

Celestinesca

ISSN 0147-3085



Sevilla: J. Cromberger, 1535

Vol. 22, no. i

1998

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

EDITORIAL ASSISTANT

RANDAL GARZA
Michigan State University

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Penn State Univ. (USA)
Manuel CRIADO DE VAL	C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)
Alan DEYERMOND	Queen Mary-Westfield Col.-of London (UK)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago (CHILE)
Michel GARCIA	La Sorbonne (FRAN)
Jacques JOSET	Univ. de Liège (BEL)
Kathleen V. KISH	Univ. of N.C.-Greensboro (USA)
Katalin KULIN	Univ. Budapest (HUN)
Adrienne S. MANDEL	Cal. St. Univ.-Northridge (USA)
Walter METTMANN	Univ. Münster (GER)
Eloísa PALAFOX	Washington Univ. (USA)
Jerry R. RANK	St. Mary's College (USA)
Christof RODIEK	Dresden (GER)
Dorothy SEVERIN	Liverpool University (UK)
Emma SCOLES	Univ. di Roma (ITAL)
George SHIPLEY	Univ. of Washington (USA)

Subscriptions in the U.K.

Geoffrey West
Dept. of Printed Bks. (Hispanic)
The British Library
Great Russell St.
London WC1B 3DG ENGLAND

Suscripciones en España

Díaz de Santos, S.A.
c/ Maldonado, 6
28006 Madrid
FAX: 91 575 55 63

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 22, no. 1 (Primavera 1998)

© J. T. Snow

**This journal is a member of CELJ
The Conference of Editors of Learned Journals**

**This issue has been produced with support from
Michigan State University's
College of Arts and Letters, and
the Department of Romance & Classical Languages**

NOTA DEL EDITOR

This space was taken in v. 20 by Rosa Garrido's introduction to the *festnummer* we prepared in homage to Louise Fothergill-Payne. As many of you know, Louise passed away shortly after seeing this well-deserved tribute. At the time of her death, she was actively engaged upon a final read-through of a forthcoming edition of the previously unedited sixteenth-century manuscript, *Celestina comentada*, and working with her husband, Peter, he finishing up the hunt for sources. I can report that Louise's associate, Enrique Fernandez, has finished the checking of the edition against the manuscript, and Peter Fothergill-Payne is putting the final touches on the last sources. The full edition is to be presented for its eventual publication in Salamanca in early 1999. We trust it may appear in this anniversary year.

There might well be several anniversaries associated with the printing history of the *Comedia/Tragicomedia*, beginning with those tributes being planned for 1999. Toledo in 2000? Seville in 2001? Zaragoza in 2007? Valencia in 2014? And why not one to commemorate in 2022 Leon Amarita's Madrid edition, the first Spanish edition after 1634?

As we approach these dates and plan to mark the occasions, "la celestinesca" certainly has not taken a holiday. In 1998, a musical version has had a pre-production viewing in New York (a collaboration of Brad Bond and Jason-Michael Fiske). I have heard ten of its seventeen songs and hope it does make it to at-least Off-Broadway, for it certainly captures the spirit of *Celestina* in modern stage musical idiom. And in Stockholm, the inaugural drama selected to showcase that city's reign as Cultural Capital of Europe was a new (Swedish) version of *Celestina*, directed by a Canadian, Robert Lepage. And then there was the spectacular Quaritch auction house (London) sale to an anonymous buyer of a formerly unknown exemplar of the Zaragoza 1507 *Tragicomedia*! Plus there are, I know, special events being prepared in Santander, Madrid, New York, East Lansing and Kalamazoo (Michigan), Burgos, Leeds (UK), San Francisco (the MLA), and Muenster (at AISO). Of others I will give notice in the following number of this journal.

That *el mundo celestinesco* is alive and well is, I think, particularly noticeable with this number of vol. 22. Jesus Gomez starts it off with a spirited tour of the celestinesque landscape in the theater of Lope; then Ivy Corfis discourses on the causes and effects of 'naming' in *Celestina*. Two other articles give evidence of the work's early impact on foreign literatures, Leo Cabranes Grant's fascinating exploration of Giraldo Cinthio's evocation of *Celestina* in the latter's treatment of the term 'tragicomedia', and Denis Drysdall's sleuthing that has uncovered reports of *Celestina* in seventeenth- and eighteenth-

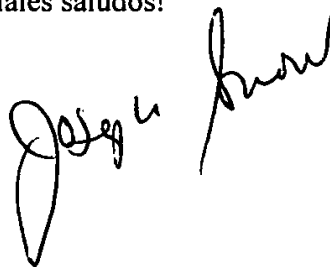
century France. Georgina Olivetto shares detailed information from her *in situ* Buenos Aires inspection of the *Celestina* exemplars from Foulche-Delbosc's library that ended up in Argentina's National Library.

I have contributed, in addition to the more normal Suplemento Bibliográfico, a prologue for four "textos recuperados" (an activity I hope *Celestinesca* will do more of) that center on La Puebla de Montalbán, a prologue which, in part, reflects my own first experiences of that famous small town. Read it to discover who was my 'Sancho Panza' on that occasion. The illustrations I provide keep up the visual witness to "la celestinesca" that have accompanied these pages for almost a quarter of a century.

Finally, I wish to note a few changes. Eloisa Palafox has joined our *corresponsales* as of volume 22. She knows the journal well, having been my assistant for volumes 15-16. And, sadly, Randy Garza, who worked mightily for *Celestinesca* for the past four years, has moved on, leaving an empty place that will be hard to fill. Fortunately for all of us, Randy worked with me while I was still on sabbatical to finish up (in advance) the 2 numbers scheduled for a 1998 imprint (any lateness is strictly owing to problems of time occasioned by own having to once again get up to running speed in the US). These both will still list Randy as Editorial Assistant.

We here are back in harness and hoping to maintain the normal 2 issues per volume year into the future. I hope all of you as readers will encourage interested students of the more recent generations to subscribe (it is still the world's best bargain) or, in some cases, submit studies to us. And we always welcome institutional (library) subscribers. We want to be where users are.

Cordiales saludos!



Celestina.



Figurita. J. Cromberger (Sevilla 1525).

PRIMEROS ECOS DE CELESTINA EN LAS COMEDIAS DE LOPE

Jesús Gómez
Universidad Autónoma de Madrid

Sigue siendo válida la queja formulada por Marcel Bataillon a principios de los 60 sobre la poca preocupación que ha habido por analizar la influencia de *Celestina* tanto en la novela como en el teatro "en dehors du genre célestinesque,"¹ es decir, más allá de las llamadas continuaciones directas de la tragicomedia editadas entre 1534 y 1554, género que sí ha sido suficientemente estudiado.² Sin embargo, el

¹ M. Bataillon, *"La Célestine" selon Fernando de Rojas* (París: Didier, 1961), p. 227. Después de redactar la práctica totalidad de las siguientes páginas, he tenido conocimiento de la tesis que durante 1990 presenta en la Universidad de Harvard, Harry Vélez-Quiñones, *La celestinesca, la comedia y "La Dorotea": huellas de un intertexto* (Ann Arbor, Michigan: UMI, 1993) cuyo planteamiento, aunque no del todo coincidente, presenta numerosas similitudes con el de este artículo. Indico en nota las concordancias más significativas con la tesis.

² Además de las observaciones incluidas en los *Orígenes de la novela*, III de M. Menéndez Pelayo, vol. 14 de la NBAE (Madrid: Bailly-Baillière, 1910) y en la obra clásica de M.R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970²), véase la monografía de P. Heugas, *"La Célestine" et sa descendance directe* (Burdeos: Institut d'Études Ibériques, 1973) y, más recientemente, el artículo de Keith Whinnom, "El género celestinesco: origen y desarrollo", *Academia Literaria Renacentista*, V: *Literatura en la época del Emperador* (Salamanca: Universidad, 1988), pp. 119-131, o los trabajos de Consolación Baranda, uno de los más recientes, "De 'celestinas': problemas metodológicos", *Celestinesca* 16.2 (1992): 3-32. Comp. M.A. Pérez Priego, ed., *Cuatro comedias celestinescas* (Valencia: UNED-U. de Sevilla-U. de Valencia, 1993) y J.L. Canet Vallés, *De la comedia humanística al teatro representable* (Valencia: UNED-U. de

hispanista francés señalaba con acierto que la fecundidad de *Celestina* "s'étend bien au delà des imitations délibérées de ce 'modele,'" y apuntaba hacia la obra de dos autores, nada menos que Cervantes y Lope de Vega, maestros de una generación de escritores "qui ont su *La Célestine* par coeur, comme un classique."³ En efecto, lo que sorprende al lector de las comedias de Lope es la recurrencia con la que aparecen en ellas citas y ecos de la *Tragicomedia* de Rojas, desde las primeras obras, a pesar de la gran distancia, no sólo cronológica, que separa a Lope de *Celestina*.

Las numerosas diferencias que hay entre *Celestina* y las comedias de Lope no se pueden explicar sólo por la disparidad de las épocas en que fueron escritas, fines del siglo XV y fines del XVI respectivamente; ni tampoco por las respectivas convenciones genéricas: teatro escrito en prosa para ser leído o recitado en el caso de la *Tragicomedia* y, en el caso de la comedia nueva, salvo *La Dorotea*, teatro escrito en verso para ser representado. La diferencia más importante reside en la intencionalidad de ambos dramaturgos, ya que si Rojas pretende escribir su obra como moralidad o escarmiento ejemplar, la función básica de la comedia nueva (no hablo ahora de los autos sacramentales, ni tan siquiera de los dramas históricos) es la de servir sobre todo de diversión.

Aun cuando en algunas ocasiones advierta Lope sobre la moralidad de su comedia, lo hace de forma tópica, como en la dedicatoria de *La francesilla* (1595-1598) donde habla de las "perdiciones de los mozos y del cuidado de los padres, por verlos ocupados en el amor o el juego" (BC IV, 692).⁴ Se trata de un posible recuerdo de la

Sevilla-U. de Valencia, 1993), J. Gómez, "Las 'artes de amores', *Celestina* y el género literario de la *Penitencia de amor* de Urrea", *Celestinesca*, 14.1 (1990): 3-16.

³ "*La Célestine*" selon Fernando de Rojas, pp. 226 y 228. En cambio, R. W. Tyler, "*Celestina* in the comedia," *Celestinesca* 5.1 (1981): 13, se limita a afirmar que la deuda de Lope con la obra de Rojas "has been too thoroughly treated to need further comment here."

⁴ Mientras que no se indique lo contrario, las citas de las comedias de Lope se hacen por nuestra edición de la Biblioteca Castro (Madrid: Turner, 1993-1995), 12 vols, aparecidos hasta el momento, sin más que indicar entre paréntesis, en números romanos, el volumen y, en arábigos, la página. Véase ahora, Jesús Gómez y Paloma Cuenca: "La nueva edición de las comedias de Lope en la Biblioteca Castro," *Anuario Lope de Vega* I (1995): 271-291. Las fechas de cada comedia remiten al catálogo de comedias "auténticas" establecido en la obra de S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. esp.

tragicomedia, "la qual contiene (...) avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas" según indica el subtítulo.⁵ Claro que el propósito moral de *Celestina* es característico, en general, de la comedia humanística, como se sabe.⁶ Por el contrario, lo que le interesa a Lope de la *Tragicomedia*, además de utilizarla como posible repertorio de recursos y de caracteres teatrales, es el valor cómico y risible que descubre en ella y que desarrolla en la mayoría de las comedias estudiadas, si dejamos al margen algunos casos singulares como *El caballero de Olmedo* y *La Dorotea*. Ello no quiere decir que el dramaturgo madrileño no sea consciente del valor ejemplar de la obra de Rojas, al que alude incluso en algún pasaje. Por ejemplo, en el siguiente diálogo de *Juan de Dios y Antón Martín* (1611-1612): "DAMA 2ª Aquí hay libros. DAMA 1ª Gentilhombre/ ¿tiene acaso a *Celestina*/ JUAN ¡A qué oratorio se inclina!/ DAMA 2ª No os ponga asombro este nombre;/ que es libro muy ejemplar"(BAE XI, 289b).⁷

revisada por Morley (Madrid: Gredos, 1968).

⁵ Así aparece en la *Tragicomedia* (Valencia 1514), no en la primitiva edición de la *Comedia* (Burgos 1499). Entre las ediciones modernas de *La Celestina*, D.S. Severin (Madrid: Alianza, 1969 y Madrid: Cátedra, 1988), P. E. Russell (Madrid: Castalia, 1991), J. Rodríguez-Puértolas (Madrid: Akal, 1996). Las citas se hacen sin más que indicar el número de *auto*, en romanos, seguido del número de escena.

⁶ Por ejemplo, el *Paulus* (1390) de P.P. Vergerio lleva el subtítulo de "comoedia ad iuvenum mores corrigendos". Ver la ed. de J.M. Casas Homs del *Poliodoros* de J. de Vallata (Madrid: CSIC, 1953), p. 40. Sobre la moralidad de *Celestina* ha vuelto recientemente J. N. H. Lawrance, "The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its 'moralitie'," *Celestinesca* 17.2 (1993): 85-110. Véase también K. Whinnom, "The Form of *Celestina*: Dramatic antecedents," *Celestinesca* 17.2 (1993): 129-147. Por su parte, Domingo Ynduráin, "Un aspecto de *La Celestina*," en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin* (Madrid: Ed. Nacional, 1984), pp. 521-540, señala la peculiaridad del planteamiento de Rojas con respecto al problema moral: "Para los moralistas, el peligro específico de la juventud es el impulso amoroso y, como ellos, Rojas lo inserta en un doble plano, el personal y el social; pero frente a estos escritos — artes de amores y tratados doctrinales —, Rojas no presenta lo que debe ser, esto es, casos o teorías ejemplares que deben ser imitados o seguidas, sino todo lo contrario (...) *La Celestina* no se presenta al lector como obra explícitamente doctrinal, sino como reflejo directo y no manipulado de la realidad: será el lector quien deba interpretar los hechos y sacar las conclusiones" (523).

⁷ Comp. M. Herrero García, *Estimaciones literarias del S. XVII* (Madrid: Voluntad, 1930), pp. 9ss. Cuando no ha aparecido todavía la edición de la Biblioteca Castro (=BC), citamos las comedias según la paginación de las

Frente a la moralidad de *Celestina*, la comedia lopesca se define sobre todo por ser vehículo de entretenimiento. De esta diferencia de propósito o de intención deriva la actitud "apocalíptica," por parafrasear el título de un famoso ensayo de U. Eco, que adopta Rojas cuando retrata en su tragicomedia un universo caótico, que finaliza con la destrucción de dos florecientes familias, frente a la actitud "integrada" de la que hace gala Lope, ya que en su comedia el orden social siempre queda restaurado aun a costa del individuo. Claro que esa restauración del orden social ya tenía lugar, como advierte Consolación Baranda, en el ciclo de las continuaciones directas de *Celestina*.⁸ Por otra parte, ni en la resolución ni en el planteamiento del conflicto dramático le importa a Lope la psicología individual, que de manera tan efectiva sirve para caracterizar a cada uno de los personajes rojianos, en especial a los que pertenecen a las capas bajas de la sociedad, como son las ramerías, los rufianes, la alcahueta y, en fin, los criados. Al contrario, los personajes de la comedia nueva son tipos fijados de antemano cuyo papel viene definido sobre todo en función del *status* que ocupan.⁹ He ahí donde reside el conformismo de los valores propugnados por la comedia nueva, como arte y espectáculo de consumo, destinado a ser representado ante el público del corral.

ediciones de la Real Academia, la primera dirigida por Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, 15 vols (Madrid, 1890-1913), según la reedición de la Biblioteca de Autores Españoles (=BAE), con la indicación del volumen correspondiente en romanos, y la página en arábigos; con posterioridad la Nueva Edición dirigida por E. Cotarelo, 13 vols. (Madrid, 1890-1913), con la abreviatura NE.

⁸ "De 'celestinas': problemas metodológicos," p. 31: "En definitiva, todos los autores participan de la ideología dominante, presentando un punto de vista afín al de las clases altas. Esta actitud es evidente en aquellas que tienen un desenlace feliz, donde puede sortear la tragedia porque la sociedad que presentan se ha dotado de un recurso — el matrimonio secreto — que armoniza los intereses de los enamorados y los imperativos sociales. Pero cuando los autores, en su empeño de respetar el final trágico de su modelo 'matan' a sus amantes, tienen buen cuidado de presentar estas muertes como resultado de una necesaria reparación social."

⁹ Es lo que sostiene D. Ynduráin, "Personaje y abstracción," *El personaje dramático. Ponencias y debates de la VII jornadas de Teatro Clásico español (Almagro, 20-23 de sept., 1983)*, coord. L. García Lorenzo (Madrid: Taurus, 1985), pp. 27-36, con respecto no sólo a la comedia de Lope, sino al "teatro español" clásico, con algunos matices y con la excepción de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, claro está: "no digo nada nuevo si recuerdo que los personajes de la comedia clásica española son tipos definidos de antemano, no son personajes individuales, no son caracteres específicos y únicos, sino abstracciones."

Ahora bien, la comparación entre *Celestina* y la comedia lopesca no se puede hacer en términos predominantemente negativos, como ha sucedido de manera general entre la crítica, que ha subrayado quizá en exceso lo que no hay de Rojas en las comedias de Lope y la diferencia fundamental de propósitos entre ambos autores.¹⁰ Claro que no se propone imitar el dramaturgo madrileño de manera directa *Celestina* en el conjunto de sus comedias, si hacemos salvedad de algunos casos verdaderamente excepcionales, como el de la "acción en prosa" que con el título de *La Dorotea* (1632) publica Lope al final de su vida, siguiendo muy de cerca la pauta marcada en la tragicomedia de Rojas y, en consecuencia, distanciándose del arte nuevo.¹¹ Sin embargo, a pesar de las obvias diferencias genéricas e ideológicas, hay también en la comedia

¹⁰ En su monografía, E. Nagy subraya la vertiente negativa de la comparación ya desde el subtítulo: *Lope de Vega y "La Celestina": Perspectiva pseudocelestinesca en comedias de Lope* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1968), inspirado en un artículo de M. Criado del Val, "Elogio y vejamen de Lope de Vega", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162 (1963): 371-379. También insiste en la valoración negativa, desde una perspectiva más amplia, F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco* (Barcelona: Anthropos, 1993), pp. 18, 74 y 163. En cambio, señalaba R. Schevil, *The Dramatic Art of Lope de Vega* (Berkeley: U California P, 1918), p. 73: "The indebtedness of Lope to any single creation is not very pronounced, but if there is an exception to this rule, it is the *Celestina*, which made a deep impression upon him as well as upon all the writers of the Renaissance." Por su parte, H. Vélez-Quiñones concluye que la comedia de Lope "constituye un auténtico catálogo de la imitación celestinesca" (239). Al inicio de la tesis, advierte: "Gusta Lope de hacer gala de su ferviente entusiasmo celestinesco desde sus más tempranas comedias tales como *El galán escarmentado*, *El leal criado* o *El maestro de danzar*, hasta las postreras como *La noche de San Juan*, *Las bazarías de Belisa* o *Amor con vista*. Su acción en prosa, *La Dorotea*, constituye el punto culminante de esta afición" (4).

¹¹ En *La Dorotea*, sin embargo, el carácter de la protagonista es bien diferente al de Melibea, así como el de la madre y el de la alcahueta Gerarda. Véase H. Vélez-Quiñones, quien sigue el planteamiento que hace F. Márquez Villanueva sobre este aspecto, "Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*," en *Lope: Vida y valores* (Puerto Rico: Universidad, 1988), pp. 143-271. Dice este último: "Con vaivén característico, cortaba amarras del mismo [género celestinesco] al centrarse sobre un personaje femenino que es la enamorada y no la alcahueta (...) más aún en cuanto esa enamorada no es ninguna doncella de noble linaje (...), sino una profesional de la vida galante." Y añade: "*La Dorotea* tiene detrás de sí un temprano ciclo interesado en explorar el mundo 'a noticia' de la cortesana en comedias como *La ingratitud vengada*, *La prueba de los amigos* y *El rufián Castrucho*, anteriores todas a 1605" (151-152). Comp. J. M. Bleuca, introd. a su ed., *La Dorotea* (Madrid: Cátedra, 1996), pp. 31-51.

nueva escrita en verso y destinada a la representación numerosos ecos de la tragicomedia de Rojas.

Celestina ocupa un lugar de privilegio entre las referencias literarias que hace Lope en sus comedias, referencias que van desde las citas explícitas a modo de "homenajes literarios," hasta las citas implícitas dentro de un juego literario "qui consiste à éveiller des reminiscences," como decía M. Bataillon al hablar de la influencia celestinesca en *El caballero de Olmedo*.¹² Veamos primero las citas explícitas de *Celestina*, tomando como punto de referencia el período inicial del teatro de Lope, es decir, las comedias compuestas con anterioridad a 1604, año en el que se publica la primera de las *Partes* o conjunto de doce comedias en el que se subdivide la edición de las obras dramáticas del Fénix de los Ingenios.

Primeras alusiones a *Celestina*

Las primeras alusiones a *Celestina* aparecen ya en algunas comedias que Lope escribe aproximadamente en la década de los noventa, durante su estancia en la corte ducal de Alba de Tormes, cerca de Salamanca, donde permanece desde 1592 hasta la muerte de su primera mujer, Isabel de Urbina, en 1595. Aunque el dramaturgo madrileño pudo sin duda conocer antes la popular obra de Rojas, resulta tentador pensar que sintiera un renovado interés por *Celestina* al entrar en contacto con el mundo salmantino y, sobre todo, con el mundo estudiantil de la universidad que está muy presente asimismo tanto en *La serrana de Tormes* (1593-1594) como en *El domine Lucas* (1591-1595), comedia ésta ambientada precisamente en Alba de Tormes y que presenta claras semejanzas argumentales con *El maestro de danzar* (1594). En *La serrana de Tormes*, le dice una cortesana a un galán estudiante (BC IV, 169): "Que aún hay en las tenerías/ otra vieja Medusea/ que la mayor

¹² M. Bataillon, "*La Célestine*" selon Fernando de Rojas, p. 239. Recuérdese el pasaje de *El caballero de Olmedo* cuando Tello llega a casa de Inés, y pregunta "¿Está en casa Melibea?/ Que viene Calisto aquí" (vv. 1003-1004). A lo que responde la criada: "Aguarda un poco, Sempronio". Véase la introducción de F. Rico, ed., *El caballero de Olmedo* (Madrid: Cátedra, 1993¹³), pp. 27-29, donde estudia la deuda con la *Tragicomedia*. Comp. V. Gutiérrez, "*La Celestina* en las comedias de Lope de Vega", *Explicación de textos literarios* 4 (1975): 161-168. Por supuesto, hay otros pasajes de *El caballero de Olmedo* con ecos de *La Celestina*, especialmente significativos son los de Rodrigo y su amigo, cuando justifican la muerte del caballero: "¡Cuántas casas de nobles caballeros/ han infamado hechizos y terceros!" (vv. 2319-2320); "el que deshonra a don Pedro/ con alcagüetes infames" (vv. 2444-2445).

Melibea/ baje del cielo en dos días." Aunque para la crítica de nuestro siglo sea imposible demostrar que la acción de *Celestina* se desarrolla en Salamanca, o en otra ciudad, sin embargo hay testimonios como el anterior de Lope que documentan la asociación entre los personajes celestinescos y el mundo estudiantil salmantino.¹³

Por otra parte, los personajes de la comedia de Lope se aprovechan de la popularidad de la que evidentemente gozan los personajes de Rojas, con los que suelen establecer comparaciones dentro del juego literario que consiste en remitir a otras obras de la literatura. En *El maestro de danzar*, el galán Aldemaro disfraza de maestro da clases de danza para poder estar cerca de su amada, aunque se ve obligado a ser tercero de otro galán rival, Bandalino, al que le dice para animarle en su conquista amorosa: "Más diosa fue Melibea,/ y Calisto más perdido/ y un jardín los enseñó/ a perder el miedo" (BC I, 599-600). Con anterioridad, la amada de Aldemaro le reprocha a su hermana, quien le entrega un billete de Bandalino: "¿Qué te han dado por hurtar/ el oficio a Celestina?" (BC I, 576). Parecido juego de referencias celestinescas se establece entre los personajes de *El dómine Lucas*, donde el galán Floriano se disfraza de dómine para poder estar asimismo cerca de su dama, Lucrecia, de la que se ha enamorado de manera fulminante cuando viene desde Salamanca hasta Alba de Tormes para correr unos toros. Las semejanzas con el planteamiento de *El caballero de Olmedo* son evidentes, como se ha señalado.¹⁴ Sin embargo, todo el enredo de la comedia en *El dómine Lucas* lo conduce el galán, Floriano, que, hecho alcahuete de sí mismo, pasa por ser heredero de Celestina. Cuando Floriano le ofrece a Lucrecia la cura de algún "dolorcillo," responde la dama avisada: "Bueno, la pregunta es alta;/ pero no me maravillo./ Quizá el dómine tocó/ un paso de Celestina,/ en que da esta medicina/ a otra Lucrecia cual yo"

¹³ Véase M. Chevalier, "La Celestina según sus lectores," *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII* (Madrid: Turner, 1976), pp. 138-167. Por ejemplo, en la *Farsa llamada Salmantina* (1542) de Bartolomé Palau, ed. Morel Fatio, *Bulletin Hispanique* (1920), se cita *Celestina* como uno de los libros preferidos por el escolar protagonista. Por su parte, la *Cuarta obra y tercera Celestina* (1542) de Sancho de Muñón se desarrolla en Salamanca. Según el folklore estudiantil, se sitúa en la ciudad salmantina la "casa de nuestra madre Celestina," como afirma A. Laguna. También los dos estudiantes de Salamanca se refieren a "nuestra madre Celestina" en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (d. 1550) de Juan Arce de Otálora, ed. J. L. Ocasar Ariza, Biblioteca Castro (Madrid: Turner, 1995), I: 28, 284, 398.

¹⁴ F. Rico (ed., pp. 67-68) señala que en *El dómine Lucas* anticipa Floriano la situación inicial de un forastero que llega a una villa y triunfa con los toros. La diferencia reside en que el dómine recurre a la artimaña del disfraz, que en el caso de el caballero de Olmedo, se reserva para el gracioso.

(BC III, 664) ya que, en efecto, la alcahueta le ofrece en la *Tragicomedia de Rojas* (IV,5) a Lucrecia unos polvos para "el olor de boca," aunque la oración para el dolor de muelas, que es lo que dice sentir la Lucrecia de *El dómíne Lucas*, se la pide a Melibea (IV, 5). En todo caso, Floriano aparece como un consumado aprendiz de Celestina, como se dice en la comedia (BC III, 666): "Basta, que de aqueste oficio/ dejó Celestina nietos."

Literatura sobre literatura, los personajes de Lope juegan con la popularidad que alcanzan en su época los personajes celestinescos. Se podrían añadir otras alusiones parecidas en algunas comedias posteriores, como ésta de *La francesilla* (1595-1598): "Adiós, Madrid generoso/... Celestinas y Calistos,/ Pármenos, Sempronios dobles" (BC IV, 704) o esta otra de *El genovés liberal* (1599-1608) — después de que Otavio regala una cadena, comenta un amigo suyo: "Si la madre Celestina/ partiera así la ganancia,/ no la matara Sempronio" (NE VI, 123a). Obsérvese que el personaje que aparece con más frecuencia aludido en las citas anteriores es el de la propia alcahueta, tan popular que habían pasado a formar parte del refranero, al que era muy aficionado el dramaturgo como fuente de inspiración.

En todo caso, Lope parece preferir hacer alusiones a los personajes celestinescos antes que referirse a *Celestina* como obra de conjunto, sobre cuyo valor ejemplar se habla, sin embargo, en el pasaje ya citado de la comedia de santos *Juan de Dios y Antón Martín* (1611-1612). También se menciona explícitamente el libro de Rojas en *La prueba de los amigos* (1604): "CLARA ¿No has leído a *Celestina*?/ GALINDO A *Celestina* leí./ CLARA Pues mira a Sempronio allí..." (NE XI, 107a).¹⁵ Las alusiones literarias se centran menos en el libro de Rojas, que en los personajes celestinescos citados como fuente de comparaciones literarias, sobre todo el personaje de la vieja alcahueta. Sin embargo, en las primeras comedias, no intervienen en escena todavía los personajes asociados al mundo lupanario que se han considerado más típicos de *Celestina*. De hecho, la que podríamos considerar como la primera alcahueta profesional del teatro de Lope no aparece hasta *La bella*

¹⁵ Hay otras citas tardías, como la que incluye Lope en su novela *Las fortunas de Diana* editada en *La Filomena* (1621), cuando le dice a Marcia Leonarda (Marta de Nevares): "Aquí me acuerdo, señora Leonarda, de aquellas primeras palabras de la tragicomedia famosa de *Celestina*", en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. F. Rico (Madrid: Alianza, 1968), p. 30. Sobre otras citas y alusiones a *Celestina*, el estudio más completo es el de Ricardo del Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega* (Madrid: Escélicer, 1942), pp. 825-828.

malmaridada (1595-1598), pero desempeña un papel secundario y episódico en la trama de la comedia. Veamos la cuestión con más detenimiento.

Alcahuetas

En su catálogo de personajes, S. G. Morley y R. Tyler¹⁶ recogen hasta ocho ejemplos bajo la categoría de ALCAHUETA: 1) Belisa, *El amante agradecido*, 2) Corcina, *La ingratitud vengada*, 3) Fabia, *El caballero de Olmedo*, 4) Marcela, *La bella malmaridada*, 5) Saluscia, *La victoria de la honra*, 6) Teodora, *El rufián Castrucho*, 7) Teodoreta (sólo mencionada), *Los embustes de Fabia* y 8) Zarabanda (sólo mencionada), *Las ferias de Madrid*.¹⁷ La lista se puede completar con algunas otras viejas alcahuetas

¹⁶ *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, 2 vols. (Berkeley/Los Angeles: U California P, 1961), s.v. ALCAHUETA. Dejamos a un lado la categoría de ALCAHUETE, bajo la cual tan sólo catalogan Morley y Tyler dos ejemplos entre interrogaciones: 1) Flavio, *El Grao de Valencia*, 2) Tello, *La hermosura aborrecida*. Se podría añadir a la lista el alcahuete que interviene en *El ganso de oro* (BC II, 771): "alcahuete soy/ de los humanos placeres,/ y por ello vengo y voy/ con recaudos a mujeres." En la comedia de Lope, suele ser negativa la valoración del oficio de "alcahuete," no así el desempeñar tercerías amorosas. La distinción entre ambas funciones aparece en la comedia *Nadie se conoce* (c. 1618), citada por H. Vélez-Quiñones (p. 236), cuando Fabio pregunta al Rey: "¿Quieres decir, en efeto,/ que soy alcahuete?" Para luego precisar: "Del mancebo que es vicioso/ y en varios gustos ha dado/ es alcahuete el criado/ aquí, y allí codicioso." En cambio, no es alcahuete "quien sirve a un firme amante/ destos de pan y cuchillo", sino "Guardarropa del señor,/ porque el criado mejor/ es el que sabe guardar" (NE VII, 700ab). Se podría recordar también el pasaje paródico de otra comedia, *El amigo hasta la muerte* (1606-1612) que A. Redondo ha puesto en relación con el *Quijote*, "De las terceras al alcahuete del episodio de los galeotes en el *Quijote* (I, 22). Algunos rasgos de la parodia cervantina," *Journal of Hispanic Philology* 13 (1988-1989): 145n. El mencionado pasaje exalta el oficio de alcahuete: "oficio honrado/ y de gente bien hablada./ Cierta que había de haber,/ con salario y mucho honor,/ sus corredores de Amor/ para llevar y traer" (NE XI, 323a).

¹⁷ De Teodoreta, que no interviene como personaje, se dice en *Los embustes de Fabia* (BC I, 819): "... es ciega y es alcahueta." Más dudosa es que la alusión a la Zarabanda como "aquella alcahuetaza," en *Las ferias de Madrid* (BC II, 435), se deba entender como nombre propio y no como el conocido baile. Hay que tener en cuenta algunos testimonios de la época en los que aparece el baile personificado, como el pliego suelto de Juan de Godoy, *Relación muy graciosa que trata de la vida y muerte que hizo la Zarabanda, mujer que fue de Antón Pintado* (Cuenca 1603), catalogado en las *Relaciones de sucesos, I de Cuadernos Bibliográficos*

que, a pesar de no aparecer en escena, son mencionadas por algún personaje. En *El ruiñeñor de Sevilla* (1604-1608), se alude a una "dueña anciana/ entre bruja o Celestina" (BAE XXXII, 80b). En *El anzuelo de Fenisa* (1602-1608), un galán se refiere al cortejo amoroso, "después de un año/ de paseos y de rondas,/ papeles y diligencias/ de terceras cautelosas" (BAE III, 290b). En *El alcalde mayor* (1604-1612), se habla de una vieja que trae a Rosarda una "oración" (NE XI, 215b). En *El llegar en ocasión* (1605-1608), Lidonio se vale de una vieja para hablar con una dama casada según cuenta él mismo: "Tuve medios para hablalla,/ fingiéndome su vecino,/ con una vieja su amiga,/ a imitación de Calisto. /Ésta con rosario largo/ y el cuerpo flaco vestido de un reverendo monjil (...) negoció su voluntad" (BAE XXXI, 70b). En *La noche de San Juan* (1631), la dama alude asimismo a una vieja tercera enviada por el galán: "envióme una mujer/ destas que cuentan por habas/ los sucesos por venir;/ negro monjil, tocas blancas,/ cuentas de no dar ninguna/ que cruz y muerte rematan,/ cruz de matrimonios que hacen/ y muertes de honras que acaban" (NE VIII, 134b).¹⁸

Junto con las alcahuetas aludidas, cabe añadir también a la lista de Morley y Tyler más ejemplos de alcahuetas que sí aparecen en escena, como Belarda en *El leal criado* (1594) que, si bien no es una tercera profesional, sino una vecina de Serafina, recrea el oficio de la vieja celestinesca en su tienda de perfumerías y telas.¹⁹ Un papel semejante desempeña Teodora, la beata tía de Belisa en *El acero de Madrid* (1606-1612), la cual después de enamorarse de Riselo, se hace cómplice de los amores de su sobrina. Caracterizada como "hipócrita fingida" (NE XI, 188b), se hace de ella un retrato cercano al de Celestina por su aparente beatería: "ermitaña por de fuera,/ y demonio por de dentro," aficionada a las "yerbas" y "botes" (NE XI, 190b). En todo caso, hay que diferenciar la alcahueta profesional de las otras viejas terceras, como las dos últimas citadas, a las que se podría sumar la Urbana de *El Arenal de Sevilla* (1603), tía de Laura, y la viuda que acompaña a Beatriz en *El desposorio encubierto* (1597-1603). Estas últimas terceras no son alcahuetas profesionales, como

XX (1966), nº 400. Quiero agradecer a Domingo Ynduráin este y otros datos, además de las sucesivas sugerencias en el proceso de redacción.

¹⁸ Sobre *La noche de San Juan*, ver el comentario de H. Vélez-Quiñones (169-181).

¹⁹ Véase Arco y Garay, p. 831. Por otra parte, en la anónima comedia *Tebaida* (1521), hace de tercera en los amores de Berinto y Cantaflua la mujer de un mercader llamada Franquilla. Comp. H. Vélez-Quiñones (42-46).

lo es la Celestina de Rojas, ni actúan por codicia, con el propósito de extraer ganancia.

Además de esta distinción entre las alcahuetas profesionales o mercenarias y las que no lo son en sentido estricto, distinción sobre la que volveremos inmediatamente, cabe extraer otras conclusiones con respecto a las alcahuetas que aparecen en la lista de Morley y Tyler. Ninguna de ellas adquiere el protagonismo de la Celestina rojiana, ni tan siquiera si añadimos la Gerarda de *La Dorotea* o si nos detenemos en la Fabia de *El caballero de Olmedo*, que son excepciones por otra parte. *El caballero de Olmedo* es la última de las comedias catalogadas donde aparece la alcahueta y la única donde los motivos celestinescos reciben un tratamiento trágico, además de que Fabia, en palabras de Menéndez Pelayo, es la única figura de las comedias en verso "que puede medirse sin gran desventaja con la primitiva Celestina."²⁰ Ni tan siquiera en *La victoria de la honra*, un drama de amor conyugal que finaliza con la muerte de los amantes, la intervención de la alcahueta Saluscia pasa de ser un episodio cómico.²¹ Aparece en escena por única vez Saluscia al inicio del acto II, en un breve episodio imitado de *Celestina* (IV,5), en el que ofrece a la casada la alcahueta, parapetada en su oficio de vendedora ambulante, los "papelillos" del que dice estar "enfermillo" porque "quiere y no le quieren bien" (NE X, 425-427).

El episodio de *La victoria de la honra* recuerda a la de Marcela, en *La bella malmaridada* (BC IV, 674), cuando le ofrece los regalos a Lisbella, ya que también pretende seducir a una mujer casada, por lo que se distancia del tipo clásico de la alcahueta que aparece en la comedia latina de tradición plautina. A este último tipo pertenece, sin embargo, la Teodora de *El galán Castrucho* (h. 1598) y, con anterioridad, la Corcina de *La ingratitud vengada* (1590-1595) que prostituye a su propia hija, Lisarda,

²⁰ *Orígenes de la novela*, p. cciii. *El caballero de Olmedo*, también al parecer de H. Vélez-Quiñones (266), es "la más lograda imitación de la literatura celestinesca," quien advierte que no conviene extraer de ello consecuencias sobre la interpretación moralista de la figura de la alcahueta, aunque pueda contribuir "directamente a la estructuración trágica del tema" (269). Para una defensa de la tesis moralizadora sobre la justicia poética en esta comedia, véase A. Rey Hazas, "Algunas precisiones sobre la interpretación de *El caballero de Olmedo*," *Edad de Oro* 5 (1986): 183-202.

²¹ Como advierte Vélez-Quiñones (261), "la visita de Saluscia prefigura la que hace Fabia a Inés en *El caballero de Olmedo*," además de que "en lo breve de su intervención condensa la mayor cantidad de reminiscencias de la primera Celestina" (260).

algo que ya encontramos también en la comedia humanística.²² Así pues, se distingue con toda claridad el tipo clásico de la *lena* de aquellas celestinas que como la de Rojas pretenden seducir a una mujer honesta, sea casada o soltera como en el caso de Melibea. Afirma F. Márquez Villanueva: "Las *lenae* sólo guían profesionalmente a sus protegidas con miras a una mayor ganancia. Es como si Celestina se dedicara nada más que a su papel junto a las 'mochachas' Elicia y Areúsa, sin entrar a urdir otros amores ilícitos ni acercarse para nada a Melibea. Por lo que toca a Trotaconventos las *lenae* vienen a suponer, por lo mismo, un modelo casi por entero inoperante."²³

Según la distinción establecida, la primera Celestina que aparece en las comedias de Lope es probablemente la Marcela de *La bella malmaridada* (1595-1598), muy parecida a la de Rojas no sólo por los rasgos secundarios que subraya E. Nagy²⁴: su afición al vino (BC IV, 682 y 683), su oficio ocasional de buhonera (BC IV, 674), su fama como hechicera (BC IV, 680)..., sino porque está asociada al intento de seducir a una mujer honesta, a diferencia de las *lenae*. De la vieja Marcela, dice Mauricio cuando pondera sus habilidades ante el Conde que pretende a la bella malmaridada: "Yo te daré una mujer/ que, en corriendo la cortina,/ es la misma Celestina/ en el comprar y el vender" (BC IV, 660). Claro que la intervención de Marcela es ocasional en la trama, y se resuelve en una burla derivada probablemente de la narrativa italiana, como apunta D. McGrady.²⁵ La vieja se hace pasar por la bella,

²² Por ejemplo, en el *Paulus* de Vergerio en el que, como explica M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, p. lxxix, hay una "inmunda vieja" Nicolosa que "cede por dinero a Paulo a su propia hija." Recuerda esta figura a la *improba lena* de la comedia latina que, por ejemplo, aparece en la *Asinaria*. Sobre la tradición clásica de la alcahueta, además de los estudios citados de Lida de Malkiel y de Menéndez Pelayo, véase A. Bonilla y San Martín, "Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina," *Revue Hispanique* 15 (1906): 372-386. La alcahueta de la comedia clásica y humanística puede haber influido en las relaciones madre-hija que Lope dibuja en *La Dorotea*.

²³ *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, p. 67.

²⁴ *Lope de Vega y 'La Celestina'*, pp. 107-116. Comp. J. Oliver Asín, "Más reminiscencias de *La Celestina* en el teatro de Lope," *Revista de Filología Española* 15 (1928): 67-74.

²⁵ En la introducción a la ed. de *La bella malmaridada* (Charlottesville, Virginia: Biblioteca Siglo de Oro, 1986), pp. 13-14, McGrady señala como versión "más aproximada" el cuento II, 47 de Bandello, aunque también aparece en el

aprovechándose de la oscuridad, sin que el amante note el cambio hasta que se descubre públicamente.²⁶

La burla de *La bella malmaridada* se repite al final de *El galán Castrucho* (h. 1598), dentro de la serie de engaños que recuerda el desenlace de una comedia anterior, *El mesón de la corte* (¿1598?-1595). En *El galán Castrucho*, la vieja se llama Teodora, la cual aprovechándose de la oscuridad, finge ser una ramera llamada Fortuna, y se acuesta con el capitán (BC V, 906). Teodora también presenta varios motivos derivados de la Celestina rojiana, como su codicia, la cadena que recibe del alférez (BC V, 878) o el haldear por el que se le denomina, de manera explícita, "aquesta tercera de Calisto" (BC V, 825). Su intervención en la trama es menos secundaria que la de Marcela y, además, también aparece asociada al mundo del rufián, Castrucho, y de la ramera, Fortuna. Sin embargo, no presenta la complejidad que la Celestina original porque, como en las otras comedias que vemos, lo que le interesa a Lope es el tratamiento risible e incluso burlesco de las frecuentes disputas que se originan entre Castrucho y Teodora por la posesión de Fortuna, como cuando el rufián exige con violencia el dinero que ésta ha conseguido (BC V, 837-841), y Teodora media en la disputa.²⁷

Decamerón VIII, 4. Anota también que "Semejante enredo tuvo una amplia difusión desde los *Fastos* de Ovidio (III, vv. 675-95) y la *Cásina* de Plauto." Se podría añadir a la tradición señalada por McGrady, el poema pseudo-ovidiano *De vetula* (S. XIII), que sirve de modelo para el *Ovidi enamorad* de B. Metge.

²⁶ Un motivo semejante aparece en *La viuda valenciana*, cuando le hace creer la protagonista a Camilo que éste se ha acostado a oscuras con una vieja, llamada Leonarda, a la que describe en los siguientes términos (BC VIII, 603): "diosa en años, diablo en gesto,/ el cual era de un color/ tan pálido y macilento,/ que el bronce no le igualaba,/ aunque de bronce era hecho./ La frente vellosa y chica,/ blancos y pocos cabellos,/ cejas tiznadas de hollín,/ por la falta de los pelos,/ ojos a oscuras suaves,/ porque eran de rocín muerto,/ nariz de jabón de saestre,/ y barbuda por lo menos;/ la cabeza tuerta un poco,/ los hombros, Floro, sin cuello,/ el andar como de un ganso,/ muy a espacio y patiabierta."

²⁷ Recordemos la disputa entre la Cariharta y Repolido en *Rinconete y Cortadillo*, o en algunos entremeses, como el de Mazalquiví (nº 15 de la colección de Cotarelo) y el de Golondrino (nº 18), ambos citados por A. Close, "Characterization and dialogue in Cervantes's 'comedias en prosa,'" *Modern Language Review* 76 (1981): 344. Recuérdese también las discusiones entre Sempronio y Elicia, en las que media Celestina (I,5; III,2; IX,2) o las de Areúsa y Centurio (XV,1).

Alternan en las primeras comedias de Lope las alcahuetas profesionales que, como Teodora o Corcina, limitan sus oficios de mediadoras o de proxenetas al mundo de las prostitutas y las alcahuetas profesionales que intentan seducir mujeres honestas, como hacen Saluscia o Marcela. Estas últimas suelen adquirir menor protagonismo en las comedias de Lope, ya que la mujer honesta rechaza o no parece necesitar los oficios de la alcahueta, como se ve también en el caso de Belisa, *El amante agradecido* (h. 1602), y en el de Dorista, *La francesilla* (1595-1598).²⁸ Esta última dueña, por ejemplo, ejerce su oficio de mediadora tan sólo al inicio de la relación, antes de que la dama llamada Clavela tome la iniciativa, como ocurre también con la Belarda de *El leal criado*. La dueña Dorista comienza invocando el tópico *carpe diem* (BC IV, 706), en boca asimismo de la Celestina de Rojas (IV,5), dirigido a Clavela cuyo hermano está descuidado en casarla, como lo están los padres de Melibea. Pondera Dorista los encantos de un galán francés a quien introduce la alcahueta subrepticamente en casa de la doncella, junto con otro que llega después. Al igual que en *El caballero de Olmedo*, la pareja formada por la alcahueta y el gracioso sirve también en *La francesilla* como contrapunto burlesco al requiebro amoroso entre la dama y el galán (BC IV, 742), como sucede asimismo en *El amante agradecido*, entre el gracioso lacayo y Belisa (BC VIII, 70-73). Sin embargo, Dorista pierde protagonismo desde que Clavela envía en el acto segundo de *La francesilla* (BC IV, 742) la carta avisando al galán español para que escape, y ella le sigue disfrazada de lacayo.

Por otra parte, cuando se trata de mujeres honestas, la mediación de la alcahueta se puede producir por iniciativa propia, como hace Belisa en *El amante agradecido*; por consentimiento de la dama a la que sirve la dueña, como Dorista en *La francesilla*; o bien por requerimiento de los criados, a instancias de su amo, como hace Calisto en la tragicomedia de Rojas, situación que se repite sólo en el episodio burlesco de *La bella malmaridada*, único antecedente en este sentido de los dos dramas con motivos celestinescos, *El caballero del Olmedo* y *La victoria de la honra*; lo que explica el reproche que en esta última comedia le hace la criada al amante: "¿Usan los que se han preciados de nobles y caballeros/ enviar tales terceros en casa de un hombre honrado?/ ¿Dónde halló vuesa merced/ aquella vieja en cecina,/ retrato de Celestina?" (NE X, 430a). Un

²⁸ En *La pobreza estimada* (1597-1603), el criado plantea la posibilidad a su rico amo: "¿No fuera mejor buscar/ una gentil alcahueta,/ principio de la receta/ del amor y del gozar,/ y ofreciéndola dinero,/ pues tan pobre está, vencella?" (BC IX, 625).

reproche que también se le puede formular al caballero de Olmedo, lo mismo que a Calisto.²⁹

Alcahuetas y terceros.

Hay una oposición clara en el teatro de Lope entre la alcahuetería profesional y las tercerías. A partir de las convenciones cortesanas propias de la novela sentimental, conviene separar la figura de la alcahueta de la del tercero, o mensajero de amor, papel que puede desempeñar un noble o un amigo fidelísimo, como en la *Cárcel de amor*, o la propia hermana, como en *Arnalte y Lucenda*. Frente a estas obras, se sitúan otras como la propia *Celestina* o como el *Proceso de cartas de amores* (1553) de Juan de Segura, novela epistolar en la que la mensajera es una "esclava que, si no es una trotaconventos, sí hay que ganarla con dinero."³⁰ Esta última función es la que pueden desempeñar, además de la alcahueta, los criados y las criadas en la comedia de Lope, aunque éstos suelen actuar, como veremos, llevados por la fidelidad hacia sus amos en contra de lo que sucede en la tragicomedia de Rojas.

Aparecen también en la dramaturgia lopesca con frecuencia otras figuras que pueden ejercer el oficio de mediadores y de mensajeros en las relaciones amorosas a causa de otros intereses que no son sólo económicos, a diferencia de los terceros mercenarios o profesionales. Puede ejercer de tercera una amiga de la dama, como hace Eufrasia en *Las ferias de Madrid* (BC II, 430ss); la hermana de la dama, como hace Feliciano en *El maestro de danzar* cuando aconseja a Florela que acepte el billete de Bandalino; o una tía anciana con ribetes celestinescos, como en

²⁹ Según O. H. Green, *España y la tradición occidental* (Madrid: Gredos, 1969), I:144: "el amor cortesano permitía y esperaba la mediación de los amigos o confidentes, pero no de una alcahueta: en apareciendo ésta es señal de que las intenciones no son buenas (...) el empleo de los servicios de una alcahueta y de una hechicera reviste especial gravedad y no cabe duda de que, al introducirla, el autor se daba perfecta cuenta de esa gravedad: el recurrir a alcahuetas o hechiceras para satisfacer los deseos lujuriosos del amante era pecado mortal." D. Ynduráin, "Un aspecto de *La Celestina*" (531-532), quien aduce el texto de Green, señala el contraste entre el recibimiento de Melibea, que a pesar de todo admite la embajada celestinesca, y el airado rechazo de la amada de Lucena en la *Repetición de amores*: "Tú entrar en casa de nobles mujeres y tentar las doncellas de tan alta sangre," etc.

³⁰ D. Ynduráin, "Sobre el *Proceso de cartas de amores* (Venecia, 1553), de Juan de Segura," *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, III (Madrid: Gredos, 1987), p. 593.

El acero de Madrid y en *El Arenal de Sevilla*. Incluso una vecina, como hemos visto, es alcahueta y encubridora de los amores entre Julio y Serafina, en *El leal criado*. El mismo oficio puede desempeñarlo el hermano de la dama, como Leonardo en *El desposorio encubierto* quien afirma: "Basta que soy alcahuete" (BC IX, 499), o como Lavinio en *El enemigo engañado*, que es tercero de su hermana por amistad, al mismo tiempo que el galán Pinabelo disfrazado se hace tercero del mayorazgo. Hasta el padre puede ser tercero, como le dice Antandro al rival de su hijo: "Quiero haceros buen tercero" (BC IV, 135), o el Rey, en *El hombre de bien*: "que es el tercero que os casa" (NE XII, 337a). La propia dama puede ejercer de tercera e incluso de alcahueta, como afirma en clave cómica Doña Blanca, disfrazada de paje, en *El mesón de la corte*: "Mi padre me hace alcahuete" (BC II, 37). Y, por supuesto, el galán puede ser tercero, como hace Ricardo en *El castigo del discreto* cuando ve peligrar su matrimonio: "Yo quiero ser tercero" (BC VII, 268). Incluso puede ejercer el galán de tercero de sí mismo, como hacen los caballeros disfrazados que protagonizan *El maestro de danzar*, *El dómine Lucas* o, con posterioridad, *El bobo del colegio*. Es como si Calisto se disfrazara para entrar en casa de Melibea y poder desempeñar, con su nueva personalidad, el papel que en la obra de Rojas desempeña la Celestina. De hecho, hemos visto que al protagonista de *El dómine Lucas* se le califica de nieto de la alcahueta rojiana.

Las tercerías no son funciones exclusivas de los criados o graciosos en la comedia nueva, ni de alcahuetas. En las tercerías por amistad o por conveniencia, opuestas en todo caso a las tercerías mercenarias, todos los personajes habituales en la comedia nueva pueden desempeñar su función: el padre, la hermana, un amigo, incluso el propio galán pueden ejercer de terceros de manera ocasional, si lo requieren las necesidades de la trama, no "rara o inesperadamente" como afirma Nagy.³¹ De ahí que el papel dramático de Celestina quede reducido al mínimo, aun en las escasas comedias en las que Lope recrea su figura. Si exceptuamos la Fabia de *El caballero de Olmedo* (1615-1626) y la Saluscia de *La victoria de la honra* (1609-1605), las restantes alcahuetas catalogadas por Morley y Tyler pertenecen todas al período previamente acotado, es decir, a las comedias escritas con anterioridad a 1604. Tampoco desempeñan las alcahuetas en el teatro del primer Lope

³¹ Lope de Vega y 'La Celestina' (71): "...entre las características que distinguen al gracioso — el criado gracioso o la criada — está su papel de tercero o alcahuete. Si otros personajes lo desempeñan será rara o inesperadamente."

"papeles importantes," como se ha llegado a decir.³² La poca importancia que alcanza la alcahueta en el teatro del primer Lope se puede hacer extensiva, como veremos acto seguido, a los otros dos tipos de personajes celestinescos asociados al mundo de la prostitución, es decir, los rufianes y las prostitutas.

Prostitutas.

Abundan en el teatro del primer Lope los ejemplos de cortesanas y de rameras, según la distinción que hace Deleito y Piñuela para el siglo XVII: "Había tres clases de prostitutas (...): *manceba* que vivía maritalmente con un hombre, *cortesana*, asalariada con disimulo y cierta categoría, y *ramera*, *cantonera* o *buscona*, la que era de todos y acechaba a los pasajeros desde las esquinas o cantones."³³ Si dejamos a un lado del primer tipo de prostituta, que nos interesa menos para los ecos de *Celestina*, S. G. Morley y R. Tyler catalogan en *Los nombres de personajes*, 18 ejemplos bajo la rúbrica de CORTESANA (12 de los cuales aparecen en comedias compuestas antes de 1604), frente a 30 bajo la rúbrica de RAMERA (24 no después de 1604 aproximadamente). A pesar de que se cataloga un mayor número de rameras en el teatro del primer Lope, sin embargo, hay que tener en cuenta que muchas de ellas tan sólo aparecen mencionadas, sin intervenir en la acción dramática. Es el caso de las

³² Apresuradamente concluye L. Poteet-Bussard, "Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope," en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val (Madrid: Edición, 1981), p. 351: "Alcahuetas, rameras, rufianes y celestinas forman otro grupo de personajes poco frecuentes en las comedias posteriores [posteriores a las 51 primeras comedias escritas antes de 1598]. Aquí, sin embargo, hacen papeles importantes en ocho de las comedias: *Los embustes de Fabia*, *Las ferias de Madrid*, *Laura perseguida*, *El rufián Castrucho*, *La ingratitud vengada*, *El ganso de oro*, *El galán escarmentado* y *La bella malmaridada*." Obsérvese, además, que la lista no es del todo coincidente con la de Morley y Tyler. Añade Poteet-Bussard *Laura perseguida*, *El ganso de oro* y *El galán escarmentado*, en las que no aparecen alcahuetas, ni tampoco cobran verdadero protagonismo las rameras y los rufianes.

³³ *La mala vida en la España de Felipe IV* (Madrid: Alianza, 1987), p. 43. La misma distinción hace L. Pfandl, *Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII* (1929), ed. facsímil (Madrid: Visor, 1994), pp. 128-129: "unas veces era la *manceba* que vivía a cuenta de un hombre solo y de él recibía regalo y contentamiento; se llamaba *cortesana*, si descendía de estado distinguido y si sólo se entregaba a la veneración y deseo de ricos y nobles; otras, era la *buscona* que salía a la caza de hombres." Comp. Arco y Garay, p. 833b: "Las prostitutas se dividían en tres grupos: mancebas, cortesanas y rameras."

numerosas prostitutas a las que se refieren los ociosos caballeros nocherniegos de *Las ferias de Madrid* (¿1585-1589?), como Brisena: "Téngola por mujer de hidalgo trato" (BC II, 393), Rufina, Leonora, Agustina, Feliciano, Teófila (BC II, 394), Cristaneja y Armelinda (BC II, 435); las que se mencionan en *El galán Castrucho*: la mozueta romana recién llegada a la soldadesca que se vende por 200 escudos, la milanese, D^a Juanilla y su hermana Madalena (BC V, 829); la Clavela de *Laura perseguida* quien "se vende por muchacha" (BC I, 350); la Pava en *El soldado amante*, "dona en la casa de las damas" (BC VI, 433); la Pavana en *Juan de Dios* (BAE XI, 311b); la Juárez en *La prisión sin culpa* (BC XI, 716); "la socarrona Bilches" de *La octava maravilla* (NE VIII, 271b), la "ninfa" Teodora en *El bobo del colegio* (NE XI, 540b), etc.

Extrañamente, sin embargo, Morley y Tyler no catalogan a Fortuna, que interviene en *El galán Castrucho* como acompañante del protagonista, ni entre las rameras ni entre las cortesanas. Aun cuando se denomina a Fortuna "dama" (BC V, 824 y 830), el ir acompañada de la vieja celestina y su relación con el "público rufián" Castrucho son más que síntomas de su relación con el mundo lupanario (BC V, 831). Lo mismo sucede con otras "damas" a las que tampoco mencionan Morley y Tyler entre las prostitutas. Por ejemplo, la italiana Clarinda de *La tienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* hace gala de un comportamiento sexual licencioso (BC VII, 5-8) semejante al de Fortuna, ya que ambas viven amancebadas con un soldado, sea éste un rufián como Castrucho o un héroe como García de Paredes. Caso parecido al de ambas es el de las damas que se relacionan con Luzmán, *El caballero del milagro*: la italiana Otavia que le proporciona ropa y una cadena (BC I, 173) o la francesilla Beatriz que viaja por Italia con su galán Filiberto sin estar casada con él (BC I, 162), las dos directamente catalogadas por Oleza entre las "cortesanas" sin más distinciones, junto con la Fortuna de *El galán Castrucho* y la Lisena de *El caballero de Illescas* (BC VIII, 134-136), a la que define "como puta de soldado."³⁴ Más difícil resulta de

³⁴ "Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero," *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. M. Diago y T. Ferrer (Valencia: Universidad, 1991), p. 174. Las "putas de soldado," como hemos visto, aparecen con relativa frecuencia en la comedia. Otro ejemplo es el de la "mujercilla" que acompaña a Ribera en *La pobreza estimada* (BC IX, 628). En el caso de las mancebas de los soldados, más o menos degradados según los casos, puede haber un recuerdo de los capitanes de frontera y de los alcaides de castillo, a los que no estaba permitido casarse, pero sí tener barragana, como se atestigua en las *Partidas* IV, título xiii, ley ii: "Otrosi decimos que homes hi ha que pueden haber barraganas et non podrien rescebir mugeres legitimas; et estos son de los que son llamados en latin *praesides provinciarum*, que quiere tanto decir en

catalogar el comportamiento de Luciana, en *La ingratitud vengada* ya que, a pesar de su honestidad reconocida, mantiene al soldado Octavio del que con frecuencia recibe visitas sin que medie la autoridad paterna o similar. Quizá podrían relacionarse tanto Luciana como Clarinda y Fortuna con el tipo de "mancebas" al que hace alusión Deleito y Piñuela, asociado en la época al mundo lupanario, en el sentido más amplio de mujeres que vivían "maritalmente con un hombre," documentado también en la comedia *Juan de Dios* (BAE XI, 316b), aunque en el contexto de *Celestina* nos interesan preferentemente los otros tipos de cortesanas y rameras.³⁵

En principio, parece que la cortesana es superior a la ramera por la categoría social de sus clientes y por la mayor libertad con la que ejerce su oficio, como le advierte el gracioso a su amo en *El galán escarmentado* (1595-1598), con respecto a la cortesana Risela: "Si te engañó una doncella/ y una casada inhumana,/ ¿qué hará libre y cortesana,/ que no hay gitana como ella?/ Guárdate de la mujer/ que tiene amar por oficio" (BC IV, 823). En la misma idea insisten las alusiones a la cortesana como "libre mujer" (BC IV, 821), "amor soltero" (BC IV, 822), o "soltera" (BC I, 830) simplemente. De modo semejante, en *El anzuelo de Fenisa* (BAE III, 265a), se dice de la protagonista: "pues no eres tú muy liviana,/ aunque eres libre mujer."³⁶ La cortesana se diferencia por su libertad de movimientos del tipo de prostituta asociado al burdel público y reglamentado según disposiciones legales, que apenas aparece en el teatro de Lope ni en *Celestina*, si bien la vieja alude a sus pasadas actividades en un burdel.³⁷ También en la comedia *Juan de Dios* aparece

romance como adelantados de algunas tierras (...) et podrie hi rescebir barragana si non hobiese muger legitima," *Las siete Partidas del rey Alfonso el Sabio*, Real Academia de la Historia (Madrid, 1907), III:86.

³⁵ Recordemos que entre las varias aventuras amorosas que salpican la biografía de Lope, en 1596 aparece acusado de "concubinato con una Antonia Trillo"; A. Castro y H. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, con notas adicionales de F. Lázaro Carreter (Salamanca: Anaya, 1969), p. 100.

³⁶ La segunda ramera que aparece fugazmente en *El ganso de oro* responde asimismo, al ser preguntada por su oficio: "Una mujer que ha vivido libremente" (BC II, 769).

³⁷ La prostitución pública era una actividad regulada, como estudia por ejemplo, M. Jiménez Monteserín, *Sexo y bien común. Notas para la historia de la prostitución en España* (Cuenca: Ayuntamiento, 1994). Sobre la prostitución en *Celestina*, véase M. E. Lacarra: "El fenómeno de la prostitución y sus conexiones

fugazmente el "padre de las mujeres públicas" (BAE XI, 310a), cuando Juan acude a inspeccionar la mancebía con el propósito de convertir a las prostitutas, lo que en efecto consigue (BAE XI, 311b y 312a). El motivo bíblico de la conversión de las prostitutas se repite en otras comedias de santos, por ejemplo, en *El negro del mejor amo* (1599-1603), cuando doña Juana contempla el milagro póstumo del santo (BC XI, 506-509), y en *El rústico del cielo* (1605), cuando tanto Andrea como Justina se arrepienten de su anterior vida pecadora gracias a la mediación del rústico Francisco (BAE XI, 434b y 437b).

Entre las prostitutas, son las cortesanas las que adquieren mayor protagonismo en el teatro de Lope, sobre todo la que da título a la comedia *El anzueto de Fenisa*. Se podrían citar también otros ejemplos catalogados por Morley y Tyler: Lisarda, *La ingratitud vengada*; Casandra, *La bella malmaridada*; Narcisa, *La serrana de Tormes*; Justina y Andrea, *El rústico del cielo*; Dorotea, *La prueba de los amigos*; Felisena, *La contienda de García de Paredes*; Gerarda, *La discreta enamorada*; Juana, *El negro de mejor amo*; Julia, *El amante agradecido*; Julia, *El halcón de Federico*; Risela, *El galán escarmentado*. Ahora bien, en la tradición de las cortesanas, se puede diferenciar, como hace M.R. Lida de Malkiel cuando estudia la comedia desde Plauto y Terencio, el tipo de la cortesana sentimental y el de la codiciosa, ambos superados por las "mochachas" de Rojas.³⁸ Las cortesanas de Lope, en cambio, no presentan la complejidad de las "mochachas," ya que los ejemplos citados se pueden encuadrar en alguno de los dos tipos precedentes, si bien predomina la mezcla del tipo sentimental y el de la codiciosa.

En efecto, las cortesanas de Lope que adquieren mayor protagonismo teatral son aquellas en las que se alternan ambas caracterizaciones, como es el caso de Lisarda en *La ingratitud vengada*, la cual se confiesa enamorada de Octavio, pero prefiere al Marqués por su riqueza. Al contrario, la cortesana simplemente codiciosa suele desempeñar un papel poco importante en la trama de la comedia, como

con *La Celestina*," en *Historia y ficciones: coloquio sobre literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán y otros (Valencia: Universidad, 1992), pp. 267-278.

³⁸ *La originalidad artística*, p. 676. La cortesana más compleja que retrata Lope aparece en *La Dorotea* que, como apunta Márquez Villanueva ("Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*," p. 153), "se mantiene acorde a grandes rasgos con la misma vena de simpatía con que las literaturas de Francia e Italia tratan el tipo de la cortesana enamorada víctima de terribles celos y de un abandono final ante el cual reacciona con tierna abnegación."

es el caso de Risela cuando se concierta con dos rufianes para robar al protagonista de *El galán escarmentado* (BC IV, 823-828) la cadena, motivo este último que se podría relacionar de nuevo con *Celestina* (XI, 3).³⁹ La cortesana Julia también interviene sólo de manera incidental en *El amante agradecido*, aunque se casa con el gracioso. Asimismo la cortesana Felisena se limita a traicionar a Juan de Urbina en *La contienda de García de Paredes*: "Felisena de mis ojos,/ otra Dalila en traición" (BC VII, 73), únicamente para ayudar al caballero que pretende asesinarle.

En general, la caracterización de la cortesana importa menos que el papel que desarrolla en la trama. Existe incluso la tendencia a repetir determinadas situaciones cómicas, por ejemplo, la escena de la serenata nocturna en la casa de la prostituta que aparece en *Las ferias de Madrid*, como hemos visto, y que reaparece en *La bella malmaridada* (BC IV, 633) y en *La serrana de Tormes* (BC IV, 189). Sin embargo, el tipo de cortesana entre sentimental y codiciosa adquiere cierto protagonismo en el caso ya citado de *La ingratitude vengada*, comedia en la que produce también el contraste entre el comportamiento inmoral de la cortesana y la conducta honesta propia de la dama. El mencionado contraste de *La ingratitude vengada* entre la cortesana Lisarda y la dama, Luciana, es recurrente en otras comedias del primer Lope como *El galán escarmentado*, *La bella malmaridada*, aunque aquí la dama honesta sea la propia esposa, y *La serrana de Tormes*, si bien la cortesana Narcisa a cuya casa suelen acudir los estudiantes declara que ella no da acogida "a los hombres casados" (BC IV, 195). Se podría añadir *La prueba de los amigos* (1604), con el contraste entre la cortesana Dorotea y la honesta Leonarda; *El halcón de Federico* (1599-1605), entre la cortesana Julia y la honesta casada Camila; o, en fin, *El anzuelo de Fenisa* (1602-1608), entre la cortesana Fenisa y Dinarda, por no citar obras fuera ya del ámbito cronológico del primer Lope. La oposición entre la cortesana codiciosa y la mujer sentimental es uno de los temas básicos de la dramaturgia lopesca, que llega hasta *La*

³⁹ Además de la cadena, hay otros posibles ecos de *Celestina* en esta comedia. Hay una escena de *El galán escarmentado* que recuerda la llegada de Sempronio a casa de Celestina (I, 5), cuando la casada Drusila esconde al galán porque llega el rufián Polífilo (BC IV, 817-819). Otro posible eco celestinesco es cuando el gracioso canta el romance "Mira Nero, mira Nero,/ a Roma cómo se ardía" (BC IV, 847), al igual que Calisto (I, 3). Además, la cortesana Risela pide justicia: "¡Justicia de Dios, aquí;/ aquí, que me están matando!" (BC IV, 828), con similares palabras a las de Celestina: "¡Justicia, justicia, señores vezinos! ¡Justicia, que me matan en mi casa estos rufianes!" (XII, 10), cuando Sempronio y Pármeneo intentan robarle la cadena. El motivo de la cadena reaparece en otros pasajes de *El galán escarmentado* (BC IV 800, 809) y en otras comedias de Lope, como veremos.

Dorotea.⁴⁰ Al mismo tiempo, como hemos advertido, Lope define las cortesanas que adquieren mayor protagonismo en su teatro de acuerdo con la alternancia entre el tipo de la sentimental y el de la codiciosa.

Aunque la intervención de la cortesana no suele ser importante en la trama de la comedia, hay dos o tres excepciones: *El halcón de Federico* y, sobre todo, *El anzuelo de Fenisa* y *La prueba de los amigos*. El principal carácter femenino de la última obra citada es el de Dorotea: "discreta, pícara, grave/ (...)/ cuanto en una cortesana/ de Plauto o Terencio cabe" (NE XI, 125b). Se manifiesta en la comedia el propósito de retratar el oficio de las cortesanas (NE XI, 112b) con los trucos para sacar dinero a los clientes. El tema está relacionado asimismo con la leyenda de Timón el Misántropo, ya que cuando Feliciano dilapida su hacienda, pierde a sus antiguos amigos. En cambio, al morir su padre, el rico heredero había recibido todo tipo de halagos e incluso podía con su fortuna comprar los favores de Dorotea, como le avisa el gracioso (NE XI, 100b). A la casa de la cortesana acuden varios caballeros para entretener su ocio, ella se finge enamorada de Feliciano para obtener dinero, mientras que se confiesa perdida por el alférez Ricardo (NE XI, 107a), al que mantiene. Se relaciona también Dorotea con el tipo de la cortesana sentimental, aunque al final del acto segundo decide posponer el amor al interés, como hace también Lisarda en *La ingratitud vengada*. Al arruinarse Feliciano, Dorotea le abandona e intenta pescar a un indiano (NE XI, 126a), que sin embargo le roba su fortuna, la cual va a parar por casualidad a manos de Feliciano.

El esquema de *La prueba de los amigos* se repite con variantes en *El anzuelo de Fenisa*, comedia donde la cortesana alcanza su máximo protagonismo, si bien al final recibe su merecido castigo o escarmiento, como Dorotea. La acción de la obra derivada de un cuento del *Decamerón* (VIII,10), se ambienta no en Madrid, sino en Palermo, donde Fenisa intenta estafar a un mercader valenciano; lo que en principio consigue, aunque luego el español se venga con otra estafa de la que es víctima la

⁴⁰ E. Morby (ed. cit. [16-17]) cita una serie de comedias de Lope "donde se repite el tema de la leal amante desdeñada que prevalece por fin sobre otra fría y calculadora": *La prueba de los amigos* (1604), *El sembrar en buena tierra* (1616), *El desdén vengado* (1620), *Quien todo lo quiere* (1620) y *Porfiando vence amor* (1624-1626). Este motivo básico de *La Dorotea* se insinúa ya en otras comedias del primer Lope, como *Belardo el furioso* y *El verdadero amante*, que se han considerado como el núcleo de la serie, por el mismo Morby: "Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*", *Hispanic Review* 18 (1950): 108-125 y 195-217. Comp. L.C. Poteet-Bussard, "*La ingratitud vengada* and *La Dorotea*," *Hispanic Review* 48 (1980): 347-360.

astuta cortesana. Se trata de la única comedia del primer Lope, junto con *La prueba de los amigos*, cuyo principal protagonista femenino es la cortesana, de comportamiento nada ejemplar. Sin embargo, Fenisa recibe finalmente el castigo dentro de la lógica festiva que gobierna la comedia, en este caso según el motivo del burlador burlado, como advierte uno de los personajes: "no dudes que tu ingenio te mejore,/ por haber engañado al mismo engaño,/ al mismo enredo, astucia, traza y daño" (BAE III, 320b). La codiciosa buscona resulta estafada por las presuntas víctimas, quienes la dejan en la más absoluta miseria. A pesar de todo, aborda Lope con libertad el tratamiento del erotismo asociado a la vida libre de la cortesana, retratada con cierta complacencia.

Por lo general, incluso cuando el ambiente lupanario adquiere por excepción mayor protagonismo dentro de la dramaturgia lopesca, en comedias como *El anzuelo de Fenisa* o *La prueba de los amigos*, incluso en estos casos singulares el mundo de la prostitución aparece dramatizado tan sólo en su vertiente cómica sin ulteriores preocupaciones morales. Advierte F. Márquez Villanueva a propósito de *La Dorotea*: "Una gran obra como *La Dorotea* de Lope de Vega (voz del conformismo popular madrileño) se estructura sobre la aceptación o planteamiento no moralista ni problemático del fenómeno general de la prostitución y el proxenetismo."⁴¹ En sentido complementario, afirma Arco y Garay: "Lope se encara con manifiesta indulgencia con hetairas y mozas ligeras, con meretrices y alcahuetas y con ladrones, vagabundos, mendigos y rufianes; con ademán humorístico trata la hez social alejado de la gravedad jurídica y la moral burguesa, obedeciendo a la frivolidad del gusto escénico imperante."⁴² El conformismo o la indulgencia, en todo caso, están en consonancia con el tratamiento humorístico del tema, que es lo que predomina. Ni las prostitutas ni las cortesanas reciben castigo alguno por ejercer su oficio, siempre que sus actividades licenciosas permanezcan dentro de unos límites que pueden sobrepasar llevadas por la excesiva codicia, pecado capital que sí recibe su merecido escarmiento en el caso de Fenisa o en el de Dorotea. En cambio, no hay condenas explícitas del comportamiento sexual licencioso que caracteriza a las cortesanas.

⁴¹ *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, p. 163. En esto se diferencia Lope también no sólo de *Celestina*, sino de la *Lozana andaluza* de F. Delicado, cuyo tratamiento del mundo lupanario y de las prostitutas es, en general, más problemático y realista que el de la comedia nueva.

⁴² *La sociedad española*, pp. 822b-823a.

Junto con la indulgencia con respecto al fenómeno de la prostitución, lo que caracteriza a las cortesanas y a las rameras que aparecen en las comedias de Lope es su escaso protagonismo en general, los papeles casi siempre secundarios que desempeñan. Esta última conclusión sobre las prostitutas vale también para las alcahuetas, como hemos visto, y es válida asimismo en el caso de los rufianes, el otro personaje celestinesco cuyas actividades se asocian directamente al mundo lupanario.

Rufianes.

Hay rufianes en las comedias del primer Lope, aunque no suelen cobrar gran protagonismo, excepto en algunas obras como *El caballero del milagro* (1593) o *El galán Castrucho* (h. 1598) conocida también como *El rufián Castrucho* precisamente.⁴³ Dentro del mundo rufianesco, Morley y Tyler distinguen entre la figura del bravo y la del rufián propiamente dicho.⁴⁴ Sorprendentemente, no incluyen en ninguna de las dos categorías al protagonista de *El caballero del milagro*, Luzmán, a pesar de que su principal ocupación es vivir a expensas de las mujeres, de lo que él mismo presume, así como de su ingenio y su cobardía: "Soy oveja y león me pinto" (BC I, 156). Luzmán es una de las figuras rufianescas mejor dibujadas por Lope y, en este sentido, más próximas a la caracterización de Centurio, aunque Luzmán tiene criados y presume de su condición hidalga: "es hijo de quien quiere, y es tan noble/ que a veces tiene don y a veces título" (BC I, 195). Además de ser alcahuete como Centurio, no presenta dudas la condición rufianesca de Luzmán porque hace su oficio de vivir a costa de las mujeres. Asimismo Luzmán se relaciona por sus continuas bravatas (BC I, 153-156, 166-167, 172, etc.) con la figura, muy popular en el teatro, del fanfarrón, a la que pertenece también el protagonista de *El galán Castrucho*. Claro que, por su oficio de soldado, Castrucho se relaciona al mismo tiempo con la figura del *miles gloriosus*, cuya tradición es diferente a la del rufián, según advierte M.R. Lida de Malkiel cuando subraya que el Centurio de *Celestina* está

⁴³ Es el título que aparece en la lista de comedias que da Lope en su novela *El peregrino en su patria* (1604), que cambia por el de *El galán Castrucho* cuando se edita en 1614. Hay quien ha señalado la coincidencia con la comedia de Cervantes, *El rufián dichoso* publicada en 1615, como hace M. Herrero García (54).

⁴⁴ Los nombres de personajes, en la categoría RUFIANES incluyen 20 ejemplos y en la de BRAVOS, 16. Entre estos, cita el ejemplo de Rutilio, en *El hombre de bien*, personaje catalogado también como único ejemplo en la categoría de VALENTÓN.

caracterizado por ser rufián y matón de alquiler sin relación alguna con la soldadesca.⁴⁵

La mayoría de los rufianes en las comedias de Lope no asumen el protagonismo adquirido por Luzmán o por Castrucho, sino que intervienen de manera ocasional en episodios aislados, como Polifilo y Fesenio, los dos *rufos* que en *El galán escarmentado* acompañan a la cortesana. En relación con la figura del rufián, aparece la de los matones de alquiler o 'bravos'. Ambas facetas se pueden dar juntas en un personaje, como en el caso del Centurio celestinesco, o se pueden disociar. El rufián suele ser 'alcahuete' o vivir a expensas de las mujeres, como se dice en el *Tesoro* de Covarrubias: "trae mujeres para ganar con ellas, y riñe sus pependencias." Así lo sospecha el gracioso Guzmanillo de *El amante agradecido*: "Deben de ser los rufianes/ de esta hermosa pecatriz" (BC VIII, 11). Es también el caso de los dos rufos que intervienen en *El galán escarmentado* como protectores de la cortesana Risela y de otros, como Godínez, el rufián que protege a la Otáñez, o de Capote quien hace lo propio con la Fraila en *Juan de Dios* (BAE XI, 311b y 312a), o de Andronio y Rufino, quienes discuten con Celia en *La varona castellana* (BC XII, 164-167). Se podría asociar también a este mismo grupo de personajes a Corral, que se despide de Juana en *La prisión sin culpa* (BC XI, 716-717), y a Garrido, quien discute con la criada mulata en una breve escena de *El Arenal de Sevilla* cuando, según reza la acotación, sale "rebozado con la espada a lo valiente" (BC XII, 430-432). Sin embargo, algunos rufianes se caracterizan simplemente por ser 'bravos' cuyo principal oficio es el de matones de alquiler, como se especifica en *El perro del hortelano*: "No hay más de buscar un bravo,/ y que le despache luego."⁴⁶ 'Bravo' y 'rufián' son términos que en algunas comedias del

⁴⁵ "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento," *Estudios de literatura española y comparada* (Buenos Aires: Losada, 1984), pp. 215-251. H. Vélez-Quiñones (53) destaca dentro de la tradición celestinesca la importancia del rufián de la *Tebaida*, Galterio: "el verdadero fundador y el más noble de la caterva de los rufianes cobardes de la literatura celestinesca." Con respecto a las posibles semejanzas Galterio-Castrucho, añade: "Castrucho es también muy distinto de Centurio, el rufián de *La Celestina*. Personaje clave en la comedia, Castrucho, como los demás rufianes a partir de la *Thebaida*, es el motor que mueve la acción de la misma (...) El ingenio de Castrucho está más cerca del de Galterio y Pandulfo que del de Centurio. También como estos rufianes, la cobardía de Castrucho es fuente de comicidad de la obra" (252-253).

⁴⁶ *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, ed. D. Kossoff (Madrid: Castalia, 1970), vv. 2408-2409.

primer Lope aparecen usados indistintamente, por ejemplo, en *La varona castellana* (BC XII, 164 y 167).

Bravos y rufianes, con las excepciones ya mencionadas de Castrucho y de Luzmán, suelen intervenir tan sólo en episodios secundarios, como el de *La tragedia del rey Sebastián* (1595-1603), en la fiesta de la Virgen de la Cabeza cuando aparecen "dos bravos" que, según la acotación, hacen "temerarias posturas" (BC VIII, 478), o la escena nocturna de *La ingratitud vengada* (BC III, 758-763 y 765-768) donde aparecen Garrancho y Cespedosa, por una parte, y por otra, Barboso y Matamoros. Es verdad que en la obra se les denomina 'rufianes' (BC III, 758), pero tan sólo aparece caracterizados por su actividad de matones a sueldo. Sin consecuencias trágicas, como la escena nocturna de *Celestina* (XIX, 4-5), el episodio de *La ingratitud vengada* es una especie de entremés cómico de bravos, donde se ridiculiza la figura del matón de alquiler. Otro episodio similar al anterior es de *El hombre de bien* (1604-1606), cuando Clavela alquila tres 'rufianes', como se les denomina en el texto (NE XII, 323a): Doristeo, Oliverio y Sulpicio, por "cien ducados," para que asusten al galán que ronda una casa. En el lance interviene además Rutilio, al que se denomina indistintamente 'bravo' y 'valentón' (NE XII, 324b-325a), y que resulta muerto.

En las comedias de Lope, los rufianes aparecen como proxenetas y/o matones de alquiler, según hemos visto. Hay otros ejemplos en una escena de *El ganso de oro* (1588-1595), ambientada en Nápoles durante una epidemia. Intervienen "dos rufianes," tal y como señala la acotación (BC II, 769): Tragafieros y Matracón. El primero presume de ser matón de alquiler: "que dicen que por dineros/ doy a cualquier hombre muerte," mientras que su compañero se autodefine como proxeneta: "dicen que suelo traer/ por el mundo una mujer con afeites y vestidos/ para dallas a mil maridos/ y por ganar de comer" (BC II, 770). Además de ocasional, la intervención de los rufianes tiende a producirse en grupo, bien por parejas (*El galán escarmentado*, *La ingratitud vengada*, *La varona castellana*, *Juan de Dios*, *La tragedia del rey Sebastián*) o por tríos (*El hombre de bien*). En ninguno de los ejemplos analizados, si exceptuamos a Luzmán y a Castrucho, cobra protagonismo la figura del bravo ni la del rufián.

Otros motivos celestinescos.

Con respecto a las figuras celestinescas citadas hasta ahora, hemos visto que en el teatro del primer Lope el mundo lupanario adquiere menor protagonismo que en la obra de Rojas, más compleja en esta faceta como en otras. La intriga principal de la comedia nueva está

dominada casi enteramente por los afanes de damas y galanes, nobles normalmente. Frente al mundo señorial de los protagonistas, contrasta sobre todo por su retrato cómico el mundo lupanario de las rameras, alcahuetas, rufianes, lo mismo que el de los criados y los villanos. Las figuras pertenecientes a los bajos fondos de la sociedad son marginales no sólo por su *status*, sino también por sus intervenciones en la trama de la comedia, ya que rara vez cobran protagonismo excepto en casos como *El galán Castrucho*, *El caballero del milagro* o *El anzuelo de Fenisa*.

Ahora bien, Lope tiene muy en cuenta la tragicomedia de Rojas, cuya influencia se manifiesta no sólo en personajes marginales, sino también en otros motivos celestinescos como las referencias al poder del dinero, las alusiones a la *philocaptio*, las parodias de la retórica amorosa.... que a veces aparecen en boca de personajes principales. Por ejemplo, el galán de la comedia nueva suele ser menos pasivo que Calisto y menos insensato, como pone de relieve M. Bataillon cuando critica la confusión entre ambos tipos.⁴⁷ Sin embargo, hay algunos galanes de Lope que están cercanos por su carácter perdulario, por su interés erótico y por su pasividad en las relaciones amorosas, al tipo de Rojas, como el don Félix de *El ruiseñor de Sevilla* (BAE XXXII, 83a), el don Félix de *El Grao de Valencia* (1589-1595) y los estudiantes Cardenio, en *La escolástica celosa* (1596-1602), o Alejandro, en *La serrana de Tormes*, comedias en las que corresponde la iniciativa amorosa a la dama más que a los criados o a una tercera. Por lo general, el galán lleva el peso de la intriga e incluso, como hemos visto, puede asumir el papel de tercero de sí mismo mediante un disfraz.

Otro motivo relacionado con *Celestina* es el de la parodia de la retórica cortés que, con independencia del carácter del galán, puede aparecer en las conversaciones que éste mantiene con criados, amigos u otros personajes de la comedia. Al inicio de *El maestro de danzar*, mientras su criado le desviste, Aldemaro establece una serie de comparaciones dentro de la retórica petrarquista entre el amor y el fuego (o amar y arder), a lo que apostilla Belardo: "Miro el humo y no le veo" (BC I, 549). Otro ejemplo parecido es cuando el galán pondera la alegría de haber visto a su dama, mientras que Belardo contesta: "¿De qué Indias has venido/ o qué cambio en Madrid tienes?" (BC I, 567). Los diálogos

⁴⁷ 'La Célestine' selon Fernando de Rojas, pp. 109, 136 y *passim*. Por su parte, recuerda E. Nagy, p. 49: "Marcel Bataillon en su estudio sobre *La Celestina* critica la ceguera con que nuestra época se ha empeñado en confundir a Calisto con los galanes de la 'comedia lopesca', cuando hay tanta diferencia entre ellos como entre los criados y los padres."

conceptuosos son patrimonio de los galanes y de las damas de la comedia nueva, en claro desnivel ideológico y lingüístico con los criados y criadas, quienes se burlan de su retórica dada su ignorancia, claro está, no como Sempronio en sus apartes cuando censura la actitud de Calisto (I,2-3 y VIII,4). Hay algunos criados, sin embargo, cuya actitud se asemeja más a la de Sempronio, como el Tancredo de *La viuda, casada y doncella* (1597-1598) cuando dice: "Déjate de locuras" (BC V, 744) porque su amo compara a la amada con un ángel: "¿Cómo puedo/ bajar de un ángel único/ a una mujer humana?"

En otras ocasiones, el contrapunto de la retórica amorosa del galán lo pone un amigo, como en *El castigo del discreto* (1598-1601), donde Roberto se burla de las comparaciones amorosas de Felisardo (BC VII, 220-221): "No digas más disparates," o en *La escolástica celosa* cuando Vireno parodia los elogios que su amigo Cardenio hace sobre la mano de su amada: "Ella vendrá poco a poco a ser mano de almirante," y "Más propia comparación/ fuera hacella mortero" (BC VII, 310). Asimismo en *La traición bien acertada*, cuando don Antonio habla de que sólo pretende que su dama sepa "su mal" y "que me tienen mortal/ sus ojos," replica su amigo don Juan: "¡Bien medraréis!/ Esa canción era buena/ para el tiempo de Macías;/ que ya, para nuestros días,/ es copla de Juan de Mena", etc. (BC III, 376).⁴⁸ Las burlas se repiten cuando don Antonio compara la casa de su dama con el paraíso, porque hay "un ángel a sus puertas". Dice don Juan: "Algún lacayo será, bergamasco o calabrés,/ que de dos palos o tres/ el amor te quitará/ que ésta es la espada de fuego/ de paraíso como éste" (BC III, 376). O cuando Ricardo se burla de su amigo don Félix en *El Grao de Valencia* (BC III, 480): "¿Es estar asaeteado/ esto, de flechas de amor?" O cuando Mauricio anima a su amigo Alejandro en *La serrana de Tormes*: "Y mostrad más alegría,/ que me dicen en las escuelas/ que si es dolor de muelas/ tan larga melancolía" (BC IV, 160), con la asociación amor-dolor de muelas que se documenta también en *Celestina* (IV, 5) cuando a Melibea le pide la alcahueta un remedio para la "enfermedad," en sentido erótico, de Calisto.

Ante los excesos amorosos del galán, el amigo puede no limitarse a la burla o a la ironía, sino intentar aconsejarle mediante reprobaciones sobre el amor y la mujer semejantes a las de Sempronio (I, 4). Por ejemplo, en *La escolástica celosa* (BC VII, 313-314), Vireno reprueba

⁴⁸ La alusión irónica a Macías se repite en *La escolástica celosa*, en boca de Vireno, cuando llama a su amigo Cardenio "mi señor Macías" (BC VII, 315). Sempronio recuerda el caso de Macías en *Celestina* (II, 2), al igual que Pleberio en su lamento (XXI).

los sufrimientos de los amantes y del amor ante Cardonio, quien le insulta: "¡Oh bruto! ¡Oh, bestia! ¡Oh, enemigo/ del mayor bien, que es amor!" Suelen también los amigos o confidentes favorecer las pretensiones amorosas del galán, desempeñando el papel de terceros por amistad, como hace asimismo Vireno cuando acude a casa de Celia (BC VII, 324-328) en una escena paralela a la de la primera embajada de Celestina en casa de Melibea.⁴⁹

A diferencia de lo que suele suceder con la mayoría de los criados, los caballeros confidentes comprenden la retórica amorosa de sus amigos, pero se burlan de ellos, si bien intentan animarlos. En otras ocasiones, es la propia dama la que se burla, aun cuando comprende los juegos conceptuosos del galán, por ejemplo, en *El dómine Lucas*, dice Lucrecia: "Hoy estáis muy estudiante/ y cerca de impertinente" (BC III, 682) después de que Floriano compare el entendimiento de ella con el sol y su voluntad con la luna. Ella replica, por el mismo estilo: "Vamos a lo que hace al caso,/ que yo no puedo menguar,/ que soy luna en el llorar/ y soy sol cuando me abraso." Las burlas de la retórica amorosa aparecen también en boca de la tercera, como Dorista en *La francesilla* (BC IV, 709 y 712) y Belisa en *El amante agradecido* (BC VIII, 46).

El galán puede coincidir también con Calisto en su egoísmo, como cuando Liberio se olvida en *La viuda, casada y doncella* (BC V, 761) de la muerte de su hermano porque favorece sus pretensiones amorosas, del mismo modo que Calisto olvida la de sus criados en *Celestina* (XIV, 4 y 8). Puede coincidir también en el aislamiento que el sentimiento amoroso le provoca con respecto al mundo exterior, cuando pide Calisto a Sempronio que cierre las ventanas (I, 2), pregunta a sus criados si es de día o de noche (VIII,4 y XI,3) y, encerrado en su cámara, espera con ansiedad las citas nocturnas (XIV,7-8). También Ricardo espera con suma impaciencia la llegada del nuevo día: "¡Oh noche larga y pesada!/ Por verte de luz vestida,/ diera diez años de vida," en *La pobreza estimada* (BC

⁴⁹ Entre los varios ecos de *Celestina* en *La escolástica celosa*, se puede subrayar el recuerdo de Cardenio de los requiebros amorosos: "¿Qué vale ese fin, qué vale/ sin requebrar ni rogar,/ sin llorar ni esperar,/ sin ver si sale o no sale,/ sin tomar la hermosa mano/ temblando de amor y miedo,/ sin sufrir aquel 'no puedo'/ y aquel 'ay Dios, qué villano',/ aquel fingirse cruel,/ llamándole loco y ciego/ y aquel allanarse luego?" (BC VII, 314), que parece tener presente las fantasías de Calisto (XIV): "aquellos desvíos sin gana, aquel 'apártate allá, señor, no llegues a mí', aquel 'no seas descortés' (...) aquel 'no seas mi perdición' que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme," etc. Para otros pasajes de la misma comedia, véase el artículo citado de Oliver Asín (73n).

IX, 571), mientras que su competidor Leonido ansía la llegada de la noche: "¡Ay diez! ¡Ay noche! Ya tarda./ Toma este anillo, Isabel,/ y este abrazo" (BC IX, 574).⁵⁰ Así, Leandro en *Las ferias de Madrid* confunde el día con la noche: "Como vivo tan sin mí,/ ni tengo razón ni ley;/ como vivo ciego tanto/ con la luz de mi señora,/ tan de mañana es ahora/ como cuando me levanto" (BC II, 440-441), lo que se puede poner en relación con la alienación que sufre el amante tal y como se describe en algunos tratados médicos.⁵¹ A su vez, don Félix en *El Grao de Valencia* se encierra por estar enamorado y se niega a tornear ante la desesperación de los demás caballeros: "Yo no estoy para torneo,/ que,

⁵⁰ Puede haber un recuerdo en el episodio de *La pobreza estimada* protagonizado por Leonido cuando habla a Isabel, la criada, del recibimiento que hace Calisto a la vieja alcahueta al regreso de sus embajadas ante Melibea (VI,1 y XI,3). Leonido espera ansioso el resultado de las tercerías de Isabel, la cual exclama al verle: "Albricias me puedes dar" (BC IX, 573), como Celestina le dice a Calisto: "¡Dame albricias!" (VI,1). Leonido alaba a Isabel: "¡Oh, mi Isabel, bien venida!/ ¡Oh, alba de aquel lucero/ por quien ver el sol espero/ en la noche de mi vida!/ (...)/ Si es que albricias darte puedo,/ ¿de qué son? Yo te las mando./ ¿Ha recibido el papel/ aquel jüez riguroso?/ ¿Ha respondido quejoso?/ ¿Hale rasgado crüel?/ ¿Qué hay dél? ¿Qué hay de mí? ¿Qué hay della?/ ¿Ha de morir o vivir?" (BC IX, 373-374). También Calisto acumula preguntas: "Dime, por Dios, señora, ¿qué fazía? ¿Cómo entraste? ¿Qué tenía vestido? (...) ¿Qué cara te mostró al principio?" (VI, 1), o adula a la vieja: "¡O cautelosa hembra! ¡O melezina presta! ¡O discreta en mensajes! (...) ¡O mi señora, mi madre consoladora" (VI, 2). La alcahueta también concierta la cita nocturna en la *Tragicomedia* (X,3), del mismo modo que Isabel: "Esta noche puedes ir,/ mi señor, a hablar con ella./ En la ventana te aguarda/ a las diez" (BC IX, 574), a lo que apostilla el criado: "¡Famoso hechizo!"

⁵¹ A propósito de Calisto, recuerda D. Ynduráin ("Un aspecto de *La Celestina*" [537-538]) el comentario al *Anfitrión* del doctor Villalobos, en el que habla de la "locura que se llama alienación" que sufren los enamorados porque su imaginación está dominada en todo momento por "la imagen de su amiga," de modo que "no puede ocupar la imaginación en otra cosa." Es un tópico que aparece también en los amantes de la novela sentimental y que responde al tratamiento médico que recibe el amor como enfermedad melancólica, en la tradición de Galeno, Avicena, A. de Vilanova, etc. Comp. K. Whinnom, introd. a su ed., *Cárcel de amor* de Diego de S. Pedro (Madrid: Castalia, 1985), pp. 13-15; Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media* (Salamanca: Universidad, 1989), pp. 213-216; D. Ynduráin, introd. a su ed., *Penitencia de amor* de Ximénez de Urrea (Madrid: Akal, 1996), pp. 31-34. Llega, por ejemplo, hasta Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, ed. G. Serés (Madrid: Cátedra, 1989), pp. 409 y 659 (con notas): "el amor calienta y deseca el cerebro"; "que el amor sea alteración caliente vese claramente por el ánimo y valentía que causa en el enamorado, y porque le quita la gana de comer y no le deja dormir."

de mi esperanza el fruto/ me manda cortar un luto/ sepulcro de mi deseo,/ y éste arrastraré mañana" (BC III, 479). Aun siendo motejado de cobarde, insiste: "Y con la pena que tengo/ ¿tengo de salir a fiesta?" (BC III, 480) hasta que le convencen con sus burlas y acepta tornear: "Ya se puede hacer la caza,/ que ya tenemos el galgo" (BC III, 481). Como hemos visto, también de Alejandro se murmuraba en *La serrana de Tormes* por su melancolía.

Las citas nocturnas entre los amantes también pueden presentar coincidencias más o menos ocasionales con las de *Celestina*, aunque Lope acentúa por supuesto los equívocos y la confusión de identidades que propicia la noche. Ya hemos citado el episodio de los rufianes en *La ingratitude vengada*, que se asemeja a las escenas de *Celestina* (XIX, 3-5) que finalizan con la muerte de Calisto. Veremos también, al hablar de los criados, la escena nocturna con la que prácticamente se inicia *El amigo por fuerza*. Podríamos añadir también la cita entre los amantes de *El ruiseñor de Sevilla*, en el tópico huerto de la amada, al que se accede con el motivo de la caza de amor, como en la escena inicial de la tragicomedia tal y como aparece en el argumento: "Entrando Calisto en una huerta empós de un falcón suyo..." Dice Lucinda en *El ruiseñor de Sevilla*: "¿Seréis falcón?/ ¿Vendréis por él a cazar/ esta perdiz encogida?" (BAE XXXII, 113a). El motivo de la búsqueda del ave reaparece en *La pobreza estimada*, cuando Ricardo llega a ver a su amada: "Háseme huido un azor/ de las manos como sueño,/ y dicen que ha entrado aquí" (BC IX, 567).

Los galanes de Lope a veces se asemejan a Calisto por algunos rasgos de su carácter, o por otros motivos celestinescos. Menos parecidas son las damas de la comedia nueva a Melibea, quizá la figura retratada por Rojas con más definición si la comparamos con sus precedentes femeninos. No presentan complejidad alguna las damas de Lope, objeto del deseo amoroso de los galanes, aunque ellas también toman la iniciativa, como ocurre en *El Grao de Valencia*, en *La serrana de Tormes* y en *El ruiseñor de Sevilla*, por ejemplo. Esta última comedia se relaciona con *La discreta enamorada* (1604-1608), en la que la dama, gracias sólo a su ingenio, vence todos los obstáculos, incluido el de la propia torpeza del galán, hasta lograr casarse con éste a despecho de su madre, del padre del galán y de una cortesana de la que estaba su futuro marido enamorado hasta que la discreta consigue que la olvide. Por ser un ejemplo *a fortiori*, el caso de la protagonista de *La discreta enamorada* muestra con más claridad cuál es el reducido ámbito de acción que la comedia nueva asigna al mundo femenino. Siendo honesta, los afanes eróticos de la soltera se encauzan siempre hacia el matrimonio, sin la determinación que adopta Melibea de gozar de su amor al margen del indisoluble sacramento (XVI, 2), determinación que la lleva incluso al

suicidio, que no se consuma prácticamente nunca en las comedias de Lope.⁵²

Con respecto al matrimonio, hay algún caso verdaderamente excepcional, como el de *La viuda valenciana*, en el que la dama mantiene relaciones sexuales sin ningún compromiso o promesa matrimonial con el galán, aunque al final se casan los dos amantes. El matrimonio es la solución predominante en la comedia, se trata de un matrimonio público y autorizado por los padres o por algún otro representante de la honra familiar, lo que viene a corregir los peligros que conlleva el "matrimonio secreto," si bien este último procedimiento aparece con relativa frecuencia en algunas comedias de Lope, sobre todo en las comedias palatinas. En cualquier caso, la dama busca casarse, aunque para ello deba tomar la iniciativa. Con frecuencia recurre al ingenio o incluso al disfraz masculino, como en varias de las comedias aquí citadas: *La francesilla*, *La serrana de Tormes*, *El mesón de la corte*, *La viuda, casada y doncella*, *La escolástica celosa*, *El caballero de Illescas*, *La prueba de los amigos*, *La prisión sin culpa*, *El anzueto de Fenisa*, *El genovés liberal*, *El galán Castrucho* y *El alcalde mayor*.⁵³ En esta última comedia, Rosarda disfrazada de estudiante consigue incluso doctorarse en la Universidad de Salamanca, ciudad en la que ejerce como letrado de fama hasta ser nombrada alcalde por el corregidor de Toledo.

⁵² Resume Arco y Garay (p. 657b): "Conatos de suicidio se registran en las comedias de Lope; los suicidas consumados, como digo, son rarísimos," y cita el caso de *La infanta desesperada*, que no se consuma, al igual que el de *El cuerdo loco*. Se podría añadir el de la protagonista de *Laura perseguida*. Por otra parte, Fabia finge el suicidio en *Los embustes de Fabia*, mientras que su marido el Senador debe suicidarse porque se lo manda Nerón. En ocasiones, las damas de Lope amenazan con suicidarse, como si recordaran el caso de Melibea, por ejemplo, en la comedia de *La viuda, casada y doncella* (BC V, 777): "¿Quién me puede aconsejar/ que no me quite la vida?" Pero no lo hacen.

⁵³ Por error, C. Bravo Villasante no incluye *El mesón de la corte* en su lista de comedias de Lope con mujeres disfrazadas de hombre, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)* (Madrid: Mayo de Oro, 1988³), p. 35n, pues a pesar de lo que afirma, sí aparece en esta comedia una mujer (D^a Blanca) que se disfraza de paje, con el nombre fingido de Pedro. Por otra parte, en su clásico estudio, señala Bravo Villasante la filiación italiana del disfraz varonil presente en la literatura española desde la *Diana* de Montemayor, que en efecto Lope conocía, y desde *Los engañados* de Lope de Rueda. Hay que tener cuidado, sin embargo, con otras afirmaciones, como cuando resume el argumento de *Los hechos de Garcilaso*, que confunde con el de *El cordobés valeroso* (46-47). De Bravo Villasante, véase también sobre el tema su introd. a *El lacayo fingido* de Lope (Madrid: Taurus, 1970), pp. 9-15.

El modelo de comportamiento femenino que presenta Lope se opone al de Rojas, aun cuando en algunos personajes podamos encontrar semejanzas ocasionales. Al igual que Melibea (I,1 y IV,5 frente al soliloquio de X,1), la protagonista de *La traición bien acertada* evoluciona bruscamente desde el rechazo inicial que en apariencia manifiesta ante el "atrevimiento" del galán (BC III, 387), a la correspondencia, como confiesa en un aparte (BC III, 387) y en un soliloquio posterior (BC III,390-391). La rapidez del enamoramiento hace que en la comedia se hable de hechicerías (BC III, 395): "Porque en un día/ es imposible, sin hechizos dalle,/ rendir el alma de una dama noble", como se dice de Melibea (por ejemplo, Lucrecia: IX,5 y X,2; o Pármeno: XII,5). Sin embargo, no hay hechicerías que valgan en la comedia de Lope a la hora de explicar por qué el amor se produce de forma instantánea, algo debatido en la tragicomedia de Rojas y que para el dramaturgo madrileño, de intensa vida erótica, nunca se plantea como un problema literario cuando perfila el carácter de un personaje.⁵⁴ No hay *philocaptio* en la comedia nueva, no hay hechizos que sojuzguen al amor, aunque el tema de la relación entre el amor y la magia aparece en algunas obras sobre todo como motivo cómico.⁵⁵ En *La francesilla*, por ejemplo, hay una

⁵⁴ Por ejemplo, Dorotea rechaza las hechicerías: "que es afrenta grande que lo que no pudieron los médicos lo puedan las violencias" (*La Dorotea*, pp. 467-468), idea que E. Morby documenta en otras comedias: "El hechizo es la gracia y la hermosura" (*Los locos de Valencia*), "Le ha dado hechizos, señor,/ que es propio efeto de feas;/ pues las hermosas no creas que quieren por fuerza amor" (*Si no vieran las mujeres*). Los ejemplos se pueden multiplicar: "Si pueden unos ojos, si puede/ un mirar, si un tierno hablar/ que a mil hechizos excede,/ si regalos obligar..." (*El castigo del discreto*, BC VII, 267), "...yo jamás creo/ que se sujeté a hechizos el deseo" (*La viuda, casada y doncella*, BC V, 744), además de otros ejemplos recogidos por Arco y Garay, pp. 129a-135a y 382a-388b, como "si es hechizo un deseo,/ hechizos deben de ser" (*El bobo del colegio*, NE XI, 512a) o "hechizos, hierba y figura/ es todo vana intención" (*Los bandos de Sena*). Podríamos añadir: "Pues si es hermosa, ¿qué mayor hechizo?" (*El halcón de Federico*, BAE XXXI, 237b). En *El Arenal de Sevilla* (BC XII, 507), el galán atribuye las creencias supersticiosas en los hechizos a la credulidad de las mujeres: "siendo tan loco engaño/ y contrario a nuestra fe."

⁵⁵ La caracterización como hechicera o bruja de la alcahueta apenas se desarrolla en la comedia de Lope más allá del motivo pintoresco, excepto quizá en *El caballero de Olmedo*. Véase las alusiones a la brujería celestinesca de *La francesilla* o de *La bella malmaridada*, recogidas junto con otras, como la de *El ruiseñor de Sevilla*, que alude a una "dueña anciana/ entre bruja o Celestina," por M. Herrero García, pp. 38ss y por Arco y Garay, pp. 822-824. Por contra, hay quien insiste en hacer de la hechicería y de la brujería la clave de la *Celestina* de Rojas, M. Ruggerio, *The Evolution of the Go-between in Spanish Literature through the*

burla sobre el poder de los conjuros de Dorista, quien presume de hechicera (BC IV, 733-734): "No porque eso es mucha empresa para mi ciencia, señora,/ que haré un jardín en un hora,/ de berros, en una artesa." Pero confiesa que no puede hacer volver al español amado por la francesilla porque no tiene prenda suya, ni cabellos: "¡Ah, cielos, quién los tuviera,/ que aquesta noche viniera/ por los aires a tu casa!" Acto seguido, sin embargo, el español regresa por casualidad. Un pasaje semejante hay en *El galán escarmentado*, cuando Finea se sorprende de que Ricardo haya regresado a Madrid, y atribuye la rapidez de la vuelta a hechicerías: "Sin duda, alguna hechicera/ le trajo de la Tercera,/ que el rostro espantado tiene" (BC IV, 801).

Tampoco se opone el amor al matrimonio, dramatizado en la comedia como meta de toda aspiración erótica honesta, si exceptuamos por tanto los comportamientos picarescos más o menos ilícitos propios del mundo marginal de las prostitutas y rufianes. Incluso en los casos de adulterio, los amantes desean casarse una vez muerto el marido, como en *Las ferias de Madrid* o en *Los embustes de Fabia*.

En la comedia nueva, se establecen límites bien diferenciados entre la mentalidad nobiliaria predominante y el mundo de los plebeyos, límites sociales que, aunque también estaban claros en *Celestina*, reciben un tratamiento literario diferente, ya que Rojas dramatiza con igual originalidad artística la mentalidad de los criados que la de los amos. Por el contrario, los criados y las criadas de la comedia nueva son tan sólo comparsas de los galanes y damas, al igual que sucede con las otras figuras adscritas al mundo de los plebeyos y de los villanos, que suelen ser personajes totalmente secundarios. El protagonismo que puede adquirir el criado está en proporción directa con el protagonismo que adquiera al servicio de su amo, de ahí la importancia creciente de la figura del gracioso o "figura del donaire" desde *La francesilla*, según confiesa el mismo Lope en la dedicatoria de la comedia. Por la misma proporción directa, el papel de los criados suele ser mayor que el de las

Sixteenth Century (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1966). Comp. A. Vian, "El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'," *Celestinesca* 14.2 (1990): 41-92, quien perfila el estado de la cuestión, con la bibliografía correspondiente: J. Caro Baroja, P. M. Cátedra, P. E. Russell, etc. En su rechazo de la hechicería amorosa, Lope se hace eco también de las opiniones habituales sobre este aspecto de *Celestina* en su época, como advierte M. Chevalier (p. 143): "No parecen creer los lectores cultos del S. XVI en el satanismo y la brujería de la vieja." Comp. J. Caro Baroja, "Magia, sexo y estatuto social (el arquetipo celestinesco)," *Vidas mágicas e Inquisición* (Madrid: Istmo, 1992), I:129-159.

criadas. En las comedias del primer Lope es relativamente frecuente incluso que no aparezca el personaje de la criada, cuando rara vez falta el criado. En el catálogo de Morley y Tyler, se recogen unos 250 personajes bajo la categoría de CRIADAS frente a unos 700 en la de CRIADOS.

A pesar de las críticas hacia la moralidad de los criados, no es frecuente que traicionen a sus amos.⁵⁶ Por el contrario, hay casos excepcionales de lealtad, como el que da título a la comedia de *El leal criado* (1594), con una lealtad a toda prueba, motivo que se repite en *El galán escarmentado* cuando Tancredo exclama: "¡Oh, cuánto un leal criado/ tristes sucesos remedia!" (BC IV, 883). También en *El caballero del milagro*, Tristán es fiel a su amo con una nobleza de la que Luzmán no es merecedor, y en *El halcón de Federico*, sólo Riselo ayuda a su antiguo amo caído en desgracia. Sin embargo, la fidelidad de los criados no es completa en ocasiones, por lo que su carácter puede aproximarse más o menos al de Sempronio y Pármeno, como cuando abandonan Pinabelo y Clarino a su amo en la cita nocturna de *El amigo por fuerza* (BC X, 569-572) que, según señala F. Weber de Kurlat, recuerda a la de *Celestina* (XII,5).⁵⁷ Sin embargo, la deslealtad en los criados de Lope no es tan acabada nunca como la de los criados de Calisto, con los que en ocasiones se les compara, como cuando en *La prueba de los amigos* se dice refiriéndose al gracioso Galindo: "a este alcahuete bellaco/ a este Pármeno fiel" (NE XI, 99b). En *El amante agradecido*, un paje critica la privanza del gracioso, "ganada a ser Sempronio y alcahuete" (BC VIII, 97). Como se ve, también las tercerías son una de las funciones que se consideran características del gracioso y de los criados en general.⁵⁸

⁵⁶ M. Herrero García, *Los oficios populares en la sociedad de Lope de Vega* (Madrid: Castalia, 1977), pp. 64-80, caracteriza con varios ejemplos la moralidad de los criados: indiscretos, curiosos, murmuradores, alcahuetes, cobardes, etc. Comp. J. A. Maravall, "Relaciones de dependencia e integración social. Criados, graciosos y pícaros," *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Barcelona: Crítica, 1990), pp. 119-159, quien subraya la fidelidad del gracioso con respecto a su amo como factor de "integración social."

⁵⁷ "Elementos tradicionales pre-lopescos en el teatro de Lope," en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, p. 50.

⁵⁸ Así, también al criado Tancredo de *La viuda, casada y doncella* se le denomina 'alcahuete' (BC V, 806), al igual que a su tocayo de *El ingrato arrepentido* (BC VII, 173). H. Vélez-Quiñones (222ss) cita otros pasajes, como el de *La ingratitud vengada*, cuando aparecen dos pajes (BC III, 733): "Éste haréis vuestro alcahuete," se dice de uno de ellos, y el de *Querer más y sufrir menos* (¿1625-1630?),

En el teatro del primer Lope, hay otros sirvientes que actúan al margen de los intereses de sus amos respectivos y, si bien aparentan fidelidad, sólo piensan en sí mismos. Así actúan los criados del Marqués italiano de *La ingratitud vengada*, Mauricio y Tancredo, lo mismo que sus tocayos de *La bella malmaridada* y que Tancredo en *La pobreza estimada* (BC IX, 634). A despecho del príncipe Cesarino, su secretario Tancredo corteja a Luciana y se casa con ella en *La ingratitud vengada*.⁵⁹ También corteja a Luciana Mauricio, quien se sorprende en un aparte de la candidez de su amo cuando le entrega dinero a Lisarda (BC III, 757). En *La bella malmaridada*, además de que Mauricio, como Sempronio, es quien le propone a su amo recurrir a una alcahueta para conquistar los favores de la amada, los dos criados murmuran sobre el poder del dinero (BC IV, 660) cuando el Conde italiano a quien sirven le ofrece al escudero de Lisbella una cadena, se trata de otro posible eco celestinesco (XI, 3).⁶⁰ En *El mesón de la corte*, hay más criados infieles, como Alberto y Belariso, quienes traicionan a sus respectivos amos al cortejar a Juana (BC II, 57). En *La prisión sin culpa*, el criado cansado de servir "por una negra ración" (BC XI, 747) roba a Lucinda tras dejarla abandonada en los Montes de Toledo.

Las criadas infieles a sus señoras son menos frecuentes en el teatro del primer Lope, así como hay en él menos criadas que criados. Sin embargo, también hay algunos ejemplos. En *La ingratitud vengada*,

donde la función del criado se asimila a la de la tercera: "¿Qué tercera o qué criado/ os trae y lleva papeles?" (NE IX, 41b). Por supuesto, la función de los criados como terceros de sus amos ya está en la tradición celestinesca y en otras obras relacionadas con ella, como la *Penitencia de amor* (1514) de Ximénez de Urrea, o el *Proceso de cartas de amores* de Segura, ya citado.

⁵⁹ Cabría relacionar la figura del secretario Tancredo, que actúa deslealmente, con la de otros secretarios del primer Lope, como el de *El Príncipe inocente* (1590) y el de *Laura perseguida* (1594), que son dos tempranas comedias palatinas (BC I), posteriormente con César, secretario del Gran Duque en *La quinta de Florencia* (h. 1600).

⁶⁰ El motivo de la cadena aparece con frecuencia en la comedia de Lope. Así, otras cadenas celestinescas son las de *El genovés liberal* y las de *El galán escarmentado*, ambas ya citadas, a las que se podría añadir la de *El caballero de Olmedo* (v. 204). Sin embargo, hay otras muchas cadenas que no necesariamente presentan implicaciones celestinescas, por ejemplo, las de *El caballero de Illescas*, *El desposorio encubierto* (aquí es fundamental la cadena para la construcción del enredo), *El leal criado*, *Los amantes sin amor*, *La villana de Getafe*, etc. Comp. H. Vélez-Quiñones (231ss).

cuando la criada de Luciana, oye que el Príncipe insinúa que muy pocas veces "medra quien sirve", exclama en un aparte "Eso puedo yo jurar" (BC III, 748) al tiempo que el criado dice: "Guay de Tancredo." Las quejas de la criada se desarrollan en *El galán escarmentado*, en un episodio secundario con ecos literales del de Areúsa en *Celestina* (IX,3) como ya se ha apuntado.⁶¹ Cuando la fregona Leonor enumera los males de la servidumbre, dice que más vale casarse que servir:

que no escuchar noche y día
 'puta acá, puta acullá;
 haz aquesto, picarona;
 borracha, ¿cómo quebrabas
 la taza? Di, ¿en qué pensabas?
 ¿Respóndesme, rezongona?
 ¿Dormías, pícara vil?
 ¿Qué es de las natas, golosa?
 ¿Dónde vas, zaparrastrosa?
 ¿Cómo vertiste el candil?
 ¡Traidora! ¿Afeitada estás?
 ¡Limpia ese niño, bellaca!
 Pues ¿palos? No lleva una jaca
 de un estercolero más.
 ¿Trabajar? ¿Qué labrador
 tan aprisa se levanta?
 ¿Pues hambre? No tiene tanta
 una mula de un doctor" (BC IV, 867).

Sobre los padres de la comedia nueva, conviene recordar que son los encargados (eventualmente, junto con un poderoso o incluso con el rey) de restablecer la autoridad y el orden. Ejercen por tanto una autoridad de la que abstiene tanto Pleberio como Alisa, si bien la figura materna no suele aparecer en el teatro de Lope con tanta frecuencia como la paterna.⁶² El padre actúa como depositario de la honra familiar, que

⁶¹ José Fernández Montesinos, "Dos reminiscencias de *La Celestina* en comedias de Lope," *Revista de filología española* 13 (1926), reimpresso en sus *Estudios sobre Lope de Vega* (101-104).

⁶² Cf. E. H. Templin, "The Mother in the *comedia* of Lope de Vega," *Hispanic Review* 3 (1935): 219-244, según el cual intervienen 145 madres en las comedias de Lope. Sin embargo, en el catálogo de Morley y Tyler no se recogen más que 55. En todo caso, parece que la aparición de la figura materna, según se deduce del artículo de Templin, tiende a producirse en las comedias palatinas y en los dramas históricos antes que en las comedias urbanas de ambientación

puede delegarse en otros parientes si es necesario, como el tío de Diana en *La serrana de Tormes*, el hermano en *La francesilla*, en *El castigo del discreto* y en *El enemigo engañado*, o el marido, aunque en este último caso no falta ejemplos de padres que intervienen en los problemas matrimoniales de su hija, como sucede en *Las ferias de Madrid* o en *El galán escarmentado* y, sin consecuencias trágicas, en *La bella malmaridada*.

El heroísmo del padre queda patente en ocasiones, como cuando Antandro ofrece la vida por su hijo en *La serrana de Tormes*, o cuando el capitán intenta librar del cautiverio a su hija en *El Grao de Valencia*. En cambio, pueden aparecer excepcionalmente figuras negativas, como el padre avaro de *El leal criado*, que por la tardanza en casar a su hija pone en peligro la honra de ésta, motivo que puede recordar al de Melibea en *Celestina* (XVI,1), y que se repite en otras comedias de Lope, como en *El enemigo engañado*, en *La francesilla* (aunque aquí los culpables de la tardanza son los hermanos de la dama) o en *El acero de Madrid*, donde reflexiona el padre de Belisa, llamado Prudencio: "Ya fue otro tiempo, que con años treinta / llamaban niña una mujer / (...) / Mas hoy, por los pecados de los hombres, / cierta señal de que se acaba el mundo, / de diez años aspira a casamiento, / a trece es madre, y a veinte y uno abuela" (NE XI. 187a).⁶³ Aparecen asimismo padres retratados con intención burlesca, viejos verdes como el capitán de *La discreta enamorada* y los dos vejetes de *El mesón de la corte*. Sin embargo, aun cuando puedan ser incautos o viciosos, son los padres quienes deben ejercer o quienes ejercen la autoridad en la comedia para restablecer el orden.

El planteamiento de la comedia nueva es diferente y aun opuesto al de *Celestina*. Puede deducirse del análisis precedente la escasa importancia concedida por Lope al mundo marginal, ya que en su obra dramática resulta infranqueable la barrera que separa a los nobles de los plebeyos y, en sentido complementario, a los amos de los criados. El peso de la intriga en la comedia nueva lo llevan los caballeros y las damas,

contemporánea como las que estamos examinando en su mayoría, en las que no suele aparecer la madre excepto en su vertiente celestinesca.

⁶³ Recordemos que Melibea tiene 20 años, una edad que ya no es de "temprano casamiento" (D. Ynduráin, "Un aspecto," [530]), donde se aducen textos del XV (Carvajal, J. de Flores) que se podría contraponer a la opinión del Prudencio de Lope. Por otra parte, aparece en la comedia lopesca la tardanza en el matrimonio como motivo proverbial, en *El caballero de Olmedo* (I: vv. 313-314): "Padre que se duerme mucho en esto, / mucho a sí mismo se agravia." Y en *La francesilla* (BC IV, 707): "Descúidese el padre, amiga, / pasa en flor sin pasar plaza, / y queda la calabaza / la simiente en la barriga."

mientras que los criados y los otros personajes celestinescos de baja extracción social apenas cobran protagonismo, excepto raras excepciones, pues funcionan como comparsas y personajes auxiliares. Lo hemos visto incluso al estudiar el papel de la alcahueta profesional, muy poco significativo en el teatro de Lope sobre todo si tenemos en cuenta la importante función que desempeñan en él las tercerías, que van más allá del ámbito profesional que cubre la alcahueta o la celestina, pues en la comedia hay muchos terceros funcionales que, llevados por la fuerza del enredo, pueden ejercer el oficio celestinesco.⁶⁴

El esquema de la comedia nueva es muy diferente al de la tragicomedia, si bien Lope tiene presente la obra de Rojas. Podemos advertir que los personajes celestinescos más característicos (alcahuetas, rufianes, prostitutas) van disminuyendo en número según evoluciona el teatro lopesco, aunque ni tan siquiera en las comedias del período estudiado llegan a adquirir protagonismo sino en algunos episodios secundarios, excepto en contados casos, como *El galán Castrucho* o *El caballero del milagro*. Con posterioridad a 1604, sin embargo, el personaje de Celestina cobra en *El caballero de Olmedo* una complejidad de la que carecen sus precursoras, lo que puede servir como un indicio más para trazar la madurez del teatro de Lope. En todo caso, el dramaturgo madrileño acude a la *Tragicomedia* de Rojas movido por su popularidad, lo que explica las alusiones que hay en las comedias estudiadas a los personajes de *Celestina*, sobre todo a la vieja alcahueta, como si fueran tipos bien conocidos en la tradición literaria y hasta en la cultura popular. Secundariamente Lope también alude a la pareja de amantes junto con los criados: Sempronio, Pármeno y Lucrecia. Desde la perspectiva de la comedia nueva, los personajes de la tragicomedia rojiana y su argumento son origen de motivos temáticos y punto de referencia para establecer paralelismos situacionales, no en vano existe

⁶⁴ Como dice F. Márquez Villanueva (*Orígenes y sociología del tema celestinesco*, p. 178), Lope asegura que es imposible el amor sin tercero: "... mercader sin dinero es como amor sin tercero, / es como sin luz el día" (*El anzuelo de Fenisa*), "Lo que tiene malo amor / es que ha menester terceros" (*Amar como se ha de amar*). Cabría recordar aquí el episodio biográfico que ha llamado la atención de la crítica desde la publicación del *Epistolario* a cargo de A. González de Amezúa, quien también estudia este aspecto: *Lope de Vega en sus cartas* (Madrid, 1935), pp. 323-405: "Amores ducales y tercerías poéticas," ya que Lope hace de tercero en los amoríos del duque de Sessa, a cuyo servicio está en calidad de secretario desde 1605. Según recuerda H. Vélez-Quiñones (236), en *La ingratitud vengada* (BC III, 772) aparece un Belardo, pseudónimo habitual de Lope, definido como alcahuete: "Esotro es medio poeta, / y por mi fe, mi señor, / que da un recado mejor / que la mejor alcahueta."

una comunidad genérica en ambas tradiciones teatrales a pesar de sus notables diferencias.

Lope explota literariamente en la obra de Rojas su faceta risible, como si *Celestina* fuera un repertorio burlesco del que extrae diversas alusiones cómicas. El dramaturgo madrileño, que conocía "par coeur" la *Tragicomedia*, no es capaz de tomarla en serio. Los afanes de las viejas alcahuetas son ya episodios más o menos secundarios dentro de la acción dramática, incluso en el caso de comedias excepcionales y posteriores al primer Lope, como *La victoria por la honra* o, sobre todo, *El caballero de Olmedo*. Predomina la función risible que Lope descubre en *Celestina* y en la celestinesca, ya que en el conjunto de la comedia nueva, pierden protagonismo los personajes de baja extracción social en los que precisamente reside la novedad más significativa del arte de Rojas.⁶⁵



⁶⁵ La trivialización del mundo marginal, y la consiguiente simplificación de los personajes de baja condición, no es exclusiva de la dramaturgia de Lope sino un proceso general de la literatura de la época. A este propósito, advierte D. Ynduráin, introd. a *El buscón* (Madrid: Cátedra, 1991), pp. 13-14: "Es bien sabido que en la literatura española — salvo esporádicas apariciones marginales — la primera obra en la que la gente de baja condición social recibe un tratamiento prioritario es *La Celestina*. A partir de esta obra — por su influjo directo o no —, los individuos subalternos y marginales aparecerán con frecuencia, normalmente sin la intensidad trágica de los servidores de Calixto: parece como si hubiera una renuncia, o una incapacidad, para alcanzar el tono marcado por Rojas; en lo sucesivo, alcagüetas, criados y aventureros se trivializan, pierden su inquietante individualidad personal para convertirse en tipos."

NAMING IN CELESTINA

Ivy A. Corfis
University of Wisconsin

The importance of names and naming has been universally recognized in human culture, from tribal to industrialized societies. This can be seen in everyday life in the decision of naming a child: in considering the impact that the name will have on the child not only in his/her life experience but in defining and representing the child's nature. Since Genesis, the process of naming has been clearly represented in Western, Judeo-Christian culture. The Bible describes the formation of words when God called the light 'day', the darkness 'night', the firmament 'heavens' the dry land 'earth', and the waters 'seas' (Genesis 1:1-10). In John 1:1-5, the Gospels describe that "in the beginning was the Word and the Word was with God, and the Word was God." Everything was made by the Word, and nothing that ever existed was made without it. In the Word was life and life was the light of mankind, illuminating the darkness with such power that the latter could not overcome it. As Christian theology teaches, of course, Christ is the Word, the Word made flesh, but the general importance of the word/words underlies the biblical message. The word passed from God to man after the divine creation, for man was charged with the responsibility of naming. Genesis 2:19-20 recounts how after God formed the animals of the field and the birds of the sky, He brought them before man to see what he would call them, and man gave every living thing its proper name. In an activity paralleling God's (Genesis 1:5-10), man named all the animals, beasts, and birds, and later, in Genesis 2:23, called his mate 'woman'.

In the Garden of Eden proper names were not necessary since a universal, generic language represented by common nouns sufficed in that idyllic, non-individualized setting. Even the name Adam is nothing more than the Hebrew common noun for 'mankind' ('ādām), which the writer(s) of Genesis used to designate generically the first man, the race

"mankind," as well as the proper name for the first man. *'Adam* is first used in Genesis 1:26: "And God said, 'Let us make man in our image, after our likeness.'" The Vulgate substitutes the proper name *'Adam* for the common noun *'man* as early as the second chapter of Genesis (2:19); however, the first time man is clearly called by a proper name occurs after the story of Cain and Abel in Genesis 4:25. According to *The New Interpreter's Bible*.

The point at which *'adam* becomes the proper name Adam remains uncertain. Genesis 4:25 provides the first unequivocal instance of *'adam* without the definite article (...) The movement of the meaning of *'adam* back and forth between generic humankind (1:26-27; 5:1-2), the first man, and Adam probably reflects an effort both to tell a story of a past and to provide a mirroring story for every age. (353)

After the Fall, with the acquisition of knowledge and the population of the earth, the word became more specific. Common nouns no longer sufficed as names, and man named woman *'Eve* (in Hebrew, *Javvah*), meaning the life-giving one, representing her status as mother of all living beings (Genesis 3:20). As represented by the first naming of Eve, proper nouns became more important after the expulsion from Eden. Names came not only to identify the specific person, being contextually referential for communication, but also embodied and symbolized the nature of the person. George Ramsey, citing Johannes Fichtner, states that a name is an "indicator of the distinction of different entities" as well as "the *determination* of the essence of the named entity" (30). In short, the named must conform to the nature expressed by the name, which "exercises a constraint upon its bearer[, an idea] rooted partially in the frequently asserted idea that the spoken word was 'an operative reality whose action cannot be hindered once it has been pronounced'" (Ramsey 30, citing E. Jacob). Ramsey concludes that in Genesis and other biblical texts the act of naming signifies discernment. Adam's naming of the creatures and woman shows him discerning their divinely established nature (Ramsey 34-35).

In essence, names held the power to define the person and represent his/her being. Not only in the case of Eve, but names throughout the Bible are specific to and stand for the signified. Some famous examples being the names Moses and Jesus. The name Moses (Hebrew *Mošeh*) was given to the child because it means 'to draw out,' as Pharaoh's daughter had drawn the babe out of the water (Exodus 2:10). Jesus was named by the Lord himself: "And, behold, thou shalt conceive in thy womb, and bring forth a son, and shalt call his name

Jesus" (Luke 1:31), "And she shall bring forth a son, and thou shalt call his name Jesus: for he shall save his people from their sins" (Matthew 1:21). Jesus (in Hebrew, Yehošúa) means "Yahweh saves," likewise representing the person's circumstance and being.

The power of names is evinced elsewhere in the Ten Commandments where it is forbidden to mention the Lord's name in vain (Exodus 20:7), which forms part of a larger code of reverence restricting the use of God's name in general since it represents the most sacred of sacreds. To call on the Lord's name is to evoke the Lord himself and should be done only with the greatest of care, reverence, and only in the most solemn and holy of contexts.

Yet, not just biblical lore speaks of names. Words and the fascination with naming has been the object of philosophic, exegetic, etymological, and linguistic study since classical times. Saint Isidore, in his *Etymologies*, refers to common and proper nouns as follows:

Nomen dictum quasi notamen, quot nobis vocabulo suo res notas efficiat. Nisi enim nomen scieris, cognitio rerum perit. Propria nomina dicta quia specialia sunt. Vnius enim tantum personam significant. (I.vii.1)

In the Spanish Golden Age, Sebastián de Cobarruvias added:

Latine nomen, quasi novimen (inquit Festus) a nosco, quod notitiam faciat, nam per id quo quicquid nominamus agnoscitur, vel a graeco ablato o primo. Si se huvieran conservado los nombres que Adán puso a las cosas, supiéramos sus essencias, sus calidades y propiedades; ya que esto no nos consta, es cierto que los nombres que ponemos a las cosas les vienen a quadrar por alguna razón, como en el processo deste trabajo se ha visto, de donde rastreamos sus etimologías. En la milicia, dar el nombre es assegurararse de los enemigos en la noche. Preguntando: ¿Quién vive?, han de responder el nombre que se ha dado; latine dicitur tesera militaris. Nombre quiere dezir algunas vezes la fama, que los antiguos dezían nombradía. Nombrar, llamar a uno por su nombre o presentarle, haziendo nombramiento dél. (830a)

Additionally, with special reference to the topic at hand, the power and importance of names and naming is recognized by contemporary audience of *Celestina*, as witnessed by the anonymous sixteenth-century glossator of the *Celestina comentada* when he explains the name *Celestina* through law:

El autor compuso este nombre de una palabra latina que es *scelus* que quiere dezir traición o maldad para también manifestarnos por el nombre quán mala era esta mujer, porque los nombres de las cosas o personas an de ser semejantes e correspondientes a las mismas cosas como se prueba en [*Instituta*]. Y para muchas cosas en derecho es provechoso tener buen nombre y no malo o feo como lo tracta el abbad . . . Y también lo dize Jacobo de Velloviso en su *Práctica* en el principio. Y ansí refiere Juan Andrés que le dezía su mujer que si los nombres hermosos se vendiessen, que con gran precio los avíamos de comprar, como lo dize Castillo en el prohemio que haze a las *Leyes de Toro*, onde cerca de esto habla que sería largo referirlo. Y de esta Celestina refiere Joan de Nevizanes en su *Sylva nupcial*, lib. 4. 63, que andava con un manto roto y un gran sartal de quentas y que jurava siempre por su conciencia o por su ánima. (fol. 32r-v, Note 100; Sources: *Institutionum juris libri quatuor*, lib. II, tit. VII 'De donationibus'; *Abbatis antiqui super quinque libris Decretalium*, II, 'De iudicis', De quouult Deo; Jacobus de Belviso, *Practica judiciaria*, Alphabeticus index principalium sententiarum, De litera N, 'Nomen habere bonum est bonum et utile'; Diego del Castillo, *Super leges Tauri*, Proemium, 'Doña Juana'; Johannes Nevizanis, *Sylvae nuptialis libri sex*, III, no. 63).

In modern philosophical thought, proper names are considered to have a stable character: that is to say that "[i]n each context of use, the character of a name determines the same content. This means that names, unlike indexicals, are not context-sensitive. This does not mean that the denotation of a name is not dependent (at least in part) on its context of use" (Fitch 68). Some consider the denotation of a name as determined by its origin, linking the name's use back to its introduction (Fitch 68). Thus, the meaning of Celestina, from 1499 on, would be determined by its initial appearance in the 15th-century text as it is passed from receiver to receiver with the same connotation.

Through biblical lore, law, grammar, and philosophical semantics, a name fits the character and quality of the person or thing and represents its essence, nature, or fame. It is through the signifier that we come to a knowledge and understanding of the signified. Perhaps in Castilian letters the most famous example of naming to define and identify, if not also mystify, comes from the Archpriest's book, commonly called *Libro de Buen Amor* (299-300, strs. 924-27).

A la tal mensajera nunca le digas maça;
bien o mal commo gorgee, nunca le digas picaça,

señuelo, cobertera, almadana, coraça,
altaba, trainel, cabestro nin almohaça.

Garavato nin tía, cordel nin cobertor,
escofina, avancuerda..., nin rrascador,
pala, aguzadera, freno nin corredor,
nin badil nin tenazas, nin anzuelo pescador.

Canpana, taravilla, alcayata nin porra,
xáquima, adalid, nin guía nin handora;
nunca le digas trotera, aun que por ti corra;
creo que si esto guardares, que la vieja te acorra.

Aguijón, escalera, nin abejón nin losa,
trailla, nin trechón, nin rregistro nin glosa;
dezir todos sus nonbres es a mí fuerte cosa,
nonbres e maestrías más tienen que rraposa.

As John Walsh has shown, this list of nicknames is comic and parodic in light of both religious artifice listing the deity's names and legal lists of insults punishable by law. Moreover, according to Walsh:

Several of the nicknames whose precise sense now seems obscure were meant to be illuminated in Juan Ruiz's numerous other passages about the go-between. It is thus possible to restore the association of things that served as nicknames...and the activities of the bawd as they were comprehended by the audience...To some extent, then, the list of names in the interpolation is a rehearsal of the images of the bawd that Juan Ruiz uses elsewhere in his work. (159-161)

The nicknames used by the Archpriest are a description and representation of the bawd's essence (i.e., seduction), evoking the nature of the person and her profession through comic parody.

In *Celestina* we see the power of naming in various contexts. First, there is direct naming in *Celestina*. As described earlier, there is the perceived belief that the spoken word or name sets into motion an operative reality that cannot be hindered and that evokes the spirit of the object or person named, such as in chants and incantations. We see this in Act 4 when Lucrecia resists saying *Celestina*'s name as if it were an offensive word or had power to cause harm.

ALI. Pues, ¿por qué no le dizes?

LUC. He vergüença.

ALI. Anda, bova, dile. No me indignes con tu tardança.

LUC. Celestina, hablando con reverencia, es su nombre.

ALI. ¡Hy, hy, hy! ¡Mala landre te mate si de risa puedo estar, viendo el desamor que debes de tener a essa vieja, que su nombre has vergüença nombrar! (303-304)

Since naming Celestina is representational of her nature as infamous *alcahueta* and *hechicera*, Lucrecia shies from mentioning the shameful name. Celestina's name is as powerful an image as her actual self and could cause as much dishonor to Lucrecia and Pleberio's house as would her visit. D. J. Gifford (36) points out that once Lucrecia has spoken Celestina's name, the bawd is given access to the house. Uttering her name puts into action an operative reality empowered by her conjured spell at the end of Act 3.

In Act 7, the act of naming is again seen, but here the name is unspoken precisely because of the power it wields. As Celestina seduces Pármemo to her alliance with Sempronio, she calls Pármemo her quasi-adoptive son and plays on this relationship to win Pármemo to her side. Pármemo comments:

PAR. Agora doy por bien empleado el tiempo que, siendo niño, te serví, pues tanto fruto trae para la mayor edad. Y rogaré a Dios por el ánimo de mi padre, que tal tutriz me dexó, y de mi madre, que a tal mujer me encomendó.

CEL. No me la nombres, hijo, por Dios, que se me hinchen los ojos de agua. ¿Y tuve yo en este mundo otra tal amiga, otra tal compañera, tal aliviadora de mis trabajos y fatigas? (363-364)

Celestina then enters into a series of elegiac remarks about Claudina, which anger Pármemo, who would rather not be reminded of his family background. He retaliates by taunting Celestina with his memory of her and his mother being arrested together. Eventually, when he speaks of Celestina persevering in her sin, the bawd repays him in kind as she describes Claudina's four arrests and public shaming.

Although in this scene Claudina's name is silent, it was mentioned earlier in Act 1, when Pármemo reveals to Celestina his identity as "hijo de Alberto, tu compadre" (255), and she exclaims in response: "¿Y tú eres Pármemo, hijo de la Claudina?" (255). Claudina was also named in Act 3, when Celestina explains to Sempronio how it is that

she knows Pármeno. She says regarding the latter's mother: "En mi ánima, descubierta se yva hasta el cabo de la ciudad con su jarro en la mano, que en todo el camino no oýa peor de '¡Señora Claudina!'" (285). In Act 7, as cited above, Claudina is not named so as not to bring forth her memory and power over Celestina, who claims that the reminder of such a loss of a dear friend and comrade would be more than she could emotionally bear. However, given the power of the name to evoke the physical image and nature of the signified, perhaps Celestina also forbids mentioning Claudina's name for other reasons. As Celestina reveals in the same speech, Claudina was her better both as *alcahueta* and *hechicera*:

Pues entrava en un cerco mejor que yo, y con más esfuerço, aunque yo tenía farto buena fama más que agora; que por mis pecados todo se olvidó con su muerte. ¿Qué más quieres sino que los mismos diablos la havían miedo? Atemorizados y espantados los tenía con las crudas bozes que les dava. Assí era ella dellos conocida como tú en tu casa. Tumbando venían unos sobre otros a su llamado. No les osavan dezir mentira según la fuerça con que los apremiava. (364-365)

Given the description of Claudina's abilities, sentimental nostalgia may not have been the only reason Celestina was hesitant to hear her name uttered. She may have feared that doing so would evoke the superior powers of her former *comadre* and thus conjure her being and put into play her essential force.

Other names are also powerful. In Act 10, Celestina speaks of the power of Calisto's name over Melibea.

CEL. ¿Cómo, señora, tan mal hombre es aquél? ¿Tan mal nombre es el suyo, que en sólo ser nombrado trae consigo ponçoña su sonido? tan virtuosa como Calisto, que si conocido fuese...

MEL. ¡O, por Dios, que me matas! ¿Y no te tengo dicho que no me alabes esse hombre, ni me le nombres en bueno ni en malo? ...

CEL. ... y si, como prometiste, lo sufres, tú quedaraás sana y sin debda y Calisto sin quexa y pagado. Primero te avisé de mi cura y desta invisible aguja que, sin llegar a ti, sientes en sólo mentarla en mi boca.

MEL. Tantas vezes me nombrarás esse tu cavallero, que ni mi promessa baste ni la fe que te di a sufrir tus dichos. ...

CEL. ... Mayormente que sé yo al mundo nascida una flor que de todo esto te delibre.

MEL. ¿Cómo se llama?
 CEL. No te lo oso dezir.
 MEL. Di, no temas.
 CEL. ¡Calisto! ... (430-436)

Calisto's name affects Melibea as if she were in the presence of the man himself. Her similar reaction was seen earlier in an important exchange in Act 4, when Celestina first mentioned Calisto's name to Melibea, a pivotal moment in the two women's conversation: "¡Jesú! ¡No oyga yo mentar más esse loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como ciguñal, figura de paramento mal pintado; si no, aquí me caeré muerta!" (316).

Melibea's reaction in both acts manifests that the name symbolizes the person: to hear the name is as if to be under the person's power. As Gifford has concluded, "the formal surrender of Melibea in Aucto X gives us the best example of how Rojas saw the name as possessing magical power" (36). As cited above, Celestina uses Calisto's name three times in Act X in a very deliberate manner, which Melibea clearly recognizes and to which she reacts with growing uneasiness and continued unwillingness to hear the name spoken, culminating in the final utterance of "Calisto," at which point Melibea swoons (Gifford 36-37).

Moreover, in Act 11, after leaving Melibea's house, Celestina spies Calisto, Sempronio and Pármeno in the street, talking as they make their way to the Church of the Magdalene. She catches up with them to give them news of Melibea. She appears to them precisely as Sempronio pronounces her name.

SEM. Señor, mira que tu estada es dar a todo el mundo que decir. Por Dios, que huygas de ser tray'do en lenguas; que al muy devoto llaman ypócrita. ¿Qué dirán sino que andas royendo los sanctos? Si pasión tienes, súfrela en tu casa; no te sienta la tierra. No descubras tu pena a los estraños, pues está en manos el pandero, que lo sabrá bien tañer.

CAL. ¿En qué manos?

SEM. De Celestina.

CEL. ¿Qué nombráys a Celestina? ¿Qué dezís de esta esclava de Calisto? Toda la calle del Arcidiano vengo a más andar tras vosotros por alcançaros, y jamás he podido con mis luengas haldas. (444-445)

As if by magic, Celestina appears exactly on cue as her name is spoken. Not only is this good dramatic effect, but it brings to fore the power of words. Her name evokes her being and causes her to materialize on the spot, as if by command. Sempronio does not suspect that he will conjure Celestina by saying her name, but he does so all the same.

This example from Act 11 relates naming to another concept: the magic word or conjure. Words of incantations are as old as human civilization itself. The role of the sorcerer or wizard in the Middle Ages has been studied by such scholars as Richard Kieckhefer, who shows that two fifteenth-century books, in which magic plays an important role, the household management book from Wolfsthurn Castle and a manual of demonic magic from the Bavarian State Library in Munich, draw from the Christian liturgy for their charms and spells. Sometimes lengthy passages from the Christian liturgy are adopted or new models are formulated based on Christian precedent. Some elements in the handbooks involve magical incantations of the names for God, based on Jewish precepts, or the Christian equivalent using the names for Christ (2-6). The importance and power of names in magic and spells, then, relates to the Judeo-Christian, biblical tradition of names and naming. The word embodies the essence of the object signified and has the power to create through representation.

The power of naming functions not only to conjure up images or beings, such as Celestina or Claudina, but also to bring about actions in *Celestina*. As already mentioned, in Act 7 Claudina enters into the fabric of the text as Celestina entices Pármemo into her alliance with Sempronio. In Act 12, Claudina's memory is again evoked by Celestina but not as a representation, rather as a threat against Pármemo.

Y tú, Pármemo, ¿piensas que soy tu cativa, por saber mis secretos y mi pasada vida y los casos que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre? ¡Y aun así me tratava ella, quando Dios quería. (483)

As Joseph T. Snow has discussed in his study of Claudina, Celestina misreads how Pármemo will react to the mention of his mother and her past. She expects him to withdraw in the face of exposing his ignominious background so as not to affect his standing in Calisto's household and his hopes for social advancement. However, rather than shrink from the threatening words, he lashes out against the bawd with greater malice.

No me hinchas las narizes con esas memorias; si no, embiarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar. (483)

It is important that Celestina does not mention Claudina by name in this passage and only refers to "la desdichada de tu madre," and she admits that Claudina was wont to threaten her just as Pármeno now does. Celestina may yet harbor some fear of Claudina's former threats and power. She does not risk conjuring Claudina's physical presence through the mention of her name as she threatens Pármeno with his mother's renown. Ironically, the evocation of Claudina's memory, even without the name, does not assist Celestina in her battle against Sempronio and Pármeno but rather brings about her demise. Celestina should have heeded more closely her own recollections, remembering Claudina as a threatening *comadre*, and been more wary of her as a means to manipulate Pármeno, for it is through Pármeno that Claudina may have won the final victory over Celestina.

There are also prophetic threats in *Celestina* where the word as curse conjures the action willed by the speaker. For example, in her *maldición* in Act 1, Elicia prognosticates Sempronio's death:

¡Ay! ¡Maldito seas, traydor! ¡Postema y landres te mate y a manos de tus enemigos mueras, y por crímines dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas! ¡Ay! ¡Ay! (235)

This later will come true at the end of Act 12, when Sempronio and Pármeno jump from Celestina's window to escape capture after murdering the old bawd, and in Act 13 we learn from Sosia's account that after jumping from the window to flee from the authorities, they were brought, half-dead, to justice and beheaded. Elicia's feigned jealous anger and curse upon Sempronio in Act 1 cast their spell and come to fruition 11 acts later.

Another example of the power of words occurs in Act 3, with the famous conjuring scene, which ends as a form of threat against Pluto:

Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerça destas vermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escriptas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de la bívoras de que este azeyte fue hecho, con el qual unto este hilado: vengas sin tardança a obedescer mi voluntad y en ello te enbuevas y con ello estés sin un momento te partir hasta que Melibea, con aparejada oportunidad que aya, lo

compre. Y con ello de tal manera quede enredada que, quanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición, ... Y, esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceres tristes y oscuras, acusaré cruelmente tus continuas mentiras, apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre. Y otra y otra vez te conjuro. Y así, confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya embuelto. (293-295)

The spell is in play in Act 4, as Celestina notes:

Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arzeziando el mal a la otra. ¡Ea, buen amigo! ¡Tener rezio! Agora es mi tiempo o nunca. No la dexes, llévamela de aquí a quien digo. (305)

¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea, pues bien sé a quien digo! ¡Ce, hermano, que se va todo a perder! (315)

As she walks to Calisto's house at the beginning of Act 5, Celestina acknowledges the role of the conjure in her success with Melibea:

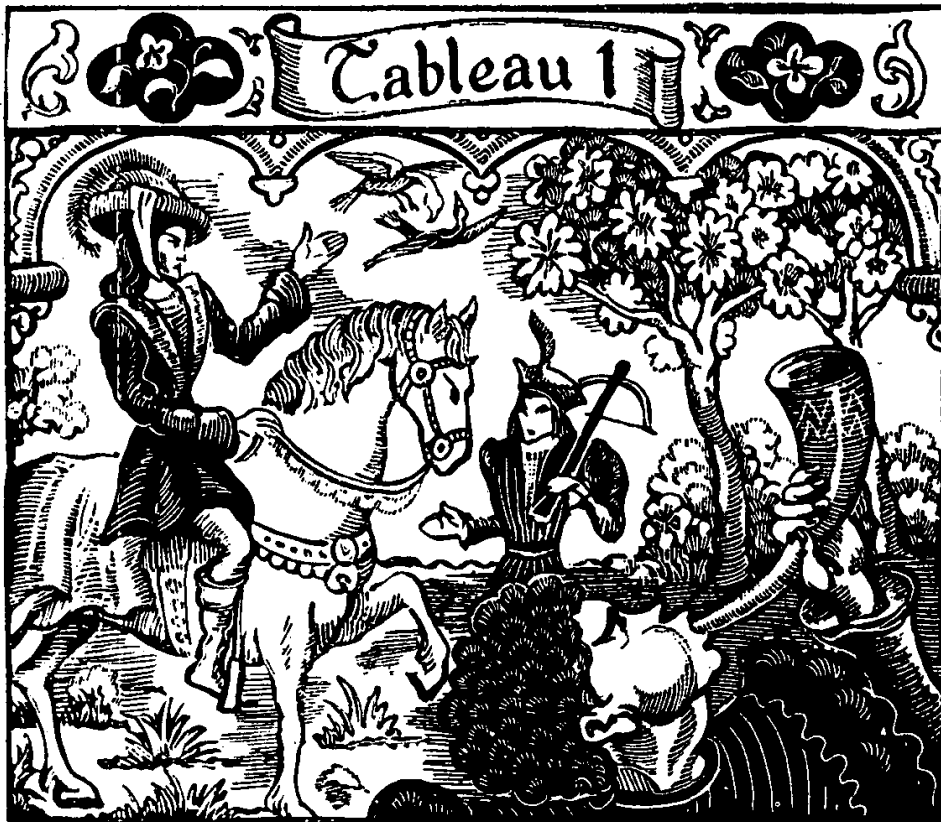
¡O diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! ¡En cargo te soy! Así amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la ausencia de su madre. ... ¡O serpentino azeyte! ¡O blanco filado! ¡Cómo os aparejastes todos en mi favor! O yo rompiera todos mis atamientos hechos y por fazer, ni creyera en yervas ni en piedras, ni en palabras. (328)

It is interesting to note that in the last words cited from this passage Celestina recognizes the power of incantations through herbs, stones, words and proclaims her belief in their conjuring effect.

Scholarship has been divided over the actual effect of the spell that Celestina has cast in Act 3. In Act 1, in Pármeno's description of Celestina's profession and arts, he has already told us that all of this is a sham: "todo era burla y mentira" (247). However, in spite of this textual caviat, critics such as Peter Russell; Alan Deyermond, Javier Herrero, and Dorothy Severin, among others, see the workings of the spell in the text as either black or white magic. Even though it can be debated whether the spell truly affected Melibea, it cannot be denied that a spell was cast; that the obstacle of Alisa's presence is removed; and that Celestina obtains Melibea's good will in the end and secures the possibility for

later entry to Melibea's house to obtain the prayer. Celestina's belief in the conjure has worked, either as magic spell or psychological confidence to aid her successfully in the endeavor. Celestina has aptly used conjured words, or "linguistic sorcery" as Olga Valbuena has called it, to bring Melibea's will in line with the bawd's wishes.

From these few examples, we see, then, that names play a significant role in *Celestina*, bringing characters to life and making them materialize on the spot. Words conjure tragic actions of love and death. Naming, curses, and bewitchments all merge in a web of incantation, power, manipulation, death and tragedy. Names conjure up people, memories, and power through their representational force. Curses weave their spell to bring the characters to a tragic end. Even memories of those unnamed can have dire consequences and undo the best of plans. As Gifford has rightly concluded (36), names in *Celestina* occur at turning points in the plot, invoking principles of magic — and even more precisely, the magical power of names.

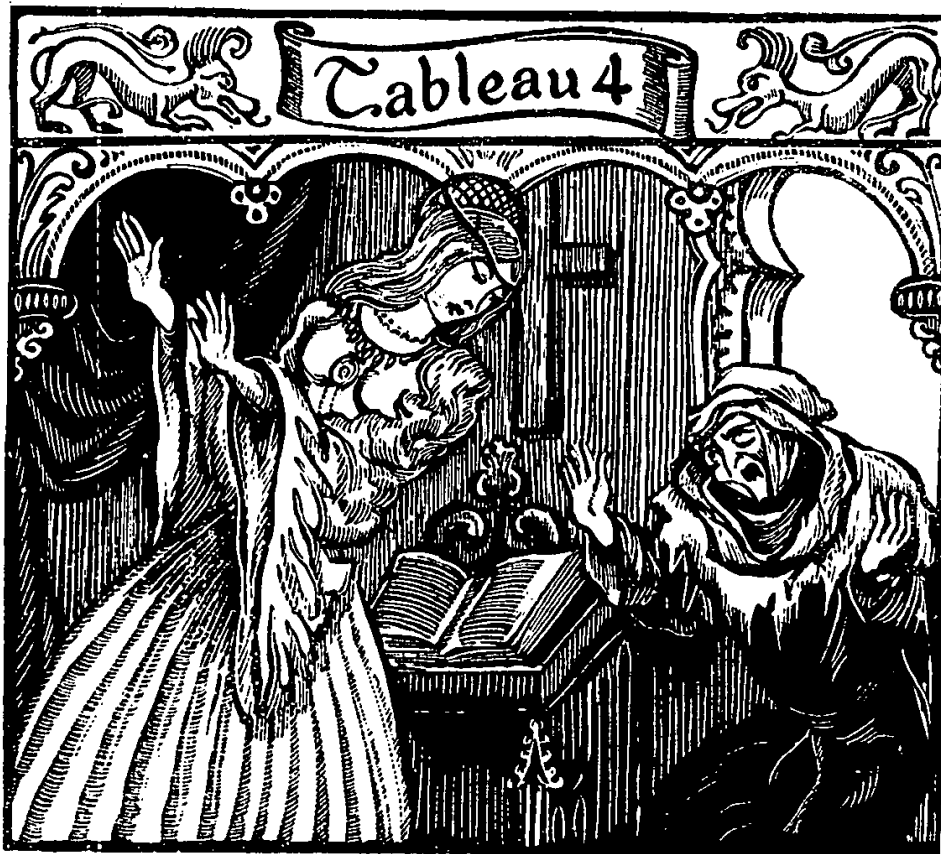


Primera escena. Adaptación de Paul Achard (1943).
Ilustración de Maurice L'Hoir

Works Cited

- Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. Ed. G. B. Gybbon-Monypenny. Clásicos Castalia 161. Madrid: Castalia, 1988.
- Celestina comentada*. Biblioteca Nacional de Madrid, MS 17.631.
- Cobarruvias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611). Facsimile ed. Madrid: Turner, 1979.
- Deyermond, Alan. "Hilado-cordón-cadena': Symbolic Equivalence in *La Celestina*." *Celestinesca* 1.1 (May 1977): 6-12.
- _____. "Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript." *Celestinesca* 2.1 (May 1978): 25-30.
- Fitch, G. W. *Naming and Believing*. Philosophical Studies Series in Philosophy 36. Dordrecht: D. Reidel, 1987.
- Fichtner, Johannes. "Die etymologische Ätiologie in den Namengebungen der geschichtlichen Bücher des Alten Testaments." *Vetus Testamentum* 6 (1956): 372-396.
- Gifford, D. J. "Magical Patter: The Place of Verbal Fascination in *La Celestina*." In *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*. Eds. F. W. Hodcroft et al. Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981. 30-37.
- Jacob, E. *Theology of the Old Testament*. New York: Harper, 1958.
- Herrero, Javier. "Celestina's Craft: The Devil in the Skein". *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984): 343-351.
- _____. "The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle." In *Literature Among Discourses: The Spanish Golden Age*. Eds. Wlad Godzich & Nicholas Spadaccini. Minneapolis: Minnesota UP, 1986. 132-147, 166-168.
- Isidori Hispalensis Episcopi. *Etymologiarum sive originum*. Libri XX. Ed. W. M. Lindsay. 2 vols. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis. 1911. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- Kieckhefer, Richard. *Magic in the Middle Ages*. Cambridge Medieval Textbooks. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- The New Interpreter's Bible*. General Articles & Introduction, Commentary, & Reflections for each Book of the Bible, including The Apocryphal / Deuterocanonical Books in Twelve Volumes. Vol. 1. Nashville: Abingdon Press, 1994.
- Ramsey, George W. "Is Name-Giving an Act of Domination in Genesis 2:23 and Elsewhere?" *Catholic Biblical Quarterly* 50 (1988): 24-35.
- Rojas, Fernando de. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Peter E. Russell. Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia, 1991.
- Russell, Peter E. "La magia como tema integral de *La Tragicomedia de Calisto y Melibea*." In *Studia philologica: homenaje a Dámaso Alonso*. Vol. 3. Madrid: Gredos, 1963. 337-354. Revised in his *Temas de*

- "La Celestina" y otros estudios del "Cid" al "Quijote". Barcelona: Ariel, 1978. 243-276.
- Severin, Dorothy Sherman. *Witchcraft in "Celestina"*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 1. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1995.
- Snow, Joseph T. "Celestina's Claudina." In *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*. Ed. John S. Miletich. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986. 257-277.
- Valbuena, Olga Lucía. "Sorceresses, Love Magic, and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*." *PMLA* 109 (1994): 207-24.
- Walsh, John K. "The Names of the Bawd in the *Libro de Buen Amor*." In *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*. Eds. John S. Geary, Charles B. Faulhaber, & Dwayne E. Carpenter. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983. 151-164.



Cuarta escena. Adaptación de Paul Achard (1943).
Ilustración de Maurice L'Hoir

LA RESISTENCIA A LA TRAGICOMEDIA:
GIRALDI CINTIO Y UNA POLEMICA SOBRE
'CELESTINA'

Leo Cabranes-Grant
Wheaton College, Massachusetts

El 7 de diciembre de 1492, casi al mediodía, un hombre llamado Juan de Cañamares o Cañamas, atacó con una espada a Fernando el Católico, por la espalda, mientras éste bajaba las escalinatas de su palacio en Barcelona. El rey fue herido seriamente en el cuello (los médicos tuvieron que coserle seis puntos, trance doloroso en aquel tiempo sin anestésicos). El monarca, manteniendo en todo momento la compostura, ordenó a su escolta que apresaran vivo a Cañamares. Entre el día siguiente y el 23 de diciembre, cuando el rey pudo mostrarse al pueblo desde una ventana después de haber estado en peligro de muerte, Pedro Mártir de Anglería redactó tres cartas que fueron leídas ávidamente en España e Italia, narrando los pormenores de la convalecencia de Fernando.

Tanto Johannes Burchardus, en su *Diarium siue rerum urbanorum commentarii*,¹ como Alonso Ortiz, canónigo de la catedral de Toledo, en su *Tratado de la herida del rey*, publicado en Sevilla en 1493, relatan la consternación producida por este atentado en los círculos de la corte y en el ánimo del pueblo. Cañamares, "loco imaginativo y malicioso," según lo definiría Andrés Bernáldez en su *Historia de los Reyes Católicos*,² había

¹ Burchardus, Johannes. *Diarium siue rerum urbanorum commentarii* (1483-1506), París: E. Leroux, 1883-1885, vol. II, p. 27ff.

² Andrés Bernáldez, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, I Serie, 1, *Historia de los Reyes Católicos*, Sevilla: Impta J. M. Geofrin, 1870, pp. 351-355.

venido desde una villa situada en los alrededores de Barcelona, instigado por una aparición del demonio que, prometiéndole que el trono caería en sus manos, lo había estado incitando a que matara al rey desde hacía veinte años. Las crónicas señalan que, una vez convencidos de que Cañamares había actuado por cuenta propia y no como parte de alguna conspiración, Fernando e Isabel se mostraron inclinados a la clemencia. El clamor popular, sin embargo, pidió la sentencia de muerte para el criminal. Se afirma que la reina en persona sugirió que Cañamares fuera golpeado en la cabeza para que no sintiera los efectos de su castigo.

Le hemos dado mucho espacio a este boletín informativo por razones literarias que nadie habría podido imaginar en 1492. El 29 de diciembre de ese año, el Papa ordenó la celebración de una misa en agradecimiento a la Virgen por haber conferido su protección al monarca aragonés. Apresuradamente, Caroli Verardi bosquejó las líneas generales de un argumento teatral basado en el atentado, y se lo entregó a su sobrino, Marcellinus Verardus, para que lo versificara en latín. La pieza resultante, *Fernandus Servatus*, fue probablemente publicada en los primeros meses de 1493.

En el prefacio — dirigido por Caroli Verardi al arzobispo de Toledo, Pedro de Mendoza — el tío le da un espaldarazo al talento poético de su sobrino y se atreve a introducir una palabra que solo había sido utilizada anteriormente por Plauto: "Potest enim haec nostra: ut Amphitruonem suum Plautus appellat: Tragicocomoedia nuncupari: quod personarum dignitas & Regiae maiestatis impia illa uilotatio ad Tragoediam; iucundus uero exitus rerum ad Comoediam pertinere uideantur."³ Se trata de la primera mención documentada, en el Renacimiento, del término *tragicomedia*.⁴ La combinación de un evento histórico real con los elementos de la mitología y la religión cristiana, y el final afortunado en que culmina una situación potencialmente desastrosa, han promovido aquí una forma literaria especial. Verardi había comprendido que, para dramatizar un hecho histórico reciente, el riguroso elitismo de las categorías clásicas era muy limitado. ¿Cómo incluir al vulgar Cañamares con el aristocrático Fernando sin romper con

³ Caroli Verardi en el prefacio a Marcellinus Verardus, *Fernandus Servatus*, *Revue Hispanique* 32 (1914): 428-457.

⁴ Para una magnífica introducción a este texto, ver el indispensable artículo de D. Briesemeister, "Literatura épico-dramática del Siglo de Oro sobre la conquista de Granada: ¿Un compromiso poético?," en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36 (1988): 935-954.

los moldes estrictos de la tragedia y la comedia? Si se pretende un grado mínimo de veracidad histórica, no hay más remedio que *mezclar* las personas y sus respectivos registros lingüísticos. Esta poco decorosa solución — la tragicomedia — era la única salida posible.

La intuición de Verardi — que lo tragicómico permite una dramatización más dinámica de los hechos históricos — añadió a la preceptiva de su tiempo un ángulo nuevo que casi nadie en la Antigüedad se había detenido a considerar, y que no sería explorado en sus últimas consecuencias hasta las comedias historiales de Lope de Vega y los 'histories' de William Shakespeare. *Fernandus Servatus* fue leído con interés en Alemania y tal vez en los países bajos, donde muchos maestros protestantes, en imitación de Terencio, adaptaron narraciones de la Biblia para sus estudiantes por medio de versiones dramatizadas en latín, en las que una trama problemática quedaba resuelta felizmente al final, ya fuera por intervención divina o por recompensas ultraterrenas. Las primeras colecciones de estas piezas aparecieron ya en 1592, y la más importante de ellas, conteniendo las obras de Cornelius Schoneaus, aún se publicaba bajo el título de *Terencio Cristiano* en Colonia entre 1602 y 1604. Marvin T. Herrick⁵ señala que el *Terencio Cristiano* se aproxima bastante a la concepción de la tragicomedia que sería defendida luego por Guarini en Italia. Algunos escritores como Crucius, Ziegler y Schonaeus llegaron a barajar los términos 'tragicomoedia' y 'comicotragicum' para indicar diferencias de énfasis entre una obra y otra.

Pocos autores, sin embargo, contribuyeron más a crear una alternativa para la tragedia clásica que el italiano Giraldo Cintio, cuyos argumentos al respecto se encuentran resumidos en el *Discorso Intorno al Comporre Delle Comedie e Delle Tragedie*, de 1554. El breve tratado — redactado, al parecer, diez años antes de su publicación — es una mina de reflexiones sensatas, francas, y no desprovistas de ironía, sobre el estado de las producciones teatrales en la corte de Ferrara, donde Cintio vivió, estudió medicina y enseñó retórica entre 1531 y 1563, llegando a ser secretario del Duque Ercole II. Es conveniente recordar que es en Ferrara donde, entre 1474 y 1484, se publicaron las tragedias de Séneca, y que, en más de un sentido, Cintio se destaca tanto por lo que acepta como por lo que rechaza en las obras del dramaturgo latino.

No muchos teóricos literarios en el Renacimiento fueron, como Giraldo Cintio, capaces de combinar las disquisiciones filosóficas con la

⁵ M. T. Herrick, *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England* (Urbana: U Illinois P, 1955), pp. 16-62.

práctica del oficio de escritor. En el *Discorso*, la refrescante y animada consideración del movimiento de los actores o la función del vestuario no son una mera reformulación de los consejos de Quintiliano en las *Institutio Oratoria*, sino también una serie de observaciones personales sobre "le cose sceniche," sacadas de su propia experiencia como autor y director de ensayos para la producción de obras suyas tales como *Orbecche* (1541) y *Altile* (1543).⁶ No es de extrañar, entonces, que sea Giraldo Cintio (ya poco antes lo había hecho Torres Naharro) uno de los primeros dramaturgos europeos que toma en cuenta seriamente las reacciones de su público, considerando que el gusto de éste — y vamos a glosarlo compartiendo el decir de una dama cervantina — sabe tanto o más que Aristóteles.

Las teorías de Cintio tuvieron profundas repercusiones en muchos escritores posteriores, desde Tasso hasta Juan de la Cueva, López Pinciano y Lope de Vega.⁷ Según Cintio, la tragedia puede orientarse en dos direcciones: una, definida por la *Ilíada*, culmina en "il dolore"; otra, apuntada por la *Odisea*, lleva al "lieto fin." Cintio apenas toca en su *Discorso* el asunto de la unidad de acción y, de hecho, reconoce la validez de las tramas dobles — principio de clara filiación terenciana — para las tragedias de "lieto fin"; por otro lado, se atiene a la limitación temporal de "un giorno," toma de Séneca la división en cinco actos y la inclinación a poner sentencias filosóficas en boca de sus personajes, y también recomienda seguir las normas del decoro, pidiendo que los personajes hablen y actúen de acuerdo con su condición social.⁸ Giraldo no se arredra, sin embargo, ante la idea de adaptar a la tragedia técnicas asociadas con otros géneros. Sus obras cuentan siempre con un prólogo, hasta entonces un recurso típico de la comedia;⁹ también reduce la

⁶ Para una introducción detallada a la obra de Giraldo Cintio, recomiendo la excelente introducción de Peggy Osborn al texto de *Altile: The Birth of a New Dramatic Genre in Renaissance Ferrara*, (New York: Mellen Press, 1992), pp. 1-73.

⁷ Ver el breve pero convincente ensayo de Anthony J. Cascardi, "Lope de Vega, Juan de la Cueva, Giraldo Cinthio, and Spanish Poetics," en *Revista Hispánica Moderna* 39.4 (1976-1977): 150-155.

⁸ Para un resumen más amplio de las ideas de Cintio, ver el libro de P. R. Horne, *The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldo*, (Oxford: Oxford UP, 1962), pp. 23-62.

⁹ A tal punto el prólogo se asociaba con la comedia, que todavía en el *Quijote* de Avellaneda (1614), se leen frases como ésta: "Como casi es comedia toda la historia de Don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo," Alonso

participación del coro, y le presta particular peso a la ubicación de los entreactos, utilizándolos como pausas que tienen una eficacia dramática, ya sea aliviando la tensión o el tedio, por medio de la música, o aumentando el suspenso.

Quizá la aportación más importante de Giraldi sea, no obstante, su rompimiento con el precepto tradicional de que la trama de la tragedia debe estar basada en una leyenda o un hecho histórico. Para Giraldi, siempre y cuando no se pierda de vista su finalidad didáctica y moralizante, la tragedia puede echar mano a tramas inventadas por el autor, y él mismo dramatizó algunas de las 112 novelas publicadas en sus *Hecatommitti*, colección que alcanzó siete ediciones entre 1565 y 1608, y de la cual Shakespeare y Lope extrajeron los materiales para *Othello*, *Measure for Measure*, *Servir a señor discreto* y *El piadoso veneciano*. A partir de Cintio, la tragedia no tendrá que atenerse a las crónicas o los eventos del pasado, y podrá experimentar con acciones de un corte más novelesco e imaginativo, dándole espacio a personajes y ambientes mucho más diversos e intrincados. Las únicas tragedias de Giraldi Cintio que contienen un tema considerado histórico, *Didone* y *Cleopatra*, fueron escritas por encargo.

Cintio ha dado un paso crucial, al liberar la tragedia de los contenidos estrictamente históricos. Ya hemos subrayado cómo Giraldi define la tragedia de acuerdo con su desenlace; nuestro autor también afirmó que Homero había practicado "la mescolanza delle persone" en la *Odissea*. Es sorprendente, en vista de ello, que Cintio evada el término 'tragicomedia,' sobre todo si pensamos que la frase "mescolanza delle persone" es casi una paráfrasis de las razones que ofrece Plauto para describir su *Anfitrión*, y que el propio Cintio menciona esta obra para justificar la presencia del prólogo en sus tragedias: "Benché ci mostró Plauto, prima di me, che alle tragedie di fin lieto, come ve ne sono alquante delle mie, non diconveniva il prologo, avendolo egli, contra l'uso de' Greci, preposto al suo Anfitrione, il quale con disusata voce chiamó egli tragicomedia."¹⁰ Cintio entiende que 'tragicomedia' es una "disusata voce," porque es un vocablo que no fue aceptado ni por los griegos ni los latinos, y porque, en su opinión, Eurípides había escrito tragedias "de lieto fin" sin necesidad de inventarlo. Giraldi entendía que Plauto había acuñado la voz 'tragicomedia' para describir una tragedia

Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. F. García Salinero (Madrid: Castalia, 1971), p. 51.

¹⁰ Giraldi Cinthio, *Scritti Critici* (Milano: Marzorati Ed., 1973), p. 203.

de "fin lieto," y no porque creyera que *Anfitrión* exigía una nomenclatura dramática nueva. Al fin y al cabo, este tipo de tragedia había sido mencionado por Aristóteles en la *Poética*.

La reticiencia de Cintio a la "disusata voce" tiene, además, otro origen. Hacia el final del *Discorso*, Cintio dedica algunas páginas a la discusión del lenguaje apropiado para la tragedia — "conviene alla sua gravità, s'usano in lei ragionamenti lunghi" — y la comedia — "le sue sentenze e i suoi ragionamenti vogliono essere brevi" —, sin descartar que en algunos casos éstos se combinen moderadamente, como indicaba Horacio. En ambos casos, el lenguaje debe presentarse de un modo natural, claro, y adecuado a la situación escénica, "nate dalla natura medesima della cosa e non dall'arte, o dallo studio dello scrittore." Existe, señala Cintio, una obra en la que el lenguaje "diviene egli tedioso e spiacevole," porque en ella se propone un estilo artificioso y se violan las normas del decoro: "E in questo errore mi pare che trascorrese l'autore della *Celestina* spagnuola...non solo nell'arte, ma nel decoro ancora."¹¹ Para Cintio, *Celestina* es un ejemplo de falta de medida y de oscuridad conceptual que debe ser rechazado, a pesar de que muchas personas lo proponen como modelo, "intendendo piú a que' giuochi spagnuoli, che alla convenevolezza della favola."

Los "juegos españoles" consisten, para Cintio, en una hinchazón del discurso poético petrarquista, que se preocupa más por "lo splendor della parola" que por la "luce delle sentenze." Cintio escribe una parodia del estilo en cuestión — "vizioso parlare" — que no deja de recordarnos algunos pasajes del *Quijote*,¹² e incluso llega a sugerir que son malas mañas del castellano con las que el italiano ha ido contaminándose: "E questi e simili modi di dire sono quelli che pregiato coloro che tratti da non so qual maniera di favella spagnuola, hanno messo tra le rose della lingua italiana (che così parleró pur ora anch'io) queste pungenti spine, e tra i liquidi e puri suoi fonti questo fango, per intorbidargli, che sebbene questa forma di dire é lodata da alcuni nella lingua spagnuola,

¹¹ Cintio, *Scritti Critici*, pp. 212-213.

¹² Baste un ejemplo: "Edificato ho il muro delle mie speranze su la ferma pietra della mie fede, e con gli chiovi della servitú fissi nelle travi del desiderio, ho edificata una stanza al mio cuore nel soave piano delle vostre bellezze; e alle finestre del discorso, giorno e notte lo miro y lo contemplo" (*Scritti Critici*, 214). Sobre la influencia de Cintio en Cervantes, ver Kenneth P. Allen, "Cervantes' *Galatea* and the *Discorso Intorno al Comporre Dei Romanzi* of Giraldo Cinthio," *Revista Hispánica Moderna* 39 (1976): 52-68.

non conviene ella alla nostra in modo alcuno."¹³ Cintio se ha tomado en serio las exageradas pláticas de Calisto, que en gran parte eran ya paródicas de por sí. Es casi seguro que Cintio se niega a usar la palabra "tragicomedia" porque ésta traería de inmediato a la mente de sus lectores la *Celestina*, una obra cuyo estilo le parece pomposo y enredado, y en la que se mezclan no sólo las personas sino también lo teatral y lo narrativo.

Si bien en sus primeras ediciones *Celestina* se dió a conocer con el nombre de *Comedia de Calisto y Melibea*, a partir de 1502 casi todas las ediciones llevan el título de *Tragicomedia*, y así lo repetirán algunos de sus imitadores, como Gaspar Gómez de Toledo y Sancho de Muñino (o Muñón), ambos antes de 1543. Más extraño aún nos parece el comentario de Giraldi Cintio cuando recordamos que Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, piensa que "ningún libro ay en castellano donde la lengua sté más natural, más propia ni más elegante" que en *Celestina*, aunque también menciona algunos defectos como el "amontonar de vocablos algunas veces tan fuera de propósito como Magnificat a maitines" y poner "algunos vocablos tan latinos que no s'entienden en el castellano."¹⁴ ¿Son acaso estos aparentes defectos a los que se refiere Cintio?

Lo que no puede negarse es que, durante el siglo XVI, la palabra 'tragicomedia' es mayormente asociada — antes de que se desarrolle la tragicomedia pastoril italiana — con una obra española de gran éxito editorial, y esto quizás explica, entre otros motivos, la lentitud con que otros escritores la adoptaron fuera de la península. Como era de esperarse, algunos españoles la defendieron con ahínco. Luis Vives prefería *Celestina* a las comedias de Terencio, y recelaba que la renuencia de Donato a reconocer la tragicomedia como una forma literaria provenía de su "excesiva sutileza y minuciosidad."¹⁵ "Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia" — afirma Rojas en el prólogo añadido a la *Comedia* de dieciséis actos, probablemente hacia 1502. "El primer auctor quiso dar denominación del principio, que fue placer, y

¹³ *Scritti Critici*, 215.

¹⁴ Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua* (México: Porrúa, 1984), pp. 126-127.

¹⁵ Citado por M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, versión española de Amadeo Sole-Leris (London: Tamesis, 1974), p. 127.

llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llaméla tragicomedia."¹⁶

En otras palabras, Rojas no le da prioridad ni al principio, ni al desenlace de la obra (como haría Cintio con sus tragedias de "lieto fin"), sino que prefiere mantenerse en el medio. Esta actitud ayuda a subrayar el tono general del prólogo, donde se pone énfasis en el hecho de que "ningún género¹⁷ carece de guerra," "contienda o batalla." Para Rojas, es el proceso mismo de la acción, visto en su totalidad, lo que define la naturaleza del libro. En el prefacio al *Fernandus Servatus*, 'tragicocomedia' es un nombre compuesto, que describe una pieza en particular, y no necesariamente una forma nueva; Cintio pensará lo mismo en relación con el *Anfitrión* de Plauto. En *Celestina*, sin embargo, 'tragicomedias' es ya tratado no como un agregado, sino mas bien como un sustantivo con méritos propios. La pérdida de una sílaba común a ambas categorías funde los dos nombres en uno, problematizando al máximo la cuestión de cuál de ellos predomina en la formulación del texto.

Aunque esto parezca una simpleza, es realmente un paso de vital importancia. Plauto¹⁸ y Verardi se atienen a la mezcla de personas de rangos sociales distintos (y la potencial divergencia de estilos expresivos que ello implica en sus textos) para definir lo que han escrito, pero los estudios de Dorothy Severin nos indican que la actitud de Rojas es aún más complicada, pues parece referirse al tono global de la obra.¹⁹ Según el prólogo, algunos lectores han pedido que "se alargase el proceso" de

¹⁶ Fernando de Rojas, *La Celestina*, en *Las Celestinas*, ed. y notas de M. Criado de Val (Barcelona: Planeta, 1976), p. 17.

¹⁷ Rojas maneja la palabra 'género' en su sentido de 'especie,' 'tipo,' pero es sin duda tentador jugar con el término y sus connotaciones literarias o biológicas: recuérdese que la tragicomedia será llamada "hermafrodita" por algunos de sus opositores.

¹⁸ El *Anfitrión* de Plauto fue conocido temprano en las aulas salmantinas, y traducido al castellano por Francisco López de Villalobos en 1515 y Fernán Pérez de Oliva en 1524. Sobre su relación con *Celestina*, vease el resumen de R. L. Grismer, *The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega* (New York: The Hispanic Institute, 1944), pp. 88-100 y 101-119. Ver también el artículo de M. C. Quintero, "The Interaction of Text and Culture in Spanish Renaissance 'translations' of Plautus' *Amphytruo*," *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990): 235-252.

¹⁹ D. S. Severin, *Tragicomedies and Novelistic Discourse in Celestina*, Cambridge: Cambridge UP, 1989.

los amores de Calisto y Melibea, es decir, que se extendiese aquella parte de la obra que se encontraría más próxima a lo lírico y lo cómico. Quizá por ello la edición de 1502 conserva ambas nomenclaturas: "Síguese la comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea," aunque con el tiempo, como lo prueba una edición de 1553, será el segundo el que se imponga sobre la cubierta del libro.

Es cierto que Cintio parece dispuesto a manejar el término 'tragicomedia' en el prólogo de *Altile*, pero lo suelta después de usarlo, casi como si le quemara las manos, y en el resto de sus escritos críticos lo evade, aún en aquellos momentos en que le caería como anillo al dedo. "La satira é imitazione di azione perfectta di dicevole grandezza, composta al giocoso ed al grave con parlar soave (...) E cosí é in alcuna parte la satira simile alla comedia, in alcune alla tragedia, ed in alcune altre é dissimile dall'una e dall'altra,"²⁰ afirma Cintio en su *Discorso sovra il comporre le satire atte alla scena*, indicando que el desenlace del drama satírico debe ser desdichado, como en una tragedia tradicional. Este pasaje sería un buen lugar para hablar sobre la tragicomedia, pero ni aún aquí Cintio la menciona. Tal parece que Cintio asocia la palabra "tragicomedia" con *Celestina* y ciertos excesos poéticos de ésta que él preferiría evitar; después de todo, el propio Rojas aceptó que algunos lectores habían hallado la obra 'prolija' y 'oscura.' Tal vez sean éstos los resabios de una querrela literaria cuyos rastros ni siquiera Weinberg ha logrado compaginar. Podría ser que en parte a causa de la obra de Rojas, el sustantivo 'tragicomedia' fuera conectado, en un primer momento, con una tendencia a enrevesar los ademanes del discurso petrarquista, o con argumentos cuya moralidad cuestionarían fervorosamente ciertos pundonorosos tratadistas aristotélicos, a causa de su contenido altamente sexualizado.

Durante gran parte del siglo XVI, entonces, lo tragicómico implicó para muchos la presencia de un contenido amatorio que se manifestaba, tanto en la ciudad como en el campo, a través de un lenguaje altamente conceptual. "Here you shall find a paper stage strewed with pearl, an artificial heaven to overshadow the fair frame, and crystal walls to encounter your curious eyes while the tragicomedy of love is performed by starlight,"²¹ anuncia Thomas Nashe en el prólogo de la primera edición de la secuencia de sonetos *Astrophil and Stella* escrita por

²⁰ *Scritti Critici*, 227-242.

²¹ Citado por K. Duncan-Jones, *Sir Philip Sidney, Courtier Poet* (New Haven: Yale UP, 1991), p. 246.

Sir Philip Sidney. Y Giordano Bruno se burla de las metáforas petrarquistas en el prefacio a otra colección de sonetos, *De gl'heroici furori*: "Che spettacolo, O Dio buono!, piú vile et ignobile puó presentarsi ad un occhio di terso sentimento, che un uomo cogitabundo, afflitto, tormentato, triste, maninconioso (...) un che spende il meglor intervallo di tempo et gli piú scelti frutti di sua vita corrente, destillando l'elixir del cervello, con mettere in concetto, scritto, et sigilliar in publichi monumenti, quelle continua tortura (...) sotto la tirannide d'una indegna, imbecille, stolta et sozza sporcaria? Che tragicomedia?"²²

Mientras *Celestina* ponía en circulación la problemática clasificación de 'tragicomedia' propuesta tentativamente por Verardi — hallazgo central para el desarrollo del teatro moderno —, Giraldo Cintio se resistía a ella precisamente a causa de su aversión al estilo del libro de Rojas. En España, sobre todo en los círculos salmatinos, la palabra fue manejada desde muy temprano. Pese a su flexible actitud ante otras cuestiones de la teoría dramática, Cintio prefirió mantenerse a raya en este aspecto. La tragicomedia de Calisto y Melibea — así lo pensaba Cintio — era una espina en la rosa de la preceptiva neo-aristotélica. De ello supieron sacar provecho los escritores españoles, desde el propio Rojas hasta Lope de Vega. Giraldo Cintio, lector crítico de *Celestina*, se quedó al margen. Gracias a Rojas, la historia de la literatura tiene una deuda no pequeña con las voces oídas por Juan de Cañamares.



Tres figuritas de Sevilla: J. Cromberger, 1535.

²² Giordano Bruno, *De gl'heroici furori* (Torino, 1928), pp. 3-4.

EJEMPLARES DE CELESTINA DE LA COLECCIÓN FOULCHÉ-DELBOSC EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE LA REPÚBLICA ARGENTINA¹

Georgina Olivetto
SECRET / Univ. de Buenos Aires

Tras un largo período de silencio luego del último número de los *Anales de la Biblioteca Nacional*, bajo la dirección de Paul Groussac, es en el año 1937 cuando la gestión de Gustavo Martínez Zuviría retoma la publicación bajo el nombre de *Revista de la Biblioteca Nacional* y en su primera entrega menciona brevemente las adquisiciones bibliográficas de los últimos años.² Da cuenta entonces de la importante compra realizada a través de la Embajada Argentina en París, por 238.631 francos, en la subasta que tuviera lugar los días 12-17 de octubre de 1936 en el Hotel Drouot, bajo la asistencia del experto Georges Andrieux: nada menos que buena parte de la biblioteca del renombrado hispanista Raymond Foulché-Delbosc ofrecida en el *Catalogue de la Bibliothèque Hispanique* de

¹ Este trabajo se debe enteramente a Arthur L. F. Askins, a quien está dedicado con la mayor gratitud. Su paso por Buenos Aires en agosto de 1996 y su pericia en la evaluación de los fondos antiguos de la BN resultaron decisivos para el inicio de las investigaciones sobre la colección Foulché-Delbosc y para la continuación de esta tarea en la actualidad. Agradezco asimismo a Joseph Snow por infundirme los ánimos necesarios para la redacción de esta nota y acercarme algunas precisiones bibliográficas indispensables. Por último, mi reconocimiento para Hugo Acevedo, de la Sala del Tesoro de la BN, por su constante ayuda en el rastreo de la toda la información disponible sobre la colección F-D.

² "La Biblioteca Nacional durante el quinquenio 1932-1936." *Revista de la Biblioteca Nacional* 1.1 (enero-marzo 1937): 206.

1936 e ingresada al año siguiente en la sala de reservados, actual Sala del Tesoro, como Colección F-D.

Pocas noticias se han dado desde entonces — o al menos pocas han sido difundidas — sobre la colección completa y sobre los ejemplares de *Celestina* adquiridos por la Biblioteca Nacional. En primer lugar debe mencionarse la reseña que Joseph E. Gillet hizo del libro de Penney [1956: 239], donde sugirió la localización en Argentina de algunos ejemplares de la amplia colección celestinesca de Foulché,³ si bien Gerard Brault [1963: 262] desestimó luego esta hipótesis.⁴ No estaba errado Gillet en sus estimaciones, por utópicas que parecieran, aunque no en el caso de la traducción francesa de 1542 que no integró la compra argentina.⁵ Mas los otros dos volúmenes citados, así como los que completaban un selecto número de seis ejemplares antiguos de *Celestina*, en efecto llegaron a Buenos Aires en 1937.

En épocas recientes, se debe a Ofelia Salgado [1992]⁶ la información más acotada y precisa acerca de la colección F-D en general, con mención particular del ejemplar de Sevilla 1502 [Roma 1516] y de otros libros antiguos de singular relieve. Allí también se observa con razón que la BN no posee un catálogo que dé cuenta de estos fondos,

³ "In most cases the actual location of the copies is indicated, although we miss any reference to the present whereabouts of the *Celestina* editions of the Foulché-Delbosc library, some of which, such as Seville 1502, and the French translations of 1527 and 1542, are now, we believe, in Argentina."

⁴ "The important Foulché-Delbosc collection of *Celestina* copies, reputed to be in various countries (e. g. 'in Argentina', according to the late Joseph Gillet, *Hispanic Review* 26 [1956], 239), is apparently still largely intact and in the family's possession (private communication from Maître Jean Peeters-Fontainas)."

⁵ La BN posee dos ejemplares del *Catalogue* de 1936, uno (Sign. 229976) en la sección de Extensión Cultural, el otro (Sign. 195388, Salón) en la Sala del Tesoro. Este último se caracteriza por tener tildados en lápiz rojo los títulos adquiridos por la Biblioteca, tal como hemos podido corroborar. No hay marca roja junto al n° 107, la *Célestine* de 1542, y de hecho este volumen no se encuentra. Curiosamente sí aparece tildado el n° 89, ejemplar de la Ofic. Plantiniana de 1595, que no llegó a integrar la colección FD y que se constituye en una de las pocas excepciones a la veracidad de las marcas del catálogo.

⁶ El conocimiento de esta publicación y la copia consultada se deben a la gentileza de Barry Taylor, de la British Library.

siendo el último el *Catálogo Metódico*, 1893-1923, que no llega a cubrir el período de nuestro directo interés.

Ya en tiempos de la nueva y moderna sede de la BN,⁷ corresponde a Hugo Acevedo [1995: 15-16] la redacción del capítulo sobre la historia de la biblioteca argentina para el volumen colectivo de *ABINIA*, donde hace referencia a la compra de 1936 y destaca entre otros tesoros bibliográficos "varias ediciones de *La Celestina*," mencionando concretamente el ejemplar de «Sevilla 1502».

Fuera de estos datos, no es mucho más lo que puede conocerse del valioso reservorio celestinesco de la BN sin acudir al fichero particular de la Sala.⁸ La idea de esta publicación es, precisamente, dar breve constancia de dicho fondo, tomando como antecedente el valioso aporte de Erna Berndt-Kelley [1992] sobre ejemplares de bibliotecas de Canadá, Estados Unidos y Puerto Rico. También otorgar el postergado reconocimiento a la sección de reservados de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, poseedora de más de setecientos volúmenes, entre manuscritos y libros antiguos, honrosamente heredados de la biblioteca hispánica de Raymond Foulché-Delbosc.

En español

1. [Sevilla, 1502] Roma, c. 1516.

Tragicomedia de Calisto y Meli || bea : enla qual se contiene de mas || de su agradable & dulce estilo mu- || chas sentencias filosofales : & aui- || sos muy necesarios para mance- || bos : mostrandoles los engaños q̄ || estan encerrados en seruietes & || alcahuetas: & nueuamente añadi- || do el tractado de Centurio.

[*In fine*:] El carro de febo despues d' auer dado || mill & quiniētas dos bueltas ē rueda || ambos entōces los hijos de leda || a phebo en su casa

⁷ En 1991 se inició el traslado de la sede de la calle México al nuevo edificio de Agüero 2502 (1425) Buenos Aires, donde funciona actualmente la Biblioteca. La Sala del Tesoro se encuentra en el tercer piso y permanece abierta de lunes a viernes de 10 a 20 horas.

⁸ Hemos tratado con el profesor Askins de dar una primera solución a este problema organizando un índice de correspondencias entre el *Catalogue* de 1936 y los fondos de la BN, con sus respectivas signaturas.

tienē posentado ¶ quādo este muy dulce y breue tratado ¶ despues de reuisto y biē corregido ¶ cō grā vigilācia puntado y leydo ¶ fue en Sevilla impresso acabado ¶ ¶ Finis.

R. Foulché-Delbosc [*Cat.* 1936, n° 79]
Biblioteca Nacional: FD 214 (R 705)⁹

Se trata de la edición *N*, descrita por Foulché-Delbosc [1930: 569-81],¹⁰ correctamente identificada por Norton con Roma, Marcellus Silber, 1515-16 [1966: 152-53]. Charles Faulhaber [1992] ofrece una excelente descripción de la copia Zabálburu, así como un buen estado de la cuestión sobre los ejemplares disponibles. Sólo debe añadirse la actual localización de la copia de Foulché-Delbosc, una de las tres conocidas en estado completo junto con: Zolla-Lyell-Hofer-Kraus-Boston Public Library *XD.170B.9, como consta en Penney [1954: 98] y Berndt-Kelley [1988: 10], y Heber-Soleinne-Techener, descrita por Brunet [1860: I, cols. 1716-17] pero sin paradero identificado a la fecha.

2. Salamanca, 1570.

Tragicome ¶ dia de Calisto y ¶ Melibea. En la qual ¶ se contienen (de mas de su agradable y ¶ dulce estilo) muchas sentencias philosopha ¶ les, y auisos muy necessarios para mance- ¶ bos, mostrandoles los engaños que estan ¶ encerrados en seruietes y ¶ alcahuetas. ¶ Agora nueuamente corregida y ¶ emendada de muchos erro- ¶ res que antes tenia. ¶ Con Licencia. ¶ En Salamanca ¶ Por Mathias Gast. Año de ¶ M. D. LXX. ¶ A costa de Simon Borgoñon.

R. Foulché-Delbosc [*Cat.* 1936, n° 87]
Biblioteca Nacional: FD 6 (R 798)

Ejemplar encuadernado junto con: Las obras ¶ del excelente poeta ¶ Garcilasso de la ¶ Vega. ¶ Agora. nueuamente cor- ¶ regidas de muchos er- ¶ rores que en todas las impresiones passa- ¶ das auia. ¶ Con Licencia. ¶ En Salamanca. ¶ En casa de Mathias Gast. ¶ Año. 1569. ¶ A costa de Simon Borgoñon.

⁹ Precedido por la inicial R se indica el número de rollo que guarda la obra microfilmada. La BN no cuenta actualmente con servicio de reprografía propio, pero deriva los pedidos a una empresa particular.

¹⁰ Se corresponde con las siglas *J* de Herriot [1964: 4] y *K* de Marciales [1985: I, 7-10].

Título del lomo de la encuadernación antigua: OBRAS ¶ DE ¶ Garcilaso
¶ DE LA ¶ Vega.

El texto de Garcilaso ocupa 78 ff. y luego sigue la *Tragicomedia*. Penney describe adecuadamente el volumen de la Hispanic Society of America, que sólo incluye el texto de Rojas [1954: 62-63, XVII], pero advierte sobre la posible confusión de Sánchez con dicha edición de Garcilaso cuando cita una *Tragicomedia* de Salamanca 1569 [108]. Debe advertirse asimismo que el tomo FD de la Biblioteca Nacional sólo aparece indexado en el fichero por Garcilaso de la Vega y no por Fernando de Rojas.

En italiano

Venecia, P. Pincius [?], 12 abril 1515.

Tragicocomedie di Calisto e ¶ Melibea nouamente tra ¶ ducta de
Spagnolo in ¶ Italiã Idioma.

[*In fine*:] ¶ Stampata in Venetia ¶ Adi. XII. Aprile. ¶ M.D.XV.

R. Foulché-Delbosc [Cat. 1936, n° 97]
Biblioteca Nacional: FD 229 (R 878)

Completa descripción y relación de ejemplares de otras bibliotecas en
Emma Scoles [1964: 216-17].

En francés

París, 1° agosto 1527.

¶ Celestine en la- ¶ quelle est traicte des deceptions des seruiteurs ¶
enuers leurs maistres / & des macquerelles en- ¶ uers les amoureux
trãslate dytaliẽ en frãcois. ¶ ¶ Auec priuilege. ¶ ¶ On les vend a Paris
en la grant salle du ¶ Palais en la boutique de Galliot du pre.

[*In fine*:] ¶ Imprime a Paris / par Nicolas ¶ cousteau imprimeur. Pour
Gal ¶ liot du pre marchand libraire ¶ iure de luniuersite. Et fut ¶ acheue
le p̄mier iour ¶ Daoust Lan mil ¶ cinq Cens ¶ vingt et ¶ sept.

R. Foulché Delbosc [Cat. 1936, n° 106]
Biblioteca Nacional: FD 70bis (R 821)

Ejemplar de la primera edición francesa, del tipo A descrito por Gerard Brault [1963: 213]. El volumen perteneció anteriormente a Firmin-Didot (*Ex libris*: "Bibliotheca Ambrosii Firmini Didoti. 1850").

En latín

Frankfurt, 1624.

Pornoboscodidascalvs ¶ Latinvs. ¶ De Lenonvm, Le- ¶ narvm, Conciliatricvm, ¶ Servitiorvm, Dolis, Venefi- ¶ ciis, Machinis, plusquam Diabolicis, de miseriis iuvenum incautorum ¶ qui florem aetatis Amoribus inconcessis addicunt; de Miserabili ¶ singulorum periculo & omnium interitu. ¶ Liber Plane Divinvs. ¶ Lingva Hispanica ab in- ¶ certo avctore instar Ivdii ¶ conscriptus Celestinae titulo, Tot vitae instruen- ¶ dae sententijs, tot exemplis, figuris, monitis, ¶ plenus, vt par aliquid nulla ferè lingua ¶ habeat. ¶ Caspar Barthivs. ¶ inter exercitia linguae castellanae ¶ cuius ferè princeps stilo & Sapientiâ hic Ludus habetur Latio ¶ transscribent. ¶ Accedunt ¶ Dissertatio eivsdem ad Lectorem Cum Animad- ¶ versionvm Commentariolo. ¶ Item, Leandris Eiusdem, et Mvsaevs, recensiti. ¶ Francofvrti, ¶ Typis Wecheliani, Apud Danielem & Daudem Aubrios ¶ & Clementem Schleichium. ¶ Anno M.DC.XXIV.

R. Foulché-Delbosc [*Cat.* 1936, n° 114]
Biblioteca Nacional: FD 89 (R 822)

Como puede apreciarse, se trata de un ejemplar con la adición final del *Leandridos* latino de Kaspar von Barth (Bb^{5v}-Ff^{1r}) y de una traducción al latín, también de su autoría, del *Hero y Leandro* del Pseudo-Museo (Ff^{1v}-Ff^{7r}).

Vid. Penney [1954: 91-93, XXXVI] y Berndt-Kelley [1985: 24-25].

En inglés

Londres, 1631.

The ¶ Spanish Bawd, ¶ represented ¶ in Celestina: ¶ or, ¶ The Tragicke-Comedy 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 ¶ seruants, and Cunny-catching Bawds. ¶ London ¶ Printed by J. B. And

are to be sold by ¶ Robert Allot at the Signe of the Beare ¶ in Pauls Church-yard. 1631.

R. Foulché-Delbosc [Cat. 1936, n° 115]
Biblioteca Nacional: FD 617 (R 833)

Para esta primera edición de la traducción de James Mabbe y relación de ejemplares de otras bibliotecas, *vid.* Penney [1954: 83-85, XXXI] y Berndt Kelley [1988: 25-27].

Espero que esta información sea de utilidad para los investigadores y que pronto pueda ampliarse con la descripción particular de cada uno de los volúmenes, incluyendo anotaciones en márgenes o en folios de guarda, que por el momento debe quedar en el cuaderno de notas a fin de una nueva y mejor revisión.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, Hugo. "Biblioteca Nacional de Argentina". En: *Historia de las Bibliotecas Nacionales de Iberoamérica: pasado y presente. Asociación de Bibliotecas Nacionales de Iberoamérica (ABINIA)*. Coord. José G. Moreno Alba y Elsa M. Ramírez Leyva. México: UNAM, 1995 (2ª ed.), pp. 3-24.
- BERNDT-KELLEY, Erna. "Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas." *Celestinesca* 9.2 (1985): 3-45.
- _____. "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 (1988): 9-34.
- BRAULT, Gerard J. "*Celestine*": *A Critical Edition of the First French Translation (1527) of the Spanish Classic "La Celestina", with an Introduction and Notes*. Detroit: Wayne State UP, 1963. *Vid.* "Appendix I: Editions of the Three French Translations of the *Celestina*, 1527-1644," pp. 213-218.
- BRUNET, Jacques-Charles. *Manuel du libraire et de l'amateur de livres. Dictionnaire de géographie ancienne et moderne*. 5ª ed. Paris: Firmin-Didot, 1860-1880. *Vid.* vol. I, col. 1715-1723.
- CATALOGUE de la Bibliothèque Hispanique de M. R. Foulché-Delbosc. Abbeville: Imprimerie F. Paillart, 1920.
- _____. Mayenne: Imprimerie Floch, 1936.
- CATALOGUE of Books Printed in Spain and of Spanish Books Printed Elsewhere in Europe before 1601 now in the British Library. 2a. ed. [London]: British Library, 1989.

- FAULHABER, Charles B. "The Heredia-Zabálburu Copy of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* "Sevilla, 1502" [i. e. Rome: Marcellus Silber, ca. 1516]." *Celestinesca* 16.1 (1992): 25-34.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond. "Observations sur la *Célestine*." *Revue Hispanique* 7 (1900): 28-80, 510; 9 (1902): 171-99; 78 (1930): 544-99.
- HERRIOTT, J. Homer. *Towards a Critical Edition of the Celestina. A Filiation of Early Editions*. Madison and Milwaukee: U Wisconsin P, 1964.
- NORTON, F. J. *Printing in Spain 1501-1520. With a Note on the Early Editions of the 'Celestina'*. Cambridge: Cambridge UP, 1966.
- _____. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge: Cambridge UP, 1978.
- PENNEY, Clara Louisa. *The Book Called Celestina in The Library of The Hispanic Society of America*. New York: HSA, 1954.
- ROJAS, Fernando de. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Miguel Marciales. Illinois Medieval Monographs, 1. 2 vols. Urbana & Chicago: U Illinois P, 1985.
- SALGADO, Ofelia N. "Buenos Aires, Bibliothèque Nationale (Mexico 564, 1097 Buenos Aires, Argentine). Fonds Raymond Foulché-Delbosc." *Nouvelles du Livre Ancien* 71 (été, 1992): 5-6.
- SCOLES, Emma. "La prima traduzione italiana della *Celestina*: repertorio bibliográfico." *Studi di Letteratura Spagnola* (1964): 209-30.



«Entrando Calisto en una buerta en pos de un balcón suyo, balló allí á Melibea, de cuyo amor fue preso...». Grabado de *La Celestina*, Toledo 1538.

THE 'CELESTINA' IN FRENCH
BIBLIOGRAPHICAL AND ENCYCLOPEDIA WORKS OF
THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES

Denis Drysdall
University of Waikato

Adrien Baillet, *Jugemens des Sçavans sur les principaux ouvrages des Auteurs* (Paris: A. Desallier, 1685-6), III, 75-7, article 1231 bis. Baillet's article is the first of only three in this period to show evidence of a personal acquaintance with the *Celestina*, and is used by many of the subsequent compilers.

RODRIGUEZ COTA.

(*Rodericus Cotta*) Poète Espagnol, surnommé El Tio, c'est-à-dire, l'Oncle, pour le distinguer d'un autre du même nom que l'on ne connoit plus, vivant au commencement du 16. siècle.*

C'est ce Cota que les Critiques font Auteur de la fameuse pièce Espagnole, appelée *La Celestine*, qui est une Tragi-Comédie de Caliste & de Melibée. Gaspard Barthius Allemand, mais grand amateur des Livres Espagnols a traduit cet Ouvrage en Latin, & la [sic, for "l'a"] publié sous le titre énergique de *Pornobosco-didascale*. Ce Traducteur que nous avons déjà dépeint ailleurs, comme un Critique plein de tendresse & de bonne opinion pour les Auteurs sur lesquels il a travaillé, ne fait point difficulté de dire que cet Ouvrage Espagnol est un Livre tout-à-fait *Divin*. C'est une espece de jeu comique, rempli de Sentences, d'avis moraux, d'exemples & de figures très-propres pour instruire le Lecteur, & ce qu'il y a de remarquable, c'est que la Langue Espagnole a un avantage tout particulier sur les autres pour les Ouvrages de Morale, & celui-ci est un des mieux écrits en cette Langue au jugement du mesme Auteur, qui dans une Dissertation & dans un petit Commentaire qu'il y a fait, s'étend

fort au long sur les avantages que la lecture de cette pièce peut produire à ceux qui voudront régler la conduite de leur vie.

Il dit que tout y contribuë merveilleuseme[n]t à faire produire ces bons effets; que le style de la pièce est bien travaillé, poli, exacte, nombreux, grave & majestueux; qu'on y remarque une habileté & une prudence toute particulière à bien garder les caractères & les mœurs de ses personnages; & que si on l'en veut croire, nous n'avons rien dans ce que les Grecs & les Latins nous ont laissé qui en approche; de sorte que les Espagnols ont grande raison de compter cet Ouvrage parmi les meilleures productions de leur pays.

Voilà quel est le jugement de Barthius, qui malgré toute la solidité qu'il pourroit avoir, ne doit pas nous empêcher de nous tenir dans des précautions suffisantes pour la lecture de la Célestine.

On en a fait une Traduction Française imprimée plus d'une fois. Elle est de Jacques de Lavardin du Plessis Bourrot [in-8. Paris 1578.] mais elle ne contribuë pas beaucoup à conserver en nous la haute idée que Barthius a voulu nous donner de cet Ouvrage [dans le livre qui a pour titre *Porno-bosco-didascalus; seu Celestina Latine cum Comm. per Gasp. Barthium* in-8. Francof. 1624.]

Bernard de la Monnoye added two footnotes at the marked points to the Amsterdam, 1725, edition of this work.

* On doit le croire plus ancien, puisqu'on doute qui de Jean Mena ou de lui [Cota] est Auteur de la Célestine, piece constamment du 15. siècle. Elle étoit déjà fort connue en France du tems de Marot qui a dit dans son

2. Coc-à-l'âne:

Or ça le livre de Flammette,
Formosum Pastor, Célestine,
Tout cela est bonne doctrine,
Et n'y a rien de défendu.

Où l'on voit qu'il parle de la *Célestine* comme d'un Ouvrage aussi commun parmi les gens du monde que le *Formosum pastor* de Virgile, & la Flammette de Bocace. Agrippa en donne la même idée chap. 64. de *vanitat. Scient.* où il fait cette énumération de quelques livres dont la lecture pouvoit être dangereuse, *Lancelloti*, par exemple, *Tristanni* (c'est ainsi qu'il faut lire) *Eurealis* (il devoit dire *Euryali*) *Pelegrini*, *Calisti* & *similium*. Endroit qui paroît copié d'après Vivès livre 1. de sa femme Chrétienne. ... Enfin *Calisti* désigne la Célestine, parce que *Caliste* amant

de *Melibée* est le principal acteur de la Comédie Espagnole intitulée *Celestina*.

† Gaspar Barthius Dissert. & Comment. in Tragicomœd. *Pornobosco-Did*.

Et ex eo Nicol. Antonius tom. 2. Biblioth. Hispan. pag. 212. 213.¹

In the *Nouvelles de la République des Lettres* of February, 1687, Pierre Bayle published a review of Baillet's book, which repeats in brief Barthius's and Baillet's opinion of the *Celestina*.² For his article on Barthius in his *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam: A. Leers, 1697), I, 487, note F, Bayle took from Baillet only the attribution to Cota.

Louis Moreri, *Grand Dictionnaire historique* (Lyon: D. Thierry, 1691), vol. I, "COTA (RODRIGUEZ)". This is the sixth edition of the dictionary, the first to contain a reference to the *Celestina*. At the end of his article, which consists of a few lines taken from Nicolas Antonio, Moreri refers, not to Barthius's *Pornoboscodidasculus* but to his *Adversariorum commentariorum libri LX*.³ This gives no bibliographical information or general commentary and contains only a few explanations of classical allusions.

Supplément au Grand Dictionnaire de Moreri (Amsterdam: P. Brunel, 1716), vol. I. Reproduces, almost word for word, Baillet's article. The two articles are combined in the 1759 edition.

Nouveau Dictionnaire historique portatif. Par une société de gens de lettres. [L.-M. Chardon, P. J. Grosley, and F. Moysant] (Amsterdam: M.-M. Rey, 1769), I, 625-6. Also reproduces Baillet's article.

Louis Adrien du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol* (Paris: veuve Pissot, 1738), p. 4. The second critic with a personal knowledge of the work. He has rigid neo-classical criteria and little sympathy for the Spanish theatre.

¹ Nicolas Antonio, *Bibliotheca Hispana ...* (Rome: A. Tinassii, 1672), II, 211-2.

² In *Œuvres diverses de M. Pierre Bayle* (The Hague: P. Husson, 1725), I, 757, février 1687, article VII.

³ Frankfurt: Aubrios and Schleichium, 1624, lib. LVI, ch. VIII; vol. II, col. 2642-2644.

Pour les Tragédies, les Espagnols n'en font point; car on ne sçauroit donner justement ce titre à quelques-uns de leurs Ouvrages, qui le portent sans le mériter; telles sont *la Celestina* & *l'Ingénieuse Helene*, qui ne peuvent passer tout au plus que pour des Romans en dialogue.

Le père Nicéron, an article on Barthius in *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres* (Paris: Briasson, 1729-45), VII, 21-3. The third writer to show evidence of a personal reading of the work, he has particular formal and moral criticisms, and takes up the question of its religious propriety which had been raised by the expurgations of 1632.

Pornoboscodidascalus latinus de Lenonum, Lenarum, Conciliatricum, servitiorum dolis, veneficiis & machinis plusquam Diabolicis ex lingua Hispanica in Latinam transcriptus. Francofurti 1624. in 8°. La piece Espagnole que *Barthius* a traduite sous ce titre est intitulée en Espagnol *la Celestine* [sic], & l'Auteur est Rodriguez Cota. La passion qu'il avoit pour la Langue Espagnole, lui a fait trouver excellente cette Tragi-Comedie. Il en fait l'éloge comme d'un ouvrage accompli, & va jusqu'à lui donner le titre de livre tou-à-fait divin. Il s'étend même fort au long sur les avantages que sa lecture peut procurer à ceux qui veulent mener une vie réglée. Mais tous ces éloges n'ont aucun fondement. Il n'y a ni ordre, ni intrigues, ni unité dans la piece, les vingt-un actes qui la composent doivent renfermer un espace de tems très-considerable. On n'y trouve que des maximes plus dignes de gens perdus de débauche, que de personnes raisonnables. La Religion d'ailleurs n'y est gueres menagée. Qui pourra par exemple entendre sans indignation faire cette priere à *Calixte*, qui envoie *Sempronio* son valet chercher une vieille femme pour corrompre celle dont il a fait sa maîtresse. *Dieu éternel & tout puissant, qui êtes le conducteur des égarez, qui avez conduit à Betlehem trois Rois d'Orient, par le moyen d'une étoile, & qui les avez ramenez dans leur pays, je vous prie de servir de guide à mon Sempronio, afin que ma peine & ma tristesse soit changée en joie, & de donner, encore que j'en sois indigne, une bonne issue à mes desirs.*

L'abbé Goujet, "Des Traductions des Poètes Espagnols et Portugais," in his *Bibliothèque françoise ou Histoire de la Littérature françoise* (Paris: P.-J. Mariette and H. L. Guerin, 1741-56), VIII, 152-92 at pp. 162 and 165-7. His account is borrowed entirely from Du Perron de Castera and La Monnoye.

David Clément, *Bibliothèque Curieuse historique et critique* (Göttingen: J. Guillaume Schmid, 1750-69), II, 462-6. Quotes a passage from Barthius's commentary and declares that Nicéron's judgement "mérite d'être consulté".

L'abbé Salier, ed., *Catalogue des Livres Imprimés de la Bibliothèque du Roy* (Paris: Imprimerie Royale, 1750), Belles Lettres, I, 584, nos 6310-3. No 6310 is the important *Comedia*, correctly cited as such, of Stanislas Polono, 1501.

La Monnoye, in a footnote to the article on Jacques de Lavardin in the Rigoley de Juvigny edition of the *Bibliothèques françoises de la Croix du Maine et du Verdier* (1772), I, 422.⁴

La première Traduction de cette *Tragicomédie*, sans nom d'Auteur, étoit connue dès le commencement du seizième siècle, car je suis persuadé que Marot, qui, dans son second Coq-à-l'âne, fait en 1536, ne la connoissoit que par une version Françoise qui en couroit avant celle de Jacques Lavardin. Voir la note sur l'Art. 1231 de Baillet, Tom. IV.

There is a further note, by M. Falconnet:

Cette pièce, intitulée *Caliste & Mélibée*, ou plus communément *la Célestine*, avoit été composée en Espagnol par le Bachelier Fernand de Rojas.

Maupoint, *Bibliothèque des Théâtres* (Paris: J. Chardon et Briasson, 1733), p. 325. This work, and all the following, contain purely bibliographical notices, often incorrect.

Le chevalier Gordon de Percel [pseudonym of N. Lenglet de Fresnoy], *De l'usage des romans ... avec une bibliothèque des romans* (Amsterdam: De Poilras, 1734), II, 322-3.

P. F. G. de Beauchamps, *Recherches sur les Théâtres de France* (Paris: Prault, 1735), Deuxième Partie, pp. 46-7.

⁴ Two bibliographies first published in the sixteenth century. See my "Allusions to the *Celestina* in works written or published in France up to 1644," *Celestinesca* 20.1-2 (1996): 21-36.

[A. de L ris], *Dictionnaire portatif des Th atres* (Paris: C. A. Jombert, 1754), p. 75.

Le chevalier de Mouhy, "Journal du Th atre fran ois," vols I and II (BN. ms. Fonds fran ais, 9229-30 [1752-80?]), under the dates 1527, 1578, 1598 and 1633. Believed there were two distinct plays, "Caliste et M lib e" and "la Celestine", and imagined theatrical performances.

Le duc de la Valli re, *Biblioth que du Th atre fran ois* (Dresden: N. Groell, 1768), III, 253-4.

Of all these authorities, only three appear to have any direct acquaintance with the *Celestina*; of these, only Du Perron de Castera probably read it in Spanish. The other two, the sources for most of the rest, read it in the Latin of Gaspar Barthius (Baillet also in French); and they all disagree with his enthusiastic endorsement of the work. The few useful remarks that emerge seem to support the view that the classical and neo-classical period could not stomach what they judged to be its formal irregularity and its moral licence.

A new current of *Celestina* criticism was inaugurated by Luis Jos  Vel zquez de Velasco in his *Or genes de la poes a castellana* (M laga: Mart nez de Aguilar, 1754), pp. 97-100. This work was translated into German by Johann Andreas Dieze,⁵ and augmented with notes from, among others, Antonio, Baillet and Goujet. Dieze, in turn, was used in 1804 by Friedrich Bouterwek, whose work⁶ was published in French in 1812 as *Histoire de la Litt rature espagnole* (Paris: Renard and Michaud fr res), the account of the *Celestina* being in vol. I, pp. 197-203. The fifth volume of the first edition of the *Biographie universelle* by the fr res Michaud, containing an article on Cota and quoting Vel zquez de Velasco extensively, is of 1813.

⁵ *Geschichte der Spanischen Dichtkunst* (G ttingen: V. Bossiegel, 1769). See J.-A. Bertrand, "Figures d'Hispanologues. Dieze. Bouterwek," *Bulletin hispanique* 24 (1922), 343-60.

⁶ *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit* (G ttingen: J. F. R wer, 1804). For the *Celestina*, see p. 131.

CELESTINESCA 22.1 (Primavera 1998)

**'...Y FVE NASCIDO EN LA PVEBLA DE MONTALVAN':
SIGUIENDO LA HUELLA (MODERNA) DE FERNANDO
DE ROJAS**

**Joseph T. Snow
Michigan State University**

Para Don Julián Martín-Aragón

[Esta primera sección es una suerte de prólogo y contextualización para los cuatro Textos Recuperados que la siguen; éstos no llevaban notas y las que aparecen las he puesto yo en esta ocasión, igual que la información que en los textos aparece entre corchetes cuadrados. La finalidad era de o actualizar datos de los textos o ampliar la información con datos bibliográficos específicos. JTS]

Escribo a vuelo de pluma (hoy sólo es un decir bonito), no queriendo olvidar detalles de mi primero e inolvidable recorrido de la ruta de Fernando de Rojas, hecho en la amistosa compañía de Eric Naylor (tan buen conocedor de la ruta del Arcipreste de Hita) el 2 y 3 de diciembre de 1997. Nada más proponerle esta idea y allí estaba, dos días más tarde, con coche prestado y a las 8 de la mañana de lo que iba a ser uno de aquellos días soleados de diciembre incomparables en Castilla. La idea era, sin saber lo que pudiera surgir, ir y husmear un poco, hacer preguntas, descubrir qué manera de huella había dejado el autor de la

obra que, en opinión de Fernando Wolf "continuó siendo el libro más leído y más influyente en España hasta la aparición de *Don Quijote*."¹

Teníamos como programa el itinerario: Madrid - la Puebla de Montalbán - Talavera de la Reina - Salamanca - Madrid. Yo ya tenía el feliz recuerdo de otro momento en esta búsqueda tanto personal como profesional de la figura de Fernando de Rojas: ocurrió en Salamanca durante la celebración (marzo de 1988) del IX Congreso de la Academia Literaria Renacentista. Siguiendo una corazonada de Dorothy Severin, salimos cuatro (la misma Severin, María Eugenia Lacarra, Alan Deyermond y yo) a ver si descubríamos la torre y casa que pudiera haberle servido de inspiración al joven estudiante Fernando de Rojas en aquella lejana Salamanca de hace cinco siglos. Y dimos con lo que nos parecía un inmejorable candidato para la casa de Pleberio.² Ahora, en 1997, iba a completar la ruta rojiana, esta vez iniciándola en el lugar donde nació el que *acabó* la *Comedia / Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Hoy la Puebla tendrá unos 7.000 habitantes, pero se supone que por el último tercio del siglo XV habrían sido poco más de 800 las almas que la habitaban. Allí en fecha indefinida (algo después de 1475, creo) nació Fernando de Rojas, estando la Puebla en manos de Juan Pacheco,

¹ F. Wolf, "Sobre el drama español. *La Celestina* y sus traducciones," en *La España Moderna* 80 (1895), pág. 111. Añadamos el comentario que hizo Joaquín Beltrán Serra, traductor de Juan Luis Vives, *De institutione feminae christianae*, obra de 1524 que condena como libro viciado la *Tragicomedia*: "Poco podía imaginar Vives que la *Celestina*, perteneciente a un género típicamente medieval, denominado comedia humanística, llegaría a considerarse la obra más importante de la literatura española a excepción del *Quijote*" (Valencia: Ajuntament de València, 1994), p. 67, nota 82.

² Ver D. S. Severin & J. T. Snow, "La casa de Pleberio en Salamanca," *Celestinesca* 12.1 (1988): 55-58 (ilustrado). Ahora, puedo informar que en la visita que hice a solas a aquella casa al final de la calle San Pablo el 3 de diciembre de 1997, vi que la huerta amurallada de Melibea (ilustrada en nuestro informe, pp. 57-58) estaba en vías de desaparecer (y a salvo la torre y la casa, afortunadamente). La muralla había sido derrumbada ya, y el suelo de la huerta excavado al nivel de la calle. El municipio, provincia y autonomía están creando un pequeño parque con flores y bancos que dará al Paseo del Rector Esperabé, justamente debajo y a vista del sitio denominado Parque Calixto y Melibea.

Marqués de Villena.³ Conserva bastante bien el noble aspecto de su reducido casco viejo. En la Plaza Mayor hay el Ayuntamiento, el Palacio de los Condes de Montalbán, la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Paz (de hacia 1440), el convento de las monjas Concepcionistas y, no muy lejos, la ermita de Cristo de la Caridad. Se ve de todos puntos del pueblo la alta torre de la antigua iglesia de San Miguel.⁴ Estos monumentos, todos algo retocados en épocas posteriores, datan del renacimiento o del siglo XVII.⁵

Encontramos hoy la Puebla tranquila, risueña. Hay mucha gente paseando por sus entrañables calles, grupos de hombres mayores reunidos en calladas tertulias a pleno sol, que hoy baña la Puebla con una luz que alegra los corazones. Nosotros estábamos entre las diez de la mañana y la una y cuarto y por eso la gente menuda y su alegre griterío no interrumpía esa calma: era un martes no festivo y estaban en sus escuelas (una de ellas, por cierto, lleva el nombre de "Fernando de Rojas").

Con el coche llegamos, Dios sabe cómo, sin problema a la misma Plaza. Lo tomamos, como no teníamos todavía ningún plano del pueblo, como una señal prometedora. Logramos aparcar justo en frente del Ayuntamiento y lo primero que vimos al salir del coche era la placa que se había instalado el dos de mayo de 1923 a honra de Fernando de Rojas

³ Era suyo desde 1461. El Marqués lo hizo patrimonio de su tercer hijo, Alfonso Téllez de Girón, el primero en lucir el título *Señor de la Puebla*. Como éste murió allí en 1527, se sabe que bajo su señorío estaba el pueblo que le vio nacer a Fernando de Rojas durante la mayor parte de la vida de éste.

⁴ Cf. el texto de la *Tragicomedia*, acto XII, donde Sempronio declara a Pármeno, "¿Y yo no serví al cura de San Miguel (...)" Para citas del texto, manejo la edición de D. S. Severin (Madrid: Cátedra, 1995⁹; las palabras de Sempronio aparecen en la pág. 265. San Miguel era la iglesia parroquial primitiva de la Puebla en el siglo XV. Su torre, que es lo único que le queda hoy, se hizo sólo a partir de 1573. Así que Rojas conoció la iglesia, pero no su hoy tan bien conservada torre. En la actualidad no queda nada de aquella iglesia.

⁵ De estos edificios, pudimos encontrar datos históricos relevantes, con algún comentario artístico, en la republicación de Casimiro López Olarte, *Breve noticia histórica de la Villa de la Puebla de Montalbán* [1911] con "Notas Adicionales" de J. Martín-Aragón Adrada, Talavera de la Reina: Impta Artística, 1989.

(fig. 1).⁶ Leída la placa, dimos una primera vuelta a la plaza (siguiendo nuestro trayecto docenas de pares de ojos curiosos). Querríamos tomar primero un café pero estaban cerrados todavía los dos mesones de la Plaza: así que comenzamos a explorar de a pie unas de las calles que salen de la Plaza. Sin tener que decirlo, llamamos mucho la atención de todo el pueblo.

Volvimos frustrados del primer intento de localizar recuerdos de Fernando de Rojas, pasando por debajo del Arco de Manzanilla⁷ y entrando a la Plaza de nuevo. Determinados, decidimos seguir un letrero que indicaba el camino a *Correos* y nos topamos, allí en una encantadora plazuela llamada la Glorieta, con un monumento al autor de la *Tragicomedia* que, como supimos en breve, sólo lleva allí los años transcurridos desde 1970.⁸ Encima del bloque de cemento blanco está sentada la figura del bachiller Rojas, en actitud pensativa (fig. 2). En una de las caras hay un bajorrelieve de Calisto y Melibea con estas perbreves palabras: "la Puebla de Montalbán a Fernando de Rojas" (fig. 3). Encima hay otra placa tal vez más interesante. Ocorre que en 1980 los vecinos de Talavera decidieron ceder una pequeña muestra de los restos de Rojas, exhumados en 1968 (ver Texto Recuperado no. 2), a la Puebla, y en acto público dichos restos fueron puestos en el interior de este monumento de la Glorieta. Su inscripción o recordatorio reza: «Reliquia de los restos de Fernando de Rojas donada por Talavera de la Reina». A unos pocos pasos del monumento descubrimos la calle *Fernando de Rojas* (así designado, como supimos después, en 1962 [fig. 4]).

Contentos ya de haber visto estas mínimas indicaciones del orgullo del pueblo para con Fernando de Rojas, ahora sí tomamos un

⁶ El texto de esta placa reza: "A la memoria de Fernando de Rojas autor de LA CELESTINA. Con el beneplácito del ilustre ayuntamiento, los duques de Berwich y de Alba consagraron esta lápida a la gloria del insigne escritor para que su nombre perdure en la estimación de sus paisanos."

⁷ A dos pasos de este arco en la calle Manzanilla está la antigua casa de los Cepeda (hoy lleva el no. 4), en la cual Teresa, la futura santa de Avila, pasó un rato, convalesciente de una enfermedad.

⁸ El monumento se inauguró el 17 de junio de 1970, su autor el escultor Félix Villamor. El acto fue presidido por el Gobernador Civil de la provincia de Toledo, el alcalde de la Puebla y Manuel Criado de Val, "ilustre investigador sobre lengua y literatura medieval" (Martín-Aragón, 1993, ver Texto Recuperado, no. 3). En 1970 no se pensaba que iban a descansar en este mismo monumento unos restos de Rojas, que en ese año todavía reposaban en Talavera de la Reina.



Fig 1. Ayuntamiento de la Puebla de Montalbán.



Fig 2. Fernando de Rojas.



Fig 3. Bajorrelieve de Calisto y Melibea.

buen café, estando ya abierto uno de los mesones de la Plaza. Después, creyendo que tenía que haber más, seguimos la huella de Fernando de Rojas. Yo entré en un estanco donde había libros, creyendo que en la Puebla habrían podido aprovechar el nacimiento allí de autor tan ilustre para confeccionar o publicar algún folleto conmemorativo, o un librito, por modesto que fuera. Pero no. La dueña del estanco me informó que si alguien pudiera ayudarme en mi búsqueda, sería "don Julián, el médico." Como me decía (y tenía razón), "cualquier persona le puede decir donde vive." Después, Eric y yo entramos en la alcaldía para preguntar allí por alguna información impresa sobre Rojas. Era la misma respuesta: la Puebla no había sacado partido alguno de Rojas, pero por si nos interesaba, había una tal "don Julián, antiguo alcalde," y él seguramente nos podría atender. Sólo teníamos que pasar — nos dijo, señalando con el dedo — por la calle aquélla y, llegando a la Glorieta (donde habíamos estado, por cierto), preguntar a la primera persona por su casa, que todos nos la podrían indicar. Pues, así lo hicimos. Y la suerte realmente nos había tocado, porque cuando le pregunté a una mujer que andaba con cierta prisa por la calle de *Fernando de Rojas*, se dio la casualidad de que era ni más ni menos que la mismísima cuñada de "don Julián, historiador de la Puebla." La cuñada, mujer jovial y abierta donde las haya, interrumpió su trayecto y nos llevó, casi de la mano, en busca de don Julián. Lo encontramos, no en su casa sino en la de su cuñada, a cuatro pasos de donde nos paramos para preguntar por él, y a tiro de piedra de la figura contemplativa de Fernando de Rojas (fig. 2).

Ocurrió que 'don Julián' era Félix Julián Martín-Aragón Adrada y no sólo era médico (jubilado) del pueblo, alcalde antiguo (ejerció el título durante unos cinco años a finales de los cincuenta y a comienzos de los sesenta), historiador del pueblo (he manejado algunas de sus publicaciones en la preparación de este informe), y, miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas (Toledo), era también uno de los hombres más amables que hubiéramos podido imaginar. Con sus 81 años, está en excelente y rebosante forma física, con una limpieza mental envidiable, una memoria elogiabile y un enorme gusto y afán por querer mostrar a estos dos extranjeros los rastros que había de Fernando de Rojas en la Puebla de Montalbán. Es más. Cuando el muy mentado 'don Julián' se materializó en Félix Julián Martín-Aragón Adrada, a Eric y a mí nos encendió una luz. Don Julián no sólo había leído un trabajo en el Primer Congreso Internacional sobre 'La Celestina' (1974), al cual Eric y yo habíamos asistido, sino había participado en llevar a la Puebla el acto de apertura de dicho congreso! Se le conoce un interesante libro (que fue su tesis doctoral escrita bajo la dirección de Pedro Laín Entralgo), *Los saberes*



Fig 4. Desde 1962, calle Fernando de Rojas.



Fig 5. Lugar de la última tenería.

médicos en 'La Celestina' y unos cuantos estudios más.⁹ Así fue que dentro de nuestra primera hora en la Puebla estábamos ya en manos de su único verdadero conocedor de Fernando de Rojas.

Nos pareció la mar de simpático y, como él disponía de un rato libre para atendernos, nos pusimos en manos de don Julián. Nos llevó primero a su casa y rescató de su escondite documentos y artículos periodísticos (con su permiso, los reproduzco a continuación como Textos Recuperados). Nos paseaba por el pueblo, haciéndonos ver cosas que habríamos perdido de no haberle conocido: la casa que se supone haber sido la de Fernando de Rojas (en la calle de Basilio Montalvo);¹⁰ la calle *Tenerías* y, en dicha calle, el lugar de la tenería que había seguido curtiendo cuero hasta bien entrado el siglo XIX (fig. 5),¹¹ las calles de *Melíbea*, *Elicia*, *Areúsa*, *Sempronio* y *Pleberio* (figs. 6-7-8). Nos relataba durante el paseo sus recuerdos del acto de exaltación de Rojas en compañía de Dámaso Alonso, Luis Rosales y otros, acto celebrado en la Puebla en 1959;¹² de un discurso sobre el mundo que le rodeaba a Rojas,

⁹ La tesis fue presentada en Toledo en 1962 y luego reimpressa en la Puebla en 1974 con ocasión del I Congreso Internacional sobre 'La Celestina'. Ver también J. Martín-Aragón Adrada, "La medicina en «La Celestina», *Boletín de la Sociedad Española de Historia y de la Medicina* (Madrid) 2.2 (1962), sin paginación; e ídem., "Vocabulario popular de la Puebla de Montalbán," en '*La Celestina*' y su contorno social. *Actas del I Congreso Internacional sobre 'La Celestina'* (Barcelona: Borrás, 1977), 267-271.

¹⁰ La lápida de cerámica talaverana que tiene la casa fue una de dos regaladas por el ayuntamiento de Talavera y colocadas en enero de 1963. La otra está en la calle *Fernando de Rojas*. Para el marco histórico de estos sucesos, ver Martín-Aragón 1993 (Texto Recuperado no. 3).

¹¹ En el "Pregón de fiestas" pronunciado por J. Martín-Aragón Adrada (14-VII-1977), p. 8, leemos: "... llegado a la entrada de la literariamente famosa calle de las Tenerías, (...) obligatorio es el recuerdo de nuestro Fernando de Rojas y de la Cuesta de las Tenerías donde la vieja Celestina tenía montado su laboratorio de hechicería y curandera, y cuya localización real ha dado y está dando tantos quebraderos de cabeza a los eruditos" (énfasis mío). Hasta ahora Toledo y, en especial, Salamanca, han sido los dos candidatos más favorecidos por los 'eruditos,' aunque Sevilla, Ocaña y Talavera de la Reina también han sido nominados.

¹² Cito de la noticia que apareció en el *ABC* (sábado 23 de mayo de 1959, ed. de la mañana), p. 47: "En la Casa Consistorial de Puebla de Montalbán (Toledo) se celebró un acto de exaltación del autor de 'La Celestina.' (...). El alcalde, D. Julián Martín-Aragón Adrada, abrió el acto (...). Don Dámaso Alonso expuso



Fig 6. En la Puebla de Montalbán.

Fig 7. Otro lugar de la Puebla de Montalbán.



Fig 8. Un tercer lugar en la Puebla de Montalbán.

después el significado de 'La Celestina' en el campo de la Literatura española y mundial. Seguidamente intervino el Sr. [Pedro] Laín Entralgo, quien, refiriéndose principalmente al aspecto médico de la obra, estudió la naturaleza en los escritos de Fernando de Rojas. Por último, los poetas señores [Luis] Rosales y [Luis Felipe] Vivanco leyeron unas cuartillas glosando poéticamente pasajes de 'La Celestina'."

de 1964; de las visitas a la Puebla de Fernando de Valle Lersundi, famoso descendiente de Fernando de Rojas;¹³ y de su reunión con él después cuando se celebró en el famoso mes de mayo de 1968, en Talavera de la Reina, la exhumación de los restos de Fernando de Rojas.¹⁴

Mientras paseábamos y discurría él, todo el mundo le saludaba, todo el mundo le sonreía, respetaba, honraba. Nos hizo, por ejemplo, conocer personalmente al alcalde, al notario, el dueño del mesón «El túnel»¹⁵ y a más personas. Creo que le dio cierto placer cuando le ofrecí este cumplido, parafraseando a Rojas: "Don Julián, me parece a mí que es usted más conocido que la ruda." Se rió al reconocer la verdad que había en ello y, con él, nosotros también nos echamos a reír.

Don Julián nació aquí y, y aunque hizo sus estudios en Sevilla y Madrid, ha desarrollado su vida profesional (médico, alcalde, historiador) en la Puebla. Bien merece ser tan querido como lo es. En palabras del notario, tan verdaderas como tristes, don Julián representa este tipo de persona tan dada a los demás, tan conocedora del pasado y del presente de su pueblo y con tanto afán de servir pero — lamentablemente — en vías de desaparecer.

Y así se ha mostrado don Julián, durante las dos bellas horas que pasó con nosotros, dos desconocidos profesores de tierras tan lejanas

¹³ Don Julián profirió la información de que la nieta de Valle Lersundi es la actual Ministra de Agricultura de España, Loyola de Palacio (y Valle Lersundi). Ella misma, como descendiente de Fernando de Rojas, en 1990 (cuando era portavoz del PP y senadora por Segovia) pronunció en Puebla de Montalbán el pregón de las fiestas del Cristo de la Caridad [14 de julio de 1990].

¹⁴ Muchos de estos eventos se narran, con más detalle, en Martín-Aragón 1993 (Texto Recuperado no. 3). Publicamos como Texto Recuperado no. 2 el acta de comprobación de la existencia de los restos de Rojas.

¹⁵ Ver el texto de la *Tragicomedia*, acto XII, p. 265 donde, en un añadido de Rojas, Sempronio incluye entre los amos que ha tenido al "mesonero de la plaça." Como en esta serie de tres amos aparecen el cura de San Miguel (la torre de esta antigua iglesia parroquial señorea hoy la villa) y Mollejas el hortelano (vecino documentado de la Puebla), este mesonero podría haber sido dueño de «El túnel» (en la Plaza y que data de la época de Rojas [fig. 9]). Al menos es el candidato favorecido en la Puebla para el referente de la cita textual. El conjunto de estos tres amos, todos pertenecientes a la realidad histórica de la Puebla, sugiere como mínimo que estaba vinculados en el recuerdo de Fernando de Rojas, estudiante en Salamanca.

como lo son Michigan y Tennessee, aparecidos tan de repente una soleada mañana de diciembre en su vida para darle el placer (eso sí que era evidente) de compartir sus conocimientos de la historia de la Puebla de Montalbán y del reconocimiento que la Puebla, en distintos momentos del siglo veinte, ha brindado a la gloria de uno de sus más renombrados hijos, Fernando de Rojas. Espero que este informe y recuerdo de las horas que pasamos Eric Naylor y yo en tan alegre compañía, junto con la publicación como Textos Recuperados de documentos por don Julián proporcionados, le dé mucho placer. Sin él, desde luego, esta recuperación no habría sido posible. Por ello, me es grato dedicar este informe a él y su activa participación en mantener tan viva en la Puebla la memoria de Fernando de Rojas.

Quisiera terminar con la expresión de un deseo, seguramente compartido por celestinistas de todos los países del mundo, para un no muy lejano futuro. Nos comentó don Julián que desde hace mucho tiempo ha sido uno de sus sueños, no realizable durante sus años como alcalde, establecer en la Puebla de Montalbán una biblioteca de las ediciones de la *Celestina*, junto con cuántos estudios que sobre la obra y su autor se hayan realizado. Si Cervantes, como autor de la obra más conocida de las letras españolas, el *Quijote*, tiene en casi todo los lugares por los cuales había pasado, desde su nacimiento hasta su muerte, casas, bibliotecas, museos, monumentos y más, ¿por qué no los tiene Fernando de Rojas y, especialmente en la Puebla, donde nació? Mi deseo es que las autoridades de la Puebla comiencen cuanto antes a trabajar en ello, colaborando con otras autoridades de su provincia, de su autonomía, de su país, y con las de las principales organizaciones del hispanismo mundial, para remediar la falta que hace de un centro (que sea museo, biblioteca, centro de estudios y actas, todo a la vez) que tanto merece este autor del segundo clásico de las letras españolas.¹⁶ ¿Para qué son los sueños, si no para realizarlos?

¹⁶ Después de escribir esto, el Ilmo. Ayuntamiento de la Puebla de Montalbán ha inaugurado para el quintocentenario una serie de actividades que incluirán teatro, recreación, parateatral, lecturas dramatizadas, un simposio, proyección de películas, exposición de pintura, y una exposición de libros.

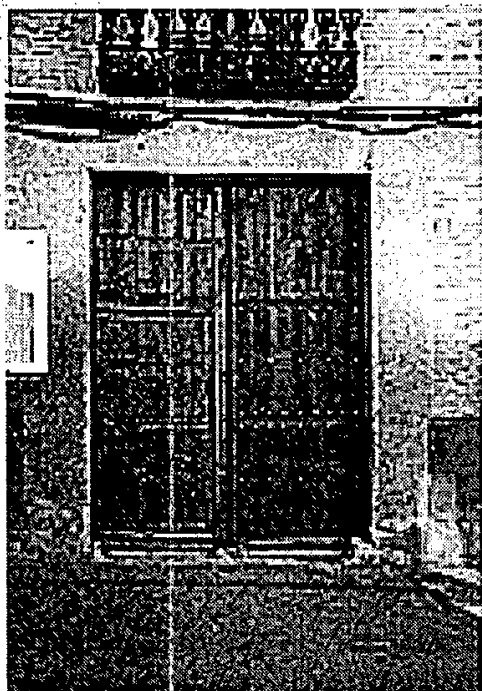


Fig 9. Puerta de "El túnel,"
mesón de la época de Rojas.



Fig 10. Talavera, Santa María la Mayor.



Salamanca.
Nuevo monumento a Celestina.

TEXTOS RECUPERADOS

1. URGE DAR SOLUCIÓN DEFINITIVA AL EMPLAZAMIENTO DE LOS RESTOS DE F. DE ROJAS¹⁷

Julián Martín Aragón
La Puebla de Montalbán

Hace poco más de un mes, exactamente el 21 de julio pasado, publicaba «ABC» un artículo de don Manuel Criado de Val,¹⁸ titulado "Olvido y miseria de Fernando de Rojas", que terminaba en esta forma: "ni Fernando de Rojas ni 'La Celestina' importan «dos piñones» a nadie en nuestro país". Permítanos decir al señor Criado de Val, que consideramos un tanto exagerada tal afirmación, motivada, quizá, por la indudable predilección que siente por ese autor y su obra.

Muy otra es nuestra manera de pensar, y esperamos tener también razones para demostrar que no estamos equivocados. Basta repasar la bibliografía de unos años a esta parte, estar al tanto de las representaciones escénicas y la atenta lectura de la Prensa, para darse cuenta de que, afortunadamente, Fernando de Rojas no está olvidado, antes al contrario, tanto él como su obra, a casi cinco siglos de distancia, continúan siendo noticia permanente. Mas, dicho esto, sí que estamos de acuerdo con el señor Criado de Val en que, efectivamente, tanto Fernando de Rojas como 'La Celestina' «primer éxito universal de la literatura española» en frase de Dámaso Alonso, tienen un trato y una difusión bastante por bajo del que tienen o han tenido otros autores y otras obras de menor rango.

Que en esto tengan su parte de culpa, como de todos es conocido, los grandes problemas, particularmente los de orden moral que tanto uno como otro suscitaron desde que entraron en la historia, no es

¹⁷ Impreso originalmente en la 'edición especial de Toledo' del diario «El Alcazar» (Madrid, 3 de septiembre de 1965).

¹⁸ A lo largo del artículo publicado se lee 'Criado del Val'. En la copia del original que guarda el autor — y de la que tengo fotocopia — el mismo corrige, tachando la 'l' de 'del', y aquí sigo la voluntad del articulista.

motivo para justificar tal actitud hacia el bachiller y su obra, tanto más cuanto que está universalmente admitido que los valores humanos y literarios de la tragicomedia de Calixto y Melibea inmortalizaron ha ya muchos años a su indiscutible y único autor.

Menos aún ha de encontrar justificación, y en esto sí que estamos totalmente de acuerdo con el ilustre catedrático de la Universidad Central,¹⁹ el que los restos de Fernando de Rojas continúen al cabo de los años en lugar tan poco decoroso y poco menos que prácticamente olvidados, así como el que aún no se haya emprendido, como ya debiera haberse hecho, no digo ya la instalación de la que pudiéramos llamar «la casa» de Fernando de Rojas, como apunta el señor Criado de Val en su artículo, sino también el escenario o la ruta, como es moda decir, de tan eximio escritor, y que necesariamente habría de comenzar en la Puebla de Montalbán, por «indiscutibles razones».

Para tranquilizar nuestra conciencia, y en honor a la verdad, hemos de añadir a este propósito que tanto la idea de instalar «la casa» como la de planear la ruta de Fernando de Rojas se las oí hace ya unos ocho años a don Fernando del Valle Lersundi, «ese señor alto, elegante, ya de bastante edad y de voz honda y resonante», que visitó una mañana al señor Criado de Val y con el que, quien esto escribe, ha tenido el placer de conversar en varias ocasiones y hasta de recorrer juntos todos los rincones de la Puebla y Talavera que dicen con Fernando de Rojas y su obra. ¿Se acuerda don Fernando de nuestra peregrinación por la famosa calle talaverana de Gaspar Duque en busca de la casa que habitó nuestro inmortal autor?

También nosotros conocemos ese testamento y hemos revisado esos cuadernos de partición que tanta sorpresa causaron al señor Criado de Val. Igual o más sorpresa experimentamos nosotros una tarde del mes de julio de 1958, cuando en compañía del señor Del Valle Lersundi pudimos leer en uno de los libros de esta parroquia la partida de nacimiento de un nieto de Fernando de Rojas y en cuya inscripción

¹⁹ Manuel Criado de Val escogió por el año 1970 ejercer con exclusividad su cargo de Investigador en el CSIC en Madrid y del que es hoy profesor emérito. Sus obras teatrales del ciclo celestinesco son varias: «Melibea, tragedia en dos actos» (oreada a base de actos selectos de *Celestina*) es de 1960; *Polandria (farsa celestinesca en tres actos)* se estrenó en Hita y forma parte de su *Teatro medieval* (Madrid: Taurus, 1963), 155-210; de 1974 es otro arreglo dramático inspirado en distintos actos de la *Tragicomedia*, "Os acordáis de Celestina ... la vieja alcahueta?," publicado en *'La Celestina' y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional Sobre 'La Celestina'* (Barcelona: Borrás, 1977), 491-520.

figuraba como compadre del bautizo nadie menos que Mollejas, el famoso hortelano de «La Celestina».²⁰

Y puestos ya a presentar descargos, diremos que la Puebla de Montalbán cuida de mantener vivo el recuerdo de su ilustre hijo y procura, en la medida de lo posible, enaltecer su obra. Botones de muestra son a este respecto, y muy recientes, la serie de conferencias dictadas [en 1959] en el Ayuntamiento y en la Biblioteca Municipal por destacadas figuras de las letras patrias; los artículos publicados en el periódico local «Ecos de la Puebla»; la tesis doctoral de uno de sus médicos titulares acerca de «Los saberes médicos en 'La Celestina'» [1962]; la lápida, en fin, descubierta en la casa en que se supone nació Fernando de Rojas, regalo del Ayuntamiento de Talavera de la Reina [en 1963].

Todo esto, ya lo sabemos, no es más que una parte, quizá pequeña, de cuanto puede y debe hacerse por actualizar²¹ y enaltecer la figura y la obra del bachiller Fernando de Rojas. Por lo demás, estamos de acuerdo con el señor Criado de Val en que urge sacar del olvido y la miseria los restos de Fernando de Rojas [ver el Texto Recuperado no. 2]. Es desconsolador y altamente depresivo que continúen donde están. He aquí, pensamos nosotros, una gran tarea, grata tarea, que debiera tomar por su cuenta, al menos en su aspecto iniciador y propulsor, la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Nadie en la Provincia con más títulos y capacidad que ella para emprender con todas las garantías semejante trabajo. Ello no excluye, claro está, el decidido apoyo y las valiosas aportaciones que otros organismos provinciales y estatales pueden y deben prestar. Nunca es tarde para reparar olvidos y abandonos. En este caso, por propio decoro y por imperativo de nuestra condición de toledanos, estamos doblemente obligados a dar comienzo cuanto antes a esta tarea. A ver si es verdad.

²⁰ Este "Mollejas el ortelano" aparece como una adición en la *Tragicomedia*, como uno de los amos en cuyo servicio había estado Sempronio (Acto XII, p. 265).

²¹ El texto original tiene «utilizar» pero Martín Aragón ha indicado en su copia del original su preferencia por el vocablo que se usa en esta re-publicación.

TEXTOS RECUPERADOS

2. ACTA DE COMPROBACIÓN DE LA EXISTENCIA DE LOS RESTOS DE FERNANDO DE ROJAS²²

En la ciudad de Talavera de la Reina, en el día de San Fernando, 30 de Mayo de 1.968, siendo las dieciséis horas, y a efectos de comprobar la existencia de los restos del Bachiller D. Fernando de Rojas, autor de la "Celestina", se trasladaron a lo que fué Iglesia del Convento de la Madre de Dios, sita en la calle que hoy lleva el nombre de *Fernando de Rojas*, la Comisión compuesta por el Alcalde de la Ciudad D. Justiniano Luengo Pérez, el Teniente de Alcalde D. Antonio Fernández Fuentes, el representante de la Comisaría del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional D. Fernando del Valle Lersundi, el Arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes D. José-Manuel González Valcárcel, el Médico Forense D. Emérito Rodríguez Aguilera y el Vice-secretario del Excmo. Ayuntamiento D. Ildefonso de la Rocha García, D. Almiro Robledo²³ y varios vecinos, así como D. Félix Julián Martín-Aragón Adrada, Médico, y D. Antonio Muncharaz Sanmiguel, Perito Agrícola, estos dos últimos en representación de la Puebla de Montalbán, lugar del nacimiento de Fernando de Rojas.

Llegados al lugar antes dicho y siguiendo las indicaciones de D. Fernando del Valle y del señor Arquitecto, se procedió por una brigada de obreros a remover la tierra de la parte central de lo que fué presbíterio de la Iglesia del Convento de la Madre de Dios, y a la hora aproximadamente de estar realizando estos trabajos apareció una tapa de cemento que, levantada, se observó cubría una arqueta del mismo material y en el interior de ella se encontraba una caja de cobre de 39 centímetros de larga, 20 y medio de ancha y 7 y medio de alta. Sacada

²² Transcribo de mi fotocopia de una copia en papel carbón del acta original, fotocopia proporcionada por Julián Martín-Aragón Adrada, uno de los firmantes del acta.

²³ Para más sobre esta figura y sus conexiones con Fernando de Rojas, ver Texto Recuperado no. 4.

la caja de la arqueta y limpiada convenientemente²⁴ dejó visible en su tapa la siguiente inscripción: "Aquí yace el bachiller Fernando de Rojas, que compuso la Comedia y la Tragicomedia de Calisto y Melibea y fue nacido en la Puebla de Montalbán. Talavera de la Reina 1.541 — 1936."

Acto seguido D. Fernando del Valle en presencia de la Comisión y de los demás asistentes, procedió a abrir la indicada caja que contenía, y así fué comprobado, restos óseos del Bachiller Fernando de Rojas, ramas y piñas de ciprés.

Terminada esta comprobación la Comisión se trasladó al Excmo. Ayuntamiento, donde quedaron depositados los restos y se levantó la presente acta que firman todos los señores asistentes, de todo lo cual yo, el Vice-secretario certifico:

[Sigue al sello de la Alcaldía de Talavera de la Reina las firmas del Vice-secretario Rocha García, Fernando del Valle, Julián Martín-Aragón, Antonio Muncharaz, Antonio Fernández, Almiro Robledo, José Manuel García Valcárcel y, adivino yo, algo que podría ser el garabato del alcalde, J. Luengo Pérez.]

²⁴ Recuerda Julián Martín-Aragón que se limpió frotándola con limón hasta que se pudiera leer la inscripción.

TEXTOS RECUPERADOS

3. LA PUEBLA, TALAVERA Y DE ROJAS²⁵

Julián Martín-Aragón Adrada
La Puebla de Montalbán

Me pide LA VOZ DEL TAJO unas cuartillas sobre Fernando de Rojas a lo que accedo con mucho agrado, en primer lugar, porque creo que no hay que desperdiciar la menor ocasión siempre que se trate de recordar el bachiller y, en segundo término, porque me llena de satisfacción enlazar estos tres nombres, la Puebla, Talavera y Fernando de Rojas, a los que he dedicado muchas horas desde tiempos ya lejanos.

Puebla de Montalbán ha tenido buen cuidado en mantener vivo el recuerdo de su ilustre hijo Fernando de Rojas y ha procurado enaltecer su obra a la medida de lo posible. Hagamos un breve recuerdo de los hechos más sobresalientes en este empeño.

El día 2 de mayo de 1923, siendo alcalde Ángel Sanmiguel, se descubre en la fachada del ayuntamiento una lápida con la siguiente inscripción: «A la memoria de Fernando de Rojas autor de La Celestina. Con el beneplácito del ilustre ayuntamiento, los duques de Berwick y de Alba consagraron esta lápida a la gloria del insigne autor para que su nombre perdure en la estimación de sus paisanos» [fig.1]. El año 1956 se le dedica un grupo escolar en el Paseo de la Soledad y una calle el año 1962. Este mismo año se rotula una calle nueva con el nombre de Melibea [fig. 6], y a partir de 1980 otras calles nuevas llevan los nombres de muchos de los personajes de La Celestina [figs. 7-8]

Un hito en la historia de la Puebla es el acto de exaltación de Fernando de Rojas y de su obra, que se celebró en las Casas Consistoriales el año 1959, y en el que intervinieron, entre otros, Dámaso Alonso, Director de la Real Academia Española, los académicos Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, Primitivo de la Quintana y el poeta Felipe Vivanco. En años sucesivos por la Tertulia Cultural de la Puebla desfilan

²⁵ Reimpreso de «La Voz del Tajo» (domingo, 11 abril 1993), pág. 8. El periódico inicia esta página de 'Opinión' así: "Aniversario de Rojas / LA VOZ DEL TAJO publica un foro con motivo del aniversario de la muerte del autor de «La Celestina»."

distintas personalidades del mundo de la cultura de los que sólo mencionamos a nuestro paisano Clemente Palencia, secretario perpetuo de la Real Academia de Bellas Artes de Toledo, cronista oficial de Toledo y archivero del ayuntamiento de Talavera, quien en 1964 disertó sobre «El mundo que rodeó a Fernando de Rojas».

También por aquellos años tuvimos la suerte de recibir en la Puebla en más de una ocasión a Fernando del Valle Lersundi, descendiente de Fernando de Rojas e incansable investigador de su antepasado y de su obra.²⁶ Nos cupo la ventura de acompañarle en la visita que hizo al archivo parroquial y a la Torre de San Miguel de la Puebla, y a la que hizo a Talavera en plena siesta de uno de aquellos veranos, en la que recorrimos la calle de Gaspar Duque, de esta ciudad [Talavera de la Reina], en un intento infructuoso de dar con la casa en la que, según sus datos había vivido Fernando de Rojas. Tuvo, además, don Fernando la gentileza de prestarnos el libro «*Secreta mulierum e virorum*» de San Alberto Magno, que figuraba entre los libros que tenía el bachiller, y que nosotros hubimos de consultar el año 1960 cuando preparábamos la tesis doctoral sobre «Los saberes médicos en La Celestina». Volvimos a encontrarnos de nuevo con don Fernando del Valle en Talavera en día 30 de mayo de 1968, en el acto memorable de exhumación de los restos de Fernando de Rojas [ver el Texto Recuperado no. 2] que, como es sabido, se encontraban en un solar donde estuvo la iglesia del convento de la Madre de Dios [fig. 14]. En tan emotivo acto la Puebla estuvo representada por el autor de estas líneas y el perito agrícola Antonio Muncharaz Sanmiguel, ambos paisanos del bachiller Rojas, y cuyos nombres quedaron registrados en el acta que se levantó en el ayuntamiento por deferencia de los miembros que componían la comisión oficial que a tal efecto había sido nombrada.

La publicación de la tesis «Los saberes médicos de La Celestina» [1962], coincidió con un mayor acercamiento entre las autoridades municipales de Talavera y la Puebla, acercamiento en el que intervinieron eficazmente el entonces coadjutor de Santa María, Pío Giralte y el ya referido perito agrícola, Antonio Muncharaz, los dos muy vinculados a Talavera. Fruto de tan buenas relaciones fue el acuerdo que tomó el ayuntamiento de Talavera de regalar a la Puebla dos lápidas de cerámica

²⁶ Ver F. del Valle Lersundi, "Documentos referentes a Fernando de Rojas," *Revista de Filología Española* 12 (1925), 385-396, y 17 (1930), 183; ídem., "Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*," *RFE* 16 (1929), 366-388; y sus dos "Anotaciones a *La Celestina*," en *El Diario Vasco* del 5 de agosto (1958), p. 8, y del 8 de agosto (1958), p. 8.

talaverana, con el escudo de dichos municipios, para ser colocadas una, en la casa que se supone que vivió Fernando de Rojas, y otra, en la calle que lleva su nombre [fig. 4]. Las lápidas fueron descubiertas el día 17 de enero de 1963 por el alcalde de Talavera Justiniano Luengo quien pronunció breves palabras resaltando la importancia del acto y haciendo votos para que las relaciones entre los dos pueblos fuesen cada vez más cordiales y fructíferas. Unos días más tarde, las autoridades de la Puebla devolvieron la visita a las de Talavera coincidiendo con las Jornadas Culturales que celebraba esta ciudad, y en las que el que suscribe pronunció una conferencia sobre «La Celestina vista por un médico». Entre las muestras de cordialidad que recibieron los visitantes de la Puebla figura esta jocosa composición poética, enmarcada en la caricatura de los dos alcaldes y los puentes de Talavera y la Puebla.

Santa amistad, de intención sincera,
—Que en «alas» del bachiller Fernando,
nos permite estar a vuestra vera,
de vez en vez... y, de cuando en cuando,
os rendimos homenaje merecido
llevaros a la Puebla nuestro abrazo,
y, para estrecharnos más en este lazo,
señalar la fecha del próximo «cocido».

Sigue y suma, la Puebla no descansa en el empeño y levanta el primer monumento que se hace a Fernando de Rojas [figs. 2,3]. Es alcalde de la villa Victorino Ortiz García Paredes. El monumento, de cemento blanco, se erige en el bello rincón de la Glorieta, y es obra del autor toledano Félix Villamor. La efigie del bachiller aparece sentada y en actitud reflexiva. En el cuerpo sobre el que se asienta la escultura hay un bajorrelieve con personajes de La Celestina y la siguiente inscripción: «la Puebla de Montalbán a Fernando de Rojas». El acto inaugural tiene lugar el día 17 de julio de 1970 en presencia del Gobernador Civil de la provincia Fernando Pérez de Sevilla. Hacen uso de la palabra el alcalde y el profesor Manuel Criado de Val, ilustre investigador sobre lengua y literatura medieval y clásica.

El 17 de junio de 1974 se celebra en la Puebla el acto inaugural del I Congreso Internacional de La Celestina al que asisten más de trescientos congresistas. Ocuparon la presidencia junto a don Alfonso de Borbón, Duque de Cádiz y Presidente del Instituto de Cultura Hispánica, Jaime de Foxá, Gobernador Civil de Toledo, José Finat, Presidente de la Diputación, Benjamín de Castro, Alcalde de la Puebla, el profesor Manuel Criado de Val y otras personalidades.

Finalmente, para dar por terminado este breve recorrido de afectos y recuerdos que han tenido la virtud de unir, más y más, a Talavera y la Puebla a través de la figura del bachiller Fernando de Rojas, dejemos constancia del, por ahora, último de los actos de homenaje a Fernando de Rojas en que intervinieron. conjuntamente, el pueblo en que nació y el pueblo que lo vio morir. El día 1 de noviembre de 1980, el ayuntamiento de Talavera, presidido por su alcalde Pablo Tello y otras personalidades, se trasladaron a la Puebla para hacer entrega al alcalde, Pablo Camacho García Tenorio, de una urna de cerámica de Talavera conteniendo algunos restos del bachiller. La urna fue depositada en el interior del monumento en el se grabó esta inscripción: «Reliquia de los restos de Fernando de Rojas donada por Talavera de la Reina».

TEXTOS RECUPERADOS

4. 'LA TRAGICOMEDIA DE CALIXTO Y MELIBEA'²⁷

I. Valverde Azula
Talavera de la Reina

La *Tragicomedia de Calixto y Melibea* es una de esas obras de la literatura universal que, después de muchos siglos y muchas páginas escritas, aún ofrece caminos abiertos a la investigación filológica. De su consideración dentro de un género, como inicio de una serie temática, de la riqueza de sus personajes y ambientes, o del lenguaje, todavía encuentra mucho que decir cada nuevo lector. Y en la medida en que una obra se entienda mejor desde las circunstancias históricas y sociales de su creador, la vida de Fernando de Rojas se nos presenta como un telón de fondo difuso en el que sólo se perciben con claridad los personajes que salieron de sus páginas. Lo demás sólo podemos suponerlo, en una difícil reconstrucción documental que nos habla siempre de un Rojas muy distinto al que escribió *La Celestina*.

En 1508, Fernando de Rojas es recibido como alcalde de Talavera, cuando aún era vecino de la Puebla de Montalbán, su lugar de nacimiento. Es de suponer que pocos meses después trasladaría su residencia, pues ya en documentos de 1509 se le identifica como vecino de esta villa. A partir de esta fecha, en el Archivo Municipal de Talavera encontramos varios documentos que nos permiten conocer a un personaje con una activa vida social. Rojas fue alcalde en varias ocasiones, en una época en que la alcaldía tenía como principal responsabilidad los juicios civiles. Así, son varias las sentencias que dicta, y las que aparecen recusadas. La parquedad de la redacción de los libros de actas no nos permite más que constatar la presencia de Rojas, junto con los demás miembros del concejo, en reparticiones de corderos de Pascua, de velas en la Candelaria o de otros eventos en los que los miembros del Ayuntamiento recibían algún beneficio de acuerdo a su cargo.²⁸ Quizá

²⁷ Recuperado de «La Voz del Tajo» (domingo, 11 de abril 1993), pág. 8.

²⁸ Sobre la vida de Fernando de Rojas en Talavera, con documentos que dejan que sus huellas y actividades como abogado, letrado y alcalde se vean más sólidas, consultar los dos estudios complementarios de Inés Valverde Azula, "Documentos referentes a Fernando de Rojas," *Celestinesa* 16.2 (noviembre de

podamos percibir, por encima del lenguaje formulario, cierta estima que Rojas alcanzó como letrado dentro de su ciudad. Varias veces trabajó para el Ayuntamiento, como letrado del concejo, o contratado en algún juicio puntual. En una ocasión, en 1514, al necesitar un nuevo letrado por fallecimiento del titular, el concejo recurre a Rojas, por considerarlo buen letrado, y hombre que lo hará bien. Años después, ya fallecido el autor de *La Celestina*, su hijo Francisco desempeñará en el concejo de Talavera un papel parecido al de su padre, como abogado y como alcalde.

Conocemos dos casas que Rojas ocupó en Talavera. Una de ellas estaba situada en la actual calle Gaspar Duque, cercana al Arco de San Pedro. En 1518 el Ayuntamiento le concede el uso de la torre albarrana que estaba al lado, y que ocupó al menos hasta 1528. Después, se trasladó a una casa cercana a Santa María la Mayor [fig. 10], la Colegial. Allí murió, en 1541. El inventario de sus bienes, que se conserva en el archivo familiar, nos permite una reconstrucción doméstica bastante acertada, de un hombre con un cierto nivel económico y participación activa, desde su oficio de abogado y desde sus propios intereses, en la vida de la villa. Fue cofrade de la cofradía de la Madre de Dios, al menos desde 1535, según un documento de los fondos de la Compañía de Jesús. Tenía propiedades rústicas y urbanas, y una biblioteca de cierta importancia para su época. Este último dato es el único que nos regresa a aquel estudiante que escribió los actos de una comedia de final trágico y propósito, al parecer, didáctico. Con *La Celestina* como único punto de referencia literario, la vida de Fernando de Rojas se entrelaza con su obra sólo desde la voluntad del lector. Si Talavera fuese la ciudad de Calixto y Melibea, sería quizá desde aquella torre albarrana, junto al Arco de San Pedro, desde donde Melibea contemplara los barcos de su padre, en un Tajo con suficiente caudal como para ser navegable; como el juez que condenó justamente a Pármeno y Sempronio por la muerte²⁹ de Celestina, así actuaría también el alcalde mayor Fernando de Rojas; y como las calles de Talavera, serían aquéllas que Calixto recorrió para ir a ver a Melibea, o las que Celestina tan bien conocía por sus habituales tercerías.³⁰ Pero si la tragicomedia ocurrió en otra ciudad inexistente, si

1992): 81-102; y "Fernando de Rojas: alcalde y hombre de letras," en *Talavera en el tiempo* (Talavera: Ayuntamiento, 1994), pp. 153-171.

²⁹ Corrijo la errata 'muerta' del original.

³⁰ Para otra opinión sobre Talavera de la Reina como posible escenario de la *Tragicomedia*, ver Higinio Ruiz y Carmen Bravo-Villasante, "Talavera de la Reina (1479-1498), ¿lugar de acción de *La Celestina*?" en *Anuario de Estudios Medievales*

la relación de Rojas con la literatura al volver de Salamanca se limitó, como parece, a su afición lectora, quizá en aquel alcalde de Talavera debamos ver a quien en un momento tuvo algo que decir, y consiguió decirlo de manera tal que, después, aún a nuestro pesar, fue suficiente el silencio.



Celestina (ilustración de Maurice L'Hoir-1943).

**'CELESTINA' DE FERNANDO DE ROJAS
DOCUMENTO BIBLIOGRÁFICO
(vigésimo primero suplemento)**

Joseph Snow
Michigan State University

Quisiera expresar mi sincero agradecimiento, por proporcionarme materiales incluidos en este suplemento, a: F. Lobera, R. Castells, C. Stern, A. Gimber, L. Funes, J. Joset, G. Olivetto, M. Fernández Valladares, M. Garcia, J. C. Torres, F. J. Herrera, e I. Ruiz Arzallus. Todos ellos buenos conocedores del mundo celestinesco.

892. ALCALÁ GALÁN, Mercedes. "Voluntad de poder en *Celestina*." *Celestinesca* 20 (1996): 37-55.

Se ha seleccionado para estudio los dos casos de Celestina (con su avaricia) y Melibea (algo tocada por la parodia, con su obsesión amorosa) y se analizan las estrategias de dominio y manipulación fundamentales para entender plenamente la dinámica de alianzas y traiciones presentadas en el texto. Se va perfilando y matizando con interesantes resultados interpretativos la voluntad de poder (término de Nietzsche), o su sublimación, de estas dos mujeres cuyo destino les ha traído a protagonizar conflictos interpersonales.

893. ANDRÉS-SUAREZ, Irene. "Notas sobre el soliloquio/monólogo interior y su utilización en *El Cid*, *El Lazarillo*, *La Celestina*, *El Quijote* y *La Regenta*," en su *La novela y el cuento frente a frente* (*Hispanica Helvetica* 7, Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1995), pp. 25-44.

Las pp. 28-30 se dedican a *Celestina*. Las sutilezas de las caracterizaciones se cristalizan mejor en los soliloquios que en el diálogo (donde se forjan las acciones): ejemplos citados son los monólogos de Celestina (Acto IV), Melibea (Acto 10), Calisto (Acto XIV), Sempronio (Acto I) y Pármeno (Actos I y VIII).

894. ARIAS, Consuelo. "El espacio femenino en tres obras del medioevo español: de la reclusión a la transgresión." *La Torre (Nueva Época)* 1 (1987): 365-388.

El espacio femenino deja de ser impermeable, cerrado, con *Celestina*, y presenciamos una subversión del paradigma hombre-activo y mujer-pasiva en la progresiva individualización de los personajes femeninos, tanto Melibea como las mujeres de la clase de sirvientas.

895. AZCONA, Rafael (guionista). *La Celestina* (diálogos adicionales de Francisco RICO). S. l., s. n., 1996 (Impreso en España). 122 pp.

Es el guión de la película que con título de *Celestina* se estrenó en noviembre de 1996. Esta copia está en la Biblioteca Nacional de Madrid.

896. BADOS-CIRIA, M. C. "*Celestina* y el lenguaje del cuerpo." *Celestinesca* 20 (1996): 75-88.

Basándose en teóricos modernos, B.C. destaca cómo en el texto de *Celestina* el significado radica en la comunicación de palabras en unión con los gestos (señalados por Rojas y recibidas por el lector u oyente), la armonía de cuerpo y mente. Hay un amplio muestrario de casos sacado del texto.

897. BELTRÁN, Rafael. "Eliseu (*Tirant lo Blanc*) ante el espejo de Lucrecia (la *Celestina*): retrato de la doncella como cómplice fiel del amor secreto," en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet (Valencia: Universidad, 1997), pp. 15-41.

Una serie de juiciosos paralelos entre estos dos personajes literarios. La combinación de ser muy leales a la vez que cómplices (en los juegos de amor) de las señoras que sirven resulta más que casual: detrás de la intertextualidad manifiesta en esta exposición, otros estudios del mismo Beltrán abren las puertas a un cotejo muy interesante de los dos textos.

898. BERNAL, Francisca, y César OLIVA. *El teatro público en España (1939-1978)*. Colección Texto y Contexto 9, Madrid: Ed. J. García Verdugo, 1996.

En las pp. 35-39 hay información sobre la producción teatral de *Celestina* dirigida por Felipe Lluich en el Teatro Español (nov. de 1940), que estuvo en cartel 20 días, agraciada con una crítica favorable. Lluich era director y Sigfredo Burmann era escenógrafo de la producción.

899. BLANCO-AMOR, Eduardo. «Un refaixo pra Celestina, farsa de tema terxiversado», adaptación y dramaturgia de A. F^{co} Simón. Centro Dramático Galego 3, Santiago de Compostela, 1993. 160 pp. Ilustrado (figurines 21-27; fotos 153-158).

Traducción de «El refajo de Celestina» (1962). Elimina la muerte y la sustituye por el humor. En un acto con 55 "situaciones" y música. Celestina (que triunfa), Calisto y Melibea son los tres que quedan de la original.

900. BLAY MANZANERA, Vicenta. "Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*." *Celestinesca* 20 (1996): 129-154.

El análisis produce pruebas convincentes de que en la anónima *Triste Deleytación* se ensayaba una dramatización de la metáfora serpiente-cupiditas que guarda una estrecha relación con la misma en *Celestina*, una relación de contenido y estructura. Traídos a colación en esta exposición son citas encontradas en dos obras del Marqués de Santillana, los *Sueños* y el *Infierno de los enamorados*.

901. BOTTA, Patrizia. "El texto en movimiento (De la *Celestina* de Palacio a la *Celestina* posterior)," en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet (Valencia: Universidad, 1997), pp. 135-159.

Ofrece un minucioso análisis de las complicadas relaciones entre el Ms. de Palacio (adjunta siete apéndices), el original perdido que le sirvió de base, y la copia en 16 autos que llegó a los impresores, como parte del proceso de 'movimiento del texto' que confronta al investigador de *Celestina*. Su conclusión más interesante es que Rojas intervino activa y extensamente en la preparación para la imprenta del texto del acto primero, sea o no sea él su autor original.

902. _____. "La edición de *La Celestina* actualmente en prensa." *Incipit* 16 (1996): 127-142.

Ilustra los problemas de edición y la metodología empleada por el equipo de Roma en la elaboración de la edición de 21 actos que saldrá en la colección de Clásicos Españoles (¿1998?).

903. BREVE BIBLIOTECA HISPANICA (I): Edad Media y Siglo de Oro. Coord. I. Arrellano y otros. Pamplona: EUNSA, 1997.

Esta antología trae un excerpto del primer acto y un grabado de la ed. de Lisboa 1540 (pocas veces reproducido)

904. BROCATO, Linde. "Cutting Commentary: *Celestina*, Spectacular Discourse, and the Treacherous Gloss." *Celestinesca* 20 (1996): 103-128.

Principalmente dirigido este estudio a la esclarecimiento de las relaciones entre tipos de diálogos, especialmente diálogos como espectáculos ("performances"), conscientes de otros diálogos (orales, literarios). El texto celestinesco demuestra esta preocupación por el diálogo autoconsciente y plural (tanto en diálogo directo como en los apartes) en su organización conceptual y moral. Todo esto, encadenado y hecho el impulso material de las acciones de la *Tragicomedia*, lleva a todos al trágico final.

905. CANET VALLES, José Luis. "Los penitenciales: posible fuente de las primitivas comedias en vulgar." *Celestinesca* 20 (1996): 3-19.

Estudio de la licencia amorosa y la gula (San Agustín, San Jerónimo, Santo Tomás, Boecio, etc.) y como las condenas de los penitenciales contemporáneos enmarcan las actitudes populares de los autores de, primero, las comedias elegíacas y humanísticas y, después las comedias primitivas (entre las cuales *Celestina*) antes del Concilio de Trento.

906. _____. *La Celestina* y el mundo intelectual de su época," en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet (Valencia: Universidad, 1997), pp. 43-59.

Muy sugerentes las hipótesis aquí ofrecidas: que la cuidada y no muy barata ed. de Valencia 1514 correspondería a un hito en la vida universitaria, importante miembro de la cual (y

posiblemente también editor -- no sólo 'corrector' -- de esta *Celestina*) era el lulista, Alonso de Proaza. Ese hito sería el triunfo en Valencia de las ideas (educativas) de la escuela nominalista parisina, bajo las cuales *Celestina* sería apreciado como un modelo para una enseñanza basada en el debate serio y el intercambio de opiniones (en la formación de los alumnos).

907. CANTAVELLA, Rosanna. "Dos preguntas sobre la *Celestina*: concordancias con obras catalanas medievales," en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet (Valencia: Universidad, 1997), pp. 61-76.

Explora interesantes avenidas de investigación literaria que hermanan el primer acto de *Celestina* con dos textos catalanes precedentes: *Lo somni* (Bernat Metge, 1399) y *Espill* (Jaume Roig, h. 1460). En el primer caso son el antifeminismo y el *amor hereos*; en el segundo, el parecido entre su beguina y la 'madre' *Celestina*.

908. CARLUCCI, Laura. "La desvirtualización de la belleza femenina en algunos textos castellanos en prosa del siglo XV," en *Medievo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. Paredes (Granada: Universidad, 1995), 499-506.

Panorama superficial que abarca el *Corbacho*, el *Jardín de nobles doncellas*, la *Repetición de amores*, *Celestina*, y menciones breves de *Triunfo de las Donas* y *Grisel y Mirabella*.

909. CARRASCO, Félix. "«La Thebayda» versus «La Celestina»: Perspectivas ideológicas," en *Los albores del teatro español: Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico (1994)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (Almagro/Ciudad Real: Festival de Almagro/Univ. Castilla-La Mancha, 1995), pp. 191-203.

Es obra celestinesca la *Thebayda* (más que admiten en su edición Whinnom y Trotter) aunque sea por haberse distanciado adrede de la obra popular de Rojas. Todo visto por el cotejo de estratos sociales, la presencia del matrimonio secreto, la lealtad de sirvientes y criados, la inversiones de roles sexuales, los diálogos simultáneos, el antifeminismo, etc. El distanciamiento es ideológico, por cierto, pero el modelo detrás es con toda seguridad *Celestina*.

910. CASTELLS, Ricardo. "Il Cortegiano de Castiglione y la representación del amor sensual en *La Celestina*." *Castilla Estudios de Literatura* 20 (1995): 33-45.

Arremete contra los críticos que ven a Calisto a través de un filtro cómico-paródico al defenderlo (y su comportamiento) viéndolo como un reflejo de modelos presentes en la literatura del día, aquí principalmente en el capítulo IV de *Il libro del Cortegiano* (los efectos de la desbordada pasión sobre los jóvenes).

911. _____. "Burton's *The Anatomy of Melancholy*: A Seventeenth-Century View of *Celestina*." *Celestinesca* 20 (1996): 57-73.

Comentario a las nueve menciones que hace Burton del texto rojiano (conocido a través de la traducción latina de Barth de 1624) en su *Anatomy*, con especial atención a la tercera parte sobre la melancolía de amor (*amor hereos*). Figuran Calisto (el galán que sufre este tipo de melancolía), Celestina, y Centurio.

912. _____. "E fu si forte la errante fantasia': *Celestina* and the Medieval Phantasmal Tradition." *Hispanófila*, no. 118 (sept. 1996): 1-16.

Reúne una serie de textos anteriores al de Rojas que podrían formar una tradición literaria de la melancolía erótica (para defender su posición de que en la primera escena del primer auto Calisto se despierta de un sueño erótico): viene de Andreas Capellanus, Eloisa (la de Abelardo), el *Cligés* de Chrétien de Troyes, poesías provenzales y *dolcestilnovisti*, la *Vita Nuova* de Dante, Petrarca en sonetos a Laura, Bocacio en su *Fiammetta* y versos de Lorenzo de Medici.

913. CÁTEDRA, Pedro, y Emilio MARTÍNEZ. "Fernando de Rojas," en *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*, vol. II (N-Z), dirigido por Ricardo Gullón (Alianza Diccionarios, Madrid: Alianza, 19), pp. 1431-1438.

Nutrido resumen enciclopédico con una ejemplar presentación del texto, su evolución (toman en cuenta el MS de Palacio), su proyección en la época contemporánea y su continuada viveza en la nuestra. Consiguen destacar y desentrañar con mesura los "problemas" asociados con LC (autor, ¿judaismo?, fuentes, género). Con bibliografía esencial.

914. CELA, Camilo José. *Enciclopedia del Erotismo*, t. II, Madrid: Grupo Libro, 1994³, pp. 89-91 (ilustración en 86).

Ofrece ejemplos (no sólo definiciones) del uso del sustantivo 'celestina' y de las fases evolutivas de 'la Celestina' como obra. Cita sólo a Menéndez Pelayo y a Cejador.

915. CHARTIER, Roger, "Leisure and Sociability: Reading Aloud in Early Modern Europe," en *Urban Life in the Renaissance*, ed. S. Zimmerman & R. E. F. Weissman (Newark: U Delaware P & London/Toronto: Associated University Presses, 1989), pp. 103-121.

Trae ejemplos de los siglos XVI y XVII de Francia, Inglaterra, Alemania y España (los dos de *Celestina* y el *Quijote*).

916. CHERCHI, Paolo. "Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil," en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet (Valencia: Universidad, 1997), pp. 77-90.

Pasa revista del elenco de los personajes de *Celestina* a la luz del sistema de la onomatesia medieval, buscando intencionalidad y propósito en la selección de los nombres. Encuentra mucho antífrasis, clave tal vez de las muchas contradicciones que los críticos han percibido en distintos niveles del texto celestinesco.

917. CONDE, Juan Carlos. "El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y la *Celestina*: Balance y estado de la cuestión," en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet (Valencia: Universidad, 1997), pp. 161-185.

Muy completo resumen y comentario crítico de los estudios hasta el día sobre este fragmento manuscrito de parte del primer auto de *Celestina* (Faulhaber 1990, 1991, 1993; Deyermond 1991; Michael 1991, 1996; Conde 1993; Botta 1993 y en prensa; Lobera 1993 y en prensa; McGrady 1994; Garcia 1994; y algunos coloquios sin publicar).

918. CORTES I MIR, Francesc, "El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: *Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*," Diss. doctoral, Univ. de Barcelona-Deptº de Arte, 1994, 789 pp. Dir.: Francesc Bonastre i Bertran. Bellaterra: Publicacions de la U. Autònoma de Barcelona, 1995. 6 pp. + 3 microfichas.

El cap. 5 (pp. 468-590) explora la inspiración, composición e historia de esta ópera de 1902-1903 de Pedrell sobre el texto de la *Tragicomedia*.

919. CORTIJO OCAÑA, Antonio, "La *Disputatio* entre Celestina y Pármeno al final del primer acto de *La Celestina*: 'retranca irónica' y retórica en acción," *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool) 74 (1997): 413-423.

Este diálogo es ejemplo algo heterodoxo e irónico (en el ambiente de la enseñanza de la retórica en Salamanca del s. XV) de una *controversia*. Se compone de tres partes, cada una *disputatio* con sus propios temas, matices y finalidades, el todo puesto en servicio de triunfo de Celestina (el epicureísmo) sobre Pármeno (el estoicismo).

920. DeVRIES, Henk. "Estructuras literarias calculadas (once ejemplos)," en *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, 5-19 octubre, 1987)*, ed. J. M. Lucía et al (Alcalá de Henares: Universidad, 1992), pp. 887-905.

Repasa sus propios estudios numerológicos de la literatura medieval (y la crítica recibida) y concluye con una puesta al día. En las pp. 896-897 repasa la CCM: Rojas contó con la ayuda de un matemático en la construcción de la obra que acabó; la atribución a otro autor del auto Iº es una mistificación; la CCM es parodia de Dante; y la destrucción con la TCM de la estructura aritmética es prueba de que Rojas no es autor del "Tratado d Centurio".

921. DEYERMOND, Alan. "La *Celestina* como cancionero," en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet (Valencia: Universidad, 1997), pp. 91-105.

Repasa los poemas pre- y posliminares (sus imágenes y sus nexos con la obra misma), las trobas de Calisto en la *Comedia* y las de Lucrecia y Melibea (acto XIX de la *Tragicomedia*) para postular una relación Calisto-cancionero tradicional masculino y otra Melibea/Lucrecia-cancionero femenino nuevo. Calisto canta mal 'destemplado' cuando está sufriendo del *amor hereos* pero la voz femenina refleja el intenso amor correspondido.

922. _____. "Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles," en *Cultura y representación en la Edad Media*, ed. E. Rodríguez

Cuadros (Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994), pp. 39-56.

En las pp. 49-50, D. avanza la noción de que si nació *Celestina* como teatro literario (teatro no destinado a la representación), evolucionó, en sus etapas de crecimiento textual, hasta llegar a ser, esencialmente, una novela.

923. _____. "How Many Sisters Had *Celestina*?: The Function of the Invisible Characters." *Celestinesca: Estudios en homenaje a L. Fothergill-Payne* 21 (1997): 15-29.

Se trata de caracteres que no hablan pero que han tenido un papel en la vida de los que sí participan en el texto celestinesco (Claudina, Traso, el diablo, Eliso, el paje, el ministro francés, y un largo etcétera). No son centrales a la acción pero — como demuestra D. — a veces ejercen influencia en el desarrollo de la acción y son, por ende, dignos de nuestra atención. Inclúyese una 'prueba' con 15 preguntas sobre estos personajes invisibles.

924. DRYSDALL, Denis. "Allusions to the *Celestina* in Works Written or Published in France up to 1644." *Celestinesca* 20 (1996): 21-36.

Una puesta al día a las alusiones ya compiladas en su edición (1974) de la traducción de Lavardin de 1578. Cubre 125 años y demuestra el gran conocimiento en Francia de la obra de Rojas.

925. ESTEBAN, Luis Mariano. "Las dos ediciones de la *Tragedia Policiana* y la actuación de Luis Hurtado de Toledo." *Celestinesca* 20 (1996): 89-102.

No se puede afirmar autoría alguna para la *Policiana* a Hurtado, y sí unas intervenciones (en la 2ª ed.) como corrector y como autor que inserta textos propios en obras ajenas. Todo esto presentado con esmero y abundantes ejemplos.

926. FERNÁNDEZ, Enrique. "Una forma no lineal de leer *Celestina*: el compendio de *sententiae* como mapa textual." *Celestinesca: Estudios en homenaje a L. Fothergill-Payne* 21 (1997): 31-47.

El comentarista anónimo de la segunda mitad del s. XVI recurre con frecuencia al compendio de varios autores, *M. T. Ciceronis sententiae insigniores* (comp. Petrus Lagnerius) realizado en Francia en 1547, para ampliar y explicar el texto de la *Tragicomedia*. Su

manera de trabajar es lo que se estudia aquí, importante para entender mejor como se entendía la obra en aquel entonces.

927. FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes. "Dos post-incunables burgaleses desconocidos y otras noticias sobre tempranas ediciones del siglo XVI," en *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracual* (Biblioteca Universitaria 15, Sevilla: Universidad, 1994), pp. 129-138.

Los nuevamente identificados incunables de la imprenta burgalesa pueden tener consecuencias para la datación de la *Comedia* impresa por Fadrique de Basilea (ver p. 138).

928. FRADEJAS RUEDA, José Manuel. "El 'boezuelo', el 'buey de caza' y el 'cabestrillo' privado." *Celestinesca* 20 (1996): 155-170.

Añade a la ya nutrida información extra-textual sobre la alusión de Pármeno (Auto XI) a la caza con buey, lumbre y cencerro unas diez menciones más, desde 1328 hasta 1992 (con textos e ilustraciones).

929. FUNES, Leonardo. "Calisto y Melibea: amantes a cualquier precio." *Magazín literario* (Argentina) 2 (agosto de 1997), pp. 41-42.

Con el amor-pasión de estos amantes, su querer vivirlo como si no existiera el tiempo (muerte), y su contaminación con el motivo comercial-económico, presenciamos el 'parto complicado de la sensibilidad moderna.'

930. GARCI-GÓMEZ, Miguel. "Un tercer autor para la *Celestina*. Adenda I: Dios," en *Studies in Honor of Gilberto Paolini*, ed. M. Vidal Tibbets (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1996), pp. 25-39.

Un análisis, ayudado por programas informáticos, de las 222 menciones de 'Dios' en las tres partes (Auto, Comedia, Tratado) de *Celestina*. Propone que la diversidad de ideología religiosa que este análisis deja ver es premisa suficiente para pensar en tres autores distintos para cada una de estas tres partes.

931. _____. "Un tercer autor para *La Celestina*. Adenda II: Religión," en *Cuadernos de ALDEUU* 12.1 (1996): 9-22.

Al analizar varios términos religiosos relacionados con el clero, el culto, la bendición/maldición, la Biblia, nombres, mitología, y

juramentos, postula que en el TRATADO — donde parece no haber un Dios providente y personal — se vislumbra la mano de un tercer autor en *Celestina*. Postula también que el autor del "Prólogo" no es Rojas, y la referencia a "meter pluma" por segunda vez, por ende, indica una segunda y nueva edición ampliada.

932. GARCIA, Michel. "Las fuentes literarias castellanas del glosador de *Celestina*." *Celestinesca: Estudios en homenaje a L. Fothergill-Payne* 21 (1997): 49-64.

Tomando nota de que el glosador de la *Celestina comentada* (s. XVI) no solo recurre a compendia y autores bien explotados anteriormente, G. analiza el uso que hace de textos castellanos recientes, anotando la *Tragicomedia*. Estos son: de Juan de Mena, *Trescientas, La Coronación*; de J. Manrique, sus *Coplas*; de B. Torres Naharro, sus *Epístolas y Comedias*; de Boscán, *Poesías*; de A. Vanegas, su *Agonía del tránsito de la muerte*; y de Pedro Mexía, la *Silva de varia lección*. Hay un Apéndice final, con la totalidad de citas de las *Trescientas*.

933. GARROSA RESINA, Antonio. "Santa Teresa y la cultura literaria de su tiempo (referencias literarias profanas en la obra teresiana)." *Castilla* 4 (1982): 83-117.

Ver las págs. 96-99 para las especulaciones sobre Santa Teresa como lectora de *Celestina* y las posibles influencias léxicas y conceptuales sobre su propia obra.

934. GERLI, E. M. "Precincts of Contention: Urban Places and the Ideology of Space in *Celestina*." *Celestinesca: Estudios en homenaje a L. Fothergill-Payne* 21 (1997): 65-77.

Explora la creación de espacios y lugares en los diálogos de *Celestina* a la luz de los valores psicológicos, éticos, político-ideológicos, y socio-económicos (clases, identidad personal, status, etc.) Experto análisis del significado de las casas, en particular las de *Celestina* y Pleberio.

935. GIMBER, Arno. *Der Zuhälter als komische Figur in der Literatur der spanischen Renaissance und des beginnenden Barockzeitalters*. Kölner Romanistische Arbeiten, Neue Folge, Heft 69, Genève: Droz, 1995. 245 pp.

A través de su estudio y análisis (basado en su tesis doctoral) del rufián literario a partir de Centurio y Traso de *Celestina*, G. demuestra su evolución en pliegos sueltos (cap. 2), la *Comedia Thebayda* y *Segunda Celestina* (cap. 3) cual hitos en el trayecto intertextual de este *stock figure* hacia su más lograda caracterización en Lope, Cervantes, Quevedo, y hasta los entremeses de Calderón.

a. *BHS* 74 (1997): 326-328, A. Soons;

936. GODOY-BARDE, Pierrette. "La Célestine: Tristan, Sosie et Lucrèce face au secret." *Les Langues Neo-Latines*, no. 298 (1996): 147-152.

Un poco de la naturaleza del 'secreto' como condicionador de la acción de *Celestina*, con un análisis del episodio de la 'nueva maestra,' Areúsa (en el acto XVII) con Sosia, y con la creencia de que el no poder guardar secretos a lo largo de la obra (excepciones para Tristán y Lucrecia) forma un importante elemento de la cadena de sucesos que lleva al desenlace trágico.

937. HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. *Bibliotecas privadas en el mundo colonial. La difusión de libros e ideas en el virreinato del Perú (siglos XVI-XVII)*. Textos y estudios coloniales y de la independencia, 1, Frankfurt: Vervuert/Madrid: Iberoamericana, 1996.

Celestina entre las obras literarias españolas más difundidas en el ámbito de la prosa imaginativa (ver Índice para las referencias).

938. HERRERA JIMÉNEZ, Francisco J. "El mundo de la mujer en la materia celestinesca: personajes y contexto" (tesis doctoral inédita). Univ. de Granada, abril de 1998. Dir.: C. Argente del Castillo Ocaña.

Comienza con la idea de la tarzota *Celestina* como *Lozana andaluza* (cuyos nexos con *Celestina* explora a fondo) estaban dirigido hacia el mundo de la mujer (personajes más fuertes y originales, los espacios de la acción femineizados, etc.). De ahí, analiza en la celestinesca las figuras de la mujer libre, la vieja puta y la dama enamorada (además de la del rufián poco valiente y, por ende, femeneizado). No se olvida de prestar debida atención a los ayudantes de estas figuras ni los objetos que todos persiguen. Todo matizado.

939. JOSET, Jacques. "... y contiene muchas más cosas que la *Celestina*." *Cultura Neolatina* 57.1-2 (1997): 147-166.

Minucioso rastreo del texto de *Lozana andaluza* que delinea la competencia que quería ofrecer Delicado y su obra a Rojas y su *Celestina* (sin trascendencia al final), con una interesante mirada a la influencia en esta rivalidad de la traducción de D. López de Cortegana del *Asno de oro* de Apuleyo.

940. KIRSCHNER, Teresa. "Calisto y Melibea': Ilusión (cómica) de Tony Kushner." *Celestinesca: Estudios en homenaje a L. Fothergill-Payne* 21 (1997): 79-82.

Examina las conexiones intertextuales entre *L'Illusion comique* de Pierre Corneille (1635) y su adaptación moderna en manos de Kushner, examinando en particular la función dramática de los personajes de *Celestina* (los que inspiraron a Corneille).

941. LACARRA, M. E. "La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico," en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet (Valencia: Universidad, 1997), pp. 107-120.

El pormenorizado análisis de los momentos de la ira de Melibea (autos I, IV, XVI, XX) a la luz de la filosofía moral (Séneca, Aristóteles ...) y el discurso médico del siglo XV asegura que los autores de *Celestina* dieron con conocimiento de causa a una libidinosa Melibea la complexión colérica, la más adecuada para motivarla y para explicar sus comportamientos.

942. LAMA, Víctor de. "Un antecedente de *Celestina* a finales del siglo XIII: el teatro de sombras de Ibn Dāniyāl," en *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994*, ed. C. Alvar & J. M. Lucía Megías (Alcalá: Universidad, 1996), pp. 399-413.

Comenta la misma obra de Ibn Dāniyāl (último tercio del s. XIII) que Kotzmanidou (1980) y Márquez Villanueva (1993). Contextualiza la figura celestinesca no sólo en los escritos árabes sino también en otros hebreos y latinos. En 407-409 compara *Celestina* con *Umm Rašīd* (de Ibn Dāniyāl) y sugiere que los dos autores pudieron haberse sido de carácter social rebelde por ser o judío o converso.

943. LAPESA, Rafael. "El vivir problemático en *La Celestina*," en su *De Berceo a Jorge Guillén* (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos 403, Madrid: Gredos, 1997), pp. 98-109.

La vida, el mundo, vista por Rojas desde su angustia personal no se construye sólo de luchas, de choques, de trayectorias cambiantes, sino que se vive desde la más radical soledad. A servicio de este concepto de la obra, se analizan aquí los monólogos de Sempronio (auto I), Celestina (IV), Melibea (X), Calisto (XIII), y Pleberio (XXI).

944. LIMA, Robert. "Supernatural Fantasy in Spanish Drama," en *Estudios en Homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, ed. J. Fernández Jiménez et al (Erie, PA: ALDEEU, 1990), pp. 389-395.

La TCM, al mezclar superstición y creencias religiosas, es representativa de la fantasía sobrenatural, elemento que hereda la Fabia de *El caballero de Olmedo* de Lope (390-391).

945. LOBERA SERRANO, Francisco J. "*La Celestina*: Redacciones, testimonios y ediciones modernas." Roma: Bagatto Libri/Univ. Degli Studi di Roma «La Sapienza» - Fac. di Lettere e Filosofia - Dipt^o. di Studi Romanzi, 1996. 3-25.

Aboga por dar un gran paso 'atrás' para deshacer los errores e infelicidades perpetradas al editar el texto celestinesco en este siglo (Cejador 1913; Criado de Val/Trotter 1958; Severin Alianza 1969; Severin Cátedra 1987; Russell 1991). Cuantiosos ejemplos respaldan su postura.

946. MARCIALES, Miguel (ed.). *LC. TCM. sacada de prosa en metro castellano por Juan Sedeño*. En grafía clásica regularizada por M. Marciales. Mérida (Venezuela): Univ. de los Andes, 1971. 119 pp.

Edición poco distribuida de esta versificación de *Celestina*, fechada todavía en vida de Rojas. En formato multicopia.

947. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. "El caso del averroísmo popular español (hacia la *Celestina*)," en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet (Valencia: Universidad, 1997), pp. 121-132.

Revalorización del papel de las traducciones de obras filosóficas griego-árabes del Toledo de los siglos XII y XIV (en especial las

de Averroes) como elemento a tomarse en cuenta en tales obras como el *Lucidario* de Sancho IV, el *Caballero Cifar*, la *Visión deleitable*, y *Celestina*, entre otras.

948. MARTINENGO, Alessandro. "La cultura literaria de Juan Rodríguez Freyle." *Thesaurus* 19 (1964): 274-279.

Freyle, tanto en su gusto por narrar como en el desear ostentar su cultura escolástico medieval, deja huellas en su *El carnero* de querer escribir una suerte de novela dramática con raíces en la picaresca, para lo cual, y entre otras obras, parafrasea a *Celestina*.

949. MCCULLY, Marilyn. "Picasso y la *Celestina*." *Batik* (Barcelona), no. 64 (1981): 22-28.

Sus fuentes son populares y artísticos (Goya, sobre todo) y el tema celestinesco abarca casi todas las épocas del pintor. Ilustraciones.

950. MITXELENA, Itziar. "Algunas observaciones acerca del comienzo de «La Celestina»." *Celestinesca* 20 (1996): 175-178.

Abstracto de su tesis doctoral (publicada en 1996) en la que, analizando el primer acto, quiere determinar el carácter del autor primitivo (acepta que Rojas no la escribió): un teólogo intelectual que ataca las propuestas de El Tostado sobre el Naturalismo Erótico.

951. MURILLO MURILLO, Ana. "Love and Chastity in Two Early English Versions of *La Celestina*," en *Proceedings of the II Conference of the Spanish Society for English Renaissance Studies*, ed. S. G. Fernández-Corugedo (Oviedo: Universidad, 1992), pp. 193-206.

Más que traducciones, son adaptaciones libres de *Celestina* las dos versiones producidas por Rastell (?) h. 1525 y John Stevens en 1707. La imagen casta de Melibea se desarrolla en la versión temprana mientras que la de Stevens se entra mucho más en la pasión y la lujuria, en ambos casos refleja el motivo distinto de los dos adaptadores (el primero didáctico, el segundo el puro placer de narrar y deleitar).

952. NARVAEZ, M. T. "El mancebo de Arévalo, lector morisco de la *Celestina*," en *Actes du IV Symposium International d'Etudes*

Morisque sur: Métiers, vie religieuse et problematiques d'histoire morisque, ed. A. Temimi (Zaghuan (Túnez): CEROMDI, 1990), pp. 267-277. Reimpreso en forma muy ampliada en *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool) 72 (1995): 255-272 (ver nuestra anotación en *Celestinesca* 20 [1996]: 190).

953. PALAFOX, Eloísa. "Oralidad, autoridad y retórica en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas" (tesis doctoral). Ann Arbor: University Microfilms, 1993. 239 pp. Order Number: 9418049.

954. PÉREZ PRIEGO, M. A. "La *Celestina* y el *Diálogo entre el viejo, el amor y la mujer hermosa*," en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet (Valencia: Universidad, 1997), pp. 189-198.

Una nueva consideración de las posibles interrelaciones entre estos dos textos y el *Diálogo entre el Amor y un Viejo* (Rodrigo de Cota). Los dos Diálogos difieren más que coinciden, mientras los ecos del diálogo anónimo se encuentran en varios pasajes — aquí analizados — escritos por Rojas, más allá del auto primero.

955. QUIÑONERO HERNÁNDEZ, J., y J. CALERO HERAS. *Transición al Renacimiento: La Celestina*, Lecturas de Bachillerato, Vademecum 3, Barcelona: Ed. Octaedro, 1997. Rústica, 110 pp. Ilustrado.

Selecciones (actos I, IV, IX, X, XII, XIX, y XXI), con una guía de lectura y actividades para estudiantes. Bien ilustrado, y con resúmenes breves de los otros actos además de citas de críticos a o largo de la presentación del texto.

956. QUIRANTE SANTACRUZ, Luis. "La ciudad en el templo: La *Consueta de Santa Agata*," en *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario ... del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx* (oct.-nov. 1992), ed. E. Rodríguez Cuadros (Alicante: Diputación, 1994), pp. 171-189.

Destaca en esta obra del s. XVI (esp. en las pp. 180-181) algunas intencionadas comparaciones con *Celestina* (Affrodissia = Celestina; Agata = Melibea).

957. RICO, Francisco. "Las primeras *Celestinas* de Picasso," en su *Figuras con paisaje* (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1994), pp. 27-63 (ilustrado).

Reimpresión del estudio original (*Bulletin Hispanique* 92 [1990]: 609-626) con correcciones y añadidos y un puesto al día bibliográfico. Anotado en *Celestinesca* 16.1 (1992), p. 94.

958. ROJAS, Fernando de, *TCM* (Zaragoza 1507). Vol. I = Texto (ed. interpretativa), Vol. II = Concordancias, de F. J. LOBERA SERRANO. *Dipt° di Studi Romanzi, Univ. di Roma 'La Sapienza'* -Testi, Studi e Manuali, 5, Roma: Bagatto Libri, 1996. Rústica, xxiv + 162 pp. (vol. I); 1065 pp. (vol. II).

959. _____. *Introduzione di Carmelo SAMONA, traduzione italiana di Antonio Gasparetti a cura di F. J. LOBERA SERRANO e Fausta ANTONUCCI, Note di F. J. LOBERA SERRANO. I Classici della BUR L987, Milano: Rizzoli, 1994. Rústica, 357 pp.*

Un 'aggiornamento' de la traducción publicada en 1958. La introd. de Samonà (5-49) pone de nuevo en circulación su valioso estudio de 1972. La nota de Lobera (51-60) explica la necesidad de ajustar la traducción a base del nuevo texto crítico, y de corregir unos errores o de Gasparetti o del texto que éste había utilizado (Cejador). La bibliografía (61-64) es nueva a esta edición.

960. _____. *Celestina. Tragikomödie von Calisto und Melibea. Trad. Egon Hartmann & F. R. Fries, con epílogo de Egon Hartmann. Sammlung Dietrich 214, Leipzig: Dieterich, 1971³. 311 pp.*

Traducción del texto (de la ed. de Cejador en Clásicos castellanos) sin los materiales pre- y posliminares. No lleva notas, bibliografía, o ilustraciones. El Epílogo de Hartmann es una breve introducción a la historia del texto.

961. _____. *LC. TCM. Grandes Maestros de la Literatura Española, Madrid: Club Internacional del Libro, 1992. 285 pp.*

La introducción es general y la bibliografía tiene 18 entradas (la más reciente de 1966!). El texto va sin notas o ilustraciones, aunque sí imprime (279-285) el Auto de Traso.

962. _____. ed. Gerardo GONZALO. *Clásicos literarios, Colección Didáctica, Madrid: McGraw Hill-Interamericana de España, 1996. Rústica, 367 pp. Ilustraciones de tempranas ediciones.*

Lleva un buen prólogo que introduce al lector a los temas principales de la obra (7-32); el texto base es la edición de P. E. Russell (1991), modernizada; en apéndice trae texto comentado, propuestas de comentario, temas para el debate, unas lecturas complementarias y un perbreve glosario.

963. _____. Edición de Bienvenido MORROS. Ilustraciones de Francisco Solé. Col. Clásicos Hispánicos 3, Barcelona: Vicens Vives, 1996. Rústica, lxxxiii + 332 pp. (edición) + 42 pp. (documentos, guía de lectura y cuestiones de síntesis).

Una introducción que es una extensa orientación al texto (la base es Zaragoza 1507 subsanada con Valencia 1514, las tres *Comedias* y Salamanca 1570), Trae notas léxicas. La introd. trae ilustraciones de grabados y fotos, y el texto las ilustraciones originales de F. Solé, unas doce. Los documentos y las cuestiones de síntesis se organizan ambos según (1) temas y personajes, (2) estilo, y (3) ideología e interpretaciones. La guía de lectura sigue el orden del texto, por grupos de actos. Completísima edición, muy puesta al día.

964. _____. Adaptación de Elena Cano e I. Sánchez-Paños. Lecturas clásicas graduadas (Nivel III), Madrid: Edelsa, 1996. Rústica, 139 pp.

Texto adaptado del de D. Severin (Cátedra), seguido por una selección de pasajes en versión original (109-116), varias tareas léxicas (119-135) y unas preguntas de comprensión (136).

965. _____. LC. Clásicos literarios de la Universidad de Salamanca, vol. 1 (Salamanca: Universidad/Plaza y Janés, 1995), pp. 13-430.

Sólo el texto (modernizado) de TCM. Sin notas, bibliografía, ilustraciones, etc.

966. _____. LC. Clásicos Comentados Playor, 6, Río Piedras (Puerto Rico): Ed. Plaza Mayor, 1996. Rústica, 220 pp. Seis ilustraciones del texto por Arturo Rodríguez.

Idéntica a las varias ediciones publicadas antes en Madrid (la 3ª era de 1988). Lleva una introd. muy general de Javier Huerta Calvo (5-14), una nota bibliográfica (15), y una cronología (16-18). Después del texto vienen varios apartados para ayudar al

alumno a enfocar mejor el texto. Hay un índice onomástico (212-216) y una inaceptable 'bibliografía mínima' (217-218).

967. _____. Selección, estudio y notas de José A. PINEL MARTINEZ. Clásicos esenciales Santillana 12, Madrid: Santillana, 1996. Rústica, 207 pp. Ilustrada con grabados de tempranas ediciones.

Un texto abreviado por el uso de [...], con un estudio (185-200) para nivel medio. Al final, unos excerptos de los críticos, un cuadro cronológico y 8 entradas comentadas para bibliografía.

968. _____. *Celestina*, ed. Pedro M. PIÑERO. Colección Austral (Teatro), Madrid: Espasa Calpe, 1997³¹. Rústica, 438 pp.

La nueva introducción de Piñero (firmada en 1993) introduce el lector a la obra pero su bibliografía escasamente llega a 1991. El texto completo de la TCM (75-374), una ilustración (Valencia 1514) y buenas notas. Lo nuevo es que las págs. 375-438 contienen un apéndice muy útil preparado por Fernando RAYO y Gala BLASCO que tiene: una cronología, documentos coetáneos a la obra y unos páginas selectas de la crítica moderna, un amplio 'taller de lectura' para profesores y alumnos, un glosario de términos y un índice de las notas de esta edición.

969. _____. LC. Colección Grandes Maestros 26, Barcelona: Artual, 1997. Rústica, 191 pp.

Un texto modernizado de la TCM pero sin introducción, notas, bibliografía, ilustraciones, glosario, etc. Con sólo 59 notas, la mayoría de tipo léxico. Sigue hablando de ediciones de 'Sevilla 1502'.

970. _____. LC. TCM. Ed. de M^a José SANCHEZ-CASCADO Clásicos Castellanos 15, Barcelona-Madrid: Hermes, 1997. Rústica, 302 pp.

Con un cuadro cronológico (9-18), una sólida introducción orientada hacia estudiantes (21-47), el texto, con notas, ligeramente modernizado en sus grafías, que sigue la ed. de Valencia 1514 (51-286), y una serie de 'actividades' para escolares (289-299).

971. _____. LC. Selección, introducción (7-27) y notas de Arturo RAMONEDA. Clásicos de la literatura española, Madrid: Ed. Rueda, 1996. 2 vols., 189; 173 pp.

Texto modernizado de la TCM. Introducción para un público general. Hay abundantes notas de carácter más bien léxico. El grabado del título (Valencia 1514) y una reproducción de la "Celestina" de Goya, entre otros, como adornos. Sin bibliografía. El primer tomo llega al final del Auto VII.

972. _____. Edición de Julio RODRIGUEZ PUERTOLAS. Madrid: Akal, 1996. Rústica (formato grande), 319 pp. Trae las ilustraciones de Valencia 1514.

Denso estudio preliminar (5-65) con una rica bibliografía (71-86) y un detallado cuadro cronológico (87-96). El texto es Burgos 1499 con Valencia 1514, con variantes de otros, incluso el MS de Palacio. Todo lo que no sea Burgos 1499 va en cursiva, los apartes van en corchetes y se divide el texto en escenas (como en Marciales). Se remata con un amplio glosario (309-17) y un índice de nombres (318-19).

973. _____. LC. Colección VIB 193/6, Barcelona: Ediciones B, 1996. Rústica, 377 pp. Capa ilustrada con una toma de la película de Gerardo Vera.

974. _____. LC. TCM. Literatura universal, Madrid: Alba, 1997. Rústica, 256 pp.

Idéntica a la 2ª ed. de 1986, con la adición del Auto de Traso (251-256). La introd. de J. M. Rodríguez no se ha puesto al día y de las 24 entradas en la bibliografía, la más reciente es de 1980!

Es el texto completo con introducción, bibliografía y notas de M. E. Lacarra (1989). Lleva un glosario útil (363-374).

975. _____. LC. Prólogo de Francisco RICO; 'Noticia de LC' y 'Nota sobre el texto y guía bibliográfica' de Maite Cabello. Ave Fénix CLÁSICOS 250, Barcelona: Plaza & Janés, 1997. Rústica, 378 pp.

Reimprime la edición previamente impresa en Col. Biblioteca de Plata de los Clásicos Españoles, Barcelona: Círculo de Lectores, 1989. Aquélla llevaba unas páginas facsímiles de antiguas ediciones, suprimidas en ésta.

976. ROUND, Nicholas. "Rojas' Old Bawd and Shakespeare's Old Lady: *Celestina* and the Anglican Reformation." *Celestinesca: Estudios en homenaje a L. Fothergill-Payne* 21 (1997): 93-109.

¿Leyó Shakespeare a *Celestina*? Si lo hizo, sería en la traducción inglesa de James Mabbe. Aquí, R. especula — a través de una lectura pormenorizada y analítica — sobre la posible presencia de *Celestina* en la creación de la vieja que es acompañante a la reina Ana Bolena en *Henry VII*, de Shakespeare. De ser así, encajaría bien con la práctica del dramaturgo inglés de utilizar personajes femeninos para invocar historias alternativas a las oficiales.

977. RUIZ ARZALLUZ, I. "El mundo intelectual del 'antiguo autor': las «Auctoritates Aristotelis» en la «*Celestina*» primitiva." *Bol. de la Real Academia Española* 76 (sept.-dic. 1996): 265-284.

Pormenorizada demostración del uso que hizo el autor del auto primitivo de las sentencias filosóficas de Aristóteles, Séneca, Boecio y el pseudo-Boecio que aparecen (en el mismo orden que en el texto del Auto) en este compendio de frecuente uso como texto universitario. Las citas de Rojas (*Petrarca, Proverbia Senecae, Fiammetta, Historia de duobus amantibus, Cárcel de amor*) no vienen del mismo ambiente de escuela.

978. RUIZ MONEVA, M^a Angeles. "The Translation of Irony in Rastell's Version of *La Celestina*," en *Proceedings of the 9th Int'l Conference of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature (Vitoria, 26-28 sept. de 1996)* (, 1997), pp. 304-310.

Traza distintos grados de ironía en la versión inglesa. Específicos casos comparados son la ironía de Melibea en la primera escena, y los resultados de un menor énfasis en los apartes (entre Calisto y sus criados).

979. SALGADO, Ofelia N. "Buenos Aires, Bibliothèque Nationale. Fonds Raymond Foulché-Delbosc." *Nouvelles du Libre Ancien*, núm. 71 (été 1992): 5-6.

Noticia de la presencia de libros pertenecientes al eminente hispanista en Buenos Aires a partir de 1936; entre ellos un ejemplar de la TCM de Roma: Silber 1516 (uno de los de 'Sevilla 1502').

980. SANZ AYAN, Carmen. "Protagonismo y estructura dramática en la *Tragicomedia de alisto y Melibea*." *Criticón* 31 (1985): 85-95.

Analiza la 'dramaticidad' estructural de cada acto (según, principalmente, el número de hablantes que intervienen en cada uno). Quiere ver en el primer auto una 'presentación' inicial de personajes y, en el resto, un lento crecer y disminuir centrado en el acto XII. Según este análisis, la acción no se centra en los amores de Calisto y Melibea, sino en los negocios de Celestina.

981. SCHMIDHUBER, G. "Elementos biográficos e una comedia desconocida de Sor Juana, *La Segunda Celestina*." *Hispanófila* núm. 107 (1993): 59-69.

Descubre, cotejando el texto de *La Segunda Celestina* (colaboración de Sor Juana con Salazar y Torres) con la obra de Sor Juana, *Los empeños de una casa*, evidencia de cómo habría intervenido la monja en la primera obra (por ejemplo, en la elaboración final de Beatriz y de Celestina).

982. SCOLES, Emma, Patrizia BOTTA y Francisco LOBERA. " El texto crítico de la *Celestina*: cuestión abierta," en *Saggi di ispanistica a Carmelo Samonà* (Roma: Il Bagatto Libri, 1992, pp. 42-72. (*))

983. SEVERIN, Dorothy S. *Witchcraft in Celestina*. 2ª ed. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 1, London: Dept. of Hispanic Studies - Queen Mary & Westfield College, 1997. Rústica, 58 pp.

Aprovecha esta segunda edición para retocar el texto y agregar entradas a la bibliografía. Nuestra previa anotación en *Celestinesca* 19 (1995): 140-141.

984. _____. "Was Celestina's Claudina Executed as a Witch?," en *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. I. Macpherson & R. Penny (Series A, Monografías 170, London: Tamesis, 1977), pp. 417-424.

La respuesta es: posiblemente. La autora *sugiere*, siguiendo pistas y áreas nebulosas del texto, que Rojas deja abierta esta cuestión, no aclarándola porque llevaría implícitamente una crítica demasiado abierta de las normas eclesiásticas en estos asuntos.

985. _____. "Animals and Abuse in *Celestina*: The Dog and the Ass." *Celestinesca: Estudios en homenaje a L. Fothergill-Payne* 21 (1997): 111-114.

Las asociaciones generalmente negativas de estos dos animales permite al autor devaluar a los personajes que se relacionan con ellos en el texto celestinesco.

986. SNOW, Joseph T. "Un texto dramático no cerrado: notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo XX," en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet (Valencia: Universidad, 1997), pp. 199-208.

Una defensa del valor de las adaptaciones modernas del texto rojiano casi como extensión de la pluralidad de 'lecturas' que notó el mismo Rojas al hablar en el Prólogo a la *Tragicomedia* de la recepción de la *Comedia*. El siglo XX ha contribuido enormemente al panorama interpretativo de *Celestina*, destacando así su riqueza visual y verbal sobre el escenario, en películas, etc.

987. _____. "Retórica e ironía en *Celestina*," en *Retórica medieval: ¿continuidad o ruptura? Actas del Simposio Internacional. Granada, enero de 1995*, coord. A. Rubio Flores (Colección Romania - Biblioteca Universitaria de Estudios Románicos, Serie Periódica, 1, Granada: Universidad, 1996), pp. 45-60.

Ubicada su aproximación a la retórica rojiana en los estudios de Fraker (1982, 1985, 1990), analiza, como botones de muestra, el cruce de retórica e ironía circunstanciales en dos pasajes de *Celestina*: el juego de cuatro voces (Pármeno y Calisto, Sempronio y Celestina) del Auto I y el comienzo del Auto XX (Pleberio y Melibea).

988. _____. "Reading the Silences of Fernando de Rojas," en *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. I. Macpherson & R. Penny (Series A, Monografías 170, London: Támesis, 1977), pp. 445-456.

Vincula el empleo artístico del silencio (en sus varias formas: olvido, ausencias, muerte, etc.) en la obra con la visión moral defraudada de un autor que, con las últimas palabras de su ficción, se calla como escritor.

989. _____. Hacia una historia de la recepción de *Celestina*, 1499-1822." *Celestinesca: Estudios en homenaje a L. Fothergill-Payne* 21 (1997): 115-172.

Las primeras entradas en un catálogo (por entregas) de las huellas de *Celestina* (ediciones, comentarios, documentos, citas, inventarios y mucho más). Desde 1510 hasta 1835 en una lista cronológica, comienza a esbozarse la historia de su recepción.

990. _____, y Randal GARZA. "Celestina de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (vigésimo suplemento)." *Celestinesca* 20 (1996): 179-198.

Una extensión de estos suplementos que recorre las entradas numeradas 803-891.

991. _____. y Randal GARZA. "Index to *Celestinesca*, vols. 1-20 (1977-1996)." *Celestinesca* 20 (1996): 199-236.

Una puesta al día de la anterior, aparecida en el vol. 13.1.

992. SURTZ, Ronald. "Texto e imagen en el retrato de la lozana andaluza." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40 (1992): 169-185.

En un estudio dedicado al papel de los grabados en el programa didáctico de la *Lozana*, el autor valora uno tomado de una edición de *Celestina*, y repetido, como recuerdos visuales del propósito de Delicado (blasonado en la portada) de superar el libro de Rojas.

993. TORRES, J. C. de. "Fernando de Rojas," en su *Diccionario del arte de los toros* (Madrid: Alianza, 1996), pp. 337-338.

Breve llamada de atención a la citas y léxico taurinos en *Celestina* y, por consiguiente, en el ciclo celestinesco.

994. VIAN HERRERO, Ana. "Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la *Celestina* y en su linaje literario," en *Cinco siglos de 'Celestina': aportaciones interpretativas*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet (Valencia: Universidad, 1997), pp. 209-238.

Las actitudes hacia la magia cambian a lo largo del siglo XVI y las transformaciones literarias también: en *Celestina* el conjuro de la hechicería y sus secuelas es un claro resorte tragicómico, mientras se delata la denuncia literaria de creencias mágicas tanto en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) como en la *Tragedia Policiana* (1547), El la *Tragicomedia de Polidoro y*

Casandrina, la "quinta Celestina" (inédita, pero post 1564), la magia se reduce a un tema festivo.

995. WOODBRIDGE, Hensley C. "A Note on Derivatives of *Celestina*." *Celestinesca* 20 (1996): 171-173.

Reflexiones sobre usos de 'celestino', 'celestinaje', 'celestinear' y 'celestinazgo'.

996. YNDURAIN, Domingo (ed). *Pedro Manuel Ximénez de Urrea. Penitencia de amor*. Nuestros Clásicos 17, Madrid: Akal, 1996.

Un extenso estudio, "La irrupción de *Celestina*" (16-50), contextualiza la relación de la PA como una de muchas respuestas inevitables a la publicación y aceptación de la *Celestina*, una en que Urrea quiso paliar los destrozos causados por la obra de Rojas para el mundo (literario) caballaresca.



Portada, Sevilla: J. Cromberger, 1535.

EDITORIAL POLICIES

CELESTINESCA accepts articles and notes, bibliographic studies, and book reviews for publication. It is a journal with an international readership and its principal goal is to keep subscribers and other readers abreast of the scholarship and general-interest matters which continue to define the phenomenon of "la celestinesca."

Submissions for articles longer than 35 pages (text + notes) are not encouraged. In special instances, prior consultation with the Editor may determine a special need for an extended study. Notes and brief studies should treat well-defined points concerning either the text or the interpretation of *Celestina*, its imitations, continuations, translations, theatrical adaptations, et cetera. We welcome items dealing with literary, linguistic, stylistic, and other concerns. Specialized bibliographic items will be considered for publication, if suitable to the aims of *Celestinesca*.

Original submissions (two copies) should be hard copy, double spaced, with notes at the bottom of the page. All submissions will have at least two readers. If the review process leads to acceptance of the work, then a diskette with the final draft (including any changes, revisions, additions, deletions, etc) will be requested. *Celestinesca* can accept documents in 3.5" diskettes, written in WORDPERFECT 8.0 (or lower) for Windows (PC), and with the font set to "Courier 10". No other formatting is necessary. A new hard copy must accompany the diskette. Please make sure that complete address and a telephone number are part of the work submitted.

Book Review Policy. *Celestinesca* does review studies relevant to the stated aims of the journal. The Editor will assign for review books, adaptations, translations, and other noteworthy materials. Should a reader wish to review a specific item, prior approval must be obtained from the Editor.

All queries, manuscripts, and other submissions should be sent to:
Editor, *Celestinesca*, Dept. of Romance & Classical Languages, Michigan State University, East Lansing MI 48824-1112 (USA). FAX: (517) 432-3844.
E-mail: snow@pilot.msu.edu
Webpage: rom18.cal.msu.edu/celestinesca.html

