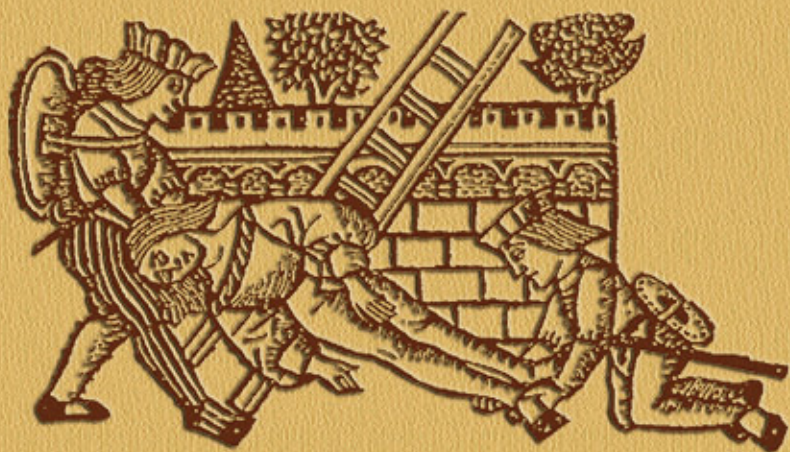


45

2021

Celestinesca



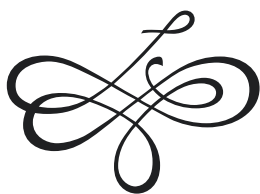
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

e-ISSN: 2695-7183

NÚM. 45

2021



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

EDITOR y DIRECTOR

JOSÉ LUIS CANET
Universitat de València

EDITOR-FUNDADOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

SECRETARIA DE REDACCIÓN

AMARANTA SAGUAR GARCÍA
Universidad Complutense

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

CONSEJO CIENTÍFICO

RAÚL ÁLVAREZ MORENO	University of British Columbia, Canadá
MARÍA BASTIANES	University of Leeds, Reino Unido
PATRIZIA BOTTA	Università di Roma La Sapienza, Italia
PEDRO MANUEL CÁTEDRA	Instituto IEMYRhd, Salamanca, España
IVY CORFIS	University of Wisconsin - Madison, EEUU
ENRIQUE FERNANDEZ RIVERA	University of Manitoba, Canadá
JEROMINE FRANÇOIS	Universidad de Namur, Bélgica
CARLOS HEUSCH	École Normale Supérieure de Lyon, Francia
SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS	Universidad Complutense de Madrid, España
ANA ISABEL MONTERO DE PRADO	Willamette University, EEUU
NICASIO SALVADOR MIGUEL	Universidad Complutense de Madrid, España
CONNIE SCARBOROUGH	Texas Tech University, EEUU
DOROTHY SHERMAN SEVERIN	University of Liverpool, Reino Unido

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores

Esta revista se incluye dentro del Proyecto de Investigación *Parnaseo* (*Servidor web de Literatura Española*) del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, FFI2017-82588-P.

Celestinesca

NÚM 45

ÍNDICE

2021

ARTÍCULOS

- BIDWELL-STEINER, MARLEN, «Law New and Old: Tropes of Blindness in the *Celestina*» 9
- CÁSEDA TERESA, JESÚS FERNANDO, «La sátira de Rodrigo Cota a Juan de Mena en el *Diálogo del amor y un viejo* y la génesis del prólogo de *La Celestina*» 29
- GARROTE BERNAL, GASPAR, «*Celestina* y el sexo conmutado» 49
- GÓMEZ CABALLERO, Iván, «La trayectoria escénica de *La Celestina* en Castilla-La Mancha durante los siglos XX y XXI» 79
- LACARRA, M^a. JESÚS & JIMÉNEZ RUIZ, ANA MILAGROS, «Testimonios recuperados de *La Celestina*: una nueva edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* hallada en la Biblioteca estatal de Ulm» 99
- VILLALOBOS GRILLET, JOSÉ EDUARDO, «*La Celestina* en la democracia. Adaptación, censura y recepción de la recreación cinematográfica de Gerardo Vera» 129

NOTAS

- SNOW, JOSEPH. T., «Animales en *Celestina*» 169

RESEÑAS

- GARGANO, ANTONIO. *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, Colección Biblioteca Áurea Hispánica, 136, 2020, 288 pp. Por ANTONIO ZAUSTRE GALIANA. 189

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- SAGUAR GARCÍA, AMARANTA, «Hacia un censo completo unificado de los ejemplares conservados de *Celestina (II)*: ejemplares de las ediciones de las traducciones (y tres adaptaciones al inglés) localizables en línea» 195
- SAGUAR GARCÍA, AMARANTA & PAOLINI, DEVID, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 43)» 245

Artículos

Law New and Old: Tropes of Blindness in the *Celestina*

Marlen Bidwell-Steiner
Universität Wien

ABSTRACT

This article traces juridical elements in the monologues of Melibea, Calisto and Pleberio in order to elaborate on the negotiations between old and new law and—on an allegorical level—old and re/new/ed faith as major topics of the *tragicomedia*. In a further step, I will connect this text-based analysis to the material culture of the early book in Spain, insofar as the production of printing shops in Salamanca and Burgos evidences a variety of texts with a similar preoccupation for legal reforms. This reveals the embeddedness of the *Celestina* in a network of European humanism. The re-occurrence of blind Justice as a key trope in such contemporaneous texts helps to trace some of its discursive purposes. Combining these different perspectives could shed new light on discussions about the enigmatic creation of the *Celestina* by reconciling different approaches.

KEY WORDS: *Celestina*, law, allegory, Badius, Piccolomini, Nebrija, Cisneros.

Ley nueva, ley antigua: tropos de ceguera en la *Celestina*

RESUMEN

El presente artículo indaga elementos jurídicos en los monólogos de Melibea, Calisto y Pleberio para elaborar en las negociaciones entre ley antigua y ley nueva —y en un nivel alegórico— entre fe antigua y fe renovada como temas centrales de la *tragicomedia*. En un segundo paso, este análisis textual se relaciona a la cultura material de los *incunabula* en España. Señaladamente, la producción en las editoriales de Salamanca y Burgos evidencia una acumulación de textos que se dedican a reformas jurídicas. Eso revela que la *Celestina* se arraiga en una red del humanismo europeo. El enfoque en el recurrente tropo de la Justicia ciega en estos textos pretende seguir la intención de la obra. La combinación de estas distintas perspectivas deja revisar el enigma de la creación de la *Celestina* a partir de reconciliar distintas perspectivas de investigación.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, derecho, alegorías, Badius, Piccolomini, Nebrija, Cisneros.

One of the most prolific subjects in European literature is the entanglement of love and crime, as enacted in the *Celestina* so virtuously. To untangle its narrative threads remains a fascinating task, despite or even due to a myriad of sophisticated propositions. One of the less featured approaches is the investigation of casuistic speech in the *Celestina*. On the threshold between the Middle Ages and Renaissance, casuistry becomes a «method of mind» (Sullivan 1976: 51) that informs both penitential purification and worldly justice. Especially fruitful is the investigation of legal casuistry in the *Celestina*.¹ In this article, the focus will lie on its merging with allegorical figures in the speech acts of Calisto, Melibea and Pleberio.

The *Celestina* is an ideal case in point for tracing the knowledge transfer of legal discourse into imaginative literature, if we proceed from José Luis Canet's claim that the text clearly echoes the disputations of law students and jurists like Fernando de Rojas himself—that is to say, an academic circle familiar with *utrumque ius* (cf. Canet 2008, 2017). This is all the more important since at the time when the *Celestina* was created, the structures of church, university and courts experienced a considerable re-organization. To map the gap between the polysemy of the original text and the more rigorous tendencies in later Counter-Reformation Spain, I will consult the glosses of the *Celestina comentada* for the analysis of representative passages.²

Obviously, the abundance of vices performed by *Celestina*'s different protagonists offers a vast field of investigation regarding juristic discourse.³ Nearly all capital sins are present. Moreover, the text is very explicit about the circumstances of the offences—a key element for judging their severity. An equally important feature for deciding a verdict is the offender's intention. Quite remarkable for a text in dramatic mode, the *Celestina* also provides for such insights in the protagonists' self-assessment—namely, soliloquies and monologues performed by the central couple, Calisto and Melibea, and by Pleberio, Melibea's father.

In this article, I will concentrate on the rhetorical elaborations at the intersection of the last two of these speech acts: Melibea's monologue and following confession to her father and Pleberio's subsequent lament over her suicide. Tracing casuistic elements in their orations will elucidate references to old and new law and (on an allegorical level) old and new faith.

In a further step, this text-based analysis will then be linked to the market conditions of the *incunabula*, thereby revealing an amazing network of European humanists who shared similar ideas, agitations and prob-

1.— The promising endeavour of confronting the tragi/comedia with confessionals I will undertake in a separate article.

2.— I would like to express my gratitude for this suggestion to the anonymous reader of the first version of this article.

3.— To consult a very interesting and representative text in this field, see Iglesias 2015.

lems and whose interactions superseded national and linguistic boundaries. I will suggest that the re-occurrence of Justice as a key trope in such contemporaneous texts sheds light on its discursive purpose. Bringing together the analysis of text passages with the material history of the printed book, iconography and the history of ideas shall contribute to unravel the enigmatic creation of the *Celestina* and thereby reconcile different strands within the research of this literary masterpiece.⁴

Eloquent death drive

One of the most disturbing elements of the *Celestina* is the grandiloquent staging of Melibea's suicide. As an almost proto-romantic heroine, she praises her cowardly and quite un-courtly lover, the „obsede ridicule» Calisto⁵, as irreproachable—instead accusing herself of the shame and dishonor she brings to her parents. Yet her acknowledgement of guilt reads as quite ambivalent: «Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cautiva tengo mi libertad [...]» (Rojas 2011: 331). What might be understood as diminished capacity due to a *libre albedrío* corrupted by passion is framed in two contradictory passages: at the beginning of her monologue Melibea clarifies that her trespass happened out of free will: «Todo se ha hecho a mi voluntad» (Rojas 2011: 329). She then proceeds to rationalize the vices she committed by contrasting (and thereby downplaying) them with a feisty digression into the most abominable figures of classical history such as Nero, to conclude: «Éstos son dignos de culpa, éstos son verdaderos parricidas, que no yo [...]» (Rojas 2011: 331).

At the end of this inconsistent confession to her father she recommends her soul to God, although she ends with a prolepsis of her suicide: «Dios quede contigo y con ella. A él ofrezco mi alma. Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja» (Rojas 2011: 335). And in fact, she immediately afterwards plunges herself from the lofty tower. This act represents nothing less than one of the few inexcusable sins in Catholic terms, excluded from penitential practices by its very nature. A case that even according to the anonymous author of the *Celestina comentada* needs no extensive explanation. His relatively short gloss of this passage states at the end: «Demas de esto el que se mata a si mesmo contra el precepto divino haze que manda 'no mataras' a que no solo de otra persona pero de si mismo se entiende» (CC 2002: 499). As Eukene Lacarra points out, in early modern Spain suicide entailed not only loss of honor but also sanctions on

4.— For an overview on the question of authorship and editorial history of the text see Serés 2011: 361-401.

5.— This is an accurate notion coined by Bataillon 1961:109, whose reading of the *Celestina* as an exclusively moralizing text I do not share without reserve.

the suicide's family (cf. Lacarra 2007). Classifying her deed as sparing her parents from further social blame would therefore be virtually impossible. But if we interpret the text as an academic competition in a forensic debate, its semantics become quite different.

In my view, the tradition of the medieval *quodlibet* as practiced in law schools can be regarded as a precursor of early modern probabilistic casuistry for taking into account even far-fetched argumentations. From this vantage point, Melibea's suicide could be read as a restoration of her father's honor. What allows for such a daring view is a famous female *exemplum* in Giovanni Boccaccio's *Claris mulieribus*, Lucretia. «[T]he Lucretia story aims to create a conscience that makes a woman consider herself unworthy of living once her *pudicitia* is infringed», notes Nikolaus Benke in explaining the significance of the narration within the system of classical *patria potestas* (Benke 2012: 290).

In this context, the signification of Melibea's death shifts into an ironic misrepresentation of «acceptable» female suicide. This reading is further corroborated by the fact that it is her servant Lucrecia who accompanies the protagonist until her very end. And there is another famous Lucretia who became a victim of love, the protagonist of the *Historia de duobus amantibus*, one of the identified sources of the *Celestina* (cf. Ravasini 2003, Matos 2018). This (married) female trespasser suffers from a more decent death, gradually languishing away. In the eyes of contemporaneous audiences outside the university, such a solution of poetic justice most certainly would also have better suited our maiden Melibea. As Lacarra further states, some of the church fathers inveighed against the suicide of young women losing their virginity (Lacarra 2007: 176); one of them was Augustine, to whom I will later refer.

Condensed allegories

Obviously, Pleberio does not consider his daughter's deed as a sacrifice, but rather as an incomprehensible blow of fate: «¡Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes!» (Rojas 2011: 339). His lament conspicuously switches addressees from daughter and wife to deity, and develops a discourse of what I would like to call condensed tropology. With due caution against anachronistic theorizing, the psychoanalytical concept of *Verdichtung* (condensation) proves to be helpful for analyzing the rhetoric of the following passage: Freud (1990: 49) argues that the conflation of different symbolic elements into one master trope is overcharged with semantic value, such as blindness in our text: Pleberio explicitly invokes allegories of mad love, fortune, and justice—*personae* who interact in blinding, or at least misleading, the young couple. And strangely enough, all these tropes appear blindfolded, as we shall see.

Immediately after «responding» to dead Melibea, Pleberio refers to the Roman goddess Fortuna whom he blames for his universal loss: «¿Por qué no destruiste mi patrimonio? [...] Dejárasme aquella florida planta en quien tú poder no tenías. Diérasme, fortuna flutuosa, triste la mocedad con vejez alegre; no pervertieras la orden» (Rojas 2011: 339).

This is an interesting twist, since apart from the blindfold, Fortuna's attribute is a wheel, a representation quite similar to a clock. And in fact, the clash between time and order is a prominent topic of the overall narrative, which on different levels indicates a rupture of value and organization systems: old law versus new law, old faiths versus (re)new(ed) faith.

After his lament on the vicissitudes of Fortune, Melibea's father, conspicuously echoes a complaint of his «adversaries», Celestina and Calisto: «[...] inicua es la ley que a todos igual no es» (Rojas 2011: 344). Yet the rules Pleberio is objecting do not belong to the court of law but to a different court, Amor's ploys: «Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traídos. Cata que Dios mata los que crió; tú matas los que te siguen. [...] Ciego te pintan, pobre y mozo» (Rojas 2011: 345).

Here blindness is even mentioned explicitly. One of the first scholars to elaborate on blind Eros is the art historian Ernst Panofsky. He relates the advent of Amor's pictorial attribute with the clash of two Christian concepts of love: *caritas* and *cupiditas*, i.e., charity versus cupidity. While medieval courtly love offered a model for reconciling this antithesis in a sort of education program for young courtiers, the tension returns in the fourteenth century, when parts of the feudal order were superseded by an ever more urban society in which *amor* functioned as a commodity. In such an environment—which corresponds to the setting of the *Celestina*—the depiction of Eros or Cupid as a young boy changes: apart from his classical attributes, the arrow and torch, from the 14th century on Eros is blindfolded—thus representing unruly love (Panofsky 1982: 110 sig.).

But Panofsky's reconstruction of this late medieval «moralizing mythology» (Panofsky 1982: 104) does not stop here. He relates this iconography of mad love to other representations of iconographical blindness: «Blind Cupid started his career in rather terrifying company: he belonged to Night, Synagogue, Infidelity, Death and Fortune who had also joined the group of blindfold personifications» (Panofsky 1982: 112). Panofsky introduces this register of blind *personae* to corroborate his claim that iconographical blindness in medieval art indicates misbelief and annihilation. This is quite remarkable in the context of *Celestina*, since the text exhibits some of the disagreeable «consorts» of blind Cupid. As already mentioned, Melibea's suicide before daybreak elicits Pleberio's lament on the vagaries of Fortune; thus, Amor, Death, Fortune, Night and arguably Infidelity between daughter and father appear to be conflated in emblematic blindness. Yet, in Panofsky's list of blind *personae*

there is the somewhat surprising presence of Synagogue and the no less surprising absence of *Justitia*.

The case of *Justitia*

One could argue that the latter is a positive allegory and therefore evidently not related to such representations of loss. Furthermore, Panofsky links justice's blindfold to a different and later development of mistrust in human righteousness. But given the convergence of fortune, (mad) love, and justice in Pleberio's monologue and the recurrent claim of justice's iniquity in the overall plot of the *Celestina*, there seems to be a missing link. And in truth, it is somehow disappointing that Panofsky does not further investigate the impact of what he himself identifies as the first appearance of the young maiden with sword, scale and blindfold: Sebastian Brant's *Narrenschiff* from 1494. In this almost contemporaneous text of another —this time Northern— jurist, it is a fool who blinds justice. The poem accompanying Albrecht Dürer's woodcut clearly refers to the insanity of court litigations where a group of lawyers is blinding the truth with endless sophistications (Brant 1968: 258). This seems to corroborate Panofsky's conviction that Justice's blindfold as a positive trait is of a later iconography.

Yet a closer look at the pictorial program links Dürer's depiction of Justice in the *Narrenschiff* to a metaphysical tradition. In the centre of the woodcut there is the female maiden Justice in a frontal angle holding the «Richtschwert» (execution's sword), but sitting petrified on a chair like those used in German executions, called the «Richtstuhl» (execution seat) —with the fool as the executioner (Illustration I, Brant 1494, 71, *Zanken und vor Gericht gehn*).



Accordingly, Justice becomes mingled with the judged one. Some scholars take this challenging picture as a virulent attack against contemporaneous legal procedures. Ernst von Möller (1905) was one of the first to explain the blindfold as a visualization of a contest between competing law systems. Academically trained jurists like Brant aimed to re-enforce Roman law instead of customary law, or to put it bluntly: instead of establishment folly. This was especially urgent in the Holy Roman Empire, which apparently was a collage of loosely interconnected courts and jurisdictions.

In the reframing process instigated by contemporaneous juristic discourse, the fool represents the corrupt law that mocks Justice. This setting is reminiscent of Christ being mocked by his guards after having been captured in the Gethsemane Garden, as Adriano Prospero explains: «The rapid success of the figure of the blindfolded goddess was influenced by familiarity with the image of the Christ of the Passion» where «Justice took the place of the mocked Just One» (Prospero 2018: 64). The

motif already appears in the 14th century in Italy and becomes popular again on the threshold between the Middle Ages and Renaissance, especially in Germany. Not least, Albrecht Dürer himself uses it in his «Die Kleine Passion» (Illustration II, «Small Passion», 1508-9).



This 14th sheet of Christ's Passion illustrates the following passage of Luke 22, 63-64: «The men who were guarding Jesus began mocking and beating him. They blindfolded him and demanded, 'Prophecy! Who hit you?'».

In the *Celestina* the implications of Passion are corroborated by what follows: Pleberio's lament ends with «in hac lachrimarum valle» (Rojas 2011: 347), a quote from the *Salve Regina*. Thus, Pleberio is referring to Christ's mother, who sometimes becomes conflated with the figure of Ecclesia to represent the magnificence of the Catholic church. This recalls the other oddity in Panofsky's register, Synagogue.

The case of Synagoga

Synagoga appears in late medieval iconography as a counterpart of the church, as for example in the illuminations of the *Liber Floridus* by Lambert de Saint-Omer (c. 1448, fol.171v) where Christ holds the centre between Ecclesia and Synagoga. Accordingly, Christ seems to mediate between the old and the new faith. This is partially due to the embarrassing fact that a significant part of the Holy Book is Jewish in its origin – the Old Testament. It was the eminent church father Augustine (354-430) who tried to reconcile the *vetus testamentum velatum* (the old «veiled» testament) with the *novum testamentum revelatum* (the new revealed testament) by claiming the presence of the Christian element grace within the natural, as yet unrevealed law of the Hebrew bible—thereby allowing Jews to participate in Christian communities, albeit in a subordinate position. Towards his propagandistic mission of this hierarchical social order, Augustine launches in his *City of God* two female allegories—one called Ecclesia, representing the virtuous, the spiritual, in short, the City of Grace; the other called Synagoga, representing the transient, the carnal and therefore potentially vicious City of Natural Law (Augustine: Book 15, 2). In the processes of social mobility and struggles of inclusion and exclusion on the threshold between the Middle Ages and Renaissance, these allegories are revisited. The most prominent depiction of the unequal «sisters» Ecclesia and Synagoga was located at the so-called Portal of the Virgin, the South transept, of the Strasbourg Cathedral (Illustration III, now located in the Museum of Notre Dame; <<https://commons.wikimedia.org/wiki/user:Edelseider>>).



Ecclesia embodies the attributes and the posture of the ancient deities Nike, Athena or Victoria—including the Crown, the Scepter (a chalice) and her upright head position; Synagoga assumes some of the features of ancient Fortuna: her body seems to slump down in a resigned posture, her head falls on her breast with the eyes blindfolded, which are often corroborated by a broken crown at her feet and—in this example—by the broken lance.

But what made Augustine pick these allegories? In fact, he must have known the Hebrew holy text quite well, because the antagonist «sisters» Ecclesia and Synagoga are based on their earlier harbingers, Sara and Hagar. They owe their semantic strength to a *pathosformel* (cf. Warburg 1905) in an almost literal sense: in the Ketuvim («Writings»), book five of the Hebrew Bible, there is a highly expressive narration called the «Book of Lamentations», which is traditionally ascribed to Jeremiah. This poem mourns the destruction of the city and the temple of Jerusalem. In the text, Jerusalem is metaphorized through Abraham's wife Sara in opposition to Hagar, her female handmaiden. Sara seemed to be sterile and therefore she obliged Hagar to sleep with Abraham and bear a child to the patriarch. Hagar did give birth to a son, but due to the cruel treatment of the patriarchal arch-parents she fled to the desert. Sara had her own son at the age of ninety and Hagar resumed her subordinate position.

In medieval Europe, Sara's antipode Hagar was adopted to assign to Jews their subordinate place in Christian communities; there, Ecclesia embodies the positive traits of Sara, whereas Synagoga refers to Hagar as an image for Judaism persisting in old Mosaic law, blind to the Truth (cf. Rowe 2011). Panofsky describes Hagar's metamorphosis towards the blind representations of Fortune, Death and Night, which «replaced the figure merely 'plunging into darkness' by a blindfold one». (Panofsky 1982: 111).

Superimposed religion in the *tragicomedia's* afterthoughts

Now, the young maiden plunging into darkness brings us back to Melibea. Obviously, at the time of the *Celestina's* publication, the question of genuine faith gained new momentum, irrespective of our appraisal of Fernando de Rojas' own status as *converso*. This becomes all the more evident in the concluding verses of the *tragicomedia*, which now explicitly recall Luke's narration of Christ's passion immediately following the passage quoted above: «[...] Amemos a Aquel que espinas y lanza, / azotes y clavos su sangre vertieron. / Los falsos judíos su haz escupieron, / vinagre con hiel fue su potación; / por que nos lleve con el buen ladrón / de dos que a sus santos lados pusieron.» (Rojas 2011: 349). Thus, in these afterthoughts the story line of passion, crime and fraud is shaded by Chris-

tian propaganda. Given the fact that religious discourse is conspicuously absent in the overall plot, there are two explanations for this «concluye el autor...»: either it serves as a cover-up to distract the Inquisition from its immoral content, or as an invitation to construe it as an allegory of the contemporaneous victorious crusade of the *Reconquista*: towards a uniform Catholic value system establishing a foothold. In such a reading Pleberio's lament over Melibea's death refers to the downfall of Sepharad (and with it the *converso* culture in Spain).

But there is an alternative explanation for the prominence of the two allegories in late medieval art, with regard to the ascertainment of judicial truth: Ecclesia and Synagoga embody the innocent and guilty parties in court, which was held in front of the church under the arch where the allegories were located (Weis 1947: 65-80). This brings us back to *Justitia* and a possible link to the discussions of old and new law in contemporaneous Germany and France.

To trace intermedial affinities let me briefly elaborate on collaborations within the early European print market.

The ship of fools harboring in Spain

As later Early Modern imageries suggest, the *Celestina* was considered as a text belonging to the same vein as the *Narrenschiff*, the picaresque, since the frontispiece of the *Pícara Justina* (1605), where *Celestina* appears together with other picaresque outcasts in a ship not only resembles the earlier *Retrato de la Lozana andaluza* (1528), in fact both etchings seem to be replicates of the German satire.⁶ And just like the *Celestina*, the *Narrenschiff* experiences quite an intricate editorial fate: not only is it one of the most successful German texts of all times, but its 1501 Latin version by Jakob Locher, *Stultifera navis*, attained an even wider distribution, albeit in different forms. To complicate the history of its reception in other European countries even more, we also must take into account its two elaborations by Jodocus Badius Ascensius, the *Stultiferae naves* (1501) and the *Navis stultifera* (1505). These two publications represent a vast supplement and a free adaptation of Locher's Latin text, sometimes in combination: «Badius's texts are not translations at all, but one of them, the *Navis stultifera*, often masqueraded as one, and the other, the *Stultiferae naves*, had been, he claimed, written in order to be translated» (White 2014: 22).

For a possible intertextual relationship between these northern writings and the *Celestina*, Friedrich Biel, alias Fadrique de Basilea, is a crucial figure. Biel is one of many young Northern craftsmen participating in the «printing revolution» (Eisenstein 1983). He learned the technology in Mi-

6.– Cf. Schlickers 2014: 54.

chael Wennsler's shop at Basel to later try his luck in Burgos, where he set up the first printing press (Pérez 2011: 54). Around 1500, Biel published the version of the *comedia Celestina*, which was long held to be the oldest version of the text and is famous for its woodcuts. Some scholars argue that these illustrations are inspired by northern editions of the comedies by Terence that were very popular in humanist circles, such as the one Jodocus Badius elaborated in the printing shop of his father-in-law Johann Trechsel at Lyon (Canet 2016: 96). Badius would later take over the business and extend it to become an important trading center between French, German and Italian humanism.

Therefore, it is noteworthy that in the same year as the *Celestina*, Biel also published in Burgos Badius' *Stultiferae naves*, a supplement meant to interact with Brant's text and also a warning against the fallacious impact of the five senses, which are depicted as young female passengers in a ship surrounded by fools.⁷ The Burgos edition of Badius' «patchwork satire» (White 2014: 33) is the only Spanish version of his vast publications and was bound together with other texts, but today the overall *volumen facticio* no longer exists. Julián Martín Abad's catalogue of the *incunabula* of the *Biblioteca Nacional de Madrid* indicates a compilation together with another Northern text, since it lists a «segundo ejemplar perteneciente a una edición de Lyon, 1498» (Abad XXVII). This might be the edition of Locher's Latin translation *Stultifera Navis* edited by Jacques Sacon⁸, but this question cannot be settled for once. Remarkably, our commentator of the *Celestina* quotes from Locher's text, most probably from the *incunabula* I mention (CC 2002: 136).⁹ What remains evident, though, is the close network of German printers in Spain, like Biel, with northern humanism. One of its centers was Basel with its printing shops where Brant's *Narrenschiiff* was published in 1497—fomented by the activities related to the university, which was founded in 1460 by Pope Pius II. Before he became head of the Catholic church, born Enea Silvio Piccolomini served as *poeta laureatus* at the court of the Holy Roman Emperor Frederick III in Vienna, where he authored the aforementioned *Historia de duobus amantibus* (around 1444). As Ines Ravasini points out, this quite famous erotic novel can be regarded as one of *Celestina*'s sources (Ravasini 2003).

7.—As Duhl (2007) shows, the published version of the text is Jehan Droyn's translation «la nef des folles» (ca. 1498); obviously Badius intended the Latin text as a blueprint for translation (White 2014).

8.—Another possibility would be Badius' publication of Terentius Afer, Publius: *Comodiae*. Lyon: Jean Pivard, 17.III.1498.

9.—Here the editors of the CC who have my full admiration for their extraordinary achievement, must be mistaken: they use the title of Badius' free adaptation (*Navis stultifera* instead of *Stultifera navis*) in an edition (Paris: Marnef) that according to my knowledge only was in print in 1505 and does not use the quote translated by Locher. I gratefully owe this intertextual discovery to Snow 2004: 189.

Interestingly, in 1496 the *Historia* was translated into Spanish and published in Salamanca with the same font as Nebrija's *Gramática Castellana* from 1492 (cf. Incunabula Short Title Catalogue in the British library). The *Estoria muy verdadera de Euríalo, franco, y Lucrecia, senesa*—as the anonymous translator titled the *Historia*—was bound together with the Spanish version of Piccolomini's *De remedio amoris*, along with a biography of the later pope, and a collection of his *Sentencias*. Today only one corrupt copy of this volume is left at the library of Ajuda in Portugal, where all parts except the *Estoria* itself are missing.

Fortunately, we have a meticulous description of the original volume by the German book historian Konrad Ernst who lists the *Incipit* and *Explicit* of the different parts in the *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* and a reconstruction of the text (see Algaba Pacios 2016 and <<https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M33576.htm>>, 02.06.2021).

Algaba Pacios convincingly argues that the *Sentencias y proverbios...* are not a text that Piccolomini himself intended for publication but rather a selection of his aphorisms, mostly taken from his correspondences and compiled by Bartolomé Sacchi di Platina together with the *Vita Pii II*, thus the (translated) biography also mentioned in Ernst's entry. (Algaba Pacios 2016: 230 sig.; 246). We do not know of the other aphorisms collected in this final part of the overall volume that was printed in Salamanca in 1496—but interestingly, the very last of Piccolomini's alleged *sentencias* echoes the topic of *Justitia's* emblem in the *Narrenschiff*, for it clearly refers to the realm of Justice: «Los pleytean// tes son las aves / el auditorio la hera / el juez la red / los abogados.//» (see Algaba Pacios 2016: 239).

Thus, both texts caution against litigation in court, since lawyers create trouble (and costs) for the involved parties. In the context of a possible relation between the *Estoria*, the *Narrenschiff* and the *Celestina*, this coincidence is remarkable because in the period Salamanca was the breeding ground for Spanish jurists. The prioritizing of the legal faculty follows the model of Italian universities, which concentrated on jurisprudence and medicine and virtually disregarded theology—in marked distinction to northern universities (cf. Kagan 1974). Then again, Salamanca and Spanish university culture as a whole was ill-reputed for its deplorable philological quality. This is where Antonio de Nebrija comes in again. The Italian-trained *converso* saw his mission as bringing humanism to his *alma mater*. To this purpose he not only wrote a famous introduction to Latin grammar and literature, the *Introductiones latinae* (alias: *Recognitio*), but also the famous *Grammática castellana* (1492).

Yet as the introduction to this first vernacular grammar shows, Nebrija was no ivory-tower-scholar: «Siempre la lengua fue compañera del imperio». And indeed, his proposition to use philological education as an instrument of power gained him the support of Queen Isabel, in turn enabling him to publish widely. Obviously, Nebrija also played a crucial

role in the printing business of (Northern) Spain. He entertained relationships with the aforementioned Fadrique Biel in Burgos, who printed his *Introductiones latinae* in 1493 and his *Muestra de las antigüedades de España* around the same time as the *Stultiferae navis* and the *Celestina*.¹⁰ Furthermore, Nebrija seems to have had his own printing press in Salamanca, an activity not compatible with his university position as First Chair of Grammar and therefore kept secret.¹¹ In fact, *Estoria muy verdadera* most likely was the product of Nebrija's print shop. The elegant Latin prose of Piccolomini's original turns the love story into an attractive tool for the university's educational program, bolstered as it was by the more doctrinal *De remedio amoris illiciti* and by the fact that its author became pope.¹² Thus, translations of these texts would be a valuable classroom enterprise.

And surely the quotes referring to the realm of justice must have met the interest of Nebrija, because he wrote a legal dictionary which he first entitled *Aenigmata iuris civilis*. The text obviously represents the hermeneutic endeavor of the philologist Nebrija in purging abridged quotes in the Digest of Roman law, much in the vein of Lorenzo Valla's critique of contemporaneous legal discourse (Perona 1991: 191). In the words of a legal historian, the *Diccionario de derecho civil*¹³ (as the text was called from its second edition on) represents «Nebrija's definition of the legal enigma as a paradox occasioned by the failure to attend to the literary source from which a rule is derived» (Goodrich 2010: 85).

From allegorical to metaphorical blindness

Nebrija's approach to the main sources of legal studies can be linked to the *Celestina*: At the intersection of the «*primitiva comedia*» and the extended *tragicomedia*, there is another quite surprising monologue —Calisto's complaint about the inequity of justice.¹⁴ In this soliloquy, the lovesick protagonist starts out with an accusation against the judge who did not fulfill his duty with respect to his seigneur, Calisto's father: «¡Oh cruel

10.— The printer's colophon in the mentioned editions reads 1499, but book historians assume that Friedrich Biel used it during a period from 1499 to 1502. For further information see Canet 2016 and White 2014.

11.— For further information on Nebrija's alleged printing activities, see Pérez 2014: 51 (incl. fn. 27 and 28).

12.— The Latin text is a paraphrase of Ovid's *Remedia amoris* and edited in the correspondence of the later pope to his pupil Johannes Tröster who himself composed a *Remedia* (cf. Wolkan 1912).

13.— The volume also contained the anonymous *Vocabulario utriusque iuris* ((Esparza Torres/ Niederehe 1999: 28).

14.— For an analysis of the legal implications of Calisto's monologue and the impact of the law school in Salamanca, see Baranda 2003.

juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! Yo pensaba que pudiera con tu favor matar mil hombres sin temor de castigo, ¡inicuo falsario, perseguidor de verdad, hombre de bajo suelo!» (Rojas 2011: 278-279). So far, this sounds like an apology for despotism. The annotator of the *Celestina comentada* leaves no doubt about the facts of the case: «Y así este agora se queixa de este juez llamandolo cruel por ventura por aver hecho buena justicia y esto nos quiso dar a entender nuestro author» (CC 2002: 407). A discernment that seemingly begins to dawn on our protagonist: after further elaborating on his own privileged status and pondering the legal capacity of his delinquent (and therefore executed) servants, all of a sudden Calisto seems to consider justice's reach and rules: «¿No ves que por ejecutar justicia no había de mirar amistad ni deudo ni crianza? ¿No miras que la ley tiene que ser igual a todos?» (Rojas 2011: 280). Again, the *Celestina comentada* emphasizes the universality of this idea quoting extensively from the Digest and pointing out: «Y por esta causa dize aqui nuestro author que la lei a de ser igual a todos, porque si con los hombres ricos e proserpos se usasse de otra manera que con los pobres seria las leies como dize Valerio Maximo [...] que las comparava a las telarañas [...]» (CC 2002: 416).

Calisto's inconsistent monologue combines feudal privileges and classical principles, in other words two competing law systems—customary law and Roman law. If we take into account that Calisto is not the most reliable and astute character, we cannot be sure of the veracity of his final appraisal. Rather, his soliloquy illustrates a comical misreading or an enigmatic paradox.

Equity is a codeword for the principles of Roman law, as the annotator of the 16th century repeatedly shows (CC 2002: 412, 416 sig.). His insistence on this universal value highlight the ironic elaboration of juridic discourse even more. Its prominence in the literary riddle of the *Celestina* therefore effectively reflects contemporaneous academic discussions. The statement that everyone is equal before the law is a recurring claim expressed by three main characters—Celestina, Calisto and Pleberio. All three protagonists invoke it in a moment of (ultimate) loss which they experience as a result of their own blindness: Celestina is blinded by her avarice and tries to fool her partners in crime, Sempronio and Pármeno; Calisto is blinded by mad love and foolishly takes his feudal privileges for granted; Pleberio is blinded by his own commercial activities and foolishly ignores the hazardous condition of his adult daughter.

All these misconceptions point to changing economies and power relations on the threshold of early modern times, when longstanding social bonds and longstanding legal arrangements likewise lost validity. An emerging urban bourgeoisie tries to supersede traditional hierarchies represented by feudal seigneurs. At the same time, the modernization project of the *Reyes Católicos* was fueled by their hegemonical efforts

and thus constantly threatened by competing aristocratic dynasties. One measure of appeasement was the creation of a common enemy, the fake converted, that is the heretic sticking to the old faith within the Christian community.

Still, many landed gentry refused their allegiance to the crown and insisted on their unrestricted power in local administration and courts. This is reflected by the coexistence of three competing legal corpora in Spain: «La solución fue considerar el derecho romano como *ius commune* para las cosas temporales; el canónico como *ius commune* para las cosas espirituales; y el derecho local y consuetudinario como, una suerte o clase de *derecho especial* [...]» (Ruiz-Capillas 2008: 333).

The blind spots of absolutist humanism

In this process of change, the University of Salamanca took on a crucial role, since many of its graduates became *letrados* in the newly built administrative apparatus of the *Reyes Católicos*. But gradually the alliance between urban humanism and the royals lost its momentum and was supplanted by a more conservative form of erudition. In this development, Cardinal Jiménez de Cisneros, the confessor and counselor of Queen Isabel, introduced his rather absolutist version of humanism. One of the stepping stones on his way to becoming a political and spiritual leader was the founding of the University of Alcalá, where he gathered eminent scholars for his major project, the *Complutensian Polyglot Bible*.

On a more modest scale, Antonio de Nebrija had much earlier launched his studies of the holy scriptures and, due to his profound erudition in Latin, Greek and Hebrew, was surely one of the scholars of the entire Iberian Peninsula most entitled to do so. But Nebrija met serious obstacles: in 1504, the Great Inquisitor Diego de Deza confiscated his texts on the Bible—and only due to the fact that Cardinal Cisneros followed Deza as Inquisitor General were the proceedings against Nebrija suspended: apparently, Cardinal Cisneros shared Nebrija's humanist approach for a better understanding of the Bible.

However, the two advisors of Queen Isabel had quite a different concept of humanism in mind. Cisneros founded «his» University of Alcalá as a counter model of the one in Salamanca. He explicitly renounced the formation of a faculty of law and established one for theology instead (cf. Kagan 1974). But it is in the Bible project itself where the differences of ideas between Cisneros and Nebrija become most evident. Nebrija conceived philological scrutiny as a path towards cultural translation and as such towards interpretation. Cisneros pursued the much more conservative aim of a linguistically correct text conforming to orthodox Catholic views. Nebrija did not contradict orthodoxy, but as an erudite conversant

in different languages and cultures he most likely favored an ideal of *convivencia* and a culture of vivid scholarly debate. Under the augury of Erasmus and Lutheranism such ideas became more and more suspicious. From this point of view, one could sharpen Nebrija's lemma to «Siempre la religión y la lengua fueron compañeras del imperio»...

This leads me to suggest that the conflict-ridden historical situation had its impact on the *Celestina*, especially on its transformation from *comedia* to *tragicomedia*, since Calisto's soliloquy, parts of Melibea's monologue and the conclusion of the author are amendments of the latter versions. Perhaps the disguise of *comedia* constitutes a sort of refuge for acting out the tensions between old and new world views—albeit with the new appearing old.

To conclude: the *Celestina* could have originated in Salamanca's law student circles as a playful patchwork project mingling successful European texts such as the *Historia de duobus amantibus* and the *Narrenschiff* (and of course, all the other classical sources and juridical compilations the CC mentions) with Fernando de Rojas as the mastermind of this exercise in *quodlibet*, thereby resurrecting the reach of Roman law. Under the increasing significance of an orthodox Catholic ideology, it later had to be revised in terms of Christian ethics. In fact, also the *Celestina Comentada* appears to be a fixation of a moralistic rigorism that tries to neglect or even eliminate the ludic elements that turn the intertextual network into a literary masterpiece. Seen this way, the *Celestina* represents a unique paradoxical intervention between the poles of a Nebrija and a Cisneros, open for further philological scrutiny.

Works Cited

- ANÓN, *Celestina comentada*, eds. Luise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera and Peter Fothergill-Payne, Salamanca: Ediciones Universidad 2002.
- ALGABA PACIOS, Nieves (2016), *Enea Silvio Piccolomini en España. Con la edición del «Tratado de la miseria de los cortesanos». (Sevilla, Cromberger, 1520)*, Madrid: Universidad Complutense, Tesis Doctoral. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/40085/1/T37994.pdf>>.
- BARANDA, Consolación (2003), «Cambio social en *La Celestina* y las ideas jurídico-políticas en la Universidad de Salamanca.», in *El Mundo social y cultural de la Celestina. Actas del congreso internacional, Universidad de Navarra, junio, 2004*, eds. Ignacio Arellano and Jesús M. Usunáriz, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 9-25. <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.31819/9783964566102-002>>.
- BATAILLON, Marcel (1961), *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris: Marcel Didier.
- (1966), *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México-Madrid-Buenos Aires.
- BENKE, Nikolaus (2012), «On the Roman father's right to kill his adulterous daughter», *The History of the family*, 17.3, pp. 284-308. <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1080/1081602X.2012.695940>>.
- CANET VALLÉS, José Luis (2008), «La Celestina en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del siglo XVI.» *Celestinesca*, 32, pp. 85-108. <DOI:10.7203/Celestinesca.32.20109>.
- (2016), «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», *Revista de poética medieval*, 30, pp. 81-104. <DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2016.30.0.50219>>.
- (2017), «The Early Editions and the Authorship of Celestina», in *A Companion to Celestina. The Renaissance Society of America Texts and Studies 9*, ed. Enrique Fernandez, Leiden: Brill, pp. 21-41. <DOI: https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/9789004349322_003>.
- DUHL, Olga Anna (2007), «Vernacular Translation and the Sins of the Tongue: From Brant's «Stultifera Navis» (1494) to Droyn's «La Nef des folles» (c. 1498)», *Fifteenth Century Studies*; 32, pp. 53-67. <<https://uaccess.univie.ac.at/login?url=https://www-proquest-com.uaccess.univie.ac.at/scholarly-journals/vernacular-translation-sins-tongue-brants/docview/222335856/se-2?accountid=14682>>.
- EISENSTEIN, Elisabeth (1983), *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press.
- ESPARZA TORRES, Miguel Angel and NIEDEREHE, Hans-Josef (1999), *Bibliografía Nebrisenense. Las obras completas del humanista Antonio de Nebrija desde 1481 hasta nuestros días*, Amsterdam: John Benjamins Publish-

- ing. <<http://search-ebshost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=368954&site=ehost-live>>.
- GOODRICH, Peter (2010), «Legal Enigmas—Antonio de Nebrija, The Da Vinci Code and the Emendation of Law», *Oxford Journal of Legal Studies*, 30,1, pp. 71–99. <DOI: 1 0. 1 093/ojls/gqqOO 1>.
- IGLESIAS, Yolanda (2015), «Implicaciones legales de las seis muertes en *La Celestina*: Un acercamiento histórico-literario.» *Romance Quarterly* 62.2, pp. 59-70. <DOI: 10.1080/08831157.2015.998595>.
- KAGAN, Richard L. (1974), *Students and Society in Early Modern Spain*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974. <DOI:10.1353/book.67888>.
- LACARRA LANZ, Eukene (2007), «La muerte irredenta de Melibea». *Proceedings of the International Symposium 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 October 2002, Department of Spanish and Portuguese, Indiana University, Bloomington)*. Ed. and intro. Juan Carlos Conde. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 173-208. <https://www.academia.edu/24925004/La_muerte_irredenta_de_Melibea>.
- Leaños, Jaime (2007), *Piccolomini en Iberia influencias italianas en el génesis de la literatura sentimental española*, Potomac, Md. Scripta Humanistica <www.scriptahumanistica.com> # 159.
- MATOS, Kevin (2018), «De Lucrecia a Melibea: la concepción del erotismo femenino en la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini y en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Rojas», in *Celestinesca*, 42, pp. 189-224. <DOI: 10.7203/Celestinesca.42.20221>.
- MÖLLER, Ernst von (1905), «Die Augenbinde der Justitia.» *Zeitschrift für christliche Kunst*. XVIII. 4. (Düsseldorf 1905): coll. 107–122, 141–152.
- PANOFSKY, Erwin (1982), *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Chicago: University Press.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, José María (2014), «Translation, Sermo Communis, and the Book Trade», in *Translation and the Book Trade in Early Modern Europe*, eds. José María Pérez Fernández. <<https://doi.org/10.1017/CBO9781139942393.003>>.
- PERONA, José (1991), «Latina uocabula ex iure ciuili in uoces hispanienses interpretata. II,1, de Elio Antonio de Nebrija», in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 16,1, pp. 189- 65. <DOI: 10.3406/cehm.1991.966>.
- PICCOLOMINI, Eneas Silvio (2001), «Estoria muy verdadera de dos amantes, Eurialo franco y Lucrecia senesa», ed. Ines Ravasani, in *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, eds. Pedro Cátedra et al., Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 161-217.<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=549411>>.
- PROSPERI, Adriano (2018), *Justice Blindfolded: The Historical Course of an Image*. Leiden: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004368675_001>.

- RAVASINI, Ines (2003), *Estoria muy verdadera de dos amantes. Traduzione castigliana anonima del xv secolo*, Rome: Bagatto Libri.
- ROJAS, Fernando de (2011), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz and Francisco Rico, Madrid, RAE.
- ROWE, Nina (2011), *The Jew, the Cathedral and the Medieval City: Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*. Cambridge, UK: University Press <www.cambridge.org/9780521197441>.
- RUIZ-CAPILLAS, Miguel Ángel Jurdado (2008), «*Ius Commune* y Common Law.» *Cuadernos de Historia del Derecho* 15, pp. 327-344.<<http://search-ebshost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=30h&AN=43607893&site=ehost-live>>.
- SCHLICKERS, Sabine (2014), «Cherchez la femme: Genealogie und Entwicklung der spanischen *novela picaresca*» in *LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 175,44, pp. 49-64. <<https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/BF03379984>>.
- SERÉS, Guillermo (2011), «La obra y los autores del la ‘comedia’ a la ‘tragicomedia’» in *La Celestina*, pp. 361-401.
- SNOW, Joseph T. (2004), «*Celestina* Examined: A View from the Sixteenth Century» in *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 33,1, pp. 181-196.<<https://doi.org/10.1353/cor.2004.0037>>.
- SULLIVAN, Henry W. (1976), «Moral Probabilism and Casuistry in Spain during the Counter Reformation», *Tirso de Molina and The Drama of the Counter Reformation*. Amsterdam: Rodopi, pp. 40-51.
- WEIS, Adolf (1947), Die „Synagoga« am Münster zu Strassburg, *Das Münster*, pp. 65-80.
- WHITE, Paul (2014), «Marketing Adaptations of the *Ship of Fools: The Stultiferae naves* (1501) and *Navis stultifera* (1505) of Jodocus Badius Ascensius» in *Translation and the Book Trade in Early Modern Europe*, eds. José María Pérez Fernández and Edward Wilson-Lee, Cambridge: University Press. <<https://doi.org/10.1017/CBO9781139942393.002>>.
- WOLKAN, Rudolf (ed.) (1912), Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini: Abt. 2. Briefe als Priester und als Bischof von Triest«, *Fontes rerum Austriacarum*, 67, pp. 33–39.

La sátira de Rodrigo Cota a Juan de Mena en el *Diálogo del amor y un viejo* y la génesis del prólogo de *La Celestina*

Jesús Fernando Cáseda Teresa
I.E.S. Valle del Cidacos Calahorra (La Rioja)

RESUMEN

Este trabajo de investigación rastrea las razones que llevaron a Rojas/Proaza a citar como posibles autores del primer acto de *La Celestina* a Juan de Mena o a Rodrigo Cota. A tal fin, identifiqué pasajes del *Diálogo del amor y un viejo* de Rodrigo Cota en que aparecen referencias al escritor cordobés. La conclusión es que Cota, situado en las antípodas del autor del *Laberinto de Fortuna*, hizo una severa crítica de este de una forma oculta y hasta ahora ignorada por la crítica. El prólogo celestinesco, por todo ello, nos sitúa en los dos extremos literarios de su época (el culto de Juan de Mena y el satírico de Cota) y reafirma la hipótesis de que este está lleno de falsedades y de una calculada ambigüedad.

PALABRAS CLAVE Siglo XV, *La Celestina*, Juan de Mena, Rodrigo Cota, *Diálogo del amor y un viejo*.

Rodrigo Cota's satire of Juan de Mena in the *Diálogo del amor y un viejo* and the genesis of the prologue to *La Celestina*

ABSTRACT

This study traces the reasons that led Rojas/Proaza to cite Juan de Mena or Rodrigo Cota as the possible authors of the first act of *La Celestina*. With this aim, I identify passages in Rodrigo Cota's *Diálogo del amor y un viejo* in which references to the Cordovan writer appear. The conclusion is that Cota, diametrically opposed to the author of *Laberinto de Fortuna*, made a severe criticism of him, in a concealed way that has been ignored by the critics until now. The celestinesque prologue, therefore, places us in the two literary extremes of the time (Juan de Mena's cultured one and Cota's satirical one) and reaffirms the hypothesis that it is full of falsehoods and calculated ambiguity.

KEY WORDS: 15th Century, *La Celestina*, Juan de Mena, Rodrigo Cota, *Diálogo del amor y un viejo*.

1.- Mentiras y verdades del prólogo celestinesco

En la «Carta a un su amigo» que da inicio a *La Celestina*, encontramos algunos datos de interés sobre la génesis de la obra. La forma epistolar aquí no es otra cosa que un remedo de la moda epistolar que encontramos en muchos ejemplos contemporáneos o anteriores al texto: la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, las novelas de Juan de Flores o la conocida *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini. En el caso de *La Celestina*, sin embargo, la epístola solo aparece en el prólogo, e incluso en esta se oculta a quién se dirige. ¿Por qué? Porque, muy probablemente, el autor de aquella (Rojas/Proaza), rompiendo con la habitual tónica, desea no someterse a sus convencionalismos¹.

Dice Rojas que encontró un manuscrito en Salamanca —el primer acto de la obra— cuando estaba de su «tierra ausente» por encontrarse de vacaciones; pero ello resulta contradictorio: si se hallaba de vacaciones, extraña su presencia en la ciudad del Tormes. Lo más lógico es que hubiera regresado a su patria y allí lo hubiera localizado. Indica así en la obra:

Yo vi en Salamanca la obra presente. Movíme [a] acabarla por estas razones: Es la primera que esté en vacaciones; la otra que oí su inventor ser sciente; y es la final, ver ya la más gente vuelta e mezclada en vicios de amor².

Además, parece ridiculizar a un inexistente destinatario de la carta cuando se refiere a las «mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas»³. El sintagma «libre liberalidad» tiene una evidente carga paródica por su forma risible.

Más tarde, vuelve a mentir, o al menos sume al lector en cierta perplejidad, cuando afirma que tardó quince días en componer la continuación de la obra, para luego afirmar que «aun más tiempo e menos acepto»⁴. El *animus iocandi* del texto transcrito, y de todo el prólogo en su conjunto, es muy perceptible, como vamos viendo.

Este espíritu *jocoserio* del prólogo creo que debe iluminar también la interpretación de la conocida afirmación que sobre el autor del primer acto de la obra se hace: «el qual, según algunos dizen, fue Juan de Mena, e según otros, Rodrigo Cota»⁵.

1.— Cáseda Teresa, Jesús, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melíbea*: el arci-preste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo», *Celestinesca*, 42 (2018), pp. 9-56.

2.— Severin, Dorothy S. (ed.), *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 74.

3.— *Ibidem*, p. 69.

4.— *Ibidem*, p. 71.

5.— *Ibidem*, p. 72.

Miguel Ángel Pérez Priego descubrió que dicha frase es tardía, y que no aparecía en la *Comedia*, donde se daba como anónima⁶. En la *Tragicomedia*, la atribución a ambos escritores aparece por dos veces, en la carta y en el acróstico.

En la *Comedia*, en efecto, encontramos estos dos versos:

Si fin diera en su propria escriptura
Corta: un grande hombre de mucho valer⁷.

Y en la *Tragicomedia*, por el contrario, cambia sustancialmente el último verso, como afirma Pérez Priego, de este modo:

Si fin diera en esta su propia escriptura
Cota o Mena con su mucho valer⁸.

Parece claro, como indica el investigador, que no se trata de un error tipográfico, sino de un cambio *a posteriori*, siguiendo posibles instrucciones del autor (Rojas y/o Proaza). En cualquier caso, la conclusión que debemos extraer de esta variación es que ambos nombres (Cota y Juan de Mena) solo aparecen en el texto una vez que se ha publicado la obra, lo que da visos de verdad a la afirmación contenida sobre que unos [lectores] dijeron que podría ser su autor el primero y otros el segundo. Tal vez con ello se pretendía asentar una idea: Rojas no sabía quién escribió el primer acto y por eso da cabida a la opinión de sus lectores en la *Tragicomedia*. Aunque también puede tratarse de una forma de desviar la atención sobre el verdadero creador del primer acto, cuya identidad, como veremos, conocían tanto Rojas como Proaza.

La pregunta lógica que debemos hacernos es por qué aparecen los nombres de estos dos autores, tan diferentes entre sí en tantos aspectos y de periodos vitales alejados en el tiempo, como candidatos, puesto que casi a la vez que uno falleció (años cincuenta en el caso de Mena), el otro apenas era un niño (Rodrigo Cota).

Es, por otra parte, bastante evidente para un cualquier lector que el estilo de ambos está en las antípodas; también sus gustos literarios y sus relaciones sociales, en definitiva, sus mundos personales. Juan de Mena mantuvo excelentes relaciones con la nobleza de su tiempo, especialmente con Juan II y con el condestable Álvaro de Luna⁹; mientras que Rodrigo

6.- Pérez Priego, Miguel Ángel, «Mena y Cota: los otros autores de *La Celestina*», 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* / coords. Pedraza Jiménez, Felipe B., Gómez Rubio, Gemma y González Cañal, Rafael, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 147-164.

7.- *Ibidem*, p. 147.

8.- *Ibidem*, p. 148.

9.- Véase Lida de Malkiel, María Rosa, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950; Jiménez Calvente, Teresa, «Los comentarios a las *Trescientas*

Cota fue un individuo que incordi6 a muchos de sus contempor6neos con los que contendió, como afirma Juan 6lvarez Gato, en m6ltiples «querellas»¹⁰. Mena cultiv6 una literatura fundamentalmente laudatoria. Rodrigo Cota escribi6 casi siempre desde un punto de vista sat6rico y cr6tico, llegando a recrimin6rsele la propia reina Isabel por su manera de actuar. Mena fue, durante su vida y mucho m6s tarde, el perfecto modelo de escritor de la literatura culta, sublime, exquisita. Por el contrario, los escritos de Cota fueron siempre tildados de soeces.

De alg6n modo, Rojas/Proaza nos est6n situando, ocult6ndonos el nombre del autor, en los dos extremos de la literatura de su tiempo. De manera que no responden, en ning6n caso, a la pregunta de qui6n fue el autor del primer acto: entre ambos (Cota y Mena) cabían todos los contempor6neos de la 6poca de la escritura de la obra. A la pregunta de qui6n pudo escribir el primer acto, la conclusi6n que hallamos en el pr6logo de *La Celestina* es que pudo ser cualquiera.

Este 6nimo jocoso lo percibimos tambi6n cuando Rojas —intentando mantener su nombre en el anonimato— afirma lo siguiente: «no me culp6is si, en el fin bajo que lo pongo, no expresare el mío»¹¹. La causa de su ocultaci6n es, como señaala a continuaci6n, que «siendo jurista yo, aunque obra discreta es agena de mi facultad, y quien lo supiese diría que no por recreaci6n de mi principal estudio, del qual yo m6s me precio»¹². Se trata del t6pico de la falsa modestia, al que se añaaden ciertas prevenciones por tener un oficio de jurista, incompatible con sus veleidades literarias.

Sin embargo, luego rompe con este t6pico y se desdice cuando inserta en la obra el poema en acrósticos en que figuran su nombre, su condici6n de bachiller, su oficio y hasta el lugar de nacimiento (La Puebla de Montalbán). ¿No es todo ello prueba de que hay un deseo de decir sin decir o, quiz6s, de burlarse del lector?

El pr6logo, por todo ello, ridiculiza, como har6 m6s de un siglo despu6s Cervantes en su *Quijote*, las dedicatorias literarias. En la carta no hay un destinatario reconocible, y cuando a 6l se dirige se hace de una forma risible («de vuestra libre liberalidad»). No dice Rojas la verdad sobre d6nde hall6 el manuscrito del acto primero, pues lo l6gico, estando de vacaciones como estudiante, es que fuera en Toledo y no en Salamanca. Tam-

de Juan de Mena», *Revista de Filología Española*, 82 (2002), pp. 21-44; G6mez Moreno, 6ngel, «Juan de Mena», en Alvar, Carlos y Lucía, Jos6 Manuel (eds.), *Diccionario Filol6gico de Literatura Medieval Espaola. Textos y transmisi6n*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 670-685.

10.— V6ase Cantera Burgos, Francisco, *El poeta Ruy S6nchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970; Cantera Burgos, Francisco y Carlos Carrete Parrondo (eds.), *Ant6n de Montoro. Cancionero*, Madrid, Editora Nacional, 1984; Cantera Burgos, Francisco, *El poeta Rodrigo Cota y su familia. Otros dos estudios sobre cancioneros*, Miranda de Ebro, Fundaci6n Cultural profesor Cantera Burgos, 2011.

11.— Severin, Dorothy S. (ed.), *La Celestina*, op. cit., p. 70.

12.— *Idem*, p. 70.

poco aclara mucho cuando señala que tardó quince días en componer el texto, porque a continuación afirma que pudo ser más o pudo ser menos tiempo. Y se contradice, tras su pretendido anonimato justificado por su oficio, al dar posteriormente todo tipo de datos sobre su persona.

Pero no todo es falsedad. Hay algo que probablemente tenga mucho de verdad cuando señala lo siguiente: «oí su inventor ser sciente».

Con ello está indicando dos cosas relevantes. Una, que oyó hablar del autor del primer acto. Y, por tanto, no era alguien anónimo, sino quizás una persona reconocida entonces. El manuscrito, a este respecto, debía de contener claros indicios de su autor. Y, en segundo lugar, se trataba de un individuo sabio y con conocimientos literarios probados, pues lo llama «sciente».

En cualquier caso, se refiere a él en pasado cuando indica: «¡Gran filósofo era!». Y esto último se corresponde con lo que aparece en los acrósticos:

Loable a su autor y eterna memoria, al qual Jesucristo
reciba en su gloria por su pasión sancta, que a todos nos
sana¹³.

¿A qué alude con el sintagma «pasión sancta»? A un clérigo, a un «sanador de almas».

Es evidente que, cuando se escribió el prólogo, el autor del primer acto ya había fallecido, pues se dice que «¡gran filósofo era!» y se menciona su «eterna memoria».

En resumidas cuentas, de la lectura de lo anteriormente transcrito se puede colegir que Rojas/Proaza sabían quién fue el autor del primer acto. También conocían que estaba muerto y que fue un clérigo, autor de otras obras, hombre sabio, con el que no llegaron a tener contacto personal.

Alphonse Vermeylen encontró en la obra una referencia a las misas mozárabes, ya olvidadas a las puertas del siglo XVI, y tan solo oficiadas en seis iglesias toledanas a mitad del siglo XV¹⁴. Uno de los párrocos, de la iglesia de Santa Eulalia, se llamaba Alfonso Martínez, homónimo del Arcipreste de Talavera. ¿Se trata, tal vez, de este último, fallecido en 1468, y a quien se ha atribuido la autoría del primer acto de *La Celestina*¹⁵?

No es mi intención referir las múltiples teorías sobre la autoría, sino contextualizar las afirmaciones del prólogo de *La Celestina* que involucran, como autores de esta, a escritores de signo tan diferente como el judeoconverso Rodrigo Cota, «Maguaque», y Juan de Mena. Y, a partir de ahí, tener en consideración un aspecto importante: cuando se publicó,

13.— *Ibidem*, pp. 74-75.

14.— Vermeylen, Alphonse, «Una huella de la liturgia mozárabe en el acto I de *La Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32-2 (1983), pp. 325-329.

15.— Véase Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melíbea*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo», *op. cit.*, pp. 9-56.

todavía estaba vivo el primero. El éxito tras su aparición fue inmediato y, probablemente, halagó a Cota el hecho de que se le atribuyera a él su autoría. Sin embargo, a fecha actual, no tenemos datos sobre esto último. Aunque sí de algo que aparece en una de sus composiciones y que la crítica no ha sabido ver entre las obras de Rodrigo Cota: las opiniones del escritor toledano sobre el autor de las *Trescientas*, las cuales han pasado completamente desapercibidas y que podemos situar en el interior de su *Diálogo entre el amor y un viejo*, ocultas en el texto.

2.— Juan de Mena y Juan Álvarez Gato en el *Diálogo entre el amor y un viejo*

En el debate que mantienen el viejo del texto —Rodrigo Cota— y el Amor, el primero ataca al segundo con una serie de razones de variada índole. El viejo se dirige contra él en estos términos¹⁶:

O muy halagüeña pena
ciega lumbre sutil ascua.
O plazer de mala mena
sin ochavas en cadena
nunca diste buena pascua¹⁷. (*DL* fol. LXXIIIr)

Resulta difícil comprender el significado de dichos versos si no entendemos que la palabra «mena» en minúsculas no equivale a ‘manera’, como quizás pudiera creerse, tal vez un catalanismo. En realidad, alude a Juan de Mena, el escritor cordobés. La palabra «ochavas» («octavas» en su forma culta) ayuda mejor a situar el mensaje de Rodrigo Cota. Se está refiriendo al *Laberinto de Fortuna* o las *Trescientas* [octavas reales], su obra más conocida.

Hay una sátira en el poema del escritor andaluz cuando antepone al nombre del escritor el adjetivo «mala» («mala mena»), con evidentes connotaciones negativas. El mismo término lo utiliza más adelante cuando exclama «¡O vejez mala de malo!» (*DL* v. 619). El verso en que se alude al escritor andaluz («mala mena») puede tener, además, el significado de ‘mineral sin limpiar, tal como se extrae de la mina’ a que se refiere *el*

16.— Entre las ediciones actuales, contamos con la de Aragone, Elisa (ed.), *Rodrigo de Cota. Diálogo entre el Amor y un viejo*, Florencia, Le Monnier, 1961, y la de Franchini, Enzo, «*Diálogo entre el amor y un viejo* (Rodrigo Cota)», *Los debates literarios de la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 178-193. Un buen estudio comparativo de la obra es el de Kassel-Smith, Nathalie, *Los juegos del amor y del lenguaje en la obra de Antón de Montoro, Rodrigo de Cota y Fernando de Rojas*, Madrid, Pliegos, 2004.

17.— Cito a partir de la edic. facsimilar de Rodríguez Moñino, Antonio (ed.), *Cancionero general / recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511); sale nuevamente a la luz en facsímil por acuerdo de la Real Academia Española; con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez Moñino*, Madrid, Real Academia Española, 1958. En adelante: *DL*.

DRAE. Esto es: ‘sin pulir, tosco’. Exactamente lo contrario que la poesía de Juan de Mena: culta y llena de lustre.

Rodrigo Cota se burla del empeño del cordobés en escribir un poema tan largo como las *Trescientas* y a ello alude cuando indica «ochavas en cadena». Sabemos que Juan II le pidió, cuando se la presentó, que tuviera su composición tantas estrofas como días del año. En el manuscrito final solo aparecen doscientas noventa y siete y no las trescientas sesenta y cinco del encargo real a causa de su fallecimiento en 1456.

¿A qué alude, en realidad, Cota en el verso «nunca diste buena Pascua»? A un poema de Juan de Mena dirigido a Juan II:

Buena pasqua, buenos años
buena paz sin tanto fuego,
concordia con los estraños
et con los vuestros sossiego
vos de Dios, Rey virtuoso¹⁸.

Cota acusa al Amor en su texto, tomando como base para su composición el anterior poema del escritor andaluz, de generar guerra y conflicto («Nunca diste buena Pascua»). Y, para ello, se sirve de los versos de Juan de Mena en que adula, como tantas veces, a su rey y protector Juan II.

En resumen, en el *Diálogo del amor y un viejo*, Rodrigo Cota utiliza el sintagma «mala mena» para referirse al autor del *Laberinto de Fortuna*, circunstancia que podemos confirmar con la lectura del verso que reza «sin ochavas en cadena», en clara alusión a las *Trescientas*. El posterior «Nunca diste buena Pascua» recuerda el «Buena Pascua, buenos años» de la composición anteriormente citada del escritor cordobés.

¿Qué conclusión podemos extraer acerca de la opinión que tenía Rodrigo Cota sobre Juan de Mena y sobre su poesía? Claramente negativa. El adjetivo «mala» que emplea lo confirma. Y también la presencia de la ironía cuando parece indicar que la poesía del cordobés era, según afirma, como la «mena»; esto es, ‘basta’. En realidad, se burla de todo lo contrario: no de que su poesía fuera poco pulida, sino todo lo contrario. También encontramos en el poema la mención a la «cadena» de octavas que forman las *Trescientas*, expresión de su sátira de una obra excesiva también por su extensión. La misma opinión desfavorable sale a relucir en el poema que incluye el verso «Buena Pascua, buenos años», en el que Juan de Mena defiende la paz en Castilla, en contra de la guerra, pero a su vez alaba interesadamente a Juan II, favorecedor de su persona y de su ascenso y promoción en la Corte.

En otro momento del *Diálogo del amor y un viejo*, aparece el sintagma la «razón justa»: «El que nunca por nivel/ de razón justa se adiestra/ nunca da dulce sin hiel» (*DL*, vv. 356-358). Viene con ello a indicar que el amor

18.—Gómez Moreno, Ángel (ed.), *Juan de Mena. Obra completa*, Madrid, Turner, 1994, p. 345.

y la razón son términos contrarios, como la miel y la hiel. En el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, aparece el mismo sintagma de este modo:

Mas otras razones más justas convocan
 los coraçones a las amistades:
 virtudes e vidas en conformidades,
 e sobre todo beldades provocan,
 e delectaciones a muchos advocan,
 e quando los dones son bien resçebidos,
 o por linage naçer escogidos,
 o dulçes palabras allí donde tocan¹⁹.

En realidad, Cota alude a los versos que acabo de transcribir de Juan de Mena. En su composición, el escritor cordobés vincula las «razones más justas» con los «coraçones» y con las «amistades». Las «beldades» y las «delectaciones» del amor son puestas también en relación con el «linaje» como *ratio amoris* («o por linage naçer escogidos»). Las «vidas en conformidades», o relaciones de los del mismo linaje, son, en la declaración de los anteriores versos, las bases para un amor duradero. Mena justifica de este modo que el amor no puede ser loco, sino dirigido por la razón y especialmente por el interés de la clase o del linaje.

Esta actitud interesada es la que luego Cota satiriza en sus versos del *Diálogo del amor y un viejo* cuando alude a «el que nunca por nivel/ de razón justa se adiestra». La palabra «nivel» hemos de asociarla con el «linaje naçer escogidos» del *Laberinto de Fortuna*.

El término «razón» aparece en numerosas ocasiones en el *Tratado de vicios y virtudes hecho por Juan de Mena*. La razón es para él el instrumento principal contra el vicio y el mejor aliado de la virtud.

Juan de Mena es el autor del *Tratado sobre el título de duque* en el que justifica la existencia de los estamentos medievales, especialmente de la nobleza, y defiende la importancia del estudio de la genealogía y de la heráldica, o la necesidad de seguir rigurosamente el protocolo en los actos sociales²⁰. En sus *Memorias de algunos linajes antiguos* insiste, una vez más, en la diferencia de los «linajes». A ello, en realidad, se refiere Cota con sus versos «El que nunca por nivel/ de razón justa se adiestra». En estos contradice la opinión de Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna*. En las *Trescientas*, el amor aparece siempre al servicio de los intereses del reino, en un contexto de adulación de la figura del rey, del condestable Álvaro de Luna y de otros muchos individuos de «linaje».

Juan de Mena, en tiempos de Rodrigo Cota, tuvo sus firmes defensores, como Juan del Enzina. Este último trató de imitarlo en ocasiones y

19.– Cummins, Johng G. (ed.), *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 121.

20.– Véase Bermejo Cabrero, José Luis, «Ideales políticos de Juan de Mena», *Revista de Estudios Políticos*, 188 (1973), pp. 153-176.

así, cuando escribió su *Arte de poesía castellana*, tomó la mayor parte de sus ejemplos de la obra del escritor cordobés. Su poema *Viaje a Jerusalén*, en doscientas trece octavas reales, se elaboró siguiendo el ejemplo del *Laberinto de Fortuna*.

Con ocasión de la muerte del príncipe D. Juan, Juan del Enzina compuso otro extenso panegírico en octavas al modo de Juan de Mena en las *Trescientas*. El autor del *Laberinto de Fortuna* fue para Juan del Enzina su mayor y mejor modelo literario, pese a que el estilo rústico de sus composiciones, paradójicamente, está en las antípodas del de aquel. Quizás esta es la causa, como he defendido en otro lugar²¹, de que escribiera la *Carajicomedia*, inserta como otros poemas suyos en el *Cancionero General* valenciano.

Rodrigo Cota, a diferencia de Enzina, está muy lejos de Mena y en diversos momentos el *Diálogo entre el amor y un viejo* ridiculiza su obra. Se ha dicho que Juan de Mena era judeoconverso. Así lo afirmó en repetidas ocasiones María Rosa Lida de Malkiel en su estudio sobre el escritor cordobés. Alude para ello al conocido poema del padre de Lope de Estúñiga, el mariscal de Navarra y Castilla Íñigo Ortiz de Estúñiga, acusado por Mena de ser autor de las *Coplas de la panadera* en que no salía muy bien parado el recién nombrado marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza. El padre de Lope de Estúñiga se defendió del ataque de Mena y dijo esto en contra del escritor cordobés:

Hanme dicho, Juan de Mena,
que en copla mal me tratastes:
pues os juro al que matastes
que no os me vais sin pena
salvo si lo desordena
por punto de barahá
aquel que libró a Joná
del vientre de la ballena²².

Todavía hoy no sabemos si, como afirma Íñigo Ortiz de Estúñiga, era judeoconverso Juan de Mena. Lo cierto es que la posterior contestación de este último pasa de largo sobre dicha acusación y lanza contra el anciano mariscal nuevas andanadas:

Don cara de la aguzadera
aquesto deciros oso:

21.— Véase Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Juan del Enzina y la *Carajicomedia*. La otra cara —oscura— de la Edad Media», *eHumanista*, 43 (2019), pp. 333-364. Véase también, la atribución que hago de la *Obra de un caballero*, llamada *Visión deleitable* a Juan del Enzina: Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «La *Cuestión de amor*, el *Dechado de amor*, la *Obra de un caballero*, llamada *Visión deleitable* y la Corte de las tristes reinas: del impresor Juan de Villaquirán (“Vasquirán”) a las burlas y risas de Juan del Enzina», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 9 (2020), pp. 119-145.

22.— Rodríguez Puértolas, Julio (ed.), *Poesía crítica y satírica del siglo xv*, Madrid, Castalia, 1981, p. 181.

Que andáis más peligroso
 que redoma sin vasera;
 mas dolada calavera,
 flacos hechos, ruines manos,
 lanza vil, sesos livianos,
 andaos bien la parlera²³.

Rodrigo Cota fue, sin ninguna duda, el escritor judeoconverso más combativo y firme defensor de su religión, frente a muchos otros de su estirpe que abjuraron de su fe y buscaron medrar y atacaron, cuando fue necesario para sus intereses, el judaísmo. El *Epitalamio burlesco* del escritor toledano contiene una sátira de su propia familia que intentaba ocultar su condición, al casarse su sobrino, el hijo del contador Pedrarias Dávila, con una joven de la familia de los Mendoza, D^a. Marina, hija de D. Diego Hurtado de Mendoza.

En el *Epitalamio burlesco*, encontramos los textos más tristes sobre los cambios que sufrieron los judíos en el pasado reciente, especialmente desde el pogromo que le costó la vida al padre de Cota. Su recuerdo de otros tiempos más felices de los judíos en España se mezcla con la tristeza del paso del tiempo cuando, ya anciano, escribe estos versos:

¡Qué son de las çurumbías
 de cas' de nuestras agüelas!
 ¡El plazer, las donosías
 aquel hervir de caçuelas!

Mas, ¿do las alcamonías
 Que s'vendín al solarejo?
 Así se passan los días
 ¡guayam guaf, que m'fago viejo! (EB, vv. 145-152)²⁴

Pero Cota no se conformó con lamentar un pasado perdido. El mejor ejemplo de su forma de actuar lo tenemos en las *Coplas del provincial*, obra que, con gran probabilidad, es suya por diversas y numerosas razones literarias, biográficas y de carácter histórico, como he intentado demostrar en un estudio previo a este²⁵.

La crítica de la poesía aduladora y servilista de Juan de Mena que hace Rodrigo Cota —también de su idea del amor, como he señalado— en el *Díálogo del amor y un viejo* encaja con las actitudes que mantuvo a lo largo

23.— Pérez Priego, Miguel Ángel, «Temas y formas de la poesía cancioneril: la lírica de Juan de Mena», *Estudios sobre la poesía del siglo xv*, Madrid, UNED-Cuadernos de la UNED, 2004, p. 135.

24.— Elia, Paola (ed.), *El "Pequeño Cancionero" (Ms. 3788 BNM)*, Coruña, Toxosoutos, 2002, pp. 137 y 138.

25.— Véase Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «En torno a Rodrigo Cota y la autoría de las *Coplas del provincial*», *Sefarad*, 79 (2019), pp. 163-197.

de toda su vida. El conocido *Epitalamio burlesco* en que ridiculiza a su propia familia es un buen ejemplo. En este encontramos una sátira del futuro cardenal Pedro González de Mendoza, el llamado «tercer rey» durante el reinado de Isabel y Fernando. Era este hijo del marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza, al que Mena, su gran amigo, dedicó su *Coronación del marqués de Santillana*. En el *Epitalamio burlesco*, alude Cota de forma risible al hijo del marqués: «Pergonçalez, Pergonçalez». Las *Coplas del provincial*, probablemente obra de Rodrigo Cota como he señalado, satirizan a otros miembros de la familia del marqués de este modo:

A fray don Juan de Mendoza,
y al señor comendador,
que me dan, con grande honor
miel, borra, pluma y coraza.
También lo siguiente:
«Al precio de los de Hurtado,
que le pone su mujer
doña Sancha de Alcozer
con un fraile consagrado»²⁶.

Para sus contemporáneos, Rodrigo Cota fue el escritor más satírico y mordaz de su tiempo. Dio razón de ello otro poeta judeoconverso, el ropavejero cordobés Antón de Montoro, cuando, refiriéndose a él, reveló lo siguiente:

Gentilhombre de quien só
de quien muchos han querellas
y mi partecilla, yo
muy de cierto sé que no
me vos tengo de yr con ellas
mas, lindísimo galán,
de buen clarífico trato
do las destreças están
savéis que dice el refrán
muy antiguo «muera gato»²⁷.

Que afirme tales cosas Antón de Montoro, que también tuvo abiertos muchos frentes y conflictos, es muy significativo.

Quiero pararme en la referencia que hace el último verso transcrito al conocido refrán de «muera gato [y muera harto]». Pareciera que no tiene mayor relevancia. Y, sin embargo, está aludiendo, en el contexto del poema de Montoro, a alguien en concreto, al también poeta judeoconverso

26.– Rodríguez Puértolas, Julio (ed.), *Poesía crítica y satírica del siglo xv, op. cit.*, p. 257.

27.– Ciceri, Marcella y Rodríguez Puértolas, Julio (eds.), *Antón de Montoro. Cancionero*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, p. 419.

Juan Álvarez Gato, que sale a relucir en los versos inmediatamente anteriores a aquellos en que Rodrigo Cota se refiere a Juan de Mena. Dice así el viejo contra el amor en su larga recriminación:

Según siento de tu trato
en que armas contra mí
podré bien dezir por ti
«que buen amigo es el gato» (*DL*, vv. 252-255)

Entre ambos, debieron de surgir algunos problemas. Juan Álvarez Gato, primer poeta madrileño, mantuvo relación con los habitantes de la ciudad de Toledo especialmente a partir de su matrimonio con una hermana del secretario de la reina Isabel, Fernando Álvarez Zapata, miembro de una importante familia de judeoconversos toledanos, a quien elogia y dedica constantes atenciones Juan Ramírez de Lucena en su *Carta exhortatoria a las letras*. Catalina Álvarez, aunque tardíamente, será la esposa de Juan Álvarez Gato. Y ello le permitió al escritor madrileño entrar en contacto directo con los círculos de poder toledanos, probablemente también con Rodrigo Cota. Pronto debieron de surgir rencillas y ataques mutuos, de los que se hacen eco tanto Antón de Montoro como el propio Rodrigo Cota en los versos transcritos del *Diálogo del amor y un viejo*. Pero, además, Gato fue la mano derecha del contador mayor del reino, Pedrarias Dávila²⁸, cuñado de Rodrigo Cota, al que este último ridiculiza, pese a estar ya muerto, así como a su propia hermana en el *Epitalamio burlesco*.

Juan Álvarez Gato acusó, aunque de forma oculta, a Rodrigo Cota de ser el autor de las *Coplas del provincial* en estos conocidos versos:

Los maldicientes que hicieron las coplas del provincial, por-
que diciendo mal creen en su merecimiento que dice así:

Unas coplas vi c'an hecho.
Si tal obra va por uso
tales menguas por derecho
suyas son de quien las puso.
Concluyendo va concluso,
sin enmienda repetir,
quien diciendo cuesta ayuso
piensa la cumbre sobir²⁹.

La acusación de Gato está apuntando hacia Rodrigo Cota si leemos entre líneas. La voz «menguas» se aproxima mucho al nombre judío de Cota, «Maguaque», con que era habitualmente conocido. Y la referencia

28.— Véase Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «En torno a Rodrigo Cota y la autoría de las *Coplas del provincial*», *op. cit.*, pp. 163-197.

29.— Cotarelo y Mori, Emilio (ed.), *Cancionero inédito de Juan Álvarez Gato: poeta madrileño del siglo xv*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p. 122.

a la «cuesta» es otra alusión, aunque también oculta, a su apellido «Cota», en el significado que esta última tiene de 'desnivel'.

Juan del Enzina rehízo el poema de Gato de este modo en una nueva composición que incluyó en su *Cancionero*:

Los maldizientes mundanos
sufren menguas más que menguas,
que se esfuerçan en las lenguas
acovardando las manos;
mas quien tiene fama buena,
de ser maldiziente huya,
quel más malo más ordena
de matar la fama agena,
pues que no luze la suya³⁰.

Juan del Enzina, que publicó diversos poemas en el *Cancionero General* valenciano como también Rodrigo Cota, nos está dando algunas claves. En este poema habla del «más malo», recordando el celebrado verso del *Diálogo entre el amor y un viejo* donde se dice '¡O vejez mala de malo!' o los siguientes: «Yo hago volar mis llamas / por lo bueno y por lo malo». ¿También sabía el escritor salmantino quién era el autor de las *Coplas del provincial*? Quizás.

¿Por qué escribió esta última Rodrigo Cota? ¿Qué le empujó a crear una composición donde hace un repaso brutalmente satírico de toda la nobleza española? Esta había formado una «Liga» de carácter marcadamente antijudío, la cual obtuvo una sentencia muy favorable a sus intereses en Medina del Campo el 16 de enero de 1465. La Liga de Nobles estaba encabezada por Juan Pacheco y enfrentada a Enrique IV y Beltrán de la Cueva³¹. En la sentencia, se establecía que los judíos debían llevar un distintivo o marca que los identificara, llegando a impedirles vestir ropa de seda o jubones. Se les prohibía el desempeño de cargos de palacio, de abogados o cualquier empleo de carácter administrativo. También se les impidió la construcción de sinagogas. Fue en ese preciso instante cuando se escribieron las *Coplas del provincial*. El apoyo posterior de Enrique IV a los judíos y su oposición a esta sentencia provocará el intento de destronamiento y la elevación al trono de su hermano pequeño, Alfonso «el Inocente», quien morirá en 1468 envenado por orden de Enrique. La posterior muerte de este último el mismo año llevará a una buena parte de la nobleza a apoyar a Isabel frente a Juana la Beltraneja, su sobrina. E Isabel supo, desde entonces, que tenía que pagar su deuda a la «Liga de Nobles»

30.- González Cuenca, Joaquín (ed.), *Cancionero General*, Madrid, Castalia, 2004, p. 618 del tomo IV.

31.- Véase Belmonte Díaz, José y Leseduardo Gil, Pilar, *La expulsión de los judíos: auge y ocaso del judaísmo en Sefarad*, Bilbao, Ediciones Beta, 2007, p. 158 y ss.

expulsando a los judíos, aunque solo después de conseguir de ellos financiación económica suficiente para culminar la última cruzada peninsular, la toma de Granada en 1492.

Mucho tiempo antes de la expulsión de los judíos, Rodrigo Cota supo ver con claridad cuál sería el destino de los suyos. Él fue el autor de dos obras insertas en el *Cancionero General* valenciano en 1511, el *Pleito del manto*³² y el *Aposento en Juvera*³³, marcadamente antiisabelinas, escritas como consecuencia de la guerra civil castellana. La familia de Cota, partidaria de doña Juana, del marqués de Villena y de los portugueses, pagará con la incautación de sus bienes la victoria militar de Isabel de Castilla. Y esa fue la razón de la escritura del *Pleito del manto* y del *Aposento en Juvera*.

Muchos otros judíos no asumieron esta actitud tan belicosa de Rodrigo Cota, quizás porque no supieron ver como él lo que ocurriría en el futuro con los de su estirpe. Y también muchos judeoconversos, bien situados social y económicamente como el cuñado de Cota, Pedrarias Dávila o Torquemada, prefirieron militar en el bando de quienes persiguieron a los judíos, de lo que los acusa Cota en las *Coplas del provincial*.

Antón de Montoro escribió los versos que quizás mejor muestran el firme deseo de los de su clase de matar el «rastros de confeso»:

¡O, Ropero amargo, triste
que no sientes tu dolor!
Setenta años que naciste
y en todos siempre dixiste:
«ynviolata permansiste»
y nunca juré al Criador.
Hize el Credo y adorar
ollas de tocino grueso,
torreznos a medio asar,
oyr misas y reçar,
santiguar y persinar,
y nunca pude matar
este rastros de confeso³⁴.

Algo que nunca quiso hacer el más rebelde de todos, Rodrigo Cota, resentido por el final trágico de su padre y por las incautaciones de los bienes familiares durante la guerra civil por orden de Isabel de Castilla.

32.– Véase Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «El *Pleito del manto* y sus autores: De Rodrigo Cota y Hernán Mexía a García de Astorga», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 44 (2020), pp. 162-182.

33.– Véase Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «El *Aposento en Juvera*. Del repostero de plata de Isabel de Castilla, Diego de Juvera, a la venganza poética de Rodrigo Cota», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 45 (2020), pp. 67-88.

34.– Ciceri, Marcella y Rodríguez Puértolas, Julio (eds.), *Antón de Montoro. Cancionero*, op. cit., p.70.

Su sátira de los nobles castellanos en estas tres obras que considero que son suyas (las *Coplas del provincial*, *Pleito del manto* y *Aposento en Juvera*) fueron escritas por un rebelde que llamó, a diferencia de lo que hizo Mena en su *Laberinto de Fortuna*, cornudos, sodomitas o bigamos a muchos de los miembros de las familias más nobles e importantes del reino. Fue especialmente duro con muchos judeoconversos, deseosos de reafirmarse como cristianos ante los nobles y poderosos abjurando de su antigua fe y persiguiendo a los de su propio linaje.

En el *Epitalamio burlesco*, como ya he señalado, ello está muy presente cuando descubre la progenie hebrea de la familia de su sobrino, el novio en su boda con doña Marina de Mendoza.

Juan Álvarez Gato, quien como hemos visto tuvo algunos enfrentamientos con Cota, fue servidor de Pedrarias Dávila, el cuñado del escritor toledano, y siguió a su señor cuando este apoyó a la Liga de Nobles en la farsa de Ávila que nombró rey a Alfonso «el Inocente». Muchos juros, contadores y otros conversos con cargos muy lucrativos, y también obispos conversos como Juan Arias Dávila y otros dignatarios del estamento clerical, se mostraron partidarios de la Liga de Nobles de carácter marcadamente antijudío. Pero no Rodrigo Cota, fiel a sus principios religiosos y a la memoria de su padre. Por todo ello, la postura política de Rodrigo Cota está en las antípodas de Juan de Mena, adulador de la nobleza castellana, especialmente de su rey Juan II y del condestable Álvaro de Luna. Y esta es la percepción que de él tuvo Cota, justamente en el otro extremo ideológico. ¿Sabía que, como han dicho muchos investigadores, entre otros María Rosa Lida de Malkiel, era judeoconverso el autor de las *Trescientas*? Tal vez, aunque a ello no alude en sus obras. En cualquier caso, de su sátira, como hemos visto, no se libra la familia del mejor amigo de Juan de Mena, la del marqués de Santillana, como es el caso de Pedro González de Mendoza y de otros miembros en el *Epitalamio burlesco*, y del propio «nuevo marqués» en estos versos de las *Coplas de la panadera* que conoció sin duda Cota y que le pudieron servir de inspiración para escribir las *Coplas del provincial*:

Con habla quasi extrañera,
armado como francés,
el noble, nuevo marqués
su valiente voto diera;
e tan rezio acometiera
los contrarios, sin más ruego,
que bivas llamas de fuego
paresçió que les pusiera³⁵.

35.— Elia, Paola (ed.), *Coplas hechas sobre la batalla de Olmedo que llaman las de la Panadera*, Verona, Università degli Studi - Facoltà di Economia e Commercio, 1982, p. 100.

Conclusiones

Una vez acabado este estudio, creo que podemos establecer lo siguiente:

1.- Tras analizar el prólogo de *La Celestina*, determino que Rojas/Proaza se burlan del lector y mienten en muchas ocasiones. En primer lugar, Rojas, si estaba de vacaciones cuando encontró el manuscrito del primer acto de la obra, se encontraría en tierras de Toledo y no en Salamanca, donde dice que lo halló. Además, se contradice en el tiempo que le ocupó la escritura de la continuación y adaptación del texto, pues según se afirma, fueron «quince días». Luego, sin embargo, considera que pudieron ser más o quizás menos («pero aun más e menos accepto»). La «carta a un su amigo» es burlesca en varios aspectos, especialmente en relación a su destinatario, cuyo nombre se oculta, y se afirma que la causa de esta dedicatoria es debida a su «libre liberalidad»: vacía declaración no exenta de cierto juego irónico. Luego, tras manifestar que quiere ocultar su nombre, Rojas nos da, asimismo, su condición y oficio, sus estudios y lugar de nacimiento.

2.- Rojas sabía quién fue el autor del primer acto de la obra, un hombre «sciente», ya fallecido («oí», «su memoria»), clérigo y hombre reconocido en su tiempo. La tardía inclusión de los nombres de Cota y Mena en el prólogo de la *Tragicomedia* parece recoger la opinión de sus contemporáneos. En realidad, ambas opciones son tan opuestas que entre las dos cabía la práctica totalidad de los escritores contemporáneos. Y quizás por tal razón la incluyeron.

3.- Tras contextualizar la biografía y obra de ambos escritores y sus diferencias en aspectos biográficos, sociales y literarios, concluyo que la obra más conocida de Cota, inserta en el *Cancionero General* valenciano (1511), el *Diálogo del amor y un viejo*, contiene importantes referencias al escritor cordobés. Aparece este aludido como «mala mena», de forma claramente despectiva, aunque oculta. Además, el nombre «mena» alude a ‘algo desarreglado y poco pulido’, justo lo contrario de lo que identifica su poesía, muy culta y, para sus contemporáneos, ejemplo de excelencia literaria. Otro verso parafrasea uno de Mena («Buena Pascua, buenos años»), composición escrita por el autor cordobés en alabanza de Juan II. Y la «razón justa» que encontramos en el *Diálogo del amor y un viejo* es una sátira de la idea que Juan de Mena desarrolla en las *Trescientas* y en muchas de sus obras: el amor ha de subordinarse al interés y ha de ser guiado por la razón y no por el corazón y por los sentimientos, frente a lo que vemos en el *Diálogo* de Cota.

4.- Establezco que las posiciones de Cota están muy claras tanto en sus obras conocidas como en otras tres que considero que deben atribuírsele, las *Coplas del provincial*, el *Pleito del manto* y el *Aposento en Juvera* en que

satiriza, en el primer caso, a la Liga de Nobles que persiguió a los judíos, a partir de la sentencia arbitral de Medina del Campo de 1465, y en los otros dos a Isabel de Castilla, quien despojó a su familia de sus bienes por apoyar a Juana la Beltraneja, al marqués de Villena y a los portugueses. Su posición siempre rebelde y combativa en su poesía está muy alejada de la literatura servilista de Juan de Mena, aduladora de la nobleza, de Juan II y del condestable Álvaro de Luna.

5.- Cota también satiriza en el *Diálogo del amor y un viejo* al servidor de su cuñado Pedrarias Dávila, el escritor madrileño y también judeoconverso Juan Álvarez Gato, a lo que este responderá, como también Antón de Montoro, acusándolo de tener muchas querellas y de ser el autor de las *Coplas del provincial*, aunque esto de forma oculta. Pongo en relación a Cota con otro escritor, autor de varias composiciones insertas en el *Cancionero General*, el salmantino Juan del Enzina, probable autor de la *Carajicomedia* como he defendido en un estudio anterior. Enzina, conocedor de la autoría de Cota de las *Coplas del provincial*, extremadamente satíricas de la familia de los Dávila, rehace el conocido poema del escritor madrileño asumiendo por tanto la acusación de Juan Álvarez Gato.

6.- Cota ridiculizó en sus obras a algunos miembros de la familia del marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza, el gran amigo de Mena a quien este elogió en su famosa *Coronación*. Hizo Cota escarnio del hijo del marqués, el poderoso Pedro González de Mendoza, cardenal y tercer rey de España, abriendo con su nombre el *Epitalamio burlesco* («Pergonçalez, Pergonçalez»). A esta familia la ridiculiza asimismo en las *Coplas del provincial* siguiendo lo que ya hiciera el probable autor de las *Coplas de la panadera*, Lope de Estúñiga, hijo del mariscal Íñigo Ortiz de Estúñiga quien, tras ser violentado por Mena, lo acusó de ser judeoconverso. De esto último no habla en ningún caso Rodrigo Cota.

7.- Creo, en definitiva, que la crítica no ha sabido ver, ocultas entre los versos del *Diálogo del amor y un viejo*, algunas referencias importantes de Cota sobre Juan de Mena. Sus opiniones, en las antípodas de las del escritor cordobés, han de ser tenidas en consideración y valoradas especialmente por lo que se dice en el prólogo de *La Celestina*: «[...] el qual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y según otros, Rodrigo Cota».

Bibliografía citada

- ARAGONE, Elisa (ed.), *Rodrigo de Cota. Diálogo entre el Amor y un viejo*, Florencia, Le Monnier, 1961.
- BELMONTE DÍAZ, José y LESEDUARTE GIL, Pilar, *La expulsión de los judíos: auge y ocaso del judaísmo en Sefarad*, Bilbao, Ediciones Beta, 2007.
- BERMEJO CABRERO, José Luis, «Ideales políticos de Juan de Mena», *Revista de Estudios Políticos*, 188 (1973), pp. 153-176.
- CANTERA BURGOS, FRANCISCO, *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.
- y CARRETE PARRONDO, Carlos (eds.), *Antón de Montoro. Cancionero*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- , *El poeta Rodrigo Cota y su familia. Otros dos estudios sobre cancioneros*, Miranda de Ebro, Fundación Cultural «Profesor Cantera Burgos», 2011.
- CASAS RIGALL, Juan (ed.), *Juan de Mena y el «Laberinto» comentado: tempranas glosas manuscritas (c.1444—1479)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016.
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «El autor del primer acto de la *Comedia de Calixto y Melíbea*: el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo», *Celestinesca*, 42 (2018), pp. 9-56.
- , «Juan del Enzina y la *Carajicomedia*. La otra cara —oscura— de la Edad Media», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 43 (2019), pp. 333-364.
- , «En torno a Rodrigo Cota y la autoría de las *Coplas del provincial*», *Sefarad*, 79 (2019), pp. 163-197.
- , «El *Pleito del manto* y sus autores: De Rodrigo Cota y Hernán Mexía a García de Astorga», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 44 (2020), pp.161-182.
- , «El *Aposento en Juvera*. Del repostero de plata de Isabel de Castilla, Diego de Juvera, a la venganza poética de Rodrigo Cota», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 45 (2020), pp. 67-88.
- , «La *Cuestión de amor*, el *Dechado de amor*, la *Obra de un caballero*, llamada *Visión deleitable* y la *Corte de las tristes reinas*: del impresor Juan de Villaquirán (“Vasquirán”) a las burlas y risas de Juan del Enzina», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 9 (2020), pp. 119-145.
- CICERI, Marcella y RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (eds.), *Antón de Montoro. Cancionero*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990.
- COTARELO Y MORI, Emilio (ed.), *Cancionero inédito de Juan Álvarez Gato: poeta madrileño del siglo XV*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.
- CUMMINS, John G. (ed.), *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Cátedra, 1984.
- ELIA, Paola (ed.), *Coplas hechas sobre la batalla de Olmedo que llaman las de la Panadera*, Verona, Università degli Studi - Facoltà di Economia e Commercio, 1982.

- ELIA, Paola (ed.), *El "Pequeño Cancionero" (Ms. 3788 BNM)*, Coruña, Toxosoutos, 2002.
- FRANCHINI, Enzo, «Diálogo entre el amor y un viejo (Rodrigo Cota)», *Los debates literarios de la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 178-193.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (ed.), *Juan de Mena. Obra completa*, Madrid, Turner, 1994.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, «Juan de Mena», en Alvar, Carlos y Lucía Megías, José Manuel (eds.), *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 670-685.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.), *Cancionero General*, Madrid, Castalia, 2004.
- JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa, «Los comentarios a las *Trescientas* de Juan de Mena», *Revista de Filología Española*, 82 (2002), pp. 21-44.
- KASSELIS-SMITH, Nathalie, *Los juegos del amor y del lenguaje en la obra de Antón de Montoro, Rodrigo de Cota y Fernando de Rojas*, Madrid, Pliegos, 2004.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Mena y Cota: los otros autores de *La Celestina*», 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* / coords. Pedraza Jiménez, Felipe B., Gómez Rubio, Gemma y González Cañal, Rafael, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 147-164.
- «Temas y formas de la poesía cancioneril: la lírica de Juan de Mena», *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED-Cuadernos de la UNED, 2004, pp. 109-140.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (ed.), *Cancionero general / recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511); sale nuevamente a la luz en facsímile por acuerdo de la Real Academia Española; con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez Moñino*, Madrid, Real Academia Española, 1958.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (ed.), *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid, Castalia, 1981.
- Severin, Dorothy S. (ed.), *La Celestina*, Madrid, Catedra, 1989.
- VERMEYLEN, Alphonse, «Una huella de la liturgia mozárabe en el acto I de *La Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32-2 (1983), pp. 325-329.

Celestina y el sexo conmutado

Gaspar Garrote Bernal
Universidad de Málaga

RESUMEN

Estudio del código sexual cerrado o sutil en el texto de *Celestina*, y en las reacciones de sus personajes y algunos de sus receptores. Por medio de cientos de conmutadores o *palabras preñadas*, la *Tragicomedia* opera en dos niveles simultáneos e imbricados de significación: un plano patente trata sobre cualquier asunto y otro latente versa sobre lo sexual.

PALABRAS CLAVE: código sexual cerrado; poética sutil; léxico de *Celestina*; recepción de *Celestina*.

Celestina and Switched Sex

ABSTRACT

Study of the closed or subtle sexual code in *Celestina's* text, and in the reactions of its characters and some of its receptors. Through of hundreds of switch words or *palabras preñadas*, the *Tragicomedy* operates on two simultaneous, overlapping levels of meaning: a patent plane deals with any subject, and a latent one refers to sexual matter.

KEY WORDS: closed sexual code; subtle poetics; *Celestina's* vocabulary; *Celestina's* reception.



No iba descaminado Domingo (1966) cuando eligió *Celestina* como hilo conductor de su exposición sobre *erótica hispánica*: durante centurias incidió esta obra en autores, impresores y lectores, que en el Siglo de Oro la entendieron a lo moral, pero también como incitadora de la lujuria. Por eso quizá «se hizo proverbial el nombre de Pármeno en un sentido que no hay motivo para dilucidar aquí» y presente en el «obsceno soneto» (Chevalier 1976: 144 y n. 19) «El Bilforato gárgaro entonando / con su faz baldanuda berrionda, / está la bella Angélica cachonda / por el pármeno de su amigo Orlando [...]» (Mele y Bonilla 1904: 164)¹. Hasta mediados del XVII, cerca de 90 ediciones españolas de *Celestina* y once traducciones a seis idiomas (Lobera *et al.* 2000: lxxxv; Sagar 2020: 268) extendieron por Europa y América un modelo, explícito e implícito, de literatura sexual. Modelo mantenido por las continuaciones de la *Tragicomedia*, los *Lazarillos* y los *Quijotes* (Rodríguez López-Vázquez 2016). Sin embargo, y por razones como la intolerancia del lenguaje académico hacia las palabras tabú, la materia sexual fue infrainterpretada en *Celestina* (Lacarra 1996: 419-421), lo que impedía percibir su léxico erótico (Montero 2000: 109-111).

Con todo, reducida la presión social sobre el sexo desde hace seis décadas, no ha dejado de avanzar el análisis de lo erótico (Díez 2000; Lacarra 2000) y lo sexual (Snow 2000) en *Celestina*. Deyermond subrayó «los lazos sexuales» entre sus personajes (1984) y la conexión del hilado de la alcahueta, el cordón de Melibea y la cadena de oro de Calisto con las imágenes de la caza, la captura y el cautiverio, que a su vez remiten a «the hunt of lust or avarice or power», centrales en «the plot and the meaning» de la obra (1977: 6). Trama y sentido tamizados por su tan «olvidado» «aspecto cómico», que ridiculiza a un Calisto dedicado a las «caricias un tanto obscenas del cordón de Melibea» (Severin 1980: 696-697). Así han ido detectándose las tres directrices que, relacionadas con la comedia, la sátira y la parodia, vinculan a *Celestina* y el sexo: lo carnavalesco, por el que su «cult of courtly chastity and suffering is juxtaposed with a grotesque realism that emphasizes sex and pure joy in the body» (Fothergill-Payne 1993: 47); lo lujurioso, que determina que la «única ansiedad» de Calisto sea «el goce carnal» que también lleva a la idolatría (Canet 1997: 53-55) en una obra en que «se reza para fornicar» (López-Ríos 2010: 216); y un bífido y burlesco vocabulario —*dolor de muelas*, (*dar dentera*, *diente* y *cordón*) (West 1979; Vasvári 2009), *hilado* (Costa 1984 y 1985) y *labrandera* (Macpherson 1992), *calabaza* (Hathaway 1993), *desplumar*, *cola de alacrán* y *landrecilla* (Vasvári 2005 y 2010)— que constituye un «jeu de l'écriture» basado en un «trait comique» y un «Savant dosage de deux registres de langage, dont le second, par son obscénité poten-

1.— En los recuentos para una historia de la recepción de *Celestina* dispuestos por Snow (1997, 2001, 2002 y 2013) pueden espigarse, percibiendo lo sexual, otros *testigos de época*, que compensan los prejuicios de la historiografía literaria sobre esa materia (Garrote 2020: 111-123).

tielle, réduit les outrances courtoises du premier» (Lecertua 1978: 124). Por eso, en su «engañoso» «realismo» «de alta virtualidad ilusoria», las «variedades de aves» que por *Celestina* vuelan, «velan, desvelándonos, el ayuntamiento sexual, vaginal u oral» (Garci-Gómez 1987: 19-20).

En línea con el naturalismo aristotélico-averroísta, la *Tragicomedia* entiende el sexo como mandato de una naturaleza guardiana de la supervivencia de las especies, así que la *salida* de Melibea (Márquez 2005), «gran depredadora» que «vive, y aún morirá, por el placer» (Martí 2017: 306 y 302), es cosificada por un Calisto (Deyermond 1985) de comportamiento bestial (England 2000) y lascivo (Baltanás 2005: 287-291). Es que la peripecia de ambos encaja con las prescripciones medievales sobre el proceso de amores, tendente a alcanzar el encuentro sexual (Matos 2020). Para llegar a estas conclusiones bastó con atenerse sin prejuicios al texto y las tradiciones de las que deriva, abandonando la especulación sobre cuestiones como por qué no se casan Calisto y Melibea, esa pregunta cargada de anacronismo decimonónico o pequeñoburgués². Y que presupone una intriga que en *Celestina* redujo el *spoiler* de su «Argumento» de apertura.

Celestina y el código sexual sutil

Al iniciarse el acompañamiento de la *Tragicomedia* como obra decisiva en la cultura occidental con otra no menos determinante, Donoso, *poeta entreverado* metido a crítico literario, sintetizó en conocida píldora binaria ese «libro en mi opinión diví / si encubriera más lo humá». Libro que Cervantes incorporó al *Quijote* (Snow 2008: 82-89). *Entreverada*, «que tiene variedad o mezcla de cosas» (*Aut.*), era asimismo la poética mestiza que, cruzando rasgos de los códigos sexuales abierto o explícito y cerrado o sutil, pareciera preferir Donoso, desde cuya cervantina perspectiva no había resultado suficiente, para *encubrir* la materia de la *Comedia*, idear un orbe mixto de *Tragicomedia*. Donde por lo demás resulta esperable que figuren ese verbo y sus derivados (I, 52 y 55; X, 230; XII, 241; XV, 287, 287-288 y 289-290; XIX, 326), así en los relevantes contextos del secreto y lo discreto: «Mucho me maravillo, señora Melibea, de la duda que tienes de mi secreto; no temas, que todo lo sé sufrir y encobrir», «De los discretos mensajeros es hacer lo que el tiempo quiere, así que la calidad de lo hecho no puede encobrir tiempo disimulado» (IV, 135 y V, 141), va diciendo

2.— Que puede deconstruirse con otro anacronismo, el del chiste postmoderno que relata Rando (2018) sobre quienes «se quedan hasta el final de las películas porno» para comprobar si «sus protagonistas se casan». La pregunta de marras es menos pertinente que la que coincidiría con cierto título también cinematográfico: *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* Un sexo que en *Celestina* cura asimismo la dolencia fisiológica que en el siglo xi describió Constantino el Africano como *amor eros*, erróneamente —¿o no?— transcrito por sus comentaristas medievales como *amor heros*, aristocrático concepto a su vez conectado más tarde con un código del amor cortés de existencia discutible (Solomon 1989: 41-45).

la alcahueta³. Por supuesto, *encubrir* y *descubrir* se refieren asimismo a lo sexual: «descubrí a ella lo que a mi querida madre encobría», «Mira sus quietas sombras cuán oscuras están y aparejadas para encubrir nuestro deleite» (XX, 333 y XIX, 320-321), señala y describe Melibea, tras haberse preguntado: «¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones?» (X, 220).

Las palabras de Lucrecia, «tú más me querías encubrir y celar el fuego que te quemaba» (X, 229), son vecinas de la *poética* de Pero Guillén (1413-h. 1475) sobre un código sexual sutil «que desfaçe el argumento / descubriendo la çelada» (en Manrique 2003: 259). Operativo desde el siglo XIII, y por supuesto en el bífido «dezir encobierto e doñeguil» de Juan Ruiz, que aconsejó que «la manera del libro entiéndela sutil» (65bc), ese código fue sintetizado por Gracián en varios lugares de su *Agudeza* como este: «La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir» (1981: II, 53). Al exponer un procedimiento de ruptura del tabú (aquí, el nombre *Melibea*) que es análogo al del secreto a voces de tal código cerrado, Tristán no excluye, además del *rascacaballos* al que volveré, los vocablos *sutil* y *discreto*, recurrentes marcadores del mismo, ni por supuesto *encubrir*:

¡Oh simple rascacaballos, dices que callemos y nombras su nombre della! [...] Así que, prohibiendo, permites; encubriendo, descubres; asegurando, ofendes; callando, voceas y pregonas; preguntando, respondes. Pues tan sutil y discreto eres, ¿no me dirás en qué mes cae Santa María de agosto, por que sepamos si hay harta paja en casa que comas hogaño? (XIV, 276-277)

La *Tragicomedia* desarrolla en código abierto parte de su *humana* materia lujuriosa, así que en 1605 pedía Cervantes peras anacrónicas al olmo de *Celestina*, cuando lo tolerable durante un siglo empezaba a dejar de serlo en tiempos contrarreformistas de la tercera generación postcelestinesca. Pero también la *divina* obra extiende esa materia mediante los recursos del encubrir-descubrir o del callar-nombrar, propios de la *poética* sutil: sus numerosos «chistes», «anfibologías», «metáforas eróticas», «aposiopesis, o sustitución de un pronombre por el nombre» y «eufemismos» (Lacarra 1996: 442). Montero pensaba que estos últimos sustituyen a los disfemismos por la restricción a que fuerzan el didactismo y el humor

3.— Cfr. también el «parece que ayer nació, según tu encobrimiento; por hacerte a ti honesta me haces a mí necia y vergonzosa, y de poco secreto y sin experiencia» de *Celestina* (VII, 182) y el «mi fiel secretaria, lo que tú tan abiertamente conoces en vano trabajo por te lo encubrir» de *Melibea* (X, 228). Tras el auto, citaré la(s) página(s) de la edición de Lobera *et al.* (2000). Y a la de Blecua (Ruiz 1992) remito para los lugares del *Libro* del Arcipreste de Hita que mencionaré.

de *Celestina*, según un «sistema sémico» «no» «muy complejo» que deriva del «universal» «movimiento sémico» «que permite la transposición metafórica o metonímica de cualquier forma de relación, de contacto, al significado sexual» del —según sintetiza la alcahueta (VII, 182)— «estar un hombre con una mujer juntos» (2000: 118-121).

A la universalidad y simplificación de tal sistema responde la Ley de concentración semántica o LCS, que prevé que «para todo contexto sexualizante, cualquier signo (estándar, modificado o inventado) tenderá a funcionar con unas escasas acepciones sexuales, normalizadas o metaforizadas», aprovechando la propiedad polifónica o adaptativa que casi todos los vocablos poseen en una lengua natural (Garrote 2020: 102-111 y 140-141). En tal sentido desgranó el prólogo a la *Tragicomedia* sus diversas lecturas posibles, en tanto «cosa que de tantas maneras se entienda» (19-20). En línea, pues, con lo indicado por Juan Ruiz: «ca tú entenderás uno e el libro dize ál» (986d). Recurriendo, cómo no, al marcador *discreto*, Rojas proponía su propia poética sutil, o de la sabia y *muy hinchada palabra preñada*: «Y como sea cierto que toda palabra del hombre sciente esté preñada, ésta se puede decir que de muy hinchada y llena quiere reventar, echando de sí tan crecidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fruto entre personas discretas» (15). Instrucción que solicita para *Celestina* un «análisis de palabras y expresiones (con frecuencia de doble sentido)» (Díez 2000: 42) en «tantos pasajes cuyas connotaciones eróticas se vuelven evidentes al compararlos con otros» y que recrean «lo que, paradójica y presumiblemente, se quiere condenar» (López-Ríos 2010: 219).

Cuatro acepciones sexuales del conmutador *alcanzar*

La infrainterpretación no es virus exclusivamente historiográfico. Afecta asimismo a la lexicografía: en 17 ocasiones ofrece *alcanzar* un sentido sexual en *Celestina*; pero los Gorog apenas lo reflejan con tres ocurrencias del auto I —casos [14], [15] y [3], que examinaré—, bajo el genérico concepto de *poseer*, y en otra del VIII (*infra*, [9]), como sinónimo de *dar* (1972: 120 y 53)⁴. En ese mismo auto, tal significado sexual figura en código cerrado [1], aunque enseguida se explicita en abierto [2] (VIII, 192):

[1] PÁRMENO. Pues ¿qué es todo el placer que traigo sino haberla alcanzado [a Areúsa]?

[2] SEMPRONIO. ¡Cómo se lo dice el bobo! De risa no puedo hablar. ¿A qué llamas haberla alcanzado? ¿Estaba a alguna ventana o qué es eso?

PÁRMENO. A ponerla en duda si queda preñada o no.

4.— Gorog y Gorog presentan además este verbo s. v. *alcanzar*, y como sinónimo de *conseguir* y de *librarse de* (1972: 18, 45 y 96).

He aquí un contexto típico de la «subtile économie de l'écriture» (Lecertua 1978: 124) en que consiste el código cerrado, donde operan *palabras preñadas* sexualmente⁵. Estas funcionan como conmutadores, cuya propiedad semántica bidireccional activa en el mensaje un plano patente y otro latente de sentido siempre sexual, lo que genera una doble significación simultánea (Garrote 2020: 91-102). Efecto que concierne a «la representación brutal del sexo» que en *Celestina* «se infiltra por los resquicios más inesperados» de una expresión a veces dilógica y acorde con su «naturalismo violento y transgresivo» (Márquez 2005: 152-153). Así, en virtud de su «interplay of metaphor and reality», el jardín es a la vez «a real place and a image for Melibea's body» (Deyermond 1977: 6), según el «inherent potential for double-directed significance» de las imágenes desplegadas en el auto XIX (Shipley 1974: 296)⁶; así también, «Lo que Melibea *dice* contrasta con lo que Melibea *hace*», pues tienen sus palabras «un sentido literal, pero muy otro sentido real» (Baltanás 2005: 292-295).

Sucede lo mismo con *alcanzar*, 'conseguir algo deseado o situado en una altura', según Nebrija, que para *Alcançar lo desseado* da la equivalencia latina *nanciscor*, y para *Alcançar lo alto*, *atingo* y *contingo*⁷; pero junto a este significado estándar porta otro que lo convierte en sinónimo del disfemismo *joder*. El primero funciona en el plano patente del mensaje, que en [1] + [2] remite a la *ventana* que Sempronio menciona nada ingenuamente, porque había *damas* y *damas*, cuyas muy opuestas definiciones dependían del rasgo de *ser vistas*, por ejemplo en ventanas. Así, «la señora» que en «fiestas y saraos sale en público con mucha gallardía y se deja ver de todos», pero «fuera de las tales ocasiones guarda su encerramiento y retraimiento, que ni ve a nadie, ni puede ser vista» (Cov.), es perfil de *dama*₁, que coincide con esa «mi guardada hija» Melibea que cree Alisa (XVI, 298); pero «la manceba o concubina con quien se tiene comunicación ilícita» (*Aut.*) se exhibía, tal que *dama*₂ y como sobre Areúsa sugiere Sempronio, en ventanas y balcones. Lo testimonian dos atentos lectores

5.- La crítica ha llamado la atención sobre algunas: *bienaventurado*, *conversación*, *deleite* y *deseo*, *fatiga*, *fuego*, *gloria*, *gozo* y *gozar*, *huerta* y *huerto*, *lugar*, *natura*, *palo*, *pan* y *comer*, *paraíso* y *vergel*, *pared*, *puerta* y *puerto*, *visitación* y *visitar* (Lecertua 1978); *alegría*, *bienandante*, *dicha* y *dichoso*, *placer* y de nuevo *bienaventurado* y *gloria* (Díez 2000: 38); *abrasar*, *alcanzar*, *bienaventuranza*, *cerrojo*, *felicidad*, *galardón*, *guerra*, *merced*, *quebrar* y otra vez *bienaventurado*, *conversación*, *fuego*, *gloria* y sus derivados, *puerta* y *visitación* (Lacarra 2000); *caballo*, *desperezarse*, *dueña*, *hombre*, *miembro*, *proveer*, *sentido*, *torpe* y nuevamente *conversación*, *galardón*, *gloria* y *puerto* (Baltanás 2005); *acatamiento*, *celo*, *cuerpo glorificado* y otra vez *felicidad* y *gozar* (López-Ríos 2010). Márquez clasifica estas palabras y expresiones en tres categorías (2005: 154-155) y se detiene en *celoso*, *compleción*, *hilado*, *hombre*, *salida* y por supuesto *gloria* (153 y 156-160).

6.- Pero el *desconcerted reader* se queda en el plano patente, donde halla dimensiones simbólicas no sexuales y deja pasar expresiones como *paraíso dulce*, *ronca voz de cisne* o *Todo se goza este huerto con tu venida*, «a sort of natural estás en tu casa» (Shipley 1974: 291).

7.- Cito los diccionarios por el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española, alojado en la web de la Real Academia Española (<https://www.rae.es/>), donde también consultaré CORDE y CREA.

de *Celestina*: «Mírela vuestra señoría a la ventana: no hay tal Lozana en el mundo» (Delicado 2004: 204)⁸; y Lope de Vega en los sonetos de Burguillos *A una dama que salió a un balcón cortándose las uñas* y *A una dama que en un balcón estaba cosiendo unos escarpines muy pequeños* (2019: 334 y 485). El alcance de tal exhibición aumentaba cuando la altura de las casas era de al menos dos plantas, condición que en la *Tragicomedia* cumplen las señoriales y las prostibularias: «Di [a Celestina] que suba», manda Alisa a Lucrecia; «yo me quiero sobir solo a mi cámara», señala Calisto; «sube presto al sobrado alto de la solana», ordena la alcahueta; «¿Quién sube a tal hora en mi cámara?», pregunta Areúsa (IV, 116, XIV, 277, III, 106 y VII, 173).

Los significados sexuales de *alcanzar* operan en el plano latente: ‘poseer sexualmente’ [1], ‘penetrar eyaculando’ [2]. Esta sinonimia eufemística construye en *Celestina* una suerte de preliminares sexuales lingüísticos (*linguistic foreplay*) que convocan un «sexual subtext» y una «between-the-lines presumption» (Snow 2000: 160, 153 y 157), así como charlas de doble filo (*double-edged talk*) regidas por un «physical subtext», como en «animales en su primera edad» y «plantas que tiernas y nuevas se trasponen» (X, 222), que dicen ‘jóvenes prostitutas’ (Handy 1983: 25 y 23). Procedimientos todos del código cerrado, que asimismo ofrecía a la poética sutil un surtido de *marcadores* de conmutación o avisos de bidireccionalidad: el discurso *interruptus* (Garrote 2020: 85); la *risa* de Sempronio en [2] o cuando, «¡je, je, je!», oye a Elicia contentarse de «usar de virtudes con todos» (IX, 209), pues *virtud*, ‘pene’⁹; y el comodín *eso* en el fragmento [1a] que antecede a [1], donde Sempronio conmuta *obra*, ‘coito’ y *conocer*, ‘tener trato sexual’¹⁰:

[1a] Bien me agradan tus palabras, si tales tuvieses las obras, a las cuales espero para haberte de creer. Pero, por Dios, me digas qué es eso que dijiste de Areúsa. Parece que conoces tú a Areúsa, su prima de Elicia.

8.– Este comentario del mamotreto XXXVI, y el título del LVI, en que Lozana «estaba a su ventana», reproducen tal escena, marcada en el XX por un bífido Valijero: «los encerados a las ventanas» son «de más reputación». Lozana había rechazado su exhibición completa: «yo no tengo de ponerme a la ventana, si no, cuando mucho, asomaré las manos» (XVIII), frente a las «cortesanas» por las que preguntó: «Ya las veremos a las gelosías» (XII), respondió Rampín (Delicado 2004: 301, 121, 106-107 y 61).

9.– Añado estos dos casos a los que analizó Gerli, quien notó que el comportamiento subconsciente y el oculto de los personajes son revelados en *Celestina* por la risa, que introduce un «new code into the conversation» relativo a lo obsceno y el deseo sexual (1995: 22-23). Examinándolo, Gerli prueba que un interesado desinterés rige la actitud de Alisa hacia las artimañas que despliegue la alcahueta ante Melibea (26-35).

10.– Para estos y los demás significados que revisaré, cfr. Cela (1988), el «Metaconmutador» de Garrote (2020: 245-272) y los vocabularios áureos de Alzieu *et al.* (1975: 329-354) y Blasco y Ruiz (2020).

El conjunto [1] + [2] evidencia que los códigos sexuales sutil y explícito eran combinables en otro mixto (Garrote 2020: 79-84). Lo cerrado de [1] podría haber dado excusa para infrainterpretar: para no admitir la existencia y operatividad de un plano latente; pero enseguida lo explícito de [2] fuerza a reconocer el «equivoco» de *alcanzar* por adquirir «sentido sexual» (Lobera *et al.* 2000: 192, n. 39)¹¹. Discutible es que Pármeno sienta «la necesidad de precisar su significado» de «acto sexual como posesión», «en una evidente manifestación» de que *alcanzar* «no estaba muy extendido con esta acepción» (Montero 2000: 121). Creo más bien que, azuzado por la carcajada de Sempronio, que además lo ha llamado *bobo*, Pármeno se pone gallito para mostrar un dominio no menor del código cerrado que el de su interlocutor, quien acaba de practicarlo en [1a]. Eso sin contar con que, para burlarse de él, Sempronio se hace el tonto, pues ya había usado con sentido sexual el verbo de marras (*infra*, [4] y [7]). Así pues, es predecible que *alcanzar*, ‘poseer sexualmente’ y ‘penetrar eyaculando’, estuviera extendido en sincronías previas a *Celestina*. Guiándome para confirmar esta hipótesis por Whinnom (1981), quien de forma pionera llamó la atención sobre la concentración de términos de doble sentido en los cancioneros, la indagación en estos a través de CORDE ofrece pasajes como «Otrosí en este día yo espero alcançar / del mi servicio muy buen galardón: / que la que mucho amo e yo amé loar / me faze merçed muy de corazón» (Fernán Sánchez Calavera en *Cancionero de Baena*, h. 1425). Además de *alcanzar*, aquí figuran los conmutadores *servicio*, *galardón* y *merced*, que abundan también en *Celestina*.

Incrementando nuestra competencia lingüística, [1] y [2] evitan la contaminación con el estado de lengua del investigador, problema que Montero planteó para el estudio histórico de la interdicción, junto con el de la ausencia de un corpus en que serían muy productivos los diversos modos de erotismo y la concurrencia de géneros literarios y niveles de uso en *Celestina* (2000: 111-114)¹². La crítica ha ido completando el corpus de *alcanzar* como conmutador:

11.— En esa edición se ha advertido un modo de anotar «algo pacato y desteñido» (Baltanás 2005: 296, n. 27). También lo es restrictivo: los centenares de conmutadores de *Celestina* quedan jibarizados en las poco más de cuarenta «Metáforas sexuales» que registra su «Índice de notas» (Lobera *et al.* 2000: 854).

12.— Relevantes para tal corpus serán las cantigas de escarnio y, en el xv, los cancioneros, *Arçipreste de Talavera* y una *Celestina* en que no constan *joder*, *coño* o *carajo* —omisión asociada al silencio, una fuerte manifestación de la interdicción—, pero sí otros disfemismos poco sujetos a la presión social: *puta*, *hijo de puta* y *cornudo* (Montero 2000: 114-118 y 125). De hecho, los Gorog apenas explicitan *burdel*, *cornudo*, *lujurioso*, *puta* y el mojado *querer*, *desear* (1972: 32, 48, 97, 126 y 127). Algunos de esos términos y otros componían «excesos verbales» infamantes sobre «la infidelidad»: los «dos insultos» para «un hombre de poco valor», *cornudo*, que «soportaba la humillación», y *puto*, «casado con una puta», se ligaban a la «acusación de mantener relaciones homosexuales», «tan grave» que a finales del xiii el *Fuero de Cuenca* «penalizaba con la quema en la hoguera a aquellos que dijeran a otro hombre *ego te per anum viciavi*, es decir, “yo te jodí por el culo”, según se traduce en otros fueros»; el elenco infamante para la mujer

- [3] amo a aquella ante quien tan indigno me hallo que no la espero alcanzar. (Calisto, I, 37)
- [4] que la aborrezcas cuanto agora la amas podrá ser, alcanzándola y viéndola [a Melibea] con otros ojos, libres del engaño en que agora estás. (Sempronio, I, 46)
- [5] Yo ya desconfiaba de la poder alcanzar [a Areúsa]. (Pármeno, VII, 173)
- [6] le habías tú descubierto los amores de Calisto y Melibea y cómo la había alcanzado. (Areúsa a Sosia, XVII, 303)

Si sobre [6] anotan Lobera *et al.* que es otro uso del «sentido sexual del término» (2000: 303, n. 48), partiendo de [2-5] apuntó Lacarra al «decoro verbal» de *Celestina*, que se refiere «al coito con el eufemismo “alcanzar” [...]». Sobre su acepción sexual exacta no nos cabe la menor duda», pues en esos contextos «significa claramente el acto de la posesión sexual, que podría ser la terapia adecuada para dejar de amar, tal y como decían los médicos» (1996: 423-424). Con todo, la expresión *decoro verbal* revela la perspectiva con que observamos hoy los hechos; desde la contemporánea de *Celestina* que dominaba el código sutil, se trataría más bien de un asunto de ingenio y reto artístico: construir textos y pasajes en que funcionaran sintáctica y semánticamente dos planos a la vez. No en vano, «Pour le lettré, le plaisir du text résidait dans le décryptage des sens multiples [...]». Le public universitaire des lecteurs-auditeurs de *La Célestine* devait puiser une délectation particulière à ces doubles sens» (Lecertua 1978: 136).

Los modos con que se ha definido *alcanzar* en [1-6], ‘coito’, ‘acto de la posesión sexual’, ‘acto sexual como posesión’, ‘sentido sexual’, además de poco ajustados a la morfología del infinitivo, son demasiado genéricos. En el diccionario que resultare de examinar el corpus que postuló Montero, una entrada autorizada por *Celestina* distinguirá dos acepciones: 1. poseer sexualmente: [3-4] (auto I); [5] (VII); [1] (VIII); [6] (XVII) // 2. penetrar eyaculando: [2] (VIII). Entre las otras 23 ocurrencias de este verbo en la *Tragicomedia*, doce carecen de sentido sexual. Sin embargo, tres de estas sirven a la vieja para referirse al logro del placer («Dios la deje gozar su noble juventud y florida mocedad, que es tiempo en que más placeres y mayores deleites se alcanzarán» [IV, 118]) y a sus gestiones de alcahueta: «si algo con mi ruego para él he alcanzado» y «Refrán viejo es “Quien menos procura, alcanza más bien”. Pero yo te haré, procurando,

era más amplio: *puta, puta vellaca, mala mujer, matamaridos, fijo/a de puta, mala mujer suzia, fecha en burdería, vieja puta, parida o preñada de otro omme*, e incluía, para la complicidad «en el delito de adulterio», *rechortera* y *alcahueta*, «injurias» de las que se defendían las mujeres llamándolas *atrozes*, voz que «en *romance*» vierten las *Partidas* como «*cruel y grave*», sobre todo «cuando se decía públicamente», según va detallando Solórzano (2005: 325-326), quien señala que entre 1475 y 1516 los «Archivos de la Real Chancillería de Valladolid y General de Simancas» contienen «unos 500 casos de delitos de lujuria»: de adulterio la mayoría y de «sodomía, bigamia, prostitución y amancebamiento» (322).

conseguir lo que siendo negligente no habrías» (IV, 136 y VI, 155). Y una cuarta se halla a medio camino entre el sentido recto y el sexual, en una intervención de código abierto que Sosia cierra en ironía (*noches malas*), si no en un muy crudo sarcasmo (*no le place a ella con su muerte*) que juegue bífidamente con *muerte*, también ‘coito’ y ‘orgasmo’:

Y aquella casa donde entra, allí mora una hermosa mujer muy graciosa y fresca, enamorada, medio ramera, pero no se tiene por poco dichoso quien la alcanza a tener por amiga sin grande escote, y llámase Areúsa. Por la cual sé yo que hubo el triste de Pármeno más de tres noches malas, y aun que no le place a ella con su muerte. (XIV, 283)

Nueve de las restantes once ocurrencias corroboran la acepción sexual de *alcanzar*₁, que usan los tres principales integrantes del círculo de Calisto: Sempronio, cuando en [7] habla con su amo; este, refiriéndose también a Melibea, al vincular en [8] (como en [2]) el verbo con *alto*; y, recién salido de la casa de Areúsa, con quien ha pasado la noche, Pármeno, que en [9] evidencia la sinonimia sexual de *alcanzar*₁ y *poseer*:

[7] desesperas de alcanzar una mujer, muchas de las cuales, en grandes estados constituidas, se sometieron a los pechos y resollos de viles acemileros. (I, 38)

[8] ¡Oh mi gozo, cómo te vas disminuyendo! Proverbio es antiguo que de muy alto grandes caídas se dan. Mucho había anoche alcanzado; mucho tengo hoy perdido. (XIII, 268)

[9] ¡Oh placer singular, oh singular alegría! ¿Cuál hombre es ni ha sido más bienaventurado que yo? ¿Cuál más dichoso y bienandante? ¡Que un tan excelente don sea por mí poseído, y cuan presto pedido tan presto alcanzado! (VIII, 188)

«Y así que esta obra en el proceder / Fue tanto breve cuanto muy sutil» (12). Estos dos versos de Rojas atienden a cierto recurrente procedimiento de *Celestina*, que evidencia [9]: la concentración de *bienaventurado*, *don*, *poseído* y *alcanzado* responde a la habitual acumulación de conmutadores en reducidos espacios sutiles, cuya brevedad destaca esa insistencia y por tanto potencia semánticamente el plano latente. Tal efecto revela aquí el sentido bífido de *bienandante*, tan derivado de *andar*, ‘mantener un coito’, como el *andaluz* de Juan Ruiz y *La Lozana andaluza* (Garrote 2020: 133-136). Creo que el motivo del *andar* conectó además con *impervio*, que en boca de Celestina resultaría humorístico, por pedante: «Has de saber, Pármeno, que Calisto anda de amor quejoso; y no lo juzgues por eso por flaco, que el amor impervio todas las cosas vence» (I, 68). Ese latinismo —entiendo que por tanto selector de recep-

tores avisados— habría llegado a *Celestina* desde un glosario análogo al de Nebrija, quien le dio el sentido de ‘lo que no tiene camino’ (*in-per-vius*), aunque la alcahueta se refiera a un amor impracticable y destructivo (Criado de Val 1977). O, en sentido latente, a uno sin consumir con penetración, que lleva a quien *anda de amor quejoso* a darse, en cuanto no *flaco*, ‘impotente’, al solitario placer, no solo conmisericordioso o morboso, del *penar*, ‘padecer un deseo sexual insatisfecho’.

Como Pármeno en [1], otro integrante del círculo de Calisto, Tristán, conecta *placer* con *alcanzar*, en [10]:

[10] Demás desto, aquéjale por una parte la tristeza de aquellos mozos, por otra le alegra el muy gran placer de lo que con su Melibea ha alcanzado. (XIV, 283)

Y cuando en [11] marca como *no vendible* la *tierra* o *huerto*, ‘vagina’, de Melibea, Calisto no confirma que la muchacha responda al esquema medieval de quien ejerce la prostitución esporádica y privadamente, frente a lo que sostiene Abril-Sánchez (2003: 8, 13 y 19-21). Lo que sí hace Calisto es fijar la sinonimia de *alcanzar*, y *haber* en un pasaje cuyos rasgos de brevedad y acumulación conmutativa (*colación*, ‘penetración’, *comer*, ‘practicar el coito’ y *beber*, ‘saciar el deseo sexual’; *gozar*, ‘experimentar el placer sexual’) potencian la dicción latente:

[11] No hay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder. Comer y beber, dondequiera se da por dinero, en cada tiempo se puede haber, y cualquiera lo puede alcanzar. Pero lo no vendible, lo que en toda la tierra no hay igual que en este huerto, ¿cómo mandas que se me pase ningún momento que no goce? (XIX, 322)

La misma sobreocupación conmutadora del espacio bífido comparten otros dos contextos con *alcanzar*. *Celestina* hace operar en [12] la isotopía que junto a *penar* y *andar* forman *servicio*, ‘coito’, *vida*, ‘excitación sexual’ y *agua*, ‘deseo sexual’:

[12] ¿Cómo, señor Calisto, y no mirarías quién tú eres? ¿No mirarías el tiempo que has gastado en su servicio? ¿No mirarías a quién has puesto entremedias? Y asimismo, que hasta agora siempre has estado dudoso de la alcanzar y tenías sufrimiento; agora que te certifico el fin de tu penar, ¿quieres poner fin a tu vida? Mira, mira que está *Celestina* de tu parte y que, aunque todo te faltase lo que en un enamorado se requiere, te vendería por el más acabado galán del mundo, que te haría llanas las peñas para andar, que te haría las más creci-

das aguas corrientes pasar sin mojarte. Mal conoces a quien das tu dinero. (XI, 235)

Más poblado de marcadores (*lo*) y conmutadores (*bien, posesión, camino, trabajo, muerte, vida, abrazo, desespero*) está el monólogo (XIV, 281-283) de Calisto que incluye [13]:

[13] ¿Y cuándo pidiera yo más a Dios por premio de mis méritos, si algunos son en esta vida, de lo que alcanzo tengo? (XIV, 281)

Ese monólogo es antología conmutadora que pone en juego varios motivos sexuales sutiles: lo ígneo (*arder, fuego, calor*) y los elementos (*cielo, tierra, mar*); la huerta (*vergel, planta, verdura*); las horas (*reloj, dar las doce*); el cambio de estado (*crecimiento, mengua*); lo acuoso (*lágrimas, aljófara*) en su vinculación con *ojo*, a su vez ligado a *enojo*; lo sacro (*gloria, paraíso*); la dulzura (*dulce, azucarado*), y los melindres de la dama, a los que volveré.

También en boca de Calisto figuran en la apertura de la obra dos ocurrencias más de *alcanzar*₁, [14] y [15]; pero antes me detendré en [16], a cuento de la admiración que en *Celestina* provoca la desnudez de Areúsa: «¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta ahora, viendo lo que todos podían ver. Pero ahora te digo que no hay en la ciudad tres cuerpos tales como el tuyo, en cuanto yo conozco; no parece que hayas quince años». En tal contexto surge *alcanzar*₃, ‘tener acceso a la intimidad sexual de una persona’:

[16] ¡Oh quién fuera hombre y tanta parte alcanzara de ti para gozar tal vista! (VII, 175)

Exclamación que abre la vía a que inmediatamente entone la alcahuela su propia variante del *carpe diem* (VII, 175-176). Por fin, comunicando con Sempronio, Pármeneo —que en [1] había subrayado *alcanzar*₁ con *placer*— añade una nueva acepción sexual a este verbo cuando en [17] conecta *alcanzar*₄ con el conmutador *gloria*, conjunto que significa ‘lograr el placer sexual’:

[17] ¿Quién verse como yo me vi con tanta gloria alcanzada con mi querida Areúsa? (VIII, 192)

Convendrá pues refinar la entrada *alcanzar* de un futuro diccionario histórico de conmutadores sexuales, tal como, en cuanto parte del corpus que deberá analizarse, revela *Celestina*. Las cuatro acepciones detectadas en ese verbo, y sus 17 documentaciones, pueden vincularse (mediante →) con otros marcadores de sutileza y otros conmutadores:

alcanzar. 1. poseer sexualmente [cfr. lat. *atingo* en la comedia latina y en Catulo (Adams 1982: 186 y 220; Laccarra 1996: 423)]: [14, 15, 3, 7, 4] (auto I); [5] (VII); [1, 9]

(VIII); [12] (XI); [8] (XIII); [10, 13] (XIV); [6] (XVII); [11] (XIX) → *gloria, haber, placer, poseer* // 2. penetrar eyacu-
lando: [2] (VIII) // 3. tener acceso a la intimidad sexual de
una persona: [16] (VII) // 4. — (*la gloria*). lograr el placer
sexual: [17] (VIII).

Por tanto, de las 29 ocurrencias de este verbo en *Celestina*, la mayoría (17 = 58,62%) ofrece un sentido sexual: *alcanzar*₁ (14 = 48,27%), *alcanzar*₂ (1 = 3,45%), *alcanzar*₃ (1) y *alcanzar*₄ (1). Y de las restantes 12, cuatro están ligadas a pasajes que tratan ese asunto. El que la *Tragicomedia* disponga ‘poseer sexualmente’ como primer significado de *alcanzar*, y relegue ‘conseguir’ al segundo puesto, además de cuestionar que estemos ante un eufemismo puro, apoya desde la perspectiva léxica la tesis de que la «base de la actividad económica» de la «ciudad en miniatura» que constituyen las casas de Calisto, Pleberio y Celestina, se sustenta en la «red» «de nexos emocionales, y a veces abiertamente sexuales» entre la clase dirigente y la de criados y prostitutas (Deyermond 1984: 4-5). En cuanto a la distribución eufemística por personajes¹³, es medida sociolingüística que se corresponde con la regla poética del *decorum* y revela que el principal usuario del conmutador *alcanzar* es el círculo de Calisto: este (6 veces), Pármeno (5), Sempronio (2) y Tristán (1) lo emplean, como también Celestina (2) y Areúsa (1). Tal conmutador se dispersa asimismo por 8 de los 21 autos. Como tantos otros de sus aspectos clave, el primer auto genera este uso (5), que se extiende luego por los que exponen relaciones sexuales en código abierto: VII y VIII, entre Pármeno y Areúsa (3 + 3), y XIV y XIX, entre Calisto y Melibea (2 + 1). Los autos XI, XIII y XVII suman otra ocurrencia cada uno.

Por *alcanzar* el lugar de Melibea

En la primera escena de *Celestina* «se deslizan insinuaciones muy obscenas», que con «un lenguaje religioso» expresan «el apetito sexual» de manera «tan descarnada» que «deberíamos hablar de “hipérbole sacro-obscena”» (López-Ríos 2010: 207 y 212-213). Aquí, como avancé, reitera Calisto *alcanzar*₁ (I, 27):

[14] En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese.

13.— Esbozada por Montero (2000: 118-120): Alisa usa perífrasis bíblicas para el coito, y Melibea metáforas eclesiásticas para este y el bestialismo; Calisto tira, más mundano, de *holgar* y *gozar*, de procedencia latina; Sempronio lo imita aludiendo también a la sodomía, y su tono culto responde a un fin eufemístico del que derivan sus empleos de *lo* y *haber*.

[15] Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que, por este lugar alcanzar, tengo yo a Dios ofrecido.

En ambos pasajes opera la juntura *alcanzar* + *lugar*. Siendo «à la fois terme général et euphémisme», *lugar* se repite, «soutenu par une adjectivation» (*lugar oportuno* en el argumento general; *conveniente lugar* en [14]; *secreto lugar* en XIV, 276) «et une syntaxe emphatiques» («viniese a este lugar y tiempo, donde te suplico ordenes y dispongas de mi persona según querrás», XII, 246), con un «máximum d'imprécision» que evoca «la règle du secret» de la literatura caballeresca y sentimental (Lecertua 1978: 112, 115 y 126). Pero más allá de esta, *lugar* sintetizaba la nítida perífrasis de Juan Ruiz: «el logar do la muger es buena» (1282c).

[14] y [15] se sostienen en la simultaneidad de dos planos. El latente es potenciadora caja de resonancias sexuales que, junto con *este lugar alcanzar*, ritman en [15] *galardón*, 'posesión sexual', *servicio* y *obra*, 'coito' y *devoción*, 'pene'; y en [14], además de *conveniente lugar*, *natura*, 'aparato genital', *merced* (sinónimo de *galardón*), el marcador *secreto* y los verbos *ver* y *manifestar*. Estos formaban parte de un motivo estructural en la literatura sutil, presente en los cancioneros del xv y aún vigente en el xviii: la disyuntiva entre *ver* o *hablar*, de ingenio o falsa, pues al compartir los significados de 'mantener un coito' y 'desear sexualmente', eran sinónimos latentes (Garrote 2020: 76, 167, 173 y 191-193). Cuando Melibea reproche a Calisto su rudo y «enojoso uso», rechazará su *conversación incompromisable* (XIX, 321) y *tu cruel conversación* (XIV, 274), «euphémisme pudique» si se atiende a *conversación* en *Autoridades*: «trato y comunicación ilícita, o amancebamiento» (Lecertua 1978: 133 y 125-126). Estamos ante dos familias semánticas muy productivas sexualmente: si *ir a vistas* «es propio de los que tratan casamiento, para que el uno se satisfaga del otro» (Cov., s.v. *vista*), más claramente *hablar a una mujer* era «tratarla ilícita y deshonestamente» (*Aut.*, s.v. *hablar*). Así que, convertido en receptor o testigo de época, Pármeno sintetizará la escena inicial recordando bífidamente a Calisto que fue «tu entrada en la huerta de Melibea» «causa de la veer y hablar» (II, 89).

La apertura de *Celestina* es su primer pasaje de alta concentración conmutativa. Ya desde el exabrupto sutil «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios», que despierta el interés de la interpelada con el marcador *esto* y el conmutador *ver*. Cierta testigo de época, del que en 1621 figuró como portavoz el Lope de *Fortunas de Diana*, registró como crucial la subsiguiente pregunta de la muchacha: «decía un cortesano que si Melibea no respondiera “¿En qué, Calisto?”, que ni habría libro de Celestina ni los amores de los dos pasaran adelante» (Lacarra 2000: 130-131; Snow 2002: 76-77). Siendo *amores* «de ordinario» «los lascivos» (Cov.), «Calisto arde en amores de Melibea» (I, 51), que es el asunto central de la obra, según incide su título con

el proceso de sus amores (3)¹⁴. La pregunta de Melibea dio pie, en efecto, a la segunda intervención del joven, que integra a [14] y [15]: Calisto expresa su voluntad de *alcanzar a ver* a la muchacha, y hacerlo «en tan conveniente lugar». Frente al *lugar*, que de las ediciones, Mp remarca con sutil precisión, coincidente con la de Juan Ruiz: *lu[gar] do*¹⁵. En ese espacio «tan conveniente» como bidimensional, ‘sitio’ y ‘vagina’, pretende Calisto «mi secreto dolor manifestarte», operando con los dos sentidos de *manifestar-hablar*: ‘comunicar’ y ‘mantener un coito’.

Celestina es un soberano caso de *obra en marcha* de elaboración supra-individual, que culmina con la consolidación de su título facticio. Del hilo de los «papeles» «del antiguo autor», carentes de «firma», dio en tirar para «acabarlo» otro también innominado, si no fuera por los versos acrósticos (6-14) que desvelan, según a su vez descifró el corrector Proaza (353), la ficha de Fernando de Rojas, quien hubo de «meter segunda vez la pluma» para transformar la *Comedia* en *Tragicomedia* (21). No agradó a este que después de su primer trabajo «los impresores» añadieran «rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron» (20)¹⁶. Dada la dialéctica entre autos y paratextos (Snow 2000: 150), los *sumarios* pueden reducir la elasticidad semántica de los mensajes sutiles y difuminar la operatividad de sus conmutadores. En el general de Mp y las ediciones, *lugar* se mantiene bífido: «dispuso el adversa fortuna lugar oportuno donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea» (24); pero al fin será identificado exclusivamente con *huerta*. Primero, en el *efecto mariposa* que describe Pármeno: «Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la veer y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y alma y hacienda» (II, 89). Después, en el argumento del auto I dispuesto por los impresores: «Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón

14.— Sobre este tratar *cosas de amores* (I, 77), la *Tragicomedia* multiplica el vocablo al referirse a su peripecia principal, *el negocio de sus amores* (XVIII, 310): «los amores de Calisto y Melibea», «los amores de Calisto y la loca Melibea», «los amores de este perdido de nuestro amo y de aquella graciosa y gentil Melibea» (XVII, 303, XV, 288 y IX, 206). También a las situaciones de Calisto («ser de amores estas razones», VI, 148; «sabroso deleite de mis amores», «la salsa destos amores», XIII, 269 y XIV, 274; *tus amores, mis amores, sus amores, destos amores*, II, 86 y 90, III, 96 y VI, 144), de Melibea (*tus amores, mis amores*, XIX, 318 y 319), de ambos («En mal punto creo que se empezaron estos amores», «buen fin de sus amores», XII, 247 y XI, 232; «mal fin hayan vuestros amores», «les amarguen los amores», XV, 290 y 291) y de Pármeno («moría por sus amores», «me ha muerto de amores su vista», VII, 172 y 181). Y a la prostitución (*negociar amores*, I, 75; *achaque de amores*, IV, 113; *destos amores*, VIII, 195), a Elicia y Areúsa, apeladas *mis amores* (IX, 203 y VII, 174) y a los tratos de la alcahueta (*remediar amores*, I, 61; *sus amores*, III, 98).

15.— El manuscrito de Palacio (Mp), descubierto y editado por Faulhauber (1990 y 1991), presenta en este pasaje otras variantes que también evidencian Lobera *et al.* (2000: 378-379).

16.— Cantalapiedra (2011) recorre el laberíntico proceso, digno del Dédalo citado en las octavas del autor, de los añadidos paratextuales.

suyo, halló ahí a Melibea» (25). Ambas traducciones de *lugar* como *huerta* (aumentativo de *huerto*) dibujan una «évolution sémantique, du vague au précis», que en el caso de las palabras de Pármeno permitió «corriger l'imprécision» del auto I y «renforcer la vraisemblance et le réalisme du récit» (Lecertua 1978: 111 y 114).

Pero Pármeno no es un realista, sino hijo de la poética de la sutileza, reducida paratextualmente en el auto I. Dado que toda aclaración supone una restricción semántica, el cambio del conmutador *lugar*, más abarcador en cuanto hiperónimo, por el de *huerta*, más selectivo, redujo la potencialidad del código sexual cerrado y dejó en trance de reconducir sus dos planos a solo el patente. Con el tiempo, restricciones como esta quizá contribuyeran a anular conmutadores y por tanto latencias en *Celestina*. La atención de un lector ya no entrenado, es decir, decimonónico y actual, fue desviándose por causas así hacia aspectos alejados de lo sexual. Y a falta de conmutación, buena fue la especulación; por ejemplo, sobre que el primer encuentro de Calisto y Melibea sea «el último de un cortejo sin éxito», algo tan «probable» como irresoluble, «porque carecemos de los datos necesarios» (Deyermond 1984: 7); pero estos muestran que la relación entre ambos jóvenes es anterior a la escena inicial (Baltanás 2005: 294). Es que los datos permanecen en el texto. Lo que desapareció fue la capacidad de reconocerlos todos, especialmente los implícitos sexuales: «Notre habitude du discours univoque nous fait hésiter à prêter un double sens sexuel» en ciertos pasajes de *Celestina* (Lecertua 1978: 135).

Esquividades o melindres: la *paga fiera*,

Pues que Calisto va a lo que va, su intervención inicial pivota sobre derivados del muy frecuente conmutador *gloria*, 'excitación sexual': «¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío?» (I, 27). Con su insistencia en *glorificado*, *glorioso* y *glorificarse*, el joven acaba haciendo patente lo sugerido como latente, en una fusión *mista* de ambos planos que además resalta *se deleitan*, *visión* y *caer*, y resemantiza *bienaventuranza*. A un coito eterno, sin intervalos *post coitum*, aspira el hiperbólico Calisto, aunque lo sepa imposible:

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. (I, 27)

La insistencia era otra forma de aquel escaso encubrir lo humano que poco agradaba a Cervantes; y llamaría la atención del testigo de época que fue el *Índice* inquisitorial de 1632, que censuró cinco pasajes del auto I, uno del II y otro del IV (Gagliardi 2007: 73-77). Respecto a las apenas 50 *sombras* o líneas borradas, es pertinente la perspicaz propuesta de López-Ríos: «la extraordinaria popularidad de la obra» «podría haber disuadido a intentar contener algo que, para cuando la Inquisición empezó a preocuparse por los libros, ya gozaba de inmenso favor y difusión» (2010: 220, n. 31). *Celestina* también pudo salir de atolladeros con inquisidores como ciertos admiradores suyos que figuraban entre las clases dirigentes: tirando de cinismo, sutileza e ingenio. Los practicó «nuestro gran cortesano don Simón de Silvera», tan lenguaraz unas veces y *discreto* otras, sobre el que en 1670 relató el testigo de época Francisco de Portugal:

Cuando fue a Roma por embajador llevaba solamente, yendo por la posta, en un portamanteo, *Amadís de Gaula* y *Celestina* de quien dijo alguno que le hallaba más sustancia que a las *Epístolas* de S. Pablo. Y estando un día a la comida del cardenal don Henrique que era Inquisidor General, le preguntó: Hulano, ¿afirmaos vos en aquello que habéis dicho? Y él respondió: Señor, hay muchos días que no me afirmo en nada, que hay muchos que ni a la ley de Dios perdonan por parecer discretos. (2012: 90)¹⁷

Entre los pasajes de *Celestina* censurados en 1632 estaba el que desde «Sin duda» llega a «me ha de causar» (I, 27), lo que anuló la serie conmutativa de [15]. El testigo inquisitorial muestra así que *cuervo glorificado* o la frase «los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora» (o «no gozan tanto como yo agora», según Mp) estaban marcados por la blasfemia y guiados por la poética sutil que conmutaba *gloria*. De igual modo, los censores borraron trechos con *hombres penados* y *natura* (auto IV), *obras pías*, *gloria de los santos* y *galardón* (auto I). Es que Calisto sabe que va al *lugar* como el que va al pan: en busca de *galardón*, ‘posesión sexual’. Y Melibea no menos. Por eso la latencia de su segunda pregunta, que subraya el sinónimo *premio*, no es más inocua que la primera, aunque su marcador diluya el contundente *esto* de Mp: «¿Por gran premio tienes éste, Calisto?». Nueva incitación que por supuesto dispara al joven blasfemador: «Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad»¹⁸. El signo *silla*, conectable con el sexual verbo *sedeo* de la literatura latina

17.— Como aclara Freitas Carvalho, editor del *Arte de galantería* (n. 55), el *Fulano* de este pasaje es Simão de Silveira y no Diego Hurtado de Mendoza, frente a lo que entendió Menéndez Pelayo, cuyo error se mantiene en Snow (1997: 157).

18.— En sucesivas fases redaccionales presenta Mp *la silla cabe su hijo a su derecha mano* y, escribiendo encima de lo tachado, *sobre sus santos*.

(Adams 1982: 144, 165 y 241), forma también parte del motivo sutil del cabalgar —mejor a Melibea que a los santos, calibra Calisto—, al que voy luego y del que dependen Juan Ruiz, 710cd, «Ella diz: “Pues fue casada, creed que se non arrepienta, / que non ay mula de alvarda que la troxa non consienta”» (Lobera *et al.* 2000: 604), y la alcahueta: «Coxquillosicas son todas, mas después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar» (III, 102).

Con este *holgar* se refiere Celestina al disfrute femenino de excitar a los hombres con rechazos fingidos, que es como Melibea manipula a Calisto en la escena inicial. Por eso prolonga la isotopía inaugurada con *premio*: «Pues aun más igual galardón te daré yo si perseveras». La natural alegría del joven al escuchar con sus «bienaventuradas orejas» «tan gran palabra» conmutada, es duramente enfriada por la *ducha escocesa* de Melibea, que en su juego de melindres —participante de la «traumática retórica de montaña rusa» de *Celestina* (Márquez 2005: 153)— precipita la caída del excitado. Lo hace al convertir de pronto el *premio-galardón* en «la paga será tan fiera cual merece tu loco atrevimiento y el intento de tus palabras» (I, 28). Intención que ella ha entendido, según a punto estuvo de hacer constar Mp¹⁹, incitado y al fin cortado abruptamente.

En efecto, con su última intervención introduce Melibea una incongruencia en el trifásico algoritmo conceptista (Garrote 2012) que ha trazado: ¿*gran premio*? = *igual galardón* ≠ *paga fiera*₁. Podría aducirse que esa reacción de la joven procedería de que Calisto ha pretendido manosearla. Suposición basada en lo que, dado su habitual rasgo de *geminación* (Lida 1962: 163), después evidenciará Rojas dos veces, precisamente en los autos en que, a pesar de que Melibea mantenga sus melindres, se consumarán las relaciones sexuales: «aunque hable tu lengua cuanto quisiere, no obren las manos cuanto pueden. Está quedo, señor mío» (XIV, 273); «¿cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quedas? [...] tus deshonestas manos me fatigan cuando pasan de la razón» (XIX, 321). Pero más contrastable resulta que ambos protagonistas están en el auto I iniciando un *proceso de amores* que manuales y cancioneros prescribían en cinco grados (ver, hablar, tocar, besar y hacer), en que los «*penados*» por el *amor hereos* sufrían un intenso deseo sexual, cuyo *remedio* u objetivo último era, desde Ovidio, practicar el sexo (Matos 2020: 192-194).

19.— Que lee «y el yntendimj [y añade to] de tus palabras Calisto». El texto que sigue, con la intervención final de Melibea, está «corrupto en toda la tradición» y tiene «errores de transmisión» (Lobera *et al.* 2000: 379), si es que en él no operó la incoherencia sintáctico-semántica del código sutil (Garrote 2020: 133-135).

Esquividades o melindres: la *paga fiera*₂

El comentario de Donato a Terencio, *Eunuco*, 640-641, había enumerado tales pasos: «quinque lineae perfectae sunt ad amorem: prima uisus, secunda alloquii, tertia tactus, quarta osculi, quinta coitus» (Adams 1982: 185; Carracedo 1997; Moreno 2011: 179-180). Mantener este orden suponía que las mujeres ejercieran el disimulo, en ocasiones con ira, según les aconsejó en 1547 Gottifredi: apenas ilusionar la primera vez, para que el hombre, dependiente del consejo ovidiano de tener *esperanza*, envíe una tercera; no dejarse tocar, resistirse con poco empeño y finalmente abandonarse (Matos 2020: 197-200). El único obstáculo para la relación plena ansiada por Calisto en el auto I es esta *esquividad* femenina (Baltanás 2005: 294, n. 25) descrita ya por Juan Ruiz, «muchas vezes cobdiçia lo que te va negar» (629-631), y por Martínez de Toledo (1970: 174-175)²⁰:

Donde sepas que muchas veces la muger disimula non amar [...] diziendo: «¡Yuy! ¡Dexadme! ¡Non quiero! ¡Yuy! ¡Qué porfiado! [...] ¡Non vedés que vos ven? [...] ¡Y andad allá sy querés! ¡O cómo soys pesado! [...] ¡Desta seré escarmentada! ¡Yuy! ¡Tomóme agora el diablo en venir acá! [...] ¡Maldita sea la que jamás en onbre se fía, amén!».

Equivale esta fingida esquividad al motivo de *los melindres de la dama* que, llegando a Samaniego, fue estructural entre los siglos XVI y XVIII (Garrote 2020: 33-36, 191-192, 233 y 261). Lo practicó, en «su resistir con mucha risa», el poema 446 de *Variedad de sonetos*:

Aquel correr a oscuras a la dama
y echalle luego mano a la camisa,
aquel su resistir con mucha risa
y aquel pedirnos que miréis su fama;
aquel urdir después la bella trama,
cuándo despacio, cuándo más aprisa,
el brincar de los dos y andar deprisa
al tiempo que lo dulce se derrama;
aquellos gustos tan azucarados, [...]
(Lara 1988: 237)

Este soneto áureo conecta «y echalle luego mano a la camisa» con la melindrosa pregunta de Melibea: «¿para qué me tocas en la camisa, pues cierto es de lienzo?» (XIX, 321); y postula su remonte al menos a cierta intervención de Calisto con la que comparte formulación sintáctica, que en «aquellos gustos tan azucarados» se hace eco de «aquellos azucarados besos»:

20.— Pasajes aducidos respectivamente por Márquez (2005: 140-141) y Lacarra (2000: 137).

aquellos desvíos sin gana, aquel «Apártate allá, señor, no llegues a mí», aquel «No seas descortés» que con sus rubicundos labios vía sonar, aquel «No quieras mi perdición» que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme; aquel huir y llegarse; aquellos azucarados besos; aquella final salutación con que se me despidió. (XIV, 283)

Cuando reprocha a Areúsa su resistirse a mantener relaciones sexuales con Pármemo, Celestina llama *esquividad* o *retramiento* a esos melindres: «¿Qué son estas estrañezas y esquividad, estas novedades y retramiento? Parece, hija, que no sé yo qué cosa es esto, que nunca vi estar un hombre con una mujer juntos, y que jamás pasé por ello ni gocé de lo que gozas, y que no sé lo que pasan y lo que dicen y hacen» (VII, 182). Esta esquividad, la misma con que la *coxquillosica* Melibea embrida a Calisto en el auto I, resulta marcador pragmático de código sutil que dota del máximo nivel de elasticidad semántica a un signo, *no*, que en virtud de la LCS dice ‘sí’ en los contextos melindrosos o de *estrañezas*: Melibea «ha jugado» «a lo único que podía jugar. Al sí, pero no. O al no, pero sí» (Miguel 2000: 37), pues «las escondidas doncellas» no pueden decir «“sí” a la entrada de su primer encuentro» (VI, 147). Por eso el plano latente de «la paga será tan fiera cual merece tu loco atrevimiento y el intento de tus palabras» (I, 28) pivota sobre el conmutador *fiera*, ‘desmedida en la práctica sexual’. Como tantas veces, Juan Ruiz da la pista: «Fazes como folguín en tu falsa manera: / atalayas de lexos e caças la primera, / a la que matar quieres sácasla de carrera, / de logar encobierto sacas çelada fiera» (*Libro*, 393). Este conmutador seguramente catalizó usos de los siglos XIV-XV que, con variada morfología y ligados a la lujuria, documenta CORDE: «E el traidor travó della muy fieramente, e quería la forçar» (*Cuento muy fermoso de Otas de Roma*, h. 1300-1325); «murió Aruns, el marido de Tullia la fiera, [...] e luego Tullia e Tarquino se ayuntaron en uno e fizieron su casamiento» (Pero López de Ayala, *Traducción de las Décadas de Tito Livio*, h. 1400); «E a otra manera del deleyt qui es por luxuria es fiera ment contra buena via si esto no es casta ment feyto» (*Libro del Tesoro*, 1400-1425); «Al amor declaramos seer passion mas fiera & mas impetuosa que todas las otras passiones» (El Tostado, *Libro de amor e amicia*, h. 1440-1455). En código abierto llegará a fray Melchor de la Serna: «En la cama se sacude / más que toro del Jarama, / como fiera herida brama / y gime como criatura» (Blasco y Ruiz 2020: 158).

Así pues, resultan equivalentes las latencias *paga será tan fiera* y *galdardón te daré*. No otro *merece* la intención de Calisto. Y de Melibea: el plano latente de sus intervenciones en la escena inicial transforma la incongruencia del patente en un algoritmo coherente: ¿*gran premio?* = *igual galdardón = paga fiera*₂. La negativa final pero provisional de Melibea reafirma en ese

plano el sugerido *premio* y el explícito *galardón*, que en un futuro de *futuere* o potencia aristotélica se harán acto, *paga* o presente continuo durante casi un mes, entre los autos XIV y XIX de la *Tragicomedia*. Ni la magia de la alcahueta ni la guarda familiar modificaron un ápice la *fiera* voluntad inicial, firme aunque latente o encubierta, de Melibea.

Cuando a partir del siglo XVIII entre en declive la poética sutil, *paga fiera* será leída solo en su plano patente, como tantos conmutadores de *Celestina* y de otros muy numerosos textos. Fue a partir de entonces cuando empezamos a dudar: entre que un autor emplee una *estrategia deliberada* de codificación sutil o que sea una *estrategia emergente* la que aflore los sentidos sexuales latentes ante los receptores contemporáneos de ese autor y, si avisados, ante los posteriores (Garrote 2020: 39-41), de acuerdo con modelos lingüísticos y literarios asentados en la memoria colectiva:

il n'est nullement question d'attribuer cette polysémie du texte célestinesque à des intentions précises et délibérées du (o des) destinataire(s). Mais il n'en est pas moins patent que les glissements de sens et les connotations dénoncés dans l'écriture répondent à une culture commune au public destinataire, relevant de la tradition à la fois savante et folklorique et reposant sur des schémas de la *psyqué* collective. (Lecertua 1978: 120)

Por lo demás, la estrategia deliberada del código sexual abierto, en auge desde el XVIII, nos acostumbró a prescindir de la conmutación y a preferir los sintagmas de sentido unívoco que no requieren latencias, ingenio ni desciframiento: «¡Coge aire, Candela...! ¡Que vas a ver lo que es una fiera en la cama!» (J. J. Alonso Millán, *Pasarse de la raya*, 1991 [CREA]). Paradójicamente, la lectura abierta o simplificada de *paga fiera* hermanará a los lectores modernos con Calisto, quien también pasó por alto el último plano latente dispuesto por Melibea en la escena inicial. Pero lo que supone una pérdida para los receptores actuales, fue en Calisto recurso de ironía de situación necesario para *pasar adelante*, según apreció Lope de Vega; es decir, para el avance dramático de *Celestina*. Los primeros contemporáneos de la obra, y luego el más severo Cervantes y este regocijado Lope, concedores de la regla de esquividad o melindre, podían predecir el final de esos *amores*; de modo que el argumento general y el del auto I les resultarían unos *spoilers* más atenuados que para nosotros, pues ellos se enfrentaban a la intriga menos en el nivel argumental de la poética abierta que en el lingüístico de la sutil. Y a cada paso: la pista, cualquier reconocible conmutador que pudiera arrastrar a otros en un campo de minas sembrado según el modo en que lo hizo Melibea: con *sciente* ingenio.

Por eso, incrementar nuestra competencia lingüística con la de los autores medievales y áureos que estudiamos, permite recuperar las isotopías conmutadoras y reconstruir un camino. Como —a pesar de su

traducción— el trazado por Pármeno con *entrada, huerta, ver, hablar y pena* (II, 89). En jornada así esquematizada, Calisto y Melibea trataron de sexo: *conmutado* y al final *interruptus*. A partir del momento subsiguiente, en que el protagonista acaba *penado* o con una erección que no ha cumplido su último objetivo, quedará mucho por dilucidar hasta que lo consiga. O, por mejor decir, lo alcance.

El *polvo* del *rascacaballos*

Objetivo que se reducía a *cavalgar el varón a la muger*, que Nebrija definió como *futuo* y que se convirtió en un motivo extraordinariamente fecundo en la literatura sexual sutil (Garrote 2020: 138-139), ya desde la latina, donde *equus*, ‘mujer en relación sexual’ (Adams 1982: 34 y 206; Fortuny 1986: 84-85). *Celestina* imbrica ese motivo latente con otros patentes. Así en la pedantería de Calisto, donde el autor parodia la retórica mitologista uniendo *caballos* con *jornada*, ‘coito’: «Ni comeré hasta entonces, aunque primero sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, cuando han dado fin a su jornada» (VIII, 198). Sempronio emplea el mismo plural al desconcertar a su amo cuando le asegure que está, dentro de la casa, «curando destos caballos» (I, 28).

«No digo mal en esto, sino que se eche otra sardina para el mozo de caballos, pues tú tienes amiga» (VIII, 190). Como criado que trabajaba próximo al señor en el interior de su morada, Sempronio muestra aquí un desprecio hacia los *mozos de caballos* o *espuelas* idéntico al de Pármeno cuando deba rebajarse a sustituirlos: «¡Mozos! No hay mozo en casa; yo me lo habré de hacer, que a peor vernemos desta vez que ser mozos de espuelas. ¡Andar, pase!» (II, 91). A esta servidumbre inferior pertenecía Sosia, «otro compañero de Pármeno, mozo de caballos» (XV, 291), que como tal laboraba al aire libre. Y muy libre: «Quién le ve ir al agua con sus caballos, en cerro, y sus piernas de fuera, en sayo»; «con la luna de noche a dar agua a mis caballos, holgando y habiendo placer, diciendo cantares por olvidar el trabajo y desechar enojo, y esto antes de las diez» (XVII, 302 y 304). Por su desprecio hacia esas tareas del mozo de espuelas y por andar lejos de las caballerizas, es inviabile que Sempronio estuviera «curando destos caballos», «una excusa sospechosa» (Lobera *et al.* 2000: 28, n. 34), según muestra un Calisto extrañado: «Pues, ¿cómo sales de la sala?». De inmediato improvisa Sempronio otra explicación: «Abatiose el girifalte y vénele a enderezar en el alcándara» (I, 28). Lo hilarante de la escena descansa en su plano latente. Ahí se revela la sinonimia entre el sustituido *caballos* y su traductor *girifalte*, pariente del *neblí* de Calisto — que en II, 89 porta el significado ‘pene’ (Garci-Gómez 1987: 13-17)— y protagonista del algoritmo que transforma el flácido *abatir* en *enderezar*,

‘tener una erección’: dedicado estaba Sempronio, en *la sala* y a solas con su *girifalte*, a tarea interrumpida por la imprevista llegada de su amo.

El valor ‘pene’ para *caballo(s)* parece estar en la base del reproche que a Centurio hace Areúsa, quien con casi los mismos conmutadores (*armas, merecer, descalzar*) coincide con parte de la trama de *Elena y María* (Garrote 2020: 156-157) y a la vez la invierte para sugerir que había hecho hombre a Centurio («Yo te di armas y caballo, púsete con señor que no le merecías descalzar»), que en el plano latente ha perdido su virilidad: «¿Por qué jugaste tú el caballo [...]?» (XV, 285-286). Y gran dominador del código sutil, Sempronio expone con acumulación conmutativa (*velar, saltar, vida, toro, tirar barra, echar lanza, quebrar espadas, arma*) los «mil actos de enamorado». Entre ellos, *correr caballos*:

perdido el sentido, cansado el cuerpo, la cabeza vana, los días mal durmiendo, las noches todas velando, dando alboradas, haciendo momos, saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero, esperando toros, corriendo caballos, tirando barra, echando lanza, cansando amigos, quebrando espadas, haciendo escalas, vistiendo armas... (IX, 210)

Actúa aquí el criado como previsor de algunas escenas de la *Tragicomedia* y como receptor de otras. Porque precisamente algo semejante a correr caballos se le ocurrió a Calisto para vencer su «Estoy yo penando»: «Saquen un caballo; límpíenle mucho; aprieten bien la cincha, porque si pasare por casa de mi señora y mi Dios...»; su insistencia revelaba una excitada impaciencia: «¿Viene ese caballo? ¿Qué haces, Pármeno?». Lo sutil de la escena (II, 91-92) se hará patente con el relincho del animal *celoso*, ‘en celo’ (Lobera *et al.* 2000: 92, n. 75) y la interpretación animalizadora (Baltanás 2005: 289) de Pármeno: «¿Rehincháis, don caballo? ¿No basta un celoso en casa, o barruntás a Melibea?».

Por lo que respecta al siempre despreciado Sosia, Tristán le aplica la peyorativa apelación de «simple rascacaballos» (XIV, 276), con rara voz también usada por Lope (Montoto 1949: 135) y solo definida en 1925 por Pagés: «Imbécil, gañán». A tenor de *caballo(s)*, ‘pene’, *simple rascacaballos* dice ‘gilipollas’; pero interesa resaltar que los comentarios despectivos que Areúsa y Tristán dedican a Sosia destacan como rasgo principal de su deleznable trabajo este rascar caballos: «él saca el polvo con la almohaza a los caballos»; «no tienes más del polvo que se te pega del almohaza» (XVII, 301 y XIX, 316). La *almohaza*, «rascadera de hierro dentada» «con que se estriegan los caballos [...], sacándoles el polvo y caspa de la piel y alisando el pelo» (Cov.), cobró en los cancioneros el «claro contenido sexual» (Alonso 1996: 31) de ‘pene’. Este cepillar el pelo de los caballos, almohaza en mano, levantaba un polvo que pudo ser una de las circunstancias que acabaran confluyendo en la expresión *echar un polvo*, ‘copu-

lar', documentada desde el siglo XIX y cuyo origen sigue siendo objeto de rastreo (Cela 1988: II, 744-746; Rico 2011). En cualquier caso, *Celestina* testimonia que *polvo* forma parte de la constelación de términos que constituye el motivo sexual del *cabalgar el varón a la mujer*. Entre otros, sus sinónimos *cepillar* y *montar*, los coyunturales *silla*, *almohaza* y *rascacaballos*, y los estructurales *caballo*, 'mujer en relaciones sexuales' y 'pene', *pelo*, 'vulva' y *polvo*, 'semen'.

La *Tragicomedia* trae *polvo* en frases susceptibles de reinterpretación: «se holgó cuando vido los de las hachas como lobo cuando siente polvo de ganado» (XII, 253), dependiente de cierto refrán (Lobera *et al.* 2000: 318 [n. 38] y 693). Y destaca en un aspecto que terminó dando en la frase proverbial *polvos de la madre Celestina*, definida en 1788 por Terreros (quien también registró, por cierto, *polvos seminales*) e incorporada por el DRAE en 1803 con el sentido de «modo secreto y maravilloso», afín a pasajes como «darte he unos polvos para quitarte ese olor de la boca, que te huele un poco» (IV, 135). Pero al referirse a estos saberes secretos de la alcahueta, Pármeno y Melibea incluyeron un metafórico *polvo* en perífrasis, procedimiento que, según vimos con el *logar* de Juan Ruiz, tuvo que ser uno de los pasos previos a la conmutación: «polvos de sabroso afecto» (I, 78); «polvos de infamia y licor de corrupción» (X, 224).

Sin duda, «para dar con el verdadero significado o significados de este libro, hay que disponerse a leer entre líneas. Ahí reside la modernidad literaria de la *Tragicomedia*» (López-Ríos 2010: 220). Aunque tal modernidad sea de *regreso al futuro*, pues leer (y componer) entre líneas era lo que llevaba proponiendo la poética sexual sutil desde el siglo XIII. El ingenio artístico de hacer funcionar simultáneamente dos planos de significación fue el reto que desde *Elena y María* hasta Quevedo y Tirso, y aún más allá, afrontaron los autores. Lo expuso el gran teórico del código sutil: «Puede maliciar a dos vertientes, equivocando la intención, y dóblase entonces la sutileza. [...] Aun donde no cabe se finge ingeniosamente la afectada malicia», «artificio» que «nace de ventaja de ingenio», según un modo de escribir que hallaba correspondencia en el reto propuesto al receptor: «descubrir» y «notarlo es sutileza doblada» (Gracián 1981: I, 254-265).

Al imitar los procedimientos de *Celestina*, como infatigable lector suyo, Lope llamó *acción en prosa* a *La Dorotea*. Obras polifónicas como estas traspasan asimismo a los personajes de diversa edad y condición el reto de *notar la sutileza*. Frente a lo que ocurre con Lucrecia, Celestina, Melibea y el lector del auto IV, Alisa «no comprende nada de esta forma de hablar» «en cifra» (Macpherson 1992: 184-185). De modo que las interacciones entre los personajes de una acción en prosa brindan privilegiado laboratorio donde examinar los modos en que con naturalidad se cifraba y descifraba coetáneamente en código sexual cerrado; y donde verificar también

sus reacciones verbales y pragmáticas, cuando marcan la correspondencia entre los planos patente y latente del texto. Es lo que ha pretendido mostrar esta indagación en unos cuantos de los numerosos lugares así contruidos en *Celestina*, obra clave de una poética sexual sutil que fue hegemónica durante cinco siglos.

Bibliografía

- ABRIL-SÁNCHEZ, Jorge (2003), «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanías, ramerías y putas viejas en *La Celestina*», *Celestinesca*, 27, pp. 7-24. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.27.20015>>
- ADAMS, J. N. (1982), *The Latin Sexual Vocabulary*, London, Duckworth.
- ALONSO, Álvaro (1996), «Gómez Manrique, Narváez y Castillejo: ¿poesía obscena?», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, ed. Ana Menéndez y Victoriano Roncero, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 27-33.
- ALZIEU, Pierre et al. (1975), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000.
- BALTANÁS, Enrique (2005), «El matrimonio imposible de Calisto y Melibea. Notas a un enigma», en «*Dejar hablar a los textos*». Homenaje a Francisco Márquez Villanueva, ed. Pedro M. Piñero, Sevilla, Universidad, I, pp. 281-307.
- BLASCO, Javier y RUIZ URBÓN, Cristina (2020), *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española del Siglo de Oro*, pról. Gaspar Garrote Bernal, Berlín, Peter Lang.
- CANET, José Luis (1997), «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», en *Cinco siglos de Celestina. Aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat, pp. 43-59.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (2011), «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *eHumanista*, 19, pp. 20-78. <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/19>>
- CARRACEDO FRAGA, José (1997), «El tópico literario de los grados hacia la culminación del amor y el cuento del muchacho de Pérgamo (*Satiricón* 85-87)», *Latomus*, 56.3, pp. 554-566.
- CELA, Camilo José (1988), *Diccionario del erotismo*, Barcelona, Grijalbo, 2 vols.
- CHEVALIER, Maxime (1976), «*La Celestina* según sus lectores», *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, pp. 138-166.
- COSTA FONTES, Manuel da (1984), «*Celestina's Hilado* and Related Symbols», *Celestinesca*, 8.1, pp. 3-13. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.8.19582>>

- COSTA FONTES, Manuel da (1985), «Celestina's *Hilado* and Related Symbols: A Supplement», *Celestinesca*, 9.1, pp. 33-38. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.9.19605>>.
- CRIADO DE VAL, Manuel (1977), «“Amor imperuio” (*LC*, I, 48): What does it Mean?», *Celestinesca*, 1.2, pp. 3-6. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.1.19453>>.
- DELICADO, Francisco (2004), *La Lozana andaluza*, ed. Carla Perugini, Madrid, Fundación José Manuel Lara.
- DEYERMOND, Alan (1977), «*Hilado-Cordón-Cadena*: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1, pp. 6-12. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.1.19447>>.
- (1984), «Divisiones socioeconómicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*», *Celestinesca*, 8.2, pp. 3-10. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.8.19591>>
- (1985), «“El que quiere comer el ave”: Melibea como artículo de consumo», en *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega en el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*, Granada, Universidad, I, pp. 291-300.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (2000), «El erotismo de *La Celestina*», en *Actas del IV encuentro de profesores de español de Eslovaquia (22, 23 y 24 de noviembre de 1999)*, Bratislava, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, pp. 31-45.
- DOMINGO, Xavier (1966), *Erótica hispánica*, París, Ruedo Ibérico, 1972.
- ENGLAND, John (2000), «*Testigos de mi gloria*: Calisto's bestial behaviour», *La Corónica*, 28.2, pp. 81-90.
- FAULHAUBER, Charles B. (1990), «*Celestina* de Palacio. Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520», *Celestinesca*, 14.2, pp. 3-39. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.14.19728>>.
- (1991), «*Celestina* de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript?», *Celestinesca*, 15.1, pp. 3-52. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.15.19735>>.
- FORTUNY PREVI, Filomena (1986), «En torno al vocabulario erótico de Marcial», *Myrtia*, 1, pp. 73-91. <<https://doi.org/10.6018/myrtia>>.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise (1993), «*Celestina* “As a Funny Book”: a Bakhtinian Reading», *Celestinesca*, 17.2, pp. 29-51. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.17.19833>>.
- GAGLIARDI, Donatella (2007), «*La Celestina* en el Índice: argumentos de una censura», *Celestinesca*, 31, pp. 59-84. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.31.20069>>.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel (1987), «Ascendencia y trascendencia del neblí de Calisto», *Revista de Literatura*, 49, nº 97, pp. 5-21.
- GARROTE BERNAL, Gaspar (2012), «A pelo y a pluma: algoritmos de conceptos en Castillejo y *La pícaro Justina*. (Con una digresión para uso de cervantistas)», *Tres poemas a nueva luz. Sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego*, Zaragoza, PUZ, pp. 13-45.

- GARROTE BERNAL, Gaspar (2020), *Con dos poéticas. Teoría historicista de la literatura sexual española*, Valladolid, Agilice Digital.
- GERLI, E. Michael (1995), «Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in *Celestina*», *Hispanic Review*, 63, pp. 19-38.
- GOROG, Ralph Paul de y GOROG, Lisa S. de (1972), *La sinonimia en «La Celestina»*, Madrid, Real Academia Española.
- GRACIÁN, Baltasar (1981), *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2 vols.
- HANDY, Otis (1983), «The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea», *Celestinesca*, 7.1, pp. 17-27. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.7.19563>>.
- HATHAWAY, Robert L. (1993), «Concerning Melibea's Breasts», *Celestinesca*, 17.1, pp. 17-31. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.17.19822>>.
- LACARRA, María Eugenia (1996), «Sobre los “dichos lascivos y rientes” en *Celestina*», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, ed. Ana Menéndez y Victoriano Roncero, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 419-433.
- (2000), «El erotismo en la relación de Calisto y Melibea», en *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina»*, ed. Pilar Carrasco, Málaga, Universidad, pp. 127-145.
- LARA GARRIDO, José (1988), ed. [*Cancionero Antequerano*] I. *Variedad de Sonetos*, Málaga, Diputación Provincial.
- LECERTUA, Jean-Paul (1978), «Le jardin de Mélibée (Métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Célestine*)», *Trames. Etudes Ibériques*, 2, pp. 105-138.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), «El género literario de *La Celestina*», en *Estudios sobre la «Celestina»*, ed. Santiago López-Ríos, Madrid, Istmo, 2001, pp. 137-168.
- LOBERA, Francisco J. et al. (2000), eds. Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica.
- LOPE DE VEGA (2019), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2010), «Ver la “grandeza de Dios” en la *Celestina*: más allá del tópico de la hipérbole sagrada», en «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, ed. Devid Paolini, New York, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, I, pp. 206-225.
- MACPHERSON, Ian (1992), «*Celestina labranderá*», *Revista de Literatura Medieval*, 4, pp. 177-186.
- MANRIQUE, Gómez (2003), *Cancionero*, ed. Francisco Vidal González, Madrid, Cátedra.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2005), «La salida de Melibea (Jean de Meung, Juan Ruiz y Fernando de Rojas)», en *Spain's Literary Legacy. Studies in Spanish Literature and Culture from the Middle Ages to the Nine-*

- teenth Century. Essays in Honor of Joaquín Gimeno Casaldueiro*, ed. Katherine G. Gatto e Ingrid Bahler, New Orleans, University of the South, pp. 139-167.
- MARTÍ CALOCA, Ivette (2017), «“Saltos de gozo infinitos”: Melibea como gran depredadora», *eHumanista*, 35, pp. 296-310. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6029046>>.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1970), *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Joaquín González Muela [y Mario Penna], Madrid, Castalia.
- MATOS, Kevin (2020), «El proceso de amores de Calisto y Melibea frente a la tradición», *Celestinesca*, 44, pp. 191-250. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19433>>.
- MELE, Eugenio y BONILLA Y SAN MARTÍN, A. (1904), «Dos cancioneros españoles», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 8, pp. 162-176.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (2000), «Melibea en amores: vida y literatura. “Faltándome Calisto, me falte la vida”», en *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina»*, ed. Pilar Carrasco, Málaga, Universidad, pp. 29-66.
- MONTERO CARTELLE, Emilio (2000), «La Celestina y el tabú sexual», en *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina»*, ed. Pilar Carrasco, Málaga, Universidad, pp. 109-126.
- MONTOTO, Santiago (1949), «Contribución al vocabulario de Lope de Vega. Colección de palabras y acepciones empleadas por el Fénix de los ingenios y que no figuran en el Diccionario de la Real Academia Española (Continuación)», *Boletín de la Real Academia Española*, 29, pp. 135-149.
- MORENO SOLDEVILLA, Rosario (2011), ed. *Diccionario de motivos amorosos en la literatura latina (Siglos III a. C.-II d. C.)*, Huelva, Universidad.
- PORTUGAL, Francisco de (2012), *Arte de galantería*, ed. José Adriano de Freitas Carvalho, Porto, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade.
- RANDO, Paloma (2018), «¿Es el matrimonio la gran fantasía de 50 sombras?», *Vanity Fair*, 9 de febrero.
- RICO, Francisco (2001), «Polvos y pajas», en *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano*, Madrid, Gredos, pp. 311-322.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2016), «Sexo, eros y ficción literaria en la narrativa española del siglo XVI: de *Las Celestinas* a *Los Quijotes*», *Knjizevna Istorija*, 48, 158, pp. 9-28. <<https://www.ceeol.com/search/journal-detail?id=1731>>.
- RUIZ, Juan (1992), *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2020), «Hacia un censo completo unificado de los ejemplares completos conservados de *Celestina* (I): ejemplares de ediciones en castellano localizables en línea», *Celestinesca*, 44, pp. 265-317. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19435>>.

- SEVERIN, Dorothy S. (1980), «Parodia y sátira en *La Celestina*», en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, Toronto, University, pp. 695-697.
- SHIPLEY, George A. (1974), «*Non erat hic locus*; the Disconcerted Reader in Melibea's Garden», *Romance Philology*, 27.3, pp. 286-303.
- SNOW, Joseph T. (1997), «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21, pp. 115-173. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.21.19895>>.
- (2000), «The sexual ladscape of *Celestina*: some observations», *Calíope*, 6, pp. 149-166.
- (2001), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, 25, pp. 199-282. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.25.19983>>.
- (2002), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, 26, pp. 53-121. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.26.19988>>.
- (2008), «Notes on Cervantes as a Reader/Renewer of *Celestina*», *Comparative Literature*, 60.1, pp. 81-95.
- (2013), «Historia crítica de la recepción de *Celestina* 1499-1822. Entrega IV», *Celestinesca*, 37, pp. 151-204. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.37.20163>>.
- SOLOMON, Michael (1989), «Calisto's Ailment: Bitextual Diagnostics and Parody in *Celestina*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 23.1, pp. 41-64.
- SOLÓRZANO TELECHEA, Jesús Ángel (2005), «Justicia y ejercicio del poder: la infamia y los "delitos de lujuria" en la cultura legal de la Castilla medieval», *Cuadernos de Historia del Derecho*, 12, pp. 313-353. <<https://revistas.ucm.es/index.php/CUHD/article/view/CUHD0505110313A>>.
- VASVÁRI, Louise O. (2005), «Escolios para el vocabu(r)lario de *La Celestina*. I. La seducción de Pármeno», en «*La Celestina* 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «*La Celestina*» (New York, November 17-19, 1999)», ed. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 219-234.
- (2009), «Glosses on the vocabu(r)lario of the *Celestina*. II. El dolor de muelas de Calisto», *Bulletin of Hispanic Studies*, 86.1, pp. 170-181.
- (2010), «Further Glosses on the Vocabu(r)lario of the *Celestina*. III, the 'fowl' humor of *desplumar*», en «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, ed. Devid Paolini, New York, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, I, pp. 325-345.
- WEST, Geoffrey (1979), «The Unseemliness of Calisto's Toothache», *Celestinesca*, 3.1, pp. 3-10. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.3.19482>
- WHINNOM, Keith (1981), *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University.

La trayectoria escénica de *La Celestina* en Castilla-La Mancha durante los siglos XX y XXI¹

Iván Gómez Caballero
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

En este artículo se analiza la trayectoria escénica de *La Celestina* en la cartelera teatral castellanomanchega durante los siglos XX y XXI a partir de las noticias encontradas en periódicos autonómicos, provinciales y locales, además de materiales gráficos como folletos de fiestas locales. Asimismo, en el trabajo se dirime en qué municipios ha subido en más ocasiones a los escenarios y con qué compañías, estudiando, además, la evolución cronológica de las representaciones. Por último, se reconstruye la cartelera teatral celestinesca de este periodo en un anexo final.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, Fernando de Rojas, Castilla-La Mancha, semiótica, cartelera teatral.

La Celestina's Stage Trajectory in Castilla-La Mancha's Theater Billboard during the 20th and 21st Centuries

ABSTRACT

This article analyzes *La Celestina's* scenic trajectory in Castilla-La Mancha's theater billboard during the 20th and 21st centuries based on the news found in regional, provincial and local newspapers, as well as graphic materials such as brochures for local festivals. Likewise, it is settled in the work in which towns it has been on stage more often and with which companies, also studying the representations' chronological evolution. Finally, the celestinesque theater billboard of this period is reconstructed in a final annex.

KEY WORDS: *La Celestina*, Fernando de Rojas, Castilla-La Mancha, semiotics, theatrical billboard.

1.– Este trabajo ha sido financiado gracias a una beca de iniciación a la investigación para estudiantes de másteres universitarios oficiales, dirigida por Rafael González Cañal y co-financiada por el Banco Santander y la Universidad de Castilla-La Mancha durante el curso 2020/2021. Asimismo, agradezco la ayuda recibida por parte de mi hermana, Nerea Gómez Caballero, quien me consiguió material bibliográfico de la Universidad Complutense de Madrid, y de María de los Ángeles Gómez-Morán Alborno y de María Teresa Coll Bastida, quienes hicieron lo mismo desde el Campus de Albacete de la Universidad de Castilla-La Mancha. De esta forma, este trabajo no podría haber visto la luz sin la diligencia y el buen hacer de todas ellas.

Introducción

En las últimas décadas se ha analizado la recepción de *La Celestina* de Fernando de Rojas desde múltiples facetas, como, por ejemplo, su influencia en la literatura posterior desde el Renacimiento hasta la literatura actual, así como el análisis de las adaptaciones teatrales en nuestros días.² Este estudio pretende analizar la trayectoria escénica de la obra en la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha en el periodo que comprende los siglos xx y xxi, enmárcandose en mis estudios recientes de semiótica y de recepción teatral de este espacio geográfico (Gómez Caballero, 2021a, 2021b, 2021c). Asimismo, se tendrán en cuenta las posibles adaptaciones y versiones de la obra, tanto en castellano como en otros idiomas.

En cuanto a la metodología, se han rastreado un número bastante elevado de publicaciones periódicas, revistas de estudio y materiales gráficos con reconocimiento óptico de caracteres (OCR) de las diferentes localidades de Castilla-La Mancha, digitalizadas en la Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha³. Asimismo, también se han consultado las tesis doctorales de Emilia Ochando Madrigal (1998) y de Francisco Linares Valcárcel (1998) sobre el teatro albaceteño, al igual que la Biblioteca Digital de Albacete «Tomás Navarro Tomás» del Instituto de Estudios Albacetenses⁴. A su vez, las diversas puestas en escena serán interpretadas desde la semiótica a partir del estudio de María Bastianes (2020). Respecto a la estructura, en §2 analizamos la trayectoria escénica en el siglo xx; en §3, la trayectoria escénica en el siglo xxi; en §4, exponemos las principales conclusiones; en §5, la bibliografía primaria y secundaria de la que nos hemos servido para el estudio y, por último, en §6, elaboramos una cartelera teatral celestinesca, basándonos en los municipios, lugares (teatros, plazas...), fechas, hora, título de la obra y la compañía que lleva a cabo la representación.

La Celestina en Castilla-La Mancha en el siglo xx

La compañía Valdés-Molpín estrenó el montaje del texto adaptado por Enrique Ortenbach probablemente en agosto de 1956 en Cuenca, al que asistieron cerca de dos mil personas (Bastianes, 2020: 98-99). La versión sigue el orden de la *Tragicomedia*... No obstante, algunos personajes que aparecen al final, como Centurio, Sosia y Tristán lo hacen antes. La lectura diabólica de la obra es reforzada y se idealizan los amantes y, al igual

2.- Vid. los estudios de Arellano Ayuso (2001), de Bastianes (2017a, 2017b, 2018, 2019, 2020), de Blanco Gómez (2001), de Dubatti (2009, 2010, 2018), de Huertas Morales (2020), de Paolini (2017), de Pedraza Jiménez (2001), de Ruiz Moneya (1996), de Schmidt (2016), de Snow (1997, 2001, 2002, 2013) y de Vázquez Medel (2001).

3.- <<https://ceclmdigital.uclm.es/>>.

4.- <<http://iealbacetenses.dipualba.es/index.vm?view=main&lang=es>>.

que en la versión de Fernández Villegas, Calisto no muere por su torpeza, sino por valentía, puesto que se arroja de la tapia sabiendo que no está colocada la escalera. Por el contexto de la época, se eliminan palabras malsonantes y las burlas anticlericales.⁵ Por otra parte, entre el 4 y el 5 de septiembre en 1975 se representó en Daimiel a cargo de la compañía de Tirso de Molina (*Programa de Feria y Fiestas de Daimiel*, 31/08/1975, p. 73).

La Compañía Teatro del Aire llevó el texto adaptado por Ángel Facio al Teatro Luengo de Guadalajara el 8 de septiembre de 1981 y también a Toledo los días 26 y 27 de noviembre de 1982. Su versión, en palabras de María Bastianes (2020: 246), conjuga «la reflexión sobre la represión moral e ideológica, [...] asociada al discurso de la España negra [...] y a las tensiones sociales presentes en *La Celestina*». Facio toma el texto de la *Tragicomedia*... como base y lo desgrena en trece escenas independientes en las que se mezclan los distintos autos en una estructura tripartita: en primer lugar, los amores de Calisto y Melibea; en segundo lugar, la actividad de Celestina y, en tercer lugar, las acciones de los criados y las prostitutas, que cambian de papel respecto a la obra original (Elicia y Areúsa se transforman en criadas de Melibea). Asimismo, se aligeran los pasajes retóricos y diálogos largos y se añaden personajes nuevos, como seis frailes y el Gran Inquisidor al principio y al final de la representación.⁶

Con la llegada del PSOE al gobierno en 1982, la sociedad española atravesó grandes cambios, pues se apoyó el teatro al aumentar los fondos públicos, se rehabilitaron antiguos escenarios y se construyeron otros nuevos. Así, se formó la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), cuyo quinto montaje fue *La Celestina*: el texto fue adaptado por Gonzalo Torrente Ballester y fue dirigido por Adolfo Marsillach. Este montaje se presentó por primera vez del 1 al 15 de septiembre de 1988 en la Plaza de Santo Domingo durante el XI Festival de Teatro Clásico de Almagro. Anteriormente, se había representado otro montaje el 26 de septiembre de 1984 en el Claustro de los Dominicos a las 22.30 horas, probablemente por la compañía Teatro del Aire⁷ (*Lanza*, 05/09/1984, p. 11; *Mirador de Almagro*, 01/08/1988, p. 35).

Como señala Bastianes (2020: 295-301), Gonzalo Torrente Ballester tomó también la *Tragicomedia*... como texto base, aunque modificó la estructura al elidir los autos XVII y XXI y el diálogo de Pármeno y Aureúsa del auto VIII. Además, se incorporan romances de la lírica tradicional en las

5.- Esta versión se interpretó durante el franquismo. Como señala Francisco Linares (1996: 210-214), la Falange Española buscó obras clásicas que debían exaltar los valores del régimen fascista. Así, *La Celestina*, junto con las comedias de Lope de Vega y los autos sacramentales barrocos, regeneraban el teatro español, defendiendo los valores católicos, españoles imperialistas.

6.- *Vid.* Fernando de Rojas (1984: 51-90) sobre el proceso de adaptación de Ángel Facio.

7.- Las fuentes hemerográficas no lo concretan. Sin embargo, por esas mismas fechas la compañía Teatro del Aire había interpretado la obra de Rojas en Toledo y en Cuenca.

entradas y salidas de escena, como el *Romance de la reina Elena*, de tradición grecolatina. Una de las características más notables de esta adaptación reside en que los espacios interiores, como la casa de Celestina, se transforman en exteriores. Lucrecia y Melibea ganan peso en la adaptación, mientras que Pármeno, Sosia, Tristán e incluso Calisto lo pierden. Por último, se modernizan piezas léxicas, pero también se mantienen otras arcaicas («agora»), junto con expresiones y desinencias verbales. En cuanto a la escenografía, Adolfo Marsillach apuesta por un carácter simbólico, metafórico y abstracto de la representación: por ejemplo, Calisto monta un caballo en las primeras escenas como símbolo del deseo sexual y la obra se interpreta como una lectura cómica y paródica del amor cortés,⁸ fruto de los nuevos estudios que se habían publicado durante los años 60 y 70.

En Puertollano se representó en dos ocasiones a lo largo del siglo xx: por un lado, *El refajo de la Celestina* en el Paseo de San Gregorio a cargo de la compañía Corral de Comedias el 20 de julio de 1985 y, por otro, el 15 de diciembre de 1999, representada a las 21.30 horas por la compañía del Aula de Teatro de la Universidad de Burgos en el Auditorio Municipal (*Lanza*, 19/07/1985, p. 6, *Lanza*, 15/12/1999, p. 59). En Toledo y en Ciudad Real se estrenó el montaje de la compañía Guirigay los días 29 de abril de 1994 y 19 de septiembre de 1994 a las 22.00 respectivamente (*Lanza*, 07/09/1994, p. 64). Esta versión resaltó, de nuevo, los aspectos cómicos de la obra en un espacio reducido con una duración de tres horas y media. El texto fue adaptado y dirigido por Agustín Iglesias y la compañía contaba con ocho actores, de los cuales cinco hacían dos papeles (Bastianes, 2020: 324-325).

Charo Amador llevó a las tablas almagreñas los días 4, 5 y 6 de julio de 1996 un montaje dirigido y adaptado por ella misma e interpretado por la última promoción de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (*La Empresa*, 07/1996, p. 28; *Lanza*, 26/07/1996, p. 17). La principal propuesta consiste en que Fernando de Rojas se transforma en un personaje que sirve de hilo conductor en los diferentes autos. Dos años después, durante la conmemoración del quinto centenario de *La Celestina*, el director Fernando de Rojas adaptó una versión de la *Comedia...*, que se estrenó los días 31 y 1 de agosto de 1999 en La Puebla de Montalbán (Toledo), modificando la estructura: por ejemplo, el llanto de Pleberio se divide en dos partes y una de ellas se incluye al inicio de la obra (Bastianes, 2020: 326, 331-332). Por otra parte, la primera noticia que tenemos sobre su representación en Albacete data del 17 de julio de 1999, fecha en que se representa

8.– June Hall Martin (1972), Alan Deyermond (1961), Hall Devlin (1971) y Dorothy Severin (1984) habían expuesto la lectura paródica del primer auto y la posibilidad de que Calisto sea una parodia Leriano, protagonista de la novela sentimental *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro.

por la compañía de Nati Mistral.⁹ Volverá a subir a los escenarios los días 8 y 9 de abril del 2000 a las 22.00 y a las 20.00 horas respectivamente, a cargo de la compañía teatral de aficionados de Villarrobledo *La Troya (La Voz de Albacete)*, 172, 09/04/2000, p. 41).

La Celestina en Castilla-La Mancha en el siglo XXI

A principios de siglo, *La Celestina* se representó en Valdepeñas el 18 de febrero del 2000 a las 20.30 horas en el Auditorio Municipal a cargo de Atryl Producciones, participando en la puesta en escena actrices como Nati Mistral y Eva García y actores de la talla de José María Barbero e Israel Elejalde, el 20 de noviembre del 2004 en el Teatro Municipal de Ciudad Real por la compañía flamenca de Carmen Cortés, el 11 de diciembre del 2004 a las 21.00 horas en el Teatro Tomás Barrera de La Solana, el 21 de enero de 2005 en el Teatro Circo de Albacete a cargo de la compañía flamenca de Carmen Cortés y el sábado 8 de julio del 2006 se estrenó *La tragicomedia de Calixto y Melibea* en el Festival de Teatro Clásico de Chinchilla de Montearagón por la compañía de Juan Manuel Cifuentes (*La Tribuna de Ciudad Real*, 3.345, 18/02/2000, p. 19; *Lanza*, 25/03/2000, p. 5; *La Tribuna de Ciudad Real*, 5.081, 10/11/2004, p. 20; *Balcón de Infantes*, 293, 03/12/2004, p. 44; *Crónica de Albacete*, 16/01/2005, 992, p. 22; *Crónica de Albacete*, 02/07/2006, 1.060, p. 15).

La Compañía Corrales de Comedias, especializada en el Teatro Clásico español de los Siglos de Oro, adaptó el texto en 2008 gracias a Antonio León, quien suprimió a varios personajes (los padres de Melibea, Centurio, Sosia, Tristán y Lucrecia) y los autos después de la muerte de Celestina, pues Areúsa narra al público lo que sucede después. El final es bastante simbólico, ya que la prostituta se coloca en sus hombros el traje de la alcahueta, indicando, pues, las continuaciones argumentales que ha tenido la obra (Bastianes, 2020: 389).

La compañía ha llevado el texto en numerosas ocasiones al Corral de Comedias de Almagro, entre ellas el 17 de noviembre de 2012 a las 19.30, el 27 de abril de 2013 a las 20.30 horas, el 11 de mayo de 2013 a las 20.30 horas, el 7 de diciembre de 2013 a las 19.30 horas, el 19 de abril del 2014 a las 20.30 horas, el 19 de marzo del 2016 a las 19.30 horas, 16 de abril de 2016 a las 20.30 horas, 5 de noviembre de 2016 a las 19.30 horas, el 8 de abril del 2017 a las 20.30 horas, el 24 de mayo de 2019 a las 20.30 horas, el 23 de noviembre de 2019 a las 19.30 horas y el 28 de febrero de 2020 a las 19.30 horas (*Lanza*, 17/11/2012, p. 24; *Lanza*, 27/04/2013, p. 36; *Lanza*, 11/05/2013, p. 34; *Lanza*, 07/12/2013, p. 28; *Lanza*, 18/04/2014, p. 28; *Lanza*,

9.- No constan interpretaciones de la obra entre finales del siglo XIX y los años 30 del siglo XX, tal y como recogen las tesis de Emilia Cortés Ibáñez (1991), de Emilia Ochando Madrid (1998) y de Francisco Linares Valcárcel (1998).

za, 19/03/2016, p. 28; *Lanza*, 16/04/2016, p. 30; *Lanza*, 05/11/2016, p. 30; *Lanza*, 08/04/2017, p. 28; *Lanza*, 24/05/2019, p. 23; *Lanza*, 22/11/2019, p. 38; *Lanza*, 28/02/2020, p. 40). Fuera de Almagro, ha sido interpretada en la Casa de la Cultura de Herencia el 5 de marzo de 2010 a las 21.00 horas (*Lanza*, 04/03/2010, p. 51).

En ese mismo año, justo en 2008, Darío Galó dirigió y adaptó el texto para la Compañía Lucifer Teatro y Teatro di Commedia, que se estrenó en el festival de Alcalá de Henares. Como apunta María Bastianes (2020: 391), la actriz Carolina Calema interpretó a todo el *dramatis personae*, actuando, pues, como bululú. La estructura también cambia, ya que se reubican algunos autos y se eliminan otros, concretamente el XVI, el XVII, el XVIII y el XXI. En Castilla-La Mancha solamente se ha representado en una ocasión: el 5 de julio de 2010 a las 20.30 horas en el Claustro del Museo Nacional del Teatro (*Lanza*, 05/07/2010, p. 51).

La compañía japonesa Ksec Act, dirigida por Kel Jinguji, llevó a cabo la representación del 18 y del 19 de julio del 2008 a las 22.45 en el Teatro Municipal de Almagro en japonés con subtítulos en castellano. Posteriormente, ha subido a los escenarios almagraños los días 19 y 20 de julio de 2011 en la Antigua Universidad Renacentista a cargo de Secuencia 3, el 7 de abril de 2012 a las 20.30, los días 7 de diciembre de 2014 a las 19.30 y 10 de octubre de 2015 a las 20.30 horas (no sabemos con qué compañía) y el 13 de julio del 2018 a las 22.45 horas en el Corral de Comedias la compañía Bambalina Teatre Practicable (*Lanza*, 20/07/2011, p. 28; *Lanza*, 06/04/2012, p. 18; *Lanza*, 13/07/2018, p. 42; *Lanza*, 07/12/2014, p. 19; *Lanza*, 10/10/2015, p. 34).

Desde la crisis de 2008 a nuestros días, ha sido escenificada en repetidas ocasiones fuera de Almagro (Ciudad Real) y de La Puebla de Montalbán (Toledo): el 5 de marzo de 2010 a las 21.00 horas en la Casa de la Cultura de Herencia por la compañía Corrales de Comedias, el 5 de noviembre de 2011 a las 20.30 horas por la compañía Ballet Nacional de Cuba en el Teatro Quijano de Ciudad Real, los días 10 y 15 de marzo de 2012 a las 20.30 horas en el Teatro Quijano de Ciudad Real, el 4 de febrero de 2017 a las 21.30 horas por CTC en el Teatro Quijano de Ciudad Real, el 4 de septiembre de 2018 por la compañía Coral Municipal Molto Viva-ce en Daimiel, el 10 de agosto del 2018 a las 22.30 horas en Torralba de Calatrava por la compañía Calema Producciones, el 16 de febrero del 2019 a las 21.30 horas en el Teatro de la Sensación de Pozuelo de Calatrava por la compañía Malkoa Teatro y el 18 de octubre del 2019 a las 21.00 horas por la compañía Tumbalobos Teatro en el Auditorio Municipal Pedro Almodóvar de Puertollano (*La Tribuna de Ciudad Real*, 3.345, 18/02/2000, p. 19; *La Tribuna de Ciudad Real*, 5.081, 10/11/2004, p. 20; *Lanza*, 05/11/2011, p. 27; *Lanza*, 23/02/2012, p. 29; *Lanza*, 15/03/2012, p. 30; *Lanza*, 04/02/2017, p. 29; *Daimiel noticias*, 97, 09/2018, p. 12; *Lanza*, 10/08/2018, p. 43; *Lanza*, 15/02/2019, p. 31; *Lanza*, 18/10/2019, p. 38).

En 2012 la compañía Atalaya desembarcó el 17 de abril de 2012 en Albacete, el 15 de julio de 2012 en la Plaza de Santo Domingo en Almagro, el 10 de diciembre de 2012 en Almansa (Albacete), el 12 de diciembre de 2014 en el Auditorio de Iniesta (Cuenca), los días 13 y 14 de diciembre de 2015 en el Teatro Rojas de Toledo y el 24 de febrero de 2017 en Cuenca. La adaptación de *La Celestina* corrió a cargo de Ricardo Iniesta y se enmarca en el teatro ritual de la compañía, una propuesta bastante novedosa para nuestra obra. Iniesta toma como base la *Tragicomedia*, al igual que muchos de sus predecesores, y modifica la estructura: por ejemplo, elimina el auto XVI y unifica los autos XIV y XIX. Así pues, moderniza, salvo excepciones, la sintaxis y el léxico y rechaza citas eruditas, las descripciones extensas y las reflexiones en forma de monólogo en varios personajes. En cuanto a la puesta en escena, destaca la comunicación coral, sensorial y primaria que trabaja con el cuerpo y la voz de los actores. El espacio escénico es minimalista y abstracto y la iluminación genera una atmósfera dramática, aunque, en ciertas ocasiones, funciona como un elemento deíctico, tanto espacial, como temporal. Por último, la propuesta del vestuario reside en la atemporalidad y la universalidad (Bastianes, 2020: 401-424).

Uno de los grandes espectáculos del siglo XXI lo ha llevado a cabo la compañía Ron Lalá y Galo Film, dirigida por Yayo Cáceres, que contó con Álvaro Tato para adaptar la obra, retitulada como *Ojos de agua*. Esta interpretación pone a Celestina como un personaje fuerte e independiente, alejándose de otros montajes que la mostraban una alcahueta fea y vil (Bastianes, 2020: 431). Tato modifica también el argumento, ya que Celestina no es asesinada, sino que se refugia en un convento en el que cuenta su historia desde el punto de vista del humor y la comicidad. En Castilla-La Mancha únicamente se ha representado en el Corral de Comedias de Almagro durante el verano del año 2015, entre ellas los días 17, 18 y el 19 de julio de 2015 a las 22.45 horas (*Lanza*, 13/07/2015, p. 22; *Lanza*, 18/07/2015, p. 11; *Lanza*, 19/07/2015, p. 28).

Centrémonos ahora en la Puebla de Montalbán (Toledo), municipio del que parece ser oriundo Fernando de Rojas. En este municipio *La Celestina entre palos*, una adaptación flamenca de la obra a cargo de cinco músicos, un cantaor y dos bailaoras, subió a los escenarios los días 23, 24, 30 y 31 de agosto del 2008 en el Museo «La Celestina», además de *La España de Rojas*, otra adaptación dirigida por Mariana Elena Diardes, que se interpretó en la Plaza Mayor y en la Torre de San Migue los días 30 y 31 de agosto a las 22.30 horas. Por otra parte, los días 29 y 30 de agosto de 2009 se estrena en la Plaza Mayor en la Torre de San Miguel Celestina, una adaptación de Luis María García dirigida por María Elena Diardes, al mismo tiempo que *La Celestina de palos*. La adaptación *Celestinas*, a cargo de actores y actrices del pueblo, se interpretó en la Plaza Mayor de la Puebla de Montalbán el sábado 28 y el domingo 29 de agosto de 2010 a

las 22.15 horas (*Folleto de la Puebla de Montalbán*, 2008; *Folleto de la Puebla de Montalbán*, 2009; *Folleto de la Puebla de Montalbán*, 2010).

El sábado 31 de agosto de 2013 a las 22.30 horas se representa la adaptación *Celestina, tragicomedia ante el espejo* en la Plaza Mayor. El viernes 29 de agosto de 2014 se estrena *La taberna de Centurio*¹⁰ (adaptación) en el Mercado Medieval a las 18.00 horas y el domingo 30, *La tragicomedia de Calixto y Melibea* en la Plaza Mayor a las 22.30 horas; el sábado 27 de agosto de 2016, la obra original a las 22.00 a cargo de María Elena Diardes, volviéndose a representar el 24 de agosto del 2017 a las 22.00 en la Plaza Mayor, el 29 de agosto de 2015 a las 22.00 en la Plaza Mayor, el 25 de agosto de 2018 a las 22.15 horas en la Plaza Mayor y el 24 de agosto de 2019 a las 22.15 horas también en la Plaza Mayor. El 20 de agosto de 2017 destaca el espectáculo *Canciones de amor en torno a Calixto y Melibea y Fernando de Rojas*, adaptación musical que subió a los escenarios del Patio del Cristo a las 22.00 horas (*Folleto de la Puebla de Montalbán*, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019). En cuanto a la ciudad de Toledo, solamente tenemos noticias de una representación en el Teatro Rojas el 29 de octubre de 2011 (*Vecinos*, 01/10/2011, p. 15).

Conclusiones

Como señala María Bastianes (2020: 439), *La Celestina* no ha tenido «una vida escénica fácil», pues a principios de siglo xx se intentó representar sin éxito por la compañía de Carmen Cobeña, que escenificó su obra, de hecho, en Cuenca. Así, la popularidad de *La Celestina* tuvo lugar en los años 60, coincidiendo con la llegada de Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo en 1962. A pesar de ello, el texto no llega realmente a Castilla-La Mancha hasta 1988 cuando es representado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) en Almagro. Con anterioridad, se había representado en Cuenca en 1956 y en Daimiel en 1975, pero no alcanzó la fama ni la recepción que el montaje de Adolfo Marsillach. A partir de entonces, empieza a ganarse un hueco en los escenarios castellanomanchegos y ha sido realmente en el siglo xxi cuando lo consigue en los escenarios castellanomanchegos de las provincias de Ciudad Real, Toledo y Albacete. Sin embargo, desde 1956 solamente se ha representado en una ocasión en la provincia de Guadalajara y otras tres en la de Cuenca, dos de ellas el 12 de diciembre de 2014 en Iniesta y otra el 24 de febrero de 2017 en la capital de provincias.

La primera representación de Fernando de Rojas data de 1956. Sin embargo, no se mantendrá en la cartelera castellanomanchega hasta media-

10.– Se escenificará también el 29 de agosto de 2015 a las 20.30 horas en la Plaza de la Glosa de la Puebla de Montalbán (*Folleto de la Puebla de Montalbán*, 2015).

dos y finales de la década de los 80: concretamente en 1988 se representa un total de 15 veces en Almagro, siendo el año en que más sube a los escenarios, seguido del año 2008 (8 veces), de los años 2012, 2018 y del 2019 (5 veces), de los años 2010, 2011, 2013, 2014 y 2016 (4 veces) y de los años 1996 y del 2015 (3 veces). Así, como ejemplificamos en el gráfico, Almagro es el municipio en el que más se ha representado debido al Festival de Teatro Clásico de julio (35 veces); La Puebla de Montalbán es el segundo —por su relación con Fernando de Rojas— y Ciudad Real, el tercero —por su proximidad con Almagro—. En el resto de localidades (Pozuelo de Calatrava, Torralba de Calatrava, Chinchilla de Montearagón, Malagón, Herencia, La Solana, Toledo, Valdepeñas, Puertollano, Iniesta, Cuenca, Guadalajara y Daimiel), se ha representado menos de 5 ocasiones en el último siglo.

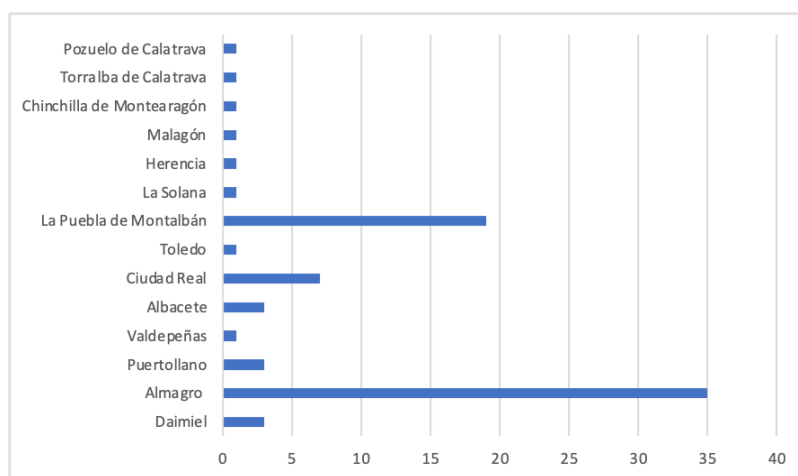


Gráfico I: Representaciones de *La Celestina* en los municipios de Castilla-La Mancha

No podemos, sin embargo, obviar que en Almagro *La Celestina* no ha sido representada al nivel que los dramaturgos áureos españoles, franceses e ingleses. Así, los más representados han sido Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Francisco de Rojas Zorrilla, Lope de Vega y Agustín Moreto. Por otra parte, la obra no se escenificó en Albacete en la primera mitad de siglo xx, en donde se privilegiaba la alta comedia romántica y realista de Jacinto Benavente, Carlos Arniches, los hermanos Quintero, Pedro Muñoz Seca y José Echegaray, entre otros. No obstante, se interpretó de forma residual el teatro áureo desde 1860 hasta la Guerra Civil (Gómez Caballero, 2021a, 2021b y 2021c).

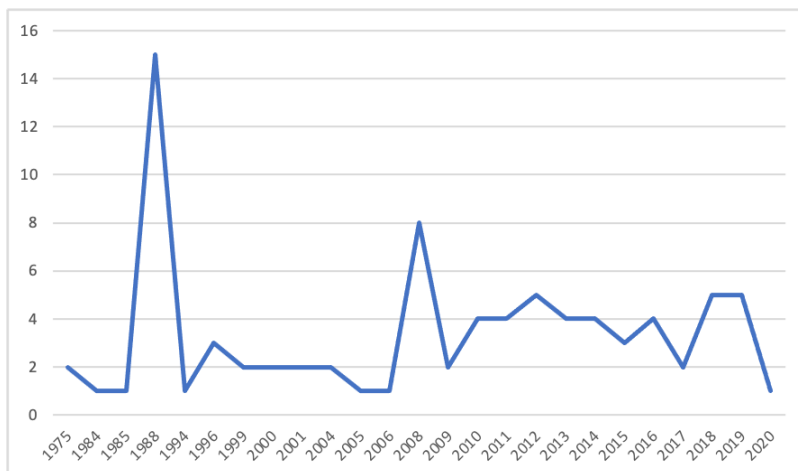
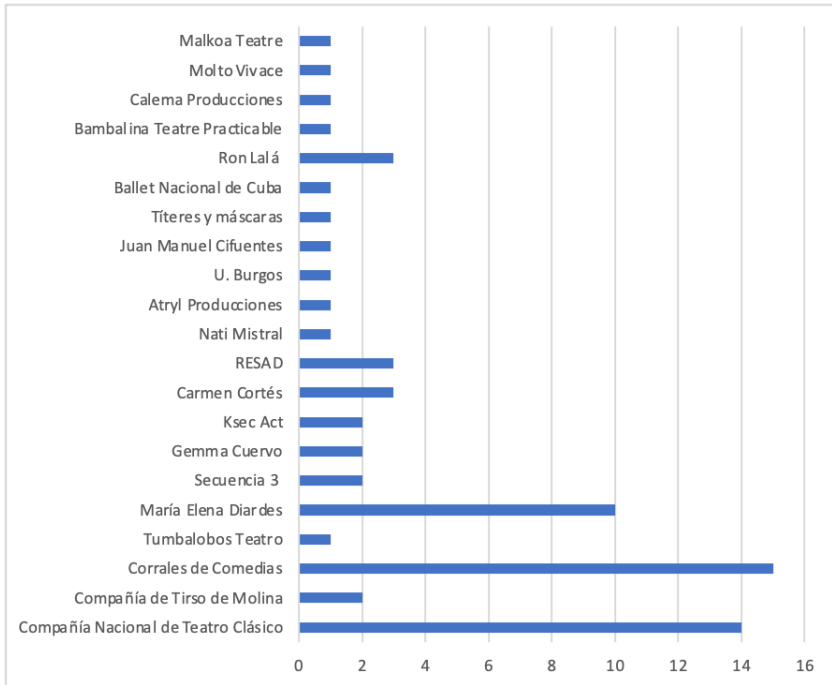


Gráfico II: Evolución escénica de *La Celestina* en Castilla-La Mancha.

En cuanto a las adaptaciones libres —y extremadamente libres— podemos destacar las siguientes: *El refajo de la Celestina* (Almagro, 1988), *La Celestina entre palos* (La Puebla de Montalbán, 2008, espectáculo flamenco), *La España de Rojas* (La Puebla de Montalbán, 2008), *Celestina* (La Puebla de Montalbán, 2008, compañía de aficionados), *La taberna de Centurio* (La Puebla de Montalbán, 2014), *Ojos de agua* (Almagro, 2015) y *Canciones de amor en torno a Calixto y Melibea y Fernando de Rojas* (La Puebla de Montalbán, 2018). En este sentido, en este municipio toledano suelen representarse textos mucho más libres con espectáculos musicales y flamencos que la versión original o una adaptada que no modifique tanto el texto.

Por último, las compañías que han representado la obra son muy diversas: desde profesionales, como la Compañía Nacional de Teatro Clásico y la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) hasta grupos de teatros aficionados de algunos municipios, entre ellos La Puebla Montalbán, y pequeños grupos musicales de flamenco. Así, la compañía Corrales de Comedias ha representado el texto un total de quince veces; la Compañía Nacional de Teatro Clásico, catorce; la de María Elena Diardes, diez, y la RESAD, la de Carmen Cortés y Ron Lalá, tres. Por otra parte, el resto de compañías han llevado la obra a la escena entre una y tres veces.



Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria

Balcón de Infantes.
Crónica de Albacete.
Daimiel noticias.
Folleto de la Puebla de Montalbán (2008-2017).
La Empresa.
Lanza.
La Tribuna de Ciudad Real.
La Voz de Albacete.
Mirador de Almagro.
Programa de Feria y Fiestas de Daimiel (1975)
Vecinos.

Bibliografía secundaria

- ARELLANO AYUSO, Ignacio (2001), «*La Celestina* en la comedia del XVII», en Gregorio Torres Nebrera (ed.), *Celestina, recepción y herencia de un mito literario*, Cáceres, Extremadura, pp. 51-72.
- BASTIANES María (2020), *Vida escénica de «La Celestina» en España (1909-2019)*, New York, Peter Lang.
- (2019), «La adaptación de *La Celestina* de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. Un análisis formal», *Celestinesca*, 43, pp. 9-32.
- (2018), «Un clásico difícil. Censura y adaptación escénica de *La Celestina* bajo el franquismo», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 19.2, pp. 117-134.
- (2017a), «De *La Celestina* de Rojas a la adaptación de Alejandro Casona: un estudio comparativo», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 35, pp. 238-256.
- (2017b), «El valor documental de *La Celestina* en las lecturas escénicas del siglo XXI», en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García Pascual (eds.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, pp. 242-253.
- (2016), *«La Celestina» en escena (1909-2012)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid [tesis doctoral inédita].
- BLANCO GÓMEZ, Emilio Francisco (2001), «Algunas notas sobre la recepción de *Celestina* en los siglos XVI y XVII», en Gregorio Torres Nebrera (ed.), *Celestina, recepción y herencia de un mito literario*, Cáceres, Extremadura, pp. 17-50.
- CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia (1991), *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Universidad Nacional a Distancia [tesis doctoral inédita].

- DEVLIN, John (1971), «*La Celestina*», *a Parody of Courtly Love: Toward a Realistic Interpretation of the «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, New York, Anaya-Las Américas.
- DEYERMOND, Alan (1961), «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 45, pp. 218-221.
- DUBATTI, Jorge A. (2018), «La Celestina en escenarios argentinos (1950-2018), un problema de teatro comparado: reescrituras, poéticas en tránsito y políticas de la diferencia», *Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 78, pp. 13-36.
- (2010), «*La Celestina* en escenarios argentinos: observaciones comparatistas sobre las adaptaciones de Jorge Goldenberg (1993) y Daniel Suárez Marzal (2007)», *Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 61-62, pp. 151-160.
- (2009), «*La Celestina* en escenarios argentinos: observaciones comparatistas sobre las adaptaciones de Jorge Goldenberg (1993) y Daniel Suárez Marzal (2007)», *Celestinesca*, 33, pp. 59-68.
- GÓMEZ CABALLERO, Iván (2021a), «Notas sobre la presencia y la trayectoria escénico-poética de Federico García Lorca en la provincia de Albacete durante la década de 1930», *Biblioteca de Babel: revista de filología hispánica*, 2, pp. 99-113.
- (2021b), «La trayectoria escénica de Carlos Arniches Barrera en los teatros albaceteños hasta 1936», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 24, 1, pp. 29-64.
- (2021c), «Representaciones teatrales del Siglo de Oro en Albacete (1870-1936)», *Epos. Revista de filología*, 37, pp. 113-128.
- HALL MARTIN, June (1972), *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Londres, Tamesis Books.
- HUERTAS MORALES, Antonio (2020), «Fernando de Rojas y *La Celestina* a través de la novela histórica: autoría y ascendencia judía», *Celestinesca*, 44, pp. 145-162.
- LINARES, Francisco (1996), «Theatre and Falangism at the Beginning of the Franco Regimen», en G. Berghaus, *Fascism and Theatre. Comparative studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence, Berghahn Books, pp. 210-218.
- LINARES VALCÁRCEL, Francisco (1998), *La vida escénica en Albacete (1901-1923)*, Madrid, Universidad Nacional a Distancia [tesis doctoral inédita].
- OCHANDO MADRIGAL, Emilia (1998), *La vida escénica en Albacete (1924-1936)*, Madrid, Universidad Nacional a Distancia [tesis doctoral inédita].
- PAOLINI, Devid (2017), «Algunas consideraciones sobre la posible representación de *Celestina* en 1501 en Roma», en Francisco Toro Ceballos (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el «Libro de buen amor»: dueñas,*

- cortesanas y alcahuetas. «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La lozana andaluza». Congreso homenaje a Joseph T. Snow, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 249-252.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2001), «La Celestina en las tablas: sistemas dramáticos y técnicas escénicas», en Gregorio Torres Nebrera (ed.), *Celestina, recepción y herencia de un mito literario*, Cáceres, Extremadura, pp. 97-124.
- ROJAS, Fernando de (1984), *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, adaptación de Ángel Facio, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- RUIZ MONEYA, María Ángeles (1996), «Aproximación a una versión inglesa de *La Celestina*», en Ángel Luis Pujante Álvarez-Castellanos y Graham Keith Gregor (eds.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción: Actas del Congreso Internacional*, Murcia, 9-11 noviembre 1995, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 353-362.
- SCHMIDT, Rachel (2016), «La cultura visual y la construcción de la tríada de mitos españoles: Celestina, Don Quijote y Don Juan», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 41.1, pp. 85-111.
- SEVERIN, Dorothy (1979), «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3, pp. 275-279.
- SNOW, Joseph Tomas (2013), «Historia crítica de la recepción de *Celestina* (1499-1822). Entrega IV», *Celestinesca*, 37, pp. 151-206.
- (2002), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca*, 26, 1-2, pp. 53-121.
- (2001), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1499-1600)», *Celestinesca*, 25, 1-2, pp. 199-282.
- (1997), «Hacia una historia de la recepción de *Celestina* (1799-1822)», *Celestinesca*, 21, 1-2, pp. 115-172.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2001), «*La Celestina*, de la literatura al cine», en Gregorio Torres Nebrera (ed.), *Celestina, recepción y herencia de un mito literario*, Cáceres, Extremadura, pp. 125-124.

Anexo: cartelera teatral

	CIUDAD	LUGAR	FECHA	HORA	OBRA	COMPAÑÍA
1	Cuenca	*	¿?.08.1956	*	<i>La Celestina</i>	Valdés-Mompín
2	Daimiel (CR)	Teatro Ayala	04-09-1975	21.00	<i>La Celestina</i>	Compañía de Tirso de Molina
3	Daimiel (CR)	Teatro Ayala	05-09-1975	21.00	<i>La Celestina</i>	Compañía de Tirso de Molina
4	Guadalajara	Teatro Luengo	08-09-1981	*	<i>La Celestina</i>	Teatro del Aire
5	Toledo	*	26.11.1982	*	<i>La Celestina</i>	Teatro del Aire
6	Toledo	*	27.11.1982	*	<i>La Celestina</i>	Teatro del Aire
7	Almagro (CR)	Claustro de los Dominicos	26-09-1984	22.30	<i>La Celestina</i>	¿Teatro del Aire?
8	Puertollano (CR)	Paseo de San Gregorio	20-07-1985	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Corral de Comedias
9	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	01-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
10	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	02-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
11	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	03-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
12	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	04-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
13	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	05-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
14	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	06-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
15	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	07-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico

16	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	08-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
17	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	09-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
18	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	10-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
19	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	11-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
20	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	12-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
21	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	13-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
22	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	14-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
23	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	15-09-1988	*	<i>El refajo de la Celestina</i> (adaptación)	Compañía Nacional de Teatro Clásico
24	Toledo	Teatro Rojas	29-04-1994	*	<i>La Celestina</i>	Grupo Guirigay
25	Ciudad Real	Teatro Salesiano	09-09-1994	22.00	<i>La Celestina</i>	Grupo Guirigay
26	Almagro (CR)	Teatro Municipal	04-07-1996	*	<i>La Celestina</i>	RESAD
27	Almagro (CR)	Teatro Municipal	05-07-1996	*	<i>La Celestina</i>	RESAD
28	Almagro (CR)	Teatro Municipal	06-07-1996	*	<i>La Celestina</i>	RESAD
29	Albacete	*	17-07-1999	22.45	<i>La Celestina</i>	Compañía de Nati Mistral
30	Puertollano (CR)	Auditorio Municipal	15-12-1999	21.30	<i>La Celestina</i>	Aula de Teatro de la Universidad de Burgos
31	Valdepeñas (CR)	Auditorio Municipal	18-02-2000	20.30	<i>La Celestina</i>	Atryl Producciones
32	Ciudad Real	*	25-03-2000	*	<i>La Celestina</i>	*

33	Albacete	Teatro de la Paz	08-04-2001	22.00	<i>La Celestina</i>	La Troya
34	Albacete	Teatro de la Paz	09-04-2001	20.00	<i>La Celestina</i>	La Troya
35	Ciudad Real	Teatro Municipal	20-11-2004	*	<i>La Celestina</i>	Compañía de Carmen Cortés
36	La Solana (CR)	Teatro Tomás Barrera	11-12-2004	21.00	<i>La Celestina</i>	Compañía de Carmen Cortés
37	Albacete	Teatro Circo	21-01-2005	*	<i>La Celestina</i>	Compañía de Carmen Cortés
38	Chinchilla de Montearagón (AB)	*	08-07-2006	*	<i>La Celestina</i>	Juan Manuel Cifuentes
39	Almagro (CR)	Teatro Municipal	18-07-2008	22.45	<i>La Celestina</i>	Ksec Act
40	Almagro (CR)	Teatro Municipal	19-07-2008	22.45	<i>La Celestina</i>	Ksec Act
41	La Puebla de Montalbán (TO)	Museo La Celestina	23.08.2008	*	<i>La Celestina entre palos</i> (adaptación)	*
42	La Puebla de Montalbán (TO)	Museo La Celestina	24.08.2008	*	<i>La Celestina entre palos</i> (adaptación)	*
43	La Puebla de Montalbán (TO)	Museo La Celestina	30.08.2008	*	<i>La Celestina entre palos</i> (adaptación)	*
44	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	30.08.2008	*	<i>La España de Rojas</i> (adaptación)	María Elena Diardes
45	La Puebla de Montalbán (TO)	Museo La Celestina	31.08.2008	*	<i>La Celestina entre palos</i> (adaptación)	*
46	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	31.08.2008	*	<i>La España de Rojas</i> (adaptación)	María Elena Diardes
47	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	23.08.2009	*	<i>La España de Rojas</i> (adaptación)	María Elena Diardes
48	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	29.08.2009	*	<i>Celestina</i> (adaptación)	María Elena Diardes

49	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	30.08.2009	*	<i>Celestina</i> (adaptación)	María Elena Diardes
50	Herencia (CR)	Casa de la Cultura	05-03-2010	21.00	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias
51	Malagón (CR)	Teatro Edu	28-03-2010	20.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias
52	Almagro (CR)	Claustro del Museo Nacional del Teatro	05-07-2010	20.30	<i>La Celestina</i>	Compañía Títeres y máscaras Lucifer y Teatro Di Commedia
53	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	28-08-2010	22.15	<i>Celestinas</i> (adaptación)	*
54	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	29-08-2010	22.15	<i>Celestinas</i> (adaptación)	*
55	Almagro (CR)	Antigua Universidad Renacentista	19-07-2011	22.45	<i>La Celestina</i>	Secuencia 3
56	Almagro (CR)	Antigua Universidad Renacentista	20-07-2011	22.45	<i>La Celestina</i>	Secuencia 3
57	Toledo	Teatro Rojas	29-10-2011	*	<i>La Celestina</i>	*
58	Ciudad Real	Teatro Quijano	05-11-2011	20.30	<i>La Celestina</i>	Ballet Nacional de Cuba
59	Ciudad Real	Teatro Quijano	10-03-2012	20.30	<i>La Celestina</i>	Gemma Cuervo
60	Ciudad Real	Teatro Quijano	15-03-2012	20.30	<i>La Celestina</i>	Gemma Cuervo
61	Almagro (CR)	*	07-04-2012	20.30	<i>La Celestina</i>	Teatro Clásico de Almagro
62	Albacete	*	17-04-2012	*	<i>La Celestina</i>	Atalaya
63	Almagro (CR)	Plaza de Santo Domingo	26-07-2012	*	<i>La Celestina</i>	Atalaya
64	Almagro (CR)	Corral de Comedias	15-09-2012	20.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias
65	Almagro (CR)	Corral de Comedias	17-11-2012	19.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias

66	Almansa (AB)	*	10-12-2012	*	<i>La Celestina</i>	Atalaya
67	Almagro (CR)	Corral de Comedias	27-04-2013	20.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias
68	Almagro (CR)	Corral de Comedias	11-05-2013	20.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias
69	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	31-08-2013	22.30	<i>Celestina</i> (adaptación)	*
70	Almagro (CR)	Corral de Comedias	07-12-2013	19.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias
71	Almagro (CR)	Corral de Comedias	19-04-2014	20.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias
72	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	29-08-2014	18.00	<i>La Taberna de Centurio</i> (adaptación)	*
73	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	30-08-2014	22.30	<i>La tragicomedia de Calixto y Melibea</i> (adaptación)	*
74	Almagro (CR)	*	07-12-2014	19.30	<i>La Celestina</i>	*
75	Iniesta (CU)	*	12-12-2014	*	<i>La Celestina</i>	Atalaya
76	Almagro (CR)	Corral de Comedias	17-07-2015	22.45	<i>Ojos de agua</i> (adaptación)	Ron Lalá y Galo Film
77	Almagro (CR)	Corral de Comedias	18-07-2015	22.45	<i>Ojos de agua</i> (adaptación)	Ron Lalá y Galo Film
78	Almagro (CR)	Corral de Comedias	19-07-2015	22.45	<i>Ojos de agua</i> (adaptación)	Ron Lalá y Galo Film
79	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	29-08-2016	22.15	<i>La Celestina</i>	Compañía de María Elena Diardes
80	Almagro (CR)	Corral de Comedias	10-10-2015	20.30	<i>La Celestina</i>	*
81	Toledo	Teatro Rojas	13-11-2015	*	<i>La Celestina</i>	Atalaya
82	Toledo	Teatro Rojas	14-11-2015	*	<i>La Celestina</i>	Atalaya
83	Almagro (CR)	Corral de Comedias	19-03-2016	19.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias
84	Almagro (CR)	Corral de Comedias	16-04-2016	20.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias

85	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	27-08-2016	22.00	<i>La Celestina</i>	Compañía de María Elena Diardes
86	Almagro (CR)	Corral de Comedias	05-11-2016	19.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias
87	Ciudad Real	Teatro de la Sensación	04-02-2017	21.30	<i>La Celestina</i>	CTC Producciones
88	Cuenca	*	24-02-2017	*	<i>La Celestina</i>	Atalaya
89	Almagro (CR)	Corral de Comedias	08-04-2017	20.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias
90	Almagro (CR)	Corral de Comedias	13-07-2018	22.45	<i>La Celestina</i>	Bambalina Teatre Practicable
91	Torralba de Calatrava (CR)	Patio de Comedias	10-08-2018	22.30	<i>La Celestina</i>	Calema Producciones
92	La Puebla de Montalbán (TO)	Patio del Cristo	20-08-2018	20.00	<i>Canciones de amor en torno a Calixto y Melibea y Fernando de Rojas</i>	Compañía de María Elena Diardes
93	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	25-08-2018	22.15	<i>La Celestina</i>	Compañía de María Elena Diardes
94	Daimiel (CR)	Teatro Municipal	04-09-2018	22.00	<i>La Celestina</i>	Coral Municipal Molto Vivace
95	Pozuelo de Calatrava (CR)	Teatro Municipal	16-02-2019	21.30	<i>La Celestina</i>	Malkoa Teatro
96	Almagro (CR)	Corral de Comedias	25-05-2019	20.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias
97	La Puebla de Montalbán (TO)	Plaza Mayor	24-08-2019	22.15	<i>La Celestina</i>	Compañía de María Elena Diardes
98	Puertollano (CR)	Auditorio Municipal Pedro Almodóvar	18-10-2019	21.00	<i>La Celestina</i>	Tumbalobos Teatro
99	Almagro (CR)	Corral de Comedias	23-11-2019	19.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias
100	Almagro (CR)	Corral de Comedias	28-02-2020	19.30	<i>La Celestina</i>	Corrales de Comedias

Tragicomedia de Calisto y Melibea: testimonios recuperados y una nueva edición [Roma, Marcelo Silber, 1512-1515]

M.^a Jesús Lacarra & Ana Milagros Jiménez Ruiz
Universidad de Zaragoza - Instituto de Patrimonio y Humanidades

RESUMEN

En el trabajo se repasan los recientes hallazgos de nuevas ediciones, o ejemplares no documentados, de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. También se da a conocer un curioso testimonio manipulado, conservado en la Biblioteca estatal de Ulm, que transmite, junto a las dos primeras hojas de Valencia (Juan Jofré, 1514), una edición desconocida hasta la fecha que incorpora el *éxPLICIT* rimado con la particular contrahechura «Sevilla 1502». Un análisis tipobiblioiconográfico y de ecdótica textual e iconográfica nos lleva a identificarla como [Roma: Marcelo Silber: 1512-1515].

PALABRAS CLAVE: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, nueva edición, Silber, Roma [1512-1515], Sevilla, 1502.

Tragicomedia de Calisto y Melibea: recovered testimonies and a new edition: [Rome, Marcellus Silber, 1512-1515]

ABSTRACT

The article reviews the recent findings of new editions, or undocumented copies, of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. An interesting manipulated testimony, preserved at the Ulm City Library, is presented. This copy includes a testimony of two Valence-1514-edition folios and an unknown edition with the particular *éxPLICIT* that includes the fake place and date «Seville 1502». After a bibliographical, textual and material-iconographic analysis, we consider this new edition as [Rome: Marcellus Silber: 1512-1515].

KEY WORDS: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, new edition, Silber, Rome [1512-1515], Seville, 1502

1. Descubrimientos recientes de nuevas *Celestinas*¹

Celestina, conocida inicialmente como *Comedia de Calisto y Melibea* en su versión en 16 actos y posteriormente en su versión ampliada a 21, como *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, gozó de un éxito excepcional en las prensas, solo parangonable con el *Quijote* en el terreno de la ficción. Siguiendo unos criterios muy restrictivos, que comportan limitarnos únicamente a aquellas ediciones atestiguadas por la existencia de ejemplares, la nómina alcanzaría el número de 88, abarcando desde el supuesto incunable burgalés hasta las ediciones bilingües de Rouen con las que se trataban de burlar las enmiendas sufridas por la obra desde 1632².

Es una certeza entre los críticos la pérdida de ediciones tanto de la *Comedia* como de la *Tragicomedia*, que permite sospechar que la difusión impresa de *Celestina* tuvo que ser muchísimo más rica, alcanzando, sin duda, el centenar de ediciones. Las referencias de bibliógrafos del pasado, los catálogos de bibliotecas desaparecidas o dispersas, las anotaciones en ejemplares, los índices inquisitoriales o las licencias concedidas a impresores, etc., son algunas de las muchas vías que nos proporcionan pistas sobre ediciones desconocidas, aunque también pueden inducir a error y conducirnos hacia otras imaginarias, los testimonios «fantasmas» tan temidos por todo bibliógrafo. En algunos casos, sin embargo, las evidencias llevan a pensar que pisamos terreno firme al presuponer su existencia y, en otros casos —los mejores— son los hallazgos inesperados los que ponen fin a la incertidumbre.

Hay coincidencia entre los bibliógrafos en aceptar la existencia de un impreso de 1500, al que aludiría Alonso de Proaza en su colofón rimado:

¶ El carro Phebeo despues de auer dado | mill τ quinientas bueltas en rueda | ambos entonçes los hijos de Leda | a Phebo en su cafa tienen pollentado: | quando este muy dulce y breue tratado | despues de reuifto τ bien

1.— Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación PID2019-104989GB-I00, concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Se inscribe en el grupo investigador 'Clarisel', que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón como del Fondo Social Europeo. Para la información inicial retomamos algunos datos de M.^a J. Lacarra, «Testimonios recuperados de *La Celestina* (Sevilla, 1569 y Salamanca, 1573) y de una Glosa del Cartujano a las *Coplas de Manrique* (Medina del Campo, 1569)», en *Homenaje a Giuseppe Mazzocchi. Caeterio suave. Collana di filologia ibérica fondata da Giuseppe Mazzocchi diretta da Paolo Pintacuda*, en prensa. Agradecemos la inestimable ayuda de Dorothea Schoch, Patrizia Botta, Mercedes Fernández Valladares, Francisco J. Lobera, María Cristina Misiti e Inmaculada García-Cervigón del Rey.

2.— Para más detalles de estas ediciones, *cfr.* M.^a J. Lacarra, «Fernando de Rojas, *Celestina*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza (España), ISSN 2530-1985 [en línea]. Publicación: 15-03-2019. Actualización: 31-12-2020. DOI: <https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_322> [Fecha de consulta: 20-10-2021].

coꝛregido | con gran vigilancia puntado y leydo | fue en
Salamanca impreſſo acabado. || (70r)³.

De ahí la deducción de una posible edición salmantina perdida, en la que también habría colaborado Proaza y que, según Víctor Infantes, pudo haber salido entre mayo o junio para ajustarse a la metáfora cronológica⁴. Desconocemos también dónde y cuándo pudo imprimirse la *príncipe*s de la *Tragicomedia*, de la que derivaría el impreso zaragozano de 1507 así como la traducción italiana de Alfonso Ordóñez (*Tragicomedia di Calisto e Melibea novamente traducta de spagnolo in italiano idioma*, Roma: Eucharius Silber, 1506), puesto que todas las ediciones datadas en 1502 son posteriores; se han propuesto, entre otros, un impreso de Salamanca de 1502, o uno toledano de 1504, en ambos casos sin ejemplares.

Solo en 2017 hubo dos importantes hallazgos de testimonios con el falso colofón sevillano de 1502. Ottavio Di Camillo localizó en Nápoles un ejemplar, identificado por Mercedes Fernández Valladares como salido del taller de Juan Varela de Salamanca, *circa* 1514-1517, y Charles Faulhaber encontró en Erfurt otro impreso celestinesco, que Julián Martín Abad atribuye a la oficina tipográfica de Jacobo Cromberger hacia 1516⁵.

3.– Valencia: Juan Joffre, 1514, 21 de febrero, Biblioteca Nacional (España), sig. R/4870. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/tragicomedia-de-calisto-y-melibea-nueuamete-reuista-y-emendada-co-addision-de-los-argumetos-de-cad-0/>> [Fecha de consulta: 20-10-2021].

4.– Según Norton, Alonso de Proaza se limitaba en 1514 a repetir la fecha de una edición salmantina perdida de la *Comedia* fechada en 1500, tal vez la primera en la que él hubiese intervenido, lo que le llevaba a concluir: «Que hubiese una edición de Salamanca de un texto de *La Celestina* de 1500 es casi imposible ponerlo en duda»; *cf.* F. J. Norton, «Appendix B. The early editions of the “Celestina”», en *Printing in Spain, 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, p. 147; citamos por la traducción española, «Apéndice B. Las primeras ediciones de la “Celestina”», en *La imprenta en España 1501-1520*, ed. J. Martín Abad (con un nuevo «Índice de Libros Impresos en España, 1501-1520»), Madrid, Ollero y Ramos, 1997, p. 214. También *vid.* V. Infantes, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo [y una nota final]», en *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros, 2010, p. 16 (primera edición 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)*, Bloomington, Indiana University - Departamento de Español y Portugués, 2007).

5.– En el primer caso se trata de un testimonio único, localizado por O. Di Camillo. Nápoles. BNN: Sala D. Quatrocent. XXIII-C-3(1), encuadernado junto a la *Cárcel de amor* (Sevilla: Jacobo Cromberger, 1520, 11 de enero) y que, según anotación manuscrita, habría pertenecido a la biblioteca del cardenal don Cristóbal Melgarejo. Los recientes estudios de M. Fernández Valladares han permitido atribuirlo al taller sevillano de Juan Varela de Salamanca, ca.1514-1517; *cf.* M. Fernández Valladares, «Otra enigmática *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con la data contrahecha de «1502»: análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la *Cárcel de amor* (1520)», en *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, coord. M.^a J. Lacarra, eds. N. Aranda García, A. M. Jiménez Ruiz y A. Torralba Ruberte, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 463-501. El segundo corresponde también a un testimonio único, localizado por C. Faulhaber en la biblioteca de la Universidad de Erfurt (03 - Lp. 8° 00550). Cuenta también con *explicit* rimado en 1502, pero ha sido datado por J. Martín

En 2018 se incorporó a la serie una nueva *Celestina* desconocida, esta vez de Pedro Bernuz (1554), cuyo hallazgo ha pasado más inadvertido para los estudiosos celestinescos. El punto de partida de este impreso zaragozano es otro publicado diez años antes en la misma ciudad (1545), cuando el taller lo regían Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, de gran interés desde el punto de vista gráfico, puesto que tiene todos los actos decorados con escenas y no con figuritas. Esta oficina tipográfica es resultado de las sucesivas ventas que hizo Jorge Coci a partir de 1536, cuando doce años antes de su muerte, viudo y sin hijos, empezó a desvincularse de su negocio. Esta circunstancia explica que ambos impresores conservaran su instrumental y quisieran seguir utilizando su nombre y su marca como garantía de calidad. La unión entre el librero Bartolomé de Nájera, uno de los hombres de confianza de Coci, y el notario Pedro Bernuz, cuya esposa, Isabel Rodríguez, era sobrina del alemán, se extendió entre 1540-1546; a partir de esas fechas se disolvió la sociedad y ambos emprendieron su actividad en solitario, distribuyéndose los enseres del taller⁶. Este testimonio, actualmente en una biblioteca particular, fue impreso por Pedro Bernuz, con colofón del 22 de noviembre de 1554. La coincidencia de las estampas muestra que fue este impresor y notario de caja quien se hizo con los tacos⁷. Las 26 imágenes que ilustran el texto —deberían ser 27, pero el modelo está mutilo— proceden de las mismas entalladuras de la edición anterior y los únicos cambios se producen en la mención de la portada («en la officina de Pedro Bernuz. Año de.M.D.XLIII»); en la marca, con un taco de nueva elaboración en la que figura su propio monograma; y en la incorporación del tipo de la coma en la fundición.

Por nuestra parte, a estas ediciones hemos sumado otras dos, que no dejan de ser un reflejo de la progresiva decadencia de la imprenta espa-

Abad en 1516, antes de abril. En línea: J. Martín Abad, «Una nueva edición “Sevilla, 1502”», *PhiloBiblon*, Abril 22, 2017, <<https://update.lib.berkeley.edu/2017/04/22/la-tragicomedia-de-calisto-y-melibea-de-sevilla-1502-una-nueva-edicion/>> [Fecha de consulta: 20-10-2021].

6.— M. J. Pedraza Gracia, «La imprenta zaragozana del impresor Pedro Bernuz a través de los protocolos del notario Pedro Bernuz II», *Revista Zurita*, 72 (1997), pp. 29-52; M. J. Pedraza Gracia, «Los talleres de imprenta zaragozanos entre 1475 y 1577», *Pliegos de Bibliofilia*, 11 (2000), pp. 3-22; y M. J. Pedraza Gracia, «Por George Coci, alemán», en *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, eds. M.^a J. Lacarra y N. Aranda, Valencia, Prensas de la Universitat de València, 2016, pp. 201-214.

7.— F. de Rojas, *La Celestina*, ed. de M. R. Moralejo Álvarez, facsímil no venal, Sabadell, 2018; ejemplar del coleccionista Alfonso Fernández González. Para la descripción de esta edición, véase M.^a J. Lacarra, «La tradición iconográfica de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, ed. I. Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 1684-1696. Para el modelo iconográfico de sus grabados, véase, A. Saguar García, «¿Un programa iconográfico original? Modelos alemanes para los tacos de la edición Zaragoza, en la oficina de Jorge Coci a costa de Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 17 de junio de 1545, de *Celestina*», en *Videoactas del I Congreso del CELPYC (4-5 de junio de 2020)*, eds. E. Fernández y A. Saguar García, Nueva York, CELPYC, 2020, vídeo 11. <<https://doi.org/10.47537/celpyc2020.11>>.

ñola en la segunda mitad del Quinientos. La primera es una sevillana, de la que se tenían noticias, pero hasta ahora carecíamos de ejemplar documentado. Se trata de un impreso sevillano de Alonso de la Barrera, datado en 1569. De esta edición, citada por bibliógrafos desde el siglo XIX, hemos podido localizar un ejemplar en la Biblioteca municipal de Nantes. A ella añadimos también una edición salmantina, hasta ahora no recogida en ningún catálogo según nuestros datos, de la que consta un ejemplar en la biblioteca estatal de Vorarlberg, ubicada en la ciudad de Bregenz (Austria)⁸.

A finales de febrero del año 2020, cuando el covid-19 impedía el acceso a las bibliotecas, el profesor Neil Harris, de Udine, llamó la atención sobre un ejemplar de *Celestina* conservado entre los fondos de la Biblioteca Comunale Valentiniana de la ciudad de Camerino, en la provincia de Macerata. A las circunstancias de la pandemia se suman las consecuencias del terremoto de 2016, sufrido especialmente en esta zona italiana, lo que hace imposible de momento el acceso a los fondos para poder verificar las características de esta edición. El ejemplar, incluido por Carlo Pasero en el catálogo de los fondos antiguos de esta biblioteca, es un volumen en 4.º, encuadernado junto al *Sumario dela capitulacion assentada et firmada entre la cesarea catholica y real magestad del emperador y rey nuestro senor y el Christianissimo rey de Francia, Romance del conde Claros de Montaluna y Romance del Conde Claros nuevamente trobado por otra manera*. Su colofón («Acabasse la Tragicomedia con el tratado de Centurión con diligencia corregido y emendado. Impresso por Jacobo Cromberger aleman y Juan Cromberger. Año del señor de M.d.xxv. en fin de Noviembre») coincide con el del testimonio conservado en la British Library (G.10223), pero se diferencia en algunos detalles de la portada y del fol. a2r —únicas hojas con reproducción hasta ahora— de este testimonio único. En la portada, al título y subtítulo conocidos («Tragicomedia de Calisto y Melibea, en la cual se contienen de más de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos mostrándoles los engaños que están encerrados en servientes y alcahuetas») les falta el anuncio: «e nuevamente añadido el tractado de Centurio», lo que comporta otros ajustes. En las octavas acrósticas se puede observar la tendencia al uso de formas completas y no abreviadas. Es posible que estemos ante la misma edición del ejemplar conservado en Londres, pero de una emisión diferente; una hipótesis que, de momento, solo puede aventurarse⁹. A las anteriormente mencionadas, podemos añadir ahora un curioso testimonio conservado en una biblioteca alemana.

8.— Para más datos, *cf.* M.^a J. Lacarra, «Testimonios recuperados de *La Celestina*...», art. cit.

9.— La ficha en el catálogo conjunto de las Bibliotecas de Ascoli Piceno, Fermo y Macerata es accesible en: <https://bibliomarchesud.it/opac/resource/tragicomedia-de-calisto-y-melibea-UMC0718703>. Para la formación de la Biblioteca, véase D. Branciani y P. L. Falaschi, «La Biblioteca Comunale Valentiniana di Camerino», *Lettere dalla Facoltà*, 7.4 (2004), pp. 24- 29.

2. El fondo Schad en la biblioteca estatal de Ulm

La biblioteca del estado de Baden-Wurtemberg cuenta con un interesante fondo antiguo, legado de los descendientes de Erhard Schad (1604-1681). Este jurista alemán, miembro de una de las más antiguas familias patricias de la ciudad, se formó en Estrasburgo, Tubinga, Altdorf y Padua. En 1628 se estableció en Milán, donde se centró en el estudio de la lengua y la literatura italianas, y pudo adquirir gran parte de sus libros¹⁰. Posteriormente regresó a Alemania con una amplia biblioteca, y falleció en 1681. En la iglesia del pueblo de Geislingen, de donde fue alguacil desde 1651 hasta su muerte, está su tumba con un epitafio que dice: «Erhard Schad era un amante de los libros y las antigüedades que viajaba mucho y tenía una gran formación científica; su biblioteca contenía 13.900 libros».

Según dispuso en su testamento datado en 1678, sus fondos pasarían a ser propiedad de la ciudad de Ulm si la familia no tenía heredero varón. Pese a que en 1826 esta condición no se cumplía, el 13 de enero sus descendientes decidieron aplicar esta disposición testamentaria y donaron la biblioteca a la ciudad. El catálogo más antiguo de los bienes de Schad fue preparado por su propietario, aunque hay 32 entradas que corresponden a fondos de su padre, Conrad. Los cerca de 14000 títulos muestran su afición por los libros hermosos, con unos 45 incunables, algunos únicos, como la obra de Lorenzo Spirito, *Libro della ventura, ovvero Libro delle sorti*, de 1482. Unos 5880 volúmenes corresponden al siglo XVI, muchos de ellos ilustrados, y reflejan su conocimiento de las lenguas extranjeras con obras en alemán, latín, griego, italiano, francés y español, principalmente.

Entre sus fondos españoles predominan los clásicos publicados fuera de España, como el *Quijote*, el *Lazarillo* o el *Guzmán de Alfarache*, en ediciones milanesas; tanto en su lengua original como traducidos al alemán o al italiano, como es el caso del *Amadís de Gaula* o la *Diana* de Montemayor; y un gran número de ediciones de los Países Bajos, como los escritos de Teresa de Jesús o de Francisco Castaña, Huarte de San Juan, Antonio de Guevara, etc. Entre los impresos del XVI sobresalen algunos ejemplares

La única referencia hasta ahora se encontraba en C. Pasero, *Incunaboli ed edizioni cinquecentesche nella Biblioteca Valentiniana e comunale di Camerino*, Camerino, Stab. tip. Successori Savini-Mercuri, 1933, n. CCXXXIV. Para su hallazgo, véase el Blog de A. Sagar García, *Por treze, tres* (<https://portezetres.hypotheses.org/page/2>) y la interesante actualización de datos de C. Faulhaber, «Una nueva emisión de la edición de Sevilla: Cromberger, 1525, de *Celestina*», 7 de marzo de 2020, *blog de Philobiblon* <<https://update.lib.berkeley.edu/2020/03/07/una-nueva-emision-de-celestina-sevilla-cromberger-1525/>> [Fecha de consulta: 20-10-2021].

10.– Agradecemos los datos a Dorothea Schoch, quien nos ha facilitado el acceso al catálogo elaborado por el propio Schad, precedido de una breve introducción: B. Appenzeller, D. Schoch und A. Rosenstock, *Catalogus Schad. Die Bibliothek des Erhard Schad (1604–1681)*, Ulm, Stadtbibliothek Ulm, 2013; B. Breitenbruch, «Die Bibliothek des Ulmer Patriziers Erhard Schad», *Ulmer Forum*, 59 (1981), pp. 11-13. Disponible en: <<https://stadtbibliothek.ulm.de/online/die-stadtbibliothek-veroeffentlicht-online>> [Fecha de consulta: 20-12-2021].

únicos o poco conocidos, no incorporados a veces a los catálogos tradicionales. De acuerdo con la descripción de su poseedor destacan:

San Pedro, Diego Fernández de: *Question de amor y carcel de amor*. – Enueres: Nutius, 1546. [480] S. - Vorlageform des Erscheinungsvermerks: Fue impreso en Enueres eel vnicornio doro par Martin Nucio. M.D.XLVI. Außerdem enthalten: *Carcel de amor del complimiento* de Nicolas Nunez. Schad 6905.

Sepúlveda, Lorenzo de: *Cancionero de romances nuevamente sacados de historias antiguas de la cronica de Espana . . .* – Medina del Campo: Boyer, 1576. 272, [4] Bl. Schad 6906.

Timoneda, Juan de: *Rosa de amores: primera parte de romances*. – Lerida: Villanueva & Robles, 1574 [ersch.] 1575. 59, [2] Bl. -Vorlageform des Erscheinungsvermerks: Impresos, ano de 1574. Kolophon: Fue Impressa esta primera parte de Romances de amores en la Ciudad de Lerida enla Emprenta de Iuan de Villanueua y Pedro de Robles. Ano 1575 Schad 6907¹¹.

2. 1. *Celestina en la Biblioteca estatal de Ulm*

A estos testimonios se suman dos ediciones de *Celestina* del siglo XVI cuyas entradas son:

Nuevamente revista y emendada con addicion delos argumentos de cada un auto en principio co[n] addicion delos argume[n]tos de cada un auto en principio, la qual co[n]tiene de mas de su agradable y dulce estilo muchas sente[n]cias filosofales y avisos muy necessarios pa ma[n] cebos mostra[n]do les los engan[n]os q. estan encerrados en sirvie[n]tes y alcahuetas [Sevilla], ¬[ca.¬1515¬]¬ [82] Bl.: Ill Schad 4434

Tragicomedia de Calisto y Melibea, en la qual se contiene de mas de su agradable y dulce estilo, muchas sen-

11.– La edición conjunta de la *Cárcel de amor* y la *Questión de amor* fue considerada testimonio único por J. F. Peeters Fontainas, *L'officine espagnole de Martin Nutius à Anvers*, Anvers, Societé des Bibliophiles Anversois, 1956, n. 9, aunque existen otros ejemplares en Madrid, Biblioteca Nacional, Nueva York, Hispanic Society y en la Biblioteca Nacional de Viena. El volumen de Sepúlveda fue incorporado por P. M. Cátedra en su Estudio preliminar a la reedición facsímil de la obra de Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, n.º 188. V. Beltran, en su edición de Joan Timoneda, *Rosas de Romances*, México D. E., Frente de Afirmación Hispanista, 2018, considera que esta edición leridana es un testimonio único.

tencias filosóficas y ajuicios muy necesarios para mançebos, mostrandoles los engaños que estan encerrados en siruientes y alcahuetas [Antwerpen]: Plantin, 1595 352 S. Schad 5887

La edición plantiniana es una de las más difundidas por toda Europa con más de treinta ejemplares conservados, pero la primera es un testimonio especialmente interesante cuyas particularidades pretendemos detallar en esta publicación. Como todos los volúmenes, está marcado en el vuelto de la cubierta con el *exlibris* de su propietario, consistente en una cartela ricamente adornada con volutas, vegetales y guirnaldas y en un óvalo central, blasón de la familia Schaden con el escudo (en campo de oro) con un águila explayada en sable, y sobre el casco, adornado con lambrequines, la misma águila a modo de cimera. El coleccionista añadía al *exlibris* una divisa manuscrita en distintas lenguas, muchas veces sacada del fondo proverbial¹²; en este caso se trata de la cita cervantina «Buen coraçon quebranta mala ventura», recogida por Correas¹³:



Lámina 1

La excepcionalidad del primer ejemplar celestinesco conservado por Schad reside en ser un testimonio manipulado a partir de la fusión de dos

12.— «Wappen Ulmer Patrizierfamilie Schad», en H. Appuhn (ed.), *Johann Siebmachers Wapenbuch. Die bibliophilen Taschenbücher*, Harenberg, Aufl, Dortmund, 1989, 2. verb, n. 538.

13.— G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. L. Combet, revisada por R. James y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000, B334; *Quijote*, II, 10 y II, 35.

ediciones en cuarto: por una parte, la edición impresa por Juan Jofré en Valencia, el 21 de febrero de 1514 (A² – 2 h.) y, por otra, una nueva edición que atribuimos a Marcelo Silber y que fue impresa en Roma con anterioridad a 1515 (B-T⁴, U⁶ – 78 h.). En la misma línea de los descubrimientos de 2017, esta última se incardina en las ediciones que incluyen el famoso éxPLICIT rimado con la contrahechura de «Sevilla 1502».

A partir de los principios tipobibliográficos¹⁴ y biblioiconográficos¹⁵, posteriormente respaldados por los de la ecdótica y la crítica textual, ofrecemos un análisis material detallado de este curioso ejemplar facticio.

2. 2. 1. Cuaderno (A²) del Ejemplar de Ulm (Schad 4434)

Las dos primeras hojas que constituyen este ejemplar incluyen la portada (con grabado, título —«Tragicomedia de Calisto y Melibea»— con el anuncio de «nuevamente revista y enmendada...»¹⁶) y parte de los característicos preliminares de la tradición editorial celestinesca. A la carta de «El autor a un su amigo» le siguen las octavas que incorporan el famoso acróstico «El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea e fue nascido en la Puebla de Montalbán». Si bien, del total de once octavas, este ejemplar solamente contiene nueve, ya que al pasar del fol. 2v al fol. 3r, la décima octava («Amonesta a los que aman que sirvan a Dios y de / jen las vanas cogitaciones y vicios de amor») se ve interrumpida para dar lugar a la parte final del prólogo («turas: poniendo rúbricas: o sumario al principio de cada acto [...] puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición») que precede al íncipit «Síguese la Comedia o Tragicomedia...».

Podríamos considerar que la ausencia de las dos últimas hojas del cuaderno A estaría justificada por un inevitable deterioro del testimonio, ocasionado por el transcurso del tiempo o por la manipulación humana, lo cual habría dado paso directo al cuaderno B. Sin embargo, un cotejo

14.– Para la etapa post-incunable, *cf.* H. D. L. Vervliet, *Sixteenth-century printing types of the Low Countries*, Leiden, Brill, 1968; F. J. Norton, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University, 1978.

15.– M. Fernández Valladares, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 21 (2012), pp. 87-131; M. Fernández Valladares, «De la tipobibliografía a la biblioiconografía: consideraciones metodológicas para un *Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo XVI*», en *Actas del Simposio sobre El libro en el mundo hispánico: nuevas tendencias y direcciones (Magdalen College, Oxford, 20-21 de septiembre de 2010)*, eds. J. C. Conde y C. Griffin, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2020, pp. 57-98.

16.– «nueuamēte reuise lta y emendada cō addicion delos argu l mētos de cada vn auto en principio. la l qual cōtiene de mas de fu agradable τ l dulce estilo muchas sentēcias filosofales: τ auifos muy necessarios pa māce l bos: mostrādo les los engaños q̄ estan l encerrados en firuiētes τ alcahuetas». Precisamente este paratexto es el que encabeza la entrada del ejemplar de la Biblioteca Estatal de Ulm (Schad 4434).

entre la caja de escritura y la letrería de los fols. 2v-3r (ca. 82G y 41 líneas frente a una gótica 85G y 37 líneas, respectivamente), así como la costura interna y los dos tipos de *marginalia* —con diferente tinta e idioma, italiano en el primer caso y español en el segundo— permiten confirmar la falsificación de este ejemplar¹⁷ y, por tanto, la presencia de, al menos, dos ediciones distintas en el mismo (*Lámina 2*).

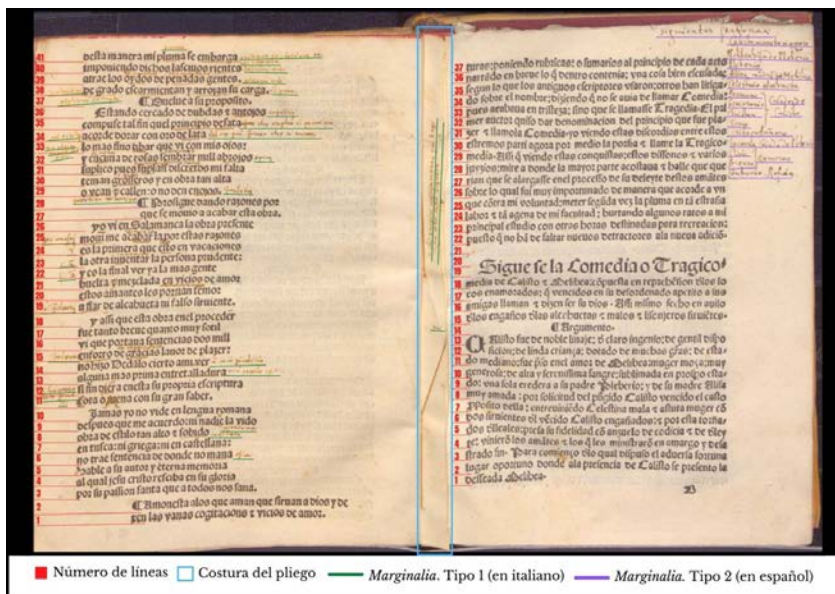


Lámina 2

Gracias al grabado xilográfico que encabeza el primer cuaderno, la identificación de esta primera parte apenas deja resquicio al misterio, ya que es la misma ilustración empleada en las portadas de las ediciones valencianas publicadas por Juan Jofré. El análisis sinóptico entre Ulm y las ediciones de Jofré revela que las dos hojas del cuaderno A pertenecen a la edición de 1514, y no a la edición de 1518 ni a una edición desconocida.

2. 2. 2. Cuadernos (B-T^a, U^b) del Ejemplar de Ulm (Schad 4434)

Por lo que respecta al resto de cuadernos que constituyen este ejemplar, nos encontramos ante una edición *sine notis* desconocida hasta la fecha que hemos denominado *CUlm*.

17.– Desde la Stadtbibliothek Ulm nos confirman que se han añadido los fol. A1 y fol. A2 a la encuadernación y que su papel difiere del resto de hojas del ejemplar. Creemos que fue adquirido en Italia por Schad en estas condiciones y que no fue manipulado con posterioridad. Sin embargo, esta premisa debe ser confirmada tras una inspección directa del ejemplar (una operación que no ha podido llevarse a cabo debido a las restricciones producidas por la pandemia).

Al faltar el primer cuaderno —en cuya portada en ocasiones aparecía el nombre del impresor— la única información paratextual que permitiría localizar y datar esta ignota edición es el cronotopo «Sevilla 1502» que se incluye dentro del éxplícit rimado de los paratextos finales¹⁸. Por ello, conviene aproximarse a las primeras ediciones de la *Tragicomedia* nacidas en Castilla que incluyen esta contrahechura destinada en origen a eludir la censura¹⁹.

El texto principal de esta *Tragicomedia* está compuesto en una tipografía que da lugar a una caja de escritura de hasta 38 líneas. Si nos atenemos a la tendencia editorial de las *Celestinas* de las primeras décadas del siglo XVI, que progresivamente incluían tipos menores para conseguir un ahorro en papel²⁰ —la principal fuente de gastos de la industria editorial antigua²¹—, la configuración de esta segunda parte de nuestro ejemplar la acerca a las primeras *Tragicomedias* conservadas: la edición zaragozana de 1507 presenta 38 líneas y el número aumenta con las 41 líneas de las ediciones crombergerianas (ca. 1511, ca. 1513-1515, ca. 1516, ca. 1518-

18.— Se trata de la última copla de Proaza que desde la *Comedia*, como bien ha señalado la crítica, actúa como colofón de la obra: «El carro de Febo después de haber dado / mil y quinientas dos vueltas en rueda / ambos entonces los hijos de Leda / a Phebo en su casa tienen posentado / cuando este muy dulce y breve tratado / después de revisto y bien corregido / con gran vigilancia puntado y leído / fue en Sevilla impreso acabado» *cf.* G. Serés, «Prólogo», en F. de Rojas (y «Antiguo Auctor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. F. J. Lobera, F. Rico, G. Serés *et al.*, Barcelona, Crítica, 2000, p. lvi (Subapartado: De la “Comedia” a la “Tragicomedia”). Para los paratextos de la *Celestina* véase, entre otros, M. Blanco, «Las piezas liminares de la *Celestina*: un vestíbulo enigmático», en *La Célestine. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea. Actes du Colloque International*, ed. F. Maurizi, Caen, Université de Caen, [1995], pp. 119-143; P. Botta, *Edizione critica de La Celestina di Fernando de Rojas (atti VIII°-XXI°)*, Roma, La Sapienza - Università di Roma- Fac. Lettere, 2001, [[archivo *Finales*, Nota 1 y Nota 29, y archivo *m-Finales*, Nota 1 y Nota 25]]. Consulta en línea: <<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/celest.htm>>; F. Cantalapiedra Erostarbe, «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *eHumanista*, 19 (2011), pp. 20-78.

19.— Actualmente son ocho las *Tragicomedias* que incluyen el falso colofón: Toledo: [Suscensor de Pedro Hagenbach], [1510-1514] (*H*); Sevilla: [Jacobo Cromberger], [1511] (*I*); Sevilla: [Jacobo Cromberger], [1513-1515] (*K*); Sevilla: [Juan Varela de Salamanca], [1514-1517] (*CNa*); [Roma: Marcelo Silber, 1515-1516] (*J*); Sevilla: Jacobo Cromberger, [1516] (Erfurt); [Sevilla: Jacobo Cromberger, 1518-1520] (*L*); [Roma: Antonio Blado, 1520] (*M*) [Seguimos los criterios de atribución de ciudad, impresor y fecha de Comedic, *cf.* nota 1 y respecto a la crítica textual, la clasificación de las ediciones de J. H. Herriott, *Towards a critical edition of the Celestina: a filiation of early editions*, Madison [Wis.], University of Wisconsin Press, 1964]. Frente a los postulados de Norton e Infantes, Fernández Valladares —en consonancia con Foulché-Delbosc, Lobera-Rico-Serés y García Valdecasas— sostiene que los últimos descubrimientos (*CNa* y Erfurt) demuestran que la reiteración de la fecha 1502 en el éxplícit rimado se debió a la búsqueda de una elusión de la censura más que a una emulación de patrones editoriales *cf.* M. Fernández Valladares, «Más evidencias bibliográficas para una controversia: el “colofón métrico” de la *Celestina* a la luz de las dos nuevas ediciones tempranas de la *Tragicomedia* (“Sevilla 1502”)», en *Controversia y producción escrita en la España Moderna*, eds. M. Albisson y L. Sanz Gómez, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2019, pp. 215-228.

20.— M. Fernández Valladares, «Otra enigmática *Tragicomedia*...», art. cit., p. 469.

21.— P. Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, trad. Amparo Balanzá Pérez, València, Alfons el Magnànim, 1987, vol. I, pp. 146-147.

1520), las 42 de Toledo (ca. 1510?) y de Valencia (1514 y 1518), y las 47 de la edición sevillana de Juan Varela (ca. 1514-1517).

La disposición de la caja de escritura y el programa iconográfico de los cuadernos —las ilustraciones siguen el modelo sevillano con grabados de ancho de página en los cinco principales actos y figuritas factótum en el resto²²— podrían ser indicio de que esta edición hubiera sido impresa en Sevilla en 1502 o, al menos, en torno a la fecha de la *princeps* de la *Tragicomedia*. Si bien, un cotejo entre el tipo 85G empleado por Jacobo Cromberger —así como el de los toledanos de Hagembach (y Sucesor) y Varela, los salmantinos de Gysser y Porras, y los zaragozanos de Coci²³— y el tipo de *CULm* revela una fuerte similitud en sus entalladuras. Sin embargo, la mayor inclinación de la doble cuerda del tipo crombergeriano demuestra que no nos encontramos ante el mismo juego tipográfico y, por tanto, *CULm* no pudo haber salido de las prensas sevillanas de Cromberger (*Lámina 3; figura a*). Asimismo, el análisis sinóptico de los grabados de ancho de página evidencia que no estaríamos ante los mismos tacos empleados en las prensas crombergerianas, sino ante una copia a espejo de ese modelo.

Por ello, es preciso ampliar el espectro de estudio y aproximarnos a las ediciones que emularon el patrón iconográfico sevillano. Es así cómo la disposición material de *CULm* la relaciona directamente con la primera edición —conocida hasta la fecha— impresa en castellano en Roma: la edición de Marcelo Silber, *circa* 1515-1516 (*J*)²⁴.

22.— C. Griffin, «*Celestina's* Illustrations», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78.1 (2001), pp. 59-79.

23.— Aunque los tacos xilográficos apuntaban a Sevilla, también realizamos un cotejo tipográfico siguiendo las premisas del trabajo de Infantes donde señala Toledo, Salamanca y Sevilla como posibles cunas de la *princeps* de la *Tragicomedia* («El laberinto cronológico...», cap. cit., pp. 58-90; esp. pp. 60-66) y también incluimos las prensas de Jorge Coci en Zaragoza ya que el testimonio más temprano conservado de la *Tragicomedia* procede de allí. De este modo, ni Hagembach (Norton, *A descriptive catalogue...*, op. cit., p. 366) ni su Sucesor (op. cit., pp. 370-371) contaron con un tipo gótico de este tamaño. Por su parte, Juan Varela de Salamanca utilizó un tipo 82G (tipo 10) en Toledo, en torno a 1512, que había obtenido del taller de Cromberger en ca. 1511, pero su entalladura dista morfológicamente de *CULm* (op. cit., pp. 347-348). Asimismo, queda descartada toda aproximación a los talleres salmantinos Juan de Porras y Hans Gysser al no incluir el primer impresor tipos góticos de este tamaño y, en el caso de Gysser, presentar una entalladura muy distinta en el tipo 5 (82G) (op. cit., p. 165; p. 194). Respecto a las prensas zaragozanas de Coci, aunque el tipo 83-84G está presente desde 1497 y es el empleado para el cuerpo del texto de la *Tragicomedia* de 1507 (*Z*), la diferencia entre sus mayúsculas «M» revela que no pudo haber salido de este taller (op. cit., p. 220). El único tipo sevillano de Jacobo Cromberger con una medida y una entalladura similares al tipo 85G de *CULm* había sido acuñado en torno a 1511 (op. cit., p. 284-285; C. Griffin, *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 285). Si bien, un análisis minucioso demuestra que se trata de tipos diferentes. Véase la *Lámina 3, figura a*.

24.— Sobre esta edición *cfr.* C. Faulhaber, «The Heredia-Zabalburu Copy of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Sevilla, 1502 (i.e., Rome: Marcellus Silber, CA. 1516)», *Celestinesca*, 16.1 (1992), pp. 25-34; M. C. Misiti, «Alcune rare edizioni spagnole pubblicate a Roma da Antonio de Salamanca», en *Libro antiguo español: actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, eds. M. L. López-Vidriero y P. M. Cátedra, Salamanca-Madrid, Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional de España: Sociedad Española de Historia del Libro, 1992, pp. 307-327; G. Olivetto,

Desde un punto de vista tipobibliográfico, un cotejo de la «M» y de otras iniciales de *Culm* y Roma [1515-1516] (*Lámina 3; figura b*) permite comprobar que la letterería empleada en *Culm* fue la misma que Silber empleó en sus prensas. Se trata del juego de gótica (83-85G)²⁵ que Marcelo Silber heredó de su padre Eucario, quien a su vez fue el impresor de la primera traducción italiana de *Celestina*²⁶.





















				
82-84 G (T. 1b): Sevilla: Jacobo Cuencaberger (Norton, pp. 284-285)	82 G (T. 5): Salamanca: Juan de Porrás (Norton, p. 165)	82 G (T. 5): Salamanca: Hans Gysser (Norton, p. 194)	81-84 G (T. 7): Zaragoza: Jorge Coci (Norton, p. 220)	81-84 G (T. 7): Sevilla: Toledo: Juan Varela de Salamanca (Norton, pp. 347-348)
				
82-84 G (T. 1b): Sevilla: Jacobo Cuencaberger (Norton, pp. 284-285)	82 G (T. 5): Salamanca: Hans Gysser (Norton, p. 194)	82 G (T. 5): Salamanca: Hans Gysser (Norton, p. 194)	81-84 G (T. 7): Zaragoza: Jorge Coci (Norton, p. 220)	81-84 G (T. 7): Sevilla: Toledo: Juan Varela de Salamanca (Norton, pp. 347-348)
				
82-84 G (T. 1b): Sevilla: Jacobo Cuencaberger (Norton, pp. 284-285)	82 G (T. 5): Salamanca: Hans Gysser (Norton, p. 194)	82 G (T. 5): Salamanca: Hans Gysser (Norton, p. 194)	81-84 G (T. 7): Zaragoza: Jorge Coci (Norton, p. 220)	81-84 G (T. 7): Sevilla: Toledo: Juan Varela de Salamanca (Norton, pp. 347-348)
				
82-84 G (T. 1b): Sevilla: Jacobo Cuencaberger (Norton, pp. 284-285)	82 G (T. 5): Salamanca: Hans Gysser (Norton, p. 194)	82 G (T. 5): Salamanca: Hans Gysser (Norton, p. 194)	81-84 G (T. 7): Zaragoza: Jorge Coci (Norton, p. 220)	81-84 G (T. 7): Sevilla: Toledo: Juan Varela de Salamanca (Norton, pp. 347-348)

Fig. a

Fig. b

Lámina 3

«Ejemplares de *Celestina* de la Colección Foulché-Delbosc en la Biblioteca Nacional de la República Argentina», *Celestinesca*, 22.1 (1998), pp. 67-74.

25.– G.4 según la clasificación de A. Tinto, *Gli Annali Tipografici di Eucario e Marcello Silber (1501-1527)*, Firenze, Olschki, 1968, p. 10.

26.– P. Botta, «La contaminación en N, la traducción italiana de *La Celestina*», *Creneida*, 4 (2016), pp. 107-121; O. di Camillo, «Algunas consideraciones sobre *La Celestina* italiana», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. P. Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 216-226.

De igual modo, la estrecha relación entre *CUIm* y Roma [1515-1516] se hace palpable en el cotejo (*Lámina 4*) de los grabados de ancho de página de ambas ediciones y de las figuritas factótum —aunque la correlación entre estas no es la misma en todos los actos—, demostrando que los tacos usados en la edición de *CUIm* fueron los mismos que se emplearon en las prensas de Silber²⁷. Al imitar fielmente los grabados xilográficos presentes en las ediciones de Cromberger, Norton calificaba la edición romana de *ca.* 1515-1516 de «edición pirata» de las sevillanas²⁸. Del mismo modo, *CUIm* se inserta en esta misma tradición italiana que, precisamente, rompe la tendencia ahorradora de las *Celestinas* de la segunda década del Quinientos al emplear 82 hojas, probablemente debido al mayor número de reservas de papel en la península itálica.

27.— En julio de 2021 se realizó un estudio exhaustivo en las principales bibliotecas y fondos de Roma de las publicaciones realizadas por Silber en el periodo 1510-1525 y no se encontraron ediciones que reprodujeran en sus hojas las ilustraciones de los tacos xilográficos de ancho de página; un hecho que corrobora los postulados de M. C. Misti («Alcune rare edizioni...», art. cit.) al señalar a Antonio de Salamanca como el usuario y proveedor de los tacos de madera y como especial interesado en la producción de esta obra, del mismo modo que lo fue con los libros de caballerías y otros géneros editoriales exitosos de principios del Quinientos. Respecto al uso de figuritas factótum en las obras impresas por Marcelo Silber, además del conocido *Concilio de los Galanes* y *Cortesanas de Roma invocado por Cupido* de Bartolomé Torres Naharro (cfr. A. Rodrigo Moñino, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por A. L.-F. Askins & V. Infantes, Madrid-Mérida, Editorial Castalia - Editora Regional de Extremadura, 1997, n. 592); durante la consulta de ediciones en la Biblioteca A. Vaticana pudimos acceder al ejemplar del *Introito et porta de quelli che voleno imparare et comprendere todescho*, impreso en 1514, el 9 de febrero (cfr., A. Tinto, *op. cit.*, pp. 99-100, n. 170) que incluye dos figuritas factótum en la portada (f. 1r) y otras dos en el vuelto (f. 1v). Aunque la referencia de Tinto es correcta (Stampe Ross. 4282), el título con el que está registrado puede dar lugar a equívoco: «Questo sie uno libro utilissimo a chi se dilecta di intendere Todescho dechiando in lingua Taliana». Aunque realizar una sistematización editorial de las prensas de Marcelo Silber excede los propósitos del presente trabajo, resulta muy interesante observar cómo los tipos en gótica y las figuritas factótum que salen de estas prensas se incluyen en obras que estaban destinadas a un público lector extranjero —*Mirabilia Rome vrbis/ Indulgentie ecclesiarum vrbis Rome*— o interesado en el aprendizaje de otros idiomas, como es el caso de esta edición; unos datos que amplían las premisas de A. Bognolo, «El libro español en Venecia en el siglo XVI», en *Rumbos del Hispanismo en el umbral de Cincuentenario de la AIH*, coord. P. Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 243-258.

28.— J. Martín Abad, *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos, 2011, p. 458; F. J. Norton, «Las primeras ediciones...», cap. cit., pp. 219-220.


		Grabados de ancho de página		Muestra de figuritas factótum			
Acto XII							
	fol. P4v [Roma: Marcellus Silber, s. d.] <i>CUlm</i>	fol. P4v [Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]. <i>J</i> Ejemplar de Boston (BPL • XD.170B.9)		<i>CUlm</i>	<i>J</i> (Boston)	<i>J</i> (Boston)	<i>J</i> (Boston)
Acto XIII							
	fol. Q1r [Roma: Marcellus Silber, s. d.] <i>CUlm</i>	fol. Q1r [Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]. <i>J</i> Ejemplar de Boston (BPL • XD.170B.9)		<i>CUlm</i>	<i>J</i> (Boston)	<i>J</i> (Boston)	<i>J</i> (Boston)
Acto XIV y Acto XIX (1°)							
	fol. Q8r / fol. T3r [Roma: Marcellus Silber, s. d.] <i>CUIm</i>	fol. Q8r / fol. T3r [Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]. <i>J</i> Ejemplar de Boston (BPL • XD.170B.9)		<i>CUlm</i>	<i>J</i> (Boston)	<i>J</i> (Boston)	<i>J</i> (Boston)
Acto XIX (2°)							
	fol. T4v [Roma: Marcellus Silber, s. d.] <i>CUIm</i>	fol. T4v [Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]. <i>J</i> Ejemplar de Boston (BPL • XD.170B.9)		<i>CUlm</i>	<i>J</i> (Boston)	<i>J</i> (Boston)	<i>J</i> (Boston)
Acto XXI							
	fol. U3v [Roma: Marcellus Silber, s. d.] <i>CUIm</i>	fol. U3v [Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]. <i>J</i> Ejemplar de Boston (BPL • XD.170B.9)		<i>CUlm</i>	<i>J</i> (Boston)	<i>J</i> (Boston)	<i>J</i> (Boston)

Lámina 4

Una vez localizada la imprenta en la que fue publicada, convenía preguntarse si esta segunda parte del ejemplar ulmiense podía ser una emisión de la ya conocida Roma [1515-1516] o podía ser una nueva edición totalmente desconocida, pues, de tratarse del segundo supuesto, la relación entre ambas había de ser muy próxima.

Además de comprobaciones materiales como la prueba de la diagonal o la diferente disposición de las iniciales lombardas y de algunas figuritas factótum, la demostración fidedigna que revela que nos encontramos ante una nueva edición parte de un indicio tipológico y textual presente en el fol. U6r²⁹ de *CULm*.

En un primer y somero acercamiento, sorprende que el tipo de letería empleado para la última hoja del cuaderno U —destinado a los paratextos finales— es distinto al utilizado en el resto de cuadernos, como lo demuestra la ausencia de doble cuerda o su menor tamaño (*Lámina 5*). Una vez descartada la posibilidad de que pudiera tratarse de una hoja añadida para confeccionar un ejemplar aparentemente completo³⁰, los tipos del fol. U6r coinciden con el juego G.3 (72G) de Marcelo Silber³¹. Estos se habían empleado para introducir en una misma plana las tres coplas de Rojas y las seis de Proaza, ya que el tipo 85G habría obligado a estampar el explícit rimado en el vuelto de la hoja. Aunque no habría implicado un mayor coste en papel, esta solución habría diluido la unidad visual —presente en las ediciones sevillanas a las que el ejemplar emula— de la parte final de la obra³². De hecho, es bastante probable que este fuera el problema con el que se encontraron los componedores de la edición de Roma [1515-1516], puesto que los tres ejemplares que conservan la última hoja (Boston, Buenos Aires y Trier) eliminan la quinta estrofa de Proaza manteniendo así todos los elementos paratextuales en la misma plana³³ (*Lámina 6*).

29.— Patrizia Botta ya advertía de las variantes que se pueden producir entre diferentes ejemplares de una misma edición al ser el resultado de emisiones distintas, *cf.* P. Botta, «Problemas filológicos de un texto impreso», *Edad de Oro*, XXVIII (2009), pp. 29-40.

30.— Lo confirma la inspección realizada por Dorothea Schoch de la Stadtbibliothek Ulm.

31.— Se trata de un juego que también heredó de su padre y que fue empleado para obras impresas primordialmente en latín (*cf.* A. Tinto, *ibid.*). En este fol. U6r, la grafía que pretende ser una «ç» (en las palabras «dança», «lança», «açotes», «vergüença», «grançones», «forçava», «fuerça», «dulçura», «esperança») es una «z» al revés, lo cual es una muestra de que este tipo G.3 no se empleó para obras en castellano.

32.— Este dato rebate los postulados de M. Fernández Valladares (vid. nota 18) y otorga una baza a la tesis de Norton e Infantes, al menos para las ediciones italianas que imitan el modelo sevillano.

33.— Hasta la fecha, son cinco los ejemplares localizados de [Roma: Marcelo Silber, 1515-1516]: Boston-Boston Public Library (*XD.170B.9); Buenos Aires-Biblioteca Nazionale Mariana Moreno (FD-214); Londres-British Library (c.20.b.15), Madrid-Biblioteca F. Zabáburu (2:249-50 n° 2277) y Trier-Stadtbibliothek. Weberbach (G 578: 2 an). Los ejemplares de Boston y Buenos Aires están digitalizados, respectivamente, en: <<https://archive.org/details/tragicomediadeca00roja/page/1>>; <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmnc5x2>>. Siguiendo los buenos consejos de la profesora Botta (*cf.* nota 27), se ha procurado consultar todos los ejemplares de *J* para asegurarnos de que *CULm* era una edición independiente textualmente, y no una emisión. Sin embargo, ha sido imposible acceder al ejemplar de Madrid-Biblioteca Zabáburu, puesto que sus servicios no están disponibles al usuario en estos momentos. Sin embargo, a partir de los datos ofrecidos por C. Faulhaber («The Heredia-Zabalburu...», art. cit.), creemos que este ejemplar pertenece a la misma emisión que los otros cuatro consultados. También hemos consultado la Tesi di Laurea in Lingua e Letteratura spagnola de M. C. Armen-



Lámina 5

ti, *La tradizione primitiva di La Celestina: estudio dell'edizione Roma 1516 (I)*, rel. P. Botta, correl. F. J. Lobera Serrano, Roma, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», 1995-1996.

<p>fol. U6r [Roma: Marcellus Silber, s. d.] <i>CUlm</i></p>	<p>fol. U6r [Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]. Ejemplar de Boston (BPL: *XD170B.9)</p>	<p>fol. U6r [Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]. Ejemplar de Buenos Aires (BNMNI: FD-214)</p>
<p>fol. U6r [Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]. Ejemplar de Boston (BPL: *XD170B.9)</p>	<p>fol. U6r [Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]. Ejemplar de Buenos Aires (BNMNI: FD-214)</p>	<p>fol. U6r [Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]. Ejemplar de Buenos Aires (BNMNI: FD-214)</p>
<p>fol. U6r [Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]. Ejemplar de Buenos Aires (BNMNI: FD-214)</p>	<p>fol. U6r [Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]. Ejemplar de Buenos Aires (BNMNI: FD-214)</p>	<p>fol. U6r [Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]. Ejemplar de Buenos Aires (BNMNI: FD-214)</p>

Lámina 6

La inclusión de la quinta estrofa *CULm* y su ausencia en la edición romana de [1515-1516] nos llevó a estudiar los colofones de las diferentes ediciones de la familia sevillana nacida a partir de *I* (Apéndice I)³⁴. Las concomitancias de *CULm* con los paratextos de *I* al incluir las seis estrofas, la posterior desaparición de la quinta estrofa en *J* y *Sev23* y su reincorporación en *Ven31* y *Ven34* anunciaban un comportamiento textual que, tras el análisis del Acto IV —uno de los más relevantes en cuestión de variantes—, confirmaban la independencia de *CULm* respecto a *J* —con una serie de innovaciones que habían de afectar al resto de las ediciones de la familia sevillana— y su posición intermedia entre *I* y *J* en el *stemma* (Apéndice II)³⁵.

El análisis de la tradición textual surgida a partir del primer ejemplar sevillano de la *Tragicomedia* (*I*) demuestra que *CULm* es anterior a *J*. Sin embargo, la ecdótica debe ser respaldada —en un movimiento pendular— por la materialidad y, de este modo, siguiendo los mismos principios biblioiconográficos que Fernández Valladares concienzudamente aplicó para el caso de la edición de Juan Varela³⁶, observamos que el taco xilográfico empleado para el acto XIV y la primera parte del acto XIX ofrece una información determinante para situar temporalmente la nueva *Tragicomedia*.

En él, el muro del huerto de Melibea se representa con una torre esquinera de la que sobresale una suerte de asta. Mientras que en las dos representaciones de *CULm* esta aparece completa, en la edición de Roma [1515-1516] aparece ligeramente dañada. De hecho, la siguiente edición impresa en Roma en 1520 (*M*) a cargo del impresor Antonio Blado, donde se emplean los mismos tacos de Silber³⁷, también presenta el mismo deterioro que *J* (*Lámina* 7; *figura a*). Este taco xilográfico tuvo que estropearse antes de la impresión de la edición de Silber [1515-1516], pero todavía se mantenía intacto cuando *CULm* fue impresa, de modo que su estampación tuvo que ser anterior.

34.— Principalmente seguimos la más reciente actualización del *stemma* celestinesco de F. J. Lobera Serrano, «Un laberinto de errores»: el *stemma* de *La Celestina*, en *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, coord. M.ª J. Lacarra, eds. N. Aranda García, A. M. Jiménez Ruiz y A. Torralba Ruberte, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 669-687.

35.— Por motivos de espacio, tanto el «Apéndice I» como el «Apéndice II» pueden consultarse en el siguiente enlace: <<https://drive.google.com/drive/folders/1Obe2DjRvPIXn1zC5RkccC2HDBKeL-6Lz?usp=sharing>>.

36.— M. Fernández Valladares, «Otra enigmática *Tragicomedia*...», art. cit., pp. 478-483.

37.— M. C. Misiti, «Alcune rare edizioni...», art. cit.

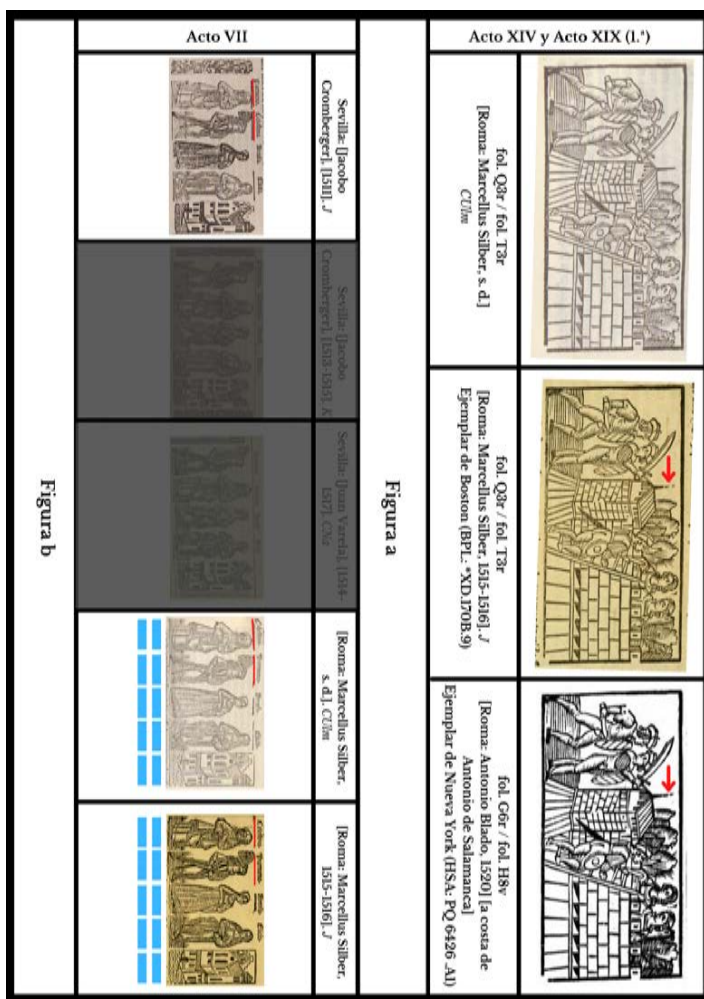


Lámina 7

Esta conjetura queda reforzada por el estudio sinóptico (*Lámina 8*) de las figuritas factótum de las ediciones de las primeras *Tragicomedias* de Toledo, Sevilla y Roma. Si fijamos como punto de referencia la edición de Sevilla impresa por Jacobo Cromberger (*ca.* 1511), observamos cómo *CULm* sigue su misma disposición iconográfica en un altísimo porcentaje, aunque se trate de copias xilográficas. De hecho, *CULm* llega a corregir algunas erratas de *I* como sucede en el acto VII en la falta de correlación entre las *dramatis personae* de Pármeno y Celestina y los grabados que los representan (*Lámina 7*; *figura b*); un error que en *CULm* se resuelve en favor de la imagen.

Acto VIII	Acto VII	Acto VI	Acto V	Acto IV	Acto III	Acto II	Acto I	
								Título [Inscrito de Pedro Hagenbach], [1510 - 1514] H
								Sevilla: [Jacobo Comberger], [1511] J
								Sevilla: [Jacobo Comberger], [1513-1515] K
								Sevilla: [Juan Varea de Salamanca], [1514-1517] Cm
								Roma: Marcellus Silber, s. d. I C1m
								Roma: Marcellus Silber, 1515-1561 J
								Sevilla: [Jacobo Comberger], [1516] [1571] K2p
								Sevilla: [Jacobo Comberger], 1518-1520] L
								Roma: Antonio Bado [1590] [a casa de Antonio de Salamanca] M

Acto XX	Acto XVIII	Acto XVII	Acto XVI	Acto XV	Acto XII	Acto XI	Acto X	Acto IX	
									Toledo: [Sucesos de Pedro Haghenbach], 1500 - 1541
									Sevilla: [Jacobo Comberger], 1521]
									Sevilla: [Jacobo Comberger], 1528-1529]
									Sevilla: [Juan Varela de Salamancal], 1514-1517]
									[Roma: Marcellus Silber, c.17]
									[Roma: Marcellus Silber, 1515-1516]
									Sevilla: [Jacobo Comberger, 1529]
									[Sevilla: Jacobo Comberger, 1518-1520]
									[Roma: Antonia Bida, 1530] (a east of Antonio de Salamancal)

Lámina 8

Al conocer que la actividad impresora de Marcelo Silber no fue anterior a 1510, esta nueva edición tuvo que ser impresa entre 1510 y 1515³⁸. Incluso, su datación se podría ajustar a la horquilla temporal de [1512-1515], puesto que el cotejo de las figuritas factótum y la corrección de la errata en el acto VII de la edición de *circa* 1511 implicaría que *CULm* habría sido impresa siguiendo el modelo de la primera *Tragicomedia* sevillana que conservamos y, por tanto, después de 1511.

Además de corroborar el innegable éxito editorial de la obra de Rojas dentro y fuera de la península ibérica y de poder añadir una nueva edición al elenco de las falsamente datadas en 1502, la relevancia de esta edición reside en que fue, con gran probabilidad, el modelo que sirvió de base de las sucesivas *Tragicomedias* impresas en castellano en la península itálica.

3. Bibliografía final

- APPENZELLER, B., SCHOCH, D. und ROSENSTOCK, A., *Catalogus Schad. Die Bibliothek des Erhard Schad (1604–1681)*, Ulm, Stadtbibliothek Ulm, 2013. Disponible en: <https://stadtbibliothek.ulm.de/-/media/bibliothek/downloads/kataloge/catalogus_schad.pdf>.
- APPUHN, H. (ed.), *Johann Siebmachers Wappenbuch. Die bibliophilen Taschenbücher*, Harenberg, Aufl, Dortmund, 1989.
- ARMENTI, M. C., *La tradizione primitiva de La Celestina: estudio dell'edizione Roma 1516 (J)*, Tesi di Laurea in Lingua e Letteratura spagnola, rel. P. Botta, correl. F. J. Lobera Serrano, Roma, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», 1995-1996.
- BERGER, P., *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, trad. Amparo Balanzá Pérez, València, Alfons el Magnànim, 1987, 2. vols.
- BLANCO, M. «Las piezas liminares de la *Celestina*: un vestíbulo enigmático», en *La Célestine. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea. Actes du Colloque International*, ed. F. Maurizi, Caen, Université de Caen, [1995], pp. 119-143.
- BOGNOLO, A., «El libro español en Venecia en el siglo XVI», en *Rumbos del Hispanismo en el umbral de Cincuentenario de la AIH*, coord. P. Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 243-258. Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_3_031.pdf>.
- BOTTA, P., (ed.), *Edizione critica de La Celestina di Fernando de Rojas (atti VIII°-XXI°)*, Roma, La Sapienza - Università di Roma - Fac. Lettere, 2001. Disponible en: <<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/web.PDF>>.

38.— Por otra parte, no deja de ser interesante observar que la signature de la biblioteca de Schad sitúa cronológicamente este ejemplar en torno a 1515 [ca.-1515-].

- BOTTA, P., «Problemas filológicos de un texto impreso», *Edad de Oro*, XX-VIII (2009), pp. 29-40. Disponible en: <<http://parnaseo.uv.es/refbase/show.php?record=1190&submit=Cite&citeType=PDF>>.
- , «La contaminación en N, la traducción italiana de *La Celestina*», *Creneida*, 4 (2016), pp. 107-121. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6031629&orden=0&info=link>>.
- BRANCIANI, D. y Falaschi, P. L., «La Biblioteca Comunale Valentiniana di Camerino», *Lettere dalla Facoltà*, 7.4 (2004), pp. 24-29.
- BREITENBRUCH, B., «Die Bibliothek des Ulmer Patriziers Erhard Schad», *Ulmer Forum*, 59 (1981), pp. 11-13.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, F., «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *eHumanista*, 19 (2011), pp. 20-78. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5674526.pdf>>.
- CATEDRA, P. M. (ed.), C. Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992.
- CORREAS, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. L. Combet, revisada por R. James y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000, B334. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/vocabulario-de-refranes-y-frases-proverbiales-y-otras-formulas-comunes-de-la-lengua-castellana---van-aneidadas-las-declaraciones-y-aplicacion-adonde-parecio-ser-necesaria-al-cabo-se-ponen-las-frases-mas-llenas-y-copiosas/>>.
- DI CAMILLO, O., «Algunas consideraciones sobre *La Celestina* italiana», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. P. Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 216-226. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7472265&orden=0&info=link>>.
- FAULHABER, C., «The Heredia-Zabalburu Copy of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Sevilla, 1502 (i.e., Rome: Marcellus Silber, CA. 1516)», *Celestinesca*, 16.1 (1992), pp. 25-34. Disponible en: <<https://ojs.uv.es/index.php/celestinesca/article/view/19754/17527>>.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, M., «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 21 (2012), pp. 87-131. Disponible en: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume21/4%20eHumanista21.fernandez.pdf>.
- , «Más evidencias bibliográficas para una controversia: el “colofón métrico” de la *Celestina* a la luz de las dos nuevas ediciones tempranas de la *Tragicomedia* (“Sevilla 1502”)», en *Controversia y producción escrita en la España Moderna*, eds. M. Albisson y L. Sanz Gómez, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2019, pp. 215-228. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.8321>.

- FERNÁNDEZ VALLADARES, M., «Otra enigmática *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con la data contrahecha de «1502»: análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la *Cárcel de amor* (1520)», en *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, coord. M.^a J. Lacarra, eds. N. Aranda García, A. M. Jiménez Ruiz y A. Torralba Ruberte, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 463-501. Disponible en: <https://www.academia.edu/45183834/Otra_enigm%C3%A1tica_Tragicomedia_de_Calisto_y_Melibea_con_la_data_contrahecha_de_1502_an%C3%A1lisis_tipogr%C3%A1fico_y_ensayo_de_ecd%C3%B3tica_iconogr%C3%A1fica_con_una_nueva_edici%C3%B3n_de_la_C%C3%A1rcel_de_amor_1520>.
- , «De la tipobibliografía a la biblioiconografía: consideraciones metodológicas para un *Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo XVI*», en *Actas del Simposio sobre El libro en el mundo hispánico: nuevas tendencias y direcciones (Magdalen College, Oxford, 20-21 de septiembre de 2010)*, eds. J. C. Conde y C. Griffin, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2020, pp. 57-98. Disponible en: <https://www.academia.edu/45183608/_De_la_tipobibliograf%C3%ADa_a_la_biblioiconograf%C3%ADa_Consideraciones_metodol%C3%B3gicas_para_un_Repertorio_digital_de_materiales_iconogr%C3%A1ficos_de_los_impresos_esp%C3%B1oles_del_siglo_XVI_>.
- GRIFFIN, C., *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.
- , «*Celestina*'s Illustrations», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78. 1 (2001), pp. 59-79.
- HERRIOTT, J. H., *Towards a critical edition of the Celestina: a filiation of early editions*, Madison [Wis.], University of Wisconsin Press, 1964.
- INFANTES, V., «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo [y una nota final]», en *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros, 2010; primera edición 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)*, Bloomington, Indiana University - Departamento de Español y Portugués, 2007).
- LACARRA, M.^a J., «Fernando de Rojas, *Celestina*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza (España), ISSN 2530-1985 [en línea]. Publicación: 15-03-2019. Actualización: 31-12-2020. DOI: https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_322.
- , «La tradición iconográfica de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, ed. I. Tomassetti, San Millán de la Cogo-

- lla, Cilengua, 2019, pp. 1684-1696. Disponible en: <https://www.academia.edu/45519747/La_tradici%C3%B3n_iconogr%C3%A1fica_de_la_Tragicomedia_de_Calisto_y_Melibeia_Zaragoza_Pedro_Bernuz_y_Bartolom%C3%A9_de_N%C3%A1jera_1545_>.
- LACARRA, M.^a J., «Testimonios recuperados de *La Celestina* (Sevilla, 1569 y Salamanca, 1573) y de una Glosa del Cartujano a las *Coplas* de Manrique (Medina del Campo, 1569)», en *Homenaje a Giuseppe Mazzocchi. Cauterio suave. Collana di filologia ibérica fondata da Giuseppe Mazzocchi diretta da Paolo Pintacuda*, en prensa.
- LOBERA SERRANO, F. J., ««Un laberinto de errores»: el *stemma* de *La Celestina*», en *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, coord. M.^a J. Lacarra, eds. N. Aranda García, A. M. Jiménez Ruiz y A. Torralba Ruberte, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 669-687.
- MARTÍN ABAD, J., *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos, 2011.
- MISITI, M. C., «Alcune rare edizioni spagnole pubblicate a Roma da Antonio de Salamanca», en *Libro antiguo español: actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, eds. M. L. López-Vidriero y P. M. Cátedra, Salamanca-Madrid, Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional de España: Sociedad Española de Historia del Libro, 1992, pp. 307-327.
- NORTON, F. J., «Appendix B. The early editions of the “*Celestina*”», en *Printing in Spain, 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, pp. 141- 156; «Apéndice B. Las primeras ediciones de la “*Celestina*”», en *La imprenta en España 1501-1520*, ed. J. Martín Abad (con un nuevo «Índice de Libros Impresos en España, 1501-1520»), Madrid, Ollero y Ramos, 1997, pp. 209-224.
- , *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University, 1978.
- OLIVETTO, G., «Ejemplares de *Celestina* de la Colección Foulché-Delbosc en la Biblioteca Nacional de la República Argentina», *Celestinesca*, 22.1 (1998), pp. 67-74. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/44283068>>.
- PASERO, C., *Incunaboli ed edizioni cinquecentesche nella Biblioteca Valentiniana e comunale di Camerino*, Camerino, Stab. tip. Successori Savini-Mercuri, 1933, n. CCXXXIV.
- PEDRAZA GRACIA, M. J., «La imprenta zaragozana del impresor Pedro Bernuz a través de los protocolos del notario Pedro Bernuz II», *Revista Zurita*, 72 (1997), pp. 29-52. Disponible en: <https://www.academia.edu/1867917/La_imprenta_zaragozana_del_impresor_Pedro_Bernuz_a_trav%C3%A9s_de_los_protocolos_del_notario_Pedro_Bernuz_II>.
- , «Los talleres de imprenta zaragozanos entre 1475 y 1577», *Pliegos de Bibliofilia*, 11 (2000), pp. 3-22. Disponible en: <https://www.academia.edu/2495839/Los_talleres_de_imprenta_zaragozanos_entre_1475_y_1577>.

- PEDRAZA GRACIA, M. J., «Por George Coci, alemán», en *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, eds. M.^a J. Lacarra y N. Aranda, Valencia, Prensas de la Università de València, 2016, pp. 201-214.
- PEETERS FONTAINAS, J. F., *L'officine espagnole de Martin Nutius à Anvers*, Anvers, Societé des Bibliophiles Anversois, 1956.
- RODRÍGUEZ MONINO, A., *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por A. L.-F. Askins & V. Infantes, Madrid-Mérida, Editorial Castalia - Editora Regional de Extremadura, 1997.
- ROJAS, F. de (y «Antiguo Auctor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera, Francisco Rico, Guillermo Serés *et al.*, Barcelona, Crítica, 2000.
- SAGUAR GARCÍA, A., «¿Un programa iconográfico original? Modelos alemanes para los tacos de la edición Zaragoza, en la oficina de Jorge Coci a costa de Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 17 de junio de 1545, de *Celestina*», en *Videoactas del I Congreso del CELPYC (4-5 de junio de 2020)*, eds. Enrique Fernández y Amaranta Saguar, Nueva York, CELPYC, 2020, vídeo 11. DOI: <https://doi.org/10.47537/celpyc2020.11>.
- TIMONEDA, Joan de, *Rosas de Romances*, V. Beltran (ed.), México D. F., Frente de Afirmación Hispanista, 2018.
- TINTO, A., *Gli Annali Tipografici di Eucario e Marcello Silber (1501-1527)*, Firenze, Olschki, 1968.
- VERVLIET, H. D. L., *Sixteenth-century printing types of the Low Countries*, Leiden, Brill, 1968.

APÉNDICE III

TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y
MELIBEAFERNANDO DE ROJAS (Y ANTIGUO
AUTOR)

VALENCIA, JUAN JOFRÉ, 1514 (21 FEBRERO) Y

[ROMA, MARCELO SILBER, 1512-1515]

ÚLM, STADTBIBLIOTHEK, SCHAD 4434

Volumen facticio. Formato in 4.^o 80 hojas no foliadas. Cuadernos A² (Valencia, Juan Jofré, 1514), B-T⁴, U⁶ (Roma, Marcelo Silber, 1512-1515). Los de cuatro hojas marcados hasta la segunda [Tij] y el de seis, hasta la tercera [Uij].

Para Valencia, Juan Jofré, 1514: Tipografía gótica de dos tamaños. Siguiendo los códigos de Norton: (tipo 3) 138G bis (Parte título de la portada «de Calisto y Melibea [...] encerrados en sirvientes y alcahuetas»); (tipo 9) 82-(83)G (Resto del texto). Caja de escritura de 174x106mm. 42 líneas por plana. Texto impreso a línea tirada y a una columna. Título en caracteres xilográficos y tipográficos, inicial xilográfica y lombarda, grabado y orlas.

Para [Roma, Marcelo Silber, 1512-1515]: Tipografía gótica de tres tamaños. Siguiendo los códigos de Tinto: (tipo 1) 146G (Íncipit «Siguese la Comedia o Tragico-»); (tipo 4) 83-85G (Resto del texto, excepto en h. U6r); (tipo 3) 72-73G (Paratextos finales, hoja con signatura U6r). Caja de escritura de 155x94mm. 37-38 líneas; 41-43 líneas en hoja con signatura U6r. Texto impreso a línea tirada y a una columna; a dos columnas en hoja con signatura U6r. Iniciales lombardas y grabados.

Contenido. Valencia, Juan Jofré, 1514

[Aj] r: Portada:

[Grabado que representa a todos los personajes en diferentes escenas de la obra. Debajo, el título enmarcado por una orla formada por tres piezas xilográficas, abierta por arriba] | [En xilografía] Tragicomedia | [En tipografía: 138G bis] de Calisto y Melibea nueuamente reuiz¹ | [En y emendada cō adición delos argu | mētos de cada vn auto en pñcipio. la | qual cōtiene de mas de fu agradable τ | dulce estilo muchas fentēcias filofofa² | les: τ auitos muy necesarios pa māce | bos: mostrādo les los engaños q̄ efan | encerrados en firuētes τ alcahuetas. |]

[Al] v: Epistola:

[82-83G] * El aucto^r avn fu amigo. | [Incial xilográfica] (S⁴) Uelen los q̄ de fus tierras abfentes fe hallā cōfiderar : | de q̄ cofu aquel lugar dōde partē mayor inopia : o falta | padēça : para cōla tal buir alos zierameos de quien en | [...] (lin. 39) no folo avos:po a quitos lo leyere: ofrezco los figuientes metros. τ | po^rq̄ conofcays dōde comieçā mis mal dolabas razones acorde q̄ to | do lo q̄ el antiguo auto: fueffe fin diuifio en vn auto: o cena inclufo ha | fta el fegūdo auto dōde dije. Hermanos mis. xē. Vale. |]

[Aj] r: Octavas acrósticas:

* El aucto^r efcufādo fe de fu yerro enefta | ob^ra q̄ efcieruo cōtra fi arguye τ compara. | [Incial lombarda] E²L filencio efcuda y fuele encubir | la falta de ingenio τ to^rpeça de lenguas | [...] (lin. 38) al qual jeſu criſto refciba en fu gloria | po^r fu paſſion fanta que a todos nos fana. | * Amonefia alos que aman que firuan a dios y de | xen las vanas cogitacions τ victios de amo^r. |]

Contenido. [Roma, Marcelo Silber, 1512-1515]

[Bj] r: Prólogo (incompleto):

[Incio del texto conſervado] turas: poniendo rubricas: o fumarios al pñcipio de cada acto | narrādo en b^rue lo q̄ dentro contenia: vna cofa bien efcuāda. | fegun lo que los antiguos efcritto^res vilāron:otros han litiga- | do fob^re el nombre:diçiendo q̄ no fe auia de llamar Comedia: | [...] (lin. 13) que cōtra mi voluntad:meter fegūda vez la pluma en tā eltraña | labo^r τ tā agena de mi facultad : hurtando algunos ratos a mi | pñcipal eſtudio con otras ho^ras deftinadas para recreacion: | puello q̄ no hā de faltar nueuos detractores ala nueua adiciōⁿ |]

[Bj] r: Texto de la Tragicomedia de Calisto y Melibea:

[146G] Sigue fe la Comedia o Tragico- | [83-85G] media de Calisto τ Melibea:cōpuella en rep^rehēſion dlos lo | cos enamorados: q̄ vencidos de fu defo^rdenado appetito a fus | amigas llaman τ dicen fer fu dios. Allí miſmo fecho en auifo | [...] (lin. 33) eſto ualle tu muerte:po^rque no ouifte laſtima de tu querida τ | amada madre:po^rque te moſtraffe tā cruel con tu viejo padre: | po^rque me dexaſte penado:po^rque me dexaſte trife y folo: In | haz lach^rymarum valle: |]

[U6] r: Coplas de Rojas y coplas de Proaza:

[72-73G] * Cōcluye el aucto^r aplicādo la | ob^ra al pñfioito po^rq̄ la acabo | * Pues aq̄ vemos quā mal fenecierō | aq̄llos amātes:huygamos fu dança: |]

[U6] r: Éxplicit rimado - colofón:

[Final de la segunda columna, lin. 36] * El carro ð febo ðfpues ð auer dado | mill τ quiniētas dos bueltas ē rueda | ambos entōces los hijos de leda | a phebo en fu cafa tiēē poñtado | quādo eſte muy dulce y b^rueu puntado | dēfpues de reuifto y biē cō^rregido | cō grā vigilancia tratado y leydo | fue en Seuilla impreſſo acabado. |]

[80] v: [En blanco].

Grabados.

[A1] r: Grabado de portada.

[B1] v: Primer acto: conjunto de cinco figuritas factōtum (Galán 1 - Galán 2 - Dama 1 - Galán 3 - Vieja 1)¹ con el nombre de los personajes que aparecen en

¹ Clasificación realizada a partir del orden de aparición en los actos.

tipográfica en la parte superior (Pármeno - Calisto - Melibea - Sempronio - Celestina - Elicia - Crito).

[D4] v: Segundo acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Árbol 1 - Galán 2 - Galán 4 - Galán 5 - Casa 1) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Calisto - Pármeno - Sempronio).

[E2] v: Tercer acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Casa 1 - Vieja 1 - Galán 3 - Dama 1 - Árbol 2) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Celestina - Sempronio - Elicia).

[F1] v: Cuarto acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Casa 1 - Dama 2 - Vieja 2 - Dama 3 - Dama 1) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Lucrecia - Celestina - Alisa - Melibea).

[G4] r: Quinto acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Casa 2 - Galán 6 - Galán 4 - Galán 7 - Vieja 2) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Calisto - Pármeno - Sempronio - Celestina).

[H2] r: Sexto acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Casa 1 - Galán 6 - Vieja 2 - Galán 7 - Galán 4) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Calisto - Celestina - Pármeno - Sempronio).

[I3] r: Séptimo acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Vieja 2 - Galán 7 - Dama 4 - Dama 1 - Casa 1) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Celestina - Pármeno - Areusa - Elicia).

[K4] v: Octavo acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Galán 1 - Galán 4 - Galán 6 - Dama 5 - Casa 1) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Sempronio - Pármeno - Calisto - Areusa).

[L3] v: Noveno acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Galán 1 - Galán 8 - Casa 2 - Dama 4 - Dama 5) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Sempronio - Pármeno - Celestina - Lucrecia - Elicia - Areusa).

[M4] v: Décimo acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Dama 4 - Vieja 2 - Dama 5 - Dama 6 - Casa 1) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Melibea - Celestina - Lucrecia - Alisa).

[N4] r: Undécimo acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Galán 6 - Vieja 2 - Galán 7 - Galán 4 - Dama 2) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Calisto - Celestina - Pármeno - Sempronio - Elicia).

[O2] v: Duodécimo acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Galán 2 - Dama 1 - Dama 5 - Galán 5 - Galán 8) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Calisto - Lucrecia - Melibea - Pármeno - Sempronio - Pleberio - Alisa - Celestina - Elicia).

[O4] v: Duodécimo acto: grabado de ancho de página (Muerte de Celestina y arresto de Sempronio y Pármeno).

[Q1] r: Decimotercer acto: grabado de ancho de página (Ejecución de Sempronio y Pármeno).

[Q3] r: Decimocuarto acto: grabado de ancho de página (Visita de Calisto al huerto de Melibea).

[R2] r: Decimoquinto acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Casa 1 - Dama 3 - Galán 1 - Dama 1 - Árbol 1) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Elicia - Centurio - Areúsa).

[R4] v: Decimosexto acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Dama 2 - Dama 4 - Vieja 3 - Anciano 1 - Árbol 2) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Melibea - Lucrecia - Alisa - Pleberio).

[S2] v: Decimoséptimo acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Casa 2 - Dama 3 - Dama 2 - Dama 5 - Árbol 2) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Elicia - Sofía - Areúsa).

[S4] v: Decimooctavo acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Árbol 1 - Dama 4 - Galán 7 - Dama 1 - Casa 1) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Areúsa - Centurio - Elicia).

[T3] r: Decimonono acto: grabado de ancho de página (Visita de Calisto al huerto de Melibea).

[T4] v: Decimonono acto: grabado de ancho de página (Muerte de Calisto).

[U1] r: Vigésimo acto: conjunto de cinco figuritas factótum (Árbol 2 - Dama 5 - Dama 2 - Anciano 1 - Casa 1) con el nombre de los personajes que aparecen en tipográfica en la parte superior (Melibea - Lucrecia - Pleberio).

[U3] v: Vigésimo primer acto: grabado de ancho de página (Suicidio de Melibea).

Orlas impresas.

Pieza xilográfica portada inferior: (13x98mm).

Pieza lateral izquierda: (89x7mm).

Pieza lateral derecha: (91x6mm).

Iniciales:

Inicial xilográfica: S (19x19mm); [A1] v.

Inicial lombarda: E (9x9mm); [A2] r.

Iniciales lombardas, grupo 1:

C (7x7mm); [B1] r.

P (7x7mm); [D4] r; [I3] r; [R4] v; [U3] v.

H (7x7mm); [D4] v.

S (7x7mm); [E2] v; [L3] v.

C (7x7mm); [F1] v; [I2] v; [T2] v.

A (7x7mm); [F2] r; [L1] r; [N4] v; [R2] r; [R4] v.

D (7x7mm); [G4] r; [N4] r; [P4] v.

O (7x7mm); [G4] v; [L4] v; [P4] v.

Q (7x7mm); [H2] r; [R2] r; [S4] v; [U1] v; [U3] v.

B (7x7mm); [L4] r.

Iniciales lombardas, grupo 2:

E (5x5mm); [B1] v (x2); [H2] r; [Q2] v; [S2] r;

[S4] v.

Q (5x5mm); [E2] v.

L (5x5mm); [L1] r; [O2] r; [U1] v.

M (5x5mm); [L4] r; [O2] v; [Q2] v; [S2] v; [T2] v.

Poseción de Erhard Schard (1604-1681) cuyos fondos se encuentran en la Stadtbibliothek Ulm.

Volumen facticio compuesto por dos hojas de la edición de Valencia (Juan Jofré, 1514, 21 de febrero), con portada (con el grabado, título —«Tragicomedia de Calisto y Melibea»— y el anuncio de «nuevamente revista y enmendada...») y parte de los preliminares (Carta del autor a un su amigo y nueve —más una parte de la décima— de las octavas acrósticas); y setenta y ocho hojas de una nueva edición desconocida identificada como [Roma: Marcello Silber, 1512-1515], con la parte final del prólogo, el texto de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y los paratextos finales (con tres coplas de Rojas y seis de Proaza, incluyendo el *explicit* rimado).

Ejemplar bien conservado, aunque en la hoja con signature U6r hay una mancha y algunos huecos en el texto que han sido reparados incrustando un fragmento de papel en el vuelto (U6v) y añadiendo manualmente las grafías desaparecidas. Del cuaderno A y la hoja con signature B1 sobresalen unos flecos que contrastan con el corte superior del resto de hojas en rojo.

El vuelto de la cubierta incluye una divisa manuscrita («Buen coraçon quebranta mala ventura») y está marcado con el *exlibris* de su propietario consistente en una cartela ricamente adornada con volutas, vegetales y guirnaldas y en un óvalo central, blasón de la familia Schaden con el escudo (en campo de oro) con un águila explayada en sable, y sobre el casco, adornado con lambrequines, la misma águila a modo de cimera. El sello de la Stadtbibliothek Ulm aparece en la primera hoja en blanco que precede a la edición, en la parte central; en la hoja con signature A1v, en la parte inferior izquierda —estampado dos veces por la mitad para evitar afectar al texto—; y en la hoja con signature U6v, en la esquina inferior izquierda.

Anotaciones manuscritas a dos manos, en italiano (parte de la edición de Valencia) y en castellano (parte de la edición de Roma). Las primeras son la traducción directa del texto de la *Tragicomedia* y las segundas incluyen la *dramatis personae* de la obra y algunas anotaciones sueltas. Interesante *marginalia* en la costura del pliego añadido: «chi vengono nascontamente per bugi in casa della Signora»).

Bibliografía: B. Appenzeller, D. Schoch und A. Rosenstock, *Catalogus Schad. Die Bibliothek des Erhard Schad (1604–1681)*, Ulm, Stadtbibliothek Ulm, 2013. Disponible en: <<https://stadtbibliothek.ulm.de/online/die-stadtbibliothek-veroeffentlich-online>>; B. Breitenbruch, «Die Bibliothek des Ulmer Patriziers Erhard Schad», *Ulmer Forum*, 59 (1981), pp. 11-13; F. J. Norton, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University, 1978, p. 419; A. Tinto, *Gli Annali Tipografici di Eucaria e Marcello Silber (1501-1527)*, Firenze, Olschki, 1968, p. 10.

La Celestina en el cine español de la democracia. Adaptación, censura y recepción de la recreación cinematográfica de Gerardo Vera

José Eduardo Villalobos Graillet
Wilfrid Laurier University

RESUMEN

El artículo se propone examinar, en primer lugar, los problemas personales, creativos, técnicos y de censura que atravesó el director de cine Gerardo Vera y su elenco antes, durante y después de la grabación de la película *La Celestina* (1996). Para ello, así como para sustentar este análisis ‘beyond fidelity’, se recurre a entrevistas, notas informativas y otras fuentes de primera mano. En segundo, la polémica que se generó en los medios de comunicación españoles en torno al ‘gran’ contenido erótico del film con el que Vera no solo quiso emular el tratamiento que Fernando de Rojas le da a este componente en su obra, sino recrearlo en la pantalla sin los tapujos y tijerazos que sufrió la recreación de César Ardavín durante el régimen de Franco. Y, por último, el tratamiento libre y personalizado que el director dio a la segunda adaptación cinematográfica de esta obra clásica.

PALABRAS CLAVE: Gerardo Vera; *La Celestina*; Adaptación cinematográfica; Censura.

La Celestina in the Spanish cinema of democracy. Adaptation, censorship and reception of the cinematographic recreation of Gerardo Vera

ABSTRACT

The aim of this article is to explore the challenges that Gerardo Vera and his cast encountered before, during, and after the production of *La Celestina* (1996) from a creative, logistical, and personal perspective. To accomplish this goal and to go ‘beyond fidelity,’ interviews, news articles, and other first-hand sources are incorporated. The second subject discussed in this article is the controversy surrounding the film’s ‘high’ erotic content in the Spanish press. Despite this, Vera was able to adapt this component to the screen without the cumbersome process and censorship César Ardavín’s *Celestina* underwent during Franco’s Regime. The article concludes by exploring Vera’s interpretation and free treatment offered in *Celestina*’s second film adaptation.

KEY WORDS: Gerardo Vera; *La Celestina*; Film Adaptation; Censorship.

Introducción

La mayoría de las reseñas y estudios que existen sobre la segunda recreación fílmica española de *La Celestina* se vale de una aproximación literaria para denotar las innovaciones, los cambios o divergencias que hay entre esta y la obra de Fernando de Rojas. Irónicamente, esto ocurre también con aquellos momentos que, aunque convergen con el texto fuente, se perciben como meros calcos de sus pasajes más obvios y, por ende, como reflejo de un supuesto retraimiento interpretativo del director Gerardo Vera. A partir de tales observaciones disfrazadas de la fidelidad textual, los críticos establecen que el fracaso de esta película, aunado con el de su antecesora, la dirigida en 1969 por César Fernández-Ardavín, ha llevado a que este clásico sea una cuenta pendiente en el celuloide.¹

En este artículo busco ir más allá de dichos apriorismos esencialistas y ahistóricos, ya que no han permitido explorar en detalle cómo fue llevado a cabo el hipertexto (T2) en 1996 ni tampoco qué interpretaciones ofrece a la tradición celestinesca cuando se le deja de considerar como una deformación o un producto más o menos infiel al hipotexto (T1).² Es decir, cómo se exploran, se repiten y reelaboran los temas, el género y el libro en general.

Para cumplir con dichos cometidos, en primer lugar, es crucial ubicar el análisis del filme en el contexto histórico en que fue producido para entender que la era democrática significó la oportunidad de abordar abierta y directamente en el cine un texto que no interesó mucho a la industria del primer franquismo (1939-1959) y parte del segundo (1959-1968) a causa de intereses ultraconservadores más que por motivos de prestigio literario (Santamarina 2002: 171). A saber, algunas de sus temáticas como los amores ilícitos entre Calisto y Melibea, la subversión de los marginados, la prostitución, la brujería y el orden matriarcal representado por *Celestina* eran consideradas tabú e, incluso, una amenaza contra la estricta moral, la ortodoxia católica y la organización social autoritaria-patriarcal de aquel entonces.³

En segundo lugar, es importante tomar en cuenta la voz autorial de Vera con el fin de circunscribir las intenciones que tuvo para recrear la obra según su sensibilidad artística e ideológica. De tal manera, será posible explicar los motivos que lo llevaron a realizar omisiones, añadiduras y cambios tanto a la trama como a la focalización de ciertos temas siguiendo las tendencias cinematográficas de finales del siglo xx. Además, por medio de esta voz o relato del realizador se desvelará que, aunque la censura

1.– Así lo considera Hernández Ruiz (2004: 134).

2.– Moncho Aguirre clasifica la recreación de 1996 como una versión libre o deformación de la obra de Fernando de Rojas (2012: 104).

3.– De acuerdo con Mérida Jiménez (2016: 180).

política y eclesial dejó de operar a finales de los años setenta, la censura creativa ha predominado desde entonces. Esto se debe principalmente a que los académicos y los profesionales de la industria del cine exigen a los directores recrear fielmente los textos clásicos de la literatura española.

Como se verá más adelante, este tipo de condición literaria se haría presente durante la elaboración del guion de *LC*, pues Gerardo Vera no pudo abordar la historia de una pasión fatalista ni mucho menos plasmar todo el carácter subversivo del texto fuente tan libremente como hubiera querido. Sin embargo, el cineasta encontraría vías expresivas para eludir tales obstáculos. Por una parte, por medio de la creación de vestuarios y decorados novedosos. Y, por otra, a través de la modificación en pleno rodaje de algunas secuencias del guion escrito por Rafael Azcona. Esto último fue con el propósito de hacerlas lo más congruentes posibles a la forma en que había reinterpretado el argumento del T1.

En tercer lugar, es necesario revisar la recepción del hipertexto desde una perspectiva menos literaria para comprender que, a pesar de su gran capacidad de convocatoria, sus malos resultados se debieron a causas extracinematográficas y no a la infidelidad textual. Para tal efecto, el realizador explicará las soluciones técnico-estéticas que dio a algunos de los imprevistos que ocurrieron durante la adaptación de la obra. De tal manera, al final de este artículo valoro la recreación de 1996, con todo y sus equivocaciones, como un nuevo gozne de la tradición celestinesca.

Trayectoria de Gerardo Vera

Gerardo Vera (Torrelaguna, 1947-Madrid, 2020) fue uno de los profesionales más multifacéticos en el ámbito del teatro, el filme y la ópera españoles. Desde adolescente comenzó a refugiarse en el mundo del cine para tratar de olvidar la España de Franco y así reconstruir, con ayuda de su imaginación, una realidad que le fuera lo más satisfactoria posible (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 50).⁴ El contacto con este medio provocó en él una inquietud artística que nunca encajaría con los ideales conservadores falangistas y religiosos de su familia. Sin embargo, esto no le impidió que más adelante incursionara en la dramaturgia, montando muy secretamente obras en el Teatro Universitario Español (TEU), mientras estudiaba la carrera de Filología Inglesa en la Universidad Complutense de Madrid.

El conflicto personal-ideológico al que Vera se enfrentaba diariamente, por un lado, como pequeño burgués y, por otro, como partícipe en las manifestaciones antifranquistas de aquel momento fue forjando poco a poco

4.- Agradezco enormemente a la actriz Carolina Calema y al productor José Luis Collado por hacer posible mi entrevista con el director Gerardo Vera, el día 11 de noviembre de 2017 en el *Café Comercial* de Madrid.

su personalidad. Todas estas experiencias lo motivaron a formarse en el área de escenografía en la Central School of Art de Inglaterra con la que al finalizar trabajaría junto a escenógrafos de alto calibre como Sigfrido Burmann, Emilio Burgos y Víctor María Cortezo (2005: 51-2). Asimismo, participaría en diferentes proyectos que fomentaron su capacidad artística en plena etapa de la transición hacia la democracia (Gómez 2005: 15). Si bien a primera vista el director creía innecesaria su aportación al cine porque los espacios plásticos de los filmes eran demasiado realistas, paulatinamente se dio cuenta de que los realizadores españoles descuidaban los decorados y, por ende, de que les faltaba ser más creativos al respecto (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 56). A raíz de ello, Vera decidió aventurarse en este ámbito persiguiendo el interés de mejorar la escenografía fílmica.

El realizador mesetario lograría un gran reconocimiento mediático tras colaborar en películas exitosas como *Jalea real* (1980), como figurinista, *Tasio* (1984), como director artístico, *La noche más hermosa* (1984), como decorador, y *El amor brujo* (1986) como diseñador de vestuario. A partir de entonces, los directores más inquietos del cine español y con inclinación por el teatro lo empujarían a llamar para encargarle el diseño de ambientes que fueron un poco insólitos para la época (Gorostiza «Introducción» 2005: 31). A su vez, esta experiencia lo llevaría a demostrar, con su sello y las normas que creaba desde su mundo personal, la valía de la labor de los directores artísticos, una profesión que empezó a resonar por primera vez en la historia de los medios de comunicación españoles.⁵

Vera, insatisfecho por lo que había alcanzado hasta ese entonces, aceptaría la invitación del productor más influyente y exitoso de los noventa, Andrés Vicente Gómez Montero, de dirigir la película *Una mujer bajo la lluvia* (1992).⁶ Esta adaptación de la comedia teatral *La vida en un hilo* (1959) de Edgar Neville supondría la gran oportunidad del realizador de acceder al puesto de director, la cual era producto de la tendencia cinematográfica conocida como 'trayectorias' (Riambau 2009: 452). A saber, la falta de la Escuela Oficial de Cine hizo que muchos de los profesionales debutantes fueran designados por los productores españoles en virtud de los méritos que habían logrado en las áreas artísticas o técnicas.⁷

5.- Según Gorostiza («Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 58).

6.- Tan solo basta repasar la lista de directores que han colaborado en la filmografía de Gómez Montero para confirmar su éxito en la industria. Entre ellos se encuentran Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Marco Ferreri, José Luis García Sánchez, Manuel Gutiérrez Aragón, Álex de la Iglesia, Pilar Miró, Carlos Saura, Fernando Trueba, etc.

7.- En 1995 se reabrió este instituto que por casi veinte años permaneció cerrado. Según Payán, durante ese largo tiempo las funciones y actividades del centro se transfirieron a la Facultad de Ciencias de la Información, cuyas ramas excluían la formación cinematográfica (1993: 49).

El nacimiento del proyecto cinematográfico de *La Celestina*

Un año después de la tibia acogida de su primer filme, Vera se aventuraría nuevamente a la dirección, esta vez con *La otra historia de Rosendo Juárez* que apareció en uno de los capítulos de la serie televisiva *Cuentos de Borges* (1993). Dicha recreación se estrenaría como una de las coartadas culturales de TVE a las que el público ya estaba acostumbrado a ver en la programación de la década anterior, precisamente con el retorno de las adaptaciones de los clásicos literarios contemporáneos. Pasado un tiempo, Gómez Montero le encargaría al realizador versionar cinematográficamente *La Celestina*, sin ningún límite presupuestario y al lado del guionista Rafael Azcona, mayormente conocido por la visión satírica, lancinante, misógina y atea que imprimía en sus largometrajes.⁸

Al igual que muchos de los nuevos talentos en la dirección de los años noventa en España, Gerardo Vera no pasaría por alto la voluntad de aplicar filtros académicos literarios e históricos a sus óperas primas, sobre todo si procuraba dar cierta continuidad a su carrera profesional (Castro de Paz y Pena Pérez 2005: 76). De hecho, este condicionante temático fue otra tendencia cinematográfica que, si bien revisaba acontecimientos concretos, se desentendía tanto de un pasado más o menos reciente como de la propia actualidad (Riambau 2009: 432-3). Sin dudas, la adaptación de los textos clásicos sería uno de los ejemplos de este afán literario, aunque su producción fue menor si se compara con la de otras obras más bien contemporáneas.⁹

Otro motivo por el cual Vera aceptó aplicar el filtro literario a su tercer proyecto fílmico fue la voluntad de investigar por qué los clásicos españoles han sido difíciles de adaptar en el celuloide a diferencia de los anglosajones. En esta indagación, el director aprendió que mientras los primeros tratan «conceptos un tanto preestablecidos y sociológicamente dominantes como la honra, el honor y la virginidad, que pesan como una losa sobre sus textos» (citado en García «El amor» 1996: s.p.), los segundos, como en el caso de las obras de Shakespeare, por ejemplo, abordan el tema del alma humana con una libertad que no llega a producirse en otras literaturas. A partir de dicho contraste, Vera descubrió que el único autor clásico español que logra asemejarse a la visión del dramaturgo inglés es Fernando de Rojas. Por un lado, porque ambos comparten el espíritu rebelde contra las convenciones sociales de sus épocas. Y, por

8.– El hecho de que los realizadores de esta década tuvieran a su disposición presupuestos inéditos en la historia del cine español fue parte de una estrategia para que las películas atrajeran a un público amplio y diversificado, y con ello, pudieran aumentar su competitividad en el mercado (Torreiro 2002: 148).

9.– De acuerdo con Torreiro (2002: 150) y Santamarina (2002: 188).

otro, porque realizan radiografías un tanto escalofriantes del sentimiento humano que siguen vigentes hasta nuestros días.¹⁰

Consciente de tal valor, Vera estaría de acuerdo con el productor en que era el momento idóneo para llevar nuevamente *LC* al cine, precisamente por la crisis de costumbres, sentimientos y normas por las que pasaba la sociedad española de finales del siglo XX, muy similar a lo que ocurrió con el paso del Medioevo al Renacimiento español (Sogetel 1996: s.p.). De tal modo, el director partiría de la rebeldía y la transgresión que encontró en la voz del autor para reconstruir la trama literaria desde una visión contemporánea (Arenas «Vuelve al cine» 1996: 98). Para Vera, este hecho supondría afinar e innovar la obra dentro de su tradición, mas no calcarla o incluso, respetarla rigurosamente.¹¹

A los pocos días de ser contratado por Gómez Montero, Rafael Azcona se reunió con el director para que este le ofreciera su interpretación personal del texto y así pudiera desarrollar el argumento de la versión cinematográfica de *LC*.¹² En dicha entrevista, Vera le propuso al guionista realizar un filme con esencia histórica que retratara «la vulnerabilidad del hombre ante la fuerza de la pasión, [mezclando] sátira, magia, contrastes culturales y las emociones» (Vera 1996: 143). Inicialmente, esta idea le pareció estupenda a Azcona porque, al igual que el director, creía que la obra no habla de una relación platónica entre Calisto y Melibea (citado en Gutiérrez Carbajo *et al.* 2002: 118). Así, concordaron con que el amor que concebirían los personajes filmicos estaría cargado de sensualidad, de manera que fuera creíble y entendible para el público de hoy.¹³

La planificación del guion

Antes de que Vera y Azcona se aventuraran en la tarea de redactar el guion, ambos se plantearon resolver tres aspectos del texto literario que han impedido que sus representaciones lleguen a funcionar, principalmente en el teatro. Estos son el lenguaje, la estructura narrativa y la crítica.

En cuanto al primero, el realizador consideraba que, de dejar intactos los diálogos del hipotexto, habría impedido que las emociones que buscaba exaltar en su versión personal afloraran de forma natural (Sogetel 1996: s.p.). Esto se debía sobre todo a la falta de los distintos referentes

10.– Citado en García («El amor» 1996: s.p.).

11.– Vera se inspiró tanto en la recreación *Medea* del director italiano Pier Paolo Pasolini (1969) como en la de *Cyrano de Bergerac* del francés Jean-Paul Rappeneau (1990) para aplicar un tratamiento intemporal y no tan riguroso del mito de *LC* (Arenas «Nueva versión» 1995: 69).

12.– Como era habitual en cada proyecto que emprendía, Azcona pedía a los directores describir el inicio y el final de sus historias, así como los personajes y escenarios que se incluirían (Saura 2018: 12; Berlanga, citado en Cobos *et al.* 1996: s.p.).

13.– Vera, citado en García («El amor» 1996: s.p.) y en LolaFilms (1996: s.p.).

lingüísticos y literarios provenientes de las tradiciones filosóficas, de la retórica y del ámbito jurídico-político, por mencionar algunos, que hacen que el espectador actual no llegue a comprender el texto escrito. Consciente de ello, el equipo creativo se apoyaría de Francisco Rico para revitalizar con sus conocimientos los diálogos de Rojas y añadir otros nuevos al guion. Es decir, hacer el lenguaje lo más comprensible posible con las claves de hoy, pero impregnándolo con el perfume lejano de su época (Arenas «Nueva versión» 1995: 69; Martínez Torres «Sensual» 1996: s.p.). A partir de esta estrategia, el público español presenciaría una recreación menos dramatizada y trasnochada que otras versiones anteriores.¹⁴

Con referencia al segundo aspecto, el dúo creativo creyó conveniente dar coherencia estructural y narrativa a tres personajes que no están del todo potencializados en el T1: Calisto, Pármeno y Areúsa.

En el caso del joven noble, Vera le sugirió al logroñés prescindir de la caricaturización que Rojas hace de este personaje en distintos momentos de la obra («Entrevista personal»)¹⁵ Si bien el cineasta admite que el autor literario dibuja al joven aristócrata como un hombre tonto, ridículo y arrogante, no podía permitir que tales características esperpénticas tambalearan la historia que había planeado para su hipertexto. Por consiguiente, decidió dar la oportunidad a este personaje de transformar paulatinamente su personalidad egoísta e inmadura cuando se deja llevar por la fuerza de la pasión que siente por Melibea (Vera 1996: 142). Esta decisión estuvo fundamentada en la interpretación que Gerardo Vera hizo de *LC* porque para él esta es más trágica que cómica a causa de los futuros discontinuos de los protagonistas, pues cada uno busca en el otro lo que le conviene.

Por otra parte, el cineasta buscaba que en el T2 se acentuara la identidad del protagonista como representante del «pasado siniestro de una época dominada por la hipocresía y la falta de cultura» (Sogetel 1996: s.p.). Para tal fin, Azcona incluiría escenas que mostrarán la vida acomodada y holgada que llevaba un Calisto anclado en el Medioevo. Es decir, desde sus posesiones hasta las actividades que realizaría en varias secuencias. Así pues, más adelante, el equipo técnico-artístico diseñaría espacios, figurines y decorados medievales para contrastarlos con el ambiente en que los padres de Melibea se moverían en el largometraje, dado que ellos ejemplificaban claramente el cambio que se estaba dando en las estructuras sociales y económicas de finales del siglo xv.

En cuanto al segundo criado de Calisto, Vera determinó que este lograra superar el rencor que lo persigue a lo largo del hipotexto. Es decir, aquel que siente a causa del hecho de que *Celestina* se salvara de la horca

14.– García Posada cree que el plan de Gerardo Vera no funcionó en el producto final, pues el lenguaje y los diálogos resultan rancios e insoportables al espectador de hoy (1996: s.p.).

15.– Consúltense los trabajos canónicos de Deyermond (1961), Devlin (1971), Hall Martin (1972), Sherman Severin (1978/2001), Lacarra (1989) y Russell (1991) que discuten la parodia parcial o total de Calisto.

en vez de su madre Claudina, quien fue ajusticiada por la Inquisición por practicar la brujería. De tal modo, en el filme Pármeno daría las primeras estocadas a la alcahueta en vez de Sempronio, matando así el fantasma de su pasado.¹⁶ Con dicho cambio, la transformación de este personaje, de reprimido y negado a agresivo y ruin, tendría más peso en el T2, específicamente porque Celestina jamás imaginó ser asesinada por quien alguna vez consideró como un hijo adoptado.¹⁷

Consciente de que la vieja moriría a manos de Pármeno y Sempronio a los tres cuartos de hora de empezar la película, el equipo creativo consideró pertinente poner a Areúsa como la heredera de sus negocios sucios. Tal como ocurre con la manceba literaria, la fílmica se convertiría en la protagonista de la segunda parte de la trama e, incluso, iría mucho más allá que esta al convertirse en la ejecutora de las muertes de los amantes por los que Celestina había intercedido. De acuerdo con Vera, algunas representaciones teatrales de *LC*, específicamente aquellas que fueron realizadas durante la dictadura de Franco, suprimían o malograban el protagonismo de Areúsa, ya que «su actitud libertaria era contradictoria con los valores de la sociedad patriarcal de la época» («Entrevista personal»). Como resultado, tampoco se llegaba a entender el sentimiento de venganza que la prima de Elicia siente en el texto hacia la cuestión de sangre y nacimiento de la aristócrata Melibea. Así, en la película, la joven prostituta tendría la oportunidad de mostrar el individualismo que la ha vuelto un personaje clave del mundo celestinesco.

El tercer elemento que ha impedido que *LC* funcione en el teatro se refiere a la crítica sistemática que Fernando de Rojas hace sobre el colapso de las instituciones religiosas y sociales.¹⁸ Durante su juventud, Gerardo Vera advirtió que tanto las representaciones teatrales basadas en este clásico español como el primer hipertexto cinematográfico de César Ardaín de 1969, eludían este aspecto por temor a que los censores creyeran que en dichos montajes desacreditaban abiertamente los pilares del Régimen. En consecuencia, los dramaturgos tenían que autocensurarse o bien, dar un tratamiento muy convencional de los diálogos que no diera pie a ningún tipo de fricción («Entrevista personal»).¹⁹ La distancia histórica y las libertades que se dieron en varios ámbitos de la España democrática,

16.– En el guion definitivo de esta recreación es Sempronio quien da las primeras estocadas y Pármeno quien remata a Celestina (85).

17.– Rafael Azcona estaría de acuerdo con los cambios de personalidad de Calisto y Pármeno, ya que en los guiones de sus proyectos anteriores insistía en que «los personajes [debían] cambiar en algún punto de la película» (Azcona, citado en Angulo 2000: 29).

18.– Consúltense los trabajos de Ladero Quesada (1990) y Puerto Moro (2008) sobre la crítica social y clerical en la obra de Fernando de Rojas.

19.– Como dato curioso, en esta misma entrevista el director confesó que desconocía la existencia de otras recreaciones de cine y televisión del texto de Rojas, salvo la de 1969 que le pareció ‘malísima y convencional’ («Entrevista personal»).

impulsaron a Vera y Azcona a abordar esta crítica de manera que su hipertexto, a diferencia de las recreaciones anteriores, «[revolviera] las tripas, [y] que [fuera] al bazo y no al corazón».²⁰

Por una parte, los creadores se valdrían de la sátira clerical de la obra para mostrar la vida secular que mantenían los servidores de la Iglesia, así como su conexión con el mundo prostibulario de la Edad Media. En el largometraje, este aspecto se representaría de cierto modo en la secuencia del carnaval que discutiré más adelante y en la que uno de los hombres disfrazados de obispos tiene sexo con una mujer. Asimismo, en momentos en los que *Celestina* da a conocer el trato ecuánime que mantenía con los clérigos, la principal clientela de su prostíbulo. Uno de estos instantes sucede cuando le comenta a Sempronio, para distraerlo, que la persona que se encuentra en la planta superior es la moza que le encomendó el fraile gordo, en vez del amante de Elicia. Otro ocurre en la secuencia de la cena en que la alcahueta añora lo próspero que fue su pasado como regenta.

Vera y Azcona prescindirían de la figura de Dios en momentos cruciales como el suicidio de Melibea y el planto de Pleberio porque consideraban que la Iglesia de finales del siglo xv ya no era el centro del pensamiento, sino el hombre mismo. Incluso, creían que este panorama era muy similar al de finales del siglo xx, pues la religión había perdido el peso que tuvo durante el Franquismo («Entrevista personal»). A pesar de este cambio, el dúo creativo haría explícita la sátira de Rojas en instancias en que los personajes recurren al motivo religioso para otros propósitos. Tal es el caso de Calisto, quien anhela tener relaciones con Melibea, a quien reconoce como su propio Dios.

Por otra parte, Azcona ensalzaría en el guion el espíritu transgresor de los personajes marginados para ilustrar el salto enorme de la Edad Media al Renacimiento español. De tal manera, en el hipertexto se observaría la ruptura de los vínculos con el vasallaje a través del comportamiento laxo y burlón de Sempronio y Pármeno, muchas veces poniéndose al mismo nivel de Calisto («Entrevista personal»). Además, sus acciones sugerirían la nula fidelidad que tienen hacia su amo, ejemplificado principalmente con el saqueo que hacen de la despensa del joven noble. Asimismo, como ya se mencionó, el equipo de creadores permitiría que de la boca de Areúsa saliera la crítica hacia el linaje de Melibea e, incluso, hacia las arbitrariedades de las que era objeto el servicio doméstico femenino en la Castilla del siglo xv.²¹

20.— En Arenas («Nueva versión» 1995: 69).

21.— El servicio femenino de aquella época no tenía ningún tipo de libertad, como el de gozar los placeres de la juventud ni mucho menos tenía dignidad frente a sus amos (Ladero Quesada 1990: 107-8; Morros Mestres 2010: 372).

Durante la redacción del guion, el realizador recuerda que Azcona le dijo en varias ocasiones que adaptar el texto de Rojas era todo un reto. Por tal motivo, ningún otro director del cine español se había atrevido a emprender un proyecto de tal magnitud por casi tres décadas («Entrevista personal»). De hecho, para ambos creadores este proceso no fue nada fácil ya que discutieron bastante y, además, tuvieron que elaborar un total de doce borradores en un periodo de dos años (Arenas «Nueva versión» 1995: 69). No obstante, Vera reconoció desde el primer borrador «la gran capacidad de síntesis [de Rafael] y que solo alguien con su talento podía conseguir» (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 92). En las versiones consecutivas, Vera se daría cuenta también de que el trabajo del guionista, aunado con el asesoramiento de Francisco Rico, harían modélica la adaptación de este clásico español.

El reparto de la película

Una vez que el realizador recibió el guion final o definitivo por parte de Azcona, procedería a reclutar cuidadosamente al elenco de su película a partir de un grupo compuesto por alrededor de 100 jóvenes actores con capacidad interpretativa en trabajos teatrales («Entrevista personal»). Desde la narrativa histórica del cine español, la elección de Vera respondía directamente a la necesidad de revitalizar la industria de los noventa con talento nuevo. Este fenómeno lo confirma el historiador Caparrós cuando apunta que personal de distintas áreas se sumó a las filas del ámbito cinematográfico español, logrando obtener cierto fervor de una audiencia tan joven como ellos.²²

El reparto novel del hipertexto de *LC* quedaría integrado por el actor Juan Diego Botto en el papel de Calisto, pensado inicialmente para Antonio Banderas y que no aceptó por tener otros compromisos laborales (AFP 1994: s.p.). Otro nombre que se incluyó fue el de Penélope Cruz, quien había cosechado importantes éxitos de público como *Jamón, Jamón* (1992) y *Belle Époque* (1992), película ganadora del Óscar como ‘Mejor filme extranjero’ en 1993. Vera confiesa que para asignar a la actriz el rol de Melibea tuvo que considerar no solo estos logros, sino también la insistencia telefónica y el gran interés que la actriz mostró tanto hacia dicho personaje como hacia el proyecto en sí.

El resto de los papeles serían asignados personalmente por el director. Por ejemplo, a la actriz Candela Peña le ofreció el personaje de Elicia porque veía en ella un gran futuro en el ámbito cinematográfico («Entrevista personal»). El papel de Pármeno lo interpretaría Jordi Mollà, un actor principiante que continuó participando en otras películas y obras dramá-

22.– En «Historia» (1999: 222).

ticas al lado de Vera y de los actores Nancho Novo y Maribel Verdú. Al primero le dio la oportunidad de reencarnar a Sempronio porque se sentía endeudado con él tras haber cortado su pequeña participación durante el montaje de la película *Una mujer bajo la lluvia* (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 94). En cambio, a la actriz le ofreció el rol de Areúsa porque este personaje iba muy en línea con la «imagen hinchada de morbosidad, de mujer-niña, candidez-malicia [que venía promoviendo en otros filmes]».²³

El reparto de veteranos estaría formado por dos grandes del teatro, Lluís Homar, en el papel de Pleberio, y Anna Lizaran, como Alisa, actriz con la que Gerardo Vera se quedó con las ganas de volver a trabajar (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 94). Mientras tanto, el personaje de Celestina estaría destinado en un principio a Carmen Maura (AFP 1994: s.p.), quien en 1974 interpretó a Melibea en la versión televisiva de *LC* de Jesús Fernández Santos.²⁴ Sin embargo, por problemas que se desconocen, Terele Pávez, la madre de Antonio Banderas en *La otra historia de Rosendo Juárez*, asumiría este papel. El director recuerda que cuando invitó a la actriz a participar en la nueva recreación de la obra clásica, esta se sorprendió de que le ofreciera un personaje protagónico y no uno secundario como aquellos a los que estaba acostumbrada a recibir («Entrevista personal»). Al final de cuentas, Vera cree que no erró en la elección de Terele Pávez porque confiaba en que enriquecería a la alcahueta fílmica no solo con su físico agresivo y voz desgarradora, sino con sus variados registros.

Una vez repartidos los roles de la película, algunos actores se vieron en la tarea de documentarse sobre la época y el mundo de sus personajes para interpretarlos según las directrices de Gerardo Vera. El primero de ellos fue Jordi Mollà, quien consultó el interesante artículo *Pármeno: la liberación del ser auténtico. El antihéroe* de Emilio Barón Palma (1974) (Sogetel 1996: s.p.). Este documento le serviría al actor, por una parte, para comprender el comportamiento del segundo criado de Calisto a lo largo de la obra. Y, por otro, para dar coherencia, a través de su interpretación, a la historia previa que compartía con Celestina en el momento en que llega a asesinarla.

Terele Pávez también se uniría a este grupo de actores documentados, puesto que ya tenía conocimiento del texto literario al haber interpretado a Elicia, la pupila de la alcahueta, en el montaje teatral dirigido por José Tamayo en 1978, un año después de que se anulara la censura en España. A pesar de que la actriz sentía el honor de meterse en la piel de la hechicera por su gran significado cultural (Sogetel 1996: s.p.), fue todo un reto para ella tanto a nivel interpretativo como de interlocución. El primer motivo se debió a que a la actriz le causaba pavor ahondar en

23.– En Aguilar y Genover (1996: 651).

24.– Consúltese el resto del reparto en la ficha técnica del anexo.

la psicología de una mujer extremadamente manipuladora y de un lado oscuro muy evidente (Pávez, citada en Fernández Rubio 1995: s.p. y en Andreu 1996: s.p.). El segundo se debió a que los diálogos que Azcona había escrito para la trotaconventos se le hicieron difíciles de memorizar por el estado deteriorado en que llegaba a grabar al plató.²⁵ En consecuencia, Vera tuvo que menguar el calvario por el que pasaba Pávez y el suyo propio, logrando reducir sus intervenciones en las escenas nocturnas.²⁶

Otros actores que se esforzaron por estudiar a fondo sus roles fueron Juan Diego Botto y Penélope Cruz, quienes en el colegio habían tenido un primer contacto con *LC* como todo joven español de la época democrática (Guzmán 1996: 54). Sin embargo, consultarían el texto una vez estudiado el guion definitivo de Azcona.²⁷ A falta de referencias directas del T1, ambos construirían a sus personajes desde cero y, al mismo tiempo, acudirían por dos meses a clases de interpretación dirigidas por la actriz argentina Cristina Rota, madre de Juan Diego Botto (García «Calisto» 1995: s.p.). Durante este proceso, la más afectada sería Penélope Cruz, porque profundizar en la psique de Melibea movió sus emociones como ningún otro papel que había interpretado en su carrera. Esto ocasionó que la actriz lo pasara mal en todo momento, al grado de evitar que Vera la encontrara llorando en los pasillos.²⁸

A pesar de que el director permitió que algunos de los integrantes del reparto profundizaran en sus personajes, la perspectiva general que adoptó en el hipertexto de *LC* no tendría ningún afán documentalista. A todo esto, dicha característica era común observarla en la estética de las obras anteriores de teatro, cine y televisión de Vera como parte del esfuerzo por dar continuidad a su sello autorial. Por lo tanto, al prescindir de la rigurosidad histórica, su *Celestina* buscaría en cambio reinventar o, incluso, manipular por completo la época en la que la trama está circunscrita. A partir de ello, el equipo creativo haría un trabajo más sencillo, actual y artesanal que fuera diferente al realizado en otros hipertextos basados en la obra literaria, como aquel estrenado en 1969 (Arenas «Nueva versión» 1995: 69).

25.– Vera recuerda que esta conducta recién la había notado cuando Terele Pávez interpretó a Aurora, la madre de Rosendo Juárez (Antonio Banderas), en su adaptación televisiva de 1992. De haber sabido con antelación el abuso de alcohol de la actriz, el director no la habría invitado a participar en *LC* («Entrevista personal»).

26.– Esta experiencia no impidió que la actriz volviera a encarnar a la vieja alcahueta en una representación del Festival de la Puebla de Montalbán de 2009.

27.– Este documento es accesible al público en la Biblioteca Nacional de España.

28.– Así lo indica la actriz en Sartori (1996: 86).

Las locaciones, los decorados y el vestuario

La elección de las locaciones junto con la fabricación de los decorados y de los más de 400 vestuarios a cargo de Sonia Grande, responderían también a la voluntad, más que revisionista, creadora del cineasta.²⁹ En lo que respecta al primer punto, Cáceres era para el realizador la ciudad ideal para ambientar los acontecimientos que se dan en *LC*, no porque pretendía desaprobar las teorías que ubican la obra en las ciudades de Toledo, Sevilla, Salamanca y otras más, sino porque era la urbe mejor conservada de los paisajes medievales de España («Entrevista personal»)³⁰ De tal manera, los exteriores de este lugar, así como de otras ciudades que se indican en la ficha técnica del anexo, servirían para dar vida a cada rincón de la geografía celestinesca. Es decir, se poblarían las iglesias de feligreses, el mercado de vendedores, la plaza de pregoneros y alguaciles, la taberna de residentes, las afueras de la ciudad de lavanderas, el barrio de las tenerías de curtidores, y las distintas casas, unas más ostentosas que otras, de los personajes fílmicos.³¹

Con respecto a los decorados y vestuarios, el equipo técnico-artístico se tomó la libertad de imprimirles colores que, aunque no existían a finales del siglo XV, sintetizaran el giro a la modernidad que se extendió por varias décadas (Sogetel 1996: s.p.). Los destinados a Calisto utilizarían tonalidades sombrías para representar, como se mencionó anteriormente, al personaje como residuo del feudalismo. Mientras que los de Melibea, inspirados en las pinturas florentinas, tendrían colores más vibrantes de aire oriental (árabe y judío) que retrataran el futuro de una esfera de la sociedad burguesa más renacentista (Arenas «Vuelve al cine» 1996: 98; Alvargonzález, citada en Sogetel 1996: s.p.). Lejos de querer presentar anacronismos en el proyecto cinematográfico, Sonia Grande inventaría los atuendos según la intuición de Vera sobre la época, así como la riqueza y el poder que tenían los personajes (Sogetel 1996: s.p.). En el caso particular de *Celestina*, el director presenta a la vieja en el filme «adornada de llamativos pendientes y anillada de manos» (Utrera Macías «La *Celestina*» 2001: 1294) porque la había visionado como un personaje de gran influencia y astucia como la Medea del director Pasolini, en lugar de ser una hechicera que vive en la miseria.³²

29.— Esta decisión sería aplaudida por críticos como Martínez Torres (1996) y Bejarano (1999).

30.— Véase el trabajo de Patrizia Botta (1994) en el que se trae a colación el debate sensacional sobre la ciudad en que está ambientada *La Celestina*.

31.— Consúltese el artículo de Snow (2009) sobre la descripción del espacio urbano y la sociedad de la obra de Rojas.

32.— En Sogetel (1996: s.p.).

El estreno y la recepción de la película

Una vez terminado el montaje en el verano de 1996, el tráiler de *LC* se difundiría a finales de octubre a tan solo una semana de su estreno oficial. La película alcanzó rápidamente un rotundo éxito comercial que la crítica calificó como «una operación empresarial que tenía todos los ingredientes para triunfar» (Utrera Macías «Representación» 2000: 139).³³ Sin embargo, la aplicación de esta fórmula, que era residuo de la conocida ‘Ley Miró’ de los años ochenta, sería vista como un lastre para el hipertexto de Vera.³⁴ En otras palabras, pese a que este reunía ciertas características como la de estar basado en una obra literaria, tener un brillante *look* clásico, así como contar con un reparto estelar y con la colaboración de un guionista reputado, desafortunadamente no logró convencer a los espectadores. A partir de ello, los críticos delinearían los motivos que llevaron al fracaso de esta versión cinematográfica.

La elección de Rafael Azcona como la principal causa del fracaso de la película

En primera instancia, la crítica objetaría la decisión de Gerardo Vera y del productor Andrés Vicente Gómez Montero de encomendar el guion a Rafael Azcona porque este no siempre era garantía de éxito en los tiempos en que se vivían (Hernández Ruiz 2004: 137). De cierto modo, este comentario hace alusión a la era de la democracia y del apogeo del Joven Cine español (JCE), en la que algunos profesionales veteranos de la industria se vieron imposibilitados en aplicar las mismas fórmulas disidentes que los consagraron durante la dictadura.³⁵ A mi juicio, esto no fue un impedimento para que Azcona adaptara su sello autorial al cambio de

33.– Incluso, *La Celestina* superaría, en cuanto a espectadores y recaudaciones, a la recreación del olvidado texto de Lope de Vega, *El perro del hortelano*, que Pilar Miró estrenó un mes antes (Monterde «Poderoso» 2002: 516). Según los datos del ICAA, la primera alcanzaría el puesto no. 6 de los diez títulos más taquilleros de 1996, mientras que la segunda estaría en el no. 9, (2003: 13).

34.– El decreto de Pilar Miró, directora general de cinematografía (1982-1985), reforzó la voluntad de adaptar literatura de renombre y el *casting* de estrellas que pudiera garantizar la calidad de las producciones, según Castro de Paz y Pena Pérez (2005: 67-8), Riambau (2009: 424) y Sánchez Noriega (2018: 562).

35.– El JCE es un movimiento de mediados de los noventa que se caracterizó por la renovación de temáticas y estilos pensados para un público joven, así como la inclusión de actores y de todo un grupo de profesionales debutantes que revitalizaron la industria (Caparrós «Pantalla Popular» 2005: 57-9). Aunque comúnmente se le relacionó con el Nuevo Cine Español (NCE) de la década de los sesenta, esta corriente no contó con un ideario cinematográfico común ni mucho menos con una bandera reivindicativa de naturaleza estética o narrativa (Herederó 1999: 15).

discursos y temáticas de la nueva etapa del cine nacional.³⁶ Ni tampoco para que realizara siete de las adaptaciones más importantes de los años noventa, incluyendo *La lengua de las mariposas* del director José Luis Cuerda (1999) y ganadora del Goya a la 'Mejor película' en el 2000.

Otro aspecto principal que los críticos relacionan con el fracaso del largometraje de 1996 es el tratamiento convencional que tanto el realizador como el guionista dieron a la obra fuente. Es decir, el empeño por ser fieles al argumento de Rojas sin atreverse a ofrecer una lectura personal, crítica y revisionista que llevara al espectador a nuevas dimensiones interpretativas del texto clásico (Hernández Ruiz 2004: 136).³⁷ Como consecuencia, esta recreación terminaría siendo una ilustración decorativa de los pasajes más conocidos del hipotexto.³⁸

En retrospectiva, el director confirma que parte de estas alegaciones son ciertas porque Azcona no le permitió trasgredir la obra fuente durante el proceso de elaboración del guion. A saber, en un principio, le había planteado al guionista contar la historia de *LC* a partir de Areúsa y Melibea y que todos los hechos giraran en torno a ellas. No obstante, este desdeñó dicha idea en su afán de no modificar la estructura del texto. Vera piensa que, si se trata de señalar a un culpable sobre este tratamiento pro-literario, la crítica debería reprender a la industria del teatro y del cine español («Entrevista personal»). Precisamente porque desde ella se sigue incentivando esta especie de censura creativa «al punto de que ningún productor o adaptador se atreve a responsabilizarse de enmendar la plana, sobre todo cuando se trabaja con los grandes textos literarios».³⁹

Por otra parte, Vera rechaza las acusaciones de que se haya retraído interpretativamente para recrear el texto de Rojas al celuloide. Como ya se ha advertido, el director optó deliberadamente por encarrilar el hipertexto según sus propios intereses artísticos e ideológicos, y plasmar en el filme el peculiar sello del guionista. A partir de entonces, creyó conveniente modificar junto con él ciertos aspectos que le parecían inconsistentes o inacabados en el T1, así como ofrecer cierta dosis de modernidad a algunos temas con el fin de empatizar con el espectador actual. Si bien Azcona no le permitió desarrollar su planteamiento inicial, como se verá más

36.– En cambio, directores como Carlos Saura, Luis G. Berlanga y Mario Camus sufrirían de una crisis creadora como consecuencia de los cambios que se estaban dando en aquellos momentos (Caparrós, «Pantalla Popular» 2005: 17; Barbáchano 2000: 105).

37.– Monverde cataloga a este tipo de recreaciones como 'cine del reconocimiento' a diferencia del 'cine del conocimiento' que pretende ofrecer una reflexión sobre la obra fuente («Veinte» 1993: 23).

38.– Entre estos críticos se encuentran Franco Anclergues (2001: 534), Martínez (1994: s.p.), García Posada (1996: s.p.), Martínez Molina (2017: s.p.), Fernández Valentí (1996: 5) y Santamarina (2002: 172-4).

39.– Siguiendo las categorías de censura de Metz (1970: 18), considero que la fidelidad es un tipo de censura ideológica porque mutila la invención y creatividad tanto de los cineastas como de los críticos, quienes no se atreven a ir más allá de este condicionante.

adelante, el director cambió algunas escenas durante el rodaje para hacer congruente la trama a como la había interpretado («Entrevista personal»). Por consiguiente, los detractores del cineasta no deben negar el que Vera se haya apropiado de la obra fuente.

Contrario a lo que los críticos piensan, para Vera, Rafael Azcona era el mejor candidato para asumir la adaptación de *LC*. En primer lugar, porque era un gran conocedor de las tradiciones de la literatura, la pintura y el teatro medieval, mismas que le sirvieron como inspiración para crear la mayor parte de sus trabajos (Gubern 1997: 58; Gutiérrez Sánchez 2018: 289). Y, en segundo, porque a Vera le pareció que la cinematografía azconiana tenía mucho en común con este clásico español, en lo que respecta a su tono tragicómico y a cuatro temáticas que abordan de manera similar: el humor, el poder de las mujeres, el deseo sexual y la ausencia de una moraleja («Entrevista personal»). A continuación, explico cómo fue que el guionista trató estos temas en el filme.

Los temas recurrentes de Azcona

El humor fue la principal vía de Azcona para parodiar a las autoridades y las convenciones sociales de determinadas épocas (Gutiérrez Sánchez 2018: 97).⁴⁰ En el caso de *La Celestina*, se contempló en un principio aplicar esta fórmula para satirizar, desde la actualidad, las normas de conducta que impiden al protagonista acercarse a Melibea y gozar sexualmente de ella («Entrevista personal»). A saber, el guionista creó una escena cumbre en el guion definitivo que ironizara el hecho de que Calisto prefiere acatarse al orden impuesto por Celestina cuando esta le entrega el cordón de la joven noble, que a las lecciones morales que acaba de recibir en el aula universitaria.⁴¹ No obstante, durante el rodaje el director acordó con Azcona sustituir esta parte por otra, dado que uno de los móviles del hipertexto era la subversión del mundo bajo celestinesco hacia el orden oficial (religioso y feudal).

La nueva secuencia que se ajustó a este propósito fue la de un carnaval nocturno inspirado en la cultura cómica popular de Bajtún (1974). Este espectáculo serviría, además de presentar por primera vez a Areúsa al espectador, para ofrecerle una visión invertida de la sociedad medieval en la que no se respetan las estructuras ni mucho las reglas establecidas. De tal manera, se observan imágenes de los personajes marginados expresando

40.— El guionista tendía a mezclar géneros en sus películas, ya que no era adepto a los melodramas puros (Macciuci 2001: 190; Azcona, citado en Luna 2000: 159).

41.— En esta escena en el guion, Azcona describe a Calisto medio adormilado y desinteresado por la cátedra de la Ética de Aristóteles que recibe en la universidad. Poco después, hace notar que el estado de ánimo del joven cambia cuando recibe el cordón en manos de la vieja y se vuelve sumiso ante ella (1996: 42-50).

su libertad transitoria por medio de la risa, el baile, los disfraces extravagantes, el alcohol y de un comportamiento grotesco cargado de lujuria.⁴² Incluso, Calisto se convierte en partícipe de esta festividad a partir de que expresa libremente su devoción hacia el cordón de Melibea de la misma manera en que el resto de la ciudad celebra el goce sexual.⁴³

La importancia de la figura femenina es otro de los temas omnipresentes en la trayectoria cinematográfica de Azcona, a pesar de la misoginia de la que constantemente se le acusó (Gutiérrez Sánchez 2018: 203). Dicha temática, de por sí intrínseca en la obra de Rojas, no le costaría nada al guionista abordarla en la recreación de 1996. Esto se debe principalmente a que, al igual que las mujeres del mundo azconiano, las del hipotexto son las que dan vida a la trama, las que agilizan los hechos y, como consecuencia, las que provocan la tragedia. Sin embargo, en el T2, esta función se acentuaría aún más, puesto que el equipo de creadores procuró iluminar la psicología femenina desde un punto de vista actual.

En mi opinión, el tratamiento que hace Vera y Azcona de este discurso es más interesante si se le considera, más que un anacronismo, como una forma de liberación de los personajes femeninos. Sobre todo, los que aparecieron en las recreaciones de *LC* estrenadas en televisión durante la dictadura y que tuvieron un papel muy reducido para no contradecir el orden patriarcal de la época.⁴⁴ De tal modo, en el filme de Vera, Areúsa se convierte en el agente indiscutible de la reivindicación de la mujer y de la evolución de la sociedad, pues rechaza la esclavitud de la servidumbre femenina y negocia con su propio cuerpo para obtener una autonomía que no la haga depender de nadie.

Otro elemento compartido entre los proyectos del guionista y el texto clásico es el tema del deseo sexual como «motor de los personajes para actuar, pero no el amor» (Gutiérrez Sánchez 2018: 208). Como ya se mencionó, una de las razones por las que Rafael Azcona aceptó colaborar en este hipertexto fue el argumento que le dio Vera de construir una relación entre los protagonistas que no fuera puramente amorosa.⁴⁵ En vista de ello, en el T2, el amor se representa como una enfermedad inventada por Calisto y Melibea, cuya única cura es el encuentro sexual que Celestina

42.– Consúltese el trabajo de Sardón Navarro (1996) sobre las formas del carnaval en representaciones teatrales.

43.– Desmiento a Gerling cuando afirma que existe una escena posterior a la del carnaval en la que Calisto aparece holgándose en la cama con el cordón de Melibea (2013: 648).

44.– Según Gutiérrez Sánchez, un recorrido por la narrativa histórica del cine español nos haría comprender que, en general, la figura femenina aparece arrinconada, con roles reducidos y, en algunos casos, está ausente (2018: 206).

45.– En efecto, esta era una de las reglas de oro del guionista para cada proyecto cinematográfico que emprendía, pues solía amenazar con abandonarlo si los personajes llegaban a enamorarse (Gutiérrez Sánchez 2018: 209).

facilita entre ambos.⁴⁶ En consecuencia, al final de la historia esta pasión exagerada caducaría, dando paso a la tragedia pura.

Tal como sucede en la obra, en el guion definitivo la pulsión carnal alcanzaría también a los personajes del mundo bajo. No obstante, el director realzaría aún más este aspecto en la película desde que se propuso hacer explícitas las escenas de sexo y las de otros temas tabúes del texto fuente.⁴⁷ A partir de entonces, incluiría un comportamiento que no aparece en el guion, precisamente cuando Lucrecia visita la casa de Celestina. En esta escena, las prostitutas y los hombres de Calisto reciben a la criada con juegos picantes que transgreden el comportamiento heteronormativo y que, a su vez, provocan en ella un efecto afrodisíaco.⁴⁸ Acto seguido, la historia que cuenta la vieja sobre su pasado opulento, en el que tenía nueve mozas a su cargo y un sin fin de clientes, también le resulta excitante a la joven porque representa un mundo de abundancia y libertinaje al que no puede acceder en su condición de criada. Por esa razón, Lucrecia se inclina a practicar el voyerismo en lo que resta del T2 y no a causa de la presunta efectividad del conjuro de Celestina.

El director descartó en su hipertexto la influencia demoníaca del conjuro que ha sido defendida por Deyermond (1977) y González Fernández (2008) por dos motivos. Por una parte, porque considera que la hechicería en el libro de Rojas es un reflejo de las supersticiones de la sociedad castellana de finales de la Edad Media («Entrevista personal»). Y, por otra, porque para él, el personaje de Celestina no es una bruja o hechicera, sino una mujer científica que sabe sacar partido de sus conocimientos para su enriquecimiento.

La ausencia de una moraleja o adoctrinamiento explícito final es otra de las características de las tramas azconianas (Gutiérrez Sánchez 2018: 306). Este elemento converge también con *LC* si validamos la opinión de Ynduráin, en la que afirma que la obra no se presenta al lector como explícitamente doctrinal, «sino como reflejo directo y no manipulado de la realidad: será el lector quien deba interpretar los hechos y sacar las conclusiones» (2012: s.p.). Dicho esto, para recrear el hipotexto en el cine, Vera y Azcona optaron por seguir una aproximación más secular que pedagógica o de la moral de castigo y pecado porque, para ellos, en el final

46.– Gerardo Vera representó la enfermedad de amor en *LC* desde una perspectiva actual, como un sentimiento inventado, y no desde el motivo médico-literario que ha sido estudiado por críticos como Beltrán (1988), Fraker (1993), Castells (1996) y Amasuno Sárraga (1999).

47.– Como la del suicidio de Melibea, el placer que siente Calisto por ser observado mientras se desfoga con la joven noble e, incluso, la escena en que este cae accidentalmente de la escala.

48.– En esta secuencia se observa a las protegidas de Celestina tocando los senos de Lucrecia y coqueteando con ella. Mientras tanto, Sempronio hace lo mismo con el pecho de Pármeno, simulando el juego de Elicia y Areúsa. Posterior a ello, el tema de la homosexualidad no se aborda nuevamente en el largometraje, contrario a lo que Gerling cree que ocurre con un supuesto juego sexual entre ambas primas, momentos antes de la muerte de la alcahueta (2013: 650).

del T1 el padre de Melibea culpa a la fuerza del amor como la causante de las tragedias, en vez de a Dios o a la Providencia.

Sin lugar a duda, Azcona plasmaría esta interpretación en el guion, puesto que era sabido que repudiaba el romance en sus tramas cinematográficas. No obstante, en pleno rodaje, el director tuvo que suprimir gran parte del planto de Pleberio que había escrito el guionista, principalmente porque era excesivamente literario para llevarlo a la pantalla grande (Vera, citado en García «El amor» 1996: s.p.). Asimismo, porque se le hizo contradictorio que el guionista contemplara que las exequias de Calisto y Melibea ocurrirían simultáneamente frente a sus familiares y amigos, pues nunca imaginó a estos jóvenes casados ni mucho menos unidos en la muerte.⁴⁹ De tal modo, el nuevo final tendría la visión discontinua y fatalista del amor que el cineasta había interpretado en la obra.

La banda sonora como la segunda causa del fracaso de la película

Un segundo aspecto que socavaría al hipertexto de *LC* es su controvertida banda sonora. Específicamente, los críticos echarían en cara a Vera por haber seleccionado una música ‘ramplona’, ‘nada original’, ‘empalagosa’ y que siempre aparece de fondo interrumpiendo los diálogos del filme.⁵⁰ A mi juicio, estas recriminaciones son hasta cierto punto válidas porque el realizador escogió tanto réquiems como popurrís interpretados por algunos músicos del siglo XX que no tenían una referencia directa con la época. Sin embargo, resulta conveniente hacer notar a aquellos estudiosos que la elección musical del director fue una estrategia para resolver el gran contratiempo que se le presentó en el verano de 1996.

Por esas fechas, el compositor Alejandro Massó, quien había trabajado anteriormente con Gerardo Vera en *La otra historia de Rosendo Juárez*, le envió a este bloques musicales de cinco minutos de Ralph Vaughan Williams que hizo pasar por suyos.⁵¹ Cuando el realizador reconoció que una de las pistas se trataba de la canción *A Song for All Seas, All Ships*, buscó inmediatamente a los productores asociados (Saura y Garcillán) para expresar su descontento y echarle pleito a Massó, pues de haber pasado esa banda sonora les pudieron haber retirado la película por plagio (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 95). Aunque se desconoce si hubo o no un enfrentamiento entre Vera y el compositor, lo

49.– Véase la página 122 del guion de Rafael Azcona para mayores detalles.

50.– Entre ellos se encuentran Rodríguez Marchante (1996), Pávez (1997), Holland (1997), Bejarano (1999), Martínez Torres (1999) y Utrera Macías (2000).

51.– Compositor inglés neorromántico que hizo música para documentales y películas de ficción, entre ellas *Scott of the Antarctic* (1948).

cierto es que desde ese entonces a este último se le ha vetado de la industria cinematográfica.⁵² De tal forma, sin tener música original, salvo la canción que recita Melíbea y que fue creada por Francisco Rico (Franco Anchergues 2001: 534), el director se dedicó a trabajar a contrarreloj en la selección de distintas pistas que sacó de *El Corte Inglés*. Una vez incorporado el material ‘menos malo’ que pudo haber encontrado, la película lograría estrenarse en el otoño de ese mismo año.⁵³

El erotismo explícito como la tercera causa del fracaso de la película

La trasposición del erotismo al cine ha lidiado siempre «no solo contra dificultades creativas, sino contra los prejuicios de un público que a menudo [...] rechaza y estigmatiza las películas» (Herrera Moreno 2018: 81). Este último es el caso de la recreación de Vera, ya que la crítica considera que la dimensión sexual se utilizó excesivamente al grado de afectar el ritmo de la trama y ocasionar que el largometraje pareciera su propia parodia.⁵⁴ Incluso, académicos como Vázquez Medel e Iglesias creen que estos resultados pudieron evitarse si el director hubiese respetado los eufemismos y las sutilezas de los que Fernando de Rojas se valió para abordar este tema en la obra (2001: 139; 2013: 15).

El hecho de que ambos críticos reprochen desde un enfoque pro-literario que Vera no se sometió a las intenciones artísticas del autor primigenio y que ofreciera su interpretación sobre esta temática, es injusto y desatinado. En primer lugar, porque ignoran el hecho de que tanto el guionista como el realizador son co-autores junto con Rojas desde el momento en que decidieron hacer suyo el referente escrito. Esto se puede comprobar tanto en los créditos iniciales de la película como en las entrevistas en las que cada uno habla sobre sus intenciones para adaptar este clásico español al celuloide.⁵⁵

En segundo lugar, porque es evidente que los dos académicos no consultaron la narrativa histórica del cine español para justificar sus ideas y con ello entender que el tratamiento ‘febril’ o ‘casi obsesivo’ del sexo ha sido una seña de identidad del cine comercial desde los primeros años

52.– Resulta irónico que la mayoría de las fichas técnicas que aparecen en Internet y en los estudios sobre la película de *LC* de 1996 se dé crédito a Massó cuando no fue el compositor de la banda sonora. En la ficha que se ofrece al final de este artículo se excluye su nombre por obvias razones.

53.– De acuerdo con Gorostiza («Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 95).

54.– Consúltense los artículos de Fernández Valentí (1996), Bejarano (1999) y Aguilar (2007) sobre este asunto.

55.– Así se lee al inicio de la película: «[a]daptación cinematográfica basada en la obra de Fernando de Rojas de Rafael Azcona y Gerardo Vera» (00:02:13).

de la restauración democrática.⁵⁶ A saber, con la supresión de la censura política y eclesial, el fenómeno conocido como el ‘destape nacional’ ocasionó una eclosión de libertad cinematográfica. Este hecho provocó a su vez que los recursos que eran utilizados en este ámbito para burlar o esquivar la fuerte censura, como los eufemismos, las elipsis u otras tácticas de camuflaje y simulación «no podían ya constituir un fin en sí mismos ni bastaban para componer un género artístico».⁵⁷

Las concesiones de tipo erótico serían casi inevitables en la recreación de *LC* dadas las mayores libertades que se gozan en plena era democrática.⁵⁸ Asimismo, porque estas licencias ya eran un común denominador, tanto artístico como ideológico, en la cinematografía de Gerardo Vera, contrario a otros profesionales del cine que utilizaron los pretextos literarios para zambullirse en erotomanías (Haro Tecglen 2005: 17). De tal modo, en este filme el director hace explícitas las escenas de sexo e, incluso, otros momentos subidos de tono, como el desnudo integral de Juan Diego Botto cuando sale de la bañera y la himenoplastia que realiza *Celestina* a una joven llamada Poncia. Esto porque quería demostrar que la sociedad española de mediados de los noventa «era de lo más conservadora [y desculturizada], que [iba] para atrás, [en contraste con la del siglo XVI que] vivía la sensualidad y carnalidad sin tabúes».⁵⁹

Si bien la crítica relaciona con frecuencia la explotación del erotismo como una de las razones por las que este hipertexto alcanzara su éxito taquillero (Pávez 1997: 24; Barriuso 1996: 90; Utrera Macías «La *Celestina*» 2001: 1294), es preciso observar dicho logro de una manera menos reduccionista. Es decir, como la liberación, quizás metafórica, de una obra que sufrió la opresión del régimen de Franco porque sus temáticas principales atentaban contra la patria, «¡Una, Grande y Libre!» (Mérida Jiménez 2016: 180). Una vez desmantelada la censura, abordar estos temas de manera abierta y directa, incluyendo la dimensión sexual, se convirtió en un imperativo para las recreaciones basadas en este clásico, sobre todo

56.– De acuerdo con Ponce (2004: 72), Herrera Moreno (2018: 82), Wheeler (2014: 216), Sánchez Noriega (2018: 562) y Gómez (2017: 44).

57.– Así lo indica Jaime (2000: 141).

58.– Por supuesto, esto no quiere decir que la censura esté ausente en la actualidad, pues se sigue manifestando a través de varias formas como la clasificación de los filmes en función de la edad de la audiencia (Ponce 2004: 61) y, en mi opinión, con la imposición de la fidelidad textual tanto para adaptar las obras canónicas a los medios audiovisuales como para evaluar sus resultados.

59.– Vera, citado en García («El amor» 1996: s.p.). A mi juicio, la opinión del realizador está de cierto modo relacionada con lo que ocurría en el contexto político de ese entonces con la creciente desilusión de la sociedad hacia los valores progresistas del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y el intento de recuperar las tradiciones conservadoras. De hecho, el triunfo del PP en el referendo de marzo de 1996 afianzaría este cambio ideológico, precisamente cuando Aznar nombra a la ultraconservadora Esperanza Aguirre, frecuentemente comparada con Margaret Thatcher, como dirigente del Ministerio de Educación y Cultura (Kinder 1997: 23).

las de teatro. Sin embargo, tuvieron que pasar veintisiete años desde que se estrenó del primer T2 cinematográfico de *LC* para tratar públicamente los pasajes que alguna vez fueron irrepresentables o incómodos en los estertores de la dictadura.

La interpretación de los protagonistas como causa del fracaso de la película

Un último lastre que se le atribuye a la recreación de 1996 es la falta de fuerza interpretativa de Juan Diego Botto y Penélope Cruz para lograr convencer al público de que existe un amor exacerbado y discontinuo entre los personajes protagónicos, en vez de un amor romántico y genuino.⁶⁰ Como consecuencia de este trabajo actoral y de un recitado de diálogos que hacen que «lo cómico no tenga gracia [y] que lo trágico sea hilarante» (Maqueda Cuenca 2002: 404), al Calisto y a la Melibea fílmicos se les ha equiparado como una mala versión de Romeo y Julieta (Holland 1997: s.p.; Schwartz 2008: 215; Gómez 2017: 47). Críticos como Franco Anchelergues, Utrera Macías y Puértolas señalan que el error de Vera fue haber presentado el enamoramiento súbito entre los jóvenes nobles como un hecho prenarrativo, es decir, dando por sentado que ambos se conocen desde el inicio (2001: 535; «La Celestina» 2001: 1294; 2014: 40-6). De tal manera, creen que esto afectó a que el carácter romántico entre ellos nunca se pusiera a prueba en el filme y, por ende, se facilitara el trabajo de Celestina.

Por su parte, Gerling insinúa que esta situación pudo haber sido diferente si el director hubiera ofrecido en el hipertexto una lectura crítica sobre la moral de castigo y pecado presente en la obra fuente. Así, la imagen tragicoheroica de los jóvenes, sobre todo la de Melibea, habría quedado contrarrestada al final de la película, en el momento en que se presentara al suicidio como una falta grave contra la moral (2013: 648). La solución que ofrece Iglesias no está del todo alejada de la observación anterior, ya que cree que Vera debió haber ejecutado la parodia que Rojas hace del amor cortés y con ello, el componente cómico que le acompaña en el texto (2013: 12-3). Esto último con el propósito de dotar a los espectadores de conocimientos literarios y así para que estos lleguen a entender que Calisto y Melibea son la antítesis de los amantes cortesanos del género sentimental del Medioevo.

Desde esta visión literaria-didáctica, la académica cree que los jóvenes nobles tenían que haberse representado en el filme como individuos anti-

60.— Así lo confirman Bejarano (1990: 207), Martínez Torres («Sensual» 1996: s.p.), Fernández Valentí (1996: 5), García Posada (1996: 99), Rodríguez Marchante (1996: 92), Schwartz (2008: 215), Franco Anchelergues (2001: 537), Aguilar (2007: 232), Benavent (2000: 155) y Utrera Macías («La Celestina» 2001: 1294).

heroicos y deshonrosos, cuyas muertes están rodeadas de circunstancias ridículas (2013: 16-7). En el caso de Calisto, este muere como consecuencia accidental del plan de Areúsa, Elicia y el rufián Centurio, que nunca se iba a ejecutar, y no por salvar a sus criados y a su amada de un peligro real. Y, en el de Melibea, esta se suicida porque no puede gozar más del placer erótico al lado de un hombre cobarde y ridículo que la ha deshonrado.

Al igual que a Mérida Jiménez, la valoración hostil que Iglesias hace sobre el tratamiento del amor cortés en el filme me parece inquietante porque exige al realizador y a los futuros adaptadores de *LC* «un acercamiento de corte filológico, a todas luces imposible» (2016: 189). Como víctima de la fidelidad textual, la académica elabora su argumento únicamente a partir de la comparación directa entre el hipotexto y la película, ignorando aspectos tan importantes como las circunstancias extracine-matográficas que rodearon el proceso de adaptación y, principalmente, la voz autorial de Vera. Es decir, el relato sobre las intenciones que este tuvo para recrear la obra de Rojas al celuloide.⁶¹ A partir de dicha información, Iglesias y otros críticos que defienden la aproximación de la fidelidad entenderían que el director en verdad se debió a su público y a perseguir sus intereses artísticos.⁶²

Como ya indiqué en párrafos anteriores, el cineasta se propuso realizar un T2 personal que no fuera revisionista con el fin de mostrar los conflictos entre la razón y la pasión a la luz de la contemporaneidad. De ahí que tanto los temas como el lenguaje del hipotexto recibieran un tratamiento según los discursos de finales del siglo xx con el propósito de hacerlos asequibles a su audiencia. Por consiguiente, nunca estuvo dentro de sus planes ofrecer una cátedra audiovisual sobre el tema de la parodia del amor cortés ni mucho menos que esta fuese el móvil de la película, naturalmente porque nunca la detectó en la obra, salvo la caricaturización de Calisto. En cambio, lo que el director se había planteado fue hacer clara en la pantalla grande la diferencia entre el amor cortesano (el que viven las prostitutas y los criados de Calisto) y el amor cortés (Sogetel 1996: s.p.). Es decir, aunque ambos discurren por cauces estrechos y determinados, el primero no posee la trascendencia espiritual que al segundo se le supone.

Ahora bien, Gerardo Vera coincide con la crítica que la visión fatalista del amor que intentó plasmar en la película fracasó. En su opinión, esto se debió en gran medida a que Juan Diego Botto y Penélope Cruz no fueron permeables al trabajo de dirección como el resto del reparto por la actitud pequeño-burguesa que adoptaron a lo largo del rodaje («Entrevista personal»). Como consecuencia, los histriones construyeron a Calisto

61.— Este relato se puede localizar en diversos paratextos como entrevistas, declaraciones de los responsables de la producción, folletines de prensa, artículos de revistas, etc.

62.— Conuerdo con Mérida Jiménez que Utrera Macías, Vázquez Medel y Franco Anche-lergues forman parte de este grupo de críticos, pues en sus trabajos evalúan las recreaciones cinematográficas de *LC* a partir de la fidelidad textual.

y a Melibea aparte con Cristina Rota, totalmente desincronizados respecto a como él los había concebido (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 92). Es decir, con el cliché de enamorados, muy en la línea de los personajes de Shakespeare.⁶³

Esta actitud y la condición moral-religiosa que Penélope Cruz impuso a la producción tampoco ayudarían a la hora de grabar las escenas de sexo entre los protagonistas.⁶⁴ A saber, Vera cree que ambos actores pactaron en que la actriz no se desnudaría o enseñaría su cuerpo en todo el filme («Entrevista personal»). Por consiguiente, sus escenas serían mucho más recatadas en contraste con las de los personajes del mundo bajo celestinesco en que dan vuelo a sus impulsos sexuales. Desafortunadamente, los malentendidos con el realizador y el trabajo interpretativo que los actores decidieron realizar serían evidentes en el producto final, al grado de no conseguir ninguna nominación a los premios cinematográficos de 1997 en las categorías de ‘Mejor película’, ‘Mejor actor’ y ‘Mejor actriz’.

En cuanto a la escena inicial que Franco Anchelegues, Utrera Macías y Puértolas critican en sus trabajos, el realizador responde que Azcona había planeado en su guion que la obsesión de Calisto por Melibea se daría cuando este entra al huerto de la joven en busca de su azor.⁶⁵ Sin embargo, Vera creyó conveniente trasladar este primer encuentro a la catedral donde se celebra misa y, posteriormente, en el mercado en donde ambos tienen la oportunidad de conversar («Entrevista personal»). Por un lado, para ajustar la trama al tiempo cinematográfico. Y, por otro, para intensificar la sátira clerical del texto fuente en el momento en que Calisto recita palabras blasfemas dentro del recinto y declara ser devoto de Melibea.

Conclusión

Sin lugar a dudas, los cuatro aspectos discutidos fueron un lastre para la recreación de *LC*. Con el paso del tiempo, Gerardo Vera superaría esta mala experiencia profesional, por una parte, realizando en 1999 su cuarto largometraje al lado de la guionista Ángeles González Sinde, aunque motivado por los consejos que Azcona le ofreció. *Segunda piel* sería el proyecto que el director tanto había querido hacer en su carrera (Vera, citado en Reviriego 2000: s.p.). De tal manera, tendría la oportunidad de

63.– Vera recuerda que le insistió en varias ocasiones a Penélope Cruz interpretar a la hija de Pleberio como «una mujer mucho más carnal, sensual, fuerte, para nada lírica e infantil, y con un pensamiento muy audaz para la época». Sin embargo, esta no fue permeable a sus directrices («Entrevista personal»).

64.– La inhibición sexual de Penélope Cruz en la pantalla comenzaría poco después de que estelarizara *Jamón, Jamón* y se mantendría así durante la relación sentimental que mantuvo con el cantante Nacho Cano (Penélope Cruz, citada en Ponga 2007: 84; Guzmán 1996: 54).

65.– Consúltense las páginas 4-8 del guion de *La Celestina* de Rafael Azcona para más detalles sobre esta escena.

plasmar toda su creatividad y carácter subversivo, sin estar atado como antes a un pretexto literario ni mucho menos a un proyecto de encargo.⁶⁶

Por otra parte, tendría la ocasión de reunirse con Juan Diego Botto para hablar sobre el desencuentro que tuvieron durante el rodaje de *LC*. Tras limar asperezas, Vera empezaría a apreciar más las intervenciones del joven en diferentes filmes (Gorostiza «Entrevista con Gerardo Vera» 2005: 93). Sin embargo, esto nunca ocurrió con Penélope Cruz.

Por último, en la entrevista que le realicé al director, este confesó que para enmendar por completo los errores que cometió en ese entonces, habría tenido que volver a adaptar la obra de Rojas al cine. De haberlo hecho, habría apostado, para los roles de Calisto y Melibea, por talento que fuera joven y desconocido en el mundo del espectáculo. Para el papel de *Celestina* habría optado por otra actriz tan estupenda como Terele Pávez, pero que fuera menos temperamental y conflictiva con el reparto y a la hora de memorizar sus diálogos. Asimismo, habría contado la trama desde otras perspectivas, logrando sacar a la luz nuevas temáticas o discusiones.

En este artículo se ha visto que los críticos, en su papel de ‘censores’ de la etapa democrática, reprendieron a Gerardo Vera por haberse aventurado en la adaptación de uno de los textos clásicos españoles más importantes. Además, con el condicionante de la fidelidad textual o al espíritu han intentado fijar los límites de interpretación de esta obra según las áreas en que se especializan para castigar por igual los momentos en que el T2 diverge y converge con esta. Como consecuencia, sus estudios muestran un evidente desenfoque epistemológico, puesto que parecen ignorar, en primer lugar, que *La Celestina* es uno de los libros por excelencia abierto a lecturas e interpretaciones. Y, en segundo, que toda recreación también es un proceso abierto, alimentado de herencias anteriores, hecho de acumulaciones, repeticiones, transformaciones y variaciones.⁶⁷

A partir de tales ideas, he dirigido este artículo para desaprobar los apriorismos literarios y ahistóricos de la crítica. De tal manera, es posible reconocer que el hipertexto cinematográfico de *La Celestina* de 1996 es resultado no solo de los intereses artísticos e ideológicos de Vera y de las tendencias cinematográficas de los años noventa, sino también de la lucha del director en contra de una censura creativa aún vigente. Por tal motivo, lejos de concluir que la película reduce el hipotexto a cenizas con sus cambios, innovaciones y errores, es menester valorarla como un triunfo de la tradición celestinesca, porque aborda abierta y directamente las temáticas que fueron vedadas en la primera recreación cinematográfica durante los estertores del Franquismo.

66.— Contrario al ‘cine de autor’, el ‘cine de encargo o anónimo’ fue una tendencia de los años noventa en que los productores solían encomendar proyectos filmicos a determinados directores (Castro de Paz y Pena Pérez 2005: 76).

67.— De acuerdo con Helbo (citado en Pérez Bowie 2004: 289).

Bibliografía

- AFP, «La Celestina se vuelve película». *El Tiempo*, 6 jul 1994, <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-165910>>. Último acceso 8 sep. 2021.
- AGUILAR, Carlos, «La Celestina». *Guía del cine español*. Cátedra, 2007, pp. 231-232.
- AGUILAR, Carlos, y Jaume GENOVER, «Maribel Verdú». *Las estrellas de nuestro cine: 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Alianza, 1996, pp. 651-652.
- AMASUNO SÁRRAGA, Marcelino V, «Hacia un contexto médico para ‘Celestina’: dos modalidades curadoras frente a frente». *Celestinesca*, 23, 1-2 (1999), pp. 87-124.
- ANDREU, Cristina, *Cuadernos de rodaje: La Celestina*. Archivo personal, 1996.
- ANGULO, Jesús, «Realidad, humor y vitriolo: el mundo según Azcona». *Nosferatu*, 33 (2000), pp. 29-48.
- ARENAS, José, «Nueva versión cinematográfica de la obra de Fernando de Rojas». *ABC*, 25 ago 1995, p. 69.
- , «Gerardo Vera vuelve al cine con una versión del clásico de Rojas». *ABC*, 3 nov 1996, p. 98.
- ARMENDÁRIZ, Montxo (dir.), *Tasio*, con la actuación de José María Asín, Patxi Bisquert, Enrique Goicoechea, Paco Hernández, Amaia Lasas, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1984.
- AZCONA, Rafael, *Guion de La Celestina*. Sogetel/ LolaFilms, 1996.
- BATJIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Barral Editores, 1974.
- BARBÁCHANO, Carlos J, *Entre cine y literatura*. Prames, 2000.
- BARÓN PALMA, Emilio, «Pármeno: la liberación del ser auténtico. El antihéroe». *Cuadernos hispanoamericanos*, 317 (1976), pp. 383-400.
- BARRIUSO, Jorge, «Cualquier tiempo pasado fue mejor». *Cinemanía*, 26 (1996), pp. 88-91.
- BEJARANO, Fernando, «La Celestina». *Cine para leer. Equipo reseña*. Ediciones Mensajero, 1999, pp. 205-207.
- BELTRÁN, Rafael, «Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: los primeros síntomas del *mal de amor*». *Celestinesca*, 12, 2 (1988), pp. 3-13.
- BENAVENT, Francisco María, *Cine español de los noventa*. Mensajero, 2000.

- BIGAS LUNA, José Juan (dir.), *Jamón, Jamón*, con la actuación de Stefania Sandrelli, Anna Galiena, Penélope Cruz, Jordi Mollà, Javier Bardem, Filmaura, 1992.
- BOTTA, Patrizia, «Itinerarios urbanos en la *Celestina* de Fernando de Rojas». *Celestinesca*, 18, 2 (1994), pp. 113-132.
- CAPARRÓS LERA, José María, *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*. Ariel, 1999.
- , *La pantalla popular*. Ediciones AKAL, 2005.
- CASTELLS Ricardo, «Burton's *The Anatomy of Melancholy*: A Seventeenth-Century View of *Celestina*». *Celestinesca*, 20, 1 (1996), pp. 57-73.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, y J. J. PENA PÉREZ, *Cine español. Otro trayecto histórico. Nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*. IVAC, 2005.
- COBOS, Juan, et al., «Berlanga: perversiones de un soñador». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1996, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/berlanga-perversiones-de-un-sonador/>>. Último acceso 8 sep. 2021.
- CUERDA, José Luis (dir.), *La lengua de las mariposas*, con la actuación de Fernando Fernán Gómez, Manuel Lozano, Uxía Blanco, Gonzalo Martín Uriarte, Jesús Castejón, Sogetel, 1999.
- DEVLIN, John, *The Celestina: A Parody of Courtly Love. Towards a Realistic Interpretation of the Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Anaya - Las Américas, 1971.
- DEYERMOND, Alan D., «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*.» *Neophilologus*, 45 (1961), pp. 218-221.
- , «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*.» *Celestinesca*, 1.1 (1977), pp. 6-12.
- «Entrevista personal a Gerardo Vera». 11 nov 2017, Madrid, España.
- FERNÁNDEZ-ARDAVÍN, César (dir.), *La Celestina*, con la actuación de Julián Mateos, Elisa Ramírez, Amelia de la Torre, Gonzalo Cañas, Antonio Medina, Aro Films, 1969.
- FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés, «Terele Pávez entra en las venas de *La Celestina*». *El País*, 3 sep 1995, <https://elpais.com/diario/1995/09/03/cultura/810079201_850215.html>. Último acceso 8 sep. 2021.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús (dir.), *La Celestina (Los libros)*, con la actuación de María Luisa Ponte, Tony Isbert, Carmen Maura, José Yepes, Luis Gaspar, TVE, 1974.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás, «La Celestina, un clásico descafeinado». *Revista Dirigido*, 252 (1996), p. 5.
- FRAKER, Charles F., «The Four Humors in *Celestina*». *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*, edited by Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 129-153.

- FRANCO ANCHELERGUES, Vicente, «*La Celestina* y el cine». *Congreso Internacional de La Celestina, V Centenario (1499-1999)*, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999, Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, editado por Felipe B. Pedraza Jiménez y Gemma Gómez, Universidad Castilla la Mancha, 2001, pp. 531-538.
- FREND, Charles (dir.), *Scott of the Antarctic*, con la actuación de John Mills, Diana Churchill, Harold Warrender, Anne Firth, Derek Bond, Ealing Studios, 1948.
- GARCÍA, Rocío, «Calisto y Melibea, en un convento de Guadalajara». *El País*, 19 oct 1995, <https://elpais.com/diario/1995/10/19/cultura/814057210_850215.html>. Último acceso 8 sep. 2021.
- , «Gerardo Vera descubre que ‘el amor es el sentimiento menos compartido’». *El País*, 5 nov 1996, <https://elpais.com/diario/1996/11/05/cultura/847148415_850215.html>. Último acceso 8 sep. 2021.
- GARCÍA POSADA, Miguel, «La Celestina». *El País* 21 nov 1996, <https://elpais.com/diario/1996/11/21/cultura/848530813_850215.html>. Último acceso 8 sep. 2021.
- GERLING, David-Ross, «*La Celestina*, ¿obra dramática o guion de cine». *II Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine Español y Portugués: «De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI»*, 26-28 de junio de 2013, Salamanca, editado por María Emma Camarero Calandria y María Marcos Ramos, Universidad de Salamanca, 2013, pp. 645-652.
- GÓMEZ, José Luis, «La pasión creadora». *Gerardo Vera: reinventar la realidad*, editado por Jorge Gorostiza, Iberautor Promociones Culturales, 2005, pp.15-16.
- GÓMEZ, María Asunción, *Del escenario a la pantalla: la adaptación cinematográfica del teatro español*. UNC Department of Romance Languages, 2017.
- GÓMEZ MONTERO, Andrés Vicente, «Un hombre ilustrado». *Gerardo Vera: reinventar la realidad*, editado por Jorge Gorostiza, Iberautor Promociones Culturales, 2005, pp. 19-20.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «Algunas consideraciones sobre la criada Lucrecia». *Celestinesca*, 32, 1-2 (2008), pp. 151-163.
- GOROSTIZA, Jorge, «Introducción». *Gerardo Vera: reinventar la realidad*, editado por Jorge Gorostiza, Iberautor Promociones Culturales, 2005, pp. 25-48.
- , «Entrevista con Gerardo Vera». *Gerardo Vera: reinventar la realidad*, editado por Jorge Gorostiza, Iberautor Promociones Culturales, 2005, pp.109-142.
- GUBERN Román, «Rafael Azcona». *Rafael Azcona, con perdón*, editado por Luis Alberto Cabezón García, Instituto de Estudios Riojanos, 1997, pp. 58-59.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel (dir.), *La noche más hermosa*, con la actuación de José Sacristán, Victoria Abril, Fernando Fernán Gómez, Bibí Andersen, Óscar Ladoire, Luis Megino, P.C., 1984.

- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *et al.*, «Tercera mesa redonda: las adaptaciones». *Literatura y Cine*. Fundación Caballero Bonald, 2002, pp. 105-129.
- GUTIÉRREZ SÁNCHEZ, Julia Sabina, *Rafael Azcona: el guionista como creador*. Sial Pigmalión, 2018.
- GUZMÁN, Almudena, «Entrevista». *ABC*, 21 nov 1996, pp. 54-56.
- HALL MARTIN, June, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*. Tamesis Books, 1972.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, «Gerardo Vera, un artista contemporáneo». *Gerardo Vera: reinventar la realidad*, editado por Jorge Gorostiza, Iberautor Promociones Culturales, 2005, pp.17-18.
- HEREDERO, Carlos F., *20 nuevos directores de cine español*. Alianza, 1999.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, «La Celestina, don Juan y el Quijote en las pantallas. Luces y sombras de sus recreaciones audiovisuales». *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 133-169.
- HERRERA MORENO, José Manuel, «La recepción popular de *La pasión turca* (Antonio Gala/Vicente Aranda)». *Recepción y canon de la literatura española en el cine*, editado por Rafael Malpartida Tirado, Editorial Síntesis, 2018, pp. 81-92.
- HOLLAND, Jonathan, «Celestina. » *Variety*, 11 Jan 1997, <<https://variety.com/1997/film/reviews/celestina-1200448514/>>. Accessed 8 Sep. 2021.
- IGLESIAS, Yolanda, «Los grandes ausentes en la adaptación cinematográfica de *La Celestina* de Gerardo Vera: el humor, la parodia y el público». *Lemir*, 17 (2013), pp. 9-22.
- INSTITUTO DE LA CINEMATOGRAFÍA Y DE LAS ARTES VISUALES, *Cine español. Tendencias*. Ministerio de Cultura, 2003, <<http://www.mecd.gov.es/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/informacion-servicios/in/informes-publicaciones/EvolucCineEsp1996-2003.pdf>>. Último acceso 8 sep. 2021.
- JAIME, Antoine, *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Cátedra, 2000.
- KINDER, Marsha, «Refiguring Socialist Spain: An Introduction. » *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*, edited by Marsha Kinder, Duke University Press, 1997, pp. 1-32.
- LACARRA, María Eugenia, «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*». *Celestinesca*, 13, 1 (1989), pp. 11-29.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, «Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*». *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 3 (1990), pp. 95-120.
- LOLAFILMS, «La Celestina. Gerardo Vera (Press-book de la película)». LolaFilms, 1996, <[http://lolafilms.com/es-es/cineastas-con-lolafilms/cineastas/la-celestina-gerardo-vera-\(press-book-de-la-pel%C3%ADcula\).aspx](http://lolafilms.com/es-es/cineastas-con-lolafilms/cineastas/la-celestina-gerardo-vera-(press-book-de-la-pel%C3%ADcula).aspx)>. Último acceso 8 sep. 2021.
- LUNA, Alicia, *Matad al guionista...y acabaréis con el cine*. Nuer, 2000.

- MACCIUCI, Raquel, «*La casa de Bernarda Alba*: una relectura cinematográfica. Sobre *Belle Époque* de Fernando Trueba». *Dos centenarios. Generación del 98. Federico García Lorca. Estudios críticos*, editado por Elisa Rey, Ediciones Academia del Sur, 2001, pp. 181-190.
- MAQUEDA CUENCA, Eugenio, «Teatro, adaptación cinematográfica y reescritura». *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001*, editadas por José Romera Castillo, Visor Libros, 2002, pp. 399-406.
- MARTÍNEZ, Luis, «*La Celestina*». *El País*, 27 abr 1994, <https://elpais.com/diario/1999/04/27/radiotv/925164013_850215.html>. Último acceso 8 sep. 2021.
- MARTÍNEZ MOLINA, Julio, «*La Celestina*: Vera y Azcona versionan un clásico de Fernando de Rojas». *5 de septiembre*, 17 mar 2017, <<http://www.5septiembre.cu/la-celestina-vera-y-azcona-versionan-un-clasico-de-fernando-de-rojas/>>. Último acceso 8 sep. 2021.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto, «Sensual versión de un clásico». *El País*, 11 nov 1996, <https://elpais.com/diario/1996/11/11/cultura/847666810_850215.html>. Último acceso 8 sep. 2021.
- , «*La Celestina*». *Diccionario Espasa Cine Español*. Espasa, 1999, p. 177.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M., «*Celestina* ante el séptimo arte». *Brujas de cine*, editado por María Jesús Zamora Calvo, Abada Editores, 2016, pp. 177-196.
- METZ, Christian, «El decir y lo dicho en el cine, ¿hacia la decadencia de lo verosímil?». *Lo verosímil*, editado por Eliseo Verón, Editorial Tiempo contemporáneo, 1970, pp. 11-30.
- MIRA, Carles (dir.), *Jalea real*, con la actuación de Mario Pardo, Berta Riaza, Mapi Sagaseta, Luis Ciges, Guillermo Montesinos, Mercury Films, 1981.
- MIRÓ, Pilar (dir.), *El perro del hortelano*, con la actuación de Emma Suárez, Carmelo Gómez, Ana Duato, Fernando Conde, José Lifante, Ángel de Andrés López, LolaFilms, 1996.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata, *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2012.
- MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Paldós, 1993.
- , «Poderoso caballero es don dinero...El valor industrial de las adaptaciones literarias». *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, editado por Carlos F. Heredero, Cuadernos de la Academia, 11-12 (2002), pp. 485-518.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «*Areúsa* en *La Celestina* de la *Comedia* a la *Tragicomedia*». *Anuario de estudios medievales*, 40, 1 (2010), pp. 355-385.

- NEVILLE, Edgar (dir.). *La vida en un hilo*, con la actuación de Conchita Montes, Rafael Durán, Guillermo Marín, Julia Lajos, María Brú, E. Neville/ Exclusivas Salete-Jimeno, 1945.
- PASOLINI, Pier Paolo (dir.), *Medea*, con la actuación de Maria Callas, Massimo Girotti, Laurent Terzieff, Giuseppe Gentile, Margareth Clémenti, San Marco, 1969.
- PÁVEZ, Celestino, «Consultorio. Contesta Mr. Belvedere». *Fotogramas*, 1.840 (1997), pp. 24-5.
- PAYÁN, Miguel Juan, *El cine español de los 90*. Ediciones J.C., 1993.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13 (2004), pp. 277-300.
- PONCE, José M., *El destape nacional*. Glénat, 2004.
- PONGA, Paula, «Penélope Cruz: un ángel de armas tomar». *Fotogramas*, 1.962 (2007), pp. 82-88.
- PUERTO MORO, Laura, «La Celestina, ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, 'nihilismo'». *Celestinesca*, 32, 1-2 (2008), pp. 245-263.
- PUÉRTOLAS, Soledad, «La Celestina». Cine y literatura: un matrimonio de conveniencia, Biblioteca Nacional de España, 6 may 2014, Madrid, España, <<https://www.youtube.com/watch?v=J6cbvi3ILrU>>. Último acceso 8 sep. 2021.
- RAPPENEAU, Jean-Paul (dir.), *Cyrano de Bergerac*, performances by Gérard Depardieu, Anne Brochet, Vincent Perez, Jacques Weber, Roland Bertin, MGM, 1990.
- REVIRIEGO, Carlos, «'Segunda piel', de Gerardo Vera». *El cultural*, 9 enero 2000, <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-165910>>. Último acceso 8 sep. 2021.
- RIAMBAU, Esteve, «El periodo 'socialista' (1982-1992)». *Historia del cine español*, editado por Román Gubern *et al.*, Cátedra, 2009, pp. 399-454.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E., «'La Celestina': adaptarse o morir». *ABC*, 9 nov 1996, p. 92.
- RUSSELL, Peter E., «Introducción». *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, Castalia, 1991, pp. 11-173.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, «Cine español: de la transición al nuevo siglo». *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*, editado por José Luis Sánchez Noriega, Alianza Editorial, 2018, pp. 560-584.
- SANTAMARINA, Antonio, «Del optimismo renacentista a la crisis barroca. Las adaptaciones cinematográficas del Siglo de Oro». *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, editado por Carlos F. Heredero, Cuadernos de la Academia, 11-12 (2002), pp. 147-164.
- SARDÓN NAVARRO, Isabel María Sonia, «Formas del Carnaval en el Teatro. Del 'realismo grotesco' de Aristófanes, a los 'criados' de la comedia de Menandro». *Castilla: estudios de literatura*, 21 (1996), pp. 195-212.

- SARTORI, Beatrice, «Cálida Penélope Cruz». *Fotogramas*, 1.838 (1996), pp. 82-88.
- SAURA, Carlos (dir.), *El amor brujo*, con la actuación de Antonio Gades, Cristina Hoyos, Laura del Sol, Juan Antonio Jiménez, Emma Penella, La Polaca, Emiliano Piedra P.C., 1986.
- , «Sobre Rafael Azcona». *Rafael Azcona: el guionista como creador*, editado por Julia Sabina Gutiérrez Sánchez, Sial Pigmalión, 2018, pp. 11-14.
- SCHWARTZ, Ronald, «Other Notable Films. » *Great Spanish Films since 1950*. Scarecrow Press, 2008, pp. 171-244.
- SEVERIN, Dorothy, «El humor en *La Celestina*». *Estudios sobre «La Celestina»*, editado por Santiago López Ríos, Clásicos y críticos, 2001, pp. 327-354. (Publicado originalmente en inglés bajo el título «Humour in *La Celestina*» en *Romance Philology*, 32 (1978-1979), pp. 274-291.
- SNOW, Joseph T., «*Celestina's* houses. » *The Bulletin of Hispanic Studies*, 86, 1 (2009), pp. 133-142.
- SOGETEL, *Dossier de prensa: La Celestina*. LolaFilms, 1996.
- TAMAYO, José (dir.), *La Celestina*, con la actuación de Irene Gutiérrez Caba, Teresa Rabal, Terele Pávez, Gaby Álvarez, Amaya Curieses, Representación del Teatro de la Comedia, Madrid, 1978.
- TELEVISIÓN ESPAÑOLA, *Cuentos de Borges* (serie), RTVE, 1993.
- TORRE, Claudio de la (dir.), *La vida en un hilo (obra de teatro)*, con la actuación de Mari Carmen Díaz de Mendoza, Luis Prendes, Ángel Picazo, María Luisa Moneró, María Isabel Pallarés, 5 mar 1959, Teatro María Guerrero, Madrid.
- TORREIRO, Miritto, «Una cierta normalidad. El paisaje de las adaptaciones en los años noventa». *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, editado por Carlos F. Heredero, Cuadernos de la Academia, 11-12 (2002), pp. 147-164.
- TRUEBA, Fernando (dir.), *Belle Époque*, con la actuación de Jorge Sanz, Penélope Cruz, Fernando Fernán Gómez, Miriam Díaz Aroca, Ariadna Gil, Maribel Verdú, LolaFilms, 1992.
- UTRERA MACÍAS, Rafael, «Representación cinematográfica de mitos literarios: 'Carmen' y 'Celestina', 'don Quijote' y 'don Juan' según el cine español». *Versants*, 37 (2000), pp. 197-230.
- , «*Don Quijote*, *Don Juan* y *La Celestina* vistos por el cine español». *V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro, 20-24 de julio de 1999, Munster*, editado por Christoph Strosetzki, Iberoamericana Veuvvert, 2001, pp. 1286-1295.
- VAUGHAN WILLIAMS, Ralph, «A Song for All Seas. » *A Sea Symphony*, EMI Classics, 1989.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, «La Celestina, de la literatura al cine». *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, editado por Gregorio Torres Nebrera, Universidad de Extremadura, 2001, pp. 121-145.

- VERA, Gerardo (dir.), *Una mujer bajo la lluvia*, con la actuación de Ángela Molina, Antonio Banderas, Imanol Arias, Kiti Mánver, Marta Fernández Muro, Sogetel, 1992.
- , *La otra historia de Rosendo Juárez*, con la actuación de Antonio Banderas, Fernando Guillén, Pastora Vega, Santiago Ramos, María Asquerino, TVE, 1993.
- , *La Celestina*, con la actuación de Penélope Cruz, Terele Pávez, Diego Botto, Jordi Mollà, Nacho Novo, LolaFilms, 1996.
- , «Ocho personajes para un amor fatal». *Fotogramas*, 1.837 (1996), pp.142-143.
- , *Segunda piel*, con la actuación de Javier Bardem, Jordi Mollà, Ariadna Gil, Cecilia Roth, Mercedes Sampietro, LolaFilms, 1999.
- WHEELER, Duncan, «Back to the Future: Repackaging Spain's Troublesome Past for Local and Global Audiences. » *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*, edited by Duncan Wheeler and Fernando Canet, Intellect, 2014, pp. 205-234.
- YNDURÁIN Domingo, «Un aspecto de 'La Celestina'». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2012, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/berlanga-perversiones-de-un-sonador/>>. Último acceso 8 sep. 2021.

Anexo: Ficha técnica completa
(revisada y corregida por Gerardo Vera)

La Celestina (1996)

Equipo técnico y artístico

Director:	Gerardo Vera
Ayudantes de dirección:	Arantxa Aguirre Carballeira y Daniel Cebrián Torallas
Script:	Yuyi Beringola Bayón y Raimundo García Fernández
Auxiliar de dirección:	Ana Serret Ituarte
Meritorio de dirección:	Vicente Vieitez Martín
Guion:	Rafael Azcona
Argumento:	Adaptación cinematográfica basada en la obra de Fernando de Rojas de Rafael Azcona y Gerardo Vera
Diálogos adicionales:	Francisco Rico
Productor:	Andrés Vicente Gómez Montero
Productores asociados:	Antonio Saura y Fernando de Garcillán
Productora ejecutiva:	Angélica Huete
Ayudante de producción:	María Rodríguez Porrón
Segundo ayudante de producción:	José María González-Sinde Reig
Montaje:	Pedro del Rey del Val
Director de fotografía:	José Luis López Linares
Operador:	Teo Delgado García Maroto
Ayudante de operador:	Pity Redal Montané
Auxiliar de operador:	Eva Díaz Iglesias y Emma Fernández Eguiagaray
Asistente de vídeo:	Mónica Lledó Casanova
Steady-cam:	Arturo Aldegunde Velasco y Steady Art S.A
Foto fija:	Manuel Zambrano y Antonio Sanz
Ayudante foto-fija:	Macu Tejero Osuna

Ayudante de montaje:	Blanca Rodríguez Fernández
Auxiliar de montaje:	Ascen Marchena Alonso
Ayudante de producción:	Ana Figueroa Arévalo
Meritorios de producción:	Francisco Javier García Caballos, Marta Sabell Stewart-Howie, Carlos Morais de Araujo, Santiago Vargas Tejerina, Alfonso Ortegón Palomares y Fernando Durán
Regidor:	Ángel García Palmeiro
Mezclas:	José Antonio Bermúdez y Diego Garrido
Sonido directo:	Miguel Rejas Martín
Sonido:	José Antonio García
Microfonista:	Jaime Fernández-Cid Buscató
Efectos sala:	Luis Castro
Registro efectos sala:	Marco Bermúdez
Efectos especiales:	REYES ABADES. Juan Carlos Urbán.
Ayudante de efectos especiales:	Tomás Urbán
Sistema de sonido:	Dolby
Jefe de eléctricos:	Emiliano Merino Maldonado
Eléctricos:	Félix Pascual Martín, Jorge Samper Villanueva y Luis Miguel Daza
Maquinista:	Alfredo Díaz Viña
Conductores:	Agustín Ruiz, Matías Pilas, Andrés García Moreno, José Carlos Lariz y Ángel Frutos
Especialistas:	Juan Maján, Luis Rodríguez e Ignacio Carreño
Títulos de crédito:	Pablo Núñez y Story Film
Promoción y prensa:	Margarita Kramer y Eva Sklar
Laboratorios:	Fotofilm, S.A. (Madrid)
Estudios de sonido:	Cinearte (Madrid).
Dirección artística y decorados:	Ana Alvargonzález Dalmau
Ayudante de decoración:	José Miguel Bombín
Jefe de atrezzo:	Carlos Fominaya González

Atrecistas:	Nano Montero Palacio, Jesús Gómez Bustamante, Betty Pérez López. Hijos de Emilio Ardura (tapicerías)
Máscaras:	Gerardo y Toni
Construcción de decorados:	Tragacanto
Figurinistas:	Sonia Grande Pérez y Gerardo Vera
Sastras:	Marina Rodríguez Martínez e Isabel Perales Sánchez
Ayudantes de vestuario:	Francisco Delgado y Joaquín Montul Cremades
Refuerzos de vestuario:	Manolo Ortega Lázaro, Alejandro Carrasco Castaño, María Luisa Durán Izquierdo y María de los Ángeles del Saz
Vestuario:	Cornejo
Peluquería:	Alicia López Medina
Ayudantes de peluquería:	Dolores Damas Garrido
Refuerzo de peluquería:	Paula Mohedas Téllez y Montse Damas Garrido
Maquillaje:	Paca Almenara Rodríguez
Ayudante de maquillaje:	Teresa Rabal Bueno
Refuerzo de maquillaje:	Marta Adánez Almenara y Rosana Rodríguez Lledó
Intérpretes:	Penélope Cruz (Melíbea), Juan Diego Botto (Calisto), Maribel Verdú (Areúsa), Terele Pávez (Celestina), Jordi Mollà (Pármeno), Sempronio (Nancho Novo), Nathalie Seseña (Lucrecia), Carlos Fuentes (Sosia), Candela Peña (Elicia), Anna Lizaran (Alisa), Sergio Villanueva (Tristán), Ángel de Andrés López (Centurio), Lluís Homar (Pleberio), Ana Risueño (Poncia), Rodrigo García (Crito), Amparo Gómez Ramos (Ana), Joaquín Notario (verdugo), José Colomina (Traso), Aquilino (patibulario 1) e Igor Otaegui (patibulario 2).

Nacionalidad:	España
Producción:	SOGETEL (España 51%) LolaFilms (España 49%) y con la colaboración de Canal Plus.
Duración:	Largometraje 99 min.
Calificación:	No recomendada para menores de trece años
Estreno:	08/11/1996 en el cine Palafox de Madrid y en el cine Bosque de Barcelona.
Recaudación:	1.393.595,09 euros
Año de producción:	1995
Tipo de película:	Cine ficción
Género:	Drama
Relación de pantalla:	Scope
Formatos:	35 mm
Emulsión:	Eastmancolor
Idioma:	Castellano
Fecha de inicio de rodaje:	02/10/1995
Fecha de final de rodaje:	01/12/1995
Lugares de rodaje:	Cáceres (7 días), Escalona (6 días), Lupiana (22 días), Nuevo Baztán (9 días) y Trujillo (8 días).
Distribuidora nacional:	SOGEPAQ Distribución
Nominaciones:	Premios Goya 1997 Mejor actor de reparto (Jordi Mollà); mejor actor de reparto (Nancho Novo); mejor actriz de reparto (Maribel Verdú); mejor fotografía; mejor diseño de vestuario; mejor dirección artística; mejor maquillaje y peluquería.

Premios:	Premios Sant Jordi 1997 Mejor actriz española (Terele Pávez) 6ª Edición Premios Unión de Actores 1997 Premio protagonista (Terele Pávez) Premio personaje secundario (Nancho Novo) Premio reparto (Nathalie Seseña).
Selección musical:	Gerardo Vera
Temas musicales:	<i>Fantasia para un gentilhombre</i> / Joaquín Rodrigo (interpretada por John Williams con la Philharmonia Orchestra dirigida por Louis Frémauz). <i>Concertino en La Menor</i> / Bacarisse (interpretada por Narciso Yepes con la Orquesta Filarmónica de España dirigida por Frühbeck de Burgos). <i>Misa pro defunctis</i> / Cristóbal de Morales (interpretada por La Capella Real de Catalunya y Hespèrion XX, dirigida por Jordi Savall). <i>Diferencias sobre Guárdame las vacas</i> / Luis de Narváez (interpretada por Narciso Yepes). <i>Suite española: folias</i> / Gaspar Sanz (interpretada por Narciso Yepes). <i>Fantasies pavanés & gallardes: Gallarda 6 y Fantasia 1</i> / Lluís de Milà (interpretada por Jordi Savall, A. Lawrence King, S. Casademunt, E. Brandão, L. Duftschmid). <i>Estudio Opus 6 nº 11</i> / Fernando Sor (interpretada por Narciso Yepes).

Notas

Animales en *Celestina*

Joseph T. Snow
Michigan State University, emérito

RESUMEN

Los autores de la *Celestina* en 21 autos incluyeron 182 menciones de animales que se analizan e interpretan en este estudio. Hay personajes que se califican a sí mismos y a otros en términos animalescos; hay animales que funcionan como tales o adquieren cualidades antropomórficas para reflejar las de los seres humanos; aparecen en refranes y proverbios, en contextos sexuales y en situaciones irónicas. Estos múltiples usos tienen una larga tradición que sugiere que nosotros, los seres humanos, nos reflejamos en ellos y en sus conductas. Esta indagación pretende enriquecer una nueva lectura de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, animales.

ABSTRACT

The authors of the 21-act version of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* include 182 mentions of animals and the aim of this study is to analyze and interpret them. There are characters referring both to themselves and to others using animal imagery. Animals are seen for what they are but also used anthropomorphically to mirror human beings. Animals' sexual behavior and their use in ironic contexts is featured as well. These mentions of animals spring from ancient traditions and continue to suggest that they reflect much of the behaviour of human beings. This study of the ample use of animals aims to enrich a new reading of this classic work.

KEY WORDS: *Celestina*, animals



Para Xochil y Penélope

Prefacio

Los animales son materia tan antigua como las pinturas rupestres existentes en las cuevas prehistóricas localizadas en muchos países de nuestro planeta. Posteriormente, en todas las sociedades civilizadas que surgieron en los cuatro rincones del mundo, tanto los animales reales como los imaginados, simbólicos, heráldicos y místicos, han estado presentes. Aparecen en los libros sagrados y son protagonistas de innumerables mitos, fábulas, ceremonias, cuentos y cantos. Adornan manuscritos en pergamino y en papel; nos miran desde las paredes y columnas pétreas de los templos, catedrales e iglesias; pueblan los bosques y las montañas, los ríos y el aire, junto a los seres humanos. Los hay bondadosos y domesticados, pero también ruines y destructivos; los hay inocuos y fieles, pero también feroces y traicioneros. Efectivamente, los animales irracionales son un poco como los racionales, pues en ellos nos vemos retratados de todas las maneras posibles. Hemos compartido con ellos espacio y tiempo desde la creación del mundo en todas las religiones. Los animales se estudian en diversas áreas de las Humanidades y son clasificados y examinados en la Zoología, rama específica de la Biología.

Los animales, por su variedad en géneros y especies, siempre han estado presentes en los estudios humanísticos. Por ejemplo, en el vasto universo de las letras de los siglos xv y xvi, el imaginario de los animales es extenso y habrá que seguir descubriéndolo, pero sobre todo explicándolo y analizándolo. De esta manera comprenderemos cómo los poetas, prosistas, historiadores, dramaturgos y demás creadores incluyen estos seres irracionales en sus obras para revelarnos asociaciones latentes u oscuras cuya comprensión depende de la perspicacia del lector para extraerlas y apreciarlas.

El inicio

En este ensayo expongo unas cuantas reflexiones sobre los animales que se mencionan en una de las obras clásicas de la literatura española: la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, o sea, *Celestina*. Confieso que en más de cuarenta años como lector de esta gran obra no me había fijado en el papel de los animales como en la actualidad. Mis nuevas relecturas del texto han dado pie a un viaje lleno de descubrimientos.

He comenzado mi estudio desde un punto cero, con una nueva lectura completa de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (solo el texto, no tomando en cuenta los pre- y postliminarios). Fui poco a poco, compilando página

por página y auto por auto una lista de animales mencionados por los distintos personajes. Con esta lista en mano, creé un sistema organizativo que pudiera remitir a unos registros accesibles y analizables. Me pregunté inicialmente, ¿en boca de quién se mencionan? Posteriormente, ¿de qué manera se podrían agrupar los animales referidos? Y, finalmente, me pareció fundamental determinar el número de veces que cada uno de ellos es aludido. Pensé que podría así discernir diferencias en los usos para cada una de las menciones y entender mejor los distintos papeles que juegan los animales en *Celestina*.

Las estadísticas las incorporo en el Apéndice final. Allí se clasifican los siguientes datos: (1) una lista completa, auto por auto, de los animales celestinescos. No hay escena sin la presencia de animales, pero sí que aparecen en unos autos más que en otros, como se puede ver fácilmente; (2) un resumen del número de veces que cada personaje los menciona, dividido entre la clase adinerada y la clase pobre, con relevantes porcentajes: 11 de los 14 intervinientes de la obra los nombran, y los tres que no los mencionan, no nos sorprenden (Crito, Alisa y Centurio); (3) una lista *in crescendo* de cuatro clasificaciones de animales y el número de citas para cada grupo, con este resultado global: 76 animales diferentes y un total de 179 menciones a lo largo de la obra; y (4) en orden descendente, el número de menciones de cada uno (de doce a solo una), junto con los nombres que figuran en cada apartado. Presentados así, podremos hablar mejor de los distintos roles que desempeñan y su significado.

El hablante se compara con animales

Hay únicamente dos personajes que se comparan con animales, aunque sin llegar a lo antropomórfico. Melibea, en un momento determinado, se ve como una oveja maltratada por su pastor (Calisto): «no me quieras robar el mejor don que la natura me ha dado; cata que del buen pastor es propio tresquilar *sus ovejas* y ganados, pero no destruirlo y estragallo» (auto XIV, p. 285).¹ Su protesta es fútil y se puede atribuir a una fingida coquetería, puesto que ya está anticipando «la cruel conversación» de Calisto, e incluso mandando apartarse a Lucrecia, su fiel criada.

El segundo personaje que se equipara con animales es Celestina, haciéndolo cuatro veces. La primera alude a su adquirida sabiduría cuando le dice a Sempronio, hablando de Pármeno: «Díxele (...) que no se hiciese santo a *tal perra vieja como yo*» (Auto III, p. 142), contrastando la inexperiencia del joven con la suya, la de una mujer de sesenta años. La segunda vez es en su monólogo al comienzo del auto IV, cuando camina con te-

1.— La paginación aquí y en el Índice corresponde a la edición de D. S. Severin (Madrid, Cátedra, 1987).

mor ante el compromiso adquirido con Calisto yendo a casa de Pleberio y expresa sus dudas de si seguir o no, concluyendo: «¿Adónde irá *el buey* que no are?» (p. 149). Este «buey» (Celestina) decide seguir («arando»). La tercera es delante Calisto en el Auto VI, jactándose de sus proezas con Melibea sucedidas en el Auto IV, cuando le comenta que, ante la furia de su amada, ella (Celestina) se ha comportado como una abeja, logrando así que «todo su rigor [el de Melibea se convierta] en miel» (p. 179). La cuarta vez es cuando Celestina se ve indefensa ante la ira de los criados, a los que ha decepcionado con sus falsas promesas, recriminándoles al ver las armas ofensivas que han sacado: «¿Con una *oveja mansa* tenés vosotros manos y braveza? ¿Con una *gallina atada*?» (Auto XII, p. 273). Pues sí, la mansa oveja, la gallina atada, morirá con cruel violencia. Se ve claramente en la obra que la auto-comparación con distintos animales se intensifica en el caso de Celestina.

Comparaciones animalescas: unos hablantes refiriéndose a otros

Prosigo con las comparaciones que unos personajes hacen de otros con animales, que son las más numerosas. Sempronio equipara al locamente enamorado Calisto con un *toro ligero* que «sin freno saltan por las barras» y termina «esgarrochado» (Auto I, p. 93). El impulso sexual le llevará al desastre, cree Sempronio, pero también la ironía es manifiesta: Calisto acabará mal, saltando y muriendo. Celestina, pintando a Calisto como un amante ideal cuando habla con Melibea, comenta que «se *paran las aves* a le oír» cuando canta (Auto IV, p. 167). Otra vez se capta la ironía en esta no merecida hipérbole, porque las canciones de Calisto y sus talentos musicales en los autos I y VIII desdican este elogio. Hasta Calisto se siente tan «destemplado» como el laúd que toca Sempronio (Auto I, p. 91).

Posteriormente, en la canción de Lucrecia, Calisto es asimilado a «el *lobo* viendo *ganado* [Melibea]» (Auto XIX, p. 321). Existe un más que curioso paralelo con «quien quiere comer el ave, le quita primero las plumas». Calisto es y ha sido un cazador: recordemos el *neblí* que entró en la huerta de Melibea, como manifiesta Pármeneo en el Auto II; pájaro que retomaré posteriormente.

La cara de Melibea también es comparada a la de un toro y a la de un puerco montés por Celestina. Cuando Calisto pregunta a la alcahueta cómo había encontrado a su amada en la entrevista mantenida en el Auto IV, contesta: «Aquella cara, señor, que suelen *los bravos toros* mostrar contra los que lançan las agudas frechas en el coso, la que *los monteses puercos* contra *los sabuesos* que mucho los aquexan» (Auto VI, p. 178). Al mismo tiempo Celestina se manifiesta como una protagonista sin temores, como los que toorean o como el sabueso que ataca al puerco montés. Es ella la que se pro-

pone como la que ha puesto su vida al tablero por él, un Calisto lujurioso muy dispuesto a creerse todo lo que le diga su embajadora.

En otras ocasiones, Melibea canturrea pidiendo a los «*papagayos, ruiseñores*, que cantáys al alborada» (Auto XIX, p. 322) que lleven su mensaje amoroso a su galán, al igual que las amadas que desean ver *hic et nunc* a su amado, y como los cánticos de tantos pájaros en la literatura cortés occitana. Pero pronto la cantante, la amada, se convertirá para el amado en un delectable manjar: «Señora, el que quiere *comer el ave*, quita primero las plumas» (Auto XIX, p. 324). De nuevo, las protestas de Melibea parten de su coquetería femenina, pues sucumbe al cazador que busca quitarle las plumas (ropa), pero el lector intuye que lo hace por su propio deseo, como lo ha hecho durante el último mes. Recordemos su irreversible deseo de cambiar de vida y dejar de ser la guardada hija de Alisa y Pleberio, expresado en el Auto XVI con estas frases que son, efectivamente, una declaración de emancipación:

[D]éxenme mis padres gozar dél si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos: que más vale ser buena amiga que mala casada; déxenme gozar de mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. (Auto XVI, p. 304)

Son frases repletas de manifiesta ironía. Melibea ya está «perdida» como cristiana y como rebelde social, y lo que le espera —y no a sus padres— es una «sepultura».

Celestina da una nueva muestra de su actitud hacia Pármeno al reducirle a la categoría del *asno*, alardeando ante Sempronio de su propia pericia al tratar a tales jóvenes: «Calla, que para la mi santiguada, do vino *el asno* vendrá el albarda» (Auto I, p. 115). Pero inmediatamente después, Pármeno es comparado a un lobo cuando Calisto pregunta a sus criados si habían dormido algo mientras esperaban en la calle a que acabara su conversación con Melibea, a lo que le responde Sempronio: «Pues, Pármeno, aunque [te] parecía que no te servía hasta aquí de buena gana, assí se holgó quando vido los de las hachas como *lobo* quando siente polvo de ganado (...)» (Auto XII, p. 267). Calisto se cree la mentira de Sempronio y atribuye esta descripción de lobo a un Pármeno que considera valiente: «procede de su natural ser osado» (Auto XII, p. 268). Todo ello evoca el engaño en el que vive Calisto.

En el auto IX Sempronio declara a Elicia que está «fecho otro Calisto» y se describe con las locuras del amante cortés: «saltado paredes, poniendo cada día la vida al tablero, esperando *toros*, corriendo *cavallos* (...) y otros mil atos de enamorado» (p. 231); no está haciendo otra cosa que pronunciar una nueva bravata y auto-alabanza que refleja bien su actuación a lo largo de la obra.

Elicia también sufre la animalización cuando Celestina se enfada con ella porque no ha hecho nada con la muchacha «de la manilla», al no tomar el instrumental necesario y realizar el trabajo de aparejar virgos, vituperándole así: «Pues en aquellas tales de avías de abezar y de provar, de quantas vezes me lo has visto hazer. Si no, ay estarás toda tu vida, hecha *bestia sin officio ni renta*» (Auto VII, pp. 209-210).

Celestina a ojos de Sempronio es avarienta y, en su enfado ante su desmesurada codicia, denuncia en un aparte con Pármeno: «Mala vieja falsa es esta; el diablo me metió con ella. Más seguro me fuera huyr desta *venenosa víbora* que tomalla» (Auto V, p. 174). Es uno de los primeros momentos en que el lector sospecha que la vida de Celestina está amenazada. Estamos ante otro caso de sutil ironía.

Elicia, la última pupila que queda trabajando en el burdel de Celestina, caracteriza a la vieja alcahueta como abeja. Hablando con Areúsa después del asesinato de su protectora, le lanza el siguiente elogio: «Tú trabajavas, yo holgava, tú salías fuera, yo estava encerrada; tú rota, yo vestida; tú entravas contino *como abeja* por casa, yo destruýa, que otra cosa no sabía hazer» (Auto XV, p. 298). Este contraste entre Celestina y Elicia, confirma que será «bestia sin officio», como le decía con enojo Celestina en el Auto VII. También corrobora que otros personajes vean a la alcahueta como abeja, volando constantemente de flor en flor, convirtiéndolo todo en miel. Elicia en ese momento se muestra sincera consigo misma, reconociendo sus limitaciones y faltas.

Sosia es el criado de Calisto elegido por Elicia (Auto XV, p. 299) para hacerle confesar, obnubilado ante los encantos de Areúsa, el secreto de qué noches se reúnen Calisto y Melibea. Cuando Sosia se acerca a la casa de la ramera, esta dice: «Por los santos de Dios, el *lobo* es en la conseja» (Auto XVII, p. 309). Ella y Elicia estaban hablando de Sosia justo cuando aparece por la puerta, lo que sugiere un anticipo del Sosia-lobo como víctima de la ramera. Elicia, que ha sido testigo aural de la seducción de Sosia escondida tras una cortina, habla consigo misma de lo fácil que para su prima ha sido sonsacar del pobre acemilero las horas de los encuentros de los enamorados, comenta en un aparte: «(O sabía mujer, o despediente proprio qual le meresce el *asno* que ha vaziado su secreto tan de ligero)» (Auto XVII, p. 312). Lobo o asno, Sosia cae en la trampa tendida por estas vengadoras de la muerte de Celestina que, según ellas, ha sido a causa de Calisto y Melibea, responsables de su asesinato y la muerte de sus respectivos amantes. Este contraste entre Areúsa y Sosia es aún más enfático en boca de Tristán cuando se entera de lo que ha sucedido: «Y si sabe mucho la *raposa*, más el que la toma» (Auto XIX, p. 320). El refrán habla de lo poco preparado que andaba la raposa (Sosia) contra la superioridad de la cazadora, Areúsa.

He analizado a siete personajes de *Celestina* caracterizando a otros siete con otros tantos animales, lo que da como resultado que diez de los once

intervinientes de la obra los mencionan. El único que no figura en esta categoría es Pleberio.

Animales como animales

Según Pármeno, los oficios de Celestina eran los de «perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos (...) y un poco hechizera» (Auto I, p. 110); como hechicera no sorprende el catálogo de fragmentos de animales muertos almacenados en su laboratorio. Aunque aparecen veintidós trozos en el Auto I (pp. 111-112) y tres en el Auto II (p. 146), todos menos uno son animales que pululan en el entorno del mítico pueblo en el que se desarrolla la acción. El más extraño, al menos a mi parecer, es la *ballena* de la que proceden los «untes y mantecas» (p. 111).

Hay animales, sin embargo, que no conllevan connotaciones específicas en la obra: el *ave negra* que no se muestra animando a la supersticiosa Celestina a seguir adelante en su embajada a la casa de Pleberio (Auto IV, p. 150); los *grillos* que cantan (Auto VI, p. 184) de los que Celestina tiene temor por la noche; el *mur* que se esconde del *gato* (Auto VII, p. 206); el *perro* que ladra por la noche (Auto VII, p. 209); *animales* que se doman en su temprana edad (Auto X, p. 240); el *gamo* que huye rápido (Auto XII, p. 264); y los *ladradores perros* que Melibea teme hayan demorado la llegada de Calisto a su huerto (Auto XIV, p. 283).

Antropomorfismo

No escasea en *Celestina* el uso antropomórfico de animales. Existen muchos humanizados para hacerlos más memorables. Los más conocidos son: el ladrido de los *perros*, el canto de las *aves*, los balidos de los *ganados* y el croar de las *ranas* del charco, sonidos que se convierten en voces humanas repitiendo una sola frase al pasar Celestina: «Putá vieja» (Auto I, pp. 108-109). Merece recordar que, en este contexto, para Calisto estas críticas a Celestina suenan como alabanzas de las cualidades por las que ha mandado a Sempronio traerla a su casa. Todas las alegaciones de Pármeno contra la alcahueta serán contraproducentes, como reconoce el mismo Calisto en el Auto II: «¡Assí, Pármeno, di más desso, que me agrada! Pues mejor me parece quanto más la desalavas; (...) dessentido eres; sin pena hablas; no te duele donde a mí, Pármeno» (p. 135).

Otros casos. Cuando Calisto conmina a Pármeno a sacar el caballo para que pueda pasar por la casa de «mi señora y mi Dios,» el criado despreciado al sentirse rebajado a mozo de cuadra, habla así al caballo: «¿Rehincháys, *don cavallo*? ¿No basta un celoso en casa o barruntas a Melibea?» (Auto II, pp. 136-137). La ira del criado iguala el caballo con el señor, los

dos «barruntando a Melibea». Otro lance sucede en un diálogo entre Celestina y Melibea del Auto IV, cuando la tercera desea que la hija de Pleberio actúe con la generosidad de ciertos animales. Entre los brutos animales, dice ella, hay algunos piadosos (aquí sigue la petición a la cristiana Melibea). Nombra el *gallo* que no come sin invitar a compartir la comida con las *gallinas*; el *pelicano* que rompe sus carnes para dar de comer a sus hijos; y, finalmente, las *cigüeñas*, que cuidan bien a sus progenitores como cuando ellos eran *pollitos*. La pregunta que pretende sellar con estas actuaciones piadosas de las aves es: «¿por qué los hombres havemos de ser más crueles? ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias y personas a los próximos?» (Auto IV, pp. 160-161). Este razonamiento, utilizado justo cuando la astuta Celestina acababa de inventarse el dolor de muelas de algún necesitado, convence a Melibea para que se muestre complaciente y dispuesta a ayudarle, cosa que hará inmediatamente: «Por Dios, que sin más dilatar me digas quién es este doliente, que de mal tan perplexo se siente que su pasión y remedio salen de una misma fuente» (p. 161). A pesar de la furia desencadenada al oír el nombre de Calisto, Melibea desvela su más profundo deseo amoroso, incubado desde el primer encuentro entre ambos en el huerto.

¿En qué otro aspecto los animales hacen lo mismo que los seres humanos, y los seres humanos como los animales? Pues según la alcahueta, en la unión física, ordenada por Dios (el Hacedor) para la perpetuación del linaje. «Y no sólo en la humana especie, mas en los *pesces*, en las *bestias*, en las *aves*, en las *reptilias* y en lo vegetativo, algunas plantas han este respecto [...] ser machos y hembras» (Auto I, p. 118). Celestina opina como sabia erudita en este fragmento, si bien poco después en otro contexto diferenciará a la humana especie de la de los animales cuando hacen el amor. Le dirá a Pármeno que lo mejor es, después de hacer el amor, hablar con un amigo compartiendo y reviviendo esa experiencia, algo que hará el joven criado en su conversación con Sempronio en el Auto VIII después de haber pasado una noche entera con Areúsa. Para ser más convincente, la alcahueta termina su planteamiento mediante este razonamiento: «Este es el deleyte, que lo ál, mejor lo hazen los *asnos* en el prado» (Auto I, p. 126). Sabiamente, Celestina distingue entre la copulación en sí y el regocijo posterior comentándolo con amigos, cosa que los animales no pueden hacer.

En un momento determinado, Celestina, con un cierto humor, menciona, para encubrir su desliz al hablar con Sempronio de «partezilla» —palabra que será fatal para ella—, que lo que mejor le iría es: «Una dozana de agujetas, y un torce para el bonete, y un arco para andarte de casa en casa tirando a *páxaros* y ajojando a páxaras a la ventana. Mochachas, digo, bovo, de las que no saben bolar, que bien me entiendes» (Auto V, p. 173). Este intento de transformar «pájaros» en «muchachas» (páxaras) tiene como meta estimular la libido de su antagonista, haciéndole pensar más en mu-

jeros que en la palabra «partezilla». Pero este intento, irónicamente, no le da buenos resultados, pues redobla los pensamientos de Sempronio sobre en qué diabluras está pensando su supuesta colaboradora y confederada.

Una curiosa variante del antropomorfismo aparece en el Auto XV, cuando Elisa pronuncia su maldición contra Calisto y Melibea, causadores del asesinato de Celestina y de las muertes de Pármeno y Sempronio: «O Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes, mal fin ayan vuestros amores (...) las yervas deleytosas donde tomáys los hurtados solazes se conviertan en *culebras*» (p. 298). Esta interesante transformación de hierbas en culebras para castigar a Calisto y Melibea emergerá después en boca del desolado Pleberio en su lamento contra el mundo que le ha traicionado con su desorden, un mundo que es —entre otras cosas— «un prado lleno de *serpientes*» (Auto XXI, p. 338). En este par de imágenes con hierbas de un prado y culebras/serpientes se deja ver un antes —la maldición de Elicia— y un después —la posterior realización de la maldición de Elicia y el estado del mundo sin Melibea que deja agónico a Pleberio.

La unión de los comportamientos de los animales con la de los seres humanos forma parte de la filosofía de *Celestina*. Cuando Melibea pregunta a la tercera si quiere volver a un estadio de edad más joven, Celestina contesta —y no jocosamente—: «Tan presto, señora, se va el *cordero* [el joven] como el *carnero* [el viejo], ninguno es tan viejo que no pueda bivar un año, ni tan moço que hoy no pudiesse morir» (Auto IV, p. 157); es una buena respuesta a una pregunta interesada. Pero no es más que un aviso a la joven Melibea de que la muerte está a la vuelta de la esquina. Es también un anuncio de lo que les espera a ella y a Calisto, a Sempronio y a Pármeno. La sorpresa, si la hay para la tercera, es que ella no imagina poder morir, pensando que le espera al menos ese «año». Las ironías se multiplican, como vamos viendo, en las relaciones entre personajes y animales.

Animales y sexo

No son de suma importancia en *Celestina* las menciones a las relaciones sexuales entre animales y humanos, aunque citaré tres manifestaciones del fenómeno. Sempronio, cuando denigra a las mujeres, cita aquellas que se sometieron a brutos animales, entresacando de la mitología los casos muy conocidos de *Minerva con el can* y *Pasífe con el toro*; Calisto le responde que no lo cree, pues «hablillas son», a lo que Sempronio le recuerda: «Lo de tu abuela con el *ximio*, ¿hablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo» (Auto I, p. 96). Aunque esta alusión no reaparece en el texto, podemos entender que hay una sombra en la historia de Calisto que puede explicar parte de su comportamiento con la ropa y cuerpo de la deseada Melibea.

Curiosa me parece la reaparición del mito de Pasífae con el toro en boca de Melibea. Ella exclama a Lucrecia en el Auto XVI que no quiere

ensuciar los nudos del matrimonio. Lo comenta porque es su matrimonio lo que proyectan sus padres en el salón contiguo, en busca de un marido digno. Melibea hace varias semanas ya que ha escogido a Calisto, «mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi speranza» y prefiere no «ensuciar los nudos del matrimonio» (p. 304). En la lista de matrimonios con los nudos quebrantados de «antiguos libros» que había leído, Melibea cita muchos ejemplos de traiciones de la fe marital, de incestuosos yerros y otros comportamientos que «trespassaron las leyes de natura», como *Pasiphe, muger del rey Minos, con el toro*» (Auto XVI, pp. 304-305).

La gran pasión que siente en el alma Melibea le hace rebelarse contra la sociedad patriarcal, representada en la obra por su padre Pleberio: «No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarle, de no conoçerle, después que a mí me sé conocer» (p. 304). Melibea refleja los sentimientos de una joven involucrada en relaciones sexuales extramatrimoniales. La joven dama, como le había dicho Celestina a Calisto, «es más tuya que de sí mesma; más está a tu mandado que de su padre Pleberio» (Auto XI, p. 250). Melibea traiciona así las ideas socio-políticas de sus progenitores.

Animales en selectos proverbios

Celestina es un texto escrito con un lenguaje repleto de sentencias, proverbios y frases hechas. Llegan a 444, según los estudiosos. En un reducido porcentaje se encuentran menciones de animales, de los que ya he comentado uno: «Adónde irá el *buey* que no are», puesto en boca de Celestina cuando sabe que su utilidad depende de que are o no are, y opta por «arar». Calisto, en el soliloquio con su estado mental hecho añicos por la situación en que se encuentra después del público juicio, castigo y muerte de Sempronio y Pármeno, condena al juez que mandó ejecutarlos. Inicialmente cree que este juez no le ha favorecido en nada: «O cruel juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste», por lo que le convierte en el cuervo del refrán proverbial cuando afirma: «crié *cuervo* que me sacasse el ojo» (Auto XIV, p. 289).

En el Auto VII, al intentar persuadir de nuevo a un recalcitrante Pármeno para que sea amigo de Sempronio, Celestina introduce otro proverbio al final de su razonamiento: «crecería vuestro provecho dándoos el uno al otro la mano. Y pues sabe que es menester que ames si quieres ser amado, que no se toman *truchas*, etc. (Auto VII, p. 194). El proverbio completo es: «no se toman truchas a bragas enjutas» (según Correas, 228), enfatizando que hay que corresponder a la amistad ofrecida si quieres ser amigo. Este momento es clave en la conformación de la confederación entre los tres para medrar a expensas de Calisto. Sigue a esta mención la larga noche que pasa el casto Pármeno con Areúsa y la subsiguiente consolidación

de la amistad entre los dos criados, cuando antes no podían tolerarse. La ironía consiste en que el esfuerzo que ha realizado Celestina para hacer florecer esta amistad (desde el Auto I) será la clave que impulsará a los dos nuevos amigos a darle muerte por sus promesas incumplidas. Dentro de la confederación de tres, existe desde el Auto VIII una confederación de dos: Sempronio y Pármeno.

¿Y quién es el «perro del hortelano»? O sea, la persona que quiere disfrutar sin dejar que nadie disfrute. Pues Areúsa. Cuando Celestina esconde a Pármeno escaleras abajo y sube para asegurar la petición tres veces hecha tiempo atrás para que Areúsa acepte a Pármeno como amante, la hermosa joven pone excusas, alegando que se debe a su amigo soldado recién salido a la guerra y no aceptará a nadie más, pues las vecinas hablarán; además tiene subida la madre, etc. Pero Celestina, astuta tercera, la presiona, insistiendo: «Cata que no seas avarienta de lo que poco te costó; no atesores tu gentileza (¡perfecto eufemismo!), pues es de su natura tan comunicable como el dinero. No seas el *perro* del ortelano» (Auto VII, pp. 202-203). Areúsa termina no siendo ese perro, admitiendo a Pármeno para que disfrute de sus afamados encantos. La vieja alcahueta gana dos veces, ya que consigue que Pármeno prometa ser el amigo de Sempronio y además que tenga sexo con la bella ramera, cumpliendo la promesa que le hizo al joven criado en el Auto I.

Cuando, en el Auto XVIII, Areúsa quiere convencer a Centurio de intervenir en la próxima cita entre Calisto y Melibea, asegurándole que en el huerto sólo habrá dos mozos acompañándole, Centurio se alegra de que esto sea «pequeña presa» para su espada, pero que mejor estaría ocupada esa noche en otra parte, en otro asunto ya concertado. Areúsa, harta de su cobardía, le espeta: «Por escusarte lo hazes; a otro *perro* con ese hueso» (p. 315). Subrayo de nuevo el uso de la ironía. Efectivamente, Centurio da su palabra para cumplir la petición de Areúsa pero sin intención de realizarla, por lo que entrega «ese hueso» a «otro perro», un colega llamado Traso el cojo. Si Areúsa cree que Centurio matará a Calisto, se engaña. Pero Traso y los suyos, limitándose a hacer unos ruidos, consiguen que Calisto, al querer ayudar a sus criados con prisa y sin volverse a armar, caiga de la escala con la que ha accedido al alto muro del jardín de Melibea, por lo que muere descalabrado en la oscura noche. Calisto muere, sí, pero no como quería Areúsa, con la espada de su rufián Centurio. La ironía es palpable.

Otra sentencia proverbial también la he comentado: «Y si sabe mucho la *raposa*, más el que la toma» (Auto XIX, p. 320), afirmando el triunfo de Areúsa sobre Sosia, la «raposa». Concluyo que aquellos animales que aparecen en frases proverbiales en *Celestina* sirven de estímulos a decisiones fundamentales que hacen avanzar la trama (*Celestina*, Calisto), o la manera de que algunos personajes recalcitrantes puedan otros caminos seguir (Pármeno, Areúsa, Sosia), lo que también influye en la acción principal de la obra.

Animales e ironía

Para mí quedan dos animales más, ambos alados, cuyo papel me parece significativo: el neblí que menciona Pármeno en el Auto II, y la atribución a Melibea de la voz del cisne en el Auto XIX. Analicemos de cerca la mención del neblí. El discurso completo de Pármeno, dirigido a Calisto, es:

Señor, porque perderse el otro día en *neblí* fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la veer y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y el alma y hazienda. (Auto II, pp. 134-135)

La secuencia comienza y acaba con el mismo verbo «perder»: es decir la pérdida del neblí es el primer eslabón de una cadena de eventos futuros que llevará a Calisto a perder su cuerpo, alma y hacienda. Al igual que el neblí es un ave de rapiña cuando espía su presa, así hará Calisto al espiar su «presa», Melibea, para querer desplumarla, tanto metafórica como físicamente. Esta secuencia encapsula perfectamente la trama de la obra, tanto las acciones ya completadas (expresadas con los pretéritos: «fue», «engendró» y «parió») como las que quedan sin desvelar de un futuro desconocido por el criado, preocupado por su amo («causará perder»). Pero, aunque las palabras de Pármeno expresan el temor del criado, irónicamente son proféticas. Porque no podemos entender el final de su discurso si no incluimos sus palabras dirigidas a Calisto entre las más irónicas de toda la obra.

Una ironía semejante se puede ver en las palabras de Melibea. La joven dama y Lucrecia están cantando mientras esperan la llegada de Calisto que, sin saberlo ellas, está escuchándolas cantar, escondido encima del muro. El joven galán al bajar se jacta así ante Melibea: «Vençido me tiene el dulçor de tu suave canto; no puedo más çofrir tu penado esperar» (Auto XIX, p. 322). Ella le recibe con una serie de preguntas como corresponde a una ansiosa dama, ahora aliviada al ver por fin a su esperado amado:

¿Dónde estavas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Havía rato que escuchavas? ¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al ayre con mi ronca voz de *cisne*? (p. 322).

El sentido metafórico del canto del cisne remite al último gesto antes de morir, pues existe la creencia de que el cisne canta una bella canción al intuir que su fin es inminente. En el caso de Melibea, ella no puede ni quere imaginar que su final se ha anunciado en este discurso. Pero en este mismo Auto, poco después muere Calisto al caer de la escala; la reacción de Melibea («mi alegría es perdida; consumiósse mi gloria», Auto XIX,

p. 327) al quedarse sin su amado por quien ha traicionado su familia y la sociedad, decide morir exclamando: «No es tiempo de yo vivir» (p. 328). Muerto Calisto, la voz de este cisne no volverá nunca a cantar.

Así que se trata de algo más que de una sencilla modestia su «ronca voz de cisne» cuando elige suicidarse para imitar la caída de Calisto tirándose de la torre de su casa para terminar «hech[a] pedaços» (Auto XXI, p. 336), como él, descalabrado. Su canto con su «ronca voz de cisne» es, como el neblí de Pármeneo, el primer eslabón de una cadena de sucesos posteriores que hacen realidad lo dicho inocentemente. En estas dos menciones de animales alados sugieren profecías que el mismo hablante ignora. La ironía es que, sin darse cuenta, Melibea anuncia su muerte. Como Pármeneo, sin ser un mago, logra prever el destino de Calisto por pura intuición. En cada una de las dos cadenas, los eslabones encierran una lógica. Calisto muere en un acto imprevisto queriendo exhibirse como el caballero que no es. Melibea muere porque ya no puede volver al círculo familiar para ser la «guardada hija» que presumían sus padres que era.

Reflexiones finales

En este ensayo me he fijado en la importancia, no muy evidente, de las menciones de animales a lo largo del texto. He intentado mostrar que los animales tienen roles esenciales en la caracterización de los personajes en momentos cruciales que afectan a la trama al comunicar a los lectores sutilezas que irónica y proféticamente muestran su psicología interna y proponen una nueva lectura y comprensión de las tragedias inevitables. Ha resultado un aprendizaje para mí y espero que abra una nueva puerta para adentrarnos en esta obra maestra sin par.

Índice de animales en *Celestina*

Auto I			
87. curando destes cavallos	S	115. do vino el asno	Ce
Abatióse el girifalte	S	118. los pesces	Ce
92. los brutos animales	C	las bestias	Ce
93. como ligeros toros	S	las aves	Ce
96. brutos animales	S	las reptilias	Ce
Pasife con el toro	S	¿lobitos ...?	Ce
Minerva con el can	S	126. los asnos en el prado	Ce
abuela con el ximio	S	128. bestial es la porfía	Ce
101. cerdos de asno	S		
108. pasa por los perros	P	Auto II	
109. las aves	P	134. el otro día el neblí	P
los ganados	P	136. Saquen un cavallo	C
las bestias, rebuznando	P	137. ¿Relincháys, don cavallo?	P
las ranas de los charcos	P	perro al molino	P
110. missas de gallo	P		
111. tuétano de corço	P	Auto III	
tuétano de garça	P	142. tal perra como yo	Ce
de vaca	P	144. asno cargado de oro	Ce
de oso	P	maldizen los gallos	Ce
de cavallos	P	146. azeyte sepentino	Ce
de camellos	P	sangre demurciélago	Ce
de culebra	P	uñas de drago	Ce
de conejo	P	147. pelleja de gato	Ce
de vallena	P	ojos de la loba	Ce
de garça	P	sangre del cabrón	Ce
de alcaraván	P	barvas (del cabrón)	Ce
de gamo	P	aquella noturna ave	Ce
de gato montés	P	148. ponçoña de bívoras	Ce
de texón	P		
de harda	P	Auto IV	
de herizo	P	149. el buey que no are	Ce
de nutria	P	150. ni perro	Ce
112. coraçon de ciervo	P	ni ave negra	Ce
lengua de bívora	P	tordo ni	Ce
cabeças de codornices	P	cuervo	Ce
sesos de asno	P	155. viva la gallina	Ce
tela de cavallo	P	157. se va el cordero	Ce
114. las bestias	C	como el carnero	Ce
animal congoxoso	Ce	160. brutos animales	Ce
		se dize del unicornio	Ce

el perro con todo...	Ce	mozo de caballos	S
las aves	Ce	218. pernil de toçino	P
el gallo come	Ce	pares de pollo	P
las gallinas	Ce	tórtolas que mandó	P
161. el pelícano rompe	Ce	219. perdiz	S
cigüeñas mantienen	Ce	221. cavallos de Febo	C
los animales	Ce	222. convertió en asno	P
y aves	Ce		
162. luengo como cigüeña	M	Auto IX	
167. se paran las aves	Ce	224. picaças	P
		papagayos	P
Auto V		230. huesos destos pollos	P
171. serpentino azeyte	Ce	231. esperando toros	S
173. tirando a páxaros	Ce	corriendo cavallos	S
aojando páxaras	Ce	232. ¿gallinas crías?	A
174. ningun animal	S	233. gallina havada	A
venenosa bívora	S	236. pollos	Ce
		gallinas	Ce
Auto VI		anserones	Ce
178. bravos toros	Ce	anadones	Ce
monteses puercos	Ce	perdices	Ce
sabuesos	Ce	tórtolas	Ce
179. officio del abeja	Ce	perniles de toçino	Ce
180. hecho serpiente	S	lechones	Ce
184. grillos que cantan	P		
185. mentiras como abeja	P	Auto X	
191. caerá de su asno	Ce	239. serpientes dentro	M
		240. boca del dragón	M
Auto VII		bocado de la bívora	M
194. no se toman truchas	Ce	los animales	Ce
201. con las gallinas	Ce		
203 perro del hortelano	Ce	Auto XI	
plumas de perdiz	Ce	253. falso boyzuelo	P
206. un mur, un horado	Ce	perdices a la red	P
se esconda del gato	Ce	corderica mansa	P
una perdiz sola	Ce		
una golondrina	Ce	Auto XII	
llégate acá, asno	Ce	264. como un gamo	P
208. putillo, gallillo	Ce	265. a los páxaros	S
209. el perro ladra	E	266. tan manso animal	M
210. bestia sin officio	Ce	267. como lobo	S
		polvo de ganado	S
Auto VIII		268. el pelo la raposa	C
214. eche otra sardina	S	270. gracioso es el asno	Ce

273. ese galgo	S	los cabritos	L
más liebres	S	322. papagayos	M
perro viejo	S	ruiseñores	M
oveja mansa	Ce	ronca boz de cisne	M
gallina atada	Ce	324. comer el ave	C
274. suçías moxcas	Ce		
bueyes magros	Ce	Auto XX	
gozques ladradores	Ce	333. aullido de canes	M
		Auto XIII	
277. a correr toros	Tr	338. morada de fieras	Pl
		lleno de serpientes	Pl
		Auto XIV	
283. ladradores perros	M		
285. tresquilar sus ovejas	M		
y ganados	M		
287. traen las ovejas	So		
289. crié cuervo	C		
		Auto XV	
294. armas y cavallo	A		
298. como abeja por casa	E		
convierte en culebras	E		
299. moço de cavallos	E		
		Auto XVI	
305. Pasiphe con el toro	M		
		Auto XVII	
308. contaré mis gallinas	E		
309. lobo en la conseja	A		
a los cavallos	A		
se desasna	E		
sus cavallos en cerro	E		
311. agua a mis cavallos	So		
312. el asno ... secretos	E		
		Auto XVIII	
315. a otro perro ...	A		
		Auto XIX	
320. sabe mucho la raposa	Tr		
el bayo	Tr		
321. el lobo	L		

		<u>Resumen de las citas</u>	
		Clase adinerada:	
		Melibea	13
		Calisto	7
		Pleberio	<u>2</u>
			22
		Clase pobre:	
		Celestina	74
		Pármeno	43
		Sempronio	21
		Elicia	8
		Areúsa	6
		Tristán	3
		Sosia	2
		Lucrecia	<u>2</u>
			159
		Altos (22) = 12%	
		Bajos (161) = 88%	
		Todos (183) = 100%	
		[Celestina (74)] = 41%	
		No citan animales:	
		-ALISA	
		-CRITO	

-CENTURIO

tejón, corzo, erizo, arda, ximio,
unicornio, nutria, ciervo

GRUPOS DE ANIMALES

# animales de tierra = Con 119 citas textuales	43
# animales alados = Con 44 citas textuales	24
# reptiles = Con 11 citas textuales	4
# animales acuáticos = Con 5 citas textuales	5

Este universo de animales se compone de los que viven principalmente en la tierra, de otros que son acuáticos, y de otros que son alados que vuelan. Varios viven en más de un hábitat.

RESUMEN: 76 animales, y 179
citas textuales

Nº de menciones textuales

12: caballo
 10: asno; perro
 8: ave; gallina
 6: toro; perdiz
 5: animal; lobo
 4: víbora, serpiente, gallo, bestias
 3: abeja, pájaros, ganado, animales brutos, pollo, buey, oveja, cabra
 2: culebra, drago, garza, cuervo, papagayo, gato, can, cigüeña, cordero, tortola, pierna de tocino, raposa, gamo
 1: reptilia, rana, ballena, peces, truchas, sardina, girifalte, alcaraván, neblí, murciélago, tordo, golondrina, picaza, anserones, anadones, mosca, ruiseñor, cisne, codorniz, pelícano, fieras, sabueso, galgo, goznes, gato montés, grillo, mur, puerco montés, conejo, liebre, vaca, carnero, lechón, oso, camello,

Reseñas

Gargano, Antonio. *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, Colección Biblioteca Áurea Hispánica, 136, 2020, 288 pp.

Cuando, hace ya bastantes años, en el área de literatura española de la Universidad de Santiago abordamos la tarea de seleccionar un canon de diez obras para conformar un panorama introductorio de nuestra literatura, dos certezas sobresalían entre varios debates: *La Celestina* y *El Quijote* eran textos indiscutibles. Seguramente sería una decisión común a todas las épocas y departamentos, tal vez incluso hoy. A nadie se le escapa ese rango canónico de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, rango que le viene otorgado —como es habitual en estos casos— por un cúmulo de factores: su complejidad genérica y filológica, su cronología fronteriza, su novedad...

Antonio Gargano, catedrático de literatura española en la Universidad Federico II de Nápoles, ha dedicado su larga trayectoria académica al estudio de autores y textos canónicos como el *Lazarillo* o la poesía de Garcilaso, por citar solo dos ejemplos. *La Celestina* es otro de esos objetivos en su perfil de filólogo atraído por las obras que encierran una especial trascendencia en nuestras letras y una especial influencia en la cultura y la sociedad. Su último libro, *La ley universal de la vida. Desorden y modernidad en «La Celestina» de Fernando de Rojas*, parte de trece trabajos, redactados entre 1998 y 2020, para construir una monografía uniforme, donde el poso de su reflexión sobre *La Celestina* nos va llevando de manera armónica a través de su problemática, cuyo eje lo constituyen el desorden y el cambio, como ya anuncia su título. Es la madurez de una dilatada trayectoria de estudio la que permite la aquilatada reflexión que se ofrece sobre la profundidad de este texto.

La «Introducción» ofrece un rico estado de la cuestión sobre los aspectos más destacados de *La Celestina*. Esta presentación se acompaña de los juicios del autor sobre cada uno de ellos. El libro, pues, se construye como un trabajo no solo analítico o descriptivo, sino inmerso en el juicio crítico, cualidad reservada a quienes poseen un conocimiento profundo de la obra y sus circunstancias.

Tras la introducción, el libro se organiza en cinco densos capítulos. El primero de ellos, «*La Celestina* y el otoño de la Edad Media», dialoga con el clásico trabajo de Huizinga, y se centra en las razones —cronológicas y de contenido— que, a juicio del profesor Antonio Gargano, explican la lectura de la obra. Una de ellas es el momento en el que se escribió, a caballo entre dos periodos de la historia y, en consecuencia, de dos formas de entender el mundo. El siglo xv, estudiado por Antonio Gargano en otros trabajos de referencia, contiene una riqueza e interés tal vez solo propios de los territorios y momentos que podríamos llamar ‘de frontera’. *La Celestina* encarna a la perfección ese tránsito: la cosmovisión y valores de la aristocracia se contrastan y satirizan, bajo el prisma de la comicidad, con el universo pragmático de los personajes bajos; unos y otros, nobles y criados, se enfrentan a las diversas formas del deseo, que sitúa a los personajes ante un eterno conflicto de valores. Esa capacidad de *La Celestina* para que su significado se proyecte desde su tiempo a la existencia del hombre queda perfectamente reflejada en estas páginas.

El capítulo II, «Fortuna y mundo sin orden», continúa la indagación en el sentido profundo de la obra, y se centra en el concepto de Fortuna como motor de un mundo regido por el azar. La amplia tradición de quejas a la Fortuna se examina en detalle. En el caso de *La Celestina*, estas páginas muestran cómo el orden, la moral y los valores aristocráticos se derrumban ante el devenir de unos hechos que los sepultan bajo la codicia y el deseo, fuerzas que arrastran a los hombres con independencia de su clase y condición. Una nueva sociedad, material y *quasi* secular, destruye el equilibrio de los viejos tiempos.

En este análisis, Antonio Gargano presta especial atención a dos momentos de la obra. Uno de ellos es el prólogo de la *Tragicomedia* y su relación con el prefacio del libro II de *De remediis utriusque Fortuna*, aunque Fernando de Rojas no contemple el consuelo que planteaba Petrarca. Desde un profundo conocimiento de los estudios sobre la influencia de Petrarca en *La Celestina*, Gargano muestra en su análisis los rasgos originales que el prólogo de la tragicomedia ofrece en relación con la mencionada sección del *De Remediis*. La otra sección en la que se detiene el análisis concreto es el parlamento de Melibea en el acto IX, que se estudia en detalle y se conecta con el prólogo analizado antes.

El capítulo III, «Una sociedad secularizada», se centra en tres cuestiones fundamentales en *La Celestina* y la nueva sociedad de su tiempo.

La primera de ellas es el papel central que la magia y la brujería tienen en la obra, dada su influencia en la libertad del individuo y el ejercicio de su propia voluntad. Antonio Gargano se adentra en una profunda reflexión sobre si es la propia voluntad de Melibea la que mueve sus actos, o si actúa dirigida por el demonio a través de la hechicera. Junto al examen de esta controversia, destacan los análisis de los monólogos de la alcahueta al comienzo de los actos IV y V, fundamentales para comprender

el papel de la magia en el texto.

Una segunda cuestión que aborda este capítulo concierne a la relatividad del tiempo; en concreto, a la subjetividad con que lo siente el enamorado. La burla de Sempronio ante la desesperación de Calisto se proyecta —como otros muchos rasgos de la obra— a una dimensión más trascendente donde se ven sacudidos los códigos del amor cortés y, en último término, una sociedad feudal ya en su otoño.

El tercer aspecto del que se ocupa el capítulo afecta al poder del dinero, un mal que en el siglo xvii condenarán plumas tan destacadas como la de Quevedo («Poderoso caballero es don dinero», *Sueño de la Muerte*, donde el Dinero se añade a los tres enemigos del alma: Mundo, Diablo y Carne). La sociedad que languidece en el siglo xv estaba presidida por el dominio de una aristocracia que heredaba las riquezas y pasaba su tiempo en guerras, caza y saraos. En *La Celestina*, el dinero y el lucro mueven las acciones de personajes como Celestina, Sempronio y Pármeno, quienes, lejos de malgastar el tiempo, lo invierten en su beneficio.

De nuevo se plantea el choque entre los valores tradicionales de los nobles y los nuevos presididos por el interés y la ganancia propios. Frente a códigos de conducta y principios establecidos, se abre paso un pragmatismo que moldea los actos y las relaciones de los individuos con la intención de alcanzar sus propósitos. A mediados del xvi, Lázaro de Tormes representará ese mundo donde el fin justifica los medios, donde arrimarse a los buenos lleva a la prosperidad y a la cumbre de la buena fortuna. No es de extrañar que Antonio Gargano, profundo conocedor de *La Celestina* y su mundo, lo sea también del *Lazarillo*, del que preparó en 2017 (Venezia, Marsilio) un excelente estudio, edición bilingüe (español-italiano) y comentario.

El capítulo IV, «*Quando i' fui preso*. Primeros encuentros amorosos, de Dante a Fernando de Rojas», estudia el primer encuentro de los protagonistas. Antonio Gargano rastrea la presencia y rasgos de este motivo en la *Vita Nuova* de Dante y en el *Filocolo* y la *Fiammetta* de Boccaccio. Finaliza su recorrido con la valoración de esos ecos en la obra de Fernando de Rojas. Destaca en este punto la agudeza interpretativa que refina anteriores lecturas del encuentro entre Calisto y Melibea. De nuevo, destaca en este episodio cómo los códigos amorosos imperantes en la época medieval se ven superados por la fuerza del deseo. En este cambio de paradigma, el análisis resalta la importancia que adquiere la comicidad en las intervenciones de los criados, cuyos comentarios sobre el encuentro muestran ese cambio de valores que desplaza los códigos del amor cortés.

El capítulo final («El cimientto del secreto, entre normas e infracciones») sigue ilustrando la idea de que la parodia de los códigos del amor cortés es un eje fundamental en la construcción de *La Celestina*. Si antes era el motivo del encuentro amoroso, ahora es la norma del secreto amoroso la que se transgrede en la obra no solo con diversas actitudes de Calisto y

Melibea, sino también de otros personajes: los pensamientos de Pármeno tras su encuentro con Areúsa; las palabras de Celestina a aquel cuando, al comienzo de su relación, pretendía guardar el secreto, y la actitud del criado Sosia en el *Tratado de Centurio*, cuando Areúsa le hace revelar el secreto de los encuentros entre Calisto y Melibea. Todas esas situaciones, que recorren el texto de la *Tragicomedia*, son estudiadas en profundidad y con una atinada reflexión sobre anteriores aportaciones de la crítica. Todas ellas demuestran de manera palmaria el quebrantamiento de uno de los valores que postulaba el código del amor cortés, tesis que constituye el eje de los distintos capítulos.

Tras este somero repaso a las densas páginas de este esclarecedor libro, intentaré concluir con unas líneas que sintetizen mi percepción de su importancia. Si, como se ha dicho, las grandes obras literarias son aquellas capaces de plantear conflictos universales desde una historia concreta, y hacerlo de manera armónica y no impostada, las obras dedicadas a su estudio debieran fluir con la misma trascendente naturalidad. Eso es lo que, a mi juicio, sucede con este modélico libro de Antonio Gargano; el fruto de una madura reflexión sobre un texto, *La Celestina*, situado en uno de los enclaves decisivos de la historia, y cuyos personajes encarnan en sus acciones y pensamientos la trascendencia de un cambio de época. Con su habitual finura y con la profunda asimilación y conocimiento de esa obra, esos personajes y ese tiempo, el profesor Gargano nos revela en las páginas de este libro no solo aspectos fundamentales para la comprensión de *La Celestina*, sino también los resortes que mueven muchos comportamientos humanos.

Antonio Azaustre Galiana
Universidade de Santiago de Compostela

Sección bibliográfica

Hacia un censo completo unificado de los ejemplares conservados de *Celestina* (II): ejemplares de las ediciones de las traducciones (y tres adaptaciones al inglés) localizables en línea¹

Amaranta Saguar García
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Aplicando los mismos principios que en la primera revisión censal de los ejemplares conservados de las ediciones de *Celestina* en castellano a las ediciones de sus traducciones a lenguas europeas (italiano, alemán, francés, holandés, neolatín e inglés) de los siglos XVI a XVIII, en este trabajo consigno los ejemplares conservados localizables en línea a 1 de noviembre de 2021.

PALABRAS CLAVE: Censo de ejemplares; Censo de ediciones; Traducciones

Towards an Unified Census of the Existing Copies of *Celestina* (II): Online Traceable Copies of Editions of its Translations (and Three Adaptations into English)

ABSTRACT

By applying the same principles used in the first census of the surviving copies of the editions of *Celestina* in Spanish to the editions of its translations into European languages (Italian, German, French, Dutch, Neolatin and English) of the 16th to the 18th centuries, in this piece of work I record their online traceable surviving copies, as of the 1st of November 2021.

KEY WORDS: Census of Copies; Census of Editions; Translations

1.– Este artículo forma parte de las tareas preliminares del proyecto *La tradición iconográfica de Celestina: materialidad y recepción de las ediciones ilustradas en la Edad Moderna (IcoCel)*, dentro del Programa de Atracción de Talento de la Comunidad de Madrid (2018-T1/HUM-11717), y de los materiales de trabajo del proyecto *Parnaseo. Servidor Web de Literatura Española*, (FFI2017-82588-P AEI/FEDER, UE).

En 2020 vio la luz en esta misma revista el primer censo de ejemplares conservados de las ediciones en castellano de *Celestina* localizables en línea (Sagar García 2020). Apenas un año después se han confirmado las peores —o mejores, según como se mire— previsiones del mismo y está ya obsoleto: el presente número de *Celestinesca* dedica uno de sus artículos a un ejemplar de la Biblioteca Estatal de Ulm que, además de no figurar entre los recogidos en el censo, da testimonio de una edición desconocida de la *Tragicomedia* con la fecha y el lugar de impresión contrahechos «Sevilla 1502», identificada por las autoras como [Roma: Marcello Silber: 1512-1515] (Lacarra y Jiménez Ruiz 2021). ¿Por qué, entonces, emprender también el censo de los ejemplares conservados de las ediciones de las traducciones de *Celestina* localizables en línea, si ya solo el de los de las ediciones en castellano ha probado que cualquier intento de mantener un censo de los mismos es una tarea digna de Sísifo? Pues porque, al contrario que los ejemplares en castellano, los de sus traducciones están mucho menos controlados.

Probablemente por su posición liminal entre la literatura española y las literaturas de sus respectivas lenguas, que hace que ni los especialistas de la una ni los especialistas de las otras las tengan en consideración como objeto de investigación, las traducciones antiguas de *Celestina* han recibido una atención desigual por parte de la crítica. La traducción italiana de Alphonso Hordognez es la que, con diferencia, ha sido más atendida debido, sobre todo, a su interés para la tradición textual en castellano. Puesto que la *editio princeps* de la traducción italiana es el testimonio más antiguo conservado del estado redaccional de la *Tragicomedia* y, además, ocupa un lugar bastante alto en todos los *stemma* que han ido proponiendo los especialistas, ha interesado estudiarla más a fondo, casi siempre en relación con la tradición en castellano. Así, además de de la bastante cuestionable pero, al fin y al cabo, útil edición crítica de Kathleen V. Kish (Hordognez 1973), ha sido el objeto de varias tesis doctorales (Kish 1971; Lampugnani 1983; Lysy 1985; Wagner 1987; Simone 1991; Ubaldi 1993) y trabajos de investigación (p. ej. Scoles 1961; Lampugnani 1992; Melzi 2000; Sagar García 2015), así como, más recientemente, ha merecido ser el tema de algunos trabajos de final de grado (Giraldo 2013; Miragliotta 2017) y monografías (Lampugnani 2015), cuya relativa abundancia contrasta con la muy poca bibliografía específica que, en comparación, ha generado el resto de traducciones antiguas de *Celestina*. De hecho, es la única traducción que cuenta con sus propios repertorios bibliográficos independientes (Scoles 1964; Morreale 1990; Piñero 1984; Miguel y Canuto 2003) y, por lo tanto, con listas de ejemplares supervivientes más o menos exhaustivas, aunque deudoras de las limitaciones de su tiempo.

Las del resto, si es que las hay, son las de los estudios pre- o posliminares de sus respectivas ediciones académicas modernas. Este es el caso de la lista de ediciones y ejemplares localizados de las traducciones francesas

quinientistas y seiscentistas del primer apéndice de la edición de Gerard J. Brault de la primera traducción anónima francesa de *Celestina* (Brault 1963: 213-218) y el de la nota bibliográfica sobre las ediciones de la traducción francesa de Jacques de Lavardin de la introducción a la edición de la misma de Denis L. Drysdall (Lavardin 1974: 31-34). También lo es de la sección A del capítulo tres del estudio introductorio de Kathleen V. Kish y Ursula Ritzenhoff a su edición facsimilar de las dos traducciones de Christof Wirsung al alemán (Wirsung 1984: 16-19) y de las descripciones codicológicas de las mismas de la tesis doctoral de Fernando Carmoña (2007: 97-107 y 250-252), e, incluso, de la sección mínima dedicada a las ediciones de la traducción anónima holandesa de la introducción a la edición académica de esta última de Lieve Behiels y Kathleen V. Kish (2005: 21-22). Por contra, no hallamos información sobre los ejemplares conservados en la edición de la traducción neolatina de Kaspar von Barth de Enrique Fernández (Barth 2006) ni en las de la traducción inglesa de James Mabbe (1972; 1987; 2013), a veces ni tan siquiera sobre el ejemplar que se ha seguido para transcribir el texto. En cuanto a las ediciones de las adaptaciones escénicas de John Rastell, John Stevens y John Savage, que, sin ser propiamente traducciones de *Celestina* al inglés, incluyo en el censo por su interés a la hora de estudiar la recepción de la *Tragicomedia* en las islas británicas, la edición de Antonio López Santos y Rubén Tostado González de la primera solamente da importancia a que se conserva en un ejemplar único (véase la introducción a Rastell 2001: 12), mientras que las segundas no han sido —por lo que yo sé— más que comentadas en la tesis doctoral de Jeremy Newton (1974), donde tampoco hay una lista de ejemplares o una discusión bibliográfica de las diferentes ediciones. Consecuentemente, en pleno año 2021, la información disponible sobre las ediciones y los ejemplares supervivientes de las traducciones quinientistas, seiscentistas y setecentistas de *Celestina* no es mucho mayor que la del repertorio centenario de Eugenio Krapf (1900), así como también adolece de todas las limitaciones que había en los años sesenta, setenta y ochenta —décadas a las que pertenecen mayoritariamente los estudios citados— para llevar a cabo este tipo de investigaciones bibliográficas².

2.— Obviamente, los que cito no son los únicos estudios que aportan información sobre las ediciones y los ejemplares supervivientes de las traducciones de la *Tragicomedia* en tiempos de la imprenta manual. El investigador encontrará información relevante al respecto en trabajos no dedicados específicamente a este fin: en estudios dedicados a las ediciones de *Celestina*, traducidas o no, conservadas en colecciones concretas (p. ej. Penney 1954; Berndt-Kelley 1988; Olivetto 1998; Beardsley 2005; Paolini 2010), en descripciones de ejemplares concretos (p. ej. Givanel Mas 1919; Fernández González 2005) o de la trayectoria editorial de la obra (p. ej. Beardsley 1981; Infantes 2007), en trabajos dedicados a las traducciones de la *Tragicomedia* en particular (p. ej. Brault 1960; Drysdall 1970; Kish y Ritzenhoff 1980; Kish 1989; Serrano 2008) o en general (p. ej. Menéndez y Pelayo 1943 [1907]; Baldelli 1950; Genske 1978; Gómez Blanco 2001) y, de manera muy resumida, en la «Bibliografía de *La Celestina*» de Rafael Cornejo (1977) y la «Historia de la recepción de *Celestina*» de Joseph T. Snow (2001).

Con la finalidad de proporcionar a los investigadores una información más actualizada y completa, para reunir este censo he usado el mismo método que utilizara en el censo anterior, el de los ejemplares de las ediciones en castellano. A partir de la información extraída de los estudios recién citados, contabilicé todas las ediciones cuya existencia está probada (13 para la traducción italiana de Alphonso Hordognez, 1 por cada una de las traducciones de Christof Wirsung al alemán, 4 para la primera traducción anónima francesa, 6 para la francesa de Jacques de Lavardin, 4 para la traducción anónima holandesa, 1 para la traducción neolatina de Kaspar von Barth, 2 para la traducción al inglés de James Mabbe, aunque en realidad se trata de la misma en los dos casos, y 1 para cada una de las adaptaciones escénicas de John Rastell y John Savage, y 2 para la de John Stevens, lo que hace un total de 36 ediciones)³ y elaboré una lista de los ejemplares localizados, que resultó ser inusualmente breve y más tratándose de una obra como *Celestina*. Por esta razón, decidí completarla con la información del *Universal Short Title Catalogue* (USTC) y del repertorio equivalente para el lugar de impresión de cada traducción (o adaptación): el *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* (EDIT16) para la italiana, el *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts* (VD16) para las dos alemanas, el *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts* (VD17) para la neolatina, impresa en Frankfurt; la *Bibliographie des éditions parisiennes du 16e siècle* (BP16) para las dos traducciones francesas y, adicionalmente, *French Vernacular Books* (Pettegree et al. 2007) para las ediciones no parisinas, el *Short Title Catalogue Netherlands* (STCN) para la traducción holandesa y el *English Short Title Catalogue* (ESTC) para la inglesa y las tres adaptaciones escénicas de, respectivamente, Rastell, Stevens y Savage.

Con un número de ejemplares de partida mucho más razonable, procedí a comprobar individualmente cada uno de ellos en el catálogo en línea de la biblioteca correspondiente. En el caso de los ejemplares que no figuran en el catálogo en línea que les corresponde o que forman parte de colecciones sin catálogo digital, los busqué en todos los catálogos colectivos nacionales a mi alcance, a través del metacatálogo *Karlsruher Virtueller Katalog* (KVK) primero y de los propios catálogos individuales después y, cuando no aparecían en estos, también en fuentes escritas o me comuniqué directamente con el personal de las bibliotecas, cuya ayuda ha sido fundamental para elaborar este censo. Asimismo, aproveché cada búsqueda para rastrear cada catálogo, colectivo o particular, digital o impreso, en busca de otros ejemplares aún no consignados en mis fuentes, si bien he de reconocer que, por limitaciones de tiempo, en esta

3.— Como se puede comprobar, en este cómputo no se tienen en cuenta las ediciones de la segunda traducción anónima francesa, la incluida en las ediciones bilingües castellano-francés del siglo XVII, ya que los ejemplares supervivientes de esta ya quedaron consignados en el primer censo bajo los identificadores Pam1633, Rua1633, Rua1633-1634 y Rua1644.

ocasión no he podido ser tan exhaustiva como en el censo de ejemplares de las ediciones en castellano. Por último, efectué también toda una serie de búsquedas libres, ceñidas al rango cronológico de la imprenta manual, con diferentes cadenas de búsqueda adaptadas a cada una de las traducciones (y adaptaciones) de *Celestina*: «Tragicomedia», «Calisto e Melibea», «Célestine», «Calisto et Melibée», «Spanish bawd»...

Estas consultas han localizado un total de 208 ejemplares no recogidos por el USTC ni por ninguno de los repertorios equivalentes listados más arriba: 120 para la traducción italiana de Alphonso Hordognez, 11 para la primera traducción alemana de Christof Wirsung y 4 para la segunda, 3 para la primera traducción anónima francesa, 9 para la de Jacques de Lavardin, 6 para la traducción anónima holandesa, 39 para la traducción neolatina de Kaspar von Barth, 7 para la inglesa de James Mabbe, 5 para la adaptación de John Stevens y 4 para la de John Savage. Esto hace un total de 570 ejemplares —casi 100 más que de las ediciones en castellano, que en 2020 fijé en 476—, descontando 8 catalogados como perdidos o desaparecidos: 253 de la traducción italiana, 21 de la primera traducción de Christof Wirsung y 10 de la segunda, 26 de la primera traducción anónima al francés y 39 de la de Jacques de Lavardin, 15 de la traducción anónima holandesa, 66 de la neolatina de Kaspar von Barth, 80 de la inglesa de James Mabbe, 1 de la adaptación de John Rastell, 24 de la de John Stevens y 36 de la de John Savage. Sin embargo, no han revelado ninguna edición desconocida hasta el momento, excepción hecha de la que evidencia el cuadernillo I del ejemplar con signatura F152.e.2.20 de la Universidad de Cambridge (véase V25b), que ya detecté hace varios años en un proyecto inédito e inconcluso de revisión de los repertorios bibliográficos de la traducción de Alphonso Hordognez (Saguar García 2012) y que, por lo tanto, no supone una novedad. Lo que sí han logrado, en cambio, ha sido arrojar luz sobre las que, a falta de comparación más detallada, parecen ser las emisiones de varias de las ediciones repertoriadas. Así, por ejemplo, resulta que cada una de las traducciones de Christof Wirsung al alemán existe en una única edición con dos emisiones, algo que ya habían señalado las editoras —aunque ellas las consideran estados— pero no se refleja en los repertorios pertinentes ni ha tenido mayor repercusión en la crítica. Del mismo modo, la edición de 1631 de la traducción inglesa de James Mabbe existe en dos emisiones, al igual que las dos ediciones de la adaptación de John Stevens, en las que —a falta de un examen más detallado— lo que varía es el librero que figura en el pie de imprenta como vendedor. Esta es también la razón de la multiplicación de emisiones de la edición de la primera traducción anónima francesa de París, Nicolás Barbou, 1492: el pie de imprenta cambia un mínimo de siete veces según la librería a la que se destinara. E incluso VD16 afirma que la traducción neolatina de Kaspar von Barth existe en dos emisiones, pero he de reconocer que, por más que he comparado las imágenes de control, no he sabido ver la diferencia.

Manteniendo el formato utilizado en el primer censo, cada entrada viene identificada por un número, al que siguen, en este orden, el lugar de impresión, el impresor y la fecha y, en caso de haberlo, el editor, el financiador de la edición, el librero, etc. Después de esta información general se incluye, entre paréntesis, el código abreviado que propongo usar para futuros trabajos sobre las ediciones de las traducciones de *Celestina*, que tanto refleja los que he utilizado en investigaciones previas sobre las versiones italianas (Sagar García 2012; 2016) y alemanas (Sagar García 2018) como proporciona identificadores nuevos para ediciones que, por lo que me consta, no han tenido uno estable hasta ahora. Tras este paréntesis indico el traductor y, a continuación, tras el salto de línea, ofrezco información sobre los principales repertorios digitales específicos que consignan la edición, incluidos los identificadores correspondientes y, de haberlos, los enlaces permanentes a los mismos: además de al USTC, remito a EDIT16 para la traducción italiana, VD16 para las traducciones alemanas, VD17 para la neolatina, BP16 para las traducciones francesas, STCN para las traducciones holandesas y ESTC para la traducción y las adaptaciones escénicas en inglés. Acto seguido, incluyo la información sobre los ejemplares localizados repartida en tres secciones: «Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea», «Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea» y, por último, «Ejemplares sin asignar, sin localizar o perdidos», que no se tienen en cuenta para ninguno de los cómputos de ejemplares hechos más arriba. Para cada sección añado, entre paréntesis, el número de ejemplares consignados y, para cada ejemplar, proporciono, en este orden, la ciudad, la biblioteca, la signatura enlazada a la entrada pertinente del catálogo en línea (si se dispone de ambos, si no, solamente se proporciona la signatura, sin enlace, o no se proporcionan más detalles) y, entre paréntesis, cualquier comentario sobre el ejemplar que pueda ser de interés, incluidos los enlaces a digitalizaciones. En cursiva señalo los ejemplares que no están recogidos en los repertorios digitales específicos enumerados más arriba.

Finalmente, en este repertorio reincidente en mi decisión antibibliográfica de no distinguir por colección ni por biblioteca en los casos de bibliotecas universitarias o bibliotecas con varias sedes, en cuanto que los catálogos enlazados y/o citados proporcionan suficiente información al respecto o es información sencilla de recabar. Añado, además, otra decisión antibibliográfica más, que es la de consignar por separado las emisiones de una misma edición. Esto tiene que ver con que este censo nace con el propósito práctico de permitir a los investigadores localizar de un vistazo los ejemplares que les interesa consultar y, sobre todo, poder organizar sus viajes de investigación más fácilmente. Espero no generar, con esta organización, nuevas ediciones fantasma.

Ediciones en italiano

1. *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Roma, Eucario Silber, 29 de enero de 1506 (R06): Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (852859); EDIT16 (CNCE 56102)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (9):

- Bolonia, Biblioteca Universitaria, Raro C.91/1 (ejemplar múmero del primer cuadernillo)
- *Cambridge (EE. UU.)*, Harvard University, *SC5 R6382C Ei5060
- *Cracovia*, Biblioteca Jagellionska, BJ Cam. K. V. 37
- Londres, British Library, C.62.b.17. (ejemplar digitalizado en Google Books y BL.UK)
- *Madrid*, Biblioteca Nacional de España, R/39835 (ejemplar múmero de la hoja final con las coplas posliminares; digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica)
- Milán, Biblioteca Nazionale Braidense, RARIMELZI.065
- Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, DRAMM. 2988. 005
- Trento, Biblioteca Diocesana Vigilianum, dvgg2Y 106 (ejemplar múmero de la portada)
- San Petersburgo, Российская национальная библиотека [Biblioteca Nacional de Rusia], 6.19.4.87

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (3):

- *Cologny*, Fondation Martin Bodmer, *Spanish Literatur T IV* (comunicación personal de Devid Paolini; confirmado con la biblioteca)
- Madrid, Biblioteca de D. Francisco Zabáburu, Vitrina (según el CCPB, ejemplar múmero de las hojas finales, con hojas manuscritas completando el texto)
- Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, 30.023 (según el CCPB, ejemplar múmero de A1, A3-A6 y A8; confirmado en comunicación personal)

2. *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Milán, Zanotto [Giovanni] Castiglione, 23 de junio de 1514. Revisada y corregida por Girolamo Claricio (M14): Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (852862); EDIT16 (CNCE 50034)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (12):

- *Cambridge (EE. UU.), Harvard University, **SC5 R6382C Ei506ob*
 - Génova, Biblioteca Universitaria, [RARI H.1.23](#)
 - Londres, British Library, [11725.d.13](#). (ejemplar digitalizado en [BL.UK](#) y [Google Books](#))
 - Madrid, Biblioteca Nacional de España, [R/11303](#) (ejemplar digitalizado en la [Biblioteca Digital Hispánica](#))
 - Milán, Biblioteca Nazionale Braidense, [LP. 0044](#)
 - *New Haven, Yale University, 1980 81*
 - París, Bibliothèque Nationale de France, [RES P-YG-5](#)
 - París, Bibliothèque Nationale de France, [8-BL-16056 BIS](#)
 - París, Bibliothèque Nationale de France, [8-RE-6562](#)
 - Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, [ANT I.I 875 \(2\)](#)
 - Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, [14.E.23](#) (ejemplar múmero de, al menos, la hoja A2)
 - *Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, DRAMM. 1023*
3. *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Milán, Oficina Minuciana (Alessandro Minuziano)⁴, enero de 1515. Revisada y corregida por Vincenzo Minuziano, a expensas de Nicolò Gorgonzola (M15): Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: [USTC \(852871\)](#); [EDIT16 \(CNCE 31058\)](#)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (12):

- *Cambridge (EE. UU.), Harvard University, *SC5 R6382C Ei506oc* (ejemplar múmero de las hojas H5-6, N2, P7)
- *Cambridge, University of Cambridge, Norton.e.33*
- Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, [Th.4.C.402](#)
- Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, [Pal.12.5.2.8](#) (ejemplar múmero del cuadernillo R)
- *Forlì, Biblioteca Comunale Aurelio Saffi, PIANC SALA P 20/284*
- Londres, British Library, [11715.aa.9](#). (ejemplar digitalizado en [Google Books](#) y [BL.UK](#))
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, [R/1473](#)

4.– Vincenzo Minuziano, revisor y corrector de la edición, aparece en varios repertorios —incluidos los míos propios— como el impresor de la misma, sin embargo, la «Officina Libraria Minutiana» del colofón se refiere siempre al negocio de Alessandro Minuziano, padre de Vincenzo, por lo que procedo a corregir los datos de impresión que he estado usando hasta ahora y a atribuir esta edición a Alessandro como, por otra parte, ya hacen EDIT16 y el USTC.

- *Milán, Biblioteca Sormani, VET.F VET.493*
- *New Haven, Yale University, 1980 48 (ejemplar múmero de la última hoja, en blanco)*
- *Oviedo, Biblioteca Universitaria, CEA-062*
- *Pisa, Biblioteca Universitaria, H b.12.1*
- *Torino, Università degli Studi, Coll T 78 (ejemplar digitalizado en Archive.org y OPAL Libri antichi)*

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (6):

- *Huesca, Biblioteca Pública del Estado (según el CCPB, sin confirmar)*
- *Milán, Biblioteca Ambrosiana, S.Q.O.II 36 (según la descripción de Scoles [1964: 216], ejemplar múmero de las hojas finales; sin confirmación)⁵*
- *Milán, Biblioteca Trivulziana, Triv K 1634 (según EDIT16, sin confirmación)*
- *Orvieto, Biblioteca Pubblica Luigi Fumi (según EDIT16, sin confirmación)*
- *Padua, Biblioteca Civica (según EDIT16, confirmado en comunicación personal)*
- *Parma, Biblioteca Palatina (EDIT16, sin confirmar, aunque aparece en el Catalogo Alvisi con signatura KK II 49)*

4. *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Venecia, s. i., 12 de abril de 1515 (V15): Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (852864); EDIT16 (CNCE 53741)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (13):

- *Bolonia, Biblioteca Universitaria, A.5.Tab. 1.K.2. 104/1*
- *Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, 3a.I.XII.38*
- *Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 229 FD*
- *Cambridge (EE. UU.), Harvard University, *SC5 R6382C Ei506od*
- *Casale Monferrato, Seminario Vescovile – Biblioteca civica Giovanni Cana, BISEM.7642'*
- *Florenca, Biblioteca Nazionale Centrale, MAGL.5.7.13*
- *Florenca, Biblioteca Nazionale Centrale, RARI E.6.6.11*

5.– El OPAC SBN italiano consigna un ejemplar múmero del cuadernillo R en el Sistema Bibliotecario di Milano que sospecho pueda ser este, aunque el enlace remita al ejemplar de la Biblioteca Sormani, que, a juzgar por la entrada del catálogo digital, está completo.

- *Florenia, Biblioteca Nazionale Centrale, PALAT 23.4.4.25 (ejemplar múmero de la hoja q8, en blanco)*
- *Londres, British Library, 11725.cc.1.*
- *Milán, Biblioteca Nazionale Braidense, 25.14.O 0026*
- *París, Bibliothèque Nationale de France, 8-RE-6563 (ejemplar digitalizado en Gallica)*
- *Pesaro, Biblioteca Oliveriana, A 06 - 05 – 23*
- *Trier, Stadtbibliothek Weberbach, G 578: 1 an (ejemplar múmero de la primera hoja y de las cinco últimas)*

5. *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Milán, Ioanne Angelo Scinzenzeler, 16 de marzo de 1519. Revisada y corregida por Girolamo Claricio (M19): Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (852863); EDIT16 (CNCE 31361)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (4):

- *Forli, Biblioteca Comunale Aurelio Saffi, PIANC SALA P 020 285*
- *Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/11194*
- *Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ANT I. O 69*
- *Washington, The Folger Shakespeare Library, PQ6427 .I8 1519 Cage*

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- *Milán, colección personal de Cesare Segre (confirmado en comunicación personal)*

6. *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, Venecia, Cesare Arrivabene, 10 de diciembre de 1519 (V19a)⁶: Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (852860); EDIT16 (CNCE 29730)

6.– Las dos ediciones de Venecia, Cesare Arrivabene, 10 de diciembre de 1519 se distinguen, sobre todo, porque una de ellas, la que he llamado V19a, usa dos tacos de ancho de caja de escritura diferentes para ilustrar el texto, mientras que la que he llamado V19b usa esos dos y otro más, que sustituye al correspondiente en los autos IV, V, X y XV. Las dos ediciones son tan similares que, que yo haya podido ver, solamente el OPAC SBN italiano se hace eco de que son diferentes, e incluso yo misma pensaba hasta hace poco que se trataba de un problema de emisión/estado. Sin embargo, una comparación de los ejemplares digitalizados de la Biblioteca de Catalunya, la British Library y la Università degli Studi di Torino (V19a) y la Hispanic Society of America (V19b) ha puesto de relieve que hay toda una serie de diferencias en la composición del texto que confirman que se trata de dos ediciones distintas. Por apuntar unas pocas, en algunos lugares V19b separa los nombres de las *dramatis personae* ubicados al comienzo de cada auto con punto, mientras que V19a lo hace con dos puntos

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (15):

- *Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Toda 1-II-5 (ejemplar digitalizado en Google Books y Memoria Digital de Catalunya)*
- *Cambridge, University of Cambridge, Norton.e.62*
- *Dublín, Trinity College, S.1.70*
- *Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, L 11.4.3*
- *Londres, British Library, 11726.aa.20. (ejemplar digitalizado en BL Digital Collections y Google Books)*
- *Milán, Biblioteca Nazionale Braidense, 25. 15.L.0003*
- *New Haven, Yale University, 1980 75*
- *Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, M.XII.69*
- *Turín, Università degli Studi di Torino, Coll T 77 (ejemplar digitalizado en Archive.org y OPAL Libri antichi)*
- *Urbino, Università degli Studi di Urbino, 001 D-03 078*
- *Valencia, Universitat de València, BH Z-09/047*
- *Venecia, Biblioteca del Museo Correr, INC. I 116 (aún sin respuesta de la biblioteca)*
- *Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, RARI VEN. 0699*
- *Venecia, Fondazione Giorgio Cini, FOAN TES 640*
- *Wellesley, Wellesley College, P187*

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (2):

- *Como, Biblioteca Comunale (según EDIT16, pero sin confirmación ni de su presencia en los fondos ni de su pertenencia a esta edición)*
- *Volterra, Biblioteca Guarnacci, XXVI. 1/2 1 (según EDIT16, confirmado en comunicación personal)*

(p. ej. en el auto IV). También saltan bastante a la vista la distinta recurrencia de la abreviatura *đ* para la preposición *de*, la de dos tipos distintos de *z* (*z* y *3*) o la de las dos rayas oblicuas (*z*) para marcar que se corta una palabra a final de línea.

Para una primera asignación de los ejemplares a las ediciones correctas, previa a contactar con las bibliotecas pertinentes, me he basado en algunas diferencias del colofón, en concreto, si la palabra *diligentia* abrevia o no la *n*, si *Venetia* empieza o no con mayúscula y si se usan las dos rayas oblicuas para separar *cinquecento*. Cuando he podido, he examinado en persona o a través de un facsímil digital los ejemplares para determinar a qué edición pertenecen y, en los demás casos, he consultado a las bibliotecas sobre el número de tacos diferentes en el ejemplar. Cuando no he recibido respuesta, lo atribuyo por defecto a V19a y lo señalo debidamente.

7. *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, Venecia, Cesare Arrivabene, 10 de diciembre de 1519 (V19b): Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (-); EDIT16 (CNCE 78388)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (10):

- *Durham, Durham University, Routh 70.F.23*
- *Haverford, Haverford College Library, PQ6427 .I8 1519*
- *Iowa, The University of Iowa, PQ6427 .I8 1519*
- *Los Ángeles, University of California, Z233.I8 R666c 1519*
- *Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/1434*
- *Mannheim, Universitätsbibliothek, Mf i 172*
- *Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, S.Q. 21. A 3* (aún sin respuesta de la biblioteca, pero EDIT16 lo asigna a V19b)
- *Nîmes, Bibliothèque Carré d'Art, 62664⁷*
- *Nueva York, Hispanic Society of America, PQ6427 .I82 1519* (ejemplar digitalizado en *TeXTRed*)
- *París, Bibliothèque Nationale de France, Rés.p.Yg.6*

8. *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Venecia, Gregorio de Gregori, noviembre de 1525 (V25a)⁸: Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (852865); EDIT16 (CNCE 29742)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (27):

- *Berna, Universität Bern, ZB Bong VI 93*
- *Brescia, Biblioteca Queriniana, 5a.F.VIII.7m5*
- *Cambridge (EE. UU.), Harvard University, *SC5 R6382C Ei506og*
- *Cambridge, University of Cambridge, Bute.31* (mútilo del folio P1 y de la hoja final en blanco)
- *Casale Monferrato, Seminario Vescovile, BISEM.8090⁹.7*
- *Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Dramm. Allacci.76(int.4)*

7.– Aparece por duplicado en el USTC.

8.– Cuando no he obtenido respuesta de la biblioteca, asigno por defecto a esta edición los ejemplares cuyas entradas en sus respectivos catálogos no dan información sobre el impresor y aquellos que, aun dándola, no permiten distinguir si se trata de un ejemplar de V25a o de V25c, las dos con colofón de Venecia, Gregorio de Gregori, noviembre de 1525. Señalo esta circunstancia en el comentario a los ejemplares afectados, donde también incluyo información sobre la composición, mixta o no del ejemplar (véase la nota 12).

- *Estocolmo, Kungliga Biblioteket, 137 P c Celestina* (la entrada del catálogo no permite asignar el ejemplar con seguridad a V25a, V25b o V25c ni determinar si se trata o no de un ejemplar mixto; no he recibido aún respuesta de la biblioteca)
- *Florenca, Biblioteca Nazionale Centrale, RARI.Landau Finaly 420./b* (ejemplar mixto, el colofón es el de esta edición porque el cuadernillo P lo es, pero el resto es de una de las ediciones de Francesco Caron, con numeración romana en lugar de arábica)⁹
- *Londres, British Library, C.128.e.17.*
- *Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/8746*
- *Madrid, Biblioteca Nacional de España, CERV.SEDÓ/8637*
- *Módena, Biblioteca Estense Universitaria, E 070 G 052 001* (ejemplar mixto, los cuadernillos C, D, E, N y P llevan foliación en números romanos, lo que quiere decir que este último es de la edición V25c, ya que lleva el colofón de Gregori)
- *New Haven, Yale University, 1980 73*
- *Nueva York, Hispanic Society of America, PQ6427 .I82 1525a*
- *Padua, Biblioteca Universitaria, C.89.c.180*
- *París, Bibliothèque Nationale de France, 8-RE-6564* (ejemplar múmero de la hoja F1; no he recibido aún respuesta de la biblioteca sobre su pertenencia a V25a o a V25c ni tampoco sobre si se trata de un ejemplar mixto)¹⁰
- *Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 34.1.F.13* (ejemplar múmero de la última hoja, en blanco; digitalizado en [Google Books](#))
- *Roma, Biblioteca Casanatense, COMM 331 1* (ejemplar digitalizado en [Google Books](#))
- *San Francisco, State University, PQ6427 .I8 1525*
- *Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, VI/2 O 059*
- *Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Fr.D.oct.7841* (la fecha del colofón ha sido manipulada para que indique M.D.LX., como la del ejemplar de *Cárcel de amor* con el que está encuadernado)
- *Turín, Università degli Studi, Coll T 029* (ejemplar digitalizado en [OPAL Libri Antichi](#))
- *Turín, Università degli Studi, Coll T 379* (ejemplar mixto, el cuadernillo A es de alguna de las ediciones de Caron; digitalizado en [OPAL Libri Antichi](#))

9.– El USTC y EDIT16 consignan este ejemplar tanto para V25a como para V25b, probablemente debido a esta composición mixta.

10.– El USTC asigna este ejemplar a V25b, pero la entrada del catálogo le atribuye los datos de publicación de «In Vinegia : G. de Gregorii, 1525», por lo que debe tratarse de un error.

- Urbana, University of Illinois, X 862 R63OCIO1525
- Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, DRAMM. 3707
- Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, DRAMM. 0493
- Verona, Biblioteca Civica, 500 Cinq.F.0551

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (6):

- Milán, Biblioteca Ambrosiana (según Krapf [1900: LXV], sin confirmación)
- Milán, Biblioteca Teatrale Livia Simoni, TS T 20 (confirmado en comunicación personal)
- Padua, Biblioteca Civica (EDIT16, confirmada la presencia en comunicación personal pero sin información sobre si pertenece a la edición V25a o V25c o si se trata de un ejemplar mixto)¹¹
- Parma, Biblioteca Palatina (EDIT16, sin confirmar, pero aparece en el *Catálogo Alvisi con signatura KK 2 51*)
- Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana (EDIT16, sin confirmar)
- Praga, Praga, Národní knihovna České republiky [Biblioteca Nacional de la República Checa], 9 K 547 (ejemplar digitalizado en *Google Books*)

Ejemplares no localizados o perdidos (2):

- Berlín, Staatsbibliothek, Xk 2752 (ejemplar desaparecido durante la guerra)
- Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, 177:1, 230 (ejemplar perdido desde 1958; sin confirmar su pertenencia a V25a o a V25c, pero con más probabilidades de que pertenezca a la primera)

9. *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Venecia, Francesco Caron, noviembre de 1525 (V25b)¹²: Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (852872); EDIT16 (CNCE 25660)

11.– El USTC y EDIT16 consignan este ejemplar tanto para V25a como para V25b, probablemente debido a esta misma falta de información concreta sobre el ejemplar.

12.– Los catálogos italianos distinguen, sin que haya sido capaz de encontrar el origen de esta distinción, entre una variante A con la foliación en números romanos, a excepción de los cuadernillos B, H, I y N, numerados con cifras arábigas; una variante B, cuya foliación está toda en números romanos (y que es la que yo denominé V25b), y una variante C en todo igual a la B excepto en el colofón, que es de Gregorio de Gregori y no de Francesco Caron (que, por razones prácticas de uso de este listado, es la que yo denominé V25c, a pesar de que, a falta de un examen detallado, la considero emisión de V25b; véase la nota 13). A mi parecer, y a falta de un estudio más sistemático, la variante A no es tal sino que se trata de ejemplares mixtos compuestos de cuadernillos de las ediciones V25b/V25c y V25a en distintas proporciones (véase cómo varía la composición de los diferentes ejemplares con foliación de los dos tipos, que detallo siempre que me ha sido posible comprobarla), pues un examen

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (12):

- Bérghamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, [CINQ 2 946](#)
- Cambridge, University of Cambridge, [F152.e.2.20](#) (ejemplar mixto, el cuadernillo H lleva numeración arábica y el cuadernillo I pertenece a una edición a todas luces desconocida pero a plana y renglón de las de 1525, con foliación romana y mismo número de líneas por página pero tipografía cursiva –y, por lo tanto, también la caja de texto– ligeramente mayor)
- *Estrasburgo, Bibliothèque Nationale et Universitaire*, [R.100.186,2](#) (ejemplar mixto, los cuadernillos A-B, F-M y O tienen numeración arábica)
- Filadelfia, University of Pennsylvania, [S-14.4.42](#)
- Filadelfia, University of Pennsylvania, [868 R63C.IO](#)
- Módena, Biblioteca Estense Universitaria, [ALPHA H 011 016](#) (ejemplar mütulo de la hoja F8 y de la última página, en blanco)
- Nápoles, Biblioteca Universitaria, [Z.A. 0036](#) (ejemplar mixto)
- *Nueva York, Hispanic Society of America*, [PQ6427 .I82 1525b](#) (ejemplar mixto, los cuadernillos A-B, F-M y O llevan numeración arábica y el resto, romana)
- Rávena, Biblioteca Comunale Classense, [F.A. 030 006 I](#)
- Turín, Università degli Studi, [Coll T 079](#) (ejemplar mixto, los cuadernillos B, H, I, K y N tienen numeración arábica; digitalizado en [OPAL Libri Antichi](#))
- *Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana*, [55.T.178](#)
- *Venecia, Biblioteca del Museo Correr*, [OP.CICOGNA 0023 .3](#)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Verona, Seminario Vescovile (según [EDIT16](#), sin confirmar)

preliminar de los cuadernillos evidencia que los que tienen foliación arábica reflejan los hábitos compositivos de la edición Gregorio de Gregori (p. ej. la mayor frecuencia de los grupos cultos), así como también se perciben diferencias en el diseño de la conjunción *et* que apuntan igualmente a de Gregori, aunque haría falta una inspección más detenida para confirmar esta intuición. En todo caso, la existencia de ejemplares mixtos no debe sorprender, pues, al tratarse de dos ediciones a plana y renglón en cursiva de tamaño equivalente y diseño muy similar, sus cuadernillos son perfectamente intercambiables, como demuestran los ejemplares con un único cuadernillo que no pertenece a la misma edición que el resto de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia o de la Biblioteca Nacional y Universitaria de Estrasburgo y, sobre todo, el ejemplar de la Universidad de Cambridge con un cuadernillo de una edición a plana y renglón distinta de estas de 1525, puesto que la tipografía cursiva es ligeramente mayor, a día de hoy desconocida. La existencia de ejemplares mixtos que no respetan la distribución de los cuadernillos con foliación arábica de lo que los catálogos italianos han denominado variante A, por lo que he podido ver solamente aplicable a uno de los ejemplares mixtos de la Universidad de Turín —y, aun así, solo admitiendo una errata en la identificación de los cuadernillos, ya que K también está foliado con números arábigos—, refuerza esta impresión.

10. *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Venecia, Gregorio de Gregori, noviembre de 1525 (V25c)¹³: Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (N/A); EDIT16 (N/A)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (4):

- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, *Res 1519-12°* (ejemplar digitalizado en [Google Books](#))
- Cambridge (EE. UU.), Harvard University, *Typ 525 25.750*
- Princeton, Princeton University, *3176.68.324.8*
- Zúrich, Zentralbibliothek, *25.1070*

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Boston, Public Library, D.170B.5 (según Berndt-Kelley [1988: 20], pero sin confirmar)

11. *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, [Venecia], Marchiò Sessa, 10 de febrero de 1531 (V31a): Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (*852867*); EDIT16 (*CNCE 29956*)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (14):

- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, *Bon.9-I-8*
- Cambridge, University of Cambridge, *F153.e.2.7*
- Londres, The British Library, *G.10159*.
- Los Angeles, Getty Research Institute, *PQ6427 .I8 1531* (ejemplar digitalizado en [Archive.org](#) y [Hathi Trust](#))
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, *CERV.SEDÓ/8638*
- Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, *F.DORIA 3. 27*
- Nápoles, Biblioteca Universitaria, *G 129 33*
- Nueva York, Hispanic Society of America, *PQ6427 .I82 1531a*
- Oxford, University of Oxford, *ARCH.8o.SP.1531*
- París, Bibliothèque Nationale de France, *8-RE-6565* (ejemplar digitalizado en *Gallica*)
- Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, *6. 25.B.52*. (ejemplar múmero)

13.— A falta de un examen más sistemático, se trata de una emisión de la edición V25b con colofón de Gregorio de Gregori, no de una edición diferente, ya que no he podido encontrar diferencias al comparar un ejemplar de V25b (el de la Universidad de Pensilvania con signatura S-14.4.42) con otro de V25c (el de la Biblioteca de Catalunya con signatura Res 1519-12°): las erratas de foliación son las mismas y, haciendo algunas calas al azar en el texto, no he encontrado diferencias de composición.

de la portada y de la hoja A8)

- Semur-en-Auxois, Bibliothèque Municipale, I XI 2263
- Toronto, University of Toronto, B-10 00381
- *Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, A: 73.1 Eth*

Ejemplares no localizados o perdidos (1):

- Milán, Biblioteca Teatrale Livia Simoni, TS T 14 (según comunicación del personal de la biblioteca, el ejemplar se encuentra perdido desde hace décadas)

12. *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Venecia, Francesco di Alessandro Bindoni y Maffeo Pasini, junio de 1531 (V31b): Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (852873); EDIT16 (CNCE 52382)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (8):

- Bolonia, Biblioteca Universitaria, A.5.Tab. 1.K.3. 139/1
- Bolonia, Biblioteca Universitaria, A.5. FF.11. 37.3
- *Módena, Biblioteca Estense Universitaria, E 083 D 008 (ejemplar múmero de las hojas P1, P2, P7 y P8)*
- *Nueva York, Hispanic Society of America, PQ6427 .I82 1543*
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-RE-6566 (ejemplar digitalizado en Gallica)
- Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, 15 I 517/1 (signatura del catálogo histórico)
- Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, VI/2 O 069 (ejemplar deteriorado y múmero de las hojas F1-F5)
- San Petersburgo, Российская национальная библиотека [Biblioteca Nacional de Rusia], 6.17.7.47

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Roma, Biblioteca Angelica, OO.8.39/4 (según EDIT16, comprobado en persona)

13. *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, [Venecia], Pietro de Nicolini da Sabio, julio de 1535 (V35): Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (852866); EDIT16 (CNCE 32742)
Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (28):

- *Ann Arbor, University of Michigan, PQ 6427 .I8 1535*
- *Cambridge (EE.UU.), Harvard University, ;*SC5 R6382C Ei506ol*
- *Cambridge, Trinity College (University of Cambridge), Grylls 6.119*
- *Cambridge, Clare College (University of Cambridge), y F.8.4 (1)*
- *Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Cappon.V.826*
- *Detmold, Lippische Landesbibliothek / Theologische Bibliothek, 02-F 378a*
- *Florenca, Biblioteca Nazionale Centrale; PALAT.12.B.A.5.1.20*
- *Florenca, Biblioteca Nazionale Centrale; RARI.Tordi 711 (ejemplar incompleto)*
- *Ithaca, Cornell University, PQ6427 .I9 1535*
- *Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, RES. 742 P.*
- *Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/31231*
- *Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/41686*
- *Madrid, Biblioteca Nacional de España, CERV/SEDÓ 8650*
- *Manchester, University of Manchester, Walter L. Bullock Book Collection 1719*
- *Milán, Biblioteca Nazionale Braidense, RACC.DRAM.1978 (ejemplar digitalizado en Ufficio Ricerca Fondi Musicali)*
- *Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Res/P.o.hisp. 1022 d (ejemplar digitalizado en BSB y Google Books)*
- *Nápoles, Biblioteca Universitaria, RARI 0342*
- *New Haven, Yale University, 1980 74*
- *Nueva York, Hispanic Society of America, PQ6427 .I82 1535*
- *Oxford, Bodleian Library, Vet. F1 f.51*
- *París, Bibliothèque Nationale de France, RES- YG- 303*
- *Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi (L) F/2.01.032*
- *Roma, Biblioteca e Raccolta Teatrale del Bucardo, ED.CINQ 180*
- *San Petersburgo, Российская национальная библиотека [Biblioteca Nacional de Rusia], 6.17.7.48*
- *Urbana, University of Illinois, X 862 R63OCIO*
- *Venecia, Fondazione Giorgio Cini, FOAN TES 160*
- *Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, DRAMM. 3654*

- *Washington, The Folger Shakespeare Library, 222- 243.1q*

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (2):

- *Milán, Biblioteca Ambrosiana, S.N.X.II.21 (según Scoles [1964: 225], sin confirmar)*
- *Verona, Biblioteca del Seminario Vescovile (según EDIT16, sin confirmar)*

Ejemplares no localizados o perdidos (1):

- *París, Bibliothèq̃ue Mazarine, 8° 44885 (perdido desde 1958)*

14. *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, [Venecia], Giovanni Antonio e Pietro de Nicolini da Sabio, marzo de 1541 (V41): Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (852870), EDIT16 (CNCE 32352)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (41):

- *Augsburgo, Universitätsbibliothek, 02/III.12.8.71*
- *Bochum, Universitätsbibliothek, ERN5154*
- *Bolonia, Biblioteca Universitaria, A.5.Tab. 1.L.3. 148/1*
- *Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Fd 352/8*
- *Boston, Public Library, XD.541.R63C*
- *Cambridge, University of Cambridge, XXIII.30.58*
- *Chiavari, Biblioteca della Società Economica, LET 150 V 4) (ejemplar mūt̃ilo de la portada)*
- *Chicago, University of Chicago, PQ6427.I8O6 1541*
- *Fermo, Biblioteca Civica Romolo Spezioli, 2 YY 2 24120*
- *Filadelfia, University of Pennsylvania, SC5 R6382 Ei541c*
- *Florenca, Biblioteca Nazionale Centrale, PALAT.12.2.0.1./4.a*
- *Florenca, Biblioteca Nazionale Centrale, NENC.1.5.6.10*
- *Forlì, Biblioteca Comunale Aurelio Saffi, Raccolte Piancastelli, SCAFF 036 06 039 (ejemplar mūt̃ilo de la hoja A8)*
- *Friburgo, Universitätsbibliothek, E 1053*
- *Iowa, University of Iowa, PQ6427 .I8 1541*
- *Londres, British Library, 1072.f.2.*
- *Londres, British Library, 162.e.53.*
- *Londres, British Library, 243.a.1.*
- *Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/11567*

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, [CERV.SEDÓ/8641](#)
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, [U/6808](#) (ejemplar digitalizado en la [Biblioteca Digital Hispánica](#))
- *Módena, Biblioteca Estense Universitaria*, [E 083 H 025 001](#)
- *New Haven, Yale University*, [1980 61](#)
- *Nueva York, Public Library, Spencer Coll. Ital.* [1541 74-263](#)
- *Nueva York, Hispanic Society of America*, [PQ6427 .I82 1541](#)
- Oxford, Bodelian Libraries, [8° C 60 Art.Seld](#)
- París, Bibliothèque Mazarine, [8° 44535-1 \[Res\]](#)
- París, Bibliothèque Nationale de France, [YD- 3873](#)
- París, Bibliothèque Nationale de France, [RES- YG- 304](#)
- París, Bibliothèque Nationale de France, [8- RE- 6567](#)
- París, Bibliothèque Nationale de France, [RESERVE 8- BL- 16056](#)
- París, Université de la Sorbonne, [RXVIB 6= 30](#)
- Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, [L.Sala VI.12.10.9](#) (ejemplar múmero de las hojas 105-106 y de las dos últimas)
- *Princeton, University of Princeton*, [3176.68.324.5](#)
- *Turín, Biblioteca dell'Accademia delle Scienze*, [HJ.VIII.26](#)
- *Urbana, University of Illinois*, [IUA10689](#)
- Valladolid, Biblioteca Universitaria, [U/Bc BU 06874](#) (ejemplar digitalizado en [UvaDoc](#))
- Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, [RARI VEN. 0569](#)
- *Washington, The Folger Shakespeare Library*, [PQ 6427 .I8 1541 Cage](#)
- *Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek*, [Scha BS 4 A 01013](#) (ejemplar incompleto, solo se conservan los cuadernillos A-H y falta la hoja H8; afectado por el incendio de la biblioteca en 2004)
- *Windsor, Eton College*, [DDi.10.37\(01\)](#)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (6):

- Florencia, Biblioteca Marucelliana, [1-00.IX-64](#) (sin confirmar)
- *Lucca, Biblioteca Statale di Lucca*, [De.160 E.VI.e.32](#) (no aparece en el catálogo moderno pero sí en el [histórico](#))
- Parma, Biblioteca Palatina (según EDIT16, sin confirmar)
- Roma, Biblioteca Angelica, [RR.1.34/1](#) (según EDIT16, confirmado)
- Roma, Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio S. Cecilia (según EDIT16, sin confirmar)
- *San Juan de Puerto Rico, La Casa del Libro* (confirmado en comunicación personal)

15. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Venecia, Bernardino de Bondoni, 1543 (V43): Alphonso Hordognez (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (852874); EDIT16 (CNCE 47620)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (15):

- Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, [Dramm. Allacci.66 int.2](#)
- Filadelfia, University of Pennsylvania, SC5 R6382 Ei505o 1543
- Hartford, Trinity College Library, PQ6427 .I73 1543
- Leiden, Universiteitsbibliotheek, 2545 G 27
- Londres, British Library, 1072.f.10.
- Londres, British Library, 243.a.5.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/31098
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, CERV SEDÓ/8649
- Minneapolis, University of Minnesota, Small Tray 249
- New Haven, Yale University, 1980 82
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ6427 .I82 1543 (el cuader-
nillo G está mal encuadernado y, por lo tanto, la secuencia de las hojas no
es la correcta)
- Oxford, University of Oxford, Douce C 408
- Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 7. 10.G.22 (ejemplar digitali-
zado en [Google Books](#))
- Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, DRAMM. 3724
- Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Dd 9 : 106 (afectado por el
incendio de 2004)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Parma, Biblioteca Palatina (según EDIT16, sin confirmar)

Ediciones en alemán

1. *Ain hipsche Tragedia von zwaiien liebhabenden Mentschen, ainem Ritter Calixstus und einer edlen Junckfrawen Melibea genant, deren Anfang muesam was, das Mittel sieß, mit dem aller bittersten jr bayder Sterben beschlossen*, Augsburg, Sigismund Grimm y Max Wirsung, 20 de diciembre de 1520 (AHTa)¹⁴: Christof Wisung (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (609893); VD16 (R 2930)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (16):

- *Berlin, Freie Universität, IN 8274D.520*
- *Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Sign. 2582 (aún sin respuesta de la biblioteca sobre la presencia o no de privilegio imperial al final)*
- *Berlin, Staatsbibliothek, Xk 2781*
- *Colonia, Universitäts- und Stadtbibliothek, AD+S682*
- *Estocolmo, Kungliga biblioteket, 137 P c Celestina (aún sin respuesta de la biblioteca sobre la presencia o no de privilegio imperial al final)*
- *Friburgo, Universitätsbibliothek, E 1053,b*
- *Greifswald, Universitätsbibliothek, 541/Inc. 25 4°*
- *Hamburgo, Staats- und Universitätsbibliothek, Inc App A/27 (ejemplar digitalizado en Digitalisierte Bestände)*
- *Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecillas, BH FLL Res.825 (ejemplar digitalizado en Patrimonio Digital Complutense, Dioscórides y Google Books)*
- *Marburg, Universitätsbibliothek, 095 XVI C 708 mb*
- *Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 662 (ejemplar coloreado, digitalizado en BSB y Google Books)*
- *Oxford, Bodleian Libraries, Douce VV 30*
- *París, Bibliothèque Nationale de France, RES-YG-63 (BIS) (aún sin respuesta de la biblioteca sobre la presencia o no de privilegio imperial al final)*
- *Stuttgart, Württembergischer Landesbibliothek, R 16 Cel 1*
- *Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 58.V.42 ALT PRUNK (ejemplar digitalizado en ÖNB)*

14.— A efectos prácticos de este censo, y mientras no se haga una comparación más exhaustiva, sigo la edición de Kish y Ritzenhoff (Wirsung 1984: 16-17) cuando distingue dos estados —aunque yo los considero emisiones—, uno con y otro sin el privilegio «Cum gratia et Priui l legio Imperiali», que yo he denominado respectivamente AHTb y AHTa. Cuando no he podido obtener información sobre la presencia o no de dicho privilegio en el ejemplar, lo atribuyo a AHTa y lo consigno en el comentario correspondiente.

- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, M: LI 206

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer (según VD16, sin confirmar y sin información sobre la presencia del privilegio imperial)
2. *Ain hipsche Tragedia von zwaiien liebhabenden Mentschen, ainem Ritter Calixtus und einer edlen Junckfrawen Melibea genant, deren Anfang muesam was, das Mittel sieß, mit dem aller bittersten jr bayder Sterben beschlossen*, Augsburgo, Sigismund Grimm y Max Wirsung, 20 de diciembre de 1520 (AHTb): Christof Wirsung (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (-); VD16 (-)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Leipzig, Universitätsbibliothek, 4-B.S.T.39
- London, British Library, C.107.d.4.
- Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 31.73.2

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Cologne, Fundación Martin Bodmer, Span. Lit T-IV (confirmado en comunicación personal)
3. *Ainn recht liepliches Buechlin vnnnd gleich ain traurige Comoedia (so von den Latinischen Tragicocomoedia genant wirt) darauff der Leser vast nutzlichen Bericht von Schaden vnd Gefar fleischlicher Lieb Untrew der Diener Aufsetz der gemaynen Weyber List vnd Geytzigkeit der Kuppler vnd gleych als inn eynem Spiegel mancherlay Sitten vnnnd Aygenschafft der Menschen sehen vnd lernen mag*, Augsburgo, Heinrich Steiner, 26 de octubre de 1534 (RLBa)¹⁵: Christof Wirsung (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (608502); VD16 (R 2931)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (6):

15.– Siguiendo una vez más la edición de Kish y Ritzenhoff (Wirsung 1984: 17-18) distingo dos estados —que, de nuevo, considero emisiones—, uno con colofón con la fecha de impresión completa, que yo he denominado RLBa, y otro con solamente el año de impresión, que yo he denominado RLbb. No tengo en cuenta la errata de signatura que Kish y Ritzenhoff consideran característica del estado —pero emisión— con fecha completa por haber encontrado ejemplares de esta sin la errata que podrían haber sido, sencillamente, corregidos durante la impresión, sin que sea necesario recurrir a la existencia de ejemplares mixtos, como hacen las editoras para explicar esta circunstancia.

- *Augsburgo, Staats- und Stadtbibliothek, Rar 74 alias 4 LA 232 (ejemplar manipulado)*¹⁶
- Halle, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen, Dd 409 (ejemplar digitalizado en [UH Digitale Bibliothek](#))
- Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, A/121924
- Mainz, Stadtbibliothek und Gutenberg-Museum, III m:4° /436 a
- Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, [Postinc.] L.1812m
- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 259709-B. Fid

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (2):

- Basilea, Kupferstichkabinett und Bibliothek des Kunstmuseums, KK Inv. 1970.276 (presencia confirmada en comunicación personal)
- Zwickau, Ratsschulbibliothek, 24.8.22.(1) (según VD16, confirmado)

Ejemplares no localizados o perdidos (1):

- Berlín, Staatsbibliothek, 4^o Xk 2786 (ejemplar perdido durante la Segunda Guerra Mundial; no es posible saber si pertenece a RLBa o a RLbB)

4. *Ainn recht liepliches Buechlin vnnnd gleich ain traurige Comoedia (so von den Latinischen Tragicomoedia genant wirt) darauß der Leser vast nutzlichen Bericht von Schaden vnd Gefar fleischlicher Lieb Untrew der Diener Aufsetz der gemaynen Weyber List vnd Geytzigkeit der Kupler vnd gleych als inn eynem Spiegel mancherlay Sitten vnnnd Aygenschafft der Menschen sehen vnd lernen mag, Augsburgo, Heinrich Steiner, 1534 (RLBb): Christof Wirsung (trad.)*

Principales repertorios on-line: USTC (-); VD16 (-)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- Erlangen, Universitätsbibliothek, H00/R.L 166 da
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, A: 18.10 Eth.

16.– La portada no lleva el pie «Liber ad lectorem | Qui variae varios fortunae discere lusus | Expetit, & vitae ludicra longae suiae: | Ac Veneris vires alieno scire periclo, | Me legat, expertus cuncta docere volo. | M.D. XXXIII.» debajo del grabado. En comunicación personal, el director en funciones de la Staats- und Stadtbibliothek Augsburg Berthold Kress me ha confirmado que esta particularidad no tiene que ver con la edición sino que se debe a que la hoja de portada ha sido restaurada con pérdida de esa parte del texto.

Ediciones en francés

1. *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'ytalien en françois*, París, Nicolas Cousteau, 1 de agosto de 1527. A costa de Galliot du Pré (Par27a)¹⁷: Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (21038); BP16 (105507)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (6):

- Berlín, Kunstbibliothek, [Gris 1370 kl](#)
- Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, [70 BIS FD](#)
- Cambridge (EE. UU.), Houghton Library, [*SC5 R6382C Eh527c](#)
- París, Bibliothèque Nationale de France, [RES-YG-307](#) (ejemplar digitalizado en [Gallica](#))
- París, Bibliothèque Nationale de France, [Rothschild 3059 \(1474 a\) = IV, 8, 36](#)
- Poitiers, Médiathèque François Mitterrand, [DR 229](#)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Cologny, Fundación Martin Bodmer (según BD16, sin confirmar)

2. *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux*, París, Nicolas Cousteau, 1 de agosto de 1527. A costa de Galliot du Pré (Par27b): Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (27464); BP16 (105507)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, [Bon. 9-I-13](#) (ejemplar digitalizado en [Google Books](#))
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, [R/1467](#)
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, [M: Lm 875a](#)¹⁸

17.– Denomino Par27a la emisión A del apéndice a la edición de la primera traducción francesa anónima de Brault (1963: 213), con la frase «translaté d'ytalien en francois» en portada, y Par27b a la emisión B, sin ella.

18.– El USTC duplica los ejemplares de la Herzog August Bibliothek, probablemente por interferencia con el ejemplar de Par78c, que no recoge la entrada correspondiente.

3. *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'ytalien en françois*, París, Jean Saint-Denis, 19 de noviembre de 1529 (Par29): Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (73185); BP16 (106101)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-BL-16049 (ejemplar único, digitalizado en [Gallica](#))

4. *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'ytalien en françois*, Lyon, Claude Nourry, 14 de julio de 1529 (Lyon29): Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (73184); BP16 (-)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Avignon, Bibliothèque Ceccano, Rés. 205 (ejemplar múmero de la portada y de las hojas finales)¹⁹
- Besançon, Bibliothèque Municipale d'Étude et de Conservation, 243106
- París, Bibliothèque Nationale de France, RESERVE 8-RE-6552 (ejemplar digitalizado en [Gallica](#))

5. *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'ytalien en françois*, París, Nicolas Barbou, 1542²⁰. [Para Madeleine Boursette, viuda de François Regnault]²¹ (Par42a): Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (40163); BP16 (110865)

19.— La entrada del catálogo propone que la edición sea de en torno a 1598, pero, tras haber visto unas pocas imágenes proporcionadas por el personal de la biblioteca, me parece que fuera de la edición Lyon29, aunque haría falta un análisis más detallado para corroborarlo. En cualquier caso, no puede ser de una de las ediciones de finales de siglo, ya que tiene la letra gótica característica de las ediciones de la traducción anónima francesa, que solamente se publican en la primera mitad del siglo xvi.

20.— Nicolas Barbou imprimió esta edición en, al menos, siete emisiones —a falta de una comparación más detallada—, cada una para un librero, que se diferencian por dónde se indica que están a la venta los ejemplares. En el apéndice a su edición de la primera traducción francesa anónima, Brault (1963: 214-215) solo recopiló cinco, las que yo he llamado Par42b (emisión A), Par42e (emisión B), Par42a (emisión C), Par42f (emisión D) y Par42c (emisión E).

21.— Se infiere que se trata de la emisión destinada a la librería de Madeleine Boursette,

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Cambridge (EE.UU.), Houghton Library, [*SC5 R6382C Eh527ce](#)
- Filadelfia, University of Pennsylvania, [SC5 R6382 Eh542c](#)
- Oxford, Bodleian Libraries, [Douce C 394](#) (según BP16, ya que la entrada del catálogo no incluye información sobre el pie de imprenta)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Moscú, [Российская государственная библиотека](#) [Biblioteca Estatal de Rusia] (según BP16, sin confirmar)

6. *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'ytalien en françois*, París, Nicolas Barbou, 1542. Para Maurice de La Porte (Par42b)²²: Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC ([40161](#)); BP16 ([110865](#))

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- París, Bibliothèque Nationale de France, [RESERVE 8-BL-16050](#)
- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, [Res/P.o.hisp. 200 n](#) (ejemplar digitalizado en [BSB](#) y en [Google Books](#))

7. *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'ytalien en françois*, París, Nicolas Barbou, 1542. Para Pierre Sergent (Par42c)²³: Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC ([40159](#) y [40160](#)); BP16 ([110865](#))

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Nueva York, Hispanic Society of America, [PQ6426 .F72 1542](#)

viuda de François Regnault, en cuanto que el pie de imprenta reza «On les vend a Paris a la grant rue Saint Jacques deuant leglise des Mathurins a lenseigne de Lelefant». No transcribo los pies de imprenta semipaleográficamente porque no siempre he podido ver la portada y me baso en las entradas de los catálogos que he consultado.

22.– Pie: «On les vend a Paris au clos Bruneau par Morice de La Porte a lenseigne saint Claude».

23.– Pie: «On les vend a Paris en la rue neufue nostre dame par Pierre Sergent a lenseigne saint Nicolas».

8. *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'ytalien en françois*, Paris, Nicolas Barbou, 1542. Para Jean II Bonhomme (Par42d)²⁴: Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (-); BP16 (110865)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Madrid, Biblioteca de Palacio, I/B/204

9. *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'ytalien en françois*, Paris, Nicolas Barbou, 1542. Para Jean Foucher (Par42e)²⁵: Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (40157)²⁶; BP16 (110865)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Londres, British Library, 243.a.6.

10. *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'ytalien en françois*, Paris, Nicolas Barbou, 1542. Para Oudin Petit (Par42f)²⁷: Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (40158); BP16 (110865)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, 177:1, 230 02006
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/12905²⁸

24.– Pie: «On les vend a Paris a la Rue des Mathurins par Jehan bonhomme a lenseigne de la Caige dor».

25.– Pie: «On les vend a Paris a la grant Rue saint Jacques par Jehan Foucher».

26.– El USTC consigna dos ejemplares, uno en la Bayerische Staatsbibliothek y otro en la Bibliothèque Nationale de France, para esta edición que no he podido corroborar.

27.– Pie: «On les vend a Paris a la grant Rue saint Jacques par Oudin Petit a lenseigne de la fleur de lis dor».

28.– Es el ejemplar que el USTC consigna para Par42b.

11. *Célestine, en laquelle est traicte des deceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux, translaté d'italien en françois*, Paris, Nicolas Barbou, 1542. Para Vivant Gaultherot (Par42g)²⁹: Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (66594); BP16 (110865)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Berna, Universität Bern, [MUE Bong VI 169](#)

12. *La Celestine, fidellement repurgée, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin*, París, Gilles Robinot, 1578a (Par78a)³⁰: Jacques de Lavardin (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (38424), BP16 (-)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (10):

- Besançon, Bibliothèque municipale, [243107](#)
- Cambridge (GB), University of Cambridge, [Q* 13 29 \(G\)](#)
- Erlangen, Universität Erlangen-Nürnberg, [H00/ R L 166 d](#)
- Mannheim, Universitätsbibliothek, [Sch 077/065](#)
- *München*, Bayerische Staatsbibliothek, *P.o.gall. 1201 (ejemplar digitalizado en Google Books y BSB)*³¹
- Oxford, University of Oxford, [8° C 139 Art](#)
- *París*, Bibliothèque Mazarine, [8° 22047 \[Res. N\]](#)
- *París*, Bibliothèque Nationale de France, [8-RE-6553](#)
- *París*, Bibliothèque Nationale de France, [8-BL-16051](#)
- *París*, Bibliothèque Sainte-Geneviève, [8 Y 2956 INV 5524 RES](#)

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- *Cologne*, Fondation Martin Bodmer (según el USTC, sin confirmar)

29.– Pie: «On les vend a Paris a la grant Rue saint Jacques Par Vivant Gaultherot a lenseigne saint Martin».

30.– Esta edición aparece con privilegio real de seis años pero, a la vez, aparecen al menos otras dos ediciones con seguridad muy cercanas en el tiempo en la misma ciudad (P78b y P78c) sin él.

31.– Es el ejemplar que el USTC consigna para Par78c.

13. *La Celestine, fidèlement repurgée, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin*, París, Guillaume Chaudière, 1578 (Par78b)³²: Jacques de Lavardin (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (38423), BP16 (-)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Chantilly, Bibliothèque du Château, XI-F-056

14. *La Celestine, fidèlement repurgée, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin*, París, Nicolas Bonfons, [¿1578?] (Par78c)³³: Jacques de Lavardin (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (6295 y 61999)³⁴, BP16 (-)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (9):

- Cambridge (EE.UU.), Harvard University, *SC5 R6382C Eh577lc
- Londres, British Library, 11726.a.18.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/41530
- Moscú, Российская государственная библиотека [Biblioteca Estatal de Rusia], Paris Bonfons [1578] 8°
- París, Bibliothèque Nationale de France, Rés. YG 309
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-BL-16052
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-BL-16053 (ejemplar digitalizado en Gallica)
- Washington, Folger Shakespeare Library, PQ6427 F6 1578 Cage
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, A: 161.1 Eth

32.– Al no haber podido consultar el ejemplar de Chantilly, desconozco si emparenta con Par78a o Par78c, si se trata de una emisión de alguna de las dos o si es una edición completamente diferente.

33.– Después de la traducción de Jacques Lavardin de *Celestina*, esta edición incluye el poema «La vieille courtisane» de Joachim Du Bellay (1522-1560), que abarca desde el recto de la hoja Mm2 hasta el verso de la hoja Nn4. En las hojas que quedan se imprime, además, la «Élegie sur *La Célestine* de Jacques de Lavardin» de Florent Chrestien (1541-1596), que en la edición con privilegio figura al principio. Esta edición prescinde de los versos latinos «Ad lectorem» de la autorizada. No tiene fecha de impresión, pero la dedicatoria lleva al final el año de 1578, de ahí que se le atribuya convencionalmente esta fecha.

34.– El USTC consigna un ejemplar en la University of Pennsylvania, pero se trata de un microfilm.

15. *La Célestine, tragicomédie traduit d'espagnol en français, ou se voyent les ruses et tromperies dont les maquerelles usent envers les fols amoureux. Dernière édition*, Ruan, Theodore, Reinsart, 1598 (Par98): Jacques de Lavardin (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (27525), BP16 (-)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (5):

- Londres, British Library, 243.a.26.
- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 200 p (ejemplar digitalizado en BSB y Google Books)³⁵
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ6427 .F72 1598
- París, Bibliothèque Nationale de France, 8-RE-6554
- París, Institut de France, 8° Q 740 B * Réserve

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Cambridge, Clare College (University of Cambridge), E1 3 25 (según el USTC, sin confirmar)

16. *La Célestine, tragicomédie traduit d'espagnol en français, ou se voyent les ruses et tromperies dont les maquerelles usent envers les fols amoureux. Dernière édition*, Rouen, Claude Le Villain, 1598 (Ruan98): Jacques de Lavardin (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (13426), BP16 (-)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, 177:1, 230 02007³⁶
- Gante, Universiteit Gent, BIB.BL.002395/1
- París, Bibliothèque Nationale de France, YG-2662

17. *La Célestine, tragicomédie traduit d'espagnol en français, ou se voyent les ruses et tromperies dont les maquerelles usent envers les fols amoureux. Dernière édition*, Rouen, Claude Le Villain, 1599 (Ruan99): Jacques de Lavardin (trad.)

35.– El USTC y la edición de la traducción de Jacques Lavardin hablan también de un ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek con signatura P o hisp 38 d que no he sido capaz de localizar en el catálogo digital.

36.– Es el ejemplar que el USTC consigna para Par98.

Principales repertorios on-line: USTC (27526)³⁷, BP16 (-)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Londres, British Library, 1072.f.3. (ejemplar digitalizado en BL.UK y Google Books)
- Lyon, Bibliothèque Municipale, 346513 (ejemplar digitalizado en Google Books)
- Nueva York, Hispanic Society of America, PQ6427 .F72 1599

18. *La Célestine, tragicomédie traduit d'espagnol en français, ou se voyent les ruses et tromperies dont les maquerelles usent envers les fols amoureux. Dernière édition*, Rouen, Claude Le Villain, 1614 (Rua614): Jacques de Lavardin (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (-), BP16 (-)

Ejemplares no localizados o perdidos (1):

- *Ejemplar subastado. La única información de la que dispongo es la de esta web:* <https://www.gazette-drouot.com/lots/10258700>.

Ediciones en holandés

1. *Celestina, tragicomédie van Calisto ende Melibea inde welcke staen veel profijtlijcke sententien, ende nootzakelijcke waerschouwinghen, byzonder voor jongheghezellen, betoonende het groot bedroch vande pluym-strijckers, ontrouwe dienaers, ende voor al van de koppelerssen enn lichte vrouwen*, T'Hantwerpen, Hans de Laet, 1550 (Hol50): Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (407451), STCN (-)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1):

- Leiden, Rijksuniversiteit Leiden, 1223 H 13 (ejemplar digitalizado en Google Books)

37.– El USTC consigna un ejemplar con signatura R/12390 en la Biblioteca Nacional de España, pero se trata de un ejemplar de una de las ediciones bilingües español/francés.

2. *Celestina, tragicomedie van Calisto ende Melibea inde welcke staen veel profijtelijske sententien, ende nootzakelijcke waerschouwinghen, byzonder voor jongheghezellen, betoonende het groot bedroch vande pluym-strijckers, ontrouwe dienaers, ende voor al van de koppelerssen enn lichte vrouwen*, T'Hantwerpen, Heyndrick Heyndricz, [1580, pero 1572-1588] (Hol80)³⁸: Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC ([416006](#) y [402959](#)), STCN (-)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (7):

- Amberes, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, [754187 \[C2-555 i\]](#)
- Amberes, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, [C 14633 \[C2-531 i\]](#)
- Amberes, Museum Plantin-Moretus, [A 4229.6](#)
- Gante, Universiteit Gent, [BIB.ACC.034938](#)
- La Haya, Koninklijke Bibliotheek, [KW 28 D 23](#) (ejemplar digitalizado en [Google Books](#))
- Londres, British Library, [11726.aa.2](#).
- Washington, Library of Congress, [PQ 6427 .D8 1574](#) (ejemplar digitalizado en [Digital Collections](#))³⁹

3. *Celestina, tragicomedie van Calisto ende Melibea inde welcke staen veel profijtelijske sententien, ende nootzakelijcke waerschouwinghen, byzonder voor jongheghezellen, betoonende het groot bedroch vande pluym-strijckers, ontrouwe dienaers, ende voor al van de koppelerssen enn lichte vrouwen*, T'Hantwerpen, Heyndrick Heyndricz, 1574 (Hol74): Anónimo (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (-), STCN (-)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- Amberes, Museum Plantin-Moretus, [A 3645](#)
- Londres, British Library, [C.40.m.9.\(10.\)](#) (solo se conservan la portada y el privilegio)

38.– Se trata de una edición sin indicación de año, por lo que los catálogos que la recogen suelen dar el rango cronológico 1572-1588 para situarla, que se corresponde con el período de actividad del impresor. Sin embargo, en la crítica celestinesca se ha usado con frecuencia la fecha de 1580, propuesta por Krapf (1900), que mantengo por simple convención. En todo caso, la edición de Behiels y Kish (2005: 22) afirma que la edición se ubica necesariamente entre Hol74 y Hol1616.

39.– El catálogo le atribuye el año de 1574, pero la portada no es la del ejemplar de 1574 de la British Library. A falta de un cotejo sistemático, una comparación de algunas pocas páginas con el ejemplar digitalizado de la Koninklijke Bibliotheek identifica el ejemplar de la Library of Congress como de esta edición.

Ejemplares no localizados o perdidos (1):

- Berlín, Staatsbibliothek, [Xk 2832](#) (perdido durante la Segunda Guerra Mundial)

4. *Celestina, tragicomédie van Calisto ende Melibea inde welcke staen veel profijtelijske sententien, ende nootzakelijcke waerschouwingen, byzonder voor jongheghezellen, betoonende het groot bedroch vande pluym-strijckers, ontrouwe dienaers, ende voor al van de koppelerssen enn lichte vrouwen, T'Hantwerpen, Heindryck Heyndricz, 1616 (Hol1616): Anónimo (trad.)*

Principales repertorios on-line: [USTC \(1024496\)](#), [STCN \(317301365\)](#)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (5):

- *Amberes, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, C 1821 [C2-528 ij]*
- Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, [OTM: OK 63-24⁴⁰](#)
- Londres, British Library, [11725.a.7](#). (ejemplar digitalizado en [BL Digital Library](#) y [Google Books](#))
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, [R/41626](#)
- París, Bibliothèque Nationale de France, [8-YTH-67546](#)

Ediciones en latín

1. *Pornoboscodidasculus latinus, de lenonum, lenarum, conciliatricum, servitorum, dolis, veneficiis, machinis, plusquam diabolicis, de miseris juvenum incautorum qui florem, aetatis amoribus inconcessis addicunt; de miserabili singulorum periculo et omnium interitu, liber plane divinus, lingua hispanica ab incerto auctore instar ludi conscriptus Celestinae titulo tot vitae instruendae sententijs, tot exemplis, figuris, monitis, plenus, ut par aliquid nulla fere lingua habeat, Frankfurt, Erben Andreas Wechel, 1624. En casa de David y Daniel Aubry y Clemens Schleich, 1624 (PBD)⁴¹: Kaspar von Barth (trad.)*

40.– El USTC duplica este ejemplar.

41.– A pesar de haber comparado las páginas a las que remite VD17 a la hora de afirmar que esta edición existe en dos versiones, no he sido capaz de encontrar la diferencia y, por lo tanto, no he podido controlar los ejemplares en busca de la misma. En consecuencia, trato todos los ejemplares como de la misma edición, a la espera de ser capaz de ver lo que los distingue.

Principales repertorios on-line: USTC (2135281 y 2138422)⁴²; VD16 (7:700585Q y 23:271391W)⁴³

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (65):

- Aberdeen, University of Aberdeen, SB 86323 3
- Albi, Médiathèque Pierre-Amalric, RES. ROCH. 02630
- Aarau, Aargauer Kantonsbibliothek, AKB V 434
- Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, LA 787
- Berlín, Zentral- und Landesbibliothek, Har 12196
- Braunschweig, Stadtbibliothek, Ministerial M 1275 (8°)
- Bristol, University of Bristol, Restricted Small PQ6427
- Bruselas, Koninklijke Bibliotheek België, VH 12.160 A 1 (LP)
- Cambridge, University of Cambridge, Rel.d.62.4
- Cambridge, Trinity College (University of Cambridge), Grylls 1.48[2]
- Cambridge, Trinity College (University of Cambridge), III.6.42[1]
- Cambridge, Trinity College (University of Cambridge), S.26.34[2] (ejemplar múmero de las páginas 394-462)
- Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Barb.O.XI.90
- Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, 177:1, 230
- Dillingen, Studienbibliothek Dillingen, Mag/I 2238,1
- Dublín, Marsh's Library, sin signatura
- Durham, University of Durham, Routh 69.I.4/1
- Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, 03 - Lr. 8° 00382 (02)
- Erlangen, Universität Erlangen-Nürnberg, H00/PHL-VIII 221 b
- Estocolmo, Kungliga Biblioteket, Signum: 137 P c Polo, G.G. [Diana enamorada] Ero
- Estrasburgo, Bibliothèque Nationale et Universitaire, CD.122.736
- Görlitz, Oberlausitzische Bibliothek der Wissenschaften, A VII 8° 16 y SW III 205
- Gotha, Universitätsbibliothek, 03 - Lr. 8° 00382 (02)
- Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 8 P LAT REC II, 3328 (2) RARA

42.– Los ejemplares que consigna el USTC de la Universidad de Indiana y de la Universidad de Illinois son microfilmes.

43.– El ejemplar de la Staatsbibliothek zu Berlin con signatura an: XI 1280 que consigna VD17 es un error por otra traducción de Kaspar von Barth, el *Pomodidasculus, seu Colloquium muliebri Petri Aretini* (1624), que tiene el código de materia XI 1280.

- Greifswald, Universität Greifswald, 520/Bh 182
- Halle (Saale), Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Ha 7643
- Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, A/300974
- Hannover, Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Bu 139
- Hannover, Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, N-A 310
- Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, 8 Bud.Var.179(1)
- Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, 8 Art.lib.X,2
- Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, 8 Ph.VIII,20(2)
- Kiel, Universität Kiel, Arch4 216
- La Haya, Koninklijke Bibliotheek, KW 848 C 14
- Londres, British Library, 847.f.17.
- Londres, British Library, 847.k.2.
- Londres, University College London, REF COLLECTION B STRONG ROOM OGDEN A 130
- Londres, Victoria and Albert Museum, Dyce 8vo 1984
- Londres, Wellcome Library, Closed stores EPB / B EPB/B/1391 (ejemplar digitalizado en EEB)
- Lyon, Bibliothèque Municipale, 346518
- Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, BH MED 3239 (ejemplar digitalizado en Google Books, Dioscórides y la versión antigua de Dioscórides)
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/11930(2)
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, CERV.SEDÓ/5739(1)
- Milán, Biblioteca Nazionale Braidense, TT. 0139 /02
- Moscú, Российская государственная библиотека (Biblioteca Estatal de Rusia), sin signatura
- Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Res/L.eleg.m. 96 (ejemplar digitalizado en BSB y Google Books)
- Nápoles, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, V.F. 117 B 63
- Oldenburg, Landesbibliothek, SPR XII 1 4,1
- Oxford, University of Oxford, 8° G 104(2) Art.
- Oxford, University of Oxford, Douce CC 24
- Padua, Biblioteca del Seminario Vescovile, 600.ROSSA.CC.5x.-40
- París, Bibliothèque Mazarine, 8° 27926
- París, Bibliothèque Nationale de France, YC-9932
- París, Bibliothèque Nationale de France, RES-YG-306

- Regensburg, Staatliche Bibliothek, 999/Lat.rec.345 (ejemplar digitalizado en BSB y Google Books)
- Rostock, Universität Rostock, CI-905
- Salzburgo, Universität Salzburg, I 73856
- Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Fr.D.oct.7842
- Tréveris, Universität Trier, mt48549
- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 74.Y.101 ALT PRUNK (ejemplar digitalizado en ÖNB)
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 364 Quod. (1)
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, QuN 472 (2)
- Washington, Folger Shakespear Library, 222- 243q item 2
- Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, 276252 – A
- Wittenberg Lutherstadt, Reformationsgeschichtliche Forschungsbibliothek, 8SW1270/1

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (1):

- Blicking, Blicking Hall (National Trust Libraries), 3919

Ejemplares no localizados o perdidos (2):

- Berlín, Staatsbibliothek, Bibl. Diez oct. 7708 (ejemplar perdido durante la guerra)
- Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, 15, 7 : 34 [b] (ejemplar perdido en un incendio)

Ediciones en inglés

1. *A new commodye in Englysh in maner of an enterlude ryght elygant and full of craft of rethoryk, wherein is shewd and dyscrybyd as well the bewte and good propertes of women, as theyr vycys and evyll condicions, with a morall conclusion and exhortacyon to vertew*, [Lond.], J. Rastell, [c. 1530] (INT): atrib. John Rastell (trad.)⁴⁴

Principales repertorios on-line: USTC (515992), ESTC (S119335)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (1)⁴⁵:

- Oxford, University of Oxford, Mal. 22 (ejemplar digitalizado en EEBO)

44.– No se trata propiamente de una traducción sino de una adaptación escénica abreviada.

45.– El Victoria and Albert Museum conserva, asimismo, una transcripción manuscrita del texto de esta edición bajo la signatura Dyce 25.F57.

2. *The Spanish bawd, represented in Celestina, or, The tragicke-come-dy of Calisto and Melibea: wherein is contained, besides the pleasantnesse and sweetnesse of the stile many philosophicall sentences, and profitable instructions necessary for the younger sort: shewing the deceits and subtilties housed in the bosomes of false servants, and cunny-catching bawds*, Londres, John Beale, 1631. Vendido por Robert Allot (Mab1631a)⁴⁶: James Mabbe (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (3015467 y 3015699)⁴⁷, ESTC (S107195)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (43):

- Austin, University of Texas at Austin, PQ 6427 E56 1631
- Austin, University of Texas at Austin, PQ 6427 E56 1630
- Berkeley, University of California-Berkeley, PQ6427 .E36 1631
- Cambridge, Emmanuel College (University of Cambridge), 301.6.9 (ejemplar múmero de A1, en blanco)
- Cambridge, Trinity College (University of Cambridge), VI.12.15 (ejemplar múmero de A1, en blanco)
- Cambridge (EE.UU.), Harvard University, STC 4911
- Cambridge (EE.UU.), Harvard University, STC 290 (ejemplar múmero de las páginas 197-202)
- Cambridge (EE.UU.), Harvard University, Keats *EC8.K2262.R622ac
- Cambridge (EE.UU.), Harvard University, Keats *EC8.K2262.Zz634a
- Chicago, University of Chicago, PQ6427.E5M19
- Chicago, Newberry Library, Case folio Y 1565 .R64
- Chicago, Newberry Library, Case folio Y 1565 .A362
- Columbus, Ohio State University, PQ6427 .E5 163⁴⁸
- Dresden, Sächsische Staats-, Landes- und Universitätsbibliothek, 1.B.3338,angeb.2 (la entrada del catálogo no da información sobre el pie de imprenta, por lo que no puede saberse si pertenece a Mab1631a o a Mab1631b; aún sin respuesta de la biblioteca)
- Durham (EE.UU.), Duke University, PQ6427 .E56 1631 c.1 (ejemplar múmero de A1 y C6, en blanco)

46.– Mab1631a y Mab1631b son dos emisiones de la misma edición, una con pie de imprenta «LONDON | Printed by J. B. And are to be sold by | Robert Allot at the Signe of the Beare | in Pauls church-yard. 1631.» (Mab1631a) y otra con pie de imprenta «LONDON | Printed by J. B. And are to be sold by | Ralph Mabbe. 1631» (Mab1631b).

47.– El ejemplar de University College que consigna el USTC es en realidad un libro digital.

48.– La entrada del catálogo no deja claro si se trata de un microfilm o de un ejemplar físico.

- Edimburgo, University of Edinburgh, [Df.2.49](#)
- Glasgow, Mitchell Library, 214640 (portada dañada)
- Kansas, University of Kansas, [D110](#)
- *Leeds, University of Leeds, Brotherton Collection Lt quarto ROJ*
- Londres, British Library, [162.m.32](#).
- Londres, British Library, [C.102.K.8](#) (ejemplar digitalizado en EEBO)
- *Londres, King's College London, PQ6427.E5 M1*
- Londres, Lambeth Palace, [K58.2B/P41E](#)
- Londres, University of London, [Bf \[Aleman\] fol SR](#)
- *Lovaina, Katholische Universität, RB1035*
- *Madrid, Biblioteca Nacional de España, CERV.SEDÓ/8775*
- *Montreal, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 862.2 R741cem 1631 BMRB*
- New Haven, Yale University, [He43 +22Hm](#) (ejemplar múmero de A1 y Cc6, en blanco, y con algunas imperfecciones)
- New Haven, Yale University, [Osborn fpb40](#) (ejemplar múmero de A1 y A2, la primera en blanco y la segunda la portada)
- New Haven, Yale University, [Eliz +26](#)
- Oxford, Bodleian Library, [Caps. 10.3 \(1\)](#)
- Oxford, Bodleian Library, [C 7.13 Art.](#)
- Oxford, Bodleian Library, [Mal. 26 \(1\)](#)
- Oxford, Bodleian Library, [Douce P 741](#)
- Princeton, Princeton University, [17th-740 RHT](#) (según el ESTC pertenecería a Mab1631b, pero la biblioteca ha confirmado que se trata de un ejemplar Mab1631a)
- San Marino (EE.UU.), Huntington Library, [99589](#)
- *Sidney, University of Sidney, Macdonald STC 4911*
- *State College, Penn State University, PQ6427.E56 1631*
- *Toronto, University of Toronto, Stc 01207*
- Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, [Q. 862 R63Oc:Em1631](#)
- Washington, Library of Congress, [PQ6427 .E56](#)
- Washington, Folger Shakespeare Library, [STC 4911](#)
- York, York Minster, [I.F.21\(2\)](#)

3. *The Spanish bawd, represented in Celestina, or, The tragicke-come-dy of Calisto and Melibea: wherein is contained, besides the pleasan-nesse and sweetnesse of the stile many philosophicall sentences, and profitable instructions necessary for the younger sort: shewing the deceits and subtilties housed in the bosomes of false servants, and cunny-catching bawds*, Londres, John Beale, 1631. Vendido por Ralph Mabbe (Mab1631b): James Mabbe (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (-), ESTC (S91395)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (4):

- Londres, Victoria and Albert Museum, [Dyce 26.D.30](#) (ejemplar digitalizado en [EEBO](#))
- Middletown, Wesleyan University, [E3](#)
- New Haven, Yale University, [He43 22Hn](#)

4. *The rogue: or, The life of Guzman de Alfarache. Written in Spanish by Matheo Aleman, servant to his Catholike Majestie, and borne in Seville. To which is added, the tragi-comedy of Calisto and Melibea, represented in Celestina*, London, Richard Badger, 1633-1634. Vendido por Robert Allot (Mab1634)⁴⁹: James Mabbe (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC ([3017309](#)), ESTC ([S1762](#))⁵⁰

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (31):

- Austin, University of Texas at Austin, [PQ 6272 E5 M3 1633](#) (ejemplar múmero de las páginas [2]-[3] del final)
- Berkeley, University of California-Berkeley, [PQ6272 .E5 1634](#)
- Bryn Mawr, Bryn Mawr College, [863 Al2gE q](#) (ejemplar múmero de la parte correspondiente a *Celestina*)
- Cambridge (EE. UU.), Harvard University, [Keats EC8 K2262 R622ac](#) (ejemplar múmero, las páginas 217-218 y 227-228 están incompletas)

49.– La parte correspondiente a *Celestina* tiene su propia portada con pie de imprenta «LONDON | Printed by J. B. And are to be sold by | Robert Allot at the Signe of the Beare | in Pauls church-yard. 1631.», idéntico al de Mab1631a, ya que se trata de los ejemplares que no se habían vendido de esa edición, reaprovechados (véase la introducción a Mabbe: 1972: 25).

50.– El ejemplar del Wheaton College que consignan tanto el USTC como el ESTC parece ser un libro digital, no físico, y además de la edición Mab1631a, porque no encuentro rastro de un ejemplar de Mab1634 en el catálogo. Tampoco he podido confirmar la presencia de los dos ejemplares de, respectivamente, Christ Church College y Magdalen College en Oxford que consignan tanto el USTC como el ESTC. Finalmente, el ejemplar de la University of Houston consignado por el ESTC parece ser una vez más un ejemplar electrónico, no físico.

- Cambridge (EE. UU.), Harvard University, [Keats EC8 K2262 Zz634a](#) (portada mutilada y restaurada)
- Cambridge, University of Cambridge, [Hisp.4.63.1](#)
- Cambridge, University of Cambridge, [Syn.4.63.46](#) (ejemplar múltilo de la parte correspondiente a *Celestina*)
- Cambridge, Trinity College (University of Cambridge), [VI.12.26](#) (ejemplar múltilo de todas las hojas en blanco)
- Chapel Hill, University of North Carolina, [PQ6272 .E5 M3 1634](#) (ejemplar múltilo de la parte correspondiente a *Celestina*)
- *Chicago, University of Chicago, PQ6272.E7G8M203*
- *Chicago, Newberry Library, Case Y 1565 .A362*
- *Columbus, Ohio State University, PQ6272.E5 M2 1633* (ejemplar digitalizado en *Hathi Trust* y *Google Books*, pero múltilo de la parte correspondiente a *Celestina*)
- Durham, University of Durham, [SB+ 0839](#)
- Edimburgo, Advocates Library, [Abbotsford](#)
- Edimburgo, National Library of Scotland, [Newb.3875](#) (ejemplar múltilo de la parte correspondiente a *Celestina*)
- Filadelfia, Penn State University, [PQ 6272 E5 M3 1634](#) (ejemplar múltilo de cuatro hojas del cuadernillo A y de las hojas Eee2 y Eee5)
- Londres, British Library, [635.l.12](#).
- Londres, University of London, [Bf \[Aleman\] fol SR](#) (ejemplar múltilo de la parte correspondiente a *Celestina*)
- New Haven, Yale University, [He67 +37W](#)
- Nueva York, New York Public Library, [*KC 1634 \(Aleman, M. Rogve\)](#)⁵¹
- Oxford, English Faculty Library (University of Oxford), [YH97.8ALE\[Rog\]](#)
- Oxford, Bodleian Library, [Antiq.d.E.1634.3](#) (ejemplar múltilo de la parte correspondiente a *Celestina*)
- San Marino (EE. UU.), Huntington Library, [93569](#) (ejemplar con algunas hojas restauradas, incluida la portada)
- San Marino (EE. UU.), Huntington Library, [612540](#) (ejemplar múltilo de la parte correspondiente a *Celestina* y con otras imperfecciones que han sido restauradas)
- San Marino (EE. UU.), Huntington Library, [93569](#)
- San Marino (EE. UU.), Huntington Library, [114920:171 \(fragment\)](#)

51.— Podría ser el ejemplar que tanto el USTC como el ESTC consignan para Mab1631a.

(ejemplar m\u00fatilo; se conserva la portada de la segunda parte del *Guzm\u00e1n de Alfarache*)

- Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, Q. 863 AL2OV.EM1634
- Washington, Folger Shakespeare Library, STC 291 copy 1
- Washington, Folger Shakespeare Library, STC 291 copy 2 (ejemplar m\u00fatilo de la parte correspondiente a *Celestina*)
- Washington, Folger Shakespeare Library, STC 291 copy 3 (ejemplar m\u00fatilo de la parte correspondiente a *Celestina*)
- York, York Minster, I.F21(1)

Ejemplares localizados sin entrada en cat\u00e1logo en l\u00ednea (3):

- Cornwall, Lanhydrock (National Trust)
- Innerpeffray, Innerpeffray Library, G4 (USTC)
- Wimborne, Kingston Lacy (National Trust)

5. *The Spanish libertines: or, The lives of Justina, the country jilt; Celestina, the bawd of Madrid; and Estevanillo Gonzales, the most arch and comical of scoundrels.* Londres, Samuel Bunchley, 1707 (Stev1707a)⁵²; John Stevens (trad.)⁵³

Principales repertorios on-line: USTC (N/A), ESTC (N23941)

Ejemplares localizados con entrada en cat\u00e1logo en l\u00ednea (16):

- Austin, University of Texas at Austin, Ak St47 707s
- Cambridge, University of Cambridge, Syn.7.70.30
- Chicago, University of Chicago, PR3717.S32S8 1707
- Chicago, Newberry Library, Case Y 7254 .84
- Columbus, Ohio State University, PQ6267.E1 S7 1707
- Eugene, University of Oregon, PQ6267.E1 S7 1707
- Evanston, Northwestern University, 863.08 S844s
- Hamilton, McMaster University, B 17123
- Londres, British Library, 12491.f.30.
- Los Angeles, University of California, PQ6267 .E3S8 *

52.– Edici\u00f3n que, a falta de una comparaci\u00f3n m\u00e1s detallada, existe en dos emisiones, una con pie de imprenta de Samuel Bunchley (Stev1707a) y otra con pie de imprenta de John Howe (Stev1707b).

53.– No se trata propiamente de una traducci\u00f3n, sino de una adaptaci\u00f3n esc\u00e9nica bastante libre.

- Milán, Università degli Studi di Milano, APICE A.F.A.G.A. X400 051
 - Oxford, University of Oxford, Vet. A4 e.2200
 - París, Bibliothèque Nationale de France, Y2-69579
 - Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, X 860.8 ST4S1709⁵⁴
 - Viena, Österreichische Nationalbibliothek, 23693-B (ejemplar digitalizado en ÖNB y Google Books)
 - Washington, Folger Shakespeare Library, 259580
6. *The Spanish libertines: or, The lives of Justina, the country jilt; Celestina, the bawd of Madrid; and Estevanillo Gonzales, the most arch and comical of scoundrels.* Londres, John Howe, 1707 (Stev1707b): John Stevens (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (N/A), ESTC (N23941)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Northampton, Smith College, 825 St44e 1707
- San Marino (EE. UU.), Huntington Library, 147852
- Tucson, University of Arizona, PQ6252 .S713

7. *The life of Guzman d'Alfarache: or, The Spanish rogue. To which is added, the celebrated tragi-comedy, Celestina.* In two volumes, Londres. Rebecca Bonwick, William Freeman, Timothy Goodwin, John Walthoe, Matthew Wotton, John Nicholson, Samuel Manship, Richard Parker, Benjamin Tooke y Ralph Smith, 1707-1708 (Sav1707)⁵⁵: John Savage (trad.)⁵⁶

Principales repertorios on-line: USTC (N/A), ESTC (T86354)⁵⁷

54.– Es el ejemplar que el ESTC atribuye a Stev1709a.

55.– Edición en dos volúmenes. La adaptación de *Celestina* se encuentra en el segundo, por lo que solo consigno los ejemplares conservados de este último y sus digitalizaciones. Lo mismo que en el caso de Mab1634, la parte de *Celestina* tiene su propia portada con año de impresión 1707, en lugar del año 1708 que figura en la portada del primer volumen. Dados los antecedentes de Mab1634, y puesto que no me consta ningún estudio al respecto, esta circunstancia merecería ser estudiada para saber si hubo una edición exenta de esta versión de *Celestina* en 1707 y para explicar por qué el primer volumen tiene fecha de impresión posterior al segundo.

56.– No se trata propiamente de una traducción, sino de una adaptación escénica bastante libre.

57.– El ejemplar de la Boston Public Library consignado por el ESTC parece ser un libro electrónico, no físico, mientras que el de la University of Virginia parece ser un microfilm.

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (34):

- Aberystwyth, Llyfrgell Genedlaethol Cymru (National Library of Wales), [PQ 6272 E5](#)
- Ames, Iowa State University, [PQ6272.E5 A8](#)
- Austin, University of Texas, [PQ 6272 E5 A8](#)
- Baton Rouge, Louisiana State University, [PQ6272 .E5 A8](#)
- Berkeley, University of California, [PQ6272 .E5 1708](#)
- Cambridge (EE. UU.), Harvard University, [Span 5107.30*](#)
- Chicago, Newberry Library, [Case Y 1565 .A365](#)
- Columbia, University of Missouri, [PQ6272.E5 A8 1708 2](#)
- Columbus, Ohio State University, [PQ6272.E5 S2 v.2](#)
- Dublín, Trinity College, [W.L.4 \[Vol.2?\]](#)
- Durham (EE. UU.), Duke University, [PQ6272.E5 A8 1708 v.2 .c.1](#) (ejemplar digitalizado en [Archive.org](#) y [Hathi Trust](#))
- Edimburgo, Advocates Library, [Abbotsford](#)
- Edimburgo, National Library of Scotland, [\[Ag\].5/1.15-16](#)
- Filadelfia, University of Pennsylvania, [PQ6272.E5 A94 1707](#)
- Hamilton, McMaster University, [B 14103](#)
- *Halberstadt, Gleimhaus Museum, C 6893*
- Houston, Rice University, [PQ6272.E5 S3](#)
- Leeds, University of Leeds, [Brotherton Collection Lt ALE](#)
- Londres, British Library, [12490.e.5](#).
- Londres, British Library, [G.17678-79](#).
- Los Angeles, University of California, [PQ6272.A3 E5 1708](#)
- Notre Dame, University of Notre Dame, [PQ 6272 .E5 A8](#)
- Nottingham, University of Nottingham, [PQ6272.A3.D07](#)
- *Nueva York, Columbia University, B86 C33⁵⁸*
- Oxford, Bodleian Library, [Vet. A4 e.849 \(v. 2\)](#)
- Oxford, Bodleian Library, [Dunston B 51 \(v. 2\)](#) (ejemplar dañado; múmero de la parte correspondiente a *Celestina*)
- Oxford, Taylor Institution (University of Oxford), [VET.SPAN.II.B.9 \(v.2\)](#) (ejemplar digitalizado en [Digital Books](#) y en [Google Books](#))
- Pretoria, National Library of South Africa, [G.1.a.16-17](#)

Igualmente, el ejemplar asignado a New York University por el ESTC parece ser una errata por el ejemplar de Columbia University, ubicada también en Nueva York.

58.– Es probable que este ejemplar sea el que el ESTC consigna como en la New York University, ya que no he podido encontrar ningún ejemplar en su catálogo.

- San Marino (EE. UU.), Huntington Library, 111894
- *State College, Penn State University*, PQ6427.E56 1707
- Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, X 863 AL2OV. E1708
- Viena, *Universität Wien*, I-170121/1
- Washington, Folger Shakespeare Library, PQ6272.A3E6 1708 Cage
- Washington, Library of Congress, PQ6272.E5 A8

Ejemplares localizados sin entrada en catálogo en línea (2):

- Belton, Belton House (National Trust)
- Kedleston, Kedleston Hall (National Trust)

8. *The Spanish libertines: or, The lives of Justina, the country jilt; Celestina, the bawd of Madrid; and Estevanillo Gonzales, the most arch and comical of scoundrels*. Londres, James Woodward, 1709 (Stev1709a)⁵⁹: John Stevens (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (N/A), ESTC (N37000)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (3):

- Chicago, University of Chicago, PR3717.S32S8 1709
- Chicago, Newberry Library, Case Y 1565 .S921
- Washington, Folger Shakespeare Library, PR3717.S29S7 Cage

9. *The Spanish libertines: or, The lives of Justina, the country jilt; Celestina, the bawd of Madrid; and Estevanillo Gonzales, the most arch and comical of scoundrels*. Londres, Ebenezer Tracey, 1709 (Stev1709b): John Stevens (trad.)

Principales repertorios on-line: USTC (N/A), ESTC (-)

Ejemplares localizados con entrada en catálogo en línea (2):

- *Cambridge (EE.UU.)*, Harvard University, EC7.St475.707sab
- New Haven, Yale University, He51 St47

59.—Otra edición que existe en dos estados, uno con pie de imprenta de James Woodward (Stev1709a) y otro de Ebenezer Tracey (Stev1709b).

Obras citadas

- BALDELLI, Ignazio (1950), «Girolamo Claricio editore della *Celestina*», *Giornale storico della letteratura italiana*, 127, pp. 111-116.
- BARTH, Kaspar von (2006), *Pornoboscodidasculus Latinus (1624). Kaspar Barth's Neo-Latin Translation of «Celestina»*, ed. Enrique Fernández Rivera, Chapel Hill, University of North Carolina.
- BEARDSLEY, Theodore (1981), «The Lowlands Printings of *Celestina* (1539-1601)», *Celestinesca*, 5.1, pp. 7-11. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.5.19526>>.
- (2005), «Early Editions of *Celestina* at The Hispanic Society of America», en *La Celestina 1499-1999: Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina», New York, November 17-19, 1999*, ed. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 7-17.
- BEHIELS, Lieve, y Katherine V. Kish (eds.), (2005), «*Celestina*: An Annotated Edition of the First Dutch Translation (Antwerp, 1550)», Leuven, Leuven University Press.
- BERNDT-KELLEY, Erna (1988), «Elenco de ejemplares de ediciones tempranas del texto original y de traducciones de la obra de Fernando de Rojas en Canadá, Estados Unidos y Puerto Rico», *Celestinesca*, 12.1, pp. 9-34. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.12.19670>>.
- BP16, *Bibliographie des éditions parisiennes du 16e siècle*, base de datos bibliográfica. Disponible on-line <<https://bp16.bnf.fr>>.
- BRAULT, Gerard J. (1960), «English Translations of the *Celestina* in the Sixteenth Century», *Hispanic Review*, 28.4, pp. 301. <<https://doi.org/10.2307/471194>>.
- (ed.), (1963), «*Célestine*: A Critical Edition of the First French Translation (1527) of the Spanish Classic «*La Celestina*», Detroit – Toronto, Wayne State University Press – Ambassador Books.
- CARMONA, Fernando (2007), «La recepción de *La Celestina* en Alemania en el siglo XVI», tesis doctoral, Freiburg, Universität Freiburg. Disponible on-line <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:ch:rero-002-100612>>.
- CORNEJO, Rafael (1977), «Bibliografía de *La Celestina*», en «*La Celestina* y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre «*La Celestina*», ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Hispam, pp. 552-584.
- DRYSDALL, Denis L. (1970), «*La Celestina* en France de 1521 à 1812», tesis doctoral, Paris, Université de la Sorbonne.
- EDIT16, *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, base de datos bibliográfica. Disponible on-line <<http://edit16.iccu.sbn.it>>.
- ESTC, *English Short Title Catalogue*, base de datos bibliográfica. Disponible on-line <<http://estc.bl.uk>>.

- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Emilio (2005), «*La Celestina* en alemán: un ejemplar único en España de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense», *Pecia Complutense*, 2.2, pp. 1-8.
- GENSKE, Sylvia Simpson (1978), «*La Celestina* in Translation before 1530», tesis doctoral, New York, New York University.
- GIRALDO, Federica (2013), «Transcripción y estudio paleográfico de la primera traducción italiana de *La Celestina* [Bib. Marciana -DRAMM. 2988.5-]», trabajo de final de grado, Venecia, Università Ca' Foscari. Disponible on-line <<http://dspace.unive.it/handle/10579/3615>>.
- GIVANEL MAS, Juan (1919), «Contribución al estudio bibliográfico de la *Celestina* y descripción de un rarísimo ejemplar de dicha obra», *Revista Crítica Hispano-Americana*, 5.3-4, pp. 77-121.
- GÓMEZ BLANCO, Emilio F. B. (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. 17-50.
- HORDOGNEZ, Alphonso (1973), *An Edition of the First Italian Translation of the «Celestina»*, ed. Kathleen V. Kish, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- INFANTES, Víctor (2007), «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, ed. Juan Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 3-87.
- KISH, Kathleen V. (1971), «An Edition of the First Italian Translation of the *Celestina*», tesis doctoral, Madison, University of Wisconsin-Madison.
- (1989), «*Celestina* en Amberes en el siglo XVI», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, pp. 525-534.
- KISH, Kathleen V., y Ursula Ritzenhoff (1980), «The *Celestina* Phenomenon in sixteenth-century Germany: Christof Wirsung's Translations of 1520 and 1534», *Celestinesca*, 4.2, pp. 9-18. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.4.19512>>.
- KRAPF, Eugenio (1900), «Una reseña de las principales traducciones de la *Celestina*», en *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Vigo, E. Krapf, pp. LX-XCIX.
- KVK, *Karlsruher Virtueller Katalog*, metacatálogo bibliográfico. Disponible on-line <<https://kvk.bibliothek.kit.edu>>.
- LACARRA, María Jesús, y Ana Milagros Jiménez Ruiz (2021), «Testimonios recuperados de *La Celestina*: una nueva edición de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* hallada en la Biblioteca estatal de Ulm», *Celestinesca*, 45, pp. 97-124. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.45.21885>>.

- LAMPUGNANI, Raffaele (1983), «Il metodo e lo stile di Alphonso Hordognez nella prima traduzione della *Celestina*», trabajo de final de máster, Adelaida, Flinders University of South Australia.
- (1992), «Traveller's Tails: Subjective Textual Changes in the First Italian Translation of *La Celestina*», *Romance Studies*, 11, pp. 85-96.
- (2015), *La prima traduzione italiana de «La Celestina»: primo commento linguistico e critico agli inizi del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki.
- LAVARDIN, Jacques de (1974), «*La Célestine*». In *the French Translation of 1578 by Jacques de Lavardin*, ed. Denis L. Drysdall, London, Tamesis Books Limited.
- LYSY, Katia (1985), «La traduzione romana del 1506 della *Celestina*», tesis doctoral, Roma, Università degli Studi di Roma, La Sapienza.
- MABBE, James (1972), *Celestine or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea*, ed. Guadalupe Martínez Lacalle, London, Tamesis Books Limited.
- (1987), *Celestina (bilingual edition)*, ed. Dorothy Sherman Severin, Warminster, Aris & Phillips.
- (2013), *James Mabbe, The Spanish Bawd*, ed. José María Pérez Fernández, London, Modern Humanities Research Association. Disponible on-line <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt4cg909>>.
- MELZI, Robert C. (2000), «*Celestina Italian Style*», *Rivista di Studi Italiani*, 18.2, pp. 32-43.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1943), «Las traducciones de *La Celestina*», en *Orígenes de la novela. III- Cuentos y novelas Cortas. «La Celestina»*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 411-433.
- MIGUEL Y CANUTO, Juan-Carlos de (2003), «Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di *La Celestina*», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 67, pp. 71-108.
- MIRAGLIOTTA, Elisa (2017), «Transcripción paleográfica y análisis de la segunda traducción italiana de la tragicomedia *La Celestina* [Biblioteca Nazionale Marciana DRAMM 0123]», trabajo de final de grado, Venecia, Università Ca' Foscari. Disponible on-line <<http://dspace.unive.it/handle/10579/9703>>.
- MORREALE, Margherita (1990), «Apuntes bibliográficos para el estudio de la presencia de *La Celestina* en Italia», *Revista de literatura*, 52.104, pp. 539-543.
- NEWTON, Jeremy (1974), «Two Eighteenth-Century English Adaptations of the *Celestina*: *Celestina: Or the Spanish Bawd: A Tragi-Comedy*; and *The Bawd of Madrid*», tesis doctoral, London, Quenn Mary, University of London. Disponible on-line <<http://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/handle/123456789/1613>>.
- OLIVETTO, Georgina (1998), «Ejemplares de *Celestina* de la colección Foulché-Delbosc en la Biblioteca Nacional de la República Argentina», *Celestinesca*, 22.1, pp. 67-74. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.22.19900>>.

- PAOLINI, Devid (2010), «Ediciones de *La Celestina* anteriores al siglo XIX en la Biblioteca Nacional de España», *Revista de Literatura Medieval*, 22, pp. 351-359. Disponible on-line <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/10466>>
- PENNEY, Clara (1954), *The Book called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society of America.
- PETTEGREE, Andrew et al. (eds.), (2007), *French Vernacular Books: Books Published in the French Language before 1601 / Livres vernaculaires français: livres imprimés en français avant 1601*, 2 vols., Leiden – Boston, Brill.
- PINERO, Leonor (1984), «La difusión de la *Celestina* en Italia», *Gades*, 12, pp. 315-336.
- RASTELL, John (2001), *Interlude of Calisto and Melebea*, ed. Rubén Tostado González, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2012), «Un catálogo actualizado de las ediciones quinientistas de la traducción italiana de *Celestina*», trabajo inconcluso inédito, *CORE: Open Access for the Humanities*. Disponible on-line <<https://hcommons.org/deposits/item/hc:22129>>.
- (2015), «¿Hubo otra traducción quinientista de *Celestina* al italiano?», *Celestinesca*, 39, pp. 53-60. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.39.20177>>.
- (2016), «¿Cuestión de moda? La desaparición de la traducción italiana de *Celestina* del mercado editorial en la segunda mitad del siglo XVI», en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, ed. Emilio Blanco, Salamanca, SEMYR, pp. 625-642.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2018), «El texto base de las traducciones quinientistas de *Celestina* al alemán (1520 y 1534)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 95.2, pp. 127-144. <<https://doi.org/10.3828/bhs.2018.8>>.
- (2020), «Hacia un censo completo unificado de los ejemplares conservados de *Celestina* (I): ejemplares de ediciones en castellano localizables en línea», *Celestinesca*, 44, pp. 265-318. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19435>>.
- SCOLES, Emma (1961), «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*», *Studj Romanzi*, 33, pp. 153-217.
- SCOLES, Emma (1964), «La prima traduzione italiana della *Celestina*: repertorio bibliografico», *Studi di letteratura spagnola*, I, pp. 209-230.
- SERRANO, Florence (2008), «*La Celestina* en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: Texto y contexto, difusión y fortuna», *Celestinesca*, 32.1, pp. 265-278. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.32.20118>>.
- SIMONE, Carla (1991), «La prima traduzione italiana della *Celestina* ed i suoi rapporti con le edizioni primitive in lingua spagnola», tesis doctoral, Roma, Università degli Studi di Roma, La Sapienza.
- SNOW, Joseph T. (2001), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca*, 25, pp. 199-282. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.25.19983>>.

- STCN, *Short Title Catalogue Netherlands*, base de datos bibliográfica. Disponible on-line <<https://picarta.oclc.org>>.
- UBALDI, Danila (1993), «Le versioni italiane della *Celestina*. Problematiche di traduzione», tesis doctoral, Roma, Università degli Studi di Roma, La Sapienza.
- USTC, *Universal Short Title Catalogue*, base de datos bibliográfica. Disponible on-line <<https://www.ustc.ac.uk>>.
- VD16, *Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts*, base de datos bibliográfica. Disponible on-line <http://www.gateway-bayern.de/index_vd16.html>.
- VD17, *Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts*, base de datos bibliográfica. Disponible on-line <<http://www.vd17.de>>.
- WAGNER, Christine (1987), «La première traduction italienne de *La Celestina* par Alphonso Hordognez, Rome, 1506», tesis doctoral, Lille, Université de Lille III.
- WIRSUNG, Christof (1984), *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: «Ain hipsche Tragedia» (Augsburg 1520), «Ainn recht liepliches Buechlin» (Augsburg 1534)*, ed. Kathleen V. Kish y Ursula Ritzenhoff, Hildesheim, G. Olms Verlag.

Celestina: Documento bibliográfico (suplemento número 43)

Amaranta Sagar García
Universidad Complutense de Madrid

Devid Paolini
The City College of New York

2835. BASTIANES, María, «Una versión polémica de *La Celestina*. La adaptación de Michel Garneau traducida para la escena española», *Talía. Revista de Estudios Teatrales* 3 (2021), 109-124. <<https://doi.org/10.5209/tret.66471>>.

Este artículo se propone estudiar la versión de *Celestina* de Michel Garneau (*Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière*) y la polémica traducción que realizó Álvaro García Meseguer para la puesta en escena española de Robert Lepage en 2004. De esta manera, se llevará a cabo un análisis formal detallado y exhaustivo del texto que permita dilucidar, de manera objetiva, cuáles fueron las características, aportaciones y problemas del texto dentro del espectáculo y en relación con la historia escénica de la pieza en España. Para ello se ha utilizado un modelo de análisis inspirado en el método propuesto por José Luis García Barrientos para comentar textos dramáticos y en las consideraciones de María Rosa Lida de Malkiel acerca de los recursos teatrales en la obra de Rojas. Se estudiará también el peso de los personajes en la adaptación con un método cuantitativo similar al empleado por José Romera Castillo en su estudio de la versión de 1988 de Gonzalo Torrente Ballester [resumen de la autora].

2836. BELTRÁN, Rafael, «Del suicidio de Judas al salto de Pármeno: codicia, traición y caídas mortales en *La Celestina*», *Celestinesca* 44 (2020): 9-80. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19428>>.

El artículo se propone el estudio de las influencias de los motivos de la traición y suicidio de Judas Iscariote en las caídas mortales de cuatro personajes principales de *La Celestina*. Judas encarna, mejor que ningún otro personaje bíblico, la trayectoria del pecador, desde la lealtad

y la traición hasta la desesperación y la muerte suicida. Se examina la figura literaria e iconográfica de la codicia, traición y suicidio de Judas en la Edad Media, centrándonos en los dos tipos de suicidio que refleja la Biblia. Se analizan las caídas accidentales (Calisto), los saltos mortales al vacío (Sempronio y Pármeno) y el suicidio (Melibea); las imágenes de representación de la traición (la bolsa de las monedas); y, finalmente, la trayectoria de Pármeno, que va, como la de Judas, desde fidelidad del buen criado, pasando por la codicia y la traición, hasta el salto mortal hacia el vacío desesperado [resumen del autor].

2837. BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio. «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*. Algunas preguntas que esperan respuesta», *Tonos Digital*, 32 (2017), s.p. [en línea, <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1627>>, fecha de consulta: 12 de diciembre de 2021].

Se ha generalizado bastante la idea de que Fernando de Rojas es el autor de *La Celestina* a partir del segundo acto. Sin embargo, esta visión de la autoría se enfrenta a una serie de graves problemas a los que hasta ahora no se ha dado solución, por lo que en este trabajo se afirma que debe ser considerada inadecuada. Además, se intenta mostrar que los argumentos en que se basa son frágiles y hasta contradictorios entre sí [resumen del autor].

2838. BLINI, Lorenzo, «Testo antico e traduzione moderna: *La Celestina* in italiano», en *Interpretar traducir textos de la(s) cultura(s) hispánica(s). Atti del Convegno internazionale «Interpretare tradurre testi delle culture ispaniche»*, Forlì, 21-23 ottobre 1999. Bologna: CLUEB, 2000, 1000-1025. <<https://doi.org/10.1400/32036>>.

Algunas reflexiones sobre los problemas de traducción de textos literarios diacrónicos analizando, en particular, algunas versiones al italiano de *LC* (en total, cinco traducciones publicadas entre 1943 y 1995).

2839. BRIS GARCÍA, Juan, «La recreación del Juicio de Paris en la *Comedia de Calisto y Melibea*», *Forvm Classicorvm* II (2021), 1121-1129.

Identificación y comentario de las referencias a y reminiscencias del juicio de Paris en *Celestina*, al que se le atribuye una función estructural y simbólica que influye sobre el texto. Más allá de las alusiones explícitas y su recurrencia a lo largo del texto, interesa cómo el contraste entre la descripción idealizada de Calisto y la discusión sobre el físico de Melibea en la escena del banquete pueden leerse como guiño hacia el juicio de Paris, inaugurando casi la tradición de parodiar este episodio mitológico en el Siglo de Oro.

2840. BROWN, Kenneth, «¿ A qué se refiere la voz «esto» en el enunciado inicial de Calisto, *La Celestina*, acto 1º: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios?”», *Crónicas* 49 (2021), 18–20.

Relaciona la afirmación de Calisto sobre la grandeza de Dios con la expresión «Gadol Adonai» de los Salmos (salmo CXLV) y, a partir de ahí, con otros textos judíos. Esto lleva al autor a afirmar que la primera escena de *Celestina* tiene lugar en una sinagoga. Añade toda una serie de pequeños detalles de la escena inicial que pueden estar apuntando a un contexto judío o judaizante, como la sonoridad de «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios/Dío» o los nombres de los protagonistas. Acaba defendiendo que los cripto-judeoespañoles podían usar el pronombre demostrativo neutro «esto» para hacer referencia a su fe.

2841. CAMACHO, Ginette Alomar, «Huellas judío-conversas en los prólogos de *La Celestina* y el *Lazarillo de Tormes*», en *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, ed. William Mejías López. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 2002, 91-101.

Un análisis de la carta «El autor a un su amigo» y de los prólogos de *LC* y el *Lazarillo* en clave judío-conversa.

2842. CANET, José Luis, «Alphonso Hordognez *versus* Alonso Ordóñez. Sobre el traductor de *La Celestina* al italiano», *Edad de Oro* XL (2021), 97-108. <<https://doi.org/10.15366/edadoro2021.40.004>>.

Examen de la documentación histórica sobre Alonso Ordóñez, profesor del Estudio General de Valencia; retrato intelectual de Alphonso Hordognez, traductor de *Celestina* al italiano y familiar del papa Julio II, y presentación del religioso Alphonsus Hordogniez, palafrenero de León X, cuyo perfil encaja mucho más con el del traductor de *Celestina* que el del profesor valenciano. Descarta, igualmente, que estos dos puedan ser la misma persona.

2843. CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando, «La *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva a la luz de nuevos datos sobre su biografía», *Celestinesca* 44 (2020): 81-106 [en línea, <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19429>>].

Este estudio aporta un buen número de documentos desconocidos que dan luz sobre la biografía de Feliciano de Silva, localizados en el Archivo Histórico de la Nobleza. Da noticia de su fecha de nacimiento (1479), asunto que tanto debate ha suscitado a lo largo de los años, y desvela muchos aspectos relativos a su familia, a su situación económica, etc. Establece el origen de diversos personajes de su continuación de *La Celestina* a partir de su biografía: su primo el «arcediano» o el «arcediano el viejo», Polandria su esposa Gracia Fe, Celesti-

na probablemente Catalina Maldonado, etc. Estudia algunas curiosas relaciones onomásticas de la obra con los nombres que aparecen en otras obras de sus amigos judeoconversos portugueses o de Núñez de Reinoso. Y sitúa el origen de otros muchos personajes de su comedia: por ejemplo el juego onomástico con su propio nombre en el caso de «Félides o Filínides», que ocultan en ambos casos a Feliciano de Silva [resumen del autor].

2844. COOPER, Helen, «*La Celestina* and the Reception of Spanish Literature in England», en *Iberian Chivalric Romance. Translations and Cultural Transmission in Early Modern England*, ed. Leticia Álvarez-Recio. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021, 233–246. <<https://doi.org/10.3138/9781487539009-014>>.

El trabajo se centra en la recepción de la obra de Rojas en Inglaterra y se enfoca, en particular, en el *Interludio* de Rastell y la traducción de Mabbe.

2845. CROCOLL, Natacha, «Manipulation and Secrecy: Hidden Places of Love in *La Celestina*», en *Geheimnis und Verborgenes im Mittelalter*, ed. Stephan Conermann, Harald Wolter-von dem Knesebeck and Miriam Quiering. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021, 393-408. <<https://doi.org/10.1515/9783110698541-021>>.

La investigación se enfoca en el análisis del secreto y la manipulación que se detectan, a lo largo del texto, no solo en las acciones de los personajes, sino también en elementos que forman parte del «escenario» en que aquellos se mueven: las puertas, las casas, la torre de Pleberio, el jardín de la joven enamorada, etc. Aparentemente en la obra de Rojas sí hay lugar para la manipulación, pero no para el secreto.

2846. DI CAMILLO, Ottavio. «*De genealogia Celestinae* o *Celestina* antes de la *Celestina*», en *El Renacimiento literario en el mundo hispánico: de la poesía popular a los nuevos géneros del Humanismo*, eds. Javier Burguillo y Aarón Rueda Benito. Salamanca: SEMYR, 2021, 25-58.

Como indica el título, el estudio se enfoca, con abundancia de detalles, en la espinosa cuestión de la génesis de *LC* —difícilmente explicable en una Castilla de finales del siglo xv donde los conocimientos teóricos y prácticos de la tradición teatral eran muy escasos—. En la segunda parte se señala la posible forma en que circuló la obra en un primer momento —la de farsa— y se vuelve a analizar la concomitancia de lecciones entre Mp y la traducción italiana —con evidentes consecuencias sobre el *stemma codicum* actualmente aceptado por la mayoría de la crítica— defendiendo, con razones ecdóticas, la posibilidad de que hubo primero una traducción de la *CCM*.

2847. ESTEBAN MARTÍN, Luis M., «Gaspar Gómez de Toledo y la búsqueda de la fama», *Celestinesca* 44 (2020): 393-404. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19441>>.

Gaspar Gómez de Toledo, con su *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, pretende no solo continuar la obra precedente, la *Segunda Comedia de Celestina*, de Feliciano de Silva, y entrar así en el ciclo celestinesco iniciado con la publicación de *Celestina*, sino convertirse en el autor con el que dicho ciclo quede cerrado definitivamente, de ahí que vaya concluyendo episodios inconclusos en la obra de Silva y que acabe definitivamente con la vieja alcahueta Celestina resucitada por Silva. Esta intención de cerrar un ciclo viene motivada por el deseo de fama, de pasar a la posteridad como el autor que culminó las aventuras de la alcahueta de Fernando de Rojas y, por tanto, gozar del éxito que el público otorgó a las dos obras que le precedieron [resumen del autor].

2848. FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis, «Amor y matrimonio en *La Celestina*. Puntos de vista de un jurista», *Boletín de la Real Academia* 100 (322), (2021): 419-460 [en línea, <<http://revistas.rae.es/brae/article/view/437>>, fecha de consulta: 12 de diciembre de 2021].

La concepción del amor y del matrimonio que se muestra a través de los personajes de *La Celestina* revela coincidencias no triviales con la doctrina del Derecho Común, dada la condición de jurista de Fernando de Rojas: naturaleza de la pasión amorosa como furor, sexualidad de los criados, incompatibilidad entre matrimonio y pasión amorosa, papel de los padres en la elección del cónyuge. Se matiza y precisa así el alcance y naturaleza de la cortesanía erótica presente en *La Celestina*, que muestra su arraigo en la realidad social e ideológica de la Castilla del siglo xv [resumen del autor].

2849. FERRERA-LAGO, Alberto, ««Muchos días son passados...»: Magia y concepción del tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca* 44 (2020): 107-144. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19430>>.

En este artículo se analizan las referencias textuales de *La Celestina* que evidencian tanto la existencia del elemento mágico en la obra como su importancia estructural. Para ello, se ofrecen nuevos datos en favor de la hipótesis del enamoramiento de Melibea como consecuencia del conjuro celestinesco y se realiza un análisis comparativo entre los dos amantes y la retórica del amor cortés para descartar la hipótesis del tiempo implícito y aportar una nueva interpretación del amor entre Calisto y Melibea [resumen del autor].

2850. FRANÇOIS, Jérôme, «“Conjúrote, triste Plutón...”: Reescrituras contemporáneas de la hechicería de *Celestina*», en *Storyca. Magia, brujería, Inquisición*, ed. Antonio Huertas Morales, Valencia, PARNASEO – Universitat de València, 2019, 79-100 [en línea, <http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/conjurote-triste-pluton-reescrituras-contemporaneas-de-la-hechiceria-de-celestina>, fecha de consulta: 02 de noviembre de 2020].

Estudio comparativo de cuatro reescrituras contemporáneas del conjuro de Celestina en «Dejemos al diablo...» de Azorín (capítulo de *Los valores literarios*, 1913), *Razón y pasión de enamorados. Tragicomedia celestinesca en tres actos* de Fernando Toro-Garland (1973), *Una noche en la picota* de Luis García Jambrina (inédita, 2012) y *Ojos de agua* de Álvaro Tato (2014). La primera desvirtúa el conjuro para demostrar su carácter ornamental, la segunda incide en este carácter decorativo y lo reduce a una simple convención, y la tercera descubre que la alcahueta no tiene ni ha tenido vía directa con lo sobrenatural, sino que se trata de un mero fingimiento. Por su parte, la cuarta recupera la Celestina hechicera y convierte sus conocimientos en esta materia en rasgo definidor del personaje, atribuyendo incluso el éxito a lo largo del tiempo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* a un nuevo conjuro suyo con este fin. Al final, lo que las cuatro obras tienen en común es su toma de partido en la discusión crítica sobre el papel de la magia en *Celestina* y el reconocimiento del conjuro a Plutón como un elemento imprescindible a la hora de establecer un diálogo intertextual con su modelo.

2851. FRANÇOIS, Jérôme, «Celestina», en *La mitificación del pasado español. Reescrituras de figuras y leyendas en la literatura del siglo XIX*, eds. Elizabeth Amann, Fernando Durán López, María José González Dávila, Alberto Romero Ferrer y Nettah Yoeli-Rimmer. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 2018, 63-82. <<https://doi.org/10.31819/9783954876877-006>>.

Repaso del resurgimiento de *Celestina* en el siglo XIX y del camino hacia su consagración como mito literario. Aparte del panorama general, incluye el análisis de tres hitos literarios decimonónicos: *Los polvos de la madre Celestina* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1840), el artículo costumbrista «La Celestina» de Serafín Estébanez Calderón, incluido en el tomo segundo de su *Los españoles pintados por sí mismos* (1844) y la reinterpretación de Celestina por la Generación del 98. El primero inicia la tendencia a exagerar la dimensión hechicera de la alcahueta, que en el segundo va adquiriendo tonalidades más malignas y, en lugar de servir de recurso para situaciones cómicas y para satisfacer las convenciones del género de la comedia de magia, va a servir para introducir cierta crítica social relacionada con la discusión contemporánea sobre el papel de las alcahuetas y la legalización de la prostitución. Por su parte, los autores del 98 ven en Celestina un símbolo nacional y lo usan para ilustrar sus ansiedades sobre el momento histórico que viven. No obstante, a pesar de estas diferencias, todos comparten una marcada conciencia literaria sobre lo que ha llevado al personaje a sobrevivir hasta sus días, que se reflejará especialmente en las reescrituras de los autores del 98 y en sus reflexiones críticas, que marcarán la entrada del personaje en el siglo XX.

2852. FRANÇOIS, Jérôme, «Celestina, mediadora espacial en *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes», en *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica*, ed. Raquel Crespo-Vila y Sheila Pastor, Madrid: Biblioteca Nueva, 2017, 431-440.

Presenta las diferentes Celestinas que aparecen en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes (1975) y describe sus respectivas caracterizaciones, funciones y actuaciones dentro del relato. Concluye que la función principal que desempeñan es la de mediadora, dando una nueva dimensión al papel de intermediaria de la Celestina original que se extiende a terrenos como el geográfico (Europa y América), el temporal (Edad Media y Contemporánea), el identitario (identidad española e identidad americana) o el narrativo (marcos y relatos intercalados). Gracias a su mediación los otros personajes encuentran su destino, por lo que funciona como auténtico motor de la obra. Pero también es un referente subversivo, que desestabiliza sus mundos.

2853. FRANÇOIS, Jérôme, «Del personaje transfuncional al mito: *crossover* y coalescencia de Celestina en *Terra Nostra*», en *El personaje transfuncional en el mundo hispánico*, ed. Álvaro Ceballos Viro y Jérôme François, Liège: Université de Liège, 2018, 67-82.

Estudio de los entrecruzamientos de Celestina con otros personajes transfuncionales en la obra *Terra Nostra* de Carlos Fuentes (1975). Tras el necesario repaso de la presencia del personaje de Celestina en la misma, se comentan sus encuentros con don Quijote y don Juan, con quienes comparte la caracterización de antihéroe rebelde. Ninguno de los tres aparece con todos sus atributos característicos, pero sí se mantienen alusiones a los textos originales de los que proceden, si bien no necesariamente asociados con el personaje que sería de esperar: así, los tres clásicos literarios se entremezclan e intercambian. Esta intercambiabilidad desempeña una función lúdica, orientada a un público hispánico que no solo esté muy familiarizado con las tres obras, sino que se reconozca en esos tres personajes, sin lo cual pierde en efectividad. Distinto es el caso del entrecruzamiento con la deidad azteca Tlazoltéotl: aunque esta figura en el texto bajo la identidad de la Señora de las mariposas, lo cierto es que las Celestinas de *Terra Nostra* asumen características y funciones de la misma, que intensifican su presencia. Así, en un solo personaje, el de Celestina, se manifiestan distintas posibilidades de coalescencia y entrecruzamiento con otros personajes transfuncionales.

2854. FRANÇOIS, Jérôme, «Los clásicos de la alcahueta: intertextualidad grecolatina en *La Lozana andaluza*», en *Dueñas, cortesanas y alcahuetas: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La Lozana andaluza»*, Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017, 71-94 [en línea, <<https://cvc>

cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/fran%C3%A7ois.htm>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2019].

El estudio se centra en el análisis de la intertextualidad grecolatina en la *Lozana* señalando de qué manera esta se realiza y si, tras una recontextualización convencional de pasajes e ideas clásicas, se esconde además una subversión de los mismos.

2855. FUNES, Leonardo, «La vida a manera de contienda: conflicto social y universo femenino en *Celestina*», *Revista Melíbea* 13.2 (2019), 56–70 [en línea, <<https://bdigital.uncu.edu.ar/15670>>, fecha de consulta: 13 de diciembre de 2021].

Contrasta el papel secundario de la mujer en la sociedad medieval y el de objeto tanto en el discurso literario del amor cortés como en el debate sobre la condición femenina del siglo xv con la atención que *Celestina* concede a los personajes femeninos. Se destaca que los personajes femeninos tienen voz propia que, además, es realmente femenina, no una impostación, y refleja una auténtica subjetividad femenina. El lugar donde más evidente resulta esto es en la expresión del deseo erótico, que pone de manifiesto las contradicciones a las que la mujer está sometida en el terreno amoroso, pero también del deseo de autonomía, que la posición de la mujer en la sociedad no ayuda a alcanzar y menos a mantener por mucho tiempo.

2856. FUNES, Leonardo, y Gladys LIZABE, «Celebrando 520 años de *La Celestina*. Videoconferencia a Joseph Thomas Snow sobre *Celestina*», *Revista Melíbea* 13.2 (2019), 32–55 [en línea, <<https://bdigital.uncu.edu.ar/15669>>, fecha de consulta: 13 de diciembre de 2021].

En esta videoconferencia, Joseph Snow dialoga con un grupo de jóvenes universitarios de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) y monologa consigo sobre lo que sus ojos de lector experto y avezado le han permitido descubrir en *Celestina* a lo largo de años de lecturas y re-lecturas. De forma amena y muy didáctica, recorre el mundo de sus personajes, de sus conflictos y deseos y acerca la complejidad del mundo celestinesco a lectores del siglo xxi que se sorprenden por su humanidad y modernidad, y que podrán enseñarla en distintos niveles y modalidades de la educación. Los profundos conocimientos y lecturas expertas y estratégicas del Dr. Snow de esta gran obra de la literatura española avivan y remozan un clásico de la literatura universal y renuevan su importancia en la formación de futuros profesores de Lengua y Literatura [resumen en línea; las páginas mencionadas al final de la entrada bibliográfica se refieren a la transcripción de dicha videoconferencia].

2857. GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio, «Acercamientos críticos a la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gómez de Toledo: nuevas perspectivas de la celestinesca», *Celestinesca* 44 (2020): 385-392. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19440>>.

Presentación del dossier especial «Acercamientos críticos a la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gómez de Toledo».

2858. GARCÍA ÁLVAREZ, Juan Pablo Mauricio, «Materialización del dolor de Celestina en la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*», *Celestinesca* 44 (2020): 457-488. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19444>>.

En este artículo se analiza el dolor de Celestina como un elemento configurador del personaje en el texto escrito por Gómez de Toledo. Las heridas físicas y emocionales se convierten en una materialización de los valores morales y sociales de la vieja, mostrando con ello un tratamiento original. El análisis del dolor nos permite construir una cultura emocional representada en la celestinesca [resumen del autor].

2859. GARCIA MUNIZ, Cleuza Andrea, «Hecker Filho e Millôr: tradutores de *La Celestina* no Brasil», *Contexto* 40.2 (2021), 165-190 [en línea, <<https://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/view/31876>>, fecha de consulta: 14 de diciembre de 2021].

Tras contextualizar la recuperación de *Celestina* en Brasil en los años 60, década en la que proliferan las adaptaciones escénicas y en las que se publica la primera traducción al portugués destinada al público brasileño, se analizan otras dos traducciones más actuales: la de Paulo Hecker Filho (1990) y la de Millôr Fernandes (2008). Se describe el tipo de información que cada traductor ofrece en los paratextos editoriales de sus respectivas traducciones, tanto sobre *Celestina* como sobre las estrategias traductorias aplicadas. Igualmente, se contextualiza cada traducción y se hace el perfil profesional de cada traductor, lo que servirá para explicar algunas de las decisiones autoriales. Se concluye que estas traducciones se alejan de la función de crítica sociopolítica que el texto había adoptado en los años 60 para tomar más conciencia de su carácter literario y sus posibilidades teatrales.

2860. GERNERT, Folke, «Crimen y castigo en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo: ¿la visión moralizadora de un médico?», *Celestinesca* 44 (2020): 431-456. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19443>>.

El presente artículo estudia la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo como obra escrita posiblemente por un médico haciendo particular hincapié en las textualizaciones del saber curativo desde una perspectiva de la historia de la ciencia. Una comparación con *La Lozana Andaluza* del médico Francisco Delicado muestra paralelismos con

la obra de Gómez de Toledo, quien, al igual que el galeno andaluz, emite juicios moralizantes a través de la metáfora de la enfermedad y de la minusvalía física [resumen de la autora].

2861. GÓMEZ CANSECO, Luis María, «Del catre al fogón: acuchilladas y mondongueras entre *La Celestina* y el *Quijote* apócrifo», en *En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Patricia Marín Cepeda. Madrid: Visor, 2017, 91-105.

Partiendo de la caracterización de Bárbara, personaje del *Quijote* de Avellaneda (1614), como mondonguera y cariacuchillada, se hace un repaso de otras ocurrencias literarias de estas características, entre las que nos interesan las de Celestina. En el caso de las cicatrices faciales, se destacan sus connotaciones prostibularias y sexuales. En el caso del mondongo, también tiene connotaciones sexuales y, en este sentido figurado, se relaciona con el mundo de la prostitución. Se trata, en realidad, de un trabajo sobre el personaje de Bárbara pero que resulta de interés para estudiar el motivo de la cuchillada en la cara de Celestina.

2862. GUERRY, François-Xavier, «Lecture croisée de Fernando de Rojas et de María de Zayas. L'intertexte célestinesque de *La burlada Aminta*», *e-Spania*, 40 (2021), s.p. <<https://doi.org/10.4000/e-spania.41929>>.

Rastreo de las posibles reminiscencias de *Celestina* (y sus continuaciones) en *La burlada Aminta* de María de Zayas (1637). Se destacan las semejanzas entre los personajes de Celestina y Elena y Flora, que no se limitan a la caracterización, sino afectan también a algunas réplicas y situaciones. También encontramos semejanzas entre el súbito cambio de actitud de Melibea y el de Aminta, que el autor pone en relación con un proceso similar al de la *philocaptio* de la *Tragicomedia* pero que, sobre todo, tiene que ver con que Aminta ya está enamorada desde antes. De hecho, llega a defender que el proceso de enamoramiento de una y otra protagonista sucede de forma paralela. También señala algunas diferencias importantes: en general, el entremés es más decoroso a la hora de describir los encuentros de los amantes, aunque mantengan varios puntos de contacto con los de *Celestina*, y rezuma espíritu tridentino al hacer del matrimonio el señuelo con el que se quiere llevar a Aminta a entregarse a Jacinto. Del mismo modo, el desenlace no es trágico, sino relativamente feliz, en cuanto que la burlada ve a sus enemigos castigados, pero precisamente estos castigos son paralelos a las muertes de criados y alcahueta en *Celestina*. Así pues, aunque sin duda Zayas sigue las convenciones del género en el que escribe, su obra tiene algo apicarado y celestinesco que la autora usa para introducir escenas ligeramente transgresoras y críticas, pero, sobre todo, escenas humorísticas. Más allá de esto falta por completo el espíritu que anima la *Tragicomedia*.

2863. GUERRY, François-Xavier, «“Ella era el mercader y la mercadería, ella era la tienda y la tendera”: Le vocabulaire érotique marchand dans le cycle célestinesque», *Crisol* 19 (2021), s.p. [en línea, <<https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/350>>, fecha de consulta: 06 de diciembre de 2021].

Análisis del léxico erótico del ciclo celestinesco relacionado con lo mercantil y de lo apropiado que resulta para unas obras en las que el mundo de la prostitución es uno de sus elementos constitutivos y los personajes están involucrados en todo tipo de operaciones comerciales (venta al detalle, intermediación, etc.) e, incluso, en el caso de las clases adineradas, deben su prosperidad a sus negocios. Resulta de especial interés la descripción exhaustiva de las actividades comerciales de los personajes y su contextualización, ya que el ciclo celestinesco no hace un uso meramente convencional de estas metáforas eróticas, sino que estas contribuyen a la caracterización del mundo celestinesco como una sociedad impregnada de lo que podría llamarse una mentalidad mercantilista burguesa.

2864. GUERRY, François-Xavier, «“Parece que tienes más confianza en la cerradura de Philomena que en la ganzúa de la vieja Claudina”: la porte et ses implications métaphoriques dans le cycle célestinesque (1499-1570)», *eSpania* 39 (2021), s. p. <<https://doi.org/10.4000/e-spania.40524>>.

Demuestra la recurrencia de la puerta en el ciclo celestinesco tanto como separación de espacios exteriores e interiores, públicos y privados, y elemento para la situación escénica y marcador de desplazamiento, como como metáfora erótica con larga tradición. Identifica pasajes en los que la metáfora erótica no es evidente, pero de los que podrían extraerse connotaciones sexuales igualmente, que son las más interesantes del trabajo, aunque convincentes en distintos grados

2865. HUERTAS MORALES, Antonio, «Fernando de Rojas y *La Celestina* a través de la novela histórica: autoría y ascendencia judía», *Celestinesca* 44 (2020): 145-162. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19431>>.

Análisis de las novelas históricas posteriores a 1990 en las que Fernando de Rojas es personaje: *Melibeia no quiere ser mujer* (1991), *El manuscrito de piedra* (2008) y *La judía más hermosa* (2005). Se busca identificar la información sobre *Celestina* y su supuesto autor que se transmite a estas obras contemporáneas, así como qué posiciones toman en aquellas cuestiones críticas que llegan a tocar. En lo relativo al autor, parece haber una especie de consenso sobre la existencia de los «papeles del antiguo autor» y la persecución de la Inquisición. En cuanto a su obra, reaparece el tema de la magia y el del amor hiperbólico, a veces con préstamos textuales, y no son pocos los guiños a sus fuentes más directas o técnicas retóricas más reconocibles.

2866. KEHREN, Timo, «Calistos Träume: Eros und Thanatos in der *Celestina*», en *Traumwissen und Traumpoetik von Dante bis Descartes*, ed. Dietrich Scholler y Jing Xuan. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020, 179-193. <<https://doi.org/10.14220/9783737012331.179>>.

El artículo continúa las reflexiones iniciadas por Miguel Garci-Gómez y Ricardo Castells. El autor defiende la tesis de que el sueño de Calisto al principio del drama no sólo determina, sino que también anticipa simbólicamente la acción. Para entender el sueño de esta manera, el lector tiene que decodificarlo. Así, la huerta remite al sexo de Melibea, y el halcón al de Calisto. El hecho de que el halcón se haya escapado indica que Calisto ha perdido el control sobre su pulsión. El gerifalte que cae al despertarse Calisto parece estar relacionado con el halcón del sueño. Al mismo tiempo, esta caída anuncia la caída mortal de Calisto al final del drama. El deseo de Calisto se cumple gracias a la intervención de la Celestina. En su conjuro al diablo, la alcahueta vuelve explícita la relación entre sueño, deseo y muerte. Cuando Calisto cae del muro de la huerta de Melibea, se despierta del sueño de la vida, metáfora que ya se encuentra en fuentes clásicas y cristianas [resumen del autor].

2867. LIZABE, Gladys, «“Vendrá el día que en el espejo no te reconozcas”: infancia y adolescencia en *La Celestina* (LC, 1499)», *Revista Melibea* 13.2 (2019), 71-94 [en línea, <<https://bdigital.uncu.edu.ar/15675>>, fecha de consulta: 06 de diciembre de 2021].

Recopila las ocasiones en las que los personajes de *Celestina* hacen referencia a su infancia y adolescencia, mucho más frecuentes para las clases populares que para las clases nobles, con la intención de hacer un retrato de lo que estas etapas de la vida representaban y cómo se entendían en la Castilla de finales del siglo xv. La infancia y la adolescencia están marcadas por las estructuras y las jerarquías familiares, los lazos de sangre o de crianza, la violencia física a manos de los tutores o de otros niños y jóvenes y, en el caso de las clases populares, la precariedad y el pragmatismo. Para las clases acomodadas y las familias que buscaban un futuro para sus hijos en la curia, habría que sumar a todo esto, además, la educación. Pero lo importante no es tanto lo que *Celestina* nos dice sobre las condiciones de la infancia y la adolescencia como que estas fases se consideran definitorias de los personajes.

2868. LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «*La Celestina* como modelo de Rafael Chirbes en *Crematorio*», *Celestinesca* 44 (2020): 163-190. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19432>>.

Estudio comparativo entre *Celestina* y *Crematorio* de Rafael Chirbes (2007). Comienza con una exposición de la particular relación del escritor con la obra castellana a través de sus anotaciones a ejemplares

de *Celestina*, sus diarios y sus juicios críticos sobre el texto, que nos dejan ver qué aspectos le interesan más, en qué debates críticos toma partido y por qué bando, y cómo interpreta la obra. Sigue con la identificación de potenciales influencias de *Celestina* sobre la producción novelística de Chirbes, especialmente en *Crematorio*, tanto si han sido abiertamente reconocidas por el autor como si no, ya sea a nivel de técnica, lenguaje, argumento o de caracterización de los escenarios y los personajes. Por último, se concluye que la lectura de *Celestina* deja una huella muy marcada en la obra de Chirbes, pero sobre todo en *Crematorio*, donde se pueden percibir todos y cada uno de sus juicios críticos sobre el texto atribuido a Rojas.

2869. LOBERA SERRANO, Francisco, «El *stemma* de *La Celestina*: método, lógica y dudas», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, coord. Isabella Tomassetti. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, 1697-1716.

Revisión de las limitaciones y la problemática del método estemático aplicado a *Celestina*, con ejemplos de las dificultades que genera, que sirve también de repaso de la metodología y los principios de construcción y aplicación de un *stemma*. El autor defiende que la lógica —y un dominio de las circunstancias de composición, difusión y recepción del texto— preside cada decisión del editor. Finaliza con una propuesta de *stemma* para cinco testimonios (Cue61, Vall61, Alc63, Med63 y Bar66), cuya fijación usa en el artículo para ejemplificar todo lo anterior.

2870. LÓPEZ GONZÁLEZ, Luis F., «The Melancholic Complexion of Melibea», *The Modern Language Review* 116.2 (2021): 295–315. <<https://doi.org/10.5699/modelangrevi.116.2.0295>>.

Analiza el personaje de Melibea desde el punto de vista médico, atribuyéndole una complejión melancólica que le hace especialmente susceptible a sufrir *amor hereos*. Al contrario que la crítica anterior, el autor afirma que la condición melancólica de Melibea es anterior a su enamoramiento y se manifiesta constantemente en el texto, empeorando a medida que este avanza hasta conducirla al suicidio. Para demostrarlo, se estudian aquellos síntomas melancólicos que no tienen que ver directamente con el amor, sino con la naturaleza, las circunstancias y los hábitos de Melibea.

2871. MATOS, Kevin, «El proceso de amores de Calisto y Melibea frente a la tradición», *Celestinesca* 44 (2020): 191-250. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19433>>.

Examen exhaustivo de la relación entre Calisto y Melibea y de las convenciones literarias con las que conversa, sea para respetarlas o para transgredirlas. Su comportamiento pondría de manifiesto la con-

tradición entre lo protocolario del cortejo amoroso y la naturaleza espontánea y fisiológica —¿ animal?— de su deseo, que en el caso de Melibea contraviene además las convenciones impuestas a su género. Muy útil para ubicarse tanto bibliográfica como contextualmente en el tema del amor en *Celestina* gracias a su amplitud y manejo de las fuentes primarias y secundarias.

2872. MATOS, Kevin, «A vueltas con el amor y el gozo en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 69.2 (2021): 797–822. <<https://doi.org/10.24201/nrfh.v69i2.3756>>.

Defensa de una lectura hedonista de *Celestina* apoyada en argumentos de la filosofía naturalista universitaria. El autor alude al carácter convencional, literario y paródico y/o humorístico de los textos contemporáneos en los que apoya su argumentación (el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* y, sobre todo, el *Breviloquio de amor e amición*, pero también alude a géneros cortesanos) y concluye que, si en estos todo está supeditado al amor y el amor es inevitable, *Celestina* puede ser leída como un canto a esa inevitabilidad. Esto permitiría alinearla con los tratados naturalistas y restar importancia al didactismo.

2873. MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, «Memoria y olvido en *La Celestina*», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, coord. Isabella Tomassetti. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, 1425-1436.

Ampliación de los estudios sobre los papeles de la memoria y el olvido en *Celestina*. Por un lado, la evocación y la omisión selectivas, tanto de un pasado real como de uno imaginado, son herramientas fundamentales del oficio de la alcahueta. Por otro, lo que los personajes recuerdan (o creen recordar) u olvidan (o ignoran o escogen ignorar), sobre *Celestina* o sobre otras cosas, resulta fundamental para sus decisiones. Se concluye que el olvido resulta más determinante que el recuerdo a la hora de que los personajes tomen las decisiones que los llevarán a su trágico fin.

2874. MORENO LAGO, Eva, «*La Celestina* a escena: reflexiones en torno a la adaptación teatral de Alfonso Zorro», *Anagnórisis* 22 (2020): 407-422 [en línea, <[http://anagnorisis.es/pdfs/n22/MorenoLago_num22\(407-422\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n22/MorenoLago_num22(407-422).pdf)>, fecha de consulta: 06 de diciembre de 2021].

Análisis detallado de la adaptación teatral de Alfonso Zorro y para la Compañía de Teatro Clásico de Sevilla (2008). Además de a las dificultades propias de adaptar *Celestina* (longitud, división bastante aleatoria en autos, toma de postura interpretativa, lenguaje alejado del público, etc.), Zorro se enfrenta al problema añadido de disponer de un tiempo y número de actores muy limitados, a todos los cuales se enfrenta con diferentes estrategias, que son las que se comentan en el

artículo. Logra cierto equilibrio entre la fidelidad al texto y la innovación dramática, pero no tanto como otras obras de la Compañía.

2875. NAVARRO DURÁN, Rosa, «Siguiendo el guion, pero guardando el decoro: cuchilladas y libreas en la *Tercera Celestina*», *Celestinesca* 44 (2020): 405-430. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19442>>.

Gaspar Gómez continúa la *Segunda comedia de Celestina* de Feliciano de Silva de tal manera que se restaure el orden social que su antecesora había trastocado al no castigar a Celestina por sus acciones y permitir que la pareja protagonista se casara en secreto. Por la mayor parte, el artículo es un estudio comparativo de ambas obras en el que se destaca sobre todo el ennoblecimiento de los personajes (especialmente, los amantes, pero también Celestina, ascendida de alcahueta a casamentera) y del desenlace (matrimonio religioso y muerte-castigo de Celestina por accidente), y el arrufianamiento de los personajes bajos, cuya condición marginal quiere destacar el autor no permitiendo que se mezclen con los personajes nobles y dando mucha más importancia al decoro en la caracterización de los personajes. Todo esto contribuye a que la obra resulte mucho más decente.

2876. PAOLINI, Devid, «Algunas nuevas sobre Alphonso Hordognez», *Celestinesca* 44 (2020), pp. 251-264. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19434>>.

Complementa el artículo de Gesiot (2019) sobre las deudas de la dedicatoria de la traducción italiana de *Celestina* para con el *Decamerón* y *Tirant lo Blanch*, poniendo de relieve las deudas para con los paratextos de la propia traducción. El autor usa estas influencias para reforzar la potencial relación de Alphonso Hordognez con Urbino y la posibilidad de que fuera originario del levante peninsular, así como para sugerir que Hordognez tal vez pudiera haberse planteado traducir *Tirant lo Blanch* al italiano.

2877. RAMÍREZ, Álvaro y Costanza GISLON DOPFEL, «The Intellectual Procuress: Celestina's Legacy and the Rhetoric of Seduction», *Avisos de Viena* 2 (2021), 81-89 [en línea, <<https://journals.univie.ac.at/index.php/adv/article/view/6188>>, fecha de consulta: 11 de diciembre de 2021]

Tras analizar el tema del burdel y de la proxeneta en la pintura holandesa del siglo XVII, con particular interés en algunos cuadros de Jan Vermeer, el artículo muestra cómo la obra maestra española es el punto de partida de una nueva visión del arte y la literatura: el personaje de la alcahueta y su oratoria serían el medio que permitirían al autor volverse consciente de su capacidad de controlar a los demás a través del deseo. La segunda parte del trabajo se ocupa brevemente de la influencia de *LC* en los diálogos de Aretino, en la *Raffaella* de Alessandro Piccolomini y en el *Specchio d'amore* de Bartolomeo Gottifredi.

2878. RODILLA LEÓN, María José, «Las cortesanas romanas, clientas del afeitado lozanesco, y otras alcahuetas de los siglos áureos», en *Dueñas, cortesanas y alcahuetas: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La Lozana andaluza»*. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017, 335-342 [en línea, <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/rodilla.htm>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

Trata, en particular, de las artes de la cosmética, llamando en causa a diferentes alcahuetas y obras desde la antigüedad romana hasta finales del siglo XVII.

2879. ROMERO, Loreto, «Rapture and horror: Reading *Celestina* in sixteenth-century Spain», en *The Routledge Hispanic Studies Companion to Medieval Iberia: Unity in Diversity*, ed. E. Michael Gerli y Ryan D. Giles. London – New York: Routledge – Taylor & Francis Group, 2021, 491-507.

Acercamiento a *Celestina* desde la interpretación de Julia Kristeva de lo abyecto como aquello que a la vez atrae y repele. Se destaca cómo el texto es fuente de distintos placeres (textuales, morbosos, sensuales, etc.) sin dejar de tener sus momentos horriblos (muertes cruentas supuestamente ejemplarizantes). Esta interpretación se extiende a cómo los propios personajes, igual que los lectores, también se recrean en lo abyecto, representado sobre todo por la alternancia entre gozo y muerte. Se usa esta particularidad para defender que la intención didáctica del texto no es lo único que motiva la presencia de lo abyecto, que busca también el disfrute del lector, así como para explicar la prevención moral contra la lectura de *Celestina* y su difusión masiva gracias a la imprenta. Para terminar, se defiende que los continuadores e imitadores también se recrearon en este aspecto de lo abyecto, cada uno desde su propia perspectiva ético-moral.

2880. ROUHI, Leyla. «Literary Shifts On *La Celestina* and English Translations». *Estudios del Observatorio*, 2021, 1-25 <<http://dx.doi.org/10.15427/OR067-01/2021EN>>; [también en traducción española: <<http://dx.doi.org/10.15427/OR067-01/2021SP>>].

Comentario de las introducciones de algunas traducciones contemporáneas de *Celestina* al inglés, con especial énfasis en las orientadas a un público americano. El objetivo es identificar los aspectos que se destacan en cada una de ellas y cómo el trasfondo cultural de los lectores objetivo influye en qué se resalta en cada introducción para llamar su atención, pero también la lectura que el propio traductor hace del texto, las posturas que adopta en los grandes debates de la crítica celestinesca y sus propias convicciones éticas y/o morales. Todo esto contribuye a hacer accesible el texto a un público angloparlante.

2881. RÜDINGER Castro, Paula, «*La Celestina* de Fernando de Rojas: aspectos de la vida y obra del autor: conclusiones transgresoras», *liLE-TRAd* 5 (2019): 235-238.

Comentario bastante genérico, y a veces cuestionable, sobre algunos aspectos relacionados con el autor y la obra.

2882. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «Hacia un censo completo unificado de los ejemplares conservados de *Celestina* (I): ejemplares de ediciones en castellano localizables en línea», *Celestinesca* 44 (2020): 265-318. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19435>>.

Censo que reúne un total de 476 ejemplares de ediciones de *Celestina* en castellano localizables en los catálogos electrónicos de las colecciones correspondientes (con algunas informaciones adicionales sobre ejemplares perdidos o no localizados y potenciales ediciones desconocidas) a fecha de 1 de noviembre de 2020. Para cada ejemplar se consigna la ciudad, la biblioteca, la signatura (enlazada o no al catálogo correspondiente) e información sobre el estado del mismo. Igualmente, se recogen los enlaces a los facsímiles digitales de algunos de ellos.

2883. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, y Devid PAOLINI, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 42)», *Celestinesca* 44 (2020): 361-384. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19439>>.

Último suplemento bibliográfico que desde 1985 ya cuenta con 2834 entradas.

2884. SALVADOR MIGUEL, Nicasio, «*La Celestina*», en *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, ed. Abraham Madroñal y Héctor Urzáiz. Madrid: Gredos, 2003, 137-167.

Un detenido estudio de los temas principales que conciernen a *LC* («La trama», «El estudio de la obra», «El texto», «La redacción de la obra. El paso de *Comedia* a *Tragicomedia*», «La fama de Rojas como autor», «El *Auto de Traso*», «Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», «El género», «Fuentes», «La ambientación, la lengua y los personajes» y «La intencionalidad»).

2885. SÁNCHEZ PÉREZ, Claudia Isabel, «La inteligencia emocional de la Trotaconventos. Buhoneras, alcahuetas y sanadoras en la Baja Edad Media», en *Dueñas, cortesanas y alcahuetas: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La lozana andaluza»*. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017, 373-382 [en línea, <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/s_perez.htm>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2020].

El trabajo analiza históricamente el papel de la mujer en la Edad Media con especial atención a la figura de la alcahueta tomando las riendas de la Trotaconventos del *Libro de buen amor*.

2886. SCARBOROUGH, Connie L, «Melibea Lies», *Celestinesca* 44 (2020): 319-346. <<https://doi.org/10.7203/Celestinesca.44.19436>>.

Retrato de Melibea como mentirosa. Desgrana las diferentes situaciones en las que Melibea miente, a sí misma o a los demás. Estas mentiras contribuyen a su trágico final, ya que este constante mentir influye sobre su capacidad de valorar las consecuencias de sus actos y, por lo tanto, sobre las decisiones que tanto ella como los personajes que la rodean toman a lo largo de la obra, que son las que precisamente acabarán provocando su suicidio al final.

2887. SHAFIK, Ahmed, «Umm Rašīd la casamentera y alcahueta: paralelismos y diferencias con Celestina». *Al-Andalus Magreb* 27 (2020), ensayo núm. 105, 1-16. <<https://doi.org/10.25267/AAM.2020.v27.05>>.

Estudio comparativo que ubica a Celestina en la tradición de las medianeras orientales mediante su comparación con Umm Rašīd, protagonista de *Ṭayf al-Jayāl* de Ibn Dāniyāl (ca. 1300), una pieza de teatro de sombras con la que la *Tragicomedia* tiene algunos puntos en común. Solventa algunas carencias del artículo de Víctor de la Lama (1996) y hace una comparación detenida de los dos personajes que pone de manifiesto que, además de muchas similitudes, tienen también algunas diferencias que probablemente tengan que ver con los distintos contextos a los que se destinan: un público letrado en el caso de *Celestina* y un público más popular en el caso de *Ṭayf al-Jayāl*.

2888. SOLER BISTUÉ, Maximiliano, «“A mí me sé conocer”: autoconocimiento, deseo, subjetividad femenina en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *eHumanista* 43 (2019): 365-375 [en línea, <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehumanista/volume43/ehum43.soler.pdf>>, fecha de consulta: 06 de diciembre de 2021]

Lectura de género de *Celestina* centrada en la autopercepción de los personajes femeninos de Areúsa y Melibea. Según el autor, a pesar de las evidentes diferencias de estatus social de las dos mujeres, ambas coinciden en su conciencia explícita de su individualidad y en preferir sendos discursos de autoafirmación en diferentes momentos de la obra, discursos que, además, exponen a las claras su propia pulsión sexual. Tras comentar estas intervenciones y lo que nos revelan sobre los personajes, concluye que su autorrealización es una exposición de los peligros y de las contradicciones que este autoconocimiento lleva asociado dentro de una sociedad patriarcal que no deja de ver a las mujeres como mercancías.

2889. TAYLOR, Barry, «Kaspar von Barth, Latin Translator of *La Celestina* (1624), and Concepts of Canonicity in the Seventeenth Century», *eHumanista* 48 (2021): 231-240 [en línea, <<https://www.ehu>

manista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehumanista/volume48/ehum48.f.taylor_0.pdf>, fecha de consulta: 06 de diciembre de 2021]

Una breve presentación de la traducción de *Celestina* al neolatín de Kaspar von Barth y de su importancia a la hora de canonizar la obra, y un repaso rapidísimo de su vida, su obra y su perfil intelectual, sirven al autor para introducir el tema de la influencia de las traducciones neolatinas de obras en castellano de Barth sobre la propia producción de Robert Burton, así como los paralelismos vitales e intelectuales entre ambos.

2890. TAYLOR, Ordner W. III, «Intemperance and the Path of Villainy in *La Celestina*», *The Lincoln Humanities Journal* 78 (2019): 174–184 [en línea, <<https://www.lincoln.edu/sites/default/files/pdf/cahss/Lincoln-Humanities-Journal-Vol-7-2019.pdf>>, fecha de consulta: 06 de diciembre de 2021].

Comentario desde el punto de vista de la falta de templanza de los personajes y sus consecuencias morales. Elabora ideas anteriores sobre el simbolismo del halcón de Calisto y sobre la relación de causalidad acción-castigo, para acabar defendiendo la finalidad didáctico-moral de *Celestina*. No aporta nada nuevo, pero sí extiende de una manera bastante inteligente algunas ideas preexistentes a pasajes en los que no se habían aplicado.

2891. TORRES MARTÍNEZ, José Carlos de, «La pura comicidad en una continuación celestinesca: *La Lena* o *El celoso* de Diego Alfonso Velázquez de Velasco (Milán 1602)», en *Dueñas, cortesanas y alcahuetas: «Libro de buen amor», «La Celestina» y «La lozana andaluza»*. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017, 423-432 [en línea, <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/torresmartinez.htm>, fecha de consulta: 14 de septiembre de 2019].

Análisis de la influencia celestinesca en una obra de principios del siglo xvii: *La Lena* (titulada también *El celoso*) de Diego Alfonso Velázquez de Velasco.

2892. XIAO, Yang, «Del deseo sexual y de la enfermedad de amor entre Calisto y Zhang Junrui», En *Textos e imágenes de China*, ed. Blanca Puchol Vázquez, Madrid, SELGYC, 2020, 60–81 [en línea, <https://www.selgyc.com/mat/2letraschinas/selgyc_letraschinas_05xiao.pdf>, fecha de consulta: 06 de diciembre de 2021].

Trabajo que continúa los estudios comparativos del autor sobre *Celestina* e *Historia del ala oeste*, en este caso desde el punto de vista fisiológico del amor y el deseo sexual. Establece un paralelismo entre los personajes de Calisto y Zhang Junrui y demuestra mediante citas tex-

tuales —y, en el caso de *Celestina*, referencias a la crítica preexistente sobre el tema— la naturaleza sexual del amor de ambos personajes. También describe los comportamientos de los personajes que pueden relacionarse con el concepto de «enfermedad de amor» en cada uno de los contextos culturales correspondientes. Sin embargo, esto se hace sin establecer una verdadera comparación, en espera de que el lector vea por sí mismo los paralelismos. Al final, el autor hace una recapitulación de las similitudes y las diferencias, pero se queda en eso, sin que haya un verdadero análisis comparativo.

VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

Departamento de Filología Española
Facultat de Filologia, Traducció i Interpretació
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010 VALENCIA (SPAIN)