

ble para quienes hacen sus primeras incursiones en la literatura del Siglo de Oro, signada por el “imperio de Saturno”. Pese al intrincado tejido de citas, y al apretado resumen del material bibliográfico, la lectura no es pesada, el lenguaje es claro, accesible, y la edición, bastante cuidada.

TATIANA SUÁREZ TURRIZA  
El Colegio de México

*Celestina. An annotated edition of the first Dutch translation (Antwerp, 1550).*  
Ed. de Lieve Behiels y Kathleen V. Kish. Leuven University Press, Leuven, 2005 (*Avisos de Flandes, Fuentes*, 1).

*Pornoboscodidascalus Latinus (1624). Kaspar Barth's Neo-Latin translation of Celestina.* A critical ed. with introd., trs. and notes by Enrique Fernández. University of North Carolina Press at Chapel Hill, Valencia, 2006 (*North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures*, 284).

Los primeros años de la imprenta en la Península bien podrían caracterizarse por una tendencia a la reorganización del sistema literario en función de algunos libros modélicos que dejarían tras de sí una productiva estela de epígonos, unos más brillantes que otros: la *Vida de Lázaro de Tormes* daría forma a los libros de pícaros, desde el siglo XVI y hasta nuestro días; *Los cuatro libros de Amadís* y sus descendientes servirían de modelo a otros libros de caballeros y sus respectivos ciclos; los *Siete libros de la Diana* serían referencia obligada para entender el modelo de los libros de pastores. Aunque el valor de todos estos textos, modelos y epígonos, puede resultar muy desigual para la filología actual, parece innegable que la revisión de cada nuevo paso en la cadena de imitaciones, nuevos desarrollos y mejores o peores copias ofrece información de primera mano para documentar la recepción de dichas obras y empezar a entender los mecanismos comerciales que permitían el milagro de colocar cada éxito editorial a la cabeza de un género completo y, sin duda, de un filón muy reutilizable para los editores de la época. Hoy, a nadie se le ocurriría poner en la misma balanza *La Lozana andaluza* y la inconclusa *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, de prosa trobada en verso*, de Pedro Manuel de Urrea; pero tampoco nadie podría rebatir el interés que tienen ambas obras: una, atestigua el éxito entre los lectores hispanohablantes de *Celestina* radicados en Italia y la desbordante fecundidad del modelo en las manos correctas; la *Égloga*, por su parte, ofrece un registro detallado del potencial teatral con el que se percibía la *Tragicomedia* en los círculos cortesanos.

Las dos traducciones reseñadas ilustran bien esta veta crítica y se suman a una línea de investigación que ha crecido lenta, pero consistentemente, a lo largo de varios años (en buena medida, gracias al esfuerzo constante de una de las editoras, Kathleen V. Kish, profesora emérita de la San Diego State University). Hoy contamos con un corpus muy consistente de traducciones tempranas que permiten entender el éxito de *Celestina* en Europa y, al mismo tiempo, los malabares que hicieron los traductores para transmitir el universo culto y popular de la obra española. Así, la primera traducción flamenca de 1550 y la de Kaspar Barth de 1624, en neolatín, se suman a esta nómina de traducciones de *Celestina* entre las que se pueden citar la primera al francés (ed. G.J. Brault, 1963), la de Jacques de Lavardin de 1578 (ed. D. Drysdall, 1974), la primera al italiano (ed. K.V. Kish, 1974), la traducción al alemán de Christoph Wirsung de 1520 (eds. K.V. Kish y U. Ritzenhoff, 1984) o la de James Mabbe de 1631 al inglés (ed. G. Martínez Lacalle, 1972 y D. Severin, 1987; para referencias completas, la ed. de Behiels y Kish, pp. 400-401).

La primera traducción anónima flamenca, de 1550, se antoja una consecuencia natural de factores muy diversos que las editoras del texto exponen con eficacia en su Introducción (pp. 11-66): las relaciones políticas y económicas con España durante el reinado de Carlos V abonan las condiciones necesarias para un intercambio cultural en el que *Celestina* no podía quedar fuera; el auge de las publicaciones españolas en Amberes y la residencia de un núcleo importante de hombres de negocios explica una primera impresión de *Celestina* en 1539, en los talleres de Guillaume du Mont, las dos de Martín Nucio (la primera hacia 1540, con una reimpresión en 1558) y tres más en Leyden, en la imprenta de Christopher Plantin (1595, 1599 y 1601) (pp. 12-21). La conquista de la imprenta flamenca en su idioma original abría la puerta para una traducción redituable de *Celestina*, de la que al menos habría tres ediciones entre 1550 y 1616 (pp. 21-22). El estudio de las xilografías en las distintas ediciones permite confirmar también el perímetro probable de su circulación, más orientado a la lectura de entretenimiento que a la de estudio (pp. 23-26). Luego de descartar que la fuente de la traducción al flamenco fuese un modelo francés (pp. 28-29) o la edición antuerpiense de Du Mont (pp. 29-32), las autoras muestran un catálogo muy convincente de coincidencias entre la edición de Jorge Coci de 1545 y la traducción anónima, aunque sus conclusiones no son definitivas (pp. 32-34); sin duda, el trabajo de cotejo ingente que significa revisar toda la tradición editorial celestinesca previa a 1550, no sólo en español, sino también en otras lenguas, es un flaco auxilio en el trabajo de identificación de la fuente exacta. En todo caso, la hipótesis permite a las editoras ofrecer un panorama comparativo para poder apreciar la originalidad de la traducción, que va desde la reorganización de algunas de sus partes

y la traducción parcial de ciertos paratextos, hasta la intensificación moralizadora de pasajes clave como el lamento de Pleberio o algunos anexos finales (pp. 34-47). Completa la Introducción un cuidadoso estudio del estilo del texto flamenco (pp. 47-57) y de la importancia de *Celestina* en la literatura de los Países Bajos (pp. 57-60).

Los criterios editoriales para la fijación del texto en flamenco han sido cuidadosamente planeados y ofrecen varios tipos de herramientas para varios tipos de lectores. El lector neerlandófono encontrará una edición accesible, en la que se han mantenido las grafías originales y la unión y separación de palabras del impreso de 1550, pero se han desatado las abreviaturas (sin aviso), se ha puntuado según el uso moderno, los errores del impresor se han encerrado entre paréntesis y las interpolaciones del editor se han señalado con corchetes. Al mismo tiempo, puede consultarse un minucioso aparato de variantes en el que se recogen los cambios entre las ediciones de 1550, 1574, 1580 y 1616 (en este caso, las llamadas de las notas finales aprovechan números romanos).

El lector de *Celestina* encontrará, por su parte, que en los márgenes externos de la página se indican las correspondencias del texto en flamenco con la edición de Russell del 2001 (hay una defensa sobre el uso de esta edición en la p. 61 que, por lo menos para mí, resulta más que consistente: la edición de Russell es una de las más consultadas y asequibles). El aparato de notas a pie de página, con llamadas alfabéticas, es una guía indispensable para el lector no neerlandófono; en ella se encuentra un rico elenco de cambios que experimenta la *Tragicomedia* en relación con su traducción: adiciones, omisiones, cambios de sentido y otros más. Si bien las omisiones o adiciones puede ser una categoría fácil de reconocer, hay que decir que el trabajo de interpretar cuando una traducción es fiel o no tiene muchos matices que dependen más de la lectura atenta de las editoras que de categorías científicamente mesurables; como ellas mismas reconocen, no es fácil advertir “if a Spanish sixteenth-century word means exactly the same as a Dutch word of the same period” (p. 64). En todo caso, las editoras han adoptado un criterio básico, que consiste en no advertir cuando se usa “at first sight, the most evident equivalent” (*id.*), pero sí en los demás casos (que ellas ilustran con el siguiente ejemplo: cuando Pármeno llama “mi vida” a Areúsa, el traductor al flamenco utiliza “mijn schaepken”, “mi cabritilla”, otra forma válida de dirigirse afectivamente a alguien). Aunque el reto de preparar una edición para dos públicos tan distintos –como podría ser el neerlandófono atraído por el flamenco del siglo XVI y el medievalista interesado en la recepción de *Celestina* en los Países Bajos– era grande, debo confesar que quedé gratamente sorprendido con los resultados; en mi caso particular, mi desconocimiento del flamenco del XVI fue suplido suficientemente por las notas a pie de página, en las que las editoras me

brindaron un auxilio constante y aliviaron mi cojera idiomática con pistas y recomendaciones de los aspectos que había que considerar en relación con el texto fuente y la traducción. Así, por ejemplo, un lector no neerlandófono interesado en el impacto que tendrían las recomendaciones de Proaza sobre la prosodia que conviene al texto celestinesco, no quedaría defraudado al poder comprobar que, de las siete octavas con que suelen cerrar las ediciones celestinescas, la traducción al flamenco insertaba la cuarta octava de Proaza justo entre el segundo prólogo y el *incipit*, aquella titulada “Dize el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia”, y se olvidaba de las demás. Este interés en la prosodia celestinesca se refrendaba con una nota en prosa colocada inmediatamente, en la que el traductor anónimo apuntaba, como indican las editoras en la nota correspondiente en inglés: “Honorable Reader, to grasp clearly the meaning, you should understand which person is talking, that is to say, asking or answering, for this [book] should not be read as if you were reading [hi]story (een historie), but this aforesaid book is [written] as if you were to read it as poetry or rhyme, although it is put in prose [spoken] by characters” (p. 77, nota b). Todo esto, tan interesante para documentar la importancia que tuvo la lectura en voz alta de *Celestina*, puede deducirse eficientemente con ayuda de una experimentada anotación crítica sin necesidad de ser un experto en flamenco del siglo XVI.

Las desviaciones del texto celestinesco que avivan el interés por la traducción flamenca son más llamativas en el caso de una traducción como la de Kaspar Barth, de 1624; en ella, como señala su editor Enrique Fernández, dos marcados rasgos de originalidad obligan a considerarla como un caso singular entre las otras traducciones del período: me refiero a las notas críticas que acompañan su traducción al neolatín y un amplio prólogo en el que Barth dejó testimonio de la forma en la que disfrutaría *Celestina* un erudito del XVII. Consciente de que el éxito de la edición depende en buena medida de un marco cultural ajustado a la biografía intelectual de Kaspar Barth, Enrique Fernández ofrece en su Prólogo (pp. 13-42) una visión panorámica de los principales hitos culturales que se cruzan en su lectura e interpretación de *Celestina*: la literatura que interesó al humanista (desde su traducción de la *Diana enamorada* de Gil Polo de 1625 o la del *Coloquio de las damas* de Fernán Juárez de 1623, traducción parcial al español de los *Ragionamenti* de Aretino); su formación escolar en universidades alemanas; su filiación clasicista y sus coqueteos con la literatura hispánica entre 1623 y 1625 (además de las traducciones señaladas, pensó en traducir la *Segunda comedia de Celestina* de Feliciano de Silva); la edición de *Celestina* que sirvió para su traducción (la de Plantin de 1599, mutilada); su moderna poética de traducción atenta más al sentido que a la forma; su perspectiva de *Celestina* como un texto didáctico que encumbra el *docere* sin olvidar el *delectare* (como

sugieren muchas de las notas de Barth centradas en destacar los méritos estéticos de la obra); el público que apreciaría la traducción de un texto hispánico en neolatín (educado y erudito como el mismo traductor); la perspectiva protestante de Barth inoculada en su traducción; sus ideas sobre el género de *Celestina* o sus criterios al redactar las notas de su traducción. Cada uno de estos capítulos ofrece una perspectiva sumaria que, en su conjunto, permite hacerse una idea muy clara del ambiente en el cual se prepara y se lee esta traducción.

La edición del texto, como en el caso anterior, también se propone para una gama variada de lectores, de modo que la traducción de Kaspar Barth en neolatín no es necesariamente el foco de atención de Enrique Fernández. Así, por ejemplo, los materiales que no dependen de la edición de 1599, y por ello mismo los más originales y aprovechables del texto para un estudioso de la recepción de *Celestina*, se editan en latín acompañados de sus respectivas traducciones al inglés (me refiero a la *Dissertatio* y a todas las notas de Barth; pp. 375-493). El aparato crítico que presenta Enrique Fernández está concentrado principalmente en traducción al inglés de las notas de Barth; mientras en la *Dissertatio* apenas encontramos cinco notas paleográficas y otras ciento cincuenta en la traducción de *Celestina* (entre notas paleográficas, indicaciones sobre rasgos peculiares de la traducción al neolatín o del modelo de 1599), las puras notas editoriales de Enrique Fernández en su traducción de las notas de Barth rebasan las 350. Respecto a la *Dissertatio* de Barth, los temas que recorre abarcan una nómina amplia, enriquecida por una argumentación sólida y exuberante en ejemplos, lo que recrea, en buena medida, el horizonte intelectual desde el cual y para el cual escribe Kaspar Barth. Desde una poética del relato breve ejemplar como transmisor de conocimientos prácticos hasta una defensa de la eficacia del relato histórico (identificado en sus principios constructivos con el relato ejemplar); desde una cuidadosa justificación para traducir *Celestina* en neolatín, basada en la belleza persuasiva de su lenguaje, en la profusión de sus *sententiae* y en la alta honorabilidad de los valores que defiende, hasta un alegato a favor de la filosofía práctica enseñada con ejemplos de todos los días (como sucede con *Celestina*, por supuesto).

En este prólogo también puede encontrarse una buena defensa de la lengua española, que para Barth excede a las demás y cuando alguna se le acerca, como el francés, “se debe a que imita a los españoles o sigue su ejemplo” (ello, sin contar la proximidad prosódica que vislumbra Barth entre el español y el latín, superior a las que pueden presumir el francés o el italiano, y que le ayudó en la traducción de proverbios y sentencias en metro); una digresión sobre el *decorum* de los personajes que remata con una magnífica caracterización de los tres personajes que mejor ejemplifican para Barth la mezcla de sabiduría y elocuencia: Celestina, Calixto y Melibea; una

poética de la traducción que defiende el interés en el sentido por encima de los aspectos formales y una poética de una anotación eficaz por encima de la anotación erudita abundante que estorba más de lo que sirve. Esta *Dissertatio* abre el apetito del lector y lo prepara para el sabroso manjar que irá encontrando a lo largo de las más de trescientas notas originales de Barth. Aquí, el lector puede repasar un elenco de conocimientos que rayan muy seguido en lo tópico (por ejemplo, las notas de fuentes y *similia* en las que se habla del elefante, del basilisco o de la serpiente), pero también hay información que rompe con estas convenciones y propone aspectos que resultan más originales para un traductor y anotador del siglo XVII, como cuestiones de poética; así, por ejemplo, Barth se detiene en el segundo prólogo para referirse al “cuento de camino” (“fabula ad hybernum ignem”) y relacionarlo con las *Noches de invierno* de Eslava y la fábula milesia, un conjunto de “fictitiae... et saepe veras historias fictionibus involventes, non tamen idcirco contemni merentes cum non diffiteantur titulo quod opere facessunt” (p. 314) y aprovecha la alusión a las “sentencias y dichos de filósofos” (“dicta sententiasque philosophorum”) para insistir en el contenido ejemplar de *Celestina*: “dicta et sententiae hic [en *Celestina*] tales sunt qualium observatio beate et innocenter, laudabiliter etiam, vivere faciat, contemptus illaudatam vitam turpi fine claudat. Exemplar huius dent Sempronius, Parmeno, Celestina, Callisto, Melibaea” (*id.*); Petrarca se destaca por ser el primero que “verae eruditioni de libris priscorum lumen erexit” (p. 306).

Otras notas interesantes sobre la misma línea son las que dedica a los lugares comunes (p. 314), al género de *Celestina* (identificado con el *ludus* latino; p. 315) o al metro en el que conviene traducir los pocos versos que se encuentran a lo largo de la obra (p. 322). A menudo, Barth transforma la nota que podría ser banal en un semillero de información; cuando traduce “roen los huessos que no tienen virtud, que es la historia toda junta” piensa en “ordinem totius dictionis infamat” del *Satiricón* (no tan relacionado, si se piensa en el contexto completo: “Dum ergo iuvenes sententias rident ordinemque totius dictionis infamant”; 6), lo que termina por sugerirle una nota sobre Petronio. Uno esperaría, sin duda, la nota biográfica tópica, pero lo que obtiene en realidad es una digresión sobre la superioridad de *Celestina*: “verba sunt Petronii Arbitri, cuius *Satiricon*, si integrum ad nos pervenisset, fortasse Latinitas non haberet quod soboli suae Hispanismo” (p. 313). Cuando anota el famoso “Melibeo soy” (“Melibaea mihi omnia est”), apunta que se trata de una “proverbialis locutio” para expresarse rápidamente, pero que en el fondo no tiene sentido (“et tamen nihil non dicatur”; p. 323). Los lugares comunes recordados después por Barth permiten deducir que rehuye abiertamente la deificación de la figura femenina sugerida por el texto en castellano (“Senatus, curia, unus mihi omnia Gratianus”, Ausonio; “Omnia



Caesar erat...”, Lucano), aunque al final de la lista de *similia* hay algunas pistas que permiten reorientarse en esa dirección (“...dum nulla sibi tribuit bona, fit Deus illi omnia...”, Próspero; “at hic vester flamen et pontifex et omnia”, Macrobio). En la nota a “Lo de tu abuela con el ximio, hablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo”, Barth supone que “euclillo [cucillo] vera sit scriptura” (p. 327). En otros casos, la anotación se aprovecha para precisar matices de sentido que la traducción latina por sí misma no puede brindar: “barbuda” (“barbatam”: “cum enim virum nil magis deceat, feminam nihil dedecere amplius potest quam os pilis obductum”, p. 331); “a esa dueña” (“huic matronae”, p. 334); “puta vieja” (“prostibulum vetus”: “Quae duo verba anima velut sunt sequentis paginae”, p. 334); o para indicar callejones sin salida para el traductor, como pasa con “hideputa” (“o degenerem”: “non poterat commodius illud ‘hideputa’ exprimi”, p. 325) o “trotaconventos” (“ardelionis [istius] anus”: “‘Trotaconventos’ commodius Latine reddere non potui”, p. 347).

El registro de las notas es muy amplio, pero sin duda destacan las explicaciones de proverbios, concisas en general (aunque no rehuye la ejemplificación con otros refranes alusivos en español que mezcla con *similia* clásicos a la menor oportunidad), referencias a lugares comunes en el mismo texto de *Celestina* y costumbres españolas. La anotación de Barth es muy desigual a medida que progresa el texto: mientras las primeras notas se desarrollan ampliamente con un tono ensayístico, las últimas suelen abusar de la glosa hasta llegar a la nota final en la que se avisa que no se continúa con la anotación para no hacer una obra muy extensa (p. 374).

Ambos trabajos amplían los horizontes del medievalismo en varias direcciones: el especialista en *Celestina* encontrará dos riquísimos testimonios de la recepción de su obra en terrenos prósperos y no tan lejanos a su especialidad: el de los lectores hispanófilos en Flandes y el de una clase formada en latín que también estimó la literatura española del período. Los estudiosos de la traducción medieval y aurisecular tienen mucha tela para cortar; los que se interesan en el neolatín cuentan con una traducción de *Celestina* que aprovecha todas las herramientas expresivas disponibles para la recreación del texto original y en la que Barth explicita paso a paso los problemas y las soluciones de su inspirada empresa; quienes se interesan en la traducción al flamenco asistirán al espectáculo de una Europa comprometida con los bienes culturales antes que con las fronteras políticas y lingüísticas. El medievalista en general tiene la oportunidad de recrear las supervivencias de literatura medieval en la caudalosa senda de la imprenta aurisecular y las adaptaciones que fueron necesarias en el camino.

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa