge, *Coplas a la muerte de la maestre de Santiago don Rodrigo Manrique, su padre*, (Sevilla, Jacobo Cromberger, ¿1512?). Con el título de *Glosa famosísima sobre las coplas de Jorge Manrique por el licenciado Alonso de Cervantes* (Lisboa, Valentin Fernandes, 1501), (Toledo, sucesor de Pedro Hagenbach, ¿1505-10?), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1508-10?), (Sevilla, Jacobo Cromberger, ¿1511-12?), (s.l., s.i. 1515), (Sevilla, Jacobo Cromberger, ¿1520?), (Sevilla, Juan Valera de Salamanca, ¿1520?). Total: 8.
- MENA, Juan de, *Las Trezientas*, (Toledo, Pedro Hagenbach, 1501), (Granada, Juan Varela de Salamanca, 1505), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1517). Con variaciones y glosas: (Zaragoza, Jorge Coci, 1506), (Zaragoza, Jorge Coci, 1509), (Zaragoza, Jorge Coci, 1515), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1520). Total: 8.
- OLIVEROS DE CASTILLA [*La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*], (Valladolid, Juan de Burgos, 1501: No se conoce ejemplar), (Valencia, s.i, 1505: No se conoce ejemplar), (Sevilla, Jacobo

Cromberger, 1507) (Sevilla, ¿Jacobó Cromberger?, 1509), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510). Total: 5.

SAN PEDRO, Diego de, *Cárcel de amor con el Tratado de Nicolás Núñez*, (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1508), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1509), (Sevilla, Jacobo Cromberger, ¿1511-15?), (Zaragoza, Jorge Coci, 1516). Total: 4.

Escolares-Universitarios

ANTONIO DE NEBRIJA, *Dictionarium*, (Burgos, Fadrique de Basilea, 1512), (Salamanca, Lorenzo de Liondedei, 1513), (Zaragoza, Jorge Coci, 1514), (Sevilla, Juan Valera de Salamanca, 1516), (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1520), (Sevilla, Juan Valera de Salamanca, 1516, pero 1520). Total: 6.

ANTONIO DE NEBRIJA, *Introducciones in latinam grammaticén*, (Logroño. Arnao Guillén de Brocar, 1508), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1510), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1513), (Sevilla, Jacobo Cromberger o Juan Valera de Salamanca, ¿1513?), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1514), (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1520). Bajo el título de *Grammaticae introductiones*, (Barcelona, Juan Luschner, 1505), (Barcelona, Carlos Amorós, 1508), (Valencia, Juan Jofré, 1516). Bajo el título de *Grammatici introductionum latinarum*, (Salamanca, Juan de Porras, 1501), (Burgos, Fadrique de Basilea, 1502), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, ¿1505?), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1510). Total: 13.

AUREA EXPOSITIO *hymnorum una cum texto*, (Zaragoza, Jorge Coci y Leonardo Hutz, 1502). Con el editor Jacobus Alora: (Salamanca, Juan Gysser, 1501), (Toledo, sucesor de Pedro Hagenbach, 1504), (Salamanca, Juan Gysser, 1506), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1506), (Sevilla, Jacobo Cromberger 1512). Con el editor Antonio de Nebrija (Salamanca, Juan Gysser, 1501), (Zaragoza, Jorge Coci, 1508), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1508), (Zaragoza, Jorge Coci, 1510), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1510), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1511?), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, ¿1511-14?), (Zaragoza, Jorge Coci, 1515), (Zaragoza, Jorge Coci, 1516), (¿Logroño?, Arnao Guillén de Brocar, ¿1517?), (Burgos, Fadrique de Basilea, 1516-7), (Zaragoza, Jorge Coci, 1520). Total: 18.

CHIRINO, Alfonso, *Menor daño de medicina*, (Toledo, sucesor de Pedro de Hagenbach, 1505), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1506), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511), (Toledo, Juan de Villaquirán, 1513), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1515), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1517), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1519). Total: 7.

- ESOPO, *Fábulas*, (Valencia, Cristóbal Cofman, ¿1500-1505?), (Salamanca, Juan Gysser, 1501). *La vida de Ysopo* (Sevilla, Jacobo Cromberger, ¿1510?), (Valencia, Juan Jofré, 1520). Total: 4.
- GUY DE CHAULIAC, *Guido de Caulhiaco cirugiano y maestro en medicina*, (Zaragoza, Jorge Coci, 1511) (Sevilla, Jacobo Cromberger ¿1518-20?). Total: 2.
- PERSIO FLACO, Aulio, *Satyræ*, (Logroño, Arnau Guillén de Brocar, 1510?). Con comentarios de Antonio Nebrija: (Sevilla, Estanislao Polono y Jacobo Cromberger, 1503), (Sevilla, Jacobo Cromberger, ¿1504-5?), (Logroño, Arnau Guillén de Brocar, 1504), (Salamanca, Juan de Porras, 1504), (Toledo, Nicolás Gazini y Juan de Villaquirán, 1512), (Alcalá de Henares, Arnau Guillén de Brocar, 1514), (Burgos, Fadrique de Basilea para Arnau Guillén de Brocar, 1517). Total: 8.
- PETRARCA, Francisco, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, (Valladolid, Diego de Gumiel, 1510), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1513), (Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1516), (Zaragoza, Jorge Coci, 1518). Total: 4.
- SEDULIO, Celio, *Paschale*, (Barcelona, Carlos Amorós, 1508). Con comentarios de Antonio Nebrija (Salamanca, Juan de Porras, 1510), (Logroño, Arnau Guillén de Brocar, 1510), (Alcalá de Henares, Arnau Guillén de Brocar, 1514), (Zaragoza, Jorge Coci, 1515), (Burgos, Fadrique de Basilea, 1516), (Toledo, Arnau Guillén de Brocar, 1520). Ediciones con notas y comentarios de Martín Ivarra al texto y la introducción de Antonio de Nebrija (Barcelona, Juan Rosembach, 1515). Ediciones de Juan de Sobrarias: (Zaragoza, Jorge Coci y Leonardo Hutz, 1502), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1504), (Zaragoza, Jorge Coci, 1515). Total: 11.

Religiosos

- BREVIARIUM, con 22 ediciones para las diferentes ciudades españolas y 7 de órdenes religiosas. Como máximo hay dos breviarios en dicho periodo en ciudades como Barcelona y Valencia.
- CONSTITUCIONES *eclesiásticas* con 22 impresiones correspondientes a diferentes abadías obispados y arzobispados.
- LECTIONES IOB con 14 tiradas y variaciones en el título.
- LIBROS LITÚRGICOS: *Breviarios y ordinarios* muchísimas ediciones.
- SAN BASILIO, *Magni Basilii perutiles de moribus institutiones ad dulcissimos nepotes*, (Burgos, Fadrique de Basilea, ¿1499-1501?), (Salamanca, Juan Gysser, 1501), (Logroño, Arnau Guillén de Brocar, ¿1502-5?), (Logroño, Arnau Guillén de Brocar, 1508), (Burgos, Fadrique de Basilea, 1510), (Burgos, Fadrique de Basilea, 1512), (Alcalá de Henares, Arnau Guillén de Brocar, 1519, ed. de Hernán Nuñez). Total: 7.

SAN BERNARDO, *Sermones de san Bernardo*, (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1511), (Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1511), (Toledo, Juan Varela de Salamanca, 1515), (Valladolid, Arnao Guillén de Brocar, 1519). Total: 4.

PADILLA, Juan de , *Retablo de la vida de Cristo*, (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1505), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1518), (Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1518: No se conoce ejemplar). Total: 6.

TOSTADO, Alfonso, *Confessional*, (Burgos, Juan de Burgos, ¿1501-02?), (Valladolid, Diego Gumiel, 1503: no se conoce ejemplar), (Toledo, Pedro Hagenbach, ¿1501-03?), (Salamanca, Juan de Porras, 1512), (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1516), (Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1517), (Sevilla, Juan Valera de Salamanca, 1518). Total: 7.

Populares

ANDRÉS DE LI, *Reportorio de los tiempos*, (Valencia, Cristóbal Cofman, 1501), (Valencia, Jorge Costilla, ¿1506?), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510), (Toledo, sucesor de Pedro Hagenbach, 1510), (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1514), (Zaragoza, Jorge Coci, 1515), (Burgos, ¿Alonso de Melgar?, 1518), (y en Lisboa varias ediciones más). Total: 7.

Bibliografía citada

- ABELARDO, Pedro, *Sic et Non: A Critical Edition*, ed. de Blanche B. Boyer y Richard McKeon, University of Chicago Press 1977.
- ARBEA, Antonio (ed.), *'Poliscena' de Leonardo della Serrata, Comedia Humanística Latina*. Introducción, texto y traducción de Antonio Arbea, Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Colección de Libros Electrónicos ©1996-2000. <<http://csociales.uchile.cl/publicaciones/poliscena.pdf>>.
- BARANDA, Nieves, «Leyendo 'fontezicas de filosofía'. *Marginalia* a un ejemplar de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1507)», 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. de Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 269-309.
- BATAILLON, Marcel, «La librería del estudiante Morlanes», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Madrid, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975, pp. 329-347.
- BERGER, Philippe, «La dépendence éditoriale de l'Espagne: Le cas de Valence au xv^e et xvi^e siècles», *Histoire du livre et de l'édition dans les pays ibériques: La dépendence*, Burdeos, 1986.
- , *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, IVEI, 1987, 2 vols.
- BOTTA, Patrizia, «El texto en movimiento (de *La Celestina de Palacio* a *La Celestina* posterior)», en Beltrán, R. y Canet, J.L., (eds) *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 135-159.
- , «*La Celestina*» en *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, ed. de Carlos Alvar y Manuel Lucía Megías, Madrid, Castalia, 2002, pp. 252-267.
- , «En el texto de B», en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina» (New York, November 17-19, 1999)*, ed. de Ottavio di Camillo & John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 19-40.
- , «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. de Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 91-113.

- CANET, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Univ. de Sevilla y Univ. de València, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, 1993.
- , «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*, ed. De Felipe B. Pedraza y Rafael González, Almagro, 1995, pp. 175-187.
- , «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Jofré, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, ed. facsímile, dir. y ed. de Nicasio Salvador Miguel, 2 vols., Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 1999, pp. 31-38.
- , «La producción de las imprentas valencianas en el último tercio del siglo XVI», en *Des moulins à papier aux bibliothèques. Le livre dans la France méridionale et l'Europe méditerranéenne (XVIIe-XXe siècles)*, ed. Roland Andréani, Henri Michel et Élie Pélaquier, Montpellier, Université Montpellier iii, 2003, vol. I, pp. 245-268.
- , *La Comedia Thebayda*, ed. de José Luis Canet, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Textos recuperados: 21), 2003.
- , «Literatura i impremta durant el segle XVI a València», en *Escriptors valencians de l'Edat Noderna*, Valencia, Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2004, pp. 19-32.
- , «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, 2007, pp. 15-28.
- , «La universidad en la época de Melchor Cano», en *Melchor Cano y Luisa Sigea, dos figuras del Renacimiento español*, Cuenca, UNED-Ayuntamiento de Tarancón (en prensa).
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, *Tragicomedia de Calisto y Melibea. v Centenario: 1499-1999. Edición crítica, con un estudio sobre la Autoría y la «Floresta celestinesca»*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, 3 vols.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- , *Tratados de amor en torno a la 'Celestina'*, estudio de Pedro M. Cátedra, ed. de Pedro M. Cátedra, Miguel M. García-Bermejo, Consuelo González García, Inés Ravasini y Juan Valero Moreno, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2000.
- , «Lectura, polifonía y género en la *Celestina* y su entorno», en *Celestina. La comedia de Calixto y Melibea, locos enamorados*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 33-58.
- CECCHINI, Enzo (ed.), *Chrysis* de E. S. Piccolomini, Firenze, 1968.
- CHEVALIER, Maxime, «*La Celestina* según sus lectores», en *Lectura y lectores en la España del siglo XVII*, Madrid, Turner, 1976.

- CONDE, Juan Carlos, «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y *La Celestina*: balance y estado de la cuestión», en Beltrán, R. y Canet, J.L., (eds) *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, pp. 161-185.
- DI CAMILO, Ottavio, «Ética humanística y libertinaje», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 69-82; publicado posteriormente bajo el título: «Ética humanística y libertinaje en *La Celestina*», en *Estudios sobre «Celestina»*, ed. de Santiago López-Ríos, Madrid, Ediciones Istmo S.A., 2001, pp. 579-598.
- , «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*, ed. de Isabel Lozano-Renielas & Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, pp. 101-126.
- , «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», en *Filología dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. a cura di Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 75-96.
- , «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar», *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*, ed. Ottavio Di Camillo & John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 53-74.
- , «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. de Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 115-145.
- FAULHABER, Charles B., «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms 1520», *Celestinesca*, 14.2 (1990), pp. 3-39.
- INFANTES, Víctor, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI. Preliminar y edición facsímil de 34 obras*, Salamanca Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- , «Los libros 'traydos y viejos y algunos rotos' que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique*, 100 (1998), pp. 1-51.
- , «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. de Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3-87.

- LACARRA, Eukene, «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. de Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 173-225.
- LOBERA, Francisco J., «La transmisión textual» en el Prólogo a Fernando de Rojas (y «Antiguo Auctor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, ed. Crítica, 2000, pp. CCVIII-CCXXX.
- , «Sobre historia, texto y ecdótica, alrededor del Manuscrito de Palacio», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 17 de septiembre a 1 de octubre de 1999)*, ed. de Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 79-96.
- MACPHEETERS, D. W., *El humanista español Alonso de Proaza*, Madrid, Castalia, 1961.
- MARTÍN ABAD, Julián, «Otro volumen facticio de raros impresos españoles del siglo XVI (con *La Celestina* de 1507)», *Pliegos de Bibliofilia*, 4.4 (1998), pp. 5-19.
- , *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos, Editores, 2001.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, t. III, Madrid, Ed. Bailly/Baillière, 1910.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, «*La Celestina*» de Rojas, Madrid, Gredos, 1996.
- MOLL, Jaime, «Para el estudio de la edición española del Siglo de Oro», en *Livres et librairies en Espagne et au Portugal (XVI^e-XX^e siècles)*, Paris, Ed. CNRS, 1989, pp. 15-25.
- , «Del libro español del siglo XVI», en *El libro Antiguo Español. Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, ed. de M^a L. López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, Salamanca, Universidad, 1992, pp. 325-338.
- , «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», *Voz y Letra*, 11.1 (2000), pp. 21-25.
- , «El impresor, el editor y el librero», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, bajo la dirección de Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 77-84.
- NONNI, G., «Contributi allo studio della commedia umanistica: la *Poliscena*», en *Atti e Memorie. Arcadia*, 6 (1975-1976), pp. 393-451.
- NORTON, Frederick J., *A descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, University Press, 1978 (sigo la edición española: *La imprenta en España 1501-1520*, ed. anotada con un nuevo «Índice de libros impresos en España, 1501-1520 por Julián Martín Abad, trad. Daniel Martín Arguedas, Madrid, Ollero & Ramos, 1997).

- ORTÍ Y FIGUEROLA, FRANCISCO, *Memorias históricas de la fundación y progresos de la insigne Universidad de Valencia*, Madrid, 1730.
- PARRILLA, CARMEN, «Incremento y ratiocinio en 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. de Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 227-239.
- PEÑA DÍEZ, MANUEL, «El comercio, la circulación y la geografía del libro», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, bajo la dirección de Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 85-91.
- PENNEY, LOUISA, *The book Called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1954.
- SALVADOR MIGUEL, NICASIO, «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», *Epos* 7 (1991), pp. 275-290.
- , «*La Celestina* en su v centenario (1499-1500/1999-2000)», en *El mundo como contienda. Estudios sobre 'La Celestina'*, ed. de Pilar Carrasco, Anejo xxxi de *Analecta Malacitana*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pp. 15-27.
- , «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 - 1 de octubre de 1999*, coord. por Felipe Blas Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio, Rafael González Cañal, 2001, pp. 23-48.
- SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, *El libro español antiguo: Análisis de su estructura*, Kassel, ed. Reichenberger, 1983.
- SNOW, JOSEPH T., «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21.1-2 (1997), pp. 115-172.
- , «Recepción de *Celestina*, 1499-1600», *Celestinesca*, 31.1-2 (1999), pp. 123-157.
- , «La problemática autoría de *Celestina*», *Incipit*, xxv-xxvi (2005-2006), pp. 537-561.
- TEIXIDOR Y TRILLES, JOSÉ, O.P., *Estudios de Valencia [Historia de la Universidad hasta 1616]*, ed. de Laureano Robles, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1976.

CANET VALLÉS, José Luis, «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca* 31 (2007), pp. 23-58.

RESUMEN

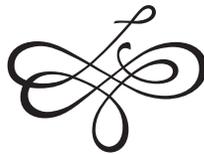
Se plantea en este artículo la posibilidad de que la *Celestina* haya nacido en un ambiente universitario, en este caso el de la Universidad de Salamanca, y estuviera pensada la obra para un público escolar-universitario, propiciada su edición en la imprenta por diferentes corrientes intelectuales que promueven la reforma de la enseñanza, con la posible intervención de Alonso de Proaza como editor.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Alonso de Proaza, Universidad de Salamanca, público receptor escolar.

ABSTRACT

In this article, I propose the possibility that CELESTINA was born in a university milieu, and specifically, that of the University of Salamanca, that it was planned as a work for an audience of scholars and students, and that a printed edition was supported by diverse intellectual currents intent on fomenting curricular reforms. I also suggest the possibility of the intervention of Alonso de Proza as editor.

KEY WORDS: *Celestina*, Alonso de Proaza, University of Salamanca, student-targeted readership.



La *Celestina* en el Índice: argumentos de una censura

Donatella Gagliardi
Università della Calabria

En general a todos fabla la escriptura:
los cuerdos con buen seso entenderán la cordura;
los mançebos livianos guárdense de locura:
escoja lo mejor el de buena ventura.

(Juan Ruiz)

1. Moralistas e inquisidores frente a la literatura profana

«Decet humanas leges et magistratus non fora solum et lites spectare, sed mores quoque et publicos et privatos» (Vives 1996-1998, I: 44). El grito de alarma lanzado desde Lovaina por Juan Luis Vives en 1523¹ ante la irrefrenable difusión, en su España natal, de libros vanos e inmorales, corrió de boca en boca entre preceptistas y religiosos del siglo XVI, haciendo que las voces de éstos se levantasen al unísono como un eco. Reclamaban un edicto público que prohibiera cierta literatura de entretenimiento,² ejemplificada por las obras contra las que arremetió fray Antonio de Guevara en el *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*:

¡Oh, cuán desviada está hoy la república de lo que aquí
escribimos y aconsejamos, pues vemos que ya no se
ocupan los hombres sino en leer libros que es afrenta
nombrarlos, como son *Amadís de Gaula*, *Tristán de Leonís*,

1.- A esta fecha se remonta la redacción del *De institutione foeminae christianae*, cuya *princeps*, sin embargo, vio la luz el año siguiente en Amberes.

2.- Para un análisis de las censuras a las que fue sometida la lírica de amor, cf. Gagliardi (2004).

Primaleón, Cárcel de amor y La Celestina, á los cuales todos y á otros muchos con ellos se debería mandar por justicia que no se imprimiesen, ni menos se vendiesen, porque su doctrina incita la sensualidad á pecar y relaja el espíritu á bien vivir! (Guevara 1904: 45-46).

La petición, presentada a la Corona por las Cortes reunidas en Valladolid en 1555, no surtió el efecto esperado. El remedio anhelado para desterrar de España los textos de mentiras y vanidades, es decir que:

ningun libro destes ni otros semejantes se lea ni imprima so graves penas: y los que agora hai los mande recoger y quemar, y de aquí adelante ninguno pueda imprimir libro ninguno, ni copla ni farsas sin que primero sean vistos y examinados por los de vuestro Real Consejo de Justicia³

se quedó en un *desideratum*.⁴ Faltó el apoyo de los que ejercían el control de la censura represiva, de tal manera que los inquisidores, dando prueba de notable permisividad, más bien hicieron oídos sordos a cuantos invocaban una rigurosa criba de la literatura profana.

El Índice de Valdés de 1559 no prestó acogida a las inquietudes señaladas, limitándose a prohibir las obras ofensivas para con la religión y la iglesia, sin poner «estorbo alguno a los libros de caballerías, a la *Diana* de Montemayor —libro entonces recién aparecido— ni a la poesía lírica secular de cualquier tipo» (Russell 1978: 458). Sin embargo, tras la publicación, en 1564, del Índice tridentino, en España también se planteó la posibilidad de adoptar su *Regula septima*, que rezaba:

Libri, qui res lascivas, seu obscenas, ex professo tractant, narrant aut docent, cum non solum fidei, sed et morum, qui huiusmodi librorum lectione facile corrumpi solent, ratio habenda sit, omnino prohibentur: et qui eos habuerint severe ab Episcopis puniantur. Antiqui vero ab Ethnicis conscripti, propter sermonis elegantiam et proprietatem permittuntur, nulla tamen ratione praelegendi erunt (Martínez de Bujanda 1990: 817).

El Consejo Supremo de la Inquisición consultó entonces a distintas universidades y letrados acerca de tal eventualidad. Se conserva, entre varios,

3.— Citado por Tubino (1862: 78).

4.— «Sólo en los dominios de América continuaron siendo de contrabando estos libros, a tenor de una real cédula de 1531, confirmada por otras posteriores que prohíben pasar a Indias ‘libros de romances, de historias vanas o de profanidad, como son de *Amadis* e otros desta calidad, porque este es mal ejercicio para los indios, e cosa en que no es bien que se ocupen ni lean’»; cf. Menéndez Pelayo (1943, I: 447).

el dictamen de Alvar Gómez de Castro «sobre prohibición de libros de poesía y otros», que, según Peter Russell (1982: 225, n. 17) fue redactado entre 1575 y 1580.⁵ En lo que se refiere a las obras en romance español, las únicas que en opinión del humanista y poeta toledano deberían vedarse serían los libros de caballerías —con la salvedad del *Amadís*—, «porque están sin artificio y sin erudiçión», y las continuaciones de la *Celestina*, por decir las cosas sin arte y estar repletas de gazafatones deshonestos.

No demostró la misma indulgencia que Gómez de Castro —quien apeló, dicho sea de paso, a un par de sólidas motivaciones—⁶ Juan de Mariana, en su informe de 1579 al Santo Oficio. Para él, habría que prohibir tajantemente textos como «Celestina, Diana de Montemayor, Libros de Caballerías, aunque no fuese sino por forzar a que se leyesen libros de provecho o de historias verdaderas», y porque «no hay más cierto camino para la herejía que la corrupción general de las costumbres, ni veneno más fuerte que la lección de semejantes libros».⁷

De todos modos, pese a Vives y a los demás, no acabó imponiéndose la idea de que la literatura licenciosa debiera ser juzgada con el mismo rigor que la herética, a fin de preservar *fides* y *mores* y evitar el contagio de la impiedad. La *Regula Septima* quedó así excluida de los Índices prohibitivo y expurgatorio de Quiroga (1583-1584), quien se empeñó, en cambio, en perseguir las obras sospechosas en materia doctrinal, espiritual y política, censurando las de literatura profana «únicamente cuando en ellas se mezclan errores contra la fe o el dogma y cuando se critican las prácticas religiosas, a los eclesiásticos y religiosos y las instituciones de la iglesia» (Martínez de Bujanda 1980: 592). Tan severa regla sólo se introduciría de forma progresiva en los Índices españoles del siglo xviii (el de Sandoval-Rojas de 1612 y el del cardenal Zapata de 1632), y habría que esperar hasta 1640 para poderse leer el drástico dictamen del Índice de Sotomayor: «Prohíbense assimismo los libros que tratan, cuentan y enseñan cosas de propósito lascivas, de amores o otras qualesquiera, como dañosas

5.— Son irrefutables las pruebas aducidas por Russell para demostrar la verdadera autoría de este parecer, que la crítica solía atribuir al historiador zaragozano Jerónimo Zurita.

6.— «[...] auiendo en la lengua Española tan buenos ingenios, está muy falta de libros bien escritos y que la ubieran ilustrado, como se ha hecho en la Italiana y en la Francessa y si algunos pocos ay (en semejantes materias), pudiéndose sufrir, no se debrían quitar; tales son la primera *Celestina*, las obras de Boscán, las de Garçilasso, las de don Diego de Mendoza y las de aquellos auctores que están en el *Cañonero General* que se imprimió en tiempo de los Reyes Cathólicos, conque se quite dél los que el Catálogo de España manda. [...] Así mismo las coplas de Rodrigo Cotta, del *Viejo enamorado*; *El triumpho de amor* de Álvar Gómez de Mendoza, que, aunque tratan cosas de amores, trátanlo (*sic*) como gente prudente y sabia; y, en fin, algunos libros an de quedar para ocupar la gente sensual que, no sabiendo ocuparse en cosas más altas, por fuerza an de tener algunos manjares gruesos en que se entretengan»; reproduzco la transcripción de Russell (1982: 224).

7.— Citado por Félix Asensio (1972: 145-146).

a las buenas costumbres de la Iglesia Christiana, aunque no se mezclen en ellos heregías y errores en la Fe» (Sotomayor 1640: s.f.).

Sin embargo, al margen de los Índices, los moralistas y religiosos españoles no dejarían nunca de apremiar a los poderes públicos y eclesiásticos para que condenasen al destierro o a la hoguera las formas más nocivas de literatura de entretenimiento, sin apelación alguna.

2. La *Celestina*: ¿lectura ejemplar o «madre de maldades»?

A la hora de enumerar en su *Institutio foeminae christianae* (I, 5) las obras inmorales, especialmente peligrosas para los vulnerables ojos y oídos de las doncellas, Vives no vacila en incluir en la relación de los que califica como *libri pestiferi* a «*Celestina* lena, nequitiarum parens» (Vives 1996-1998, I: 44), aunque bien distinto llegue a ser el juicio por él mismo formulado siete años más tarde en el *De disciplinis*, reconociendo al autor de la tragicomedia una incomparable cordura

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

Con razón Menéndez Pelayo (1943, III: 389) apuntó que las dos afirmaciones de Vives sólo aparentemente están en contradicción, ya que el humanista valenciano «pudo seguir creyendo, como toda persona sensata, que la *Celestina*, con su fin moral y todo, no es libro para andar en manos de doncellas». Más aún, en un caso «consignó su criterio pedagógico», y en otro «habló como crítico, puesta la atención en la *Tragicomedia* y no en la clase de lectores que podía tener».

Me atrevería a añadir que ni Vives ni ninguno de los muchos detractores quinientistas de la *Celestina* llegaron a negar la finalidad moral de la tragicomedia, pero sí que, de forma implícita, hicieron hincapié en la incapacidad del lector común para aprovecharla correctamente. Los indoctos o «idiotas»,⁸ tales mujeres y mozos, se dejarían encandilar por los diálogos amorosos y las escenas lascivas, sin reflexionar sobre el sentido del desenlace catárticamente ejemplar de un texto que, al cabo, pretendía estar compuesto «en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios.

8.— De mujeres y otros *idiotas* «hablan los predicadores dominicos en sus pareceres enviados a Quiroga durante la confección del catálogo», Cerrón (1998: 412).

Asimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y li-sonjeros sirvientes».⁹

Lo que sobre todo inquieta a los moralistas españoles del XVI es que la castidad física y espiritual de los lectores más frágiles pueda peligrar ante representaciones tan vivas de la lujuria y del vicio. Así lo manifiestan fray Antonio de Guevara (1529), quien se compadece de cuantos desperdician días y noches leyendo

a Amadís, a Primaleón, a Duarte, a Lucenda, a Calixto, con la doctrina de los quales osaré dezir que no pasan tiempo, sino que pierden el tiempo, porque allí no dependen cómo se han de apartar de los vicios sino qué primores ternán para ser más viciosos (Guevara 1994: 38).

o Alejo Venegas (1531), el cual se alinea declaradamente con Vives cuando «con mucha razón difunde su satírica saña en la lena de Celestina; que en mi verdad no hay Marcial que tanto mal haga en latín, quanto esta flora patente desflora la juventud en romance» (Venegas 1986: 66). Con todo, quien con más argumentos razona su censura de la *Tragicomedia* es fray Luis de Alarcón (1547), al considerarla digna representante de una tipología bien definida de textos diabólicos, y buena compañera de la novela fundadora del género caballeresco, el *Amadís*:

Otros libros son lascivos, que tratan de amores carnales y de sus obras torpes. Éstos son muy más dañosos y pestíferos. Porque, como haya en cada uno de nosotros dos inclinaciones diversas y contrarias, que son de las que dice el apóstol: *la carne cobdicia contra el espíritu y el espíritu contra la carne*; y junto con esto, ninguno pueda amar e inclinarse a lo que no conoce; y cuanto más conoce y tiene delante los ojos aquello a que es inclinado, tanto más se inclina a ello; de aquí se sigue que, cuanto más nos fueren representadas las cosas lujuriosas de los actos interiores, como son los pensamientos y deseos, o exteriores de los vicios carnales, más nos inclinarán a ellas. Pues, como el oficio de estos libros sea dar de ellas noticias, y traerlas a la memoria, y representarlas a la imaginación humana: de aquí se sigue, que el oficio y fruto de estos libros es inclinar cada día más fuertemente a los sobredichos vicios. ¿Qué mayor desatino puede ser que hacer esto? Estáse claro, si adviertes. Porque todos los que son condenados es por no refrenar, antes ser vencidos de sus malas inclinaciones, y mayormente de

9.— Todas las citas de la tragicomedia proceden de la edición publicada por Crítica, a partir de ahora *Celestina* (2000). Para ésta, *vd.* p. 23.

los vicios carnales, que son pasiones más vehementes, y mayormente con las ocasiones. Pues, como lo que más siempre debe procurar el que salvarse quiere, es que esta su mala inclinación carnal le sea quitada o refrenada y disminuída; joh, cuánta e incomparable locura es buscar ocasiones y motivos para despertarla y encenderla y aumentarla! Lo cual hacen estos libros con la memoria actual y representación de aquellos actos viciosos. ¿Qué otra cosa hace el que lee en estos libros, sino meterse el cuchillo y matarse con sus propias manos? ¿Qué otra cosa hace el que se da a leer en estos tales tratados o libros, sino estar soplando y encendiendo tizones que tiene a sí apegados, con que sea de cada día encendido y abrasado con la cobdicia carnal, en este mundo, y después con mayor fuego en el infierno? Del número destes libros son, en el latín: Ovidio, y Terencio en algunas obras, y otros tales. En romance: un *Amadís* o *Celestina*, y otros semejantes. Finalmente, todas las escrituras que, o en prosa, o en coplas o metros, tratan de cosas lascivas (Alarcón 1959: 88-89).

¿Otros ejemplos de rechazo? En la carta envió dirigida al obispo de Sigüenza, el traductor del *Psalterio de David, con las paráphrases y breves declaraciones de Raynerio Snyogoudano* (1555) clama contra los padres insensatos que encierran a sus hijas con siete llaves

y déxanlas entre manos para que passen el tiempo a Amadís, a Florisando, a Esplandián, a Lisuarte, y a otros infinitos, y lo que es peor Celestina biva, y muerta, y resuscitada, que no contentos con una han hecho y fingido quatro para más corrupción de los tiernos ánimos que con menos trabajo pudieran aprender y leer cosas de mucha bondad y virtud, y destotra manera qué queremos que haga la donzella, el mochacho y el moço y aún el viejo.¹⁰

Martín de Azpilcueta, por su parte, en el *Manual de confesores y penitentes* (1556), al reprobar a los que leen o escuchan leer libros de amores y cuentos lascivos, no se limita a sugerir que en las escuelas se prohíba el estudio de algunos textos de Ovidio, Juvenal, Marcial, Propercio, amén de los pasajes «incitativos a luxuria» de Plauto y Terencio, sino que, además, aboga por una censura parcial o total de la tragicomedia: «sería bien

10.— Citado por Cátedra y Rojo (2004: 165, n. 83).

[...] que un libro, a que llaman *Celestina*, tan aprobado por el vulgo, no se dexasse leer, o gran parte del se borrasse, o quitasse». ¹¹

Caben destacarse también los reproches de Bonaventura de Morales (1552: s.f.), quien, presentando, en el prólogo-dedicatoria, su traducción de las obras de Serafino da Fermo, lamenta que no le vayan a sobrar lectores, lo que hubiera ocurrido, en cambio, caso de publicar «el quinzeno o veynteno de *Amadís*, el octavo de *Don Clarián*, el quarto *Espejo de cavallerías*, la quinta *Celestina* o de otras semejantes chufetas, vanidades y burlerías»; y más adelante, en la epístola al lector, arremete contra «*Celestinas* y obras de amores carnales llenas de locuras y desatinos y aun de blasfemias».

No es el único caso en que las críticas atañen tanto a las varias «resurrecciones» de la alcahueta como a su arquetipo; el uno y las otras son el blanco de fray Luis de León en la *Apología de las obras de Santa Teresa de Jesús* (1589), donde se lee que:

trae el demonio engañados a los que de estos *Libros* no hablan con la reverencia que deben [...] y vese claramente por esto: porque si se movieran con espíritu de Dios, primero y ante todas cosas, condenaran los libros de *Celestina*, los de caballerías, y otras mil prosas y obras llenas de vanidades y lascivias, con que cada momento se emponzoñan las almas. Mas como no es Dios quien los mueve, callan esto que corrompe la cristiandad y costumbres, y hablan de lo que las ordena y recoge y lleva a Dios con eficacia grandísima. ¹²

Otro más, fray Francisco Ortiz Lucio en la dedicatoria del *Jardín de amores santos* (1589: 3r) contrapone lo provechoso que es la materia que él trata, «por ser flores de la Sacra Escritura y doctores santos, cuya lección y meditación descubre muchas marañas y hechizos del demonio y es escudo fuerte contra sus tentaciones», a la inútil lectura de «las *Celestinas*, *Dianas*, *Boscanes*, *Amadises*, *Esplandianes* y otros libros llenos de portentosas mentiras», de los que «no se grangea otra cosa sino que la tierna donzella y mancebo hagan de tal lección un tizón y fuego y soplo incentivo de torpeza, donde enciendan sus deseos y apetitos de liviandad».

Como amonestan Séneca y Lactancio, los adulterios fingidos enseñan a poner en práctica los verdaderos, lo que motiva la condena de la *Celestina* sentenciada por Pámphilo, al hilo de una sentencia paulina, en los *Diálogos de agricultura cristiana* (1589) de fray Juan de Pineda:

11.— Citado por Snow (2001: 242). Se remite, en ésta como en las siguientes notas, a la segunda y tercera entrega de su estudio, omitiendo toda referencia a Snow (1997), cuyas entradas se incrementan sensiblemente en los trabajos posteriores.

12.— Citado por Sarmati (1996: 160).

muchas veces he tenido reyertas con otros mancebos que veo cargados de *Celestinas* y leerlas hasta las saber de coro, y, reprehendidos de mí por ello, se piensan descartar con decir que allí se enseñan a huir de malas mujeres y a conocer sus embustes, y que, viendo pintadas allí como al natural las carnalidades de los malos hombres y mujeres, darán más en el rostro y se apartarán de ellas mejor, mas yo con San Pablo pregonó que la fornicación ha de ser huida y no estudiada, ni aun imaginada, y que el que lee cómo van procediendo en los grados de las carnalidades, no puede sino sentirse llamado a ellas, y se halla metido en la pelea con lo que él, por lo menos ignorantemente, dice tomar para preservativo. Si la fealdad que lee de tales actos le ha de conservar libre de ellos, más feos le parecerán viéndolos, mas ¿quién osará enviar a los mancebos a que vean tal para que huyan de ellos? No hay cosa en el mundo tan atractiva, aun con sólo pensarla, y aun sin imaginarla, y ¿decís que la leéis cómo se pone por obra para huirla? Ignorancia de gente sin sentido me parece, y muy peor la lección de *Celestina* que la de los libros de caballerías, en que no hay la práctica carnal, y hay otras virtudes muy platicadas, como lo de la honra, verdad, amistad, crianza y generosidad (Pineda 1963-1964, IV: 49ab).

En la autoridad de San Pablo se apoyaría también, muchos años después, la mujer prudente alabada por Francisco Santos de Madrid (1666) para justificar su particular auto de fe: esa joven, recién casada,

empezó a reparar en la librería que tenía su marido; y mandó quemar algunos libros, y entre ellos la maldita *Celestina*. Reprehendiéndola su marido, le dixo: «San Pablo manda que la fornicación ha de ser huida, y no leída, ni aun imaginada, y el que lee en grados de la carnalidad no puede dexar de ser llamado a ella, hallándose metido en la pelea que ignoraba». Y así tales libros que no eran decentes para tener lugar entre otros buenos, y que tales leturas no servían de más que quitar el sueño sabrosísimo de la honestidad.¹³

Interesante caso de inversión de roles entre mujer y hombre, dado que tradicionalmente era al varón a quien le tocaba desempeñar el papel de guía moral y espiritual de su esposa. Por eso fray Francisco de Osuna lamentaba la insensatez de cuantos introducían en casa libros perniciosos

13.— Citado por Snow (2002: 101).

como la *Celestina*, llevando a la perdición a sus cónyuges,¹⁴ y por eso el Palatino co-protagonista de los *Coloquios* de Otálora (1995, I: 460) proclamaba solemnemente: «si fuese casado, no consentiría en mi casa estos libros profanos, amadises ni felicianos ni celestinas».

Juan Arce de Otálora, en realidad, hiló más fino, distinguiendo entre los efectos positivos y negativos de una obra que acababa estragando a los lectores en la misma medida en que los beneficiaba, gracias a sus muchas y valiosas sentencias:

PALATINO.— [...] si de sólo mirar la imagen de Júpiter estрупador y deshonesto, se conmovió a mal deseo el otro mancebo terentiano, ¿cuánto más se debe de comover con leer la misma deshonestidad? Especialmente que es el mayor peligro de los que menos saben y entienden, como son los mozos y doncellas, que tienen los ánimos tiernos e inocentes y se ceban más dellos. Pero mayor culpa merecen los que aventuran menor damno, como son estudiantes y otras personas que más saben, porque podrían hallar el mesmo gusto y pasatiempo que hallan en aquellas mentirosas y falsas historias en otras verdaderas, y verían otros más notables hechos y más dulces y avisados dichos y mejores ejemplos; porque si en ellos por dicha se halla algo bueno, está tan envuelto en aquella vanidad que es dificultoso aprovecharse de lo bueno sin participar de lo malo, y llevar el cebo sin quedar en el anzuelo. Yo tengo por cierto que aunque *Celestina* es buen libro y de grandes avisos y sentencias, ha estragado tanto a los lectores como aprovechado. Y mucho más sus subcesoras, la Feliciano y Muñona y las demás, porque no sé si son tan agudas y graciosas y sé que son más deshonestas.

PINCIANO.— Por fuerza había de ser así, porque la primera es más vieja, y por esto había de ser más sabia y no tan deshonesto. Estotras son agora mozas y no sabrán tanto ni ternán tanta autoridad hasta que lleguen a la edad de la primera (Arce de Otálora 1995, I: 456-457).

Y que la *Celestina* proporcionaba malos ejemplos de conducta era algo que podía demostrarse, dicho sea de paso, con cierto comentario de Pa-

14.— En su diálogo con Villaseñor, tras la exposición del «Sermón contra los adúlteros», el autor observa: «Si no topassen con *Celestina* las mugeres lectoras, provecho les haría ver en escrito los males del adulterio, empero, aunque son cristianos nuestros casados, mejor leen a *Celestina* o a otros semejantes que no cosa que les aproveche, y aun de mejor voluntad leen los hombres cosas fuera de Cristo que cristianas»; Osuna (1531: 108r).

latino, quien recuerda a su compañero de estudios y viaje las hipérbolas heréticas con que Calisto magnificaba a la diosa Melíbea:

PALATINO.— Yo no formaré mucho escrúpulo de ir un poco tarde a misa, por ganar esta indulgencia y gozar destas señoras.

PINCIANO.— Aína os iréis tornando un Calisto. Guardaos del enemigo, no digáis alguna herejía (Arce de Otálora 1995, II: 606).

Sin embargo, no eran estas blasfemias, a las que hace referencia sólo fugazmente Bonaventura de Morales, las que alarmaban a los moralistas españoles, ni tampoco ese repertorio celestinesco de fórmulas diabólicas al que echaban mano las aspirantes a hechiceras, según se desprende de un expediente de la Inquisición de Toledo:

Iten dixo que diziendole cierta persona que en el libro de *celestina* está un paso de inuocar demonios, ella le buscó y sobre el ampolleta del vino que dixo arriba dixo las palabras e inuocacion de demonios del dicho paso, creyendo que la aprouecharia algo (Snow 2001: 245).

«Celestinilla», por usar el mismo diminutivo que fray Alonso de Orozco (1576), era censurable en cuanto pervertidor manual de cortejo galante, tratado de *savoir faire* amoroso, o, en palabras del santo que acabo de citar, muladar de lascivia en que la gente perdida no paraba de revolverse, envenenando su alma.¹⁵

Detrás de los textos señalados se esconde un común temor a la ignorancia, aunque sean pocos los moralistas que deslinden claramente las distintas categorías del público lector, y expliciten los riesgos que acarrearán los limitados recursos intelectuales del vulgo, incapaz de ahondar en el meollo de la *Tragicomedia*. En este sentido destaca, por lo sutil, el juicio que Francisco Ortiz formula en su *Apología en defensa de las comedias que se representan en España* (1614 ca.).¹⁶

15.— Citado por Snow (2001: 251). Kaspar von Barth, al verter en latín la obra en el siglo XVII con el título de *Pornoboscodidascalus* encarecería su utilidad moral, celebrándola como manantial de «cierta sabiduría práctica y mundana, llevada a tan alto punto, que quien posea a fondo este libro no podrá ser engañado por nadie, triunfará de todos sus adversarios, ganará amigos y los conservará; todo el mundo le será adicto por amor o por temor, y tendrá siempre próspera fortuna en sus negocios». Cf. Menéndez Pelayo (1943, III: 428).

16.— En la misma línea se situaría, años después, James Mabbe presentando a los lectores ingleses su versión de *The Spanish Bawd* (1631): tras comparar la excelencia de la obra con la del sol entre las estrellas menores, agregará que «as the light of the great Planete doth hurt sore eies, and comfort those that are sound of sigh, so the reading of Celestina to those that are prophane is a poyson to their hearts; but to the chaste and honeste minde, a preservative against such inconveniences as occurre in the world». Cito por Menéndez Pelayo (1943, III: 421).

¿Quién duda sino que ese librito de *Celestina* es de los más discretos y sentenciosos que hay escritos? Pero es una flor de la cual saca miel el discreto, y ponzoña el malicioso; que si lo lee un hombre docto, nota las sentencias de todos los filósofos dichas por la boca de aquella vieja y sus consortes, y queda avisado para saberse guardar de alcahuetas y rufianes. Pero, si lo lee un ignorante, no entiende lo bueno, y solamente le queda en la memoria la traza que tuvo Calixto para entrar a hablar a Melibea, siendo el intento del libro bien diferente.¹⁷

En la parte contraria, entre los defensores de la *Celestina* más convencidos y convincentes, por las razones esgrimidas, se cuenta el librero Simón Borgoñón, quien costeó la edición salmantina del drama, impresa en 1570 por Matías Gast. En su dedicatoria al muy ilustre señor don Sancho de Ávila, Borgoñón resalta el carácter ejemplar de la tragicomedia, llegando a definirla lectura apta y hasta recomendable para los religiosos:

Entre las varias maneras que ay de componer, muy illustre señor, aquella más que todas meresce ser alabada que mezclando cosas útiles con sabrosas, a todo género de edades a su lección combida. Porque aunque todo lo moral y sancto meresce ser loado, los mancebos altivos dizen que sólo para viejos es bueno; y por el contrario, la edad anciana y madura, que fructo va buscando, los libros de cavallerías y devaneos juzga por obra perdida e infructuosa. Ansí que no es poco de tal manera saber templar el estilo que a toda orden, estado y edad de gentes satisfaga. Acuérdomme aver oydo en Salamanca a un docto religioso que no absolvería de buena gana a quien en *Celestina* leer acostumbrasse. Yo, aunque confieso ser mejor leer en fray Luis de Granada, todavía creo mucho a Cicerón y a otros Philósophos que dizen que no se puede llamar prudente el que ansí de males como de bienes no fuere igualmente informado. En este libro se describen y pintan cosas que oy día passan a la letra, descúbrense avisos para los señores, escarmiento para los mancebos, doctrina para todo género de gentes. No sé qué razón pueda aver para que aún los confessores y predicadores no le devan leer con diligencia. Las comedias y tragedias son un espejo de lo que passa en la vida: quanto haze mal quien de allí solamente toma lo malo,

17.— Citado por Chevalier (1976: 162), quien lo considera «un texto cuya importancia no se ha valorizado lo bastante».

tanto es de loar el que su errado camino con los buenos exemplos corrige.¹⁸

Siguiendo la estela de Borgoñón se registra, a principios del siglo xvii, algún que otro elogio más, encareciendo a la *Celestina* como texto ejemplar, amén de los que se encuentran, como era de esperar, en los prólogos de muchas traducciones quinientistas de la obra.¹⁹ En la carta en versos que introduce los *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (1605), Andrés Rey de Artieda define a la comedia «espejo de la vida», cuyos vicios y virtudes representa al vivo con el fin de enseñar a los espectadores «orden y medida», como bien demostró, en su opinión, el autor de la *Celestina*, quien «supo darle el punto/ con tan suave espíritu y dotrina».²⁰ Sobre ello Emilio Blanco (2001: 45) señala que

a esa misma intención parece aludir en 1609 Francisco de Quevedo cuando se cita «la tragedia ejemplar de *Celestina*» en la *España defendida*, y a zaga suya parece que anda Salas Barbadillo en 1620, al indicar que el libro de Rojas, entre burlas al parecer livianas, «enseña una doctrina moral y católica, amenazando con el mal fin de los interlocutores a los que les imitaren los vicios», por lo que se ha hecho un lugar —dice— entre los hombres doctos y graves, «aunque sean los de más recatada virtud».

Otras alabanzas salen de la pluma del licenciado Cosme Gómez de Toledo (h. 1636), para quien la *Celestina*, de la que aplaude una agudeza acompañada de abundancia de donaires y graves sentencias, es como un «espejo en que se pueden mejor mirar los ciegos amantes que en los cristalinis adonde tantas horas gastan riçando sus femeniles guedejas». A su entender, Rojas cumplió plenamente sus obligaciones para con el género literario, a diferencia de muchos autores modernos de libros de entretenimiento, que «a ninguno enseña[n] ni mueve[n]».²¹

18.— Cito por el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con signatura R/31914.

19.— Baste con mencionar el que el veinteañero Max Wirsurg antepuso a la versión alemana, dedicándosela a su primo («como un presente muy adecuado a tu florida edad y a la mía, pues aquí podemos aprender lo que por experiencia no sabemos todavía, y librarnos del peligroso mar de las sirenas y desconfiar de las malas mañas de los falsos servidores y de las engañosas palabras de las viejas hechiceras, que quieren arrastrarnos a la relajación y hacernos perder la flor de la juventud, que nunca se recobra, y enajenamos de la voluntad propia y convertimos en siervos de la ajena»), o el prefacio de la segunda traducción francesa, en que Jacques de Lavardin recuerda con cuánto fervor su difunto padre le había recomendado la tragicomedia, «m'enjoignant par expres de la communiquer en nostre langue à vous tous aussi ses enfans, pour votre bien singulier. Car c'est à la verité un clair miroûer et vertueuse doctrine à se bien gouverner». Ambas citas proceden de Menéndez Pelayo (1943, III: 415 y 417).

20.— Citado por Snow (2002: 58-59).

21.— Citado por Snow (2002: 89).

3. Presencia y ausencias de la *Tragicomedia* en los primeros Índices peninsulares

Como he apuntado antes, pese a las insistentes peticiones de quienes reclamaban una rígida legislación que erradicase de España la peste de la literatura profana, Quiroga y sus colaboradores optaron por no tomar cartas en el asunto, rehusando dar cabida a los interdictos previstos por la *Regula Septima* del Índice tridentino. De este modo la *Celestina* siguió siendo lectura lícita y aprobada por un Sancto Oficio que, a principios del xvii, hacía caso omiso de las (inéditas) *Advertencias de fray Diego de Arze, frayle menor de la Regular observancia, acerca del Catálogo y expurgo de los libros vedados que se mandan reveer*. La número 29, concretamente, se centra en la censura de los «librillos» de *Diana y Celestina*:

En el mismo predicamento de estos malos libros ponen los espíritus que he dicho los de *Diana y Celestina*, y lo que yo puedo dezir dellos es que tengo gran sospecha de que si puede muy bien de ellos lo que la lición de los suos dixo aquel suçio poeta:

*In quoque nequitias nostri lususque libelli
Unde puella leges suis Patavina licet*

Que leyéndolos, por muy honesta que sea la donzella, no dexará de hazer naufragio en su castidad. Vien saben esto los confesores, si es que saven hazer su officio y hazer preguntas de esta materia. Son estos librillos en los ánimos juvenes soplos del demonio con que se encienden juegos de toda torpeza y tantos más comunes quanto más freqüentemente y con menos recato los tienen a la mano, y, si se an de prohibir los libros que con su doctrina torpe inficionan las costumbres, comprehendidas están estos dos en la ley. Y no sé cómo hallen defensores, pues, para tenerlos, havía de ser mucho más lo bueno que en ellos se leyese que lo malo. Y por experiencia consta que su lición es muy más dañossa que probéchossa, y assí lo mismo siento que se deve hazer dellos que de los de caballerías.²²

Mientras en Portugal la tragicomedia pasaba pronto a formar parte del catálogo de libros prohibidos, en España la condena de la *Celestina* se ceñía únicamente a la primera continuación, obra de Feliciano da Silva,²³

22.— Citado por Jacobo Sanz en el Apéndice a Santa María (2000: 83-84).

23.— En el Índice español de 1559 se condena la «Resurrection de Celestina», título que parece remitir más bien a la segunda edición de la comedia de Feliciano da Silva (Venecia:

sorteando los profundos vínculos culturales y políticos que unían a los dos países. Se ha observado oportunamente que:

il existe une collaboration et une influence réciproques entre les activités censoriales des deux Inquisitions ibériques, qui n'empêche toutefois pas qu'il y ait eu des différences importantes quant à leur orientation. L'une des principales divergences se voit dans les attitudes respectives des deux Inquisitions à l'égard des oeuvres de spiritualité et des écrits de littérature profane. Si l'Inquisition portugaise ne montre pas la crispation de l'Inquisition espagnole devant les écrits de dévotion et à caractère mystique, les Portugais paraissent par contre beaucoup plus intransigeants quant aux ouvrages à caractère littéraire qui présentent des passages osés du point de vue moral (Martínez de Bujanda 1995: 117).

Dos actitudes diferentes. En Portugal el Cardenal-Infante Dom Enrique, inquisidor general de 1539 a 1579, compartió sin reservas la postura tomada por la Inquisición romana, haciendo suyas las directrices del concilio tridentino, que llevaron a un control cada vez más estricto de la literatura sospechosa de obscenidad. Así las cosas, si en el Índice portugués de 1561 sólo se vedaba la «Resurreiçao de Celestina» —condena ratificada por el de 1564—, en el de 1581 la censura se extendía a la fundadora del género celestinesco, puesto que la correspondiente entrada reza «Celestinas, assi a de Calisto & Melibea, como a Resurreiçao ou segunda comedia etc» (Martínez de Bujanda 1995: 469).

Una fecha, la de 1581, que se ha querido relacionar con los candentes acontecimientos histórico-políticos de la época, cuando, según se ha sugerido, «empezaba una resistencia intelectual a la ocupación de Portugal por Felipe II en 1580» (Mc Pheeters 1977: 374). De todas formas, no puede olvidarse que la Inquisición portuguesa actuó rigurosamente también contra autores autóctonos como Jorge Ferreira de Vasconcellos, interviniendo, por ejemplo, sobre el texto de su *Comedia Eufrosina* (1555), una de las mejores imitaciones de la *Celestina*,²⁴ de la que, por otra parte, no existe ninguna traducción antigua al portugués.

Stefano Nicolini da Sabbio, 1536), cuya portada, a diferencia de la *princeps*, así rezaba, *Segunda comedia de la famosa Celestina en la qual se trata de la Resurreccion de la dicha Celestina, y de los amores de Felides y Polandria* [...]. El dictamen se confirma en el Índice de Quiroga; cf. Martínez de Bujanda (1984: 531-532) y (1993: 628).

24.— En la *Eufrosina* «el enamorado, como Calisto, exhibe melancolía, exaltación, preocupación literaria y devoción profana, aunque la censura sustituye al margen de la edición de 1555 el segundo verso de su profanación cuando dice, 'Biuiré siempre en tormento/ por vos mi segundo Dios' por 'como ordena el ciego Dios'. Además, en el prólogo de la comedia *Ulyssippo*, obra del mismo autor, consta que «la Inquisición pidió que Costança se llamara *viuva* en vez de *beata*». Entresaco las dos citas de Mc Pheeters (1977: 372).

4. El expurgo de 1632

La indulgencia de que hicieron gala los censores españoles, al dejar que la *Celestina* saliese indemne de sus implacables escrutinios a lo largo del siglo XVI, no dejó de sorprender a varios bienpensantes de finales de aquella centuria y principios de la siguiente. Queda constancia de su contrariedad en los valiosos informes que dio a conocer Luis Rubio García (1985: 286-96),²⁵ siguiendo el camino trazado por las investigaciones de Otis Green (1947 y 1948).

Distantes sólo un breve lapso de tiempo,²⁶ dos licenciados, Gaspar de Zaragoza y Francisco Martínez, llamaron la atención del Santo Oficio sobre el mismo pasaje dudoso del Auto I.²⁷ El primero, citándolo al pie de la letra, quiso dar cuenta «destas proposiçiones, que me parecen no açertadas, sin otras que e oydo deçir contiene el dicho libro en que yo no e reparado» (Rubio 1985: 287). El segundo, reproduciendo *grosso modo* su contenido, porque no disponía de ejemplares de la obra, no supo disimular cierto estupor al constatar que un texto de moralidad tan discutible pudiese contar con el beneplácito de la Inquisición:

Este libro le vi en Málaga abrá un año, y leyendo las primeras ojas de él di con estas palabras, o otras equivalentes y ofendido de semejante comparación, miré el título del dicho y deçía estar corregido por el Santo Officio, a muchos a parezido mal la dicha exageraçión, sin embargo que el dicho mançebo se yntroduçe allí como apasionado, y como hombre que está fuera de sí y an denunciado de las dichas palabras. No enbí a vuestra señoría el dicho libro, por que no se halla en toda esta ciudad, ni sé en qué capitulo están, más de que es al primero del libro (Rubio 1985: 288-89).

A agosto de 1609 se remonta otra denuncia, la que el doctor Juan Ángel de Andrada, corregidor de la villa de Cabra presentó ante un comisario del Santo Oficio, en cumplimiento del edicto que conminaba a declarar si se «ubieren leydo algunas proposiciones o cosas mal sonantes en algún libro». El fragmento de la *Celestina* puesto en tela de juicio en esta ocasión pertenece al Auto VII: es aquel donde la alcahueta ensalza, en presencia de Pármeno, la belleza de Areúsa, invitándola a gozar de la vida, con pa-

25.– Los cito repetidamente en las notas siguientes, con leves retoques gráficos.

26.– La primera denuncia parece remontarse a finales del siglo XVI o principios del XVII; la segunda está fechada en octubre de 1609.

27.– Las dos frases incriminadas, «¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo», vd. *Celestina* (2000: 27), acabarían pronto en el blanco de la Inquisición, como aclaro más adelante.

labras que, en opinión del corregidor, son «dignas de corregir y enmendar y quitar». Según se precisa en el expediente, «el dicho señor comisario admitió la dicha denunciación para remitilla a los dichos señores inquisidores, para que la vean y provean justicia» (Rubio 1985: 288).

Gaspar de Zaragoza y Francisco Martínez comprobarían con honda satisfacción cómo se hacía eco de sus indignadas reservas el Índice de Zapata de 1632, donde por vez primera la *Celestina* era sometida a cortes censorios, aunque, a decir verdad, la intervención expurgatoria no fuese ni mucho menos contundente, puesto que afectó sólo a siete pasajes textuales, equivalentes a unas cincuenta líneas. Casi todas las correcciones se concentraron en el Auto 1, siendo encabezadas por un largo fragmento del primer diálogo entre Calisto y Melibea, en que el joven declara su amor:²⁸

Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que, por este lugar alcanzar, yo tengo a Dios ofrecido. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo. Mas, ¡oh triste!, que en esto deferimos, que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza, y yo, misto me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar (*Celestina* 2000: 27).

No se salvó la frase con que Calisto expresa su deseo de carecer de alma inmortal para evitar el fuego del purgatorio, en el supuesto de que sus llamas sean tan intensas como las de la desdichada pasión amorosa que le está atormentando: «Por cierto, si el [fuego] del purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuese con los de los brutos animales que por medio de aquél ir a la gloria de los santos» (*Celestina* 2000: 34). Acabaron también en las mallas inquisitoriales tanto la profesión de fe «melibea» por parte de su enamorado:

CALISTO.— ¿Qué a mí?

SEMPRONIO.— ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO.— ¿Yo? Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo

(*Celestina* 2000: 34).

28.— Con razón Otis Green (1947: 214) observó que «although the quarrels over Erasmusian doctrines were a thing of the past and a consolidated post-Tridentine Church did not need to fear for institutionalized Catholicism, we must assume that the objection here is to the reference to *obras pías* and perhaps to *cuerpo glorificado*, since the reference to the saints is duplicated a few lines below in words which were allowed to stand».

como la referencia de Sempronio a los sabios y santos que dejaron de servir a Dios a causa del amor: «Del cual no me maravillo, pues los sabios, los santos, los profetas por él te olvidaron» (*Celestina* 2000: 36); o las reiteradas hipérbolos impías de Calisto en el diálogo con su criado:

CALISTO.— ¡Mujer? ¡Oh grosero! ¡Dios, Dios!

SEMPRONIO.— ¿Y así lo crees, o burlas?

CALISTO.— ¿Qué burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora.

SEMPRONIO.— ¡Ja, ja, ja! (Oíste qué blasfemia? ¿Viste qué ceguedad?)

CALISTO.— ¿De qué te ríes?

SEMPRONIO.— Ríome que no pensaba que había peor invención de pecado que en Sodoma.

CALISTO.— ¿Cómo?

SEMPRONIO.— Porque aquéllos procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confiesas ser Dios.

(*Celestina* 2000: 37)

Hipérbolos que resuenan una vez más en una réplica de Calisto del Auto II, donde después de las palabras «pasare por casa de mi señora», los censores conminaron a borrar lo que sigue: «y mi Dios» (*Celestina* 2000: 91).

El último *locus* expurgado se registra, en cambio, casi al final del Auto IV, en el primer coloquio entre Melibea y Celestina. La alcahueta, comentando el arrebato de indignación con que la joven reacciona al oír el nombre de Calisto, precisa que eso es consecuencia no de enemistad, sino de ira, debido a las sospechas que le han engendrado sus palabras, y acaba haciendo una peroración en favor de los enamorados, que los exime de toda responsabilidad o culpabilidad con argumentos naturalistas:

Porque aunque fueran las que tú pensabas, en sí no eran malas, que cada día hay hombres penados por mujeres y mujeres por hombres, y esto obra la natura, y la natura ordenola Dios, y Dios no hizo cosa mala. Y así quedaba mi demanda, comoquiera que fuese en sí loable, pues de tal tronco procede, y yo libre de pena (*Celestina* 2000: 136).

Cabe destacar que la censura de dichos pasajes no está acompañada de explicaciones, sino sencillamente señalada con un escueto «Bórrense los renglones...», lo que despierta alguna que otra sospecha. Tales cortes no parecen responder a una *ratio* clara y unívoca, sino que dan la impresión de ser más bien fruto de denuncias puntuales presentadas por lectores u oidores ocasionales del texto, a los que precisamente por eso les faltaba una visión de conjunto del drama. Y lo mismo puede pensarse de los

comisarios de la Santísima, encargados de intervenir sobre una obra que estaba, a la sazón, en pleno ocaso editorial.²⁹

No se explica de otra manera la sorprendente falta de coherencia que revelan los censores al tachar sólo algunas blasfemias amorosas de Calisto³⁰ —abundaban los ejemplos, en la literatura castellana anterior a la *Celestina*, de hipérbolos comparables con las suyas—,³¹ o su insólita condescendencia al pasar por alto el único fragmento que bien hubiera podido provocar recelos incluso en los tiempos del Índice de Quiroga, a saber la sátira anticlerical del Auto IX. Sin embargo, en vez de con él, se ensañan con una frase inocente sobre sabios y santos que olvidaron a Dios por el amor, que es tema, por cierto, al que está dedicada casi por entero la segunda conclusión del *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*,³² un texto que no quitó el sueño a los inquisidores. Ello sin hablar de otro pasaje del drama —cuando Calisto afirma que la alcahueta «no tiene menor poderío en mi vida que Dios» (*Celestina* 2000: 53)—, sobre el que llamó la atención, considerándolo indudablemente herético, el anónimo jurista que a mediados del siglo XVI redactó el primer comentario crítico de la *Celestina*.³³

Sea como fuere, la intervención de la censura, corroborada por el Índice de Sotomayor de 1640,³⁴ mereció el aplauso de Luis Ulloa Pereira en la *Defensa de libros fabulosos y poesías honestas y de las comedias que han introducido el uso* (h. 1650). Para él, los «desatinados encarecimientos» con que Calisto renegaba de la fe cristiana, proclamándose Melibeo —y eso sin

29.— Recuérdense dos de los testimonios citados más arriba: Gaspar de Zaragoza, amén del *incipit* incriminado, hacía referencia a otras proposiciones que «ha oído decir contiene el volumen»; Francisco Martínez confesaba haberse limitado a leer las primeras hojas de un libro que resultaba imposible de encontrar en toda la ciudad de Málaga. Es oportuno subrayar, a tal propósito, que las últimas ediciones españolas de la *Celestina* vieron la luz precisamente en 1632 y 1633, siendo extranjeras las más tardías del siglo XVII, que fueron publicadas en Ruan, en versión bilingüe, en 1633, 1634 y 1644.

30.— Green (1947: 215) señaló por ejemplo otra muy llamativa que «the expurgator must have overlooked», es decir la del Auto II, en que Calisto proclama «Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios, Melibea es mi vida; yo su cautivo, yo su siervo».

31.— En la nota complementaria 34.90 de la *Celestina* (2000: 531) quedan recogidos los textos aducidos a comparación.

32.— Contamos con una edición moderna de esta epístola de dudosa atribución, al cuidado de Pedro M. Cátedra, *Del Tostado sobre el amor* (1987).

33.— Bien es verdad, sin embargo, que el mismo legista más tarde «considera que esas expresiones están puestas en boca de Calisto 'para nos notar que uno que ama está muy poquito apartado de ser hereje y muy fuera de su seso natural, que a su Dios y Creador niega' (f. 36r, n. 115). De que Calisto esté 'fuera de su seso' se implica que sus expresiones heréticas no sean justificables, en un sentido canónico». Cf. Russell (1978: 306). La *Celestina Comentada* puede leerse en una edición moderna al cuidado de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002.

34.— Y más tarde por el de 1667.

conocer las églogas virgilianas!, como observó agudamente el Policronio de los *Diálogos* de Pineda—

justa y sanamente se mandaron borrar en el último expurgatorio, no queriendo fiar más tiempo a la especulación de los vulgares lo que muchos años se había disimulado, en consideración de la moralidad que se envolvía en aquellos delirios, advirtiéndose en ellos la fuerza del afecto amoroso, que, turbando el juicio, ocasiona semejantes locuras; para que todos estén prevenidos sin dejar portillo por dónde pueda introducirse enemigo tan poderoso. Y permitióse lo demás del libro, en que no faltan tropiezos, por ser su intento mostrar los malos fines que tienen cuantos tratan amores deshonestos, y sus sollicitadores y terceros; que escarmentar en males ajenos es prudencia, tenerlos a la vista, medicina; usar mal de ellos, ignorancia o malicia.³⁵

Una permisividad que quizá se explique por el hecho de que, entre los lectores españoles cultos de la época, aún merecía crédito la declaración de intenciones de Rojas, cuando en el *explicit* de la tragicomedia ensalza con estos versos su propósito moral:

Pues aquí vemos cuán mal fenecieron
 aquestos amantes, huigamos su danza.
 Amemos a Aquel que espinas y lanza,
 azotes y clavos su sangre vertieron.
 [...]
 Y así, no me juzgues por eso liviano,
 mas antes celoso de limpio vivir;
 celoso de amar, temer y servir
 al alto Señor y Dios soberano.
 Por ende, si vieres turbada mi mano,
 turbias con claras mezclando razones,
 deja las burlas, que es paja y granzones,
 sacando muy limpio de entre ellas el grano.
 (*Celestina* 2000: 349-50).

5. En olor de herejía: hacia una condena sin apelación

En el XVIII, los varios Índices publicados no hicieron más que confirmar las enmiendas sufridas por la *Celestina* en 1632, limitándose a reproducir

35.— Citado por Green (1947: 213).

mecánicamente la correspondiente entrada. Así, por ejemplo, el de 1790 remitía, para su expurgo, al de 1747, y éste, a su vez, al de 1707.

Sin embargo, casi al final de la centuria, Ignacio Luzán Claramunt, en la segunda edición de *La poética o reglas de la poesía en general* (1789), pasando revista a la *Celestina* y a sus múltiples continuaciones, constataba la rareza de la obra de Rojas, a pesar de sus muchas impresiones dentro y fuera del reino:

las demás, que se han impreso menos veces, o una sola, [son] rarísimas; y conviene lo sean todas, porque su misma pureza de estilo, facilidad de diálogo y expresión demasiado viva de las pasiones de los enamorados y de las artes de rufianes y alcahuetas hacen sumamente peligrosa su lectura.³⁶

Es más: en pocos años la tragicomedia quedaría total y terminantemente proscrita, a raíz del expediente abierto como derivación de una causa promovida contra un tal Luis Paret, pintor de Bilbao, «por tener varios libros prohibidos». Fue uno de los inquisidores de Logroño, consultado acerca de este procedimiento, quien, en la sospecha de que la *Celestina* fuese «digna de prohibirse», recomendó al comisario bilbaíno que tenía incautado un ejemplar de la misma que solicitase el parecer de dos teólogos de su satisfacción. Los doctores interpelados no ocultaron sus reservas ante la tragicomedia. El primero, D. Francisco Esnarrizaga hallaba que:

a más de ser la mayor parte de ella, fomento de libertinaje, escuela de la lascivia y seductiva de los sencillos corazones, contiene también, como comprenderá quien atentamente contemplare muchos períodos, varias proposiciones escandalosas ofensivas de los piadosos oídos, y mal sonantes por lo que y para fines que combengan (Rubio 1985: 291).

Más agudo y pormenorizado fue el análisis del segundo, D. Diego de Mello, que transcribo a continuación por su extremado interés:

mi juicio es que el objeto a que mira este drama sin duda que es piadoso y christiano, cual se deja conocer en el horror que pretende inspirar al vicio de la lascivia con los desengaños y castigos que hace patentes a sus amadores. Pero también es evidente que los medios que establece el autor para este fin son inconexos; porque exigiendo la materia que dio al público aquella discreción y cautela que en igual caso tanto encargan los Santos y Doc-

36.— Citado por Snow (2002: 117).

tores para no contaminar a los que la leyeren u oyesen representar, se desvía de ella con descripciones escritas tan por menor, y tan al vivo de lances impuros, que sólo sus términos leídos por trascenam y de passo quanto más acompañados de la acción en el teatro bastan para ocasionar una cierta ruina spiritual [...]. Así mismo no se conforma con el fin que se propone, quando cuenta entre el número de los licenciosos a personas eclesiásticas, de Dignidades las más sagradas y más recomendables con inclusión de los Obispos [...]. 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*, entre las cuales es reparable la que parangona el gusto carnal con el deleite que los Santos tienen en el Cielo, en la visión divina [...]. De donde se infiere que el autor en esta Tragicomedia se separa de las reglas del verdadero drama, que son hacer por medio de la acción el vicio aborrecible en todas sus partes, de suerte que por ninguna le constituya amable, lo que hace con la narración prolixa de cuentos tan sucios que naturalmente incitan y provocan a aquel pecado, cuya fuga pretende infundir.

Por tanto soy de sentir que, aunque la lectura y representación de este drama fuere disimulable en el siglo XVI en que se escribió, atendida la sencillez del carácter español en aquel tiempo, es oy manifiestamente peligrosa a las conciencias, supuesta la común refinada malicia y crítica de la presente época, a no hacerse una general expurgación de los términos sucios e impropios con que se refieren los sucesos, con separación de todo grado eclesiástico y sagrado, y de los hipérboles impíos con que exagera la vehemencia del amor lascivo (Rubio 1985: 291-92).

Al igual que sus predecesores, el doctor Mello no pone en entredicho el intento moral de Rojas; lo que sí le reprocha es la falta de discreción, al pintar lo «humano»³⁷ de forma tan viva y descarnada que hacía fracasar el propósito de representar como detestable el vicio. Es éste el punto más débil de la *Tragicomedia*, en opinión de dicho teólogo, amén de la sátira anticlerical que la embebe y de sus blasfemias amorosas, sobre las que Mello vuelve a llamar la atención, y que, al cabo, hubieran podido tener fácil remedio. A aquellas alturas, el entrelazamiento de *scelus* y *utilitas* resultaba definitivamente inextricable, incluso para el público más avisado:

37.— Evoco aquí la célebre frase que Cervantes dedicó a la *Celestina* en los versos de cabo roto de los preliminares del *Quijote*: «libro, en mi opinión divi-/ si encubriera más lo humana».

ya no se atribuía a la mirada limpia y penetrante de los doctos la capacidad de sortear los peligros de un texto insidioso como la *Celestina*. La malicia ya no estaba sólo en los ojos de los lectores sensuales, incapaces de «sacar muy limpio el grano» de lo lascivo, sino que, por refinada, había llegado al punto de poderse transmitir a todos.

Vistos los informes recibidos, la Inquisición de Logroño emitió un veredicto de condena integral de la obra: «dixeron que sin embargo de estar mandada expurgar esta Tragicomedia en los pasages que cita el Expurgatorio del año de mil setecientos quarenta y siete [...] les parece que debe ser prohibida *in totum*» (Rubio 1985: 293). A continuación, el Tribunal de la Corte, llamado a pronunciarse sobre el asunto, sentenció en noviembre de 1792, que a su entender:

toda la obra está fomentando el espíritu de la disolución y el de la lascivia, siendo una como sección práctica que en la mayor parte de sus páginas está instruyendo en la seducción de los corazones más castos y sencillos de toda clase de personas, principalmente jóvenes de uno y otro sexo, y en la práctica misma de las acciones más indecentes y torpes [...]. Como nosotros estemos persuadidos a que es imposible esta general expurgación, por tanto somos de parecer que esta obra debe ser prohibida absolutamente, porque sobre estar comprendida en la regla 1^a de nuestro Índice expurgatorio, contiene muchas doctrinas respectivamente escandalosas, impías, ofensivas de los oídos piadosos, *sapientes haeresim*, e injuriosas a los eclesiásticos seculares y regulares en general, sin exceptuar a las dignidades más altas y sagradas (Rubio 1985: 294-95).

Y finalmente el Consejo de la Inquisición sancionó la proscripción absoluta de la obra por decreto del 1 de diciembre de 1792 y posterior edicto del 3 de febrero de 1793, con una puntualización digna de mencionarse: el texto queda vedado «aun para los que tienen licencia de leer libros prohibidos», abrogando las excepciones a las normas censorias que tradicionalmente los mismos inquisidores solían prever para un público lector adulto y preparado.³⁸ Habría que esperar hasta 1822 para poder asistir a una nueva resurrección de la madre *Celestina*, propiciada, esta vez, por la iniciativa de don León Amarita, quien volvería a llevarla a la imprenta tras casi dos siglos de olvido editorial.

38.— Como bien observó Eugenio Asensio (1988: 22), «la censura se basó en la tajante división del público lector en dos clases: los indoctos ignorantes del latín, y los que sabían latín»: éstos «pueden leer la Biblia Vulgata, la teología, llamada entonces reina de las ciencias, la filosofía no herética, y la totalidad de los textos paganos, desde Platón y Cicerón, los poetas y narradores más osados. Los ignorantes de latín son como niños, protegidos por su ignorancia, a quienes casi todos los alimentos culturales son nocivos o arriesgados».

Bibliografía

A. *Textos*

- Del Tostado sobre el amor* (1987), edición y nota preliminar de Pedro M. Cátedra, Barcelona, Stelle dell'Orsa.
- ALARCÓN, fray Luis de (1959), *Camino del cielo. Y de la maldad y ceguedad del mundo*, edición y prólogo de Ángel Custodio Vega, Barcelona, Juan Flors editor (Colección Espirituales Españoles).
- ARCE DE OTÁLORA, Juan (1995), *Coloquios de Palatino y Pinciano*, edición y prólogo de José Luis Ocasar Ariza, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 2 vols.
- BORGOÑÓN, Simón (1570), *Dedicatoria al muy illustre señor, don Sancho de Ávila*, en *La Celestina*, Salamanca, Matías Gast.
- CELESTINA (2000) *vid.* Rojas, Fernando de.
- GUEVARA, fray Antonio de (1994), *Relox de príncipes*, edición crítica, anotación y estudio introductorio de Emilio Blanco, Madrid, ABL Editor-Confres (Colección Escritores Franciscanos Españoles).
- , (1904), *Aviso de privados o despertador de cortesanos*, edición de A. Álvarez de la Villa, Paris.
- MORALES, Bonaventura de (1552), *Las obras espirituales de don Seraphino de Fermo, canónigo reglar, en las quales se enseña maravillosamente el mejor, más cierto y más seguro camino de la vida espiritual. Trasladadas de lengua italiana en romance por el licenciado Buenaventura de Morales, y después glosadas y declaradas en muchos lugares por el mesmo*, Salamanca, Juan de Junta.
- ORTIZ LUCIO, fray Francisco (1589), *Jardín de amores santos*, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica.
- OSUNA, fray Francisco de (1531), *Norte de los estados*, Sevilla, Bartolomé Pérez.
- PINEDA, fray Juan de (1963-1964), *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, estudio preliminar y edición de P. Juan Meseguer Fernández, Madrid, Atlas, BAE vols. I (161), II (162), III (163), IV (169), V (170).
- ROJAS, Fernando de, y «Antiguo Autor» (2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- SANTA MARÍA, fray Antonio de (2000), *Diálogo espiritual que trata quán dañoso es perder el tiempo y ocuparse en leer libros profanos*, edición de Jacobo Sanz Hermida, Porto-Salamanca, Velociraptor.
- SOTOMAYOR, Antonio de (1640), *Librorum expurgandorum, luculenter ac vigilantissime recognitus, novissimus index*, Madrid, Diego Díaz.

- VENEGAS, Alejo (1986), *Tractado de orthographía y accentos en las tres lenguas principales*, estudio de Lidio Nieto y edición facsímil, Madrid, Arco Libros.
- VIVES, Juan Luis (1947-1948), *Obras completas*, primera traslación castellana íntegra y directa, comentarios, notas y un ensayo biobibliográfico por Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 2 vols.
- , (1996-1998), *De institutione feminae christianae*, edited by C. Fantazzi and C. Matheussen, translated by C. Fantazzi, Leiden-New York-Köln, Brill, 2 vols.

B. Estudios

- ASENSIO, Eugenio (1988), «Censura inquisitorial de libros en los siglos XVI y XVII. Fluctuaciones. Decadencia», en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18-20 de diciembre de 1986)*, al cuidado de María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional de Madrid-Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 21-36.
- ASENSIO, Félix (1972), «Juan de Mariana ante el Índice Quiroguiano de 1583-1584», *Estudios Bíblicos*, 31, pp. 135-178.
- BLANCO, Emilio (2001), «Algunas notas sobre la recepción de *Celestina* en los siglos XVI y XVII», en *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 17-49.
- CÁTEDRA, Pedro M., y ROJO VEGA, Anastasio (2004), *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*. Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- CERRÓN PUGA, María Luisa (1998), «La censura literaria en el *Index* de Quiroga (1583-1584)», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, I, pp. 409-417.
- CHEVALIER, Maxime (1976), «La *Celestina* según sus lectores», en *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, pp. 138-166.
- GAGLIARDI, Donatella (2004), «*Voluptuosa Musa*: la censura de la lírica de amor en la España del siglo XVI», en *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, al cuidado de María José Vega y Cesc Esteve, Pontevedra, Mirabel Editorial, pp. 143-178.
- GREEN, Otis H. (1947), «The *Celestina* and the Inquisition», *Hispanic Review*, xv, pp. 211-216.
- , (1948), «Additional Note on the *Celestina* and the Inquisition», *Hispanic Review*, xvi, pp. 70-71.

- MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús (1980), «Literatura e inquisición en España en el siglo XVI», en *La inquisición española. Nueva visión, nuevos horizontes*, director del volumen Joaquín Pérez Villanueva, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, pp. 579-592.
- , (1984), *Index de l'Inquisition Espagnole 1551, 1554, 1559*, avec l'assistance de René Davignon et Ela Stanek, Sherbrooke, Centre d'Études de la Renaissance, Éditions de l'Université de Sherbrooke, Genève, Librairie Droz.
- , (1990), *Index de Rome 1557, 1559, 1564. Les premiers index romains et l'index du Concile de Trente*, avec l'assistance de René Davignon et Ela Stanek, Sherbrooke, Centre d'Études de la Renaissance, Éditions de l'Université de Sherbrooke, Genève, Librairie Droz.
- , (1993), *Index de l'Inquisition Espagnole 1583, 1584*, avec l'assistance de René Davignon, Ela Stanek, Marcella Richter, Sherbrooke, Centre d'Études de la Renaissance, Éditions de l'Université de Sherbrooke, Genève, Librairie Droz.
- , (1995), *Index de l'Inquisition Portugaise 1547, 1551, 1561, 1564, 1581*, avec l'assistance de René Davignon, Ela Stanek, Marcella Richter, Sherbrooke, Centre d'Études de la Renaissance, Éditions de l'Université de Sherbrooke, Genève, Librairie Droz.
- McPHEETERS, Dean W. (1977), «La *Celestina* en Portugal», en *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre la Celestina*, ed. Manuel Criado Val, Barcelona, Hispam, pp. 367-376.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 4 vols.
- RUBIO GARCÍA, Luis (1985), *Estudios sobre la Celestina*. Murcia, Universidad de Murcia (Departamento de Filología Románica), segunda edición aumentada.
- RUSSELL, Peter E. (1978), *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*, Barcelona, Editorial Ariel.
- , (1982), «Secular Literature and the Censors: a Sixteenth-Century Document Re-examined», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, pp. 219-225.
- SANZ, Jacobo, *vid.* Santa María (2000).
- SARMATI, Elisabetta (1996), *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*. Pisa, Giardini Editori (Collana di testi e studi ispanici).
- SNOW, Joseph T. (1997), «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21, pp. 115-172.
- , (2001), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, 25, 1-2, pp. 199-282.
- , (2002), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, 26, pp. 53-121.
- TUBINO, Francisco María (1862), *El Quijote y la estafeta de Urganda. Ensayo crítico*, Sevilla, La Andalucía.

GAGLIARDI, Donatella, «La *Celestina* en el Índice: argumentos de una censura», *Celestinesca* 31 (2007), pp. 59-84.

RESUMEN

¿Debe considerarse la *Celestina* obra perversa y pervertidora o más bien un libro de moralidad ejemplar? ¿Puede su final catártico compensar las blasfemias y los deleites lascivos que la constelan? ¿La malicia está sólo en los ojos de los lectores viciosos o acecha escondida en los renglones del texto? Éstas y otras cuestiones son las que religiosos y preceptistas fueron planteándose, con creciente inquietud, a medida que se consolidaba el éxito editorial de la tragicomedia. El presente artículo hace un recorrido por tres siglos de censura literaria, reconstruyendo y analizando los argumentos de los moralistas que acabaron por determinar, a finales del XVIII, la condena integral de la *Celestina*.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*; censura literaria; Índice de libros prohibidos; siglos XVI, XVII, XVIII.

ABSTRACT

Should *La Celestina* be deemed a perverse and perverting work, or rather a book of exemplary morals? Can its cathartic ending compensate for the blasphemy and lewd pleasure which mark it? Is malice merely in the eyes of the depraved reader or does it lie concealed between the lines of the text? These and other questions were raised with increasing concern by religious and scholars as the publishing success of the tragicomedy was confirmed. This article traces three centuries of literary censorship, reconstructing and analysing the arguments of the moralists which ended up causing, in the late 18th century, the final sentence against *La Celestina*.

KEY WORDS: *Celestina*; literary censorship; Index of banned books; 16th, 17th, 18th Centuries.

Language and Authority in *Celestina*: Institutions, Incongruence and Shifting Symbolic Power

Emma Gatland
Trinity Hall - University of Cambridge

George Shipley writes that in *Celestina* verbal facility is a characteristic shared by almost all of Fernando de Rojas's creatures (1968: 107). Shipley, however, goes on to note that «the power inherent in the word operates «transitively» in the world spoken of; projected from speaker-subject, the word predicates what it names» (1968: 107). Bound up in Shipley's two statements are three necessary syllogisms. The first is that there exist multiple worlds, other than and different to the world «spoken of» (Shipley 1968: 107). The second is that language operates both within and according to Rojas's fictional world(s) and, at the same time, entails its/their very existence. The third is the notion that language has contradictory values and, consequently, that linguistic power can be continually transmuted. It is the changes in linguistic authority together with their implications for individual power that I shall explore here with specific reference to the two principle female characters of the narrative, Melibea and Celestina. I shall consider how verbal mastery is gained and lost, and why it shifts; how changes in verbal facility relate to the different fictional worlds —created in and by language— in which the characters reside and between which they move; and whether language in *Celestina* is a forever-shifting force that destabilizes as much as it empowers.

In order to approach these questions effectively, I shall make use of theory propounded by French sociologist Pierre Bourdieu (1990, 1991) on language and symbolic power, which tacitly acknowledges the legitimacy of linguistic authority according to the social constructions in which it is embedded. In the same way that Shipley considers the word in *Celestina* to predicate what it names, Bourdieu's basis for linguistic

power is both structured by and structures in its turn the social conditions within which it is acquired. I believe that one of the key strengths of Bourdieu's theory is its ability to explore positions of speaker-subjects—and interrelations between speaker-subjects—as determined by the distribution of different kinds of resources or capital, and the conversion of one form of capital (for example, economic) into another (such as symbolic). Applied to *Celestina*, a work in which economic and commercial underpinnings, social relations, and linguistic authority continually merge, Bourdieu uniquely provides us with a framework with which to examine the struggles and degree of success of individuals in Rojas's work to seek, maintain, or alter the distribution of power, in terms of capital gain and capital loss. Onto Rojas's fictional worlds, then, I shall map Bourdieu's practical «institutions», which are «any relatively durable set of social relations that endows individuals with power, status and resources» (1991: 8). On this basis, the courtly world in which Melibea resides at the beginning of the work, and the contrasting, base world of prostitution, black magic, and bawdry of *Celestina* both satisfy the criteria of being relatively durable sets of social relations, and both endow their speaker-subjects with power, yet strip them of that power (albeit to varying degrees and within different temporal frameworks, as I shall show) when the speaker-subject moves to and within a different world or institution. I shall explore here the extent to which Melibea is divested of her authority as she moves from the literary institution of courtly love into one in which she is ill-equipped, especially (but by no means solely) linguistically—that is, the carnal and base world of *Celestina*. I shall focus firstly on the encounters between Melibea and Calisto and the power dynamic of their relationship, and go on to examine the relationship between Melibea and *Celestina*, which from their first meeting sees the deterioration of any authority that Melibea once held as courtly lady, as language is replaced with carnality and sexual desire, and her status and resources as capital become void. I shall examine the extent to which authority for the two female characters is contingent upon linguistic use and ability within a particular world or institution, and explore the implications for the characters when their linguistic authority depreciates.

In a work that is replete with power struggles, paradoxes, and gender subversions, Rojas subtly juxtaposes his otherwise realistic environment with the unreal, literary presence of courtly love, as expounded by Andreas Capellanus in his twelfth-century treatise *De amore* (Walsh 1982). F. X. Newman sums up the doctrine and its inherent contradictions:

What is striking [about courtly love] is how clearly incompatible it was with conventional medieval views on the psychology and theology of sexuality. It was a habit of the Middle Ages to think man the superior of woman

[...]. Courtly love involves the contradiction of such [a view] (1968: vii).

An understanding of man as superior is certainly subverted by Rojas from the first scene of the work in which Calisto is portrayed as the desperate and servile lover of *amor cortés* under the merciless control of his courtly lady, Melibea. With his first words, Calisto elevates Melibea to divine status, «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios» (211), and employs a series of sacred terms to emphasize his devotion to and elevated spiritual yearning for the cruel lady, «el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar tengo yo a Dios ofrescido» (211).¹ In accordance with the conventions of *amor de lonh*, even Melibea's absence is sufficient a weapon to wield over the tormented Calisto and achieve authority in the relationship, «me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar» (212).² Whilst it has been popular with contemporary psychoanalytical theorists, such as Jacques Lacan (1992) and Slavoj Žižek (1994), to question the apparent domination by the lady in the courtly tradition, such contentions—which envisage scenes of genuine courtly seduction, displacement, and debasement—are inapplicable with regards to a work in which the protagonist is an ineffectual and inept courtly lover (Martin 1972: 110, 111). As such, an attempt to uncover Calisto as the lover in control in the scene—as the knight who empties his lady of all real substance (Lacan 1992: 149)—would be to undermine the skill of Rojas's parodic construction.³ In contrast, in terms of the power that she holds over Calisto, Melibea's courtly technique of postponement, of *amor interruptus*, is successful to the nth degree.

Courtesy and etiquette are crucial features in the economy of courtly love. The abrupt and hyperbolic dismissal with which Melibea closes the first garden scene, «¡Vete, vete de ay, torpe [...]!» (213), is perhaps a far cry from a contemporary, quotidian understanding of polite behaviour. In the institution of courtly love, however, courtesy and etiquette constitute an exacting protocol, a strict fictional formula or social game. Whether an arrogant young lady who finds herself in a contemptuous situation (Beresford 2001: 50), or a woman whose words here are flirtatious and deliberately provocative (Lacarra 1990: 55), I should suggest that Melibea's words at this stage in the narrative, more importantly, follow by the book the appropriate response suggested by Capellanus for a noblewoman toward a man of the same class, «Nobilis enim muli-

1.— Unless otherwise stated, all references from *Celestina* are taken from Russell ed. 1991. Numbers in parenthesis refer to page numbers.

2.— For a treatment of the theme of *amor de lonh*, see Dronke (1965-66: 39-42).

3.— See Martin (1972), whose case for Calisto as a parody of the courtly lover echoes Deyermond's (1961) criticism of Calisto's misuse of the approach set forth in Capellanus's *De amore*.

er sive nobilior promptissima reperitur et audax hominis nobilioris facta vel sermones arguere, multumque laetatur si suis ipsum pulchre possit dictis illudere» (Walsh 1982: 158). In employing the literary conventions of courtly love, Melibea is playing—and winning—the social game in which the two characters take part. Her text-book rejoinder, «¡[...] que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano comigo el ylcito amor comunicar su deleyte!» (213), equates to what Bourdieu, echoing J. L. Austin's «performative utterances» (1962), labels «acts of institution» (1991: 73), which are ways of acting or participating in a ritual and must be uttered by an appropriate person in accordance with some conventional procedure. If efficacy of these utterances or acts are inseparable from the existence of an institution defining the conditions that must be fulfilled in order for them to be effective (Bourdieu 1991: 73), the word, then, is inseparable from both the world in which it is spoken and the world of which it speaks; a world in which Melibea is schooled and words in which she is well-versed, as her reference later in the work to her erudite upbringing shows, «Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coligidas y sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandavas leer» (589-90). As both Melibea and Calisto are acutely aware, the conventional procedure is *amor cortés* and the appropriate person is the scornful courtly lady, a role that Melibea assumes with facility given her upbringing, history and literary education, or her *habitus*.

The Latin term *habitus*, employed by Aquinas in *Summa theologiae* to describe the potentialities of a subject with respect to its operational disposition (Holsinger 2005: 100-07), translates in Bourdieu's approach to language and symbolic power to signify a set of inculcated dispositions that allow individuals to act and react in certain ways. Specific practices of perception are the result, Bourdieu stresses, not of the *habitus* only, but of the relation between the *habitus*, on the one hand, and the specific social contexts within which individuals act, on the other (1991: 14): the success of the practices in terms of authority depend on a congruence between the two. Bourdieu understands Aquinas's *habitus* as «a feel for the game» (Holsinger 2005: 100). Melibea's «feel for the game» serves to fulfil the conditions that approve her authority within the specific institution in which the two characters act and re-act—the world of courtly love. In the first scene of Rojas's work, Melibea acts with confidence and speaks with fluency; she incites and beats Calisto «en su propio terreno» (Lacarra 1990: 55), and her adoption of the role of courtly lady together with the protocol that is required of that role ensure her victory. That is not to say, of course, that Calisto does not take pains to shift the balance of power nor that he does not eventually succeed in his attempts. Rojas provides his readers with two points in the narrative that serve to mirror each other in terms of language and (mis)understanding, manipula-

tion and power. The two parallel meetings between Melibea and Calisto—one in Auto I, the other in Auto XIX—take place in the same garden but in different symbolic worlds, signposting with poignant irony that throughout the course of the narrative the balance of capital has been tipped in Calisto's favour and Melibea's authority is lost.

I shall look first at the figural nature of the garden, in which the two meetings between Melibea and Calisto take place, before going on to consider the shift of symbolic power that occurs between the two garden scenes within the context of that figural interpretation.⁴ June Hall Martin (1972: 81) identifies two types of garden for medieval writers—the *Garden of Caritas*, whose symbolic values are directed towards portraying the ever-living qualities of God's love, of *amor puro*, and the *Garden of Cupiditas*, whose imagery suggests carnal delight and entertainment of the flesh. She notes that the dreamer of the *Roman de la Rose* sees painted on the outside of the garden walls of *Caritas* a series of grotesque figures representing the ten qualities of Hate, Felony, Villainy, Covetousness, Avarice, Envy, Sorrow, Old Age, Hypocrisy, and Poverty. The qualities outside will never be able to gain entrance to the *Garden of Caritas*. In terms of *Celestina*, Melibea's garden in Auto I is representative of the former of the two antithetical, metaphorical spaces, the *Garden of Caritas*, and, in penetrating the space, Calisto «makes the mistake of admitting non-courtly qualities into the courtly world» (Martin 1972: 89).⁵ Beyond the physical fracture of the walls, then, Calisto's assault is twofold. In breaking through the lady's garden walls, he metaphorically—and eventually, literally—takes Melibea's virginity. As she later tells her father, the breaching of one barrier equated to the violation of another, «Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito» (588). On a social level, it is within the imaginary society of the garden (Deyermond 1993: 11), a common symbol in courtly love poetry, that Melibea finds her power, her fluency, and her stability. Calisto's unwanted entry, «¡Jesú! ¡No oyga yo mentar más esse loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como ciguñal, figura de paramento mal pintado; si no, aquí me caeré muerta!» (316), allows not only the qualities of *amor impuro* to enter the garden, but threatens to

4.— See Lewis (1977: 119) on the symbolic nature of the garden in the courtly love tradition and Kassier (1976) on the symbol in *cancionero* poetry.

5.— Louise M. Haywood (2001: 85-88) discusses the admission of negative qualities into the garden enjoyed by Melibea and Calisto within the context of Elicia's curse, which represents a stage in the transformation of the symbolism of the garden from a *locus amoenus* to a site of destruction: «¡O Calisto y Melibea [...]! ¡Mal fin ayan vuestros amores, en mal sabor se conviertan vuestros dulces plazerer! [...] Las yervas deleytosas donde tomáys los hurtados solazes se conviertan en culebras, los cantares se os tornen lloro, los sombreros árboles del huerto se sequen con vuestra vista, sus flores olorosas se tornen de negra color» (525-26).

diminish Melibea's resources or capital as her world becomes inextricably mingled with the very real and carnal institution of Celestina.

Rojas later makes clear the implications for Melibea when two worlds, ordinarily kept apart, intermingle. During their first meeting, Melibea promises Calisto a reward for his efforts to court her, «Pues aun más ygal galardón te daré yo si perseveras» (212), which Calisto interprets as a sexual proposition, «¡O bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra havéys oýdo!» (212). Peter E. Russell notes the incongruence between the meaning of the characters' words in relation to the traditional vocabulary of courtly love:

La airada Melibea usa el término, como amenaza, en el sentido corriente de «recompensa» (aquí punitiva); Calisto pretende entenderlo según el léxico del amor cortés en el que «galardón» normalmente se refería a una señal por parte de la dama de que reconocía la devoción a ella del amante. Pero, de acuerdo con el tono paródico del pasaje, el enloquecido mancebo juzga al buen tuntún que Melibea usa la palabra en el sentido de «rendición sexual» (1991: 212).

Calisto may well «juzga al buen tuntún» as Russell suggests (1991: 212) but it is a game at which Melibea —the disdainful and merciless courtly lady— is a far superior opponent. In what has been termed «la furia de Melibea» (Green 1953; Lacarra 1997: 107; Russell 1991), she quickly corrects what the reader before suspected and now knows to be an erroneous interpretation on Calisto's part:

Más desventuradas de que me acabes de oyr, porque la paga será tan fiera qual la merece tu loco atrevimiento, y el intento de tus palabras, Calisto, ha seydo [como] de ingenio de tal hombre como tú haver de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo (213; Russell's insertion).

In Auto XIX, during their final encounter in what has become an edenic *locus amoenus*, there occurs a second miscommunication. Melibea asks Calisto, «¿Señor mío, quieres que mande a Lucrecia traer alguna colación?» (572). Her now lover replies, «No ay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder» (572). Calisto rejects Melibea's offer of «colación» (572), whether «food for the body or possible nourishment for the mind and soul» (Burke 1993: 353), and transforms the word into a clear sexual euphemism, a metaphor for Melibea's body that will satisfy his animal lust. In his distortion of Melibea's words and the association of food with carnal appetite and sexual favours, Calisto echoes Celestina's words earlier in the narrative that, in recalling the way in

which she would in her youth devour men with her sharp teeth, relate *el coito* with *la comida*:

¿En cortesías y licencias estás? No espero más aquí, yo fiadora que tú amanezcas sin dolor y él sin color. Mas como es un putillo, galillo, barbiponiente, entiendo que en tres noches no se le demude la cresta. Destos me mandavan a mí comer en mi tiempo los médicos de mi tierra quando tenía mejores dientes (379).

Unlike in the first «auto», Melibea leaves Calisto's second (mis)interpretation unchecked. *Caritas* and *cupiditas* have fused, and one thing is now certain: in the eighteen «auto» between the two garden encounters, a significant and irreversible change has taken place in terms of the fluency of Melibea's language and the authority that is its corollary. In the first of the two reunions, both Melibea and Calisto play with courtly terms and distort their meaning, but Melibea's role as disdainful lady in the social game of courtly love allows her to have the last word. By the second parallel scene, the situation has been entirely subverted; it is Calisto who manipulates language and dominates the situation. It is not simply the case that Melibea no longer has a «feel for the game» (Holsinger 2005: 100), but that, by the second garden rendezvous in the *Garden of Cupiditas*, the game itself has irrevocably changed.

Bourdieu suggests that language is always produced in particular contexts or linguistic markets, and the properties of these markets endow linguistic products with a certain legitimate value (1991: 69). In Melibea's institution of courtly love, I have shown that there is a narrow congruence or concordance between her linguistic *habitus* and the demand of the market, resulting in her authority. By Auto XIX, there is a decided discrepancy between the idealized love that Melibea believes herself to be part of and the crude reality of the affair. The consequences for an understanding of authority in *Celestina* are extensive. In the first *auto*, Melibea's authority attests to the fact that the conditions in which she is speaking concur directly with the conditions that endowed her with the authority to speak. By their final encounter, however, there resides an insurmountable incongruence between Melibea's words and the institution into which she has moved: between the courtly words of a once-courtly lady in a non-courtly institution. Melibea's linguistic resources or the capital awarded to her by the institution of courtly love have been assigned a limited value in a market whose demands have changed. John B. Thompson sums up Bourdieu in this respect, concluding that «when there is a lack of congruence [...], an individual may not know how to act and may literally be lost for words» (1991: 17). His words might easily be applied to *Celestina* and the situation in which Melibea finds herself. In Auto XIX, the lack of congruence between Melibea's words and the world in which

she utters them is at its greatest. Her way of standing, speaking, walking, and thus of feeling and thinking is critically and permanently distorted, and, as the silence that meets Calisto's distortion of «colación» illustrates, she is lost for the very words that previously awarded her authority.

Such incongruence between *habitus* and institution, and between capital and the market in which it is assigned value, is brought into sharp focus with the exchange of gifts that highlights the instability of authority in Rojas's shifting worlds. The first gift that makes up the complex web of commercial interactions and economic exchanges of Rojas's plot — and the one on which I shall focus here— is Melibea's girdle, which she gives to Calisto, by way of Celestina, «En pago de tu buen sofrimiento, quiero complir tu demanda y darte luego mi cordón» (323).⁶ It is an action that could be seen to empower Melibea in her relation with Calisto, as the lover's adulation of Melibea on receiving the garment reaches new heights. Losing all sense of self-control, as if possessed by the gift, he cries to the girdle, «¡O mi gloria y ceñidero de aquella angélica cintura! Yo te veo y no lo creo. ¡O cordón, cordón!» (350-51). Bourdieu argues that the act of giving is a subtle means of exercising symbolic power, that by giving a gift —especially a generous one that cannot be met by a counter-gift of comparable quality— the giver creates a lasting obligation and binds the recipient in a relation of personal indebtedness within the economy of the system (1990: 126-27).⁷ Whilst his theory coincides with the principle of obligation inherent in medieval gift-giving, it is not aligned with Capellanus's warning to women that a transaction with a man, once executed, cannot be retracted:

Est igitur quam plurimum a mulieribus praecavendum talibus se amatoribus obligare [...]. Ergo quum aliqua postulatur amari, antequam suum largiatur amorem totis suis viribus elaboret postulantis mores et fidem agnoscere, ut nil in eo penitus derelinquat incognitum, quia post peractum incaute negotium, serotinum est sapientis desiderare consilium vel tarda poenitudine castigari (Walsh 1982: 242).

Neither does it account for the disastrous outcome for Melibea, and her complete lack of awareness of what is to come, when those around her can foresee her downfall. Douglas Gifford reminds that «Debemos tener en cuenta que cualquier hombre educado del siglo XI, cualquier hom-

6.— The demonic force behind the gift exchange seems less critical to my argument here than the exchange itself and its subsequent effect on Melibea's authority. See, however, Deyermond 1977 on symbolic equivalence of the gifts and Severin 1995 for more on the subject of witchcraft in the *Celestina*.

7.— See Harney 1993 and 2005 on kinship and feudal exchange.

bre que sepa algo de costumbres, usanzas y leyes visigodas, debe estar al corriente de la tradición al don» (1980: 326). If we extend his words to the context of *Celestina*, Melibea, whose way of thinking, feeling, and behaving is inextricably bound up with customs, usages, and rules, should have been aware of the possible, and indeed probable, ramifications of her gift. She is not conscious, however, of the incongruence that exists, at the moment at which she gives her gift, between her *habitus* and the world into which she is being drawn—Celestina's.

As Calisto «rapidly comes to identify the girdle with the body which it had encircled, caressing it as well as talking to it in terms appropriate to Melibea herself» (Deyermond 1977: 8), it becomes immediately apparent to the reader, to Melibea's maid Lucrecia, «¡Ya, ya, perdida es mi ama!» (323), and all-too-late to Melibea herself, «En mi cordón le llevaste enbuelta la posesión de mi libertad» (437) that Melibea, playing increasingly by rules belonging to a world other than her own has allowed an impossible, unconsummated, courtly love to be contaminated with the physical, sexual elements of *cupiditas*. Calisto, in breaking the walls of Melibea's garden and in his crude and parodic actions, originally allows *cupiditas* to become intertwined with *caritas*. Yet, it is Melibea's offering that seals the fate of Celestina's *philocaptio*. In giving the synecdochic girdle to Calisto, via Celestina, it is Melibea, what is more, who can be understood in terms of a possession.⁸ In allowing herself to become trapped in Celestina's institution of carnality and transaction—a very different institution from the metaphorical, fantasy world of courtly love in which exchange was primarily linguistic and abided by strict rules of courtesy and etiquette—Melibea, «lo no vendible» (572), becomes as exchangeable as the prostitute Areúsa, whose sexuality is «tan comunicable como el dinero» (373). «¡Nuestro bien todo es perdido!» (595) bemoans Pleberio in his *planctus* later in the narrative, evoking the concept of *bienes*—property, money, and other worldly goods.⁹ Playing testament to Rojas's skill of irony, Pleberio sees his daughter—the only thing that matters to him, «Ya sabes que no tengo otro bien sino a ti» (580)—in need of emotional and financial protection, but Melibea no longer resides in the same world, «Padre mío, no pugnes ni trabajos por venir adonde yo estó» (585).¹⁰ Neither is the principle loss of capital economic; the loss of Me-

8.— See Gayle Rubin's (1975) article on the traffic in women and the political economy of sex; particularly pp. 169-74 on the relationship between the giving of gifts, kinship, and power.

9.— For an exploration of Pleberio's economic concerns, see Deyermond 1990.

10.— Peter N. Dunn suggests that Pleberio seeks to protect his daughter, but that Melibea is no longer the daughter he speaks of and knows (1976: 411). My argument here is that it is the world in which Melibea acts and reacts that has altered, rather than Melibea herself. It is the incongruity between the two—Melibea's *habitus* and the world in which she now moves—that makes Pleberio's concerns impossible and ironic.

libea's linguistic capital and consequent symbolic power was presaged by Lucrecia in *Auto IV* (323, cited above) when Melibea surrendered her girdle, long before any loss of economic capital comes to be lamented by Pleberio.

When Melibea meets with Celestina for the first time in the narrative, the old bawd —previously so confident in her position of gain, «Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos» (250)— realizes the potential for loss, «¡Ce, hermano, que se va todo a perder!» (315). Whilst her aside serves primarily to underline Celestina's genuine belief that the Devil is present during her encounter with Melibea, or to convince the reader of such, it also highlights one of the only points in the narrative when a character foresees his or her own possible loss, and in time to prevent it. Lucrecia envisages her mistress's loss, Pármeno his master's (251, 253), Calisto his own at the point of his death (574), Pleberio witnesses Melibea's loss but after the event. Only Elisa recognizes that «¡Perdida soy!» (235), and, with Celestina's intervention, manages to salvage the situation. Celestina, on the contrary, is more than aware of the force of her linguistic power over others; when Calisto asks her, «Dime ¿con qué vienes, qué nuevas traes, que te veo alegre y no sé en qué está mi vida?» (445), she replies both manipulatively and knowingly, «En mi lengua» (445). She also recognizes, however, the unstable nature of that power, subject to loss should her incantatory words fail her. Her understanding of the restrictions of her power reflect the liminal position in which she now wields it, before Melibea, whose *habitus* is one of contemptuous courtly lady, and in a world that used to be but is no longer entirely her own:

LUC.— Celestina, madre, seas bienvenida. ¿Cuál Dios te traxo por estos barrios no acostumbrados?

CEL.— Hija, mi amor: desseo de todos vosotros; traerte encomiendas de Elicia, y aun ver a tus señoras, vieja y moça. Que después que me mudé al otro barrio no han sido de mí visitadas (301).

Celestina used to live and speak in the same world —in spatial terms at the very least— as Pleberio's household, «solía vivir aquí en las tenerías a la cuesta del río» (302). Thus, in Celestina, Rojas also points to the shifting nature of authority as it corresponds to the instability of temporal worlds, as well as spatial institutions. Celestina recognizes that her authority was at its greatest «en mi tiempo» (379), when she was younger, at her physical and sexual peak, and when punishments meted out to prostitutes were less severe.¹¹ As María Rosa Lida de Malkiel (1962: 514) and Dorothy Sherman Severin (1995: 47) note, the power that Celestina

11.— See Lacarra 1990: 25

has in the temporal limits of Rojas's work does not compare favourably to the authority that she exercised in her past.

Celestina straddles Rojas's worlds; a go-between through which *cari-tas* and *cupiditas* intermingle. Elena Gascón Vera's (1983) comparison of Boethius's *Philosophia* and *Celestina* helps to illustrate the inter-institutional position of the old bawd. Gascón Vera draws parallels between «diálogo boeciano», which she considers to be «de carácter vertical» between a superior and inferior character, and Petrarchan dialogue, a horizontal dialogue «entre iguales» (1983: 4). *Celestina* moves between these dialogues throughout Rojas's work: she professes, for example, to speak to Sempronio as equal, «Pero di, no te detengas; que la amistad entre ti y mí se afirma no ha menester preámbulos ni correlarios ni aparejos para ganar voluntad» (237-38), but at the same time mixes camaraderie with the enmity of one who is superior, «Escucha y déxame hablar lo que a ti y a mí conviene» (248). Upon death, as throughout the work, *Celestina*, the «masterful interactant» (Read 1978: 171), vacillates between the two dialogues —between Boethian dialogue, which she uses in admonition, in an attempt to reassert her failing authority, «¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería? Calla tu lengua, no amengües mis canas, que soy vieja qual Dios me hizo, no peor que todas» (482), and Petrarchan dialogue, that ostensibly seeks to position Sempronio and Pármeno as her intellectual equals in verbal mastery, «como dizen: «el duro adversario entibia las yras y sañas» (484). Threatened in her own house, however, *Celestina*'s linguistic liminality leads inexorably to her demise; at her death, *Celestina*, for the first time, fails to use that liminality to her advantage, and loses all control of the situation, of her interactants, and, ultimately, of herself. *Celestina* is undisputed master within the walls of her own house —representative of the institution of carnality and exchange that has brought about Melibea's demise. Sempronio, however, in coming to look for *Celestina* in her own house, in her own neighbourhood, and enlist her services, penetrates the institution in which she has utmost authority, just as Calisto did Melibea's. As the grip of her power begins to loosen, *Celestina* tells Sempronio and Pármeno, «Vivo de mi oficio como cada qual oficial del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere, no le busco. De mi casa me vienen a sacar. En mi casa me ruegan. [...] Déxame en mi casa con mi fortuna» (482-83). Her fortune, her capital, however, is no longer her own, as she has promised —albeit falsely— to share it with others:

SEM.— ¿No serás contenta con la tercia parte de lo ganado?

CEL.— ¿Qué tercia parte? Vete con Dios de mi casa tú. Y essotro no dé voces, no allegue la vezindad (484).

When Sempronio and Pármeno arrive at Celestina's door for the last time, Sempronio tells the bawd, «Que si estimarse pudiesse a lo que de allí nos queda obligado, no sería su hazienda bastante a complir la debda, si verdad es lo que dizen, que la vida y persona es más digna y de más valor que otra cosa ninguna» (476). In terms of economy and exchange, by the end of the narrative, the shortfall between Celestina's debts and the capital available to her is insurmountable. Within the context of symbolic power and linguistic capital, Celestina, who shifts between institutions, finds herself lost for words. The old bawd attempts to her last breath to maintain a Boethian dialogue, spoken between a superior and an inferior speaker-subject, in which she retains her fortune, but is forced by Sempronio and Pármeno to interact in a dialogue between equals, in which capital and gains are shared. As a result, at the point of her death, she resides in a liminal position between the two dialogues that constitute her language, with neither linguistic nor economic capital at her disposal.

Celestina's and Melibea's authority is at its apogee in contrasting institutions. Yet, the two characters share the inability to return to the institution in which they were first recognised as having authority. Celestina's old age and lack of sexual prowess prevent her from exercising the power that she once did in her prime —she is temporally removed from the world that awarded her maximum symbolic power. Melibea is utterly incapable of returning to the *habitus* of her old institution, as her suicide demonstrates. She can regain neither her lost virginity, «Perdí mi virginidad» (588), nor her lost memory in which her *habitus* is inscribed, «ya la dañada memoria, con la grand turbación, me las ha perdido» (590).¹² In the same way that the language of courtly love is debased by its use in Celestina's underworld, Melibea's *sens pratique*, that is her state of body, of being (Bourdieu 1991: 13), has been corrupted by her move into an institution (Celestina's) in which she is alien. In the penultimate *auto*, the language that Melibea uses and the reason that she desperately seeks are no longer available to her; they reside in the *Garden of Caritas*, within the walls of the institution that she left behind. If, for Melibea at the point of her death, «the breakdown of dialogue here signifies the breakdown of authority» (Shipley 1968: 104), the collapse first of Celestina's Petrarchan dialogue and secondly of her Boethian dialogue signifies the demise of her authority over Pármeno and Sempronio first as equals and then as their superior. Celestina's linguistic skill wanes irrevocably, whilst Melibea's authority is reduced to the ability only to take her own life. Her relationship with Calisto takes place in the literary world of courtly tradition, and the power inherent in Melibea's word operates within that world, as the institution awards her the authority to speak, and, moreo-

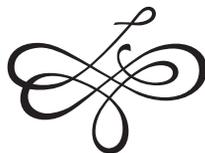
12.—Severin 1970 explores the pervading theme of memory in the *Celestina*.

ver, to speak with authority. The courtly world, both spoken of and spoken in, becomes distorted and replaced with a very different, real world—real in the sense that words become realized, literary concepts become literalized—, a world in which Melibea is no longer recognized as an authorized speaker-subject. After losing the authority to speak, Melibea's loss of power, and death, follow closely behind. Authority is contingent on the world spoken of, a fact illustrated both by the loss of Melibea's authority as *Celestina's* values penetrate her world of *amor cortés*, and as *Celestina*, at the same time, allows others to share in her profit—symbolic and economic—and perishes as a result.

Basing his contention on Stephen Gilman's «técnica de concretización» (1974: 383), Kassier draws a comparison between the transition in Rojas's work from literary to real—«The metaphors are removed from their lyrical, figurative context, a context in which they are still images, and are made real by being placed in the «real» context of *Celestina*» (1976: 19)—, and the external, actual, transition of the epoch, «In its broadest sense the work juxtaposes the senescent Middle Ages with the nascent Renaissance by contrasting the conventions of an essentially medieval poetry with the realities of a new societal arrangement» (1976: 27-28). Melibea's move from the courtly institution in which gifts constitute feudal exchange and love is transcendental and eternal, corresponds to the transition from a whole mode of existence that was drawing to a close in the Middle Ages towards the increasingly vigorous spirit of the Renaissance. Rojas intentionally juxtaposes the new, urban, and commercial society of the Renaissance with the increasingly irrelevant feudal society of the waning Middle Ages, embodied in what Erna Ruth Berndt calls «toda aquella estilización del amor cortés, que iba careciendo más y más de sentido hacia fines de la Edad Media» (1963: 23). In doing so, the author's pessimism, partly indicative of the general philosophical crisis of the late fifteenth century (Severin 1987: xii), subtly attacks authority in his fictional world of courtly love. Rojas also, however, destabilizes the notion of a firm and lasting authority in *Celestina's* world—the urban society of Renaissance Spain. *Celestina* thrives—or thrived—in the urban, commercial society of her youth, and embodies perversely the vigorous spirit of the Renaissance.¹³ Yet her authority also falters in Rojas's work with fatal consequences. She alternates between institutions and between dialogues, and finds herself eventually in linguistic no-man's land. She attempts immediately before her death to return to the institution in which she was originally authoritative, but finds herself—like Melibea—powerless within the walls of her own domain. *Celestina's*

13.— Gascón Vera considers *Celestina's* attitudes towards life, her search for extrospective and immediate pleasure, to pertain to a Renaissance, rather than a medieval consciousness (1983: 9).

authority has not changed; in Rojas's work it is the linguistic economy of the institution, not the character, that awards and determines authority, but that institution, once distorted, cannot be bent back into shape and the character's linguistic capital that becomes lost as a result cannot be replenished. Melibea and Celestina both possess authority within and according to the rules and laws of their own separate worlds, and lose it when their worlds are breached and begin to resemble each other's. In this way, Rojas undermines mercilessly the notion of stable authority in both the old world of medieval values and the new society of renaissance conduct, and in both the literary context of courtly love and the institution of carnality and exchange in which performative utterances are literalized. The rules of Rojas's worlds and the protocol of Bourdieu's fields or institutions parallel one another: players in a field must have a sense of what is at stake, an investment in the outcome, a mastery of strategies required for success, and above all, a talent for innovation within continuously changing circumstances (Verter 2003: 152). Celestina's strategic game plan and understanding of what is at stake, and Melibea's investment in the outcome of her carnal relationship with Calisto are incontestable. Neither Melibea nor Celestina, however, holds sufficient talent for innovation in order to remain empowered, or indeed even survive, within the shifting and destabilizing worlds of Rojas's work.



Works Cited

Primary Works

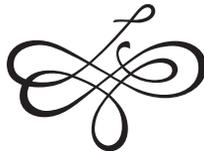
- AUSTIN, J. L., *How To Do Things With Words*, The William James Lectures, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- BOURDIEU, Pierre, *The Logic of Practice*, trans. Richard Nice [*Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980], Cambridge, Polity Press, 1990.
- , *Language and Symbolic Power*, ed. John B. Thompson, trans. Gino Raymond & Matthew Adamson, Cambridge, Polity Press, 1991.
- CAPELLANUS, Andreas, *De amore*, ed. & trans. P. G. Walsh, Duckworth Classical, Medieval and Renaissance Editions, London, Duckworth, 1982.
- LACAN, Jacques, *The Ethics of Psychoanalysis*, ed. Jacques-Allain Miller, trans. Dennis Porter [*Le Séminaire, 7: L'éthique de la psychanalyse 1959-1960*, Paris, Seuil, 1986], London, Routledge, 1992.
- ROJAS, Fernando de, *Celestina*, ed. Dorothy Sherman Severin, Warminster, Aris & Phillip, 1987.
- ROJAS, Fernando de, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Clásicos Castalia 191, Madrid, Castalia, 1991.
- ŽIŽEK, Slavoj, *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*, London, Verso, 1994.

Secondary Works

- BERESFORD, Andrew M., «'Una oración, señora, que le dixerón que sabías, de Sancta Polonia para el dolor de las muelas': *Celestina* and the Legend of St Apollonia», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78 (2001), pp. 39-57.
- BERNDT, Erna Ruth, *Amor, muerte y fortuna en 'La Celestina'*, Madrid, Gredos, 1963.
- BURKE, James F., «Law of the Father – Law of the Mother», in *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary: Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas, Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24 November, 1991*, eds. Ivy A. Corfis & Joseph T. Snow, Madison, HSMS, 1993, pp. 350-54.
- DEYERMOND, Alan, «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus, and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 45 (1961), pp. 218-21.
- , «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1 (1977), pp. 6-12.

- , «Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspectives of *Celestina*, Act 21», *Modern Language Notes*, 105 (1990), pp. 169-79.
- , «Female Societies in *La Celestina*», in *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary: Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas, Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24 November, 1991*, eds. Ivy A. Corfis & Joseph T. Snow, Madison, HSMS, 1993, pp. 1-31.
- DRONKE, Peter, *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric: Problems and Interpretations*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- DUNN, Peter N., «Pleberio's World», *PMLA*, 91 (1976), pp. 406-19.
- GASCÓN VERA, Elena, «Celestina, Dama Filosofía», *Celestinesca*, 7.2 (1983), pp. 3-10.
- GIFFORD, Douglas, «Un ratón en la cerveza», *Actas del congreso internacional de hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 agosto de 1977*, Toronto, Asociación internacional de hispanistas & University of Toronto, 1980, pp. 325-28.
- GILMAN, Stephen, *'La Celestina': arte y estructura*, Persiles, 71, Madrid, Taurus, 1974.
- GREEN, Otis H., «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4 (1953), pp. 1-3.
- HARNEY, Michael, *Kinship and Polity in the Poema de Mío Cid*, Indiana, Purdue University Press, 1993.
- , «Amity and Polity in Spanish Chivalric Romances», in *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative: In Memory of Roger M. Walker*, eds. Barry Taylor & Geoffrey West, Publication of the Modern Humanities Research Association, 16, London, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2005, pp. 135-70.
- HAYWOOD, Louise M., «Models for mourning and magic words in *Celestina*», in *Context, Meaning and Reception of 'Celestina': A Fifth Centenary Symposium*, eds. Ian Michael & David Pattison, *BHS Special Issue*, Abingdon, Glasgow University, 2000, pp. 81-88.
- HOLSINGER, Bruce, *The Premodern Condition: Medievalism and the Making of Theory*, Chicago, University Press, 2005.
- KASSIER, Theodore L., «Cancionero Poetry and the *Celestina*: From Metaphor to Reality», *Hispanófila*, 56 (1976), pp. 1-28.
- LACARRA, María Eugenia, *Cómo leer 'La Celestina'*, *Cómo Leer*, 5, Madrid, Júcar, 1990.
- , «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», in *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán & José Luis Canet, València, Universitat de València, 1997, pp. 107-20.
- LEWIS, C. S., *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, London, Oxford University Press, 1977.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Argentina, Universitaria de Buenos Aires, 1962.

- MARTIN, June Hall, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courty Lover*, Colección Támesis, A.21, London, Támesis, 1972.
- NEWMAN, F. X., *The Meaning of Courty Love*, Albany, State University of New York Press, 1968.
- READ, M. K., «Fernando de Rojas' Vision of the Birth and Death of Language», *Modern Language Notes*, 93 (1978), pp. 163-75.
- RUBIN, Gayle, «The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex», in *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna R. Reiter, New York, Monthly Review Press, 1975, pp. 157-210.
- SEVERIN, Dorothy Sherman, *Memory in 'La Celestina'*, Colección Támesis, A.19, London, Támesis, 1970.
- , *Witchcraft in Celestina*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 1, London, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 1995.
- SHIPLEY, George A., «Authority and Experience in *La Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1968), pp. 95-111.
- VERTER, Bradford, «Spiritual Capital: Theorizing Religion with Bourdieu against Bourdieu», *Sociological Theory*, 21 (2003), pp. 150-74.
- WEST, Geoffrey, «The Unseemliness of Calisto's Toothache», *Celestinesca*, 3 (1979), pp. 3-10.



GATLAND, Emma, «Language and Authority in the *Celestina*: Institutions, Incongruence and Shifting Symbolic Power», *Celestinesca* 31 (2007), pp.85-102.

RESUMEN

George Shipley (1968) sostiene que el poderío de las palabras funciona transitivamente en el mundo del que se habla. Tres silogismos que estudiaré en este artículo son inherentes a este argumento: existen mundos alternativos en la *Celestina* aparte del mundo del que se habla. En la obra de Rojas, el lenguaje funciona dentro de y según estos mundos ficticios; el lenguaje tiene valores contradictorios y por eso la autoridad lingüística puede depreciarse o revalorizarse. Empleando la teoría del sociólogo francés Pierre Bourdieu, que reconoce la legitimidad del poderío lingüístico según las construcciones sociales en que funciona, investigo los cambios del ejercicio del poder en el discurso de Melibea y Celestina, con el fin de probar que cuando se entremezclan los mundos ficticios (el amor cortés y la prostitución) la autoridad lingüística se ve afectada irrevocablemente y que el lenguaje en la *Celestina* desestabiliza en la misma proporción en la que otorga poder.

PALABRAS CLAVE: lenguaje, autoridad, instituciones, poder simbólico, Bourdieu.

ABSTRACT

George Shipley (1968) writes that the power inherent in the word operates transitively in the world spoken of. Bound up in this statement are three syllogisms that I shall examine in this article: that there exist different worlds in the *Celestina* other than the one spoken of; that language operates in Rojas's work within and according to these fictional worlds; and that language has contradictory values and linguistic power can thereby be continually transmuted. Making use of theory propounded by Pierre Bourdieu, which acknowledges the legitimacy of linguistic authority according to the social constructions in which it is embedded, I shall explore the shift in verbal mastery of Melibea and Celestina, arguing that the intermingling of fictional worlds —of courtly love and prostitution— affects irrevocably their linguistic authority and that language in the *Celestina* destabilizes as much as it can empower.

KEY WORDS: Language, Authority, Institutions, Symbolic Power, Bourdieu.

Fernando de Rojas: el lector desvelado (en su caligrafía). De nuevo sobre el «In- ventario» de sus libros

Víctor Infantes
Universidad Complutense

Quaerendo invenietis
Scholiae de Juan Sebastián
Bach en su *Ofrenda musical*.

Hace ahora diez años que publiqué un extenso trabajo sobre el «Inventario» de los libros de Fernando de Rojas,¹ concretamente sobre sus libros «de romance» —que vale tanto, para entendernos, como decir «literatura»—, distinguiendo con la aposición los libros «de leyes», muchos de ellos en latín, por más que ambos formaban parte de la biblioteca del que fue Alcalde de Talavera de la Reina. Dicho «Inventario», incluido en la relación de los bienes de su *Testamento*, vio la luz crítica en 1929 gracias a la generosidad de su propietario, Don Fernando del Valle Lersundi, heredero de la familia Rojas, que puso a disposición de todos los interesados en las páginas de la *Revista de Filología Española* los documentos de las últimas voluntades de Rojas, otorgado en la villa toledana el 3 de abril de 1541.² Me interesaba entonces (y me sigue interesando todavía)

1.— Víctor Infantes, «Los libros «traydos y viejos y algunos rotos» que tuvo el Bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique [Lisani et Lecteurs en Espagne xv^e-xix^e siècle]*, 100.2 (1998), pp. 7-51. (Quede en la primera nota mi agradecimiento a Juan Carlos Conde, lector previo de este trabajo, a cuya amistad y saber debo correcciones de peso y enjundia.)

2.— Fernando del Valle Lersundi, «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, xvi (1929), pp. 365-388; pocos años antes había publicado también unos interesantísimos «Documentos referentes a Fernando de Rojas», *Revista de Filología Española*, xi (1925), pp. 385-396.

el análisis en detalle todos los datos relativos a la posible identificación de los volúmenes que Rojas poseyó, pero con el marcado interés en acercarme todo lo más posible —es decir, todo lo más posible que permitían los asépticos datos del documento— a la edición que en concreto pudo haber tenido en sus manos el Bachiller. Si me extendí en numerosas aclaraciones, si escarbé los silenciosos testimonios menudos de la transcripción y si me emplazaba casi de continuo en sugerencias e hipótesis de difícil comprobación, no quería con ello más que intentar contestar las incógnitas que plantean cualquier documento y, muy más especialmente, por indagar que podría aportarnos para un mejor entendimiento de la *Celestina* la pertenencia de aquella media centena de libros «traydos, viejos y algunos rotos».³ Escasas *meas culpas* debo añadir un decenio después sobre la identificación de los libros y menos todavía sobre las conclusiones de aquel análisis, que —como dije— nos acercaba muy fehacientemente «a su mundo cultural y personal, pero nos ayuda[ba] bien poco a entender esa obra llamada *Celestina*». La oportunidad de una próxima reedición de aquel estudio,⁴ sumado ahora con otro sobre las primitivas ediciones de la *Comedia* y *Tragicomedia de Calisto y Melibea*,⁵ me ha hecho volver a las carpetas e intentar desclavar las dos espinas que entonces se quedaron prendidas entre los propósitos: ver los documentos originales y comprobar la posible existencia de algún ejemplar que fuera de Fernando de Rojas.

Decíamos entonces a los dos respectos:⁶

El «Testamento» e «Inventario de bienes» de Fernando de Rojas lo tenemos que seguir necesariamente (de momento) a través de la transcripción que en su día realizó don Fernando del Valle Lersundi, descendiente del escritor y poseedor del documento original; así lo indica la localización catalográfica: «Archivo particular de Lersundi,

3.— Son en realidad 49 items, pero en el «Inventario» a la muerte de su esposa, Leonor Álvarez en 1546 se recogen otros 6 volúmenes (digamos también) *literarios*, alguno de los cuales con cierta seguridad pudieron ser asimismo de Rojas, pero que por las razones que fueran no se incluyeron en el «Inventario» de sus bienes cinco años antes; no obstante, también los analizamos y dimos las pertinentes aclaraciones sobre su identificación y su posible pertenencia al Bachiller, *vid.* V. Infantes, «Los libros», *cit.*, pp. 41-44.

4.— Deberá aparecer en la Biblioteca Litterae, gracias a los desvelos y al interés de Emilio Torné.

5.— *Vid.* V́ctor Infantes, «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.

6.— V. Infantes, «Testamento», *cit.*, p. 10, p. 12 y p. 51, respectivamente.

Mayorazgo de Rojas, legajo núm. 3, documento 23», hoy por hoy no está asequible la consulta al investigador.

y concluíamos respecto a los libros:

Es obvio que en un trabajo como el presente contamos con los datos que hoy poseemos de las ediciones de cada obra, lo que no reduce en absoluto la posibilidad de que Rojas tuviera ediciones de las que hoy no sospechamos ni su simple existencia, es más, estamos convencidos de ello; no obstante, las obras en sí están prácticamente todas identificadas y las precisiones editoriales en general, también; no parece entonces que alguna sorpresa cambie el panorama general de la biblioteca de Rojas, dado el breve espacio cronológico en que nos desenvolvemos. (Recordamos que al menos en los años setenta todavía parece que se conservaban en el Archivo de la familia Valle Lersundi en Deva algunos ejemplares de Rojas, Gilman así lo afirma: «aquella biblioteca formada a lo largo de generaciones (contiene, de hecho, algunos libros que pertenecieron a Rojas)»,⁷ y «los pocos libros que aún siguen en posesión de su descendiente directo, don Fernando del Valle Lersundi», aunque de momento no ha sido posible la consulta de los mismos por nuestra parte.)

añadiendo como remate:

Las gestiones emprendidas por nuestra parte para ver el documento original, y los libros de Rojas que se puedan conservar, o al menos se conservaban en los años setenta, van por el buen camino de la esperanza, aunque no confirmada a la hora de terminar el trabajo; pero esperamos algún día cotejarlo y ver los ejemplares que tantas horas han robado a nuestros afanes.

Las dos heridas críticas están empezando a cauterizar. Vayamos con la primera.

El *Testamento* de Fernando de Rojas estuvo en nuestras manos hace unos pocos días, gracias a la generosidad de sus propietarios actuales, los herederos de Don Fernando del Valle Lersundi,⁸ junto al resto de documentos

7.— Vid. Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina* [1972], Madrid, Taurus, 1972, p. 15 y p. 440, a quien preferimos citar por la traducción española para facilitar las comprobaciones.

8.— Y es de ley agradecer sus atenciones y facilidades para ver, ¡por fin!, el ansiado documento. Su generosidad se extendió a prestar el legajo para la exposición de *El jardín de Melibea*, Burgos, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V,

pertenecientes al «Mayorazgo de Rojas» («Partición de bienes de la legítima paterna entre los hijos y la mujer», etc.); aunque de él, y para nuestra investigación actual, sólo nos interesa ahora lo relativo al «Inventario» de los libros. Efectivamente, como suponíamos y parecía deducirse de la transcripción de 1929, son dos documentos independientes; el *Testamento* en sí (Legajo nº 2, documento 17; folio, 6 hs., envuelto en guardas de testificación manuscrita de 1789)⁹ y la relación de los bienes del Bachiller. Este segundo documento (Legajo nº 3, documento 23; folio (227x309 mm.), 1 h.+17 hs.) se puede titular «Inventario de los bienes», y así lo sugirió Fernando del Valle Lersundi,¹⁰ puesto que en el recto de la hoja de guarda, en letra y papel del siglo XVIII,¹¹ se lee antes del comienzo del texto en sí: «Imbentario delos Vien[e].^s Muebles y Raices deel Ba / chiller Hernando de Rojas vez[ino].^o dela Villa de Talavera / echo ante la vi[ll]a.^a della apedim[ien].^{to} de D^a Leonor Alvarez / Mug[e].^r de d[i]cho D.ⁿ Hernando; sehizo ante Juande are / valo, es[criba].^{no} de S[u]. M[agestad]. Y publico de d[i]cha Villa.». A continuación (h. 1r) se inicia el «Inventario», en letra y papel del siglo XVI,¹² que comienza: «En la noble Villa detalavera [...]»;¹³ tras la extensa nómina de propiedades del Bachiller, se llega, en las hs. 13 v-14r, a sus [signación] «libros de romance».

La lista ocupa el vuelto de una hoja y el recto de la siguiente, aunque el encabezamiento de [signación] «libros de romance» nos parece

2000, donde se encuentra reproducida su primera página, p. 202, junto a las «Cuentas del enterramiento y funerales de Fernando de Rojas».

9.— Transcripción fiel de F. del Valle Lersundi, «Testamento», *cit.*, pp. 366-370, con reproducción reducida de primera y última página, p. 367 y p. 371, respectivamente.

10.— F. del Valle Lersundi, «Testamento», *cit.*, p. 371, entre corchetes, con transcripción completa, p. 317-383.

11.— En esta hoja se observa una diáfana marca de papel, claramente del siglo XVIII, con las letras contorneadas: «MALLO»; no hemos localizado (todavía) al fabricante y no aparece en el tercer volumen de Oriol Valls i Subirá, *Historia del papel en España. Siglos XVII-XIX*, Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1982, aunque en él, III, p. 313 se menciona un Molino de Mallada en Torrefarrera, provincia de Lérida, activo en 1766 y que tal vez pudiera relacionarse nominalmente, tampoco se recoge en Gonzalo Gayoso Carreira, *Historia del papel en España*, Lugo, Diputación Provincial, 1994, 3 ts. En cualquier caso, es (necesariamente) probable que sea de la misma época que la hoja de guarda del «Testamento», testificada en 1789.

12.— Tampoco están en O. Valls i Subirá, *cit.*, ni en G. Gayoso Carreira, *cit.*, las dos filigranas que aparecen en las hojas interiores del inventario, en el cuaderno de escribanía de las 16 primeras hojas una mano abierta con los cinco dedos separados, adorno picudo en el dorso y estrella pentagonal suspendida y en la hoja 17, que hace la función de segunda guarda, la misma mano, pero con adorno distinto en la misma posición del dorso, en este caso lobulado. Las dos clases de papel pertenecen, pues, al mismo fabricante, con una leve diferencia en la filigrana. Hay algunos similares, todos del siglo XVI, pero (desafortunadamente) ninguno igual, en el volumen tercero de Charles M., Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1921², 4 vols. [= Hildesheim, Georg Olms, 1991].

13.— Transcripción fiel del contenido que sigue en F. del Valle Lersundi, «Testamento», *cit.*, pp. 317-383.

de otra mano, coetánea pero desde luego distinta¹⁴ de la que relaciona a continuación los títulos, que aparecen precedidos de una signación —generalmente con punto añadido, aunque no siempre—, a modo de comprobación de cada una de las entradas. Hemos corroborado la correcta transcripción de todos los *items* y resuelto (favorablemente) alguna duda, como la del n° [9] «Yten Guariño», que lleva efectivamente la tilde de la nasal, palatal sonora.¹⁵ Terminada la relación, y de la misma mano, sigue la famosa rúbrica (h. 14r-h. 14v) que tomamos prestada para la titulación de nuestro trabajo: «Los quales dichos libros suso traydos y viejos y algunos rotos [...]», y a continuación sigue la de sus [signación] «libros de leyes» (h. 14v-h. 15r); rematan el documento (h. 15v-16r), de otra mano coetánea, dos rúbricas finales, una para la donación a su hijo Francisco de «los quales dichos libros de leyes [...]» y una postrera, que cierra el legajo y el contenido general de todo el «Inventario»: «los quales dichos bienes de suso contenido [...]».

No da más de sí el cotejo del documento, que, en sus rasgos generales, coincide con lo transcrito en su día y estudiado después,¹⁶ nada cambia, pues, nuestras conclusiones a este respecto (identificaciones, organización, estadísticas, etc.) y sólo queríamos corregir una imprecisión en una de las notas correspondientes al n° [37] «Yten el libro de Axedrez» —sin nada que ver directamente, desde luego, con el título y la obra—, pues decíamos (y perdón: porque lo hacíamos fiados de la memoria y sin comprobar directamente) que el ejemplar «de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, [...] también carece de dos hojas de la signatura G, con proble-

14.— Recordamos que la tasación y copia se inicia el día 8 de abril y no termina hasta el 21 de junio, pudo ocurrir (y así creemos que sucedió) que uno de los amanuenses comenzara el inicio del vuelto de la hoja con la indicación de lo que iba a contener: «libros de romance» y se suspendiera la tarea; cuando se continuó otro de ellos fue quien escribió la relación de los títulos. Minucias paleográficas de poca monta, pero minucias que se deben señalar.

15.— Cf. V. Infantes, «Los libros», *cit.*, pp. 9-10.

16.— Valga recordar lo que sugerimos en 1998 sobre las primeras identificaciones superficiales de los «libros de romance», que eran obra de la «Redacción» de la *Revista de Filología Española*, «tal y como se indica en un epígrafe titulado «NOTAS DE LA REDACCIÓN», no sabemos si interpretar la aposición como la 1ª o la 3ª acepción del *DRAE*, Madrid: Real Academia Española, 1984, 20 ed., II, p. 1157, lo que Gilman denomina de «los editores de la *RFE*», y aunque esto es así, preferimos mencionar al autor del artículo como cita. (De hecho parece quedar claro que Valle Lersundi aporta los documentos con su transcripción, pp. 366-383, y que la «Redacción» de la revista añade las «Notas de la Redacción» con las identificaciones, pp. 384-388, al igual que al comienzo del artículo añade una única nota entre corchetes, con la mención de «N[ota]. de la R[edacción].», p. 383, justificando la publicación de los documentos; cuatro años antes había sucedido lo mismo, el primer artículo de Valle Lersundi donde se recogía la «Probanza de hidalguía de sangre» de nuestro autor, «Documentos» [*cit.*], se acompaña con un breve texto inicial donde se justifica la aparición del testimonio firmado por «La Redacción.», *vid.* V. Infantes, «Los libros», *cit.*, p. 12.

mas de la defensa india del Rey», y no, no se trata allí de la defensa india, sino de diferentes problemas de finales con la Dama y el «Viejo».¹⁷

La segunda espina no la hemos desclavado todavía, aunque los diseños de la investigación son inescrutables. Ya habíamos señalado que en los años setenta parece que todavía existían algunos ejemplares provenientes de la Biblioteca de Fernando de Rojas en poder de Don Fernando del Valle Lersundi; libros que no pudo ver Gilman —o que, al menos, no dejó constancia escrita de su posible consulta— y sobre los que corría la tradición oral de saber si verdaderamente eran del Bachiller o, tal vez, ediciones antiguas de la época de Rojas (entre finales del siglo xv y 1541), aunque no necesariamente pertenecientes a su biblioteca personal. También se sugería, como dato que avalaba la mitografía bibliófila, que se encontraban en «muy mal estado» —recuérdese la coda testamentaria de «viejos y algunos rotos»—, así como que estaban «dañados por el agua», al haber estado en un sótano durante muchos años. Nadie ha publicado (hasta donde llegan nuestras pesquisas) una constatación de la existencia actual de alguno de estos ejemplares.¹⁸ La muerte de Don Fernando del Valle cerró las especulaciones sobre los maltrechos volúmenes y sólo el trabajo de Gilman a comienzos de los años setenta volvió a sacar el tema de la biblioteca de Fernando de Rojas —aunque al hilo de otros intereses *socioculturales* más ambiciosos— y casi treinta años después nosotros mismos. Hoy por hoy no tenemos en las manos ninguno de estos «libros de romance», aunque es posible que pronto contemos con la verificación —sobre la que no ha lugar extenderse ahora— de que alguno de los *items* del «Inventario» todavía existía en vida de Don Fernando del Valle Lersundi, por más que su paradero actual —si es que han sobrevivido a las vicisitudes de su larga existencia— sea (a día de hoy) una incógnita. Pero si no conocemos ninguno de los «libros de romance», sí sabemos, a cambio, del paradero de uno de sus «libros de leyes»; y con una grata sorpresa que justifica de largo el paréntesis de nuestro título.

Dijimos en 1998:

No es nuestro interés (de momento) continuar con los folios de Derecho de nuestro Bachiller, centrados en sus lecturas literarias, aunque desde luego habría que tenerlos (muy) en cuenta cuando se trabaja con inventarios

17.— Vid. Joaquín Pérez de Arriaga, *El incunable de Lucena. Primer arte de ajedrez moderno*, Madrid, Polifemo, 1997, I, pp. 576-577, el segundo volumen es el facsímil; se puede añadir Ricardo Calvo, *Lucena; la evasión en ajedrez del converso Calisto*, Ciudad Real, Perea Ediciones, 1997, autor que sugiere la identificación de Luis Ramírez de Lucena, autor de la *Repetición de amores* que antecede al *Arte de axedrez*, como un *retrato* del Calisto de la *Celestina*. (Ambos estudios no habían aparecido cuando entregamos nuestro trabajo.)

18.— Aunque conservamos una significativa carta de un hispanista dedicado a tareas celestinescas, donde nos cuenta (confidencialmente) una serie de datos sobre este legado, que quizás en algún momento tengamos que contar por escrito.

de depósitos particulares, pues son al fin y al cabo parte de la propia biblioteca y especialmente en este caso; la transcripción está en Valle,¹⁹ [...] y una (primera, pero suficiente) identificación de Luis G. de Valdeavellano, en Gilman, como «Apéndice IV. Los libros de Leyes del Bachiller».²⁰

En esta segunda lista de libros, que recibe en herencia su hijo Francisco, se encuentra en el n^o [34] «Yten Cortes de To[ledo] del año de veynte y cinco»;²¹ una identificación evidente nos lleva a las famosas Cortes toledanas de 1525 (con algunas sombras del *Lazarillo* hoy tan olvidadas...), que imprimió Alonso de Melgar, en Burgos, en febrero del año siguiente. La exhaustiva descripción de Mercedes Fernández Valladares nos ahorra perdernos en pormenores bibliográficos,²² aunque sí recabamos la atención ante un problema derivado de la identificación de las entradas de los inventarios (tal y como nos pasó con los de «romance») y volvemos a (auto)citarnos y a recordar lo que ya dijimos entonces, que viene muy al caso de lo que contaremos más tarde.²³

Una cuestión importante queremos indicar de antemano. Lo habitual en este tipo de documento es *copiar* exclusivamente los datos más elementales de la identificación del libro, generalmente los indicados en la portada del mismo, sin entrar en ningún tipo de precisión específica; de ahí el interés nuestro en suponer una transcripción más o menos exacta de los datos allí recogidos e intentar comprender las *variantes* y *lecciones* diferentes, en ocasiones (casi) como si se tratara de un problema de crítica textual; asunto que se complica si añadimos nuestro convencimiento de que en muchos casos estamos ante una transcripción al dictado, lo que añade (nuevas) *lecciones* y *variantes* a una copia no de por sí especialmente cuidadosa. Esta tipología de problemas: *pericopas*, homografías, homofonías, etc., no producen ningún problema insalvable en la identificación de las obras, pero sí muy específicos en la identificación de las ediciones concretas, que en numerosos *items* son las únicas posibilidades de

19.– Vid. F. del Valle Lersundi, «Testamento», *cit.*, pp. 382-383.

20.– Vid. S. Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, *cit.*, pp. 507-514.

21.– Puede leerse en F. del Valle Lersundi, «Testamento», *cit.*, p. 383; en el documento original se encuentra en la h. 15r.

22.– Vid. Mercedes Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco/ Libros, 2005, I, n^o 176 y n^o 177, que diferencia variantes para las dos tiradas, con abundantes ejemplares conservados de ambas salidas editoriales.

23.– V. Infantes, «Testamento», *cit.*, pp. 12-13.

decidirse por una u otra posible impresión. De ahí que insistamos, en ocasiones de una forma minuciosa e impertinente, en detalles tan menudos y tan nimios como reveladores. Después de darle muchas vueltas al asunto, rechazamos en conjunto que se tomaran los datos de las encuadernaciones, y es una pena, pues en la mayoría de las transcripciones vendrían francamente bien para algunos libros que se resisten a la identificación inmediata; ¿no era la práctica habitual? en el caso de que las rotulaciones lo permitieran, sobre todo dado el estado general que deberían tener los libros de nuestro Bachiller, pero en algún caso concreto no desdeñamos esta posibilidad. No excluimos, a cambio, la posibilidad de que bien en la cara interna de la guarda de vuelta de la encuadernación, habitualmente en blanco sobre el *papelón* utilizado para reforzar la tapa, o en la primera hoja, impresa (= la portada) o en blanco en alguna ocasión, existiera alguna rúbrica (lógicamente manuscrita) del propio Rojas que señalara abreviadamente el título del libro según la costumbre de tantos poseedores; si así fuera, al menos en algún caso y tampoco es del todo desdeñable la hipótesis, lo que se copia en la transcripción sería, precisamente, la forma de nombrar el libro por parte de Rojas (o de quien allí lo hubiera escrito), lo que podría explicar algún olvido y ciertas alteraciones.

La edición ostenta en la portada: *Las cortes de Toledo. Del año de mil y quinientos y veynte y cinco años* (Burgos, Alonso de Melgar, 1526; fol., gót., 22 hs., sgnts.: avj-cvj+diij) y la identificación es evidente, aunque debemos precisar —en aras de una mayor claridad bibliográfica— que existen dos ediciones con pequeñas diferencias, reseñadas concienzudamente por Fernández Valladares; nada varía en ello para saber que Fernando de Rojas tuvo una de ellas (y para la identificación y para la lectura del texto bien poco importa) y que además es imposible —dado el tipo de sintética información que se recoge en un inventario— que se pudiera señalar la fecha real del impreso que sólo se indica del colofón, situado (claro está) en h. 22r: «aca= / baronse a veynte y dos días del mes de / Hebrero de mil & quinientos & ve= / ynte & seys Años.». Es decir y como habíamos supuesto para otros muchos casos: el escribano copia (sintéticamente) los datos elementales que se *leen* (o le *dictan*) en la portada que tiene delante. En este caso la tarea de identificación no supone ninguna contrariedad entre lo recogido en el «Inventario» —tomado evidentemente de la portada— y la realidad del ejemplar, pues a la postre se trata (prácticamente) de la misma *obra*, aunque no sea de la misma tirada editorial.

La diferencia es que este libro que poseyó Fernando de Rojas ha llegado hasta nosotros.²⁴ En un más que aceptable estado de conservación, sin encuadernar, es decir «en rama», con evidentes señales de uso y lectura (bordes doblados, manchas en algunas hojas, arrugas del papel, etc.); nos pareció nada más tenerlo en las manos que se trataba de un impreso de carácter «práctico», de lectura habitual como *cuaderno* legislativo —y así se han titulado alguno de los primeros impresos sobre la materia: *Cuaderno de alcabalas, de leyes, de ordenanzas*, etc.—, y que por su escasa extensión, andaba probablemente más por encima de una mesa, a mano para su consulta, que verticalmente situado en una estantería. Se trata de un libro que recoge las disposiciones legales emanadas de las Cortes toledanas y parece (ciertamente) lógica su posesión por parte de un jurista, de hecho —es obvio recordarlo— figura en el inventario de su biblioteca; estamos, pues, en la geografía toledana de nuestro autor,²⁵ ante un libro de su profesión y con un tema de enorme interés para un abogado y personaje público como era Rojas. Pero, además, con una (decíamos) «grata sorpresa»: lleva anotaciones marginales en algunas páginas en letra claramente coetánea a la edición, que no tenemos más remedio que suponer que (sólo) son de su dueño: Fernando de Rojas. Se nos desvela así el lector y propietario de este ejemplar a través de una caligrafía que observamos (atónitos y maravillados) por primera vez.

Desde hace algunos años se ha empezado a conceder la importancia que merece a las anotaciones manuscritas de los libros,²⁶ hasta el punto

24.— Los datos de procedencia irrefutables que manejamos en la ubicación actual del ejemplar, y que agradecemos en toda su valía por escrito, nos aseguran que se trata, efectivamente, de un libro perteneciente a la biblioteca personal de Fernando de Rojas, garantizado, además, por la coincidencia entre asiento del inventario y volumen.

25.— Aprovechamos la nota para citar un dato que siempre nos llamó la atención, tenga o no relación con nuestro Fernando de Rojas, pues en *Perdón general* (s. l., s. i., s. a., pero Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1522; fol., gót., 6 hs., sgnts.; Aiiij+2), que Carlos I concede el 28 de octubre de 1522 en Valladolid después de la revuelta comunera, figuran entre la lista de aquellos que «no ayan de gozar ni gozen» del mismo, un «Francisco de rojas, vezino de toledo» y un «Fernando de rojas vezino de toledo» [h. 4r] y, precisamente, el segundo de ellos aparece subrayado a mano en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (R/12650); vid. Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 1991, I, n.º 101 y edición facsímil en *Ramillete de noticias del Emperador Carlos v. Homenaje a La Arcadia*, ed. El Aprendiz de Bibliófilo (= Carlos Romero de Lecea), Madrid, La Arcadia, 1959, n.º II, s/p.

26.— Pueden citarse, desafortunadamente con escasa atención a nuestra cultura, Roger E. Stoddard, *Marks in Books, Illustrated and Explained*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1985; Robin C. Alston., *Books with Manuscript. A Short Title Catalogue of Books with Manuscript Notes in the British Library. Including Books with Manuscript Additions, Proofsheets, Illustrations, Corrections. With Indexes of Owners and Books with Authorial Annotations*, London, The British Library, 1994; *The Margins of the Text*, ed. David C. Greetham, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997; *The Rosenthal Collection of Printed Books and Manuscripts Annotations*, New Haven, Yale University Press, 1997; *Le Livre Annoté*, [monográfico] *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, 2 (1999); Heather P. Jackson, *Marginalia. Readers writing in books*, New Haven, Yale

de entender como otro *texto* —a veces más importante que el impreso— la presencia de estas señales de lectura personal; valga recordar que precisamente la *Celestina* tiene un señero testimonio, en el (hasta ahora) único ejemplar completo de la edición de la *Tragicomedia* de Zaragoza, Jorge Coci, 1507, anotada por dos juristas, que ha desentrañado concienzudamente Nieves Baranda.²⁷ Miguel Servet comenta a Dioscórides²⁸, Francisco de Quevedo apostilla la *Retórica* de Aristóteles²⁹, Fernando de Rojas anota la lectura de un texto legal de especial significación en aquellos momentos del establecimiento en España de Carlos I.

Los orígenes del ejemplar nos inclinan a pensar necesariamente en la letra de Fernando de Rojas, en la escritura personal del Bachiller salmantino, con los rasgos silenciosos de una larga memoria escrita que ha llegado por fin hasta nuestros días. Desgraciadamente no conservamos testimonios manuscritos —y mucho menos *pruebas* de escritura— de Fernando de Rojas, lo que imposibilita una comparación caligráfica de autoría, aunque quizá estas *marginalia* sirvan ahora como verificación si aparece algún día un texto que merezca el peritaje. Las primeras sugerencias sobre el «Manuscrito de Palacio», como un posible manuscrito ológrafo³⁰, están hoy ampliamente desechadas³¹ y los documentos conservados en el

University Press, 2001; *The Reader Revealed*, ed. Sabrina Alcorn Baron, Washington, The Folger Shakespeare Library, 2001, que recordamos en el título; *Nel mondo delle postille: i libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, ed. Edoardo Barbieri, Milano, CUSL, 2002; etc.

27.— Nieves Baranda, «Leyendo «frontezicas de filosofía». *Marginalia* a un ejemplar de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1507)», 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, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 269-310

28.— *Vid. Miguel Servet, editor de Dioscórides*, ed. Francisco Javier González Echevarría, Villanueva de Sijena, Instituto de Estudios Sijenenses, 1997.

29.— *Vid. Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles*, ed. M^a Luisa López Grigera, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

30.— *Vid.* los trabajos de Charles B. Faulhaber al hilo de su descubrimiento, «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio Ms 1520», *Celestinesca*, 14, 2 (1990), pp. 3-39; «*Celestina* de Palacio: Rojas Holograph Manuscript?», *Celestinesca*, 15, 1 (1991), pp. 3-52 y «Ms 1520 de la Biblioteca de Palacio. De los «papeles del antiguo auctor» a la *Comedia de Calisto y Melibea*: Fernando de Rojas trabaja su fuente», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, eds. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribero, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, II, pp. 283-287

31.— Así lo han puesto de relieve, desde distintos intereses y diferentes ópticas, Ian Michael, «*La Celestina* de Palacio: el redescubrimiento del MS. II-1520 (sign. ant. 2.A.4) y su procedencia segoviana», *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), pp. 149-161; Juan Carlos Conde, «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio: un nuevo testimonio del *Diálogo de Vita Beata* de Juan de Lucena», *La Corónica*, 21, 2 (1992-1993), pp. 34-57; Patrizia Botta, «*La Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales», *Boletín de la Real Academia Española*, 73 (1993), pp. 25-50 y 347-366; Michel Garcia, «Consideraciones sobre 'Celestina' de Palacio», *Celestinesca*, 18, 1 (1994), pp. 3-16; Juan Carlos Conde, «El manuscrito II-1520 de Palacio y la *Celestina*: balance y estado de la cuestión», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltrán

Archivo Municipal de Talavera de la Reina, que tanto nos han ayudado a entender algunos avatares de su biografía,³² no contienen siquiera una firma de nuestro autor.³³ Quedan corroborar algunas incógnitas pendientes, analizar al detalle los escuetos testimonios y dar vueltas a otras sugerencias todavía en mantillas documentales. Pero de aquellos libros que «tuvo el Bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada Celestina», uno, al menos, ha sobrevivido, y en él, permanece un testimonio escrito fosilizado en sus márgenes: la sombra caligráfica que nos desvela el lector que lo tuvo entre sus manos.

y José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 161-185; Francisco Lobera, «Sobre historia, texto y ecdótica, alrededor del Manuscrito de Palacio», en *La Celestina, v centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre-1 de octubre de 1999)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 79-96; Juan Carlos Conde, «1989-1999: diez años de la *Celestina* manuscrita de Palacio», en *Los orígenes del español y los grandes textos medievales: «Mío Cid», «Buen amor» y «Celestina»*, Madrid, CSIC, 2001, ed. Manuel Criado de Val, pp. 265-288 y M^a Luisa López-Vidriero, «La «Celestina de Palacio»: un origen no tan incierto», en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina. New York, November 17-19, 1999*, eds. Ottavio DiCamilo y John O'Neill, New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 125-151, entre otros.

32.— Vid. los recogidos por Inés Valverde, «Fernando de Rojas: alcalde y hombre de letras», en *Talavera en el tiempo. Primer Ciclo Conferencias'92*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1992, pp. 153-171.

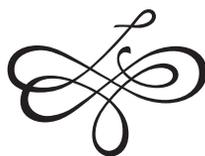
33.— Ya parecía quedar claro en los resúmenes (y transcripciones) de Inés Valverde, *cit.*, *supra*, pero nos lo confirma Don Rafael Gómez Díaz, su actual Director, a quien agradecemos sinceramente sus aclaraciones.

Bibliografía

- ALSTON, Robin C., *Books with Manuscript. A Short Title Catalogue of Books with Manuscript Notes in the British Library. Including Books with Manuscript Additions, Proofsheets, Illustrations, Corrections. With Indexes of Owners and Books with Authorial Annotations*, London, The British Library, 1994.
- BARANDA, Nieves, «Leyendo «frontezicas de filosofía». *Marginalia* a un ejemplar de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1507)», 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, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 269-310.
- BOTTA, Patrizia, «La *Celestina de Palacio* en sus aspectos materiales», *Boletín de la Real Academia Española*, 73 (1993), pp. 25-50 y 347-366.
- BRIQUET, Charles M., *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1921², 4 vols. [= Hildesheim, Georg Olms, 1991].
- CALVO, Ricardo, *Lucena; la evasión en ajedrez del converso Calisto*, Ciudad Real, Perea Ediciones, 1997.
- CONDE, Juan Carlos, «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio: un nuevo testimonio del *Diálogo de Vita Beata* de Juan de Lucena», *La Corónica*, 21, 2 (1992-1993), pp. 34-57.
- , «El manuscrito II-1520 de Palacio y la *Celestina*: balance y estado de la cuestión», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 161-185.
- FAULHABER, Charles, «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio Ms 1520», *Celestinesca*, 14.2 (1990), pp. 3-39.
- , «*Celestina* de Palacio: Rojas Holograph Manuscript?», *Celestinesca*, 15.1 (1991), pp. 3-52.
- , «Ms 1520 de la Biblioteca de Palacio. De los «papeles del antiguo auctor» a la *Comedia de Calisto y Melibea*: Fernando de Rojas trabaja su fuente», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, eds. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribero, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, II, pp. 283-287.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 2005, 2 ts.
- GARCIA, Michel, «Consideraciones sobre 'Celestina' de Palacio», *Celestinesca*, 18, 1 (1994), pp. 3-16.
- GAYOSO CARREIRA, Gonzalo, *Historia del papel en España*, Lugo, Diputación Provincial, 1994, 3 ts.
- GILMAN, Stephen, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina* [1972], Madrid, Taurus, 1972.

- INFANTES, Víctor, «Los libros «traydos y viejos y algunos rotos» que tuvo el Bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique [Lisant et Lecteurs en Espagne xv^e-xix^e siècle]*, 100.2 (1998), pp. 7-51.
- , «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.
- JACKSON, Heather P., *Marginalia. Readers Writing in Books*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- EL JARDÍN de *Melibea*, Burgos, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- LE LIVRE annoté, [monográfico] *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, 2 (1999)
- LOBERA, Francisco, «Sobre historia, texto y ecdótica, alrededor del Manuscrito de Palacio», en *La Celestina, v centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre-1 de octubre de 1999)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 79-96.
- LÓPEZ-VIDRIERO, M^a Luisa, «La «Celestina de Palacio»: un origen no tan incierto», en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina. New York, November 17-19, 1999*, eds. Ottavio DiCamilo y John O'Neill, New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 125-151.
- THE MARGINS of the Text*, ed. David C. Greetham, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.
- MARTÍN ABAD, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 1991, 3 ts.
- MICHAEL, Ian, «*La Celestina* de Palacio: el redescubrimiento del MS. II-1520 (sign. ant. 2.A.4) y su procedencia segoviana», *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), pp. 149-161.
- NEL MONDO delle postille: i libri a stampa con note manoscritte. *Una raccolta di studi*, ed. Edoardo Barbieri, Milano, CUSL, 2002.
- PÉREZ DE ARRIAGA, Joaquín, *El incunable de Lucena. Primer arte de ajedrez moderno*, Madrid, Polifemo, 1997, 2 vols.
- RAMILLETE de noticias del Emperador Carlos V. *Homenaje a La Arcadia*, ed. El Aprendiz de Bibliófilo (= Carlos Romero de Lecea), Madrid, La Arcadia, 1959.

- THE READER Revealed*, ed. Sabrina Alcorn Baron, Washington, The Folger Shakespeare Library, 2001.
- THE ROSENTHAL Collection of Printed Books and Manuscripts Annotations*, New Haven, Yale University Press, 1997.
- STODDARD, Roger E., *Marks in Books, Illustrated and Explained*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1985.
- VALLS I SUBIRÀ, Oriol, *La historia del papel en España*, Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1978-1982, 3 ts.
- VALLE LERSUNDI, Fernando del, «Documentos referentes a Fernando de Rojas», *Revista de Filología Española*, XI (1925), pp. 385-396.
- , «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, XVI (1929), pp. 365-388.
- VALVERDE, Inés, «Fernando de Rojas: alcalde y hombre de letras», en *Talavera en el tiempo. Primer Ciclo Conferencias '92*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1992, pp. 153-171.





INFANTES, Víctor, «Fernando de Rojas: el lector desvelado (en su caligrafía). De nuevo sobre el 'Inventario' de sus libros», *Celestinesca* 31 (2007), pp. 103-118.

RESUMEN

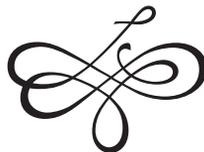
Partiendo de un trabajo publicado en 1998 (*Bulletin Hispanique*, 100, 2 (1998), pp. 7-51), se ofrece una revisión sobre algunos aspectos de los documentos que recogen el «Testamento» y el «Inventario» de los libros de Fernando de Rojas; asimismo se ofrece la identificación de un ejemplar proveniente de su biblioteca personal, que presenta anotaciones marginales manuscritas de lectura y que muy probablemente pertenezcan al escritor.

PALABRAS CLAVE: «Testamento» e «Inventario» de libros de Fernando de Rojas, biblioteca del escritor, anotaciones manuscritas.

ABSTRACT

Following an essay of 1998 (*Bulletin Hispanique*, 100, 2 (1998), pp. 7-51) a review of some aspects of Fernando de Rojas' will and book inventory is made. At the same time it has been possible to identify a book from his personal library which has reader's manuscript marginalia probably due to the writer's hand.

KEY WORDS: Will, book inventory of Fernando de Rojas, writer library, book marginalia.



El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*

Albert Lloret
The Johns Hopkins University

A las obras creo, que las palabras
de balde las venden dondequiera
(*Celestina*, Auto VII)

Antiguos modelos y nueva retórica

Aunque cada vez parezca haber menos duda de que la *Celestina* sea una obra escrita desde las convenciones de la comedia humanística coetánea al texto (María Rosa Lida, Francisco Rico), no por eso deja de presentar unas características técnicas que se irán desarrollando en obras posteriores, como el *Lazarillo* o el *Quijote*, y que, desde el presente, se pueden ver en tendencia hacia la novela moderna de los siglos XVIII y XIX (Stephen Gilman, Dorothy Severin).¹ De cualquier modo, en la comedia humanística y en la «novela sentimental», con la que tanto tiene que ver el texto que nos ocupa (Severin, Marina Brownlee), las obras solían recibir el título de la pareja de amantes protagonistas, o de uno de ellos. A pesar de que la compleja historia textual de la obra haya podido favorecer una denominación homónima al personaje no de ninguno de los amantes, sino de la alcahueta, si se sigue prefiriendo llamar la *Celestina* a la *Tragicomedia de*

1.– Cifrada esencialmente, en su hibridismo genérico y en su dialogismo estilístico integrador de distintos discursos (cómico, irónico, paródico). Ver además el ponderado resumen de Ruiz Arzálluz en Lobera *et al.* (xcii-cvii).

Calisto y Melibea —como se debiera y reivindica Joseph Snow («Sobre la caracterización» y «Two Melibeas»)—, es fundamentalmente por la talla del personaje y por su función en el desarrollo de la obra. En palabras de Carlos Mota: «si Celestina adquiere una estatura colosal frente al resto del elenco [de personajes] es porque posee una avasalladora voluntad de dominio: sobre sí misma, sobre todos los demás personajes, sobre la naturaleza» (Lobera *et al.* cxcii).

Esta voluntad de dominio tiene su puesta en escena más espectacular y artificiosa en la invocación del demonio y en la *philocaptio* de las que Celestina se sirve a fin de ganar a Melibea para Calisto, al final del tercer auto.² No obstante, en la obra, el proceder de la alcahueta hechicera no resulta de encadenar conjuros con encantamientos. Como sintetiza Malcom Read: «her manipulation of the supernatural power is more than matched by her purely rhetorical skill. Her greatest art is that of controlling others not with witchcraft but with her own linguistic ability» (85). De hecho, para Dorothy Severin, el desproporcionado tamaño retórico que adquiere el personaje podría suscitar una interpretación censora: «Celestina's behaviour is a powerful condemnation of the ability of language, literature and received wisdom to be used as a tool to corrupt and debase» (67, ver también Paul Friedman 360-1).

El poder retórico de Celestina no es una cualidad inherente y exclusiva del personaje, más bien era ya considerado contemporáneamente como parte del arsenal de instrumentos propio del oficio de alcahueta. Como recuerda Malcom Read, Suárez de Figueroa, en su *Plaza universal* recogía el dicho que: «Menos entiende de persuasión un Retórico que un alcahuete» (84-5). No obstante, la retórica de un «alcahuete» no parece tener relación directa con la disciplina de raíces clásicas, aquella *ars bene dicendi* que asiste en una *buena expresión*, correlato del valor moral del rétor, para el convencimiento del oyente en materias de interés público (Lausberg 83-5).

Cuando se ha analizado la *Celestina* desde el punto de vista de su retórica, se ha tendido a entenderla como una técnica de escritura, un código de tópicos y figuras en boga durante el tiempo en que vivió el autor de la obra (Charles Fraker).³ Este código sin duda ha dejado una serie de huellas en el texto, que hoy, por la caída en desuso y desconocimiento de dicho arte, nos son difícilmente reconocibles, lo que nos impide entender la *Celestina* como lo harían sus contemporáneos; es de suponer: de aquellos que compartían formación y conocimientos con sus creadores. Con esta concepción del arte retórico, Fraker ensaya un catálogo de tópicos y

2.— Ver ahora los trabajos de Robert Folger, *Images in Mind* y «Passion and Persuasion».

3.— Singularmente en el libro de Fraker, pero también en el trabajo de Erica Morgan y menos en el de Otis Handy.

figuras (*diallage, comparatio, dissimilitudo...*) a partir del primer auto de la *Celestina*, pero lo desestima al poco:

It would be impossible in this brief study to list by genera and species all the figures, topics of invention, or forms of argument in *Celestina*. More than that, it is unnecessary: any student wealthy enough to own a Quintilian or a Lausberg can point out figures as well. Rhetorical argument in *Celestina* is in any case pervasive: the proportion of the text that disputes, argues, convinces *according to the old patterns* is very large (73, la cursiva es mía).

Suscribiendo y partiendo del alegato reivindicativo de Fraker respecto la retoricidad del texto y la importancia que la retórica clásica tuvo en la formación de los autores de la *Celestina*, la aproximación reconstructiva de los recursos empleados, como ensayó y desestimó el mismo Fraker, parece poco productiva. Un estudio retórico del texto tal vez deba centrarse en una determinada escena, en uno o varios de sus personajes, en un auto, en definitiva, una fracción de la obra. Puesto que las artes retóricas construyen discursos, y en una obra dialógica, como lo es ésta, debe haber forzosamente varios, parecería especialmente productivo examinar la construcción de uno de ellos, o el diálogo conflictivo entre más de uno.

En este sentido son modélicos los estudios de Morgan y Handy, que se han ocupado, principalmente, del estudio de los éxitos retóricos de la alcahueta en la seducción de Melibea. Ambos críticos ponen al descubierto las numerosas tretas de las que *Celestina* se sirve para conducir a Melibea según sus intenciones: argumentos patéticos, entimemas, falsas analogías, o la trasposición de códigos amorosos en otros de tipo médico, socialmente aceptables.⁴

El siguiente trabajo no va a servirse directamente de los «antiguos modelos», sino que abrirá el marco de estudio de la argumentación y la persuasión, sirviéndose, en primer lugar, de los estudios neoretóricos de Chaim Perelman, los cuales asumen y actualizan el saber clásico. En efecto, según la aproximación de Perelman, recurrir sólo a los «antiguos modelos» puede resultar un inconveniente en algunas circunstancias: La retórica, convertida en ejercicio escolar, se dirige a auditorios convencionales y puede, sin dificultad alguna, atenerse a visiones estereotipadas

4.- Robert Folger ha descifrado recientemente el sentido fisiológico de la estratagema de *Celestina* según las teorías al uso contemporáneo («Passion and Persuasion», especialmente 16-24); mientras que Friedman ha reevaluado el análisis retórico de la persuasión de Melibea por parte de la alcahueta desde el post-estructuralismo, señalando la cesión de toda lógica y de toda retórica consecuentes, y la sumisión de un lenguaje aceptable socialmente a la satisfacción de las propias intenciones y deseos. Por otro lado, Di Patre ha puesto de relieve los usos lógicamente contradictorios de las sentencias.

de estos auditorios, lo cual ha contribuido, tanto como lo facticio de sus temas, a su degeneración. (55)

En otras palabras: parte de las estrategias retóricas de Celestina serán difíciles de apreciar con propiedad si se olvida que la alcahueta no se dirige en ningún momento al senado o a un jurado, sino a personajes individuales, específicos, caracterizados ficticiamente, por cuestiones alejadísimas de aquellas por las que la retórica clásica desarrolla sus ejercicios.

Lo que despliega la «nueva retórica», rescatando el saber clásico de los limitados contextos de aplicación originales, es el conocimiento de todas las condiciones y medios argumentativos para conseguir el objetivo de toda *ars bene dicendi*, la persuasión, esté o no basada en las preceptivas antiguas, como es el caso de aquélla que Sánchez de Figueroa recuerda como habilidad de los alcahuetes, en absoluto formados escolarmente en este saber. En palabras de Perelman:

El objetivo de toda argumentación (...) es provocar o acrecentar la adhesión a las tesis presentadas para su asentimiento: una argumentación eficaz es la que consigue aumentar esta intensidad de adhesión de manera que desencadene en los oyentes la acción prevista (acción prevista o abstención) o, al menos, que cree en ellos una predisposición, que se manifestará en el momento oportuno. (91)

El enfoque global y los objetivos últimos de Perelman sobrepasan en mucho mis intenciones. Perelman, en la Europa posterior a las dos grandes guerras, reivindicaba el fundamento ético de la construcción de un discurso práctico sobre el saber humano, más allá del prejuicio de raíz cartesiana que había venido concediendo valor ontológico solamente a aquello que ya era en sí mismo evidente. Revalorizando el uso argumentativo de la palabra, Perelman abogaba por una herramienta agonística refinada por siglos de civilización, alternativa deseable a la barbarie de las armas, terreno abierto al encuentro de posturas no absolutas sino necesariamente matizadas, a la búsqueda del diálogo, en favor de la persuasión y el convencimiento último. En este proceso, Perelman define e ilustra un elenco de *topoi* y figuras de argumentación no codificadas por las venerables artes de la antigüedad, que pueden arrojar nueva luz sobre aquellos textos cuya dimensión persuasoria es notable.

Así pues, lo que pretendo a continuación es entender un poco mejor el arte retórico de un personaje ficticio caracterizado por su capacidad de persuadir a sus interlocutores. Para ello pretendo analizar la que —como escribía María Rosa Lida— es la «piedra de toque» del arte persuasivo celestinesco: su dominio sobre Pármeno. Seguidamente me centraré en la derrota y la muerte de Celestina a manos de Pármeno y Sempronio,

para averiguar cuáles fueron los errores retóricos de la alcahueta, cuyas palabras no pudieron impedir el trágico desenlace.

Palabras y performatividad

El proceso celestinesco de dominio sobre Pármeno empieza hacia el final del primer auto.⁵ Hasta ese momento, Pármeno le había mostrado a su señor Calisto, sin éxito alguno, una desfavorable opinión de Celestina, a quien conocía y había servido tiempo atrás. También Sempronio y Celestina, cuando se encuentran presentes, se dan por apercibidos de la desfavorable opinión que Pármeno manifiesta sobre ellos en sus apartes. Celestina, para cambiar la postura de Pármeno, tal y como reza el argumento del auto, «mucho le dice de los hechos y conocimiento de su madre [de Pármeno], induciéndole a amor y concordia de Sempronio» (I, 25). En esta frase se encuentra tanto la sustancia del diálogo entre ambos personajes en el primer auto, como el objetivo de la argumentación de Celestina y el argumento en el que ésta se basa principalmente. Se trata de convencer a Pármeno de que ayude a Sempronio —y, por lo tanto, a sí misma y a sus intereses—, invocando la figura de la madre de Pármeno, aprovechando que ésta y Celestina habían sido comadres en el oficio.⁶

Se puede empezar a observar cuáles son las condiciones argumentativas que se dan en esta situación: se trata de un diálogo, en el que uno de sus dos participantes pone en juego sus habilidades retóricas con el objetivo último de persuadir al otro. El éxito del ejercicio dialéctico se cifrará en una acción muy concreta, implicará, siguiendo la terminología de Perelman, una «acción consecuyente», en este caso, la colaboración de Pármeno con Sempronio. El auditorio de la argumentación no es universal sino particular, y concretísimo, compuesto de una sola persona (Pármeno), con una predisposición poco favorable al asentimiento de las palabras salidas por la boca de la alcahueta, en función del conocimiento del pasado y la fama de Celestina (Perelman 65-71).

Siendo así, y guiándonos por lo que el argumento del auto declara, se materializa una operación importantísima no únicamente en un proceso judicial (Perelman 192), sino en cualquier defensa de unos determinados intereses, y su consecuyente argumentación: la selección de los hechos que

5.— Ver las páginas definitivas de Gilman, Lida y José Antonio Maravall sobre la evolución de Pármeno, vital, psicológica y en función de la relación jerárquica con su amo, respectivamente. Una lectura integradora que orquesta las perspectivas anteriores a la vez que pone cierta atención en el papel celestinesco dentro del proceso en Snow, «¿Con qué pagaré esto?».

6.— En el tercer auto puede leerse una interpretación de lo acontecido en el diálogo de éste primero, en el que intervienen Celestina y Pármeno. La alcahueta cree que sus intenciones persuasorias se vieron materializadas como podemos adivinar cuando dice: «acordele [a Pármeno] quién era su madre» (III, 99-100).

apoyan las intenciones de Celestina. Así, el hecho de que Celestina recuerde a Pármeno quién había sido su madre, parece obrado en clara conciencia del auditorio unipersonal al que persuadir, buscando hábilmente, pues, la sensibilidad del receptor a los argumentos escogidos.

¿Por qué es un argumento a favor de las intenciones celestinescas que la madre de Pármeno hubiera sido la compañera de Celestina? La elección de esta información es clave y tiene muchas aristas. En primer lugar, le permite a la alcahueta recortar distancias sociales y morales con Pármeno («¡Pues fuego malo te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo!»; I, 71), e intentar interponer espacio entre Pármeno y Calisto («deja los vanos prometimientos de los señores, los cuales desechan la sustancia de los sirvientes con huecos y vanos prometimientos»; I, 73). De esta manera, en virtud de este vínculo familiar, justifica la necesidad de que Pármeno ayude a Sempronio en su propio beneficio, sin cuidado del perjuicio que pueda aportar a su amo.⁷ En el fondo, pues, la base argumentativa de la alcahueta en este punto es la figura de la *doble jerarquía* (Perelman 340-43): del mismo modo que tu madre recibía tu lealtad, Pármeno, sin menoscabo de sus actividades profesionales que condenas en mí, debes serme leal y seguir mis consejos, ya que yo también soy para ti como una madre.

Paralelamente, Celestina juega la carta de la autoridad y del saber que otorga la experiencia, opuesta a la juventud del criado («¡Oh hijo!, bien dicen que la prudencia no puede ser sino en los viejos, y tú mucho mozo eres»; I, 74), estrategia que converge con la de detentar la familiaridad de Pármeno:

los ancianos somos llamados padres, y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y en especial yo a ti, cuya vida y honra más que la mía deseo. Y ¿cuándo me pagarás tú esto? Nunca, pues a los padres y a los maestros no puede ser hecho servicio igualmente. (I, 78-9)

El efecto buscado con esta estrategia cae en uno de los *topoi* comunes del *orden* (Perelman 160), por lo menos implícitamente, reafirmando la superioridad de lo anterior —Celestina, su experiencia y saber— sobre lo posterior —Pármeno, su inocencia y su prudencia impropias de la juventud—. Por otro lado, este *topos* del orden da cuenta de los usos de Séneca o de las *Auctoritates Aristotelis* en las palabras de Celestina que se acaban de citar en el párrafo anterior, donde se traducen las sentencias «Magistri, diis et parentibus non potest reddi equivalens», o «Iuvenes non possunt prudentes esse» en refuerzo de la autoridad de la vieja ante los reparos de Pármeno (ver también Di Patre, 158-64).

7.— Puntualmente, por lo tanto, Celestina se contradice, puesto que había empezado por decir a Pármeno que ella sólo estaba ayudando a su amo para la consecución de algo natural (I, 67-9).

Es ésta una estrategia de algún modo opuesta a la de enfatizar su familiaridad pretérita con Pármeno. Le permite a Celestina extender sus peroratas contra la prudencia o sobre la necesidad de compartir los placeres, pero la oposición argumentativa que adopta en estas circunstancias interpone distancia entre las partes en vez de acortarla:

Mientras que el creador debe, normalmente, adaptarse al auditorio, no sucede lo mismo con el maestro encargado de enseñar a sus alumnos lo que está permitido en el grupo concreto al que deben agregarse o, al menos, al que las personas responsables de su educación desean integrarlos. La persuasión es, en este caso, previa a la iniciación, y debe someterse a las exigencias del grupo especializado cuyo maestro aparece como portavoz. (Perelman 169).

Teniendo en cuenta, entonces, que Pármeno no reconocía desde un principio la autoridad de Celestina, sino todo lo contrario —de ahí la necesidad de la persuasión—, parecen *a priori* poco convenientes los argumentos de la alcahueta que explotan esta posición.⁸

Finalmente, Celestina recurre a dos argumentos de un tipo peculiar, no codificado por Perelman. A este tipo lo llamaré *argumento performativo*, y se caracteriza por materializar lingüísticamente, la propia acción que enuncia (Austin 1-24). Su efecto va algo más allá del puro acto lingüístico y obliga al enunciante a establecer un compromiso de acción futura. Los dos *argumentos performativos* que usa Celestina son la promesa del dinero que su padre le había legado para que se traspasara cuando fuera conveniente, y la del cuerpo de Areúsa.

Así pues, las maniobras que emprende Celestina en este primer auto son, por un lado, el de la figura de la doble jerarquía, el *topos* de precedencia (en contradicción relativa con los efectos conseguidos con la maniobra anterior), las figuras de autoridad y, finalmente, dos argumentos performativos, dos promesas.⁹ Sin embargo, no porque podamos entender cuáles son los resortes de las intenciones celestinescas significa que sean efectivos. Debemos examinar cuáles son las reacciones de Pármeno, para determinar la efectividad de cada treta. Para decirlo con Perelman:

8.— José Ángel Alonso, en un técnico y riguroso análisis semiótico de la manipulación de Celestina, sigue a Greimas y Courtés para explicar el cambio de lealtad de Pármeno por las estructuras modales y contractuales que se arman en las relaciones entre Pármeno y Calisto, y entre Pármeno y Celestina. Sin embargo, la formalización de dicho estudio no se ocupa de detallar, como se pretende conseguir en éste, los mecanismos que permiten las relaciones entre los personajes, es decir, las relaciones retóricas manifiestas en el texto.

9.— Ver Azar para una interesante valoración general del uso de las promesas en la obra desde la *speech act theory*, pero sin relacionarlas con las estratagemas argumentativas. Se pone especial atención en los actos performativos, pero no en los actos lingüísticos constativos («acordele quién era su madre», «bien dicen que la prudencia no puede ser sino en los viejos», etc.), que también intervienen en las maniobras que pretenden provocar asentimiento en los personajes-interlocutores de la obra.

la situación argumentativa, esencial para la determinación de los lugares a los que se recurrirá, es propiamente un complejo que comprende, a la vez, el objetivo perseguido y los argumentos con los que se corre el riesgo de enfrentarse. (165)

El primer argumento al que parece asentir relativamente Pármeno es el que deriva de su familiaridad con Celestina y de su distancia social y económica con el amo Calisto, pues justo cuando acaba de exponérselo la vieja, el jovenzuelo responde:

Celestina, todo tremo en oírte; no sé qué haga; perplejo estó. Por una parte téngote por madre, por otra a Calisto por amo. Riqueza deseo, pero quien torpemente sube a lo alto, más aína cae que subió. No querría bienes mal ganados. (I, 74)

Pármeno expresa su deseo de medrar, pero también sus prevenciones morales, que refuerza aún más cuando Celestina replica que ella sí que querría bienes mal ganados, porque es de la opinión que: «A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo» (I, 74).

La otra reacción que hace mella en el ánimo de Pármeno es la promesa de Areúsa («Maravillosa cosa es»; I, 76), respecto cuya veracidad Pármeno responde con recelo («Mi fe, madre, no creo a nadie»; I, 76); si bien esta vez la autoridad aristotélica («Estremo es creer a todos y yerro no creer a ninguno»; I, 76) parece ser efectiva, puesto que Pármeno responde: «Digo que te creo pero no me atrevo, déjame» (I, 76). Pármeno sigue presentando resistencia, pero, finalmente, tras el discurso sobre la necesidad de compartir el goce —otro argumento basado en la autoridad profesoral del orador—, Celestina parece haberse salido con la suya: «manda, que a tu mandado mi consentimiento se humilla» (I, 80).

En conclusión, hasta aquí, si bien parecía que los argumentos celestinescos podían resultar lógicamente contradictorios, resultan relativamente efectivos en el auditorio unipersonal al que van dirigidos. En particular, la combinación de autoridad aristotélica y promesa lujuriosa empieza a desarmar al interlocutor. Celestina, a pesar de las palabras de Pármeno, aún no lo considera leal («yo le contaré en el número de los míos»; III, 101) y lo cierto es que, en el auto sexto, el sirviente vuelve a levantar suspicacias en las palabras de la alcahueta frente a Calisto. Ante la situación ya prevista por la vieja, el siguiente movimiento también lo anuncia con anticipación: «Harele haber a Areúsa», (III, 102).¹⁰

10.— Emilio Barón analiza detalladamente la transformación de Pármeno como una estricta mimesis psicológica, como proceso de maduración personal y afloración de la auténtica naturaleza psicológica (rencorosa, hipócrita, codiciosa, cobarde y lujuriosa), teniendo en cuenta el papel de Celestina, como agente que suscita la autoconsciencia del personaje y su

Más allá de la performatividad

Por lo tanto, a pesar de todas las tretas y de la argumentación de la vieja, efectiva en apariencia, no es ya la promesa sino su consecución, lo único que el personaje juzga factible para lograr la lealtad de Pármeno. No es la palabra, tampoco la palabra performativa, sino la acción misma, lo que en el mundo gobernado por un maestro de la persuasión puede desencadenar otra acción. Escribía a este respecto Read:

Not surprisingly, all the characters are deeply suspicious of language, especially those like Celestina who are largely instrumental in its perversion. She is never in doubt as to language's pure symbolic role. (94)

Esta última afirmación la ilustra Read con dos frases de la vieja alcahueta: «dile que cierre la boca y comience a abrir la bolsa» (I, 66) y «que la amistad que entre ti e mí se afirma no ha menester preámbulos ni correlarios ni aparejos para ganar voluntad» (I, 51). Otras podrían aducirse, entre ellas, la que encabeza este artículo (VII, 177): «A las obras creo, que las palabras de balde las venden dondequiera». Cualquiera de ellas demuestra que Celestina conoce muy bien los límites efectivos del lenguaje.¹¹

Después del fracaso de la primera conversación con Pármeno, patente en el auto sexto, Celestina habla con él de nuevo en el auto séptimo, abundando en los mismos puntos abordados en su primera conversación: su relación familiar («hijo a lo menos cuasi adotivo»; VII, 163), su autoridad («mira que soy vieja y el buen consejo mora en los viejos»; VII, 163) y, lo que resulta ser determinante, la promesa de nuevo de Areúsa. Para fomentar la concordia con Sempronio, en consecuencia, la vieja promete a Pármeno no ser menos con él: «¡Oh cuán dichosa me hallaría en que tú y Sempronio estuviédeses muy conformes, muy amigos, hermanos en todo, viéndoos venir a mi pobre casa a holgar, a verme, y aun a desenojaros con sendas mochachas!» (VII, 167).

En este punto, surge Calisto una vez más en la conversación, de boca de Pármeno e inopinadamente («le aconsejaba yo lo cierto y me daba muchas gracias»; VII, 167), lo que, por un lado, es indicio de que Pármeno está aceptando la autoridad más que la familiaridad de Celestina, a cambio de la promesa de Areúsa y, por otro lado, certifica que Pármeno es consciente de que secundar a Celestina es ir contra Calisto, por mucho que haya

maduración, pero sin atender a las formas ni las causas de la efectividad de las estrategias celestinescas.

11.— El perceptivo análisis de Mary Gaylord, en particular 5-8, parece reforzar nuestras apreciaciones, al centrarse en demostrar el cariz comercial o económico del lenguaje, utilizado por los personajes en la obra como medio para la obtención de todo tipo de beneficios. Por nuestra parte, compartimos las apreciaciones de Gaylord aunque tendemos a precisarlas y naturalizarlas dentro de la casuística de un fenómeno intrínsecamente comunicativo, como es el de la persuasión, en el sentido amplio que venimos empleando.

dicho la vieja poco antes: «estando bien con él, con tu amo y con todo el mundo lo estarías» (VII, 165).

Es aquí cuando Pármene entra en la lógica argumental de Celestina, empezando por aceptar la familiaridad y el vínculo de servidumbre que con ella mantuvo en el pasado: «Agora doy por bien empleado el tiempo que siendo niño te serví, pues tanto fruto trae para la mayor edad» (VII, 168). Pero esta actitud es adoptada sólo jocosamente por parte del sirviente, ya que ante el elogio de Claudina, Pármene exclama en un aparte: «No la madre Dios más a esta vieja, que ella me da placer con estos loores de sus palabras» (VII, 169).¹² Aun más: al ver Pármene a Areúsa, cuando la promesa pasa a ser un hecho no lingüístico que revierte en otro —la lealtad a Sempronio y temporalmente a ella—, el sirviente no puede reprimir en un tono claramente paródico del de la poesía de cancionero o de la ficción sentimental: «que me ha muerto de amores su vista. Ofrécele cuanto mi padre te dejó para mí» (VII, 181). Reaparece aquí el dinero, del que no se había vuelto a hablar, una de las tretas más groseras y poco sutiles de la alcahueta. Pármene parece poner en juego con ironía su valor simbólico, precisamente ante aquella persona que se lo había otorgado, la única para la que podía tenerlo.

Por lo tanto, parece claro que Pármene adopta el discurso de Celestina, se amolda a él, a sus argumentos, para proponer una justificación discursiva que le permita llevar a cabo sus propios fines, de acuerdo con las promesas de la vieja. Él, como Celestina, se sirve de las palabras confiándoles un valor simbólico y pervertible. La supuesta pericia dialéctica de la alcahueta solamente resulta contra Pármene en tanto que cimentada en argumentos performativos, en promesas, que implican una consecución de determinadas acciones para poder conseguir otras, facilitar su encuentro sexual con Areúsa, a cambio de la concordia con Sempronio.

La muerte de la alcahueta

Y es aquí donde reside el fracaso celestinesco. Cuando Sempronio y Pármene aparecen de madrugada, en el doceno auto, ahora son ambos los que se introducen de lleno en el juego retórico al que quería jugar aquélla: «Abre, que son tus *hijos*» (la cursiva es mía, 254). Las intenciones de los dos sirvientes son claras. Celestina ha conseguido beneficios del negocio en el que participó gracias a Sempronio, y éstos, ahora amigos y hermanos, quieren parte de los beneficios, como fue acordado. La réplica de Celestina ante las demandas no oculta sus intenciones: «¡Gracioso es el asno!» (XII, 256). A partir de aquí, las múltiples razones contradicto-

12.— Una caracterización de Pármene como pícaro, y su degeneración rufanesca en John Wilhite.

rias argüidas de nada pueden servir: se desdice de su obligaciones como nueva ama de los dos siervos, dice haber perdido la cadenilla, o que se la robaron, afirma que lo que le fue dado es suyo y de nadie más (xii, 256), promete, de nuevo contradictoriamente, calzas a cada uno si la cadenilla aparece, pero dice que dicha promesa es de «buen amor» (xii, 257), cuando justo antes se había zafado de las exigencias de los siervos aduciendo que las había hecho de «buen amor» y que, por ello, no estaba obligada a nada. Les promete también otras mujeres (xii, 258) y, a partir de aquí, al ver la ira de los siervos, juega la carta del *pathos* e intenta suscitar la compasión presentándose como una pobre viejecilla indefensa (xii, 259), pero no admite estar a la merced de Pármeno a raíz de sus conocimientos sobre su pasado, ya que Pármeno repite que él había sabido siempre cómo era la vieja.

Podría parecer que si Celestina pierde esta vez es porque no sabe argumentar como es debido su postura, y su postura es la de mantener todo el capital que ha conseguido con el negocio, en parte gracias al pacto con los criados. Celestina se deja dominar por la codicia y no cede ni una de las cien monedas de oro que le diera Calisto. Podríamos aceptar, con Perelman que:

el hombre apasionado, cuando argumenta, lo hace sin prestar la atención suficiente al auditorio al que se dirige: llevado por el entusiasmo (...). Lo que la pasión provoca es menos una ausencia de razones que una mala elección de las razones. (61)

La reflexión de Perelman es idónea para entender el momento que acabamos de describir siempre que aceptemos una concepción más amplia de lo que significa un argumento. Un argumento que lleva a la persuasión y a la consecución de otra acción puede ser asimismo una promesa u otra acción misma no-lingüística. En la situación de Celestina con los dos sirvientes, el único argumento válido hubiera sido el cumplimiento de parte de las promesas de enriquecimiento mutuo. Cumplir promesas: como había hecho con Pármeno y de la misma manera que había podido obtener beneficios de Calisto presentándole pruebas de sus acciones. Apasionada por la codicia, la vieja no argumentó con aquello que hubiera podido salvarle la vida, descuidando un principio del universo moral de la *Tragicomedia* que Pármeno recuerda en todo momento: el hecho de que las palabras «de balde las venden dondequiera».¹³

13.- Este artículo está en deuda con la clases de retórica de Pere Ballart en Bellaterra, y con los seminarios sobre la *Celestina* de Joachim Küpper y Marina Brownlee en Baltimore. Agradezco la generosa y minuciosa lectura de Joseph Snow, y las atentas observaciones de dos lectores de *Celestinesca*; todas ellas han mejorado sustancialmente este trabajo. Naturalmente, el autor es el único responsable de los aciertos y de todos los errores que pueda haber en el texto.

Obras citadas

- ALONSO ALDAMA, José Ángel. «A Problem of Narrative Interaction in *La Celestina*». *Signs of Humanity. Proceedings of the Fourth International Congress, International Association for Semiotic Studies*. Berlín: Mouton de Gruyter, 1992. 687-91.
- AUSTIN, John L. *How to Do Things With Words*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1975.
- AZAR, Inés. «Speech Act Theory on Self, Responsibility and Discourse». *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Eds. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner. Madrid: Castalia, 1984. 33-40.
- BARON PALMA, Emilio. «Pármeno: la liberación del ser auténtico. El antihéroe». *Cuadernos Hispanoamericanos* 317 (1976): 383-400.
- BROWNLEE, Marina. *The Severed Word. Ovid's Heroides and the «Novela Sentimental»*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- DI PATRE, Patrizia. «P y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*». *Celestinesca* 29 (2005): 155-169.
- FOLGER, Robert. «Passion and Persuasion: Philocaption in *La Celestina*». *La Corónica* 34.1 (2005): 5-29.
- . *Images in Mind. Lovesickness, Spanish Sentimental Fictiona don Don Quijote*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2002.
- FRAKER, Charles. *Celestina: Genre and Rhetoric*. Londres: Tamesis, 1990.
- FRIEDMAN, Edward. «Rhetoric at Work. *Celestina*, *Melibea* and the Persuasive Arts». *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Century*. Eds. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 359-70.
- GAYLORD, Mary Malcom. «Fair of the World, Fair of the Word: The Commerce of Language in *La Celestina*». *Revista de Estudios Hispánicos* 25.1 (1991): 1-27.
- GILMAN, Stephen. *The Art of La Celestina*. Madison: The U of Wisconsin P, 1956.
- HANDY, Otis. «The Rhetorical and Psychological Defloration of *Melibea*». *Celestinesca* 7.1 (1983): 17-27.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Trad. José Pérez Riesco. 3 vols. Madrid: Gredos, 1975.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
- LOBERA, Francisco J., Serés, Guillermo, Díaz-Mas, Paloma, et al. «Prólogo». *Rojas* (2000). li-ccl.
- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos, 1972.
- MORGAN, Erica. «Rhetorical Technique in the Persuasion of *Melibea*». *Celestinesca* 3.2 (1979): 7-18.

- PERELMAN, Chaim y Olbrechts-Tyteca, L. *Tratado de la argumentación*. Trad. Julia Sevilla Muñoz. Madrid: Gredos, 1989.
- READ, Malcolm. «The Rhetoric of Social Encounter: *La Celestina* and the Renaissance Philosophy of Language». *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics (1300-1700)*. Madrid: Porrúa-Turanzas, 1983. 70-96.
- RICO, Francisco. «La realidad y el estilo (El humanismo de *La Celestina*)». Rojas (2000) xv-xxvii.
- ROJAS, Fernando de, y Antiguo autor. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2000.
- SEVERIN, Dorothy Sherman. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- SNOW, Joseph T. «Sobre la caracterización de Calixto y Melibea». *Imago Hispaniae: Homenaje a Manuel Criado de Val*. Kassel: Reichenberger, 1989. 185-92.
- . «¿Con qué pagaré esto? The Life and Death of Pármeno'». *The Age of the Catholic Monarchs (1474-1516). Literary Studies in Memory of Keith Winnhom*. Eds. Alan Deyermond y Ian Macpherson. Liverpool: Liverpool UP, 1989. 185-192.
- . «Two Melibeas». *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*. Eds. A Menéndez Collera y V. Roncero López. Cuenca: U de Castilla-La Mancha, 1996. 655-62.
- STAMM, James R. «El tesoro de Pármeno». *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*. Barcelona: Borrás, 1977. 185-91.
- WILHITE, John F. «Fernando de Roja's Pármeno: The Making of a Pícaro». *South Atlantic Bulletin* 41.2 (1976): 137-44.

LLORET, Albert, «El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*», *Celestinesca* 31 (2007), pp. 119-132.

RESUMEN

Este trabajo examina las artes retóricas de *Celestina* en dos episodios de la obra: la persuasión de Pármeno, en palabras de María Rosa Lida, la piedra de toque de las artes celestinescas; y los momentos previos a su muerte, es decir, cuando se produce el fracaso de sus capacidades de dominio sobre las voluntades ajenas. Desde una perspectiva retórica que parte de los modelos clásicos pero los adapta a maniobras argumentativas no codificadas por los tratadistas de la antigüedad, es decir, a la luz del tratado de argumentación de Chaim Perelman, se ponen de relieve puntos clave de las estratagemas celestinescas y el principal error retórico que la conduce a la muerte.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, retórica, performatividad, Chaim Perelman

ABSTRACT

This article examines *Celestina's* rhetorical arts in two episodes of the work: the persuasion of Pármeno—in María Rosa Lida's words, the touchstone of Celestinesque persuasive arts—and the moments prior to her death—namely, the time when her skills in dominating others' wills fail. From a rhetorical standpoint that stems from Classical models, but readapts them to explain argumentative maneuvers not codified in ancient treatises (thus, in light of Chaim Perelman's treatise on argumentation), several stratagems of the old bawd are underscored, and also the main rhetorical mistake that leads to her death.

KEY WORDS: *Celestina*, rhetoric, performativity, Chaim Preleman



Richard Strauss, Stefan Zweig, Joseph
Gregor and the Story of the *Celestina*
Opera that Almost was, with a
Bibliographical Appendix of *Celestina*
Operas in the Twentieth Century

Joseph T. Snow
Michigan State University

&

Arno Gimber
Universidad Complutense-Madrid

[This modest study narrates the little-known history of a Strauss opera that «almost» happened. It had its genesis when, while working on another project, I ran across a reference to *Celestina* that surfaced in an exchange of letters between Stefan Zweig and Richard Strauss. When I finally located an English translation of the original letters —from 1935 — the reference turned out to be much more than the casual mention of the revered Spanish masterpiece (1499, 1502) I'd anticipated; it consisted of an active exchange of letters that discussed (and confirmed) the operatic potential of the work and particularly of its central character, the exuberant go-between, *Celestina*. From this initial series of hints, the scope of the topic grew wider when the Austrian theater historian, Joseph Gregor entered the picture (1935-1936). To help me assemble and make available some of the German-language sources for the following account of the contemplated Strauss opera based on *Celestina* —an early sixteenth-century Spanish classic work of great tragic potential—, I enlisted the expert collaboration of Arno Gimber, a specialist in *germanística* with a long-held interest in *Celestina*. The resulting study combines the interest and efforts of both. J. T. Snow]

Prologue

Perhaps the most disconcerting aspect of the research into Richard Strauss' interest in writing a musical score for a contemplated opera based on *Celestina* was to find that, precisely because the project never materialized musically it practically disappears in Strauss scholarship. There does exist, however, a complete sketch for a three act opera drafted by Joseph Gregor, although the major biographical studies (life and works) of Strauss fail to take it into account despite its being discussed in available letters from March of 1935 through October of 1936.¹ The reconstruction presented here is based, therefore, almost entirely upon two sets of letters, those that passed between Stefan Zweig, the original proponent of the idea for an opera based on *Celestina*, and Strauss, and those that passed later between Strauss and Joseph Gregor, a friend of Zweig's and a great admirer of Strauss.² Prior to the time of these exchanges, we wish only to note that all three men had previously been drawn to and motivated by works of early Spanish theater and one objective for this research is, in large part, to remind literary and musical scholars alike of this shared interest.

1929-1935

When Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss' habitual librettist from the time of their first collaboration (*Elektra* 1909), died in 1929, they were at work on *Arabella*, the opera of which Strauss completed the composing according to the plans Hofmannsthal had left for the final two acts. *Arabella* had its debut in Dresden on July 1, 1933, with Clemens Krauss conducting. Strauss (1864–1949), then sixty five and in the prime of his musical career, was casting about for a suitable successor to Hofmannsthal: he knew this would be a far from easy task as his respect for Hofmannsthal's abilities —after twenty years of collaboration— was

1.— These certainly include those of Walter Panofsky, *Richard Strauss. Partitur eines Liebens* (Munich: Piper, 1965); Otto Erhardt, *Richard Strauss. Su vida y sus obras* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1980); Rudolf Hartmann, *Richard Strauss. Opéras de la création à nos jours* (Fribourg: Office du Livre, 1980); Jean Clause, *Richard Strauss* (translated from the French by M. P. Díaz González, Madrid: Espasa-Calpe, 1980²); Bryan Gilliam, *The Life of Richard Strauss* (Cambridge: UP, 1999); and the detailed article in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 24, 2 ed. (London: Macmillan, 2002). An exception is Ernst Krause, *Richard Strauss. Gestalt und Werke* (Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1980), who does mention the project and cites from a few of the letters (p. 396).

2.— Both sets of letters are mentioned in the bibliography listed in vol. III, p. 1455 of E. H. Müller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis* (Munich: L. Doblinger, 1966). There, the original work, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, is attributed to Rodrigo Cota and Fernando de Roja [sic].

colossal. He would not have long to wait for such a successor. In 1931, when Anton Kippenberg, Stefan Zweig's editor, wrote to Strauss and suggested his client as a potential librettist, a new and powerful —albeit brief— collaboration was in the offing. At that first meeting with Zweig, which took place in Munich's Hotel «Vier Jahreszeiten» on November 20, 1931, Strauss was greatly impressed both with the man and his suggestions for musical possibilities. Their collaboration, in fact, began almost immediately and with genuine enthusiasm on both sides. Of the two ideas discussed at this meeting, Strauss seemed not so much interested in a danced pantomime that Zweig had been mulling over for some time, as he was immediately intrigued by the idea of an opera based on Ben Johnson's *Epicoene* (1609). A verbal contract was all that was ever needed and they both began work on what would become *Die schweigsame Frau* (The Silent Woman) in 1932. By January 31, 1933, when Adolf Hitler came to power, Strauss had almost finished the composition of Act I.

It was a particularly difficult moment for this newly forged team, for Zweig was a Jew and Hitler soon after prohibited the theatrical performance of all non-Arian works, even of works in which a Jew even had played a role in creating. Not easily intimidated, Strauss continued working on the opera with Zweig during 1934 and 1935. Strauss was not hindered in this as he was certainly Germany's greatest living composer and it was well known that Hitler enjoyed his music. Hitler had, additionally, approved Strauss' appointment as president of the Reichsmusikkammer. The polemic that ensued around the planned Dresden debut of this collaborative work of a German with a non-Arian was heatedly debated at the highest governmental levels, even to the point at which Hitler himself —having personally read through the entire three-act libretto to ensure its political orthodoxy— authorized, exceptionally, the debut of *Die schweigsame Frau* and then, along with Josef Goebbels, made plans to attend the opening night.³

When it became known to Strauss that the playbill was to state simply that the opera was adapted from a work by Ben Johnson, his insistence on Zweig's receiving full credit for his role as librettist was, however reluctantly, honored. In the event, a storm in Hamburg prevented Hitler and Goebbels' flight to Dresden for the opening of the opera. This took place on the evening of June 24, 1935, with Karl Böhm conducting. Strauss was there but Zweig, for obvious reasons, did not attend. However, the racism that resulted from the Jewish Zweig's blatantly proclaimed participation was, apparently, sufficiently polemical that the production was halted after only three performances. Further performances

3.— It is interesting to read Zweig's own account of his collaboration with Strauss in his *El mundo de ayer. Memorias de un europeo* (Barcelona: El Acantilado, 2001, pp. 463-474. The German original is titled, simply, *Die Welt von Gestern* (Stockholm: Bermann-Fischer, 1942).

of *Die schweigsame Frau* were forbidden, not only in Dresden, but in all Germany. As a result, Strauss was «invited» to resign his post as president of the Reichsmusikkammer. He did so two weeks later, on July 6, 1935.

This unhappy episode could not sever the bond between Strauss and Zweig. Even though Goebbels forbade further collaborations with Zweig, Strauss' letters show clearly that he continued to urge his friend, now based in Austria, to collaborate with him on yet a second opera. Zweig, seeing the situation in which this would place Strauss, declined the offer to do so time and again, but he did offer the names of others he believed would serve Strauss well as possible substitute librettists (for the record they are: Rudolf Binding, Alexander Lernet-Holenia, Robert Faesi and Joseph Gregor). Strauss was, for varying reasons, opposed to them all. In Stefan Zweig, he believed he had found the perfect successor to Hugo von Hofmannsthal. It was to take all of Zweig's considerable powers of persuasion, and influence, to finally have Strauss accept Joseph Gregor.⁴ Indeed, the first meeting of Strauss and Gregor took place the day following Strauss' forced resignation from the Reichsmusikkammer, on July 7, 1935.

March-October, 1935

The *terminus ab quo* of the Zweig-Strauss *Celestina* project is a letter from Stefan Zweig to Richard Strauss written from the Hotel Regina in Vienna on March 14, 1935. Zweig, after acknowledging several matters discussed in a previous exchange of letters with the composer, introduces a new topic he believes would interest Strauss

... Meanwhile I am studying an old Spanish tragicomedy, *Celestina*, which for years I have been considering for an adaptation and which probably could provide the basic idea for an opera. It is the oldest drama of Spanish literature, older than the works by Calderón and Lope, and remarkable because it moves on two levels: two lovers, noble, romantic, in the lyrical tradition, patterned after Romeo and Juliet⁵; and the lower elements, crude, vulgar; in between, as mediator, *the unique figure of Celestina*, a full-blooded matchmaker with an outstanding

4.– Since we are here focused on Gregor and Strauss and their *Celestina* project, it might be useful to record that Strauss and Gregor did eventually collaborate on three operas: *Friedenstag* (Munich, July 24, 1938, Clemens Krauss conducting), *Daphne* (Dresden, October 15, 1938, Karl Böhm conducting), and *Der Liebe der Danae* (Salzburg, October 28, 1942, Clemens Krauss conducting).

5.– Zweig's point of view («patterned after») is that of the twentieth century of course. Calisto and Melibea were created a century before Shakespeare's classic lovers.

command of words, a *female Falstaff*, juicy, elementary. What is noble, lyrical, tender in the upper level shown is also with the servants, scoundrels, and scamps, as in a distorting mirror. *This contrast seems to me a most appealing musical theme* —to show love in its noble and crude forms, romanticism and crass realism mixed as in everyday life. *Clearly such a work can never be translated, only adapted.* There is an adaptation in verse in Zoozmann.⁶ Perhaps you could have it ordered from a library; I do not recall the title exactly, but any librarian will be able to find it from the title *Celestina*, freely rendered by Richard Zoozmann. The material could be interesting for you, I believe, because it encompasses both ends of the spectrum of expression and because the Spanish coloration is missing on the palette, *In operatic terms*, the figure of *Celestina* would introduce a new type —a female Falstaff, I cannot say it differently; it is, boldly speaking, a *female buffo role*, something unknown, as far as I know. Perhaps I will be able to suggest something else in two weeks when I have finished with the corrections of my book⁷ and can think more clearly.⁸ (emphasis added)

Before proceeding further, a few statements in Zweig's letter call for commentary. First, for Zweig, *Celestina* was a work clearly molded in the dramatic tradition, the first such work of Spanish literature, antedating Calderon and Lope in whom Zweig, as well as Strauss, had been long interested.⁹ The work is, indeed, of a dramatic nature, having been composed, somewhat surprisingly, in pure prose dialogue (early Spanish theatre is almost always in verse): however, its twenty-one acts make it

6.— Richard Zoozmann, *Die Celestina: Fernando de Rojas; eine Tragikomödie in 5 Aufzügen nach der dramatischen Novelle des spanischen Dichters*. Dresden: H. Angermann, 1905. Almost completely unknown, this German version of the Spanish classic is the subject of a first-ever study: Fernando Carmona Ruiz, «La recepción de la *Celestina* en Alemania: su primera adaptación teatral (Richard Zoozmann, 1905)»; *Celestinesca* 29 (2005), 47-70.

7.— Zweig refers here to his *Maria Stuart*, a copy of which he will later present to Strauss.

8.— This quotation can be found on pp. 69-70 of *A Confidential Matter: The Letters of Richard Strauss and Stefan Zweig, 1931-1935*, ed. Willi Schuh & translated by Max Knight (Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press, 1977). All subsequent English quotations from this correspondence are from this volume and by page number. The German originals can be consulted in Willi Schuh, ed. *Richard Strauss-Stefan Zweig: Briefwechsel* (Frankfurt am Main: J. Fischer Verlag, 1957).

9.— In a letter to Zweig of June 17, 1934, for example, Strauss clearly knew Lope's *La judía de Toledo* [*The Jewess from Toledo*]. For more on his fondness for Calderón, see Arno Gimber, «Calderón y Richard Strauss: *La hija del aire* - entre fatalidad finisecular y monstruosidad fascista,» in *Calderón en Europa*, ed. J. Huerta Calvo et al (Frankfurt-am-Main/Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2002), pp. 293-301.

unwieldy for staging without a considerable amount of adapting. The matter of adapting the work was an idea —Zweig tells us— he had been pondering prior to 1935, but now felt that Strauss, the consummate musician, could make it, literally, sing.

Second, as librettist for Strauss' *The Silent Woman*, Zweig is aware of *Celestina's* potential for a specifically musical treatment. Third, the character of Celestina is, musically speaking, envisioned as perfect for a female *buffo* role, an absolute operatic original, a twin, as it were, to Shakespeare's (and Verdi's operatic) Falstaff.¹⁰ Fourth, there is Zweig's remarkable insight that the two extremes of love (noble and crude) are in fact similar in essence, yet different in kind, linked in everyday life through the grotesque deformations caused, in an *esperpento*-like fashion, by a distorting mirror.

Although one is free to feel, as we do, that the author(s?) of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (the original title of *Celestina*) would have roundly approved of such commentary —could they have read over Zweig's shoulders in 1935— the simple truth is that neither Zweig nor Strauss knew the *Celestina* in its Spanish original (Gregor, however, did). Both came to know it through the German translation of Eduard von Bülow. However, the immediate appeal for Strauss was founded on his reading of Richard Zoozmann's verse adaptation, urged on him by Zweig, which we have also consulted. That versified German version of *Celestina* is crucial to our story as it mediated the exchanges of letters between Zweig and Strauss.¹¹

Strauss answers Zweig's letter, cited above, from his home at Garmisch on April 2, 1935. Zweig's familiarity with *Celestina*, and the recommendation to Strauss that he read Zoozmann, has clearly piqued the composer's interest:

I shall write for *Celestina* at once. *This material has possibilities.* It's a matter of how to handle it and whether it is possible to create from the mentioned figures characters who interest us as human beings, not merely entertain us [on the opera stage] (...). (71, emphasis added)

10.— This resemblance between the two, *Celestina* and Falstaff, was also noted by L. Senelick in his «The Bawd and the Bard,» *Prologue* 30, number 2 (November 1974), p. 1.

11.— Von Bülow's original translation is Leipzig, 1843: *Celestine. Ein dramatische Novelle.* There was a new edition of this translation prepared by Lothar Schmidt (Munich: G. Müller, 1909). I do not know which edition Zweig and Strauss read, but it matters little. What is more arresting is that in the letters Zweig is recommending a *verse* rendering. In theory this could mean that its operatic potential, for the poet Zweig at least, was more evident in Zoozmann's *verse adaptation* of 1905. Recall that Zweig stated to Strauss that the work «can never be translated, only adapted» (70), and that the possibility of a musical adaptation to the lyric stage was what had intrigued him «for years» (69).

While recognizing its musical «possibilities», Strauss seems initially more cautious, more concerned with characters that will be able to connect in a profound way with the opera-going public. Both Strauss' interest and his caution resurface in a second letter to Zweig, written just four days later, on April 6, 1935. This letter, reproduced below in its entirety, is devoted exclusively to the topic of *Celestina*, its characters and their operatic potential. Spanish scholars of *Celestina* need to be aware that Zoozmann's is a freely adapted version and that the added characters Strauss names here complement the originals of the Spanish *Tragicomedia of Calisto y Melibea*.

Dear Herr Zweig,

I've plowed through *Celestina* twice now. The figure of Celestina is indeed a brilliant part, but no more than a part, for a play that is even weaker than *Die lustigen Weiber*.¹² Or rather, it is no play at all, but a succession of scenes, which, to be sure, are splendid (especially the first ones, with Celestina). Splendid, too, is the character of the matchmaker and, in part, also the characters of the underworld: Crito, Centurio, the three girls, Parmeno.

The lovers are rather conventional, but the love scenes include many beautiful thoughts and precious verses, fine material for a dramatic treatment that still has to be supplied. The upper and lower worlds are much too loosely connected, only at the beginning by Celestina and Parmeno/Ines, Luis/Ines, Sempronio/Elicia, and so on, who never get into direct dramatic conflict with the couple. The parents — a pale version of the Montagues and Capulets — are impossible, at least for the tragic ending, for which there is no reason because Pleberio, from the outset, is inclined to forgive the murder of his brother; hence the parents would have to be treated in a semihumorous vein, because Calisto's misunderstanding (that the murder of his [Pleberio's] brother is the reason for his not being able to marry Melibea) justifies neither the long secretive behavior, nor the flight, let alone the tragic end. The only one who could conceivably be murdered at the end would be Celestina or, possibly, Don Luis. But he, as well as Fabio, would have to be tied much closer to the plot; in a finale of the second act or at the end (as in *Figaro*) everything has to clash.

12.— Strauss' reference is to the early opera by Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849).

It does not make sense that the three prostitutes are suddenly out to kill Calisto in the fifth act. Parmeno, seduced by Celestina, would at least have to betray his master. Above all, dear Herr Zweig, from all the excellent single scenes would have to be created a truly integrated plot culminating in a happy ending; and all similarity with the much stronger Romeo and Juliet story would have to be avoided. Do you think this possible? Much previous material is there, but an even half-way interesting plot would have to be invented. For example, Don Luis always talks about his hope to marry rich, but the tale just coasts along as a side issue until he gets murdered by chance. The Luis/Ines episode is good. As for Parmeno/Ines, a direct tie with the main story is missing. I wonder whether I express myself clearly. Fabio has no profile either! Could Melibea's assorted suitors not be shown in a great scene at the parents'? Or whatever else your vivid imagination whispers to you. You are right: Celestina's part alone is worth the work on this material. But the play must be better than *Falstaff*.

There is plenty of material for charming pieces —trios, sextets; just the connecting link is missing. Let me know soon about your further decisions. Best wishes, sincerely,

Dr. Richard Strauss (72-73)

Zweig's reply is not long in coming. From his quarters in Vienna's Hotel Regina on April 12, 1935, Zweig sends to Strauss a copy of his *Maria Stuart*, and adds:

I am delighted that you also see elements of an opera in *Celestina*. I like two things about it, first, juicy Celestina herself, who would be something new in the rigid realm of opera figures, a human being who radiates elementary exuberance and mirth; and secondly, the lover who in his unworldliness becomes the victim of those scoundrels. It's true, the plot is too primitive, it must be newly invented, and enlivened, as you say; the only usable part in it is Celestina, who couples the upper ethical-lyrical world so magnificently with the vulgar. I'll think it all over and will jot down a few things on paper, which you could then pass on to somebody to work on. (73-74)

At this time, Strauss knew of Joseph Gregor and his work.¹³ Indeed, Zweig had already and privately encouraged Gregor —one person he thought would make a fine «somebody» for Strauss to work with— to begin work on a scenario for an opera of *Semiramis*, based on a play by the seventeenth century Spanish dramatist, Calderón de la Barca (d. 1681). But Strauss did not return to Zweig's *Celestina* project in writing until, in a letter composed in Bad Kissengen and dated May 4, 1935, he first expresses some personal doubts about Gregor's abilities as a librettist.

Dear Herr Zweig,

Gregor wrote me a very cordial letter. I am most anxious to learn what you two have cooked up [vis-a-vis *Semiramis*]. I am not so sure about Gregor as I am about my proved and tested Zweig, and am therefore asking, first, for your active participation in *Semiramis* and, second, that you do not abandon our two previous ideas: *1648* and *Dopo la musica*¹⁴; nor *Celestina*, which would interest me very much if you could succeed in creating a good, complete tragicomic comedy, to supplement the romantic pair and the magnificent matchmaker. (87)

Not only was Strauss not forgetting their exchange of ideas on a «tragicomic comedy» to be based on Zoozmann's *Celestina*, he was also not about to let Zweig shunt the actual preparation of the text off onto someone else, and thus remain in the shadows as an anonymous source of «assistance».

Later in May, on the 24th and from his home in Garmisch, Strauss again urges on Zweig the *Celestina* project. First of all, Strauss reminds his friend that only he [Zweig] can be counted on to spin operatic gold from Calderón's *Semiramis*, appealing to him as «a real poet and creative theater expert.» He then changes the subject to *Celestina*:

I also consider *Celestina* possible, if fashioned by your hand; and, likewise, I would welcome any material created by *yourself*. But don't you recommend any other librettist to me. Nothing comes of it; it isn't worth the paper. (96, emphasis added)

13.— In a letter dated January 24, 1934, Strauss had recommended for Zweig's further reading sections of Gregor's *Weltgeschichte des Theaters*, which had appeared only the year before (Vienna: Phaidon, 1933).

14.— Both of these Zweig-Strauss projects ended up as successfully-produced operas with other librettists: *1648* with Calderón's «La rendición de Breda» as its source, is produced as *Friedenstag* (1938) with a libretto by Gregor; and [*Poi le parole*] *Dopo la musica* becomes *Capriccio* (1938) for which Clemens Krauss worked on the finished libretto with Strauss. *Celestina*, we know, was the only one of the three projects mentioned here that never made it to the musical stage.

In the following months, their published letters are silent on *Celestina*. Occupied with other projects, Zweig seems to have let the idea of a *Celestina* libretto founder. In October it is Strauss who brings the matter up again. In a letter dated All Hallows Eve of 1935 from Garmisch, Strauss is praising the workable stage version Zweig has given him for *Friedenstag*, in particular preferring it over the more prolix version produced for him by Gregor. Evidently, Strauss is still somewhat nettled by Zweig's protests, finding it difficult to convince him to produce something original for him and again pleads with him:

Wouldn't you yourself work on something for me? *Celestina*, and *Poi le parole, doppo la musica?* (104)

Both of these projects had been encouraged on Zweig in Strauss' letter of May 4th, but *Celestina* is mentioned in other letters as well.

For Zweig, other than the fear that their association, if generally known, and especially after the scorn that ensued following their collaboration on *Die schweigsame Frau*, would bring harm and possibly opprobrium to the good name of his friend, Strauss, we can, additionally, further speculate as to why he desisted from work on an opera, *Celestina*, that he had initially himself proposed so enthusiastically to the composer. We suspect that Zweig would only consider working on a libretto for *Celestina* if Strauss would be its composer. The racist debacle with *Die schweigsame Frau*, if it had left Zweig discouraged about the real possibilities of future collaborations—as it surely must have done—, it must also have tempered Zweig's enthusiasm for taking up in earnest any work on his proposed adaptation of *Celestina*. Zweig's recurring solution was to have Joseph Gregor replace him, and to have—however distasteful it might prove to the composer— Strauss accept such an arrangement. Whatever scenario we might wish to imagine, it is clear that as 1935 wore on, the momentum for the *Celestina* project clearly had passed from Zweig, who initiated it, to Strauss, who pursued it.

In a postscript to the All Hallows Eve letter, Strauss' praise and beseeching tone make this clear:

You are kind and self-effacing in yielding your authorship to good old Gr[regor], and you are considerate toward me, but I simply won't believe it and Gr. does not have what it takes for a suitable libretto. So I am asking you again, do the play yourself, and also *Celestine* if possible, which could make a very merry affair, *if done by the right person*. The character itself is delicious and the lyric elements superb. I promise profound discretion. (105, emphasis added)

Clearly, Strauss at this point was willing to consider only Zweig as «the right person», since he deemed Gregor lacking in the skills to produce a «suitable libretto». Since the topic is not mentioned again in the Zweig-Strauss correspondence, some or all of the following: politics, race, friendship, fear, and caution, must have intervened —sadly— to prevent Stefan Zweig, in 1935, from ever realizing a second opera libretto for a Richard Strauss opera, one based on *Celestina*. And without a well-constructed dramatic plot to guide him, Strauss, who was anxious and eager (as we have seen, even in old age) to write the music for this *Celestina* opera, was left holding on to an unrealized clutch of musical ideas.¹⁵

July-October 1936

Joseph Gregor, after six weeks of work by Zweig to bring it about, finally met with Richard Strauss on July 7, 1935, in the Berchtesgaden.¹⁶ This was a month after the disaster in Dresden of *Die schweigsame Frau* and, as already noted, the day following Strauss' forced resignation as president of the Reichsmusikkammer. It is almost certain they spoke of *Semiramis*, another work inspired by the Spanish dramatist, Calderón de la Barca, and also of his *La hija del aire*. Hugo von Hofmannsthal had earlier piqued Strauss' musical interest in this grand, grotesque figure and drafted a sketch for a libretto. Now Gregor, encouraged by Zweig—who assuredly knew of Hofmannsthal's earlier work on *Semiramis*—was also working on it. It may have been part of Zweig's plan to bring the two together, to make Gregor more appealing to Strauss as a collaborator-librettist. What is clear from Gregor's letter to Strauss of June 6, 1935, one month after the initial meeting, is that Gregor is utterly disposed to work on whatever Strauss wants: «I want to continue working, perhaps on a Spanish masterpiece, *Celestina*, or with even greater pleasure, *Semiramis*. If you need me, please call on me [...]. Yours, Gregor.»¹⁷

15.— Even though the *Celestina* project never did materialize into a Strauss opera, it is evident that Zweig's influence on the composer was not insignificant in this particular musical project, especially considering Strauss' enthusiasm for it. For this reason, I find it disappointing not to have encountered a single mention of this matter in Bryan Gilliam, «Zweig's Contribution to Strauss after *Die Schweigsame Frau*: New Evidence,» in *Stefan Zweig: The World of Yesterday's Humanist Today* (Proceedings of the Stefan Zweig Symposium), ed. M. Sonnenfeld (Albany: SUNY Press, 1983), 217-226. But as noted in our Prologue, this sin of omission is frequent in Strauss biographies.

16.— Gregor's account of his first meeting with Strauss is found in his *Richard Strauss. Der Meister der Oper. Mit Briefen des Komponisten u. 30 Bildern* (Munich: Piper, 1939), pp. 246-247.

17.— The German texts of which these are translations (by Snow and Gimber) are found in Roland Tenschert, ed. *Richard Strauss und Joseph Gregor. Briefwechsel, 1934-1949*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1955. Page numbers refer to this edition. The original of this citation is from pp. 64-65.

Strauss, keen to take up the «possibilities» of *Celestina* once again, devotes most all of his reply, dated three days later (June 23rd) in Garmisch, to the topic:

On *Celestina*, I have concerned myself intensely in recent days with the two German versions (Zoozmann and the more literal translation of Eduard von Bülow). I've imagined a good finale for Act I, with Celestina alone after her visit to the home of Melibea. The end of the second act: the definitive meeting of the two lovers. The scene preceding this and the one with Celestina's death could be effective, too. Still, the end!!? At first, I was not ready to have the lovers end in tragedy and was seeking a happy solution, perhaps an elopement. A wedding with the parents' blessing would be too banal. I continue to read Bülow, a bit overlong, and have seen that Calisto falls from a ladder and that Melibea throws herself from the high tower: suddenly I understand that the stage adaptation (more the music than the dialogue) is possible only if the poetic characters of the work —the father, Fabio and the lovers— are treated parodically.

The lower class characters can remain as is —they are already caricatures— but Zoozmann has discovered poetry in the lovers and has furnished them with beautiful verses and sentiments without realizing that the deaths of the lovers is thus brutal and unmotivated, a situation that has bothered me from the beginning.

But now I see in Bülow that above all else Calisto is treated from the outset as a fool (especially in his conversations with Celestina) and now I see fully the character of this Spanish tragicomedy.¹⁸ And if we succeed in maintaining a tragicomic style as well in the love scenes with a false pathos intermixed with truly poetic moments, then it will be seen that Calisto can only fall from the ladder. The parents should as well be presented as the reverse of the Capulets —all of it as a satire of Romeo.¹⁹

18.— This intuition of Strauss' is shared by the majority of *Celestina's* literary critics as well. Calisto is seen as a parody of the medieval courtly lover as early as the article by Alan Deyermund, «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*,» *Neophilologus* 45 (1961), 218-221.

19.— Of course *Celestina* precedes Shakespeare's work by a century but Strauss is thinking of how to resolve certain issues for his operatic version of the work and, in doing so, provides an important insight into *Celestina* that its literary critics —too prone to see similarities and, therefore, possible influences of the earlier work on Shakespeare— would do well to reflect

It would a continuation of the ironic style of *Così fan tutte* and the perfection of the mockery undertaken in *Feuersnot*.²⁰

So it will be possible only if we give it a grotesque treatment. Then the original ending will be justified.

Would you like to try it again in this light? Zoozmann's version, which highlights that which is the essence, has many advantages, except that from the time of the death of Don Luis, you should tie the knot tight with the help of a great scene of chaos involving directly the antagonists: the parents and Fabio. (65-66)

Strauss writes this just as he has finished the musical score for *Friedenstag*, the one-act opera for which Gregor was the official librettist but in which, we know, Zweig had helped with several drafts. Strauss is free to think about this *Celestina* and, just a day later, on June 24, 1935, writes to Gregor that «*Celestina* has the disadvantage that this central character, as a tragic figure, anticipates the housewife of *Die Frau ohne Schatten*, one further reason why it all must be treated in a grotesque manner» (67).

Gregor's response to both these missives comes two days later, on June 26, 1935 from Vienna. After offering congratulations to Strauss on his having finished *Friedenstag*, he feels he cannot agree fully on certain other matters with the composer.

I see *Celestina*, nevertheless, as very different from the housewife of *Die Frau ohne Schatten*. The latter grows heroic in the intrigue [of the work], in the [matter of] evil, she is evil personified, a figure from Hades. *Celestina*, on the other hand, is entirely of this world. Her raffishness, her sarcastic triumph over love, her burlesque witchcraft all grow gigantic, they become sinister, but never heroic, which the housewife always is. The housewife is a spirit, *Celestina* is the negation of the spirit in her dark dwelling on the outskirts of the Spanish urban center where she exercises her multiple professions. Precisely the fact that *Celestina* comes from such a low social milieu gives her a sinister grandeur, but she is ever a realistic go-between. She never becomes—as does the housewife—a metaphysical go-between with profound objectives.

A favor: unhappily I cannot obtain either of the two versions, not Bülow's nor Zoozmann's. I have only read

upon.

20.— Here Strauss alludes to his own piece from 1901.

the Spanish original²¹ and the contemporary German translation in Old German. In the National Library [of Vienna]²² they cannot locate either version and it would take a long time, too long, to have them searched. Would you be so kind as to send them to me by certified mail? Then I will concentrate on both topics, *Danae* and *Celestina* and send you draft librettos of both. Afterwards, I will return both books. (68)

Ten days later, Gregor will remind Strauss of this book request. From Vienna, he writes on July 7, 1936 to the composer: «In my previous letter, distinguished Dr., I requested the two versions of *Celestina* by Bülow and Zoozmann. If there are problems, please let me know; I wish only to save myself the complicated search for them and would return them directly I have finished reading them» (69). Gregor is evidently eager, having previously read only the Spanish original, to read the German translation and verse adaptation that have shaped Strauss' thinking on the matter of *Celestina*. In modern parlance, he deemed it best that both be «singing from the same hymnal.»

Strauss responds four days later to this urgency, on July 10, 1936, from Garmisch:

Esteemed friend Gregor:

I am sending you the two *Celestinas*. Zoozmann's version has many advantages, but the ends of the acts must be changed. Act I must end with a grand demoniacal monologue by Celestina, having been once or twice to the house of Melibea. Act II [must end] with a grand love duet, and Act III with the denouement of the action, a montage with the parents, Fabio, Don Luis —something akin to a second end to *Figaro*, act IV—, the death of Celestina and the end of the pair of lovers. It will be difficult to create a work in just three acts and, at the same time, provide a complete dramatic nucleus with all its tensions. (70)

It is now, in the ensuing three weeks, that Gregor quickly peruses and absorbs the von Bülow and Zoozmann *Celestinas* and writes the draft he will send to Strauss. In it, he hopes to have provided a solid scaffold for

21.— Gregor, a historian of world theater, incorporates his reading of and reflections on the Spanish original in his *Das spanische Welttheater* (Munich: R. Piper & Co., 1937), pp. 93–97. These have helped modify considerably many of the notions expressed by Strauss in his comments to Zweig (see the letter of April 6, 1935, cited above), based solely on the two German works —translation of Bülow and adaptation of Zoozmann— he has read.

22.— Joseph Gregor was then the director of the theater section of Vienna's National Library.

the dramatic nucleus that would result in a *Celestina* opera. We present our English translation of Gregor's ten-page sketch in Appendix 1. It reposes in—and each of its pages bears the circular stamp of—the «Strauss Archiv. Garmisch» (Illustration 1). Evidently Strauss preserved it against, perhaps, a better day. As the letter from Gregor to Strauss accompanying the sketch for *Celestina* is a long one, we quote it here in full because it is devoted exclusively to the project.

Esteemed Herr Dr.:

With great pleasure I have written a version of *Celestina* for the stage and include it with this letter. I have read both books. Bülow's translation complicates the original a little and lacks its freshness. Zoozmann correctly saw that new characters needed to be added in order to convert this dramatic novel into a drama. Nevertheless, he erred completely in the election of these new characters.²³ You, Herr Dr., have correctly understood that the original already treated Calisto as ironic. He is a bland hero and even to this day the name Calisto means in Spanish literature something like effeminate hero.²⁴ Such a one can only, evidently, fall from a ladder. To have him die in a great duel, as Zoozmann has done, is a travesty.

I have maintained the division of action in the acts as you have proposed them and I believe there will be a great effect in [the finale of] the third act. I imagine the language as crisp and short, using prose as in the original and occasionally adding in some short verses. In its totality, the work must openly avow a spirit of full irony. Meaning is lacking if we adhere to pretty and pathos-laden forms, as does Zoozmann. It is only Melibea that I wish to leave as sympathetic until the end. This unique character, let her be the negation of the go-between's triumph, this young girl, faithful and full of love with

23.— Gregor has replaced, in the sketch submitted to Strauss, many of Zoozmann's additional characters (Luis, Fabio, Inés) with others of his own invention (Hippolytus, Flores, Virginius) but he adhered more closely to the general plot lines of the original Spanish tragicomedy.

24.— Where this notion arises is unknown. The original Calisto is written as well-to-do, vain, and impulsive, to be sure, perhaps even immature. His name, deriving from the Greek, means 'beautiful' or 'handsome', but we have not seen «effeminate» as a characteristic applied to him.

a disposition not unlike an authentic Juliet.²⁵ It is her ill fortune to have met Calisto and it is this misfortune that allows Celestina to triumph. Still, it will be necessary to maintain Melibea as pure so that it will allow for Celestina's witchlike character to seem even greater and, furthermore, to [finally] destroy her at the end. Only in the death of Melibea do we find ourselves liberated from the ghost of Celestina.

Hippolitus is more human than Calisto, although not completely; he is fully content with the imaginary vision of Melibea. In the drama, there can be no strong male character, since to have one would likely upset Celestina's machinations. They are all half men and women, always excepting the character of Melibea. Owing to her extreme youth she fell momentarily under the spells of Celestina and then completes her penitence with her suicide.

I'll be interested in what you say and await your opinion, as I said, here in Vienna. Much in the work remains hidden and I would be greatly pleased to have fulfilled your intentions.

Cordially, G. (70-71)

The treatment given *Celestina* in this letter is the surest indication that this opera was more than a passing fancy. The project was being advanced enthusiastically by both men. In just four short days, Strauss had read through the version Gregor had sent and his pen was ready with an answer. He writes from Garmisch on July 27th, 1936, the following reaction:

Dear friend Gregor:

[...] Your *Celestina* pleases me a great deal: it could become a magnificent tragicomedy. Sinister. Except Virginus who does not please me so much. But the rest of the characterizations are excellent. The lovers are possible only in the ways you propose and the finale is well motivated. It may be that a few exaggerated bits might need to be excised (the courtesan-like mourning of the go-between, the flags draped throughout the city, etc.). I advise you only to build on this sketch immediately, first,

25.— What is certain in the original *Celestina* is that Melibea, alone of all the characters, never sees Calisto as a «fool» or a parodic lover. She is as immersed in a literary notion of love as is Calisto, but also indulges her newly awakened passions as fully as does her lover. It may be that Gregor idealizes her, since she is manifestly a stronger character, with greater self-knowledge, than is Calisto. Perhaps it is her resolute firmness in «love» that sparks this comparison to Juliet.

without thinking about the musical accompaniment except perhaps the lyrical scenes you have in verse form, but the rest, in prose, utilizing if possible, the magnificent Spanish dialogue. (72)

And in about seven days, it is Gregor who, writing from Vienna on August 3rd, expresses his great content at Strauss's enthusiastic encouragement: «Much esteemed and dear Doctor: I thank you very much for your benevolent reply and am enormously delighted that the sketch for *Celestina* has pleased you. I promise you I will carry this on to the next stage according to your indications» (73).

But a month passes and unknown factors seem to be at work behind the scenes. Owing to the pressure of other obligations or commitments at this precise moment, there is no immediate work on this «next stage.» When Gregor writes again to Strauss, on the last day of August, 1936, it is to state, with regard to their *Celestina*, the following: «I have a great desire to rest and will go to Gastein to write there the opening scenes of *Celestina*. I wish you could be there as well. It would be marvelous» (74).

There is now yet another time lapse, at least with written references to *Celestina*. Nearly two months pass when on October 24, 1936, writing from Garmisch, Strauss broaches the topic again. He writes to Gregor, stating apologetically:

Esteemed friend: Unfortunately, I must cancel the meeting planned for Bozen: we are traveling by train to Rome. We could postpone our meeting in Garmisch until Christmas week. In the meantime you could send me what you have worked up already on *C[elestina]*. (75)

Unfortunately for posterity, the written record on *Celestina* falls silent after this letter, and what might have emerged finally from a Strauss-Zweig-Gregor collaboration on their *Celestina* opera is, of course, unknowable. What Gregor may have «worked up» by then, and possibly later, is a matter for speculation, as is any musical composition by Strauss. We are left at this point to ponder wistfully how much richer the spectrum of operatic adaptations of *Celestina* in the twentieth century (see our Appendix II) might have been had both of these men—Richard Strauss and Joseph Gregor—continued to work through their ideas and bring them to fruition for the operatic stage. The atmosphere of pre-war Germany in 1935 and 1936 almost willed that Stefan Zweig, the Jewish poet from Austria, the Austrian born and German-based composer and conductor, Richard Strauss, and the Austrian theater historian and Strauss librettist on three occasions, Josef Gregor, should remain—to the detriment of their new operatic concept of *Celestina*—star-crossed collaborators.

Appendix I.

Joseph Gregor's Sketch for the proposed
Strauss-Gregor *Celestina* Opera.

[N.B. The ten-page sketch for the three acts was produced on a typewriter. The first of its pages is the only one with no corrections, suppressions, additions (a few by hand), underscores and emendations. It has remained unpublished for almost seventy years.]

Celestina

ACT I. sc. i. Inside Calisto's house. There is on stage a slow, sleepy mood, as a folk song [a copla] is heard. It is Seville on a summer morning. Some servants are speaking idly among themselves. They are unable to bear any longer their master's unhappy love pangs. The master sends then scurrying here and there, bearing gifts and letters that go unanswered. Their parley languishes. At this moment, the sounds of a parodic love *romanza* sung by Calisto are heard. The servants look at each other: They are alarmed: he's at it again, singing away! They feel they must do something. Sempronio, the most familiar with the stock-in-trade of *Celestina*, proposes to seek out her all-powerful arts, but Pármeno is sharply dismissive of this solution. Tristan, who is deaf, votes for taking in a bull-fight; the simpleton, Sosia, feels they should adjourn to get some wine. They exchange counsels and even throw the dice to see what counsel they can offer [in the background there are strains of a popular song] concerning the fate of their master. The music changes abruptly and the servants arise fleetly: they can smell old *Celestina* approaching. I envision her musical theme as a wild caricature of a saraband. The servants are assured it is *Celestina*: her odor precedes her. They rush to the window. Voila! It is the very bawd passing by trailing her well-worn skirts, an enormous scar decorating her nose. The servants are afraid to pronounce her name. Just then, drifting down from above, weak and morose, comes the monotone of Calisto's ballad (*romanza*).

Too late! *Celestina* has approached the door. She too has sniffed out the work there is for her in this place. She treats the servants with disdain and sends Tristan and Sosia away. Familiar with all kinds of lover's tales, she is impatient with Calisto's. Yet, she signs and seals a pact with Sempronio and Pármeno as to how they will split up any profit from their joint dealings. Sempronio goes off to put Calisto in the picture and the singing soon stops. Pármeno knows how devious *Celestina* can be and argues strenuously with her. *Celestina* decides to be nice to Pármeno and invites him to come later to her house.

The entrance of Calisto, entoning his beautiful *romanza*. He is a handsome man, with curly hair and moustaches, puffed sleeves, and wearing a sash. He tells Celestina the tale, almost breaking into tears, of his encounter with the fair Melibea and the curse she placed on him, promising that he should never see her again. He is obviously devastated by his fate, but Celestina can scarcely contain her amusement. She (against the music of a savage saraband) explains her services to him: his case is an insignificant challenge for her arts. Calisto drops into her hands clinking gold coins [20 thalers]. Peeking out of apertures and hiding holes are the caricaturesque faces of the servants, who witness this financial exchange singing a grotesque rondelay: ten ducats are in the bag for each!²⁶ Change of scene.

Scene ii. Inside Pleberio's house. The parents are speaking, preoccupied. Calisto's attempts to speak with Melibea are known to them.²⁷ He possesses wealth but is of the lower nobility, of even less valor and with an inferior intelligence. He has even been banished from court. They must confirm Melibea in her strong abhorrence for Calisto. The father, a vain man with a slow wit, prefers placing her in a convent. The lavishly dressed mother, loquacious of speech, is taken aback at this, for Melibea is but sixteen years old. No, better an early marriage: Hippolytus, a gentleman of the upper nobility, clever, the opposite of Calisto in all things except, unfortunately, money. The mother's thoughts seem heaven-sent, for at this very moment, a servant announces the visit of Hippolytus. Indeed, he is seen to be the opposite of Calisto, a true gentlemanly figure. He relates in a lilting *romanza* his impressions of his own initial meeting with Melibea, speaking of all her praiseworthy virtues. The mother is increasingly affected; the father increasingly rigid and pedantic. There is a brief conference between the parents: it is crucial to distance Melibea from Calisto, and to gain some time. While this Hippolytus might serve very well, there is the question of... money... Money! They resolve it thus: Hippolytus is not to see Melibea for six months and then, if the love he professes is still as strong as it is now, then that will be time enough to come to a final decision. Hippolytus swears to abide by the agreement and the parents depart with a solemn seriousness. Hippolytus remains on stage singing with deeply felt sentiments, caressing the door

26.– With the exception of the roles assigned this early to Tristan and Sosia, the actions outlined here roughly conform to that of *Celestina's* long Act 1 (approximately 25% of the full text). Some action is condensed, of course, particularly Celestina's happening upon the scene, instead of being summoned by Sempronio.

27.– This scene contains many radical innovations. In the original the parents are the last to know about the affairs of the lovers. There is never any second suitor for Melibea, and Melibea quickly accepts her new feelings of strong passion for Calisto and allows Celestina to act as a facilitator for bringing them to fruition. Some of these departures from the original *Celestina* are motivated by Zoozmann's poetic adaptation and the agreed upon need for the addition of new characters.

behind which lies the most precious jewel in this world which, despite his sworn oath, could be surrendered to him (...)

The door opens and Celestina, ever like a phantom, enters the room. Hippolytus is taken aback. She again knows instinctively that this fellow could easily become her fiercest enemy. And she inquires of him unctuously why he never visits her, poor woman that she is, why he never casts a glance her way. Hippolytus answers that he should now have ample time to do so. She easily pries out of him that he has just sworn not to seek out Melibea for six months although his heart is about to break with anguish. Her reaction is instantaneous: she offers him a potion effective against the pangs of love. He is wary, but Celestina has made a beginning with him. He leaves, filled with suspicions about her.

Lucretia. Her mistress. The two older women get along swimmingly. Unhesitatingly, Celestina offers her half the profit she plans to make from this business. They must provide clandestine access for Calisto, and find clever ways to prevent Hippolytus from having access. And Melibea? Celestina will see to her. Into this scene of sorcery Melibea enters, a radiant sun.

Melibea is genuine, dark, like Juliet. She has instinctive sentiments against Celestina, for whom she feels an aversion. She does not love Calisto and has scarcely gotten to know Hippolytus. But she is inwardly mature. Celestina can begin with her magical games. There is a grand scene: gradually the grotesque saraband [Celestina's theme] drowns out the softer childlike notes of Melibea's theme. The crone succeeds in obtaining Melibea's girdle and even more, a portrait, a shawl, jewels and a lock of her hair. The audience feels Melibea is disposed to give anything. Celestina excuses herself humbly, bearing away her borrowed treasures. Melibea's words ring true: she loves not this knight [Calisto] but does feel compassion for him. She will pray for him. Throughout her prayer, we hear the Mephistophelian laughter of the departing go-between. Change of scene.

Scene iii. A chapel. Calisto is praying before the image of the Purísima; Pármemo stands behind him. The music first echoes Melibea's prayer, then his own, then Celestinás laughter as she is tiptoeing closer to the praying Calisto. She hands to him Melibea's girdle, her cameo portrait, and the rest. These things have been sent by the Virgin through the mediation of Celestina. Calisto is thrilled and caresses them with great enthusiasm, as his prayer music blends into his *romanza*. There is ever something feminine about Calisto. He promptly remunerates Celestina with a great gold chain and promises even more to come. He departs filled with hope. Then Pármemo, hidden in the shadows, emerges and pushes Celestina: Deceitful crone! Celestina at once begins to melt this anger: Sweet, dear Pármemo, if you were to join with me ... But he harshly demands his portion of the profit and threatens her with denunciation as a go-be-

tween and witch. She, for her part, casts a spell on the young innocent: were he to join her, she would reward him with something more pleasing than all the world's vile ducats. Pármemo follows with reluctance. The saraband of the crone sounds again, triumphant. Change of scene.²⁸

Scene iv. Areúsa's chamber. She is reclining in her bed and dreams of her many lovers. As she recreates these lovely moments, a seguidilla is being played. Like a shadow, Celestina enters soundlessly. A small yelp escapes from the prostitute, frightened. Celestina soothes her, saying she had only thought to bring with her –pointing to the door– some beneficial consolation. Areúsa, afraid of Celestina, wants to know nothing of this. Caressing her, Celestina praises her great beauty. Sounds of admiration from Pármemo, whose lust can scarcely be contained, can be detected through the door. Celestina forges ahead with her erotic magic. At the moment when the music of the saraband is triumphant, Pármemo rushes upon the supine Areúsa. There is diabolic laughter from Celestina, shouts from Areúsa. [This scene, perhaps the most grandiose, the most sinister from the original work, ought be maintained with the greatest fidelity possible²⁹.] Change of scene.

Scene v. Celestina's house. Conceals nooks, many doors, the paraphernalia of magic scattered about. Elicia and Sempronio. The latter is telling of Calisto's progress with Melibea and he himself is almost content, as Celestina has reunited him with Elicia and her favors. Somehow, she puts off the satisfying of his demands. In this moment, the deceiver, Centurio, enters with a new member of the merry band, little Flores. She is seventeen and reminds one of Melibea: pure. Centurio is an overweight pimp, gross in all ways. All the prostitutes disparage him. He earns his living seeing that Celestina gets a new supply of girls. There is yet another member of this confederation, the knight Virgilius, who approaches the girls with a flirtatious manner, but he is clearly impotent.

Celestina enters (the music of a *loa*). She orders up some wine and gets a party under way. Her hawk-like gaze penetrates the gloom and spies little Flores: my dear, I will see you obtain great favors. I have assured myself of victory with Melibea, and now have but to draw Hippolytus into love's labyrinth! Centurio, Sempronio and Virginius laud Celestina each in his own way. Then, at the culminating moment, a door opens and there stand Pármemo and Areúsa, all entwined. The bawd grotesquely blesses the new couple and says that like them there will be many others. The atmosphere grows wilder by the minute, the revelry and drunkenness more palpable as the bawd tells of her triumphs. Then Lu-

28.– Gregor cleverly condenses the action of the original drama by combing here bits of Acts I, VI and XI to form this operatic sequence.

29.– Indeed, the action described by Gregor almost exactly replicates most of *Celestina's* Act VII.

cretia, a new guest, arrives, and declares that Melibea urgently needs to see Celestina. The music of the saraband increases in volume and there is sarcastic laughter from Celestina. Her wine cup in hand, she climbs upon the table to begin her conjuration of the devil. Below here, an octet of tipsy companions, Lucretia in Centurio's embrace, Pármeno with Areúsa, Sempronio with Elicia, and Virgilius pawing little Flores with the initial movements of seduction. At the apogee of the triumphal song of Celestina, she emits a curse upon the house and all its doors fly open, life springs up in every corner: there is a king, a friar, a plutocrat dressed in gold, a beggar, a plague-stricken fellow, all of them dancing madly by in the arms of prostitutes! The bawd keeps rhythm with her sarcastic laughter, much like the figure of death in the *Dances Macabres*. A triumphal chorus rises. [end of act]³⁰

ACT II, scene i. Pleberio's house. It is night and we hear lamentations from Melibea. She feels totally bereft, ill, but can't say why. The spell is working. My peace has flown.³¹ Lucretia, preoccupied, dashes back and forth. Either the father, unsuspecting, appears or we only hear the voices of both parents, speaking *off*. When there finally is silence, Celestina emerges from the shadows like an owl. Melibea's attitude toward her has now reversed itself, and she falls on her knees before Celestina, imploring her help. The latter, delighted, continues to weave her spells. She tells Melibea what young men are like, but this version is different from the one she used with Areúsa. Again we hear Melibea's parents' voices, agitated. By means of her spells, Celestina causes them to fall deeply asleep.³² When all is ready—and in a moment of great tension—, Celestina lifts the balcony curtain and Calisto rushes in.³³

Love duet that follows, generally, these ideas: May love be praised, whatever its provenance, it is beautiful even at the hands of Celestina. Calisto's figure seems to grow in the presence of Melibea's simple and pure nature. They kiss. Change of scene.

Scene ii. The garden adjacent to Pleberio's house. An owl flutters and takes flight noiselessly, like a grotesque and sinister Branwen, hovering over the joy of the lovers, which consumes them happily. Duet fragments heard. All of a sudden, yet another figure emerges from the shad-

30.— Some parts of Acts III and IX of *Celestina* are combined here, but many new couplings and new characters have been added. Areúsa's stature as an independent operator is reduced and Centurio's role is expanded.

31.— These words («Meine Ruh ist hin») are an obvious echo of those pronounced by Marguerite in Goethe's *Faust*.

32.— This deep sleep is yet another reminiscence of *Faust*, with which Gregor clearly associates the actions here in his sketch for *Celestina*.

33.— Gregor combines scenes from Acts X and XIV and condenses the action of *Celestina* by not presenting the original's postponement (Act XII) of the lover's first physical encounter.

ows: Hippolytus. He is tortured by the display of Melibea's desire. He sees two shapes fleeing, and in the distance there are the themes of the two lovers, and he becomes befuddled. In the moment when he must decide whether to enter the house, an owl [image of Celestina] swoops down on him: «Why does he not pay her a visit?» Away! begone, you witch! But age possesses wiles that youth does not know: thanks to her powers, Melibea could even yet this night find herself in his [Hippolytus'] arms. Tortured thus by love's pangs, and aroused by the sounds of love in the magic of this night in Seville, Hippolytus decides at last to heed the bawd. She leads him off as from above the love duet fades.³⁴ Change of scene.

Scene iii. Flores' chamber. Celestina enters and wakens her: a client has arrived. Celestina begins to make the girl ready, brushing her hair, applying some make-up so that she will look just like Melibea. As if by magic, in the flickering light of the candle, there is born a second Melibea! Celestina instructs her with her infernal counsel as to how she must behave to become Melibea. Hippolytus calls out insistently, demanding that Celestina keep her word. Celestina, rushing now, pushes little Flores, now transformed into the beautiful Melibea, outside. But she remains, near the open door, listening. Change of scene.

Scene iv. A dark balcony, lit only by moonlight. Soft calls of longing from Hippolytus to Melibea. Flores passes slowly from column to column and the spectator cannot tell her from [the real] Melibea. Shadowing the scene is a sinister figure: Celestina. Hippolytus recognizes the work of the crone in this and is shocked. Is this his beloved or not? Celestina calls to him animatedly, urging him not to be foolish and to take what is being offered to him. An extended aria from Hippolytus, detailing his curious mood. Finally Flores draws near. No, not Melibea, but almost; her hesitancy arouses the man mightily: she is still a virgin.

Love Duet; great praise to Love, whatever its source, even at the hand of Celestina. A kiss; then the diabolic laughter of Celestina, and the familiar strains of her saraband. Change of scene.

Scene v. Calisto's house, as in Act I, scene i. The servants are again arguing ill humoredly, and there is heard the melody of the sentimental *romanza* with a variant tone that communicates satisfaction. Sempronio and Pármemo raise their clenched fists; they, rather, are highly discontent. They have not yet seen one penny for all their work. Too, they are unhappy that Celestina proposes to pay them, in part, with the company of the whores Elicia and Areúsa, while Hippolytus get to enjoy the favors of Flores. Calisto will be made to pay for this. Their attempts to open his eyes have been frustrated because Calisto has told them it is all the same

34.— Gregor continues with Zoozmann, as the original *Celestina* has none of this action, or of that of the next two scenes.

to him how many Melibeas there may be, since he has been guaranteed to possess the true Melibea. Just then the grande dame, Celestina, appears, dressed elegantly in overdone velvet. There is annoyance shown by the servants; exaggerated and courtly deference by Calisto. No sooner does Calisto step out than the servants are upon her, demanding their share of the profits. She mocks them, even threatening to report them to the authorities since they treat her thus. Impotent fury of the ridiculed servants, as we hear a final triumphal song of Celestina, who can barely walk under the weight of her gold.³⁵ Change of scene.

Scene vi. Celestina's house, more upscale now with her new wealth. Centurio and Virginius are serving as butlers, and the prostitutes are dressed in expensive, fancy clothing. Hippolytus, overwrought and brutish, enters and demands to see Flores. He takes her into one of the bedrooms. Sempronio and Pármemo arrive, carrying lances, ready for a brawl. The station themselves in front of the bedroom and sing risqué songs that mention Hippolytus' pleasure in the disguised Flores while the real Melibea rests in the embraces of Calisto. Hippolytus, half naked, emerges with his sword drawn and gives them a fright. He sings, cynically, to the strains of a saraband, that [the real] Melibea no longer appeals to him, not by comparison with the real happiness Celestina has obtained for him [in Flores]. The two servants grow angry and Elicia and Areúsa are hard-pressed to calm them. We are close to a general fracas.

At this juncture, Celestina makes her entrance, as though she were royalty. She orders calm and gathers round her all the faithful. Lucretia enters again and reveals that Calisto and Melibea are deep into their tryst. She asks for money. At this instant, it is seen that a false Melibea (Flores) reclines in the embrace of a drunken Hippolytus. There is a reprise of Celestina's theme, in praise of her great powers. Sempronio and Pármemo have become furious; either Celestina compensates them now or they inform the police against the witch. A *melée* ensues.

Hippolytus, Centurio and Virginius block the door. The women scream. Outside, we hear the police and a chorus of the neighbors, alarmed.

There is a new attempt by Celestina to control the situation. In vain, however, as the desire for money proves stronger. In the instant when the door is broken down from the outside, Pármemo stabs Celestina. The gendarmes storming in arrest Sempronio and Pármemo, but Hippolytus manages to escape.

Celestina dies. She expires with a curse on the love which has cost her her life and brought only pleasure to others. She is celebrated in song as an authentic benefactress of humanity by a chorus of gendarmes, pros-

35.—Gregor retains from *Celestina* the growing dissatisfactions of the servants with Celestina's failure to share with them the gifts from Calisto, but Celestina is never portrayed making such opulent show of her new wealth.

titutes, local officials and townsfolk, and the lynching of the assassins is proclaimed. The final ironic chorus proclaims that the great protectress of love has expired.³⁶

ACT 3, Scene i. Following the night scenes of Act II, Act III becomes a fully grotesque affair. The bawd's saraband in minor and funeral march forms the introduction. In the middle, we hear the women grumble and the hanged men moan. When the curtain rises, we see the familiar room, draped in common black. Elicia and Areúsa are crying, not so much for pain at the loss of Celestina as for the loss of the men, their hanged lovers. [Virginius enters, in ridiculous mourning attire, attempting to cheer them up. He says that the city's mourning is genuine and that even the courts are showing compassion and at many houses black banners are displayed.]³⁷ When he starts to be annoyingly petulant, the unnerved prostitutes ask him to leave. Centurio arrives, changed, secure finally in his triumph. He describes, deliciously, the details of the hanging of Sempronio and Pármemo, stating that there now remain no obstacles to his demands. Until now, the girls had disdained this tubby and vulgar pimp. Now, counting his money (...) Elicia and Areúsa become enraged and they throw his money in his face. Calisto is the author of their misfortune and were Centurio to go off and kill Calisto, they might then do whatever he wishes of them. Centurio leaves, all excited. They are crying, covering their faces with their hands. A door opens silently above them. Flores, covered all but her head in a greatcoat, tiptoes out of the house.³⁸

Scene ii. Hippolytus' house. A small, spare room, showing great neglect, a reflection of its occupant. We hear Hippolytus' aria as he suddenly understands all. With Celestina's death the magic has ended for everyone, all are left with only the crudest reality. Hippolytus, too, knows he has sacrificed his hopes for Melibea in pursuit of a fantasy. Flores enters. By the light of day, we see clearly for the first time the caricature of Melibea, painted and sinister. She desires him again, but he feels only revulsion as though brought to gaze upon a horrific apparition. He rejects Flores, and she curses Celestina, who took away her life to create the illu-

36.— Gregor has made quite an Apocalypse of Celestina's assassination. In the original *Celestina*, after the bawd is murdered, witnessed only by Elicia, the servants escape through a second-story window and are apprehended by the gendarmes patrolling nearby. They are executed in a public square at dawn, off stage. This occurs *before* the first sexual coupling of the lovers, Calisto and Melibea, unlike here.

37.— Recall that this mourning-draped city was one of the «exaggerations» of the sketch objected to by Strauss [see his letter to Gregor of July 27, 1936]. This sentence is crossed out on the typescript [by which of the two men?], but supplied here in square brackets.

38.— In the original it is not Centurio who relates to Elicia and Areúsa the executions of Pármemo and Sempronio, but Sosia tells of it to Calisto. In the opera these actions are differently motivated, although, as in *Celestina*, it is the prostitutes who put Centurio up to arranging the death of Calisto.

sion of a stranger. Upon hearing these words, suddenly all becomes clear to Hippolytus: Calisto is the true author of his unhappy state. He will murder him. He arms himself and departs in haste.³⁹

Scene iii. Pleberio's house. The parents, as earlier [there is a lacuna here] ... murdered by a treacherous hand, with the assassins having been justly punished. In the end, favor is with the wealthy but foolish Calisto, but the mother continues to prefer her ideal, Hippolytus. They approach Melibea's room with soothing conversation, from which room noises are discernable.

Scene iv. Melibea's room. Lucretia, who is readying her mistress for the tryst with Calisto, tells her about the death of Celestina. Melibea shudders to realize that she is the cause, albeit an innocent one, of all this. Lucretia wails, for she has realized no profit. Calisto appears, the only one unaffected by the commotion, preoccupied only in pursuing his amorous designs. With a pure, sincere voice, Melibea implores him to put an end to all artifice and to flee with her. Warning signs have increased at every turn: swordplay has been heard outside the house in the dark, then the death of the witch, followed by that of the servants [...]. Calisto is vacillating, but he manages to convince Melibea to enjoy just being together. The love duet is, then, tinged with the strains of Celestina's saraband in minor key. It is as if no one can free himself from her ghostly presence.

Scene v. The garden. Tristan and Sosia stand watch. They, too, speak of the death of the other two servants. They cannot explain how they have come to play a role in this affair and are, simply, afraid. Would that their advice had been taken earlier and all gone on a drinking spree, or to a bullfight. A gentleman approaches on horseback. They take to their heels instantly. Virginius, wearing a mask, explains that his valor would soon be confirmed, when he kills the cause of all his misfortunes, Calisto. He brandishes his sword in the air. Another man enters from the opposite side. It is Hippolytus. Each mistakes the other for Calisto. Hippolytus instills fear at once in Virginius. Yet there is a third man now, the fat Centurio. A wild melee follows. The three, fighting, skirt the house, each with the identical shout: «O Celestina.» It is as though the witch still held them all in her thrall. Exhausted, Centurio falls backward: he has lost his sword. He is grotesque in his despair at not killing Calisto. Then, in the darkness, he bumps into the rope ladder and has a brilliant idea: he has not promised to kill Calisto with his sword. He carefully severs several of the ropes that make the ladder's steps.⁴⁰

39.—None of this scene has its source in the original *Celestina*.

40.—In *Celestina*, Centurio is only indirectly involved in Calisto's fall, as he—a coward—hires a confederate, Traso the Lame, to take his place. Calisto falls while rushing to the aid of his servants, supposedly under attack as they stand guard outside the garden. The novelty here is in making Centurio directly responsible. However, ever the coward, he resorts to underhand means to bring about the result he desires.

Scene vi. Balcony scene. The two lovers bid each other farewell. Below, Hippolytus waits with his dagger unsheathed and Centurio smirks from his hiding place. Melibea implores Calisto, beguilingly and expressively, to free her of Celestina's ghost.⁴¹ Calisto, confused, descends the rope ladder's steps, singing his theme ballad, until... he falls!

Scene vii. The garden, with a great hullabaloo. Calisto's cries out. A few of Pleberio's servants carry him off. Melibea has heard the cry and rushes from the house in great agitation. She begs for help, calling on Calisto's servants, who only then appear, all sleepy-eyed and slow-witted. According to them, Calisto has only a broken leg, but they, thinking to put an end to this disagreeable affair, prefer to report that he has died. They communicate this (false) information to Melibea in a horrific duet. She, sighing, faints. Tristan and Sosia flee the scene. Now everything comes to life, servants, flambeaux, Melibea's parents. Slowly Melibea regains consciousness. The parents are made aware with great pathos that Melibea is guilty of their loss of honor. Hippolytus emerges from the darkness and blames Melibea for his own destroyed hopes. Suddenly, all the players but Calisto appear in the garden, as if by magic, each blaming Melibea for all that has happened. Areúsa and Elicia bewail the loss of their lovers, Flores curses Melibea, Virginius bemoans his loss of virility, and Centurio blames her for his failure to kill Calisto. It is a chorus of vengeance of the cruel Furies against a totally innocent Melibea.

Melibea struggles to her feet, serious. She knew that Celestina had bewitched her first of all: she never loved Calisto but was, instead, forced to love him. All —men and women— had to give way, against their will, in the wake of the spells of the witch, whose ghostly presence then continued to haunt this house. All —as if the witch were still present—continue to remain in her thrall. And though she, Melibea, is the youngest of all, she was the only one with sufficient force to free herself of the old bawd and to finally overcome her spells. She unsheaths a dagger and stabs herself.⁴²

The cruel saraband is heard once again in the air, this time disfigured and broken. The final music heard is Melibea's theme, soft and quietly fading to a close. THE END.

41.— In the Spanish original, Melibea never gives a thought to Celestina. She is concerned only for Calisto's safety as he rushes to the aid of his servants. This «ghost» of Celestina that affects all the operatic characters is one of the ways Strauss and his librettist chose to make Celestina the very essence of the tragedy, even after her assassination.

42.— The new plot line calls for a new ending. Whereas Melibea, after Calisto's fall from the ladder in the original, leaps from a tower to «imitate» the fall of her beloved and to be with him even in death, the opera has their affair reduced to illusion, an act of witchcraft, and her suicide with the dagger in the opera-to-be responds to entirely different motivations.

Appendix II.

Twentieth-Century *Celestina* operas

[N.B. As the following demonstrates, there have been *Celestina* operas composed, and with librettos in different languages, but only infrequently performed, if at all. Owing to the music extant, we have added information about three *Celestina* ballets that have been created and performed but, however, to the best of our knowledge, have not been danced subsequently.]

1902 Composed from June-August, by Felipe Pedrell (1841-1922). *Amor. La Celestina. Tragicomedia lírica de Calisto y Melibea*. Opera in four acts and twenty-one scenes. Complete musical score and Castilian libretto by Pedrell. French libretto by Henri Curzon; Italian libretto by Angelo Binotti. A reduction for voice and piano was published in Barcelona by Casa Dotesio in 1903. This was reprinted on the occasion of its 100th anniversary [Alicante: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2003]. Pedrell's opera has never been staged in full.

Performances: A fragment was performed in Bordeaux in 1910, with the backing of the hispanist, Henri Collet. A selection was played by the Catalan cellist, Pablo Casals, during the homage to Pedrell on his 80th birthday, October 22, 1922. Parts of the score were performed at a posthumous ceremony in 1922 honoring Pedrell by, again, Pablo Casals. Manuel de Falla, Pedrell's student, wrote in his Argentine exile *Suites Homenajes*: its final movement, «Pedrelliana» contains music from the opera and was performed on November 18, 1939 in Buenos Aires. A musical piece based on Pedrell and with the Italian lyrics supplied by Angelo Binotti, adapted by Flavio Testi, was performed at the Teatro Maggio Fiorentino in Florence in 1963. A sampling of the opera was performed at Madrid's Círculo de Bellas Artes in autumn of 1984 (voice and piano), as one of the events surrounding the production of an adaptation by Ángel Facio and his Teatro del Aire.

An early history of Pedrell's opera appears in J. T. Snow's «*La Celestina* of Felipe Pedrell,» *Celestinesca* 3.1 (May 1979), 19-32.

More about the Italian performance is to be found in Arcadio de Larrea, «Sobre *La Celestina* (ópera de Pedrell),» *Arbor* 56, no. 213 (1963), 135-136.

1961 Flavio Testi (1923-), composer. *La Celestina. Opera in tre atti dalla tragicommedia omonima di Fernando de Rojas*. Libretto by Renato Prinzhofer. For voice and piano. Milan: Ricordi, 1961. 387 pp. Its

performance debut took place in Florence's Teatro della Pergola on May 28, 1963.

1962 Federico Romero. *Tragicomedia musical, en tres actos, basada en la clásica obra de Fernando de Rojas*. This is a verse adaptation, prepared by the early 1960's with the hopes that Oscar Esplá would compose the music for it. See also, below, 1973-1974.

The text/libretto is published, along with another previously unedited work, «Rebelión en el retablo,» Madrid: Preyson, 1983. Additional information on this musical tragicomedy is available in the Prologue by F. C. Sainz de Robles.

1966-1968 Ángel Arteaga composed an opera based on *Celestina*. The only reference to this we have seen appears in José Luis García del Busto «Recopilación musical: Celestinas,» in *Tres mitos españoles (Celestina, Don Quijote, Don Juan)*, Madrid: Sociedad de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 110.

1970s Karl-Heinz Füssl (1924-1992) composed a two act opera with lyrics by Herbert Lederer. It was performed in Karlsruhe's Badisches Staatstheater in 1976. It was revised in 1987.

Oscar Esplá (1886-1976) supposedly composed a «Calixto y Melibea» based on the libretto by Federico Romero. This information comes from García del Busto, p. 100 (see 1973-1974 entry for 1966-168, above), but contradicts a statement made by M. A. Lozano Marco in *Sociedad, arte y cultura en la obra de Oscar Esplá* (Madrid: INAEM, 1996) to the effect that Esplá undertook several projects with a literary inspiration and a few of these never came to fruition, including an opera based on *Celestina* (p. 90).

1979 Jerome Rosen composer. *Calisto & Melibea*. Libretto by Edwin Honig. Opera in three acts and sixteen scenes. It had its world premiere on May 31, 1979, with Jan Popper conducting, in Davis, California.

Performance review: Reed Anderson in *Celestinesca* 3.2 (1979): 27-30.

Honig's libretto was published in Providence Rhode Island, by Hellcoal Press in 1972. It is reviewed separately by J. T. Snow in *Celestinesca* 3.2 (1979): 32-40.

1982-1986 Maurice Ohana (1892-1987), composer of *La Celestina. Tragicomedia lírica basada en Fernando de Rojas*. Commissioned by Radio

France. French libretto by Odile Marcel and Maurice Ohana. An opera of two acts, comprised of eleven tableaux, plus a prologue and an epilogue. For thirteen solo voices. It had its world Premiere at the Palais Garnier, Paris, June 13, 1988. Staged by Jorge Lavelli, with Arturo Tamayo conducting. The American mezzo soprano, Katherine Ciesinski, sang the title role.

An extensive review by Adrienne Mandel, appears in «Celestina's Seductive Power in France. An Operatic Debut,» in *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*, ed. I. A. Corfis and J. T. Snow (Madison WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993), pp. 283-293. Mandel's piece contains notices of many other reviews.

1965-1986 Joaquín Nin Culmell (1908-2004), composer and librettist. For eight solo voices, choir and orchestra. *La Celestina*. Published Paris, 1995 [?].⁴³ In 1999 or 2000, Nin Culmell was in Madrid seeking to have his *Celestina* opera recorded. Alexis Soriano helped him produce a version for piano but no support was made available for an orchestral version. A world premier of this opera was scheduled for Barcelona's Liceu when a fire cancelled all programming. Now rebuilt, the Liceu has made no announcement about a future performance of this *Celestina*. Nin Culmell, younger brother to Anais Nin, was a descendant of the Juan Antonio Nin y Serra, with whom Felipe Pedrell had studied. He died in Oakland, California in 2004, near to the Berkeley campus of the University of California where he had taught music composition for several decades.

Ballets inspired by «Celestina»

1968 Created by Alberto Cárdenas especially for Susana & Jose, who performed it in Madrid in 1968.

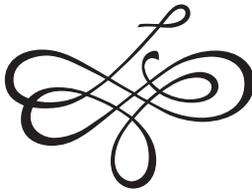
1990 «La Celestina.» Ballet created, choreographed and danced by Paco Romero (as Calisto) and his troupe, Ballet España. Music by Manolo Sanlúcar. Seen in Madrid, September 12-16, 1990.

43.— Nin Culmell wrote JTSnow a letter about 1995 (possibly after), inviting him to be in touch with his French publisher where he might obtain a copy of his *Celestina* opera. Snow, unfortunately, did not follow up on this invitation and now finds he has misplaced Nin Culmell's letter. We have not seen this Opera in print, nor have we been successful in locating it on the Internet.

Performance Review: Mercedes Rico, *El País*, 14 September 1990.

1998 Ballet of «La Celestina,» choreographed by Ramon Oller to music [in seventeen scenes] composed by Carmelo Bernaola [in 1996], this ballet was danced by Aida Gómez' Ballet Nacional de España and directed by Adolfo Marsillach. Marsillach had previously directed a stage performance of *Celestina* in 1988 for the Compañía Nacional de Teatro Clásico (with occasional music by Bernaola), and it was his «Sinopsis para un ballet» [of *Celestina*] that led to this new collaboration a decade later. It had its world premiere at Madrid's Teatro Real on June 24, 1998, music conducted by José Ramón Encinar.

Performance review: J. T. Snow, *Celestinesca* 22.2 (Otoño 1998): 85-88.



SNOW, Joseph T. y GIMBER, Arno, «Richard Strauss, Stefan Zweig, Joseph Gregor and the Story of the *Celestina* Opera that Almost was, with a Bibliographical Appendix of *Celestina* Operas in the Twentieth Century», *Celestinesca* 31 (2007), pp. 131-162.

RESUMEN

Stefan Zweig, el conocido novelista austriaco y judío, colaboró con Richard Strauss en su *Die Schweigsame Frau* (La mujer silenciosa) en 1935 y, después, le sugirió al compositor una ópera basada en *Celestina*. El proyecto interesó a Strauss y quiso que Zweig fuese su colaborador, pero Zweig, en la Alemania de Hitler, temía más colaboraciones con Strauss y le propuso que trabajara con Josef Gregor, afamado historiador de teatro mundial. La historia completa de esta ópera que nunca llegó a componerse aparece aquí completa, respaldada por las cartas que escribieron los tres. Incluimos en dos apéndices una versión en inglés de la ópera que diseñó Gregor para Strauss además de una lista comentada de las óperas basadas en *Celestina* en el siglo veinte.

PALABRAS CLAVE: *Die Schweigsame Frau*, Stefan Zweig, Richard Strauss, Josef Gregor

ABSTRACT

Stefan Zweig, the famed Austrian novelist and Jew, collaborated as librettist in Richard Strauss' *Die Schweigsame Frau* (The Silent Woman) in 1935 and afterward suggested to the composer an opera based on *Celestina*. Strauss was interested and desired that Zweig work on it with him, but in Hitler's Germany, Zweig was fearful of further collaborations and suggested that he work with Josef Gregor, a theater historian. The whole story of this unrealized opera project—almost never mentioned in Strauss biographies—is retold here from the letters that passed between the three. We include in two appendices an English version of the ten-page sketch produced for Strauss by Gregor, and a review of operas based on *Celestina* in the twentieth century.

KEY WORDS: *Die Schweigsame Frau*, Stefan Zweig, Richard Strauss, Josef Gregor

Reseñas

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. de Juan Carlos Conde, New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007.

Los amantes y estudiosos de la *Celestina* tenemos que felicitarnos por esta edición de las conferencias realizadas por un grupo de «reputados especialistas», al decir de su editor, Juan Carlos Conde, presentadas en el Simposio Internacional *Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, que tuvo lugar los días 18 y 19 de octubre de 2002 en el *campus* de Indiana University, Bloomington. El propio editor insiste en la importancia de la *Tragicomedia* de Rojas frente a la *Comedia*, formulación final y definitiva dada por Rojas y que es la que pasó en su versión más acabada a la posteridad. No nos queda más que agradecerle a Juan Carlos Conde que nos haya dado la posibilidad de tener entre nuestras manos este conjunto de aportaciones imprescindibles para un mejor conocimiento de la génesis textual de la *Tragicomedia*, para su análisis e interpretaciones literarias y para profundizar en aspectos de recepción, lectura y lectores.

Víctor Infantes, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo», intenta resolver el problema bibliográfico que envuelve la *Celestina* con mucho acierto, pasando revista a las diferentes ediciones conservadas, hipotéticas e imaginarias, llegando a la conclusión de que la edición

de Burgos, 1499, de Fadrique Biel de Basilea, considerada por la crítica como la *princeps*, no lo es, datándola entre 1501-1502, dando la primacía entre las conservadas de la *Comedia* a la salida impresa en Toledo por Pedro de Hagenbach, 1500. Presupone que la primera edición de la *Tragicomedia* debería haber visto la luz en 1502 (si bien todas las ediciones que existen con esta fecha en el colofón son, en realidad, de entre 1510-20), y entre las conservadas, la *princeps* correspondería a la traducción realizada por Alphonso Hordognez al italiano y publicada en Roma por Eucario Silber en 1506, pero que el texto estaría ya listo en 1505. La primera edición española de la *Tragicomedia* que conservamos es la de Zaragoza, Jorge Coci, 1507. En muchísimos casos coincide Víctor Infantes con Jaime Moll, quien ya puso en duda la fecha de la edición burgalesa y de las primeras *Tragicomedias* en su ya clásico artículo: «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de *La Celestina*», en *Voz y Letra*, 11.1 (2000), 21-25. Pasa revista el autor a las diferentes posturas de crítica textual, que le sirven para afianzar sus investigaciones tipobibliográficas, pero al mismo tiempo da sugerentes ideas para nuevos planteamientos sobre la datación de los ejemplares y los lugares de edición (inclusión o no de los grabados y los paratextos que acompañan la obra de Rojas) y las dudas más que probables sobre la pérdida de diferentes ediciones, tanto de la *Comedia* como de la *Tragicomedia*, aunque dando también suficientes argumentos para invalidar muchas de las ediciones imaginarias o hipotéticas, que la crítica textual ha generado para poder cuadrar el *stemma* evolutivo de la obra rojana. Su conocimiento de la historia del libro y de la edición en la época incunable y post-incunable, así como la inclusión y revisión de los trabajos de F. Norton, Jaime Moll, Martín Abad, Fernández Valladares, etc., hacen imprescindible este artículo para comprender lo que aconteció en las prensas españolas e italianas entre los años 1499 y 1514 en la génesis de la *Comedia* y *Tragicomedia* de Rojas.

Patrizia Botta, «El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», plantea la génesis de la obra como una realidad compleja, con «una génesis dinámica y heterogénea, de mano tanto autorial como editorial», aspecto ya avanzado en diferentes estudios y artículos anteriores en un afán de clarificar todo este proceso compositivo. Se centra en esta conferencia en el paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*, analizando sobre todo las adiciones, supresiones, desplazamientos y sustituciones que se dan en las partes dramáticas, en el texto común de los 16 actos, dejando de lado las grandes interpolaciones de los 5 nuevos actos del *Tratado de Centurio* y el *Prólogo de la Tragicomedia*, en un intento de analizar concretamente «lo que hace el autor cuando corrige su propio texto impreso». Algunas de sus conclusiones son realmente reveladoras de la intencionalidad del autor al perfeccionar los matices de carácter del personaje de Celestina: su habilidad diplomática, su amor al vino, etc., pero sobre todo sus saberes mágicos

y su condición de endemoniada. Otras interpolaciones tienen que ver con las referencias temporales a la duración de los amores entre Calisto y Melibea (una noche de amor de la primitiva versión se transforma en un mes de encuentros regulares). También es de resaltar el aumento de las citas de Petrarca y de refranes. Patrizia Botta, frente a los que piensan que las interpolaciones estropean el texto de 16 actos y que son debidas a una mano ajena a Rojas, pondera «cuán compenetrado con el primero estaba el autor de las interpolaciones y cuán bien conocía su proceso creador, lo cual lleva a la conclusión de que se trata del mismo autor».

Ottavio Di Camillo, «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», analiza desde un punto de vista filológico y de la bibliografía textual los diferentes árboles genealógicos propuestos para la filiación y constitución del texto de Herriot, Scoles, Whinnom, Marciales, Botta, Lobera, etc., indicando que en todos ellos se coloca la versión italiana en la parte más alta del *stemma*, «por considerarla la más cercana a la *princeps* de la *Tragicomedia*». Se pregunta Ottavio las razones de esta temprana edición italiana por Alfonso Ordóñez y reconoce son pocos los estudios existentes sobre la participación de los españoles en la vida cultural en la ciudad de Roma en estos tiempos, e indica que «sería deseable saber más del traductor Alfonso Ordóñez, que, dicho sea de paso, comparte con el corrector Proaza la particularidad de ser la única persona históricamente documentada que, de acuerdo con la evidencia interna del paratexto, ha dejado constancia de su relación directa con el texto de *La Celestina*». Compara posteriormente la traducción italiana con las ediciones españolas, e ilustra con variados ejemplos las diferencias entre ambas versiones, llegando a la conclusión de que: «habría que reconsiderar toda la parte alta del *stemma*», puesto que la versión italiana no deriva de ninguna de las tres ediciones de la *Comedia* que se conocen y tampoco de las de la *Tragicomedia*. Piensa Di Camillo en la posibilidad de que Ordóñez utilizara una versión de la *Comedia* perteneciente a una familia desconocida que llevara la carta-prefacio, y que sirviera de base a la traducción, y cuando después salió la versión en 21 actos, Ordóñez la habría puesto al día conformando el texto ya traducido al de la *Tragicomedia*: «Esto explicaría las lecciones singulares de la carta-prefacio y otras peculiaridades, como la de denominar al primer acto 'primera parte', a la obra 'tractado' y a la nueva versión 'trágico comedia'». Termina sugiriendo que «el ejemplar que utilizó Ordóñez para su traducción bien pudo haber sido la *princeps* de la *Tragicomedia*».

Alan Deyermond, «The Imagery of the *Tragicomedia*», parte de la idea de que el material interpolado y añadido por Rojas en la *Tragicomedia* es nuevo material, para tratar de comprobar si, en lo referente a las imágenes (entendidas éstas en el sentido retórico —metáforas, símbolos—,

aunque también en el iconográfico), supone una continuidad o una diferencia respecto al previo existente en la *Comedia*.

Su repaso panorámico resume y organiza los diferentes trabajos publicados hasta el momento sobre el tema (centrados en imágenes zoológicas, vegetales, gastronómicas, domésticas, bélicas, de enfermedad, etc.), incluidos los fundamentales del propio Deyermond, añadiendo sugerentes apreciaciones. Empezando por las imágenes relacionadas con la guerra («batalla», «contienda», «lid»...) y la comida («comer», «roer», «picar», el «grano», la «paja»..., metáforas relacionadas con la lectura) en los preliminares. Ninguna imagen de la *Comedia* es suprimida, pero al menos una imagen es añadida a cada uno de los autos en la *Tragicomedia*: imágenes monetarias (auto 3), gastronómicas (autos 4 y 7), cinegéticas (auto 5), bélicas (auto 6), minerales (autos 8 y 9), etc. Deyermond presta especial atención a los autos añadidos (11-19), donde se sigue esa misma pauta.

La conclusión será que, sin sorpresas respecto a lo que podríamos sospechar, las imágenes que añade el nuevo material son diferentes a las de la *Comedia*, pero tan diferentes como las que puede haber entre las de un auto y otro, tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*, y, desde luego, no radicalmente diferentes. Aunque ese resultado no demuestre definitivamente que el mismo autor escribió ambos textos, sí refuerza esa asumida y declarada suposición.

Eukene Lacarra Lanz, «La muerte irredenta de Melibea», valora el significado y el impacto social del suicidio de Melibea a la luz del pensamiento y de las doctrinas coetáneas. Para ello pasa revista a la concepción del suicidio y del suicida en el cristianismo, así como a la legislación correspondiente en los derechos canónico y civil. La autora comenta la equiparación que hace el cristianismo entre suicidio y homicidio desde San Agustín y las sanciones impuestas a los suicidas: las prohibiciones de honrarlos y su consideración de excomulgados y heréticos, por lo que no recibían sepultura eclesiástica. La legislación secular sigue las directrices eclesiásticas, llegando a castigar con la confiscación de los bienes a los suicidas (*Partida VII*). Posteriormente, Eukene Lacarra intenta deslindar algunos suicidios honorables y reprobables a lo largo de la literatura medieval, llegando a la conclusión de que Ardanlier en la *Historia de dos amadores*, el doble suicidio de los amantes en *Grisel* y *Mirabella*, Fiometa en *Grimalte* y *Gradisa*, el posible suicidio de Leriano en *Cárcel de amor*, etc., son casos «que podrían servir de ejemplos *a contrario*, puesto que en todas estas obras, lejos de celebrarse el amor, como señalan algunos críticos, el amor se presenta como el causante de muertes, guerras y enemistades». La *Celestina* debe mucho a estas obras y como en ellas se muestra la catástrofe que ocasiona el amor, pero en este caso Melibea, a la muerte de Calisto, «dramatiza punto por punto como una inversión del *Arte de bien morir*», subvirtiendo todas las normas cristianas. «El suicidio de Melibea

no es un suicidio honorable. Melibea no es una doncella casta que se suicida para perseverar la virginidad ni una mujer casada que muere leal al marido para conservar su castidad...» Continúa analizando el desconsuelo del padre de Melibea, quien no hace un planto a la muerte de su hija, sino un lamento, que es «casi una inversión del *genus consolatorium*». Termina la autora con esta frase que resume su idea respecto a la finalidad de la obra: «Espero haber dejado claro que en la obra se presenta un caso de *amore di diletto* que se reprueba... [el suicidio de Melibea] es la única muerte, de las «cinco muertes arrebatadas», que asegura la condenación eterna. Su delito, el homicidio de sí misma, es causa del parricidio simbólico de los padres, castigados a vivir una vejez en la soledad, el desconsuelo y la infamia».

Eloísa Palafox, «El 'nuevo' mundo sin Celestina: reflexiones en torno a la ética y la estética de los actos añadidos», plantea el alargamiento del «proceso de su deleyte destos amantes», que incluye Rojas al final del «Prólogo» añadido en la *Tragicomedia*. Para la autora, en la *Comedia* de dieciséis actos se ponía de relieve el proceso de consecución del amor de Melibea, en el que Celestina desempeñaba el papel más importante de la obra, mientras que al alargar el proceso en la *Tragicomedia* hasta más de un mes el deleite de los amantes (cuando antes era de unas 24 horas), el papel de la alcahueta pasa a un segundo plano, contribuyendo a mejorar las imágenes de los jóvenes enamorados, sobre todo de Calisto, quien a pesar de sus torpezas y precipitaciones resulta ser un amante apetecible a los ojos de Melibea, por lo que sería mejor aceptado por los lectores la decisión de quitarse la vida a raíz de la muerte de su amante. Eloisa Palafox concluye este trabajo proponiendo que la concesión que hizo el autor de la *Comedia* en la ampliación a la *Tragicomedia* de alargar el proceso entre los amantes «es la de dar más sentido al final trágico de la historia. Cabría preguntarse entonces si no era ésa una de las razones por las que la mayor parte de los lectores de la *Comedia* «querían que se alargase el proceso» del deleite de los amantes, para preparar mejor un desenlace que, en la *Comedia* de XVI, les había resultado quizás demasiado intempestivo».

Carmen Parrilla, «Incremento y racionio en la *Tragicomedia*», analiza en este trabajo los añadidos a la *Comedia* desde un punto de vista retórico, por lo que no es casual que dedique su investigación a Carlos Fraker, para quien la «retórica está en un primer plano en la *Tragicomedia*». Se centra la autora en tres adiciones: los incrementos y racionios en el Auto xv, las interpolaciones en la *Tragicomedia* y finalmente el Auto III (Claudina como bebedora). En lo relativo a los «incrementos» se centra en el pasaje donde Elicia comunica a Areúsa las muertes de Celestina y los criados, en el que la adición recurre a la *confirmatio*, para que el lector interprete el carácter fatídico del regalo de Calisto a Celestina (la cadena), en una dimensión no

vista antes como causa y móvil de la muerte de la alcahueta, atenuando así la responsabilidad de los criados. Se advierte que el personaje de Elicia cumple una función narrativa mediante resortes del ejercicio retórico forense. Las interpolaciones en la Tragicomedia, pequeñas o más extensas y diseminadas se analizan también desde una perspectiva retórica; la mayoría se subordinan a la *amplificatio*. El mayor número se encuentra en los personajes de Celestina y Pármeno; los fragmentos intercalados de mayor extensión corresponden a Celestina, Melibea, Lucrecia y Pármeno. Por su número, ocupan el primer lugar aquellas que proporcionan frases sentenciosas; les siguen aquellas destinadas a completar la autocaracterización del hablante; en tercer lugar, las que tienen una clara función narrativa al informar sobre la acción presente o inmediata; finalmente, las adiciones que contribuyen a demostrar en el hablante un cierto grado de sabiduría. Finalmente, Carmen Parrilla analiza en el Auto III la nueva interpolación que contribuye a aclarar el pasado del personaje de Claudina como bebedora; relato de carácter epidíctico, cumpliendo con los preceptos del *genus dictionis* de la alabanza, resultando que en este incremento destaca con brillantez la virtud/vicio de Claudina. Termina la autora proponiendo la necesidad de revisar desde la perspectiva retórica las interpolaciones en la *Comedia*, las cuales pueden «proporcionar más claves del proceso recreador y continuador».

Dayle Seidenspinner-Nuñez, «*Omnia secundum litem fiunt*: The Rhetoric of Conflict in the Tragicomedia», es —como aclara la autora— la tercera parte de un capítulo más extenso, que pretende examinar las tres etapas de composición de la obra —acto I, *Comedia* y *Tragicomedia*— a la luz de la experiencia de Rojas como converso. La autora previene de que no se trata ni de reconstruir la religiosidad de Rojas ni de interpretar el texto como reflejo de valores judíos; se trata de analizar la posible influencia en la obra de esa experiencia, integrada dentro de sus facetas de estudiante, profesional de las leyes y, sobre todo, profundo observador de la condición humana.

Entre tres y cinco años después de la escritura inicial de la *Comedia*, Rojas refleja su estrategia literaria en la que sería, para la autora, una «retórica del conflicto» (de acuerdo con el *dictum* heraclitiano que le sirve de *thema* de desarrollo: *Omnia secundum litem fiunt*): visión del lenguaje como actuación (sentencias y proverbios, aun siendo por definición de valor universal, aplicados a situaciones concretas), performativo, que hace de la obra una sucesión de actos de habla: preguntar, contestar, afirmar, revelar, rechazar, advertir, amenazar, prometer, lamentar... (*La Celestina* es lengua, porque su retórica de conflicto es la de la mediación, la de la comunicación); multiplicidad lingüística, con fragilidad de significados; forma dialogal, con ausencia del narrador; y *variance* hasta la sistematización editorial.

A diferencia de Petrarca, de cuyo *De Remediis* traduce Rojas el prólogo nuevo insertado en la *Tragicomedia* (en Apéndice al artículo, los añadidos son discriminados por la autora), Rojas asocia desde el primer momento «conflicto» con lenguaje («que toda palabra del hombre sciente esté preñada...»), e incluso desaprovecha, así, un tema que podía haber aplicado a una disquisición moral sobre la condición humana, al aplicarlo a su propia obra: «no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda...».

Nieves Baranda, «Leyendo 'fontezicas de filosofía'. *Marginalia* a un ejemplar de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1507)», analiza con una meticulosidad exhaustiva el primer ejemplar conservado de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, publicado en Zaragoza en 1507, desde un punto de vista de la transmisión del texto entre los diferentes propietarios y las anotaciones o *marginalia* existentes de diferentes manos: una primera letra gótica cursiva aragonesa contemporánea al tiempo en que vivió Rojas, y dos posteriores con letra humanística. Para la autora, sin duda son las glosas que ha dejado el primer anotador las que merecen un estudio detenido por su abundancia, unidad de criterio, variedad y distribución por todo el texto, que les «otorgan un valor extraordinario para comprobar cómo pudo leerse la *Celestina* en su propio tiempo». Dichas notas están en latín y en castellano. Las glosas en latín son fundamentalmente sentencias, sean o no de fuente conocida, si bien existen otras que amplían el significado del texto, lo que implica una actitud más activa por parte del lector. Los contenidos de las glosas castellanas (una gran parte tienen relación con refranes), se refieren a aspectos textuales, morales, literarios, que añaden aspectos útiles para una lectura comprensiva de la obra y también expresan una reacción íntima del lector ante el texto. Finalmente, se analizan las glosas mudas, es decir, aquellas que se limitan a poner signos: la mano, la raya o la abreviatura *non* (anotación); la mayoría de los pasajes que se marcan se refieren a sentencias o refranes, como dirá la autora: «En todo caso es evidente que ninguna de estas marcas indica desacuerdo con el texto, sino al contrario la aceptación de la obra como una fuente de sentencias de carácter moral, con rango de *auctoritas* para futuras referencias eruditas». Termina su investigación analizando la función de la anotación en los textos de la época, que a partir de los estudios existentes sobre las obras con *marginalia* del siglo XVI correspondería a un trabajo intelectual, «puesto que servía de apoyo en el proceso de aprendizaje, ayudaba a recordar y asimilar el texto». Para Nieves Baranda: «lo valioso de este ejemplar es que testimonia un tipo de recepción de *Celestina* coetánea a su creación, un modo de lectura que la crítica suponía, pero de la que no teníamos constancia directa». La lectura anotada, se reservaba casi con exclusividad para el acto de estudio, por lo que estamos ante un texto que desvela, como sucedía con la *Celestina comentada*,

la utilización de este libro no como «una ficción de entretenimiento, sino que tiene un valor similar al de un clásico, en latín o en vulgar, o al de una obra de erudición de la que extraer *notabilia*, enseñanzas dignas de ser recordadas...»

Lucia Binotti, «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and the 'Questione della Lingua' after Bembo's *Prose*», significa una importante contribución a la historia de la recepción celestinesca en Italia. Al menos trece ediciones salen a la luz entre 1506 y 1543 de la traducción al italiano de la *Tragicomedia* en 1506, basada, como se sabe, en la *princeps* perdida. Pero el texto en castellano tiene también un espacio importante en la Italia del siglo XVI, empezando por la corrección de Francisco Delicado de la edición de Venecia, 1531. Y 22 años después Gabriel Giolito publicará una nueva edición, «con summa diligentia corregida» por Alfonso de Ulloa, «e impressa en guisa hasta aquí nunca vista». En efecto, estas ediciones tenían como destinatario el público italiano, como demuestra el vocabulario o «esposizione en Toscano de muchos vocablos castellanos» de Ulloa en la segunda. Este diccionario iba precedido por un breve manual de pronunciación del castellano, ambos escritos en toscano. Binotti estudia la edición de Giolito en el contexto de las «questione della lingua», que se dieron, a partir de las *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo (1525), en un intento de establecer normas lingüísticas comunes para el italiano, y que significaban el reconocimiento de la imitación de los modelos del Trecento (Boccaccio en prosa, Petrarca en verso), frente a una literatura basada fundamentalmente en el toscano hablado en la Florencia del siglo XV. Giolito publicaría *La Celestina* dentro de un programa de ediciones que trataba de dignificar lengua y literatura en castellano, con el fin de contribuir a «toscanizar» a su público lector. En ese programa entraba la «domesticación» y regularización de textos destinados al canon como instrumentos educativos. Así, la edición de *La Celestina* sigue los modelos de impresión de textos clásicos latinos y vernáculos (sobre todo, el modelo por excelencia: el *Decameron* de Boccaccio), pero, más cerca, el de otro texto canónico, el *Orlando furioso* de Ariosto, impreso por el mismo Giolito un año antes (1552). Y hasta posiblemente fueran ambas piezas en un mismo «paquete» virtual, que ejemplificaría a la perfección, en todo caso, el intento de los impresores renacentistas por compaginar inversión en capital cultural y en capital material. Es una idea en la que Binotti coincide con Greenia, en este mismo volumen (ambos artículos son complementarios en la manera de enfocar el tema del canon celestinesco). Especial interés tiene el análisis de los aspectos gráficos de la edición de Giolito, con sus 41 elegantes iniciales parlantes (ilustradas como en los miniados), que reemplazan los grabados característicos anteriores.

Georges D. Greenia, «The *Tragicomedia* as a Canonical Work», parte, por un lado, del amplio consenso en torno a que los medievalistas son custodios de los antiguos y relativamente indiscutibles cánones, y, por otro, de una serie de cautelas sintetizadas en la de Eugène Vinaver (no es cuestión de canonizar «nuestros bellos viejos textos», sino de que *todos* los viejos textos *son* bellos, es decir, instructivos cada uno de ellos de una singular manera), para establecer como premisa inicial de su trabajo la necesidad que tenemos los críticos de discernir, en la historia de la literatura, entre lo que ha sido marginal y lo que ha sido central, y de preguntarnos por las razones de esas categorías. Y, en efecto, nadie, al parecer, ha sabido explicar desde el punto de vista de la crítica no esencialista ni nacionalista el hecho incontestable de que *La Celestina*, desde el primer texto canónico de nuestra academia (el *Diccionario de autoridades*), ocupe el segundo lugar, tras *Don Quijote*, como clásico de las letras españolas. La trayectoria histórica de la *Tragicomedia* —independientemente de la lucha sobre el canon de los últimos años—, es, desde su misma ampliación a partir de la *Comedia*, la de un texto que se va imponiendo progresivamente como cada vez más canónico. Y es en muchos sentidos paradójico que una obra que no pasó hasta prácticamente el siglo xx por lo que parece requisito imprescindible para los clásicos, es decir, por la mediación del sistema educativo, se convirtiera en canónico y, sobre todo, en popular (un verdadero best-seller, como se sabe, con sus noventa ediciones hasta 1633), o en canónico por popular. Y es que, pese a su densidad retórica, desde el primer momento la lectura en voz alta, con sus pausas, fragmentada, sería plenamente coherente con la demanda de oralidad del siglo xvi, favoreciendo su acogida como texto de prestigio (canónico) en el imaginario nacional. Canonicidad que incluiría importantes novedades: se basa en fuentes nuevas, seculares, clásicas y populares; aborda sin miedo las más relevantes cuestiones referidas a la moralidad —a través de la muestra de un amplio abanico de comportamientos sociales—, la naturaleza del hombre, la muerte y el destino trágico; no pretende aleccionar explícitamente; ofrece alternativa al canon religioso y represor del *Malleus maleficarum*; es desde pronto canonizado (Valdés, Quevedo), pero también atacado por los primeros moralistas (Luis Vives, Guevara). La conclusión, a tenor de la importancia y ruptura que supondrían para el receptor estas novedades, es para Greenia clara. Los cánones se forman a sí mismos como sistemas solares en los que cada planeta o satélite asume una posición y una órbita determinadas por la fuerza gravitatoria de sus vecinos. Pues bien, al igual que ha sucedido con otros clásicos, la relevancia de la obra de Rojas no es impulsada ni favorecida por un canon (en este caso, nacionalista: arquetipo como don Quijote o don Juan), sino que *La Celestina* se va creando en el tiempo como canon. El artículo de Greenia aplica perfectamente su conocimiento del panorama crítico actual (fundamentalmente anglófono) sobre el canon. Sin pretender ser estudio exhaustivo, contiene reflexiones

profundas y finos apuntes, sutil pero doctamente documentados, sobre la historia de la recepción de la *Tragicomedia*.

Joseph T. Snow, «Heráclito de Efeso (500 a.C.), el río y la celestinesca (1499)», desde su conocimiento del tema celestinesco (baste recordar que empezó en 1974 su proyecto bibliográfico sobre la *Celestina*, que continuó posteriormente con el Pregonero y el Suplemento Bibliográfico en la revista *Celestinesca* durante más de 25 años, amén de ser director de la misma) intenta acuñar el término «río celestinesco» a imitación del «río romancístico» propuesto por Ramón Menéndez Pidal para describir la vida del romancero hispánico en el espacio y en el tiempo. Para Joseph T. Snow existen unos claros paralelismos: «la noción de que el romance, cual forma de la poesía de tipo tradicional, es una poesía que ‘vive en variantes’ (Menéndez Pidal) y que la *Celestina*, o en forma *Comedia* o en forma *Tragicomedia*, también ‘vive en variantes’, si bien reconoce que son diferentes las variantes en los dos casos: «las variantes del romance las produce su larga vida oral, y las del texto celestinesco su vida y fortuna entre editores, impresores, correctores, etc.» Dicho río celestinesco también tiene su parecido con el río de Heráclito, usado por el autor de *Celestina* en su Prólogo, al mostrarnos con sus palabras los «díssonos y variados juyzios» con que interpretarían su obra de una manera sincrónica, lo que le sirve a Snow para mostrar las diferentes interpretaciones diacrónicas, abiertas a legiones de lectores en el devenir de los tiempos con diferentes gustos y prácticas estéticas. El propio Rojas, que muere en Talavera en 1541 ya vería cómo la *Comedia* y *Tragicomedia* comenzó a adaptarse y evolucionar, incluso cruzando fronteras genéricas, al convertirse su trama en un romance octosilábico (1513) y en una representable *Égloga de Calisto y Melibea* dramática (1513). Concluye Snow que: «la filosofía de Heráclito, tan útil para enmarcar y entender las contiendas constantes del mundo del autor (o autores) de *Celestina*, es asimismo pertinente para hablar del fenómeno literario llamado en recientes décadas ‘la celestinesca’». Ese ‘río celestinesco’ ha aumentado vertiginosamente su caudal en los últimos años en los que ha dirigido y realizado la bibliografía celestinesca y se ha enriquecido con el impulso literario de lectores y críticos, por lo que «hoy no es el mismo río que fue. En otros veinticinco o cincuenta años no será el que es hoy». Y efectivamente, hay que estar de acuerdo con Joseph T. Snow que la visión de esta magna obra de la literatura española ha cambiado en pocos años y, según los conocimientos que van ampliándose poco a poco, tendremos nuevas y fructíferas interpretaciones, como las que se recogen en este necesario volumen de *Actas*, sobre el autor y su obra.

La Celestina de David Barrocal en la Complutense

Aunque se postula que hubo una representación de *Celestina* (¿parcial?) en Italia en 1503, y conocemos arreglos dramáticos —sí parciales— de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1513) y de un inglés hacia 1530 (¿John Rastell?), las adaptaciones teatrales de esta obra comienzan a florecer sólo en el siglo veinte, a partir del arreglo musical de ópera de Felipe Pedrell (1903) y el estreno en 1909 de una versión fiel de la obra en el teatro madrileño con, en *Celestina*, Amparo Villegas. Aunque la mayoría de las adaptaciones hasta la fecha están en español, también *Celestina* se ha visto en las tablas hablando inglés, francés, danés, holandés, italiano, portugués, polonés y otros idiomas modernos, particularmente a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Exceptuando las versiones musicales, las adaptaciones han sido más respetuosas que creativas, tal vez debido a que *Celestina* se considera en el siglo veinte una obra ya clásica.

Por eso, se me ocurrieron tres preguntas antes de ir a ver la adaptación que se reseña: ¿puede ser adaptada y con éxito por un estudiante sin previa experiencia de haber visto o leído otras adaptaciones de la obra?; y si en esta adaptación se prescinde de seis de sus personajes (Alisa, Pleberio, Sosia, Tristán, Centurio y Crito) ¿se puede pensar en una dramatización coherente y eficaz?; y si no se mueren Sempronio y Pármeno, ni Calisto y Melibea, y la adaptación finaliza con una única muerte, la de *Celestina*, ¿reconoceremos la obra en su realización sobre las tablas? Pues, un rotundo sí, a cada una de estas tres preguntas.

En esta nueva dramaturgia —del alumno de la Universidad Complutense, David Barrocal (que también dirigió la adaptación)— se ha montado una *Celestina* como pocas que he visto. Es la primera vez que Barrocal escribe un guión para el teatro, su experiencia teatral previa siendo como actor, aunque tenía cierta formación como guionista y director de unos cortometrajes de video.

La obra, presentada en concurso en el Certamen Anual de la Complutense, patrocinado por el Vicerrectorado, tuvo su estreno y única representación el 21 de abril de 2007 en el Paraninfo de la Facultad de Filología de la Complutense. La obra duró noventa minutos, sin intervalo. Toda la acción de sus diálogos ocurrió en un único escenario sin telón en una semi-penumbra con focos utilizados para iluminar los personajes que hablan. Hubo seis percusionistas que se utilizaron en distintos momentos de la actuación para subrayar efectos emocionales especiales. Comienza la obra con una Celestina escondida debajo de su ropaje en el centro del escenario, pero partiendo de ella unas cuerdas en tensión que se extienden a todos lados, hasta llegando al público. El personaje de Celestina centra esta adaptación y no abandona nunca su lugar en el centro del escenario, aun cuando no esté participando: su presencia se hace parte íntegra de la nueva dramaturgia.

Para dar relieve a la magia y brujería que marca esta adaptación, las primeras palabras de la obra son de Celestina, de su conjuro a Plutón, adelantadas del Auto III del original, seguidas por la aparición de los dos amantes y el diálogo fiel a la primera escena. Barrocal vincula Celestina con el destino de los amantes al hacer que recite en unísono con Melibea las últimas palabras de su rechazo del Calisto deseante: “Que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar si deleite.” Al finalizar este enlace de destinos, salen los amantes y aparece en otro foco Elicia y la primera escena termina con otro trozo de diálogo adelantado del final del auto VII del original: es la reprimenda de Elicia a Celestina por tardar tanto en la calle, que no atiende a sus clientes, en particular la de “la manilla de oro.” Tenemos en los primeros momentos de la escenificación, por lo tanto, dos visiones de Celestina, la humana y olvidadiza al lado de la brujeil y demoniaca.

En estas primeras acciones de la adaptación, se notan dos características de esta dramaturgia: la primera es la fidelidad constante al lenguaje del texto del autor de *Celestina*; la segunda es la inserción de ciertas poesías de Ramón del Valle Inclán que ayudan, en distintos momentos, a destacar más la brujería de la gran alcahueta. Y así continúa con la centralidad del “carpe diem” hasta el espectacular final. Pero no quisiera adelantarme.

Continúa la acción con el discurso —condensado— de Calisto y Sempronio del Auto I, reduciendo la diatriba misógina y ausente la descripción de Melibea. Acepta Sempronio esta empresa de facilitar los servicios de una medianera. Y con un cambio de luces, ya estamos en casa de ella. Allí, tenemos el engaño a Sempronio para cubrir la presencia de “otro” en casa y la salida de allí para regresar a casa de Calisto. La mala recepción por Pármemo hace que Celestina jure que le hará uno con ellos, y los tres partirán y holgarán mucho al final. Mientras Calisto se retira para traer dineros, tenemos la escena del convencimiento de Pármemo por Celestina, prometiéndole tener a Areúsa, prima de la amante de Sempronio.

Lo que queda del Auto III es la conversación callejera de Sempronio y Celestina y los temores expresados por él junto con los primeros atisbos de su cobardía. Celestina al contrario, anda ahora con confianza a casa de Melibea, lanzando un polvo rojo a los pies de Sempronio. Sola de nuevo, Celestina termina el conjuro que abrió la adaptación y tiñe de la sangre de Plutón el hilado que Melibea le comprará. A la puerta halla a Lucrecia, pero ya está ausente de casa (sin explicación) la madre, Alisa. Es Melibea que dialoga con Lucrecia sobre la identidad de la necesitada vendedora del hilado: es Melibea la que le invita a entrar. Sigue la entrevista, la mención de Calisto, la furia de Melibea, la improvisación del dolor de muelas, y la entrega del cordón, pero *sin* las palabras de Lucrecia que temen lo peor para su ama.

El auto V del original se abrevia aquí para llegar más rápido a casa de Calisto, conservando la mención de la reducida “partecilla” que será para Sempronio, necesario a la motivación del asesinato más tarde. Celestina hace alarde ante Calisto de su actuación ante Melibea y le presenta el cordón obtenido. Calisto trata al cordón como fetiche pero Celestina lo lleva con ella al salir, esta vez acompañada por Pármeneo. Se conserva bien el Auto VII del original, con las reminiscencias de Claudina, la seducción de Areúsa y la insinuación de Pármeneo en su cama. Extraída del sirviente la promesa de su fidelidad, Celestina se queda y los observa, sintiendo su dentera, haciendo el amor. Son ellos que salen, dejando a Celestina sola, de nuevo en el centro del escenario, donde ella recurre a un canto sacro (otros versos de Valle Inclán) para reforzar su magia.

Ahora bien, Barrocal cambia de lugar los autos IX y X del original. Primero presenta a Melibea, lamentando su no haber concedido la demanda de ayer de Celestina. Se presenta Celestina que sabe curarla pero no antes de Melibea sacrificar la fama y la decencia de ella y de su familia. Antes de arreglar los datos del encuentro con Calisto, la llegada (solo aludida) de Alisa hace que esta segunda entrevista de Melibea y Celestina se interrumpa y Lucrecia acaba explicitando su apoyo de y complicidad con Melibea, mientras vuelve Celestina a su penumbra.

Lo genial del auto IX del original en esta adaptación es el énfasis en lo erótico y sensual. Es decir hay mucho erotismo hasta la mención de la “graciosa y gentil Melibea” en boca de Sempronio, lo cual produce en cada una de las dos rameras una condena de ese “andrajito” que es Melibea (pero se omite la condena de las señoras que tratan mal a sus criadas, en boca de Areúsa). El sensualismo se exagera cuando se presenta Lucrecia y los dos criados le aplican un toqueo erótico que casi le hace olvidar su embajada, que es nada más que comunicar a Celestina la hora que Melibea ha fijado para el encuentro con Calisto. Bajan las luces, salen los criados y las rameras y está de nuevo sola Celestina, aunque sin luz.

Sigue la acción al encontrar los dos criados a Calisto, caído en la calle. Llega Celestina, ahora iluminada, y le narra a Calisto que Melibea está

a su servicio. Calisto no lo puede creer, mientras los criados murmuran contra la alcahueta: sólo busca riquezas para ella misma. Ven que Calisto le da su cadena de oro y eso desencadena sus envidias aún más, y Sempronio acaba amenazándola a sus espaldas con: “¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma!

Sigue lo del auto XII, el encuentro de los amantes delante de la puerta cerrada, la prueba de Melibea de la sinceridad de Calisto, su enojo con Celestina y la retracción y calurosa declaración de amor de Melibea, al lado de la miserable cobardía de los criados que elogia Calisto por su valentía. Esta secuencia termina con una voz no identificada y misteriosa llamando a Melibea, y le invita a Calisto entrar en sus jardines. Lo que sigue pone fin a esta adaptación.

La última secuencia de esta dramatización se inicia con un monólogo de Celestina, ahora bañada en luz, compuesta de varias frases sacadas del Auto V del original: sus gracias al Diablo que conjuró, su orgullo delante de las otras de su oficio y las riquezas que ha sacado “de este pleito.” No sabe contenerse de su triunfo sobre la virginidad de Melibea (todavía no consumada). Termina su monólogo con versos de tinte ominoso de Valle Inclán. Y ahora, en el entorno de Celestina, Barrocal coloca tres escenas consecutivas, efectuadas con cambios de focos. Primero, tenemos la seducción de Melibea con Lucrecia como testigo de la gloria de Calixto, del Auto XIV. Después, tenemos el asesinato de Celestina del Auto XII (Elicia está acompañada de Areúsa). Y finalmente se presenta la escena de las dos ramerías, ambas sobre el cuerpo de la difunta maestra suya, maldiciendo los amantes con sendas frases sacadas del Auto XV. Y como explícito de la obra, primero Elicia, y después Areúsa, repiten estas palabras: “Porque Celestina no está muerta. ¡Porque Celestina soy yo!”

He querido presentar de esta manera la acción de este nuevo arreglo del texto celestinesco que me ha parecido necesario para ilustrar, primero, la nueva y destacada coherencia de esta adaptación original y, segundo, para que veamos algo de lo que se ha podido prescindir. No queda nada del mensaje moral de la *Celestina* en XXI autos que muchas adaptaciones privilegian. Hasta Lucrecia no interviene sino para reforzar las acciones de Melibea. Otro estímulo a la amoralidad es la ausencia de Alisa y, particularmente, de Pleberio. Y eso sin contar con la escisión de todos los diálogos después de las cuatro muertes que no presenciemos. Tampoco hay ambigüedades en esta adaptación. Tenemos todas las acciones que acentúan la constante celebración del amor libidinoso sobre el que reina la presencia de Celestina, esta “cliéntula” de Plutón. El papel del Diablo y la brujería de Celestina se destacan de una manera excepcional, aprovechando lo que es, en la obra original, solo una posibilidad con quien había sido aprendiz de Claudina, la primera de este oficio.

Sin embargo, y a pesar de estas severas reducciones de las acciones de la obra canónica, se oye claramente su lenguaje rico y sensual en esta in-

geniosa dramaturgia. Vemos una *Celestina* dominada por la influencia (y presencia) de Celestina del comienzo al final, abogada sin par del *carpe diem* sensual. Como consecuencia, seguirán Calisto y Melibea amándose como han querido. Y al final no percibimos el abismo que vio el Pleberio del Auto XXI, sino el clarísimo triunfo de la muerta Celestina, que está ya resucitando en Areúsa y Elicia. La calurosa recepción final del público fue muy merecida.

La estupenda actriz que hizo Celestina (Sofía Tierno) fue nominada a mejor actriz del Certamen, la que apareció en Elicia (Celia Pallejá) nominada a mejor actriz de reparto, y David Barrocal, cuya obra es en muchos niveles —como dramaturgo y director— nominado como responsable del Mejor Texto Adaptado. Sería un placer volver a ver esta adaptación en manos de otras compañías. A ver si algún editor se interesa.

Joseph T. Snow
Michigan State University



Enrique Fernández, ed., *Pornoboscodidasca-
lus Latinus* (1624). Kaspar Barth's Neo-Latin
Translation of *Celestina*. North Carolina
Studies in the Romance Languages and Li-
teratures, 284, Chapel Hill: University of
North Carolina Press, 2006. 509 pp.

Para la crítica celestinesca al comienzo del siglo XXI, había tres proyectos relacionados a la historia de *Celestina* de los cuales buenas ediciones fidedignas todavía faltaban. Uno era —existiendo ya buenas ediciones de las primeras traducciones al italiano, francés, inglés y alemán— una buena edición de la primera traducción holandesa de la obra y, gracias a Lieve Behiels y K. V. Kish, la tenemos.¹ Otro de los proyectos era una edición del único manuscrito de la *Celestina comentada* y, gracias a L. Fothergill-Payne y su marido, Peter, junto con Enrique Fernández, hoy la tenemos.² El tercero era una edición de la traducción neo-latina de 1624, que es la que reseñamos, gracias a la dedicación del mismo Enrique Fernández, colaborador en el segundo de estos tres proyectos.

Es ésta una edición crítica de la famosa traducción neo-latina de Barth, ampliada ahora con una traducción al inglés de su extenso Prólogo y de las notas del traductor a su propia traducción. E. Fernández añade una introducción y estudio, con bibliografía (13-42), y sus propias notas aclaratorias y útiles a la traducción. La traducción ocupa unas doscientas cincuenta páginas (45-301, de las cuales las de 45-68 contienen la «Dissertatio» [o Prólogo] del traductor, tan frecuentemente citada por la crítica

1.— Su edición es *Celestina. An annotated edition of the first Dutch translation (Antwerp, 1550)*, Avisos de Flandes, Fuentes, 1, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2005.

2.— Su edición es *Celestina comentada*, Textos Recuperados, 20, Salamanca, Univ. de Salamanca, 2002.

moderna). Las notas, o «Animadversiones», de Barth, organizadas según autos de la obra, ocupan otras setenta (303-374). Siguen las secciones que hacen que esta publicación tenga un valor excepcional para los estudiantes y profesionales de la celestinesca: las traducciones al inglés de la «Dissertatio» (377-400) y de las «Animadversiones» (401-493), un valioso «Índice» de las notas de Barth (494-506), y un «Índice» de los autores citados en estas notas (507-509).

Hace años que la crítica interesada viene citando partes del Prólogo de esta traducción neo-latina de Barth o refiriéndose a las notas que este humanista alemán del siglo diecisiete puso a ella. Para la mayoría, sin embargo, el acceso directo a la traducción ha sido limitado y, para complicar la situación, la única edición de Francofurt (1624) está lleno de errores de imprenta y sin separación de los párrafos. Como reconoce E. Fernández en su prefacio, ciento veinticinco años después de su primera aparición y en un país distinto, el mundo intelectual de *Celestina* pudo ser comprendido por este gran humanista y traductor de varias obras españolas, a pesar de que la Reforma y Contrarreforma hubieran creado situaciones nuevas para la comprensión de algunos pasajes. Mientras la traducción es precisa y directa, el Prólogo se llena de digresiones y las notas a veces pecan de hechas a la ligera. Sin embargo, en su conjunto, estas dos secciones de la traducción de Barth pueden verse como hitos importantes en la recepción temprana de *Celestina*.

Como ninguna traducción anterior a la de Barth tenía un Prólogo tan extenso, ni notas tan selectas y pormenorizadas, ofrece ésta unas nuevas percepciones en cómo se leía y recibía el texto celestinesco en el siglo diecisiete. Barth, un erudito que mediaba entre el humanismo alemán y la filología emergente europea, demuestra ser un traductor excepcional. Logra recuperar, en su versión neo-latina, mucha de la riqueza de las fuentes latinas de que había bebido el autor o autores de la obra castellana: las comedias humanísticas y las fuentes petrarquistas o paremiológicas que enriquecieron la forma y sentido de *Celestina*.

Barth utilizó la edición plantiniana de 1599 al preparar su traducción y es generalmente bastante fiel, aunque elimina la Carta a un su amigo, los Versos acrósticos, y las Octavas finales del autor y las de Alonso de Proaza. Hay un añadido curioso: después de su traducción del texto, Barth agrega una versión poética (en 112 hexámetros) del parlamento en prosa de Melibea a su padre, Pleberio, del auto xx, aquí conservada sin traducción al inglés por el editor (págs. 298-301). El editor suprime para esta edición, sin embargo, la historia latina de Hero y Leandro y otra versión traducida en latín del griego de Musaeus, que añadió Barth porque vio en ellas cierto paralelo con el suicidio de Melibea.

En la Alemania del siglo xvii seguía siendo el (neo)latín útil como lengua universal, una *lingua franca* que salvaba las dificultades de haber tantos dialectos del alemán, mientras que en otras áreas de Europa las lenguas verná-

culas iba ganando terreno excepto en las obras técnicas y científicas.³ Barth ya había ya traducido al latín en 1623 el *Coloquio de las damas* de Fernán Juárez y traduciría la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo en 1625. De modo que en 1624, la publicación en latín de *Celestina* en Alemania tenía cierto sentido comercial. El método de sus traducciones, como explica Barth, era según el sentido y no caer en una traducción literal. Desafortunadamente, no hay datos que nos indiquen si esta *Celestina* tuvo el esperado éxito comercial, aunque el mismo Barth, habiendo leído una segunda «parte» de *Celestina* (se refiere a la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva), tenía en proyecto su traducción, hecho que podría sugerir una amplia aceptación de su *Pornoboscodidascalus*.

Para el amplio Prólogo escrito por Barth, el editor facilita su lectura al señalar con letras y números (D1, D2 y hasta D35) unas divisiones que en el latín original no se daban. Se pueden destacar unos temas de interés, tanto en el latín como en la traducción al inglés, para los celestinistas, usando estas designaciones. Barth explica el por qué de su interés en traducir *Celestina* en D8-D9 (381-382) y traza unos inolvidables comentarios y percepciones de los personajes de *Celestina*, Pármeno, Sempronio, Calisto y Melibea en D12-D18 (384-389) que iluminan la profunda comprensión del texto que tenía el traductor. Para la irresistible historia de la recepción independiente de un lector, se debe leer D21 (390), y para apreciar la opinión de Barth de su traducción habrá que profundizar en D23-D25 (392-395). Según el mismo Barth, quería destinar su traducción a los jóvenes alemanes para que pudieran evitar toda fémia de carácter dudoso, en D32 (398).

Las notas del traductor varían mucho. Al comienzo son largas y pormenorizadas, como podemos ver en sus comentarios sobre Heráclito (401-404), o en los mitos asociados con la víbora (407-409). Interesantes son sus breves reflexiones sobre los autores (417). A veces tiene Barth interés en señalar como es distinta su traducción (ver «immortalem» en 427), y a veces ofrece lecturas sumamente curiosas (ver «cum simio» en 432). Sus opiniones de lo que tiene que traducir a veces provocan sorpresa en el lector moderno (ver su comentario sobre «assí como la materia apetece a la forma» en 437). Ocasionalmente percibimos una fundamental falta de comprensión de un pasaje, como en su lectura de «Adios, paredes» (440, y nota del editor). Lo que se ve es que Barth vio primero como problemáticos unos pasajes que siguen siéndolo (424, notas 287 y 289 del editor; 432, nota 331 del editor).

Mientras las notas de sólo el auto 1 ocupan treinta y cuatro páginas (421-455), las notas de los autos 2 a 10 ocupan veintisiete (455-482), y las de los autos 11 a 19 llenan escasamente nueve (483-492), no hay nota al-

3.- Efectivamente hubo ya dos traducciones alemanas, ambas del mismo traductor, Christoph Wirsung, publicadas en Augsburgo, la primera en 1520, la segunda en 1534. En ningún momento se refiere Barth a estas traducciones.

guna para los dos últimos autos, abdicando Barth un procedimiento que, como las cifras ampliamente demuestran, iba diluyéndose. Barth dice que no quería abultar una edición ya larga (493). Al contrario, el editor opina que podría ser por la prisa que tenía en mandarla ya a la imprenta, procedimiento que parece haber influido en otras de las publicaciones de Barth. Si fuera así, sería una prisa también reflejada en el tiempo que tomó Barth en llevar a cabo su traducción, ¡sólo dos semanas (390)!

Debemos felicitarlos por tener una edición tan escrupulosamente editada y preparada para la imprenta. De errores tipográficos, no topé con ninguno. La portada lleva una ilustración del primer auto de la *Comedia de Calisto y Melibea*, y hay dos reproducciones de la edición de 1624, una del comienzo del primer auto de la traducción de Barth y la otra del comienzo de las notas («Animadversiones») del traductor. Allí se pueden ver algunos de los problemas que habrán complicado en algún momento la preparación de esta limpia edición. Al editor, y a la casa editora, nuestra más sincera ¡ENHORABUENA!

Joseph T. Snow
Michigan State University

La Celestina. Versión de Daniel Suárez Marzal. Teatro Regio (Buenos Aires). Octubre-Noviembre de 2007.

El Complejo Teatral de Buenos Aires ha presentado durante los meses de octubre y noviembre de 2007 *La Celestina* de Fernando de Rojas, en versión de Daniel Suárez Marzal, en el Teatro Regio.

La versión de Suárez Marzal, también director de *La Celestina*, es en principio una necesaria reducción de la *Tragicomedia*, a un cuarto de su duración original, para lograr la puesta de los noventa minutos que dura el espectáculo. De acuerdo con la «economía» del teatro de nuestra época, el director enfoca la mirada teatral de la obra a partir de sus tres personajes centrales: Celestina, Melibea y Calisto. La adaptación deja de lado, por lo tanto, a los criados de los enamorados y a las prostitutas, personajes en los que recae gran parte de la dinámica del intercambio tanto sexual como económico que moviliza el desarrollo de la acción, además de obviar a los padres de Melibea —personajes no tan presentes como los anteriores, pero sí fundamentales para lograr la efectividad dramática presente en el texto de Rojas.

Los sirvientes y los padres sólo son mencionados o referidos en la puesta adaptada, y algunos de sus parlamentos son recuperados en la voz de alguno de los tres actores en escena, lo que confunde en determinados casos tanto sus móviles como su propia caracterización como personajes. El principal ejemplo lo constituye quizás el final mismo de la representación teatral, donde en la confesión previa a su suicidio Melibea evoca antes de caer desde la torre el desnudo de Pleberio contra la fortuna, el mundo y el amor presente en el lamento que cierra la *Tragicomedia*. En la evocación se entrelazan las palabras dichas por Pleberio, en realidad como reacción a la muerte de Melibea que en la adaptación todavía no ocurrido, con las de la propia Melibea, dotando de ese modo al suicidio de planteos morales que originalmente no fueron subrayados.

Los conflictos se concentran alrededor de los tres personajes principales, debido a que asumen en sus monólogos y diálogos las claves de todas las transacciones que despliega en su variedad y riqueza de personajes la *Tra-gicomedia*. La muerte como resolución trágica que afecta a Celestina, a Calisto y finalmente a Melibea —los tres personajes puestos en escena— da la sensación de no estar plenamente justificada, al faltarle los antecedentes, las ambiciones y los móviles que desencadenan y anticipan en gran medida el caos final que estalla en el centro de un orden antiguo que comienza a resquebrajarse. Al no estar incluida en la puesta la conciencia de la muerte que atraviesa toda la obra y que se plantea ya desde el comienzo como la única salida posible a las pasiones desencadenadas, su presencia final resulta violenta y hasta inexplicable, en lugar de ser la expresión de la mutación, el desorden y la locura de un nuevo tiempo, que es el albor del Renacimiento, donde surge la invención de la subjetividad.

El carácter utilitario, las preocupaciones materiales y el afán individualista de una sociedad burguesa naciente —uno de los aspectos más innovadores y destacados de la obra de Rojas— pierde relevancia debido a la decisión de no incluir a prostitutas y criados, lo que oscurece los alcances dramáticos de la representación de un mundo en proceso de cambio. Al quitar las referencias de la obra a su contexto social, paradójicamente no se la actualiza —intención que seguramente habrá guiado al director— sino que se la priva de la actualidad que puede asumir para un mundo donde se han exacerbado hasta el extremo los afanes materiales inicialmente presentados.

Sin dudas, esta versión de *La Celestina* se propone acercar la obra al espectador moderno, y reconocemos el valor del intento, en particular teniendo en cuenta la dificultad del texto de Rojas para la representación teatral. La condensación alcanzada por la puesta es de gran intensidad, a pesar incluso de que no asuma cabalmente la profundidad que ésta conlleva y no alcance, en la trama resultante, a revelar que el interés y el beneficio son los móviles que rigen cada acción individual.

La decisión artística de Suárez Marzal de reducir la pieza a la trinidad de sus personajes centrales es parte de una configuración escénica más amplia que establece la preeminencia del número tres como elemento destacado, ya que además de los tres actores hay tres músicos en escena y tres muñecos —correspondientes a cada uno de los personajes— que sirven de *partenaires* para los protagonistas en sus varios soliloquios y ponen de relieve la «mentira» del teatro a través de su evidente artificialidad.

A partir del concepto básico del carácter contemporáneo de la puesta, toda la imaginería visual está alentada por un cierto minimalismo y por un borramiento de las marcas de época, tanto en la escenografía y el vestuario como en la composición musical de Nicolás Bernazzani, donde se juega una ambigüedad entre la inspiración medieval y los componentes modernos. El diseño escenográfico, a cargo de Horacio Pigozzi, desarrolla un espacio casi virtual, donde los mecanismos escenotécnicos habi-

tuales son reemplazados por imágenes lumínicas proyectadas desde un cañón de video ubicado en la altura. De este modo se crean los diferentes ambientes donde transcurre la acción —el jardín de Melibea, la casa de Calisto, el oscuro descampado—, estimulando en el espectador la impresión de movimiento, de animación de espacios que, por lo general, permanecen estáticos. Por otra parte, los cambios de un lugar a otro que plantea el texto se resuelven mediante procedimientos cinematográficos como el *travelling*, que en el teatro más convencional de tipo constructivo son imposibles de realizar. El diseño de vestuario, a cargo de Renata Schussheim, también contribuye a una cierta atemporalidad, con un aire contemporáneo logrado con trajes simples donde priman los colores como el tiza o el blanco. La música también corresponde a la estética de la puesta y del vestuario. El uso de dos contratenores y un laúd remite inmediatamente al Medioevo, al Renacimiento y al Barroco, de donde se han tomado varios elementos técnicos, como el contrapunto a dos voces y la ornamentación, aunque la música fue planteada con colores más contemporáneos para acompañar las emociones de los personajes.

La acción dramática se desarrolla a partir de los monólogos y diálogos de los enamorados y la mediadora, por lo que el desempeño actoral adquiere en la puesta una importancia fundamental. *Celestina* es encarnada, en los profundos matices de los decires y haceres de la mediadora, por la experimentada actriz Elena Tasisto, que resuelve con solvencia el peligroso cruce de los elementos cómicos de la obra con los sentimentales y trágicos. Un ejemplo inmejorable de su dominio escénico es el monólogo en el que conjura al demonio para obtener el favor amoroso de Melibea hacia Calisto, conjunción donde se presenta el tema esencial de la magia en la obra en un tono que recorre con maestría colores iniciales profundamente serios hasta otros finales francamente obscenos. Los jóvenes amantes, en cambio, representados por Julieta Díaz y Sergio Surraco, no logran expresar completamente la complejidad de los personajes que representan, a pesar de sus meritorios esfuerzos interpretativos.

La selección de Suárez Marzal, que ha dado relevancia a diálogos de belleza inigualable entre los amantes y a palabras de la puta vieja *Celestina* que enlazan la furia, la risa y la muerte, se agradece como un testimonio más de lo que el texto literario en su potencia es capaz de generar, como un reconocido homenaje —en síntesis— a la obra de Rojas. La intención que el director declara ha sido, en este sentido, lograda: «quise que este modelo perfecto de nuestra literatura clásica siga demostrando que el amor es esquivo, bello, complejo, alegre y, a veces, trágico... hoy y desde que fue inventado».



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 _____

DIRECCIÓN DE ENVÍO _____

POBLACIÓN _____

C. P. _____

PAÍS _____

NIF o CIF _____

Me suscribo a la Revista *Celestinesca*'

Particular

Institucional

OPCIÓN A Contra reembolso

OPCIÓN B Mediante Tarjeta de crédito

Núm. _____ Fecha caducidad __/__/__

OPCIÓN C Recibo domiciliado en mi cuenta corriente (20 dígitos)

Banco _____ cuenta _____

* Precio para suscripciones particulares 15 € 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 atrasados 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

