

# Celestinesca

ISSN 0147-3085

Lalisto. Celestina. Parmeno. Sempronio. Elicia.



VALENCIA 1514

25TH ANNIVERSARY ISSUE

---

Vol. 25, nos. 1-2

2001

---

## EDITOR

JOSEPH T. SNOW  
Michigan State University

## ASSOCIATE EDITOR

ELOISA PALAFOX  
Washington University in Saint Louis

### Editorial Assistant

MICHELLE WILSON  
Michigan State University

## CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Univ. of Wisconsin (USA)
Manuel CRIADO DE VAL	C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)
Alan DEYERMOND	Queen Mary-Westfield College, London (UK)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago (CHILE)
Michel GARCIA	La Sorbonne (FRAN)
Jacques JOSET	Univ. de Liège (BEL)
Kathleen V. KISH	San Diego State University (USA)
Eukene LACARRA LANZ	Univ. del País Vasco (SPAIN)
Adrienne S. MANDEL	Cal. St. Univ.-Northridge (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  
Hispanic Section  
The British Library  
96 Euston Road.  
London NW1B 2DG ENGLAND

### Suscripciones en España

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

# Celestinesca

---

VOL 25	CONTENIDO	2001
NOTA DEL EDITOR		1-2
ARTICULOS Y NOTAS		
Alan Deyermond, 'Fernando de Rojas from 1499 to 1502: Born-Again Christian?'		3-20
Francisco Rodríguez Cascante, 'La seducción de Celestina y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva'	21-46	
Ivy A. Corfis, 'Imagery of Love and Death in Pleberio's Lament'		47-56
Lourdes Albuixech, 'Insultos, pullas y vituperios en <i>Celestina</i> '		57-68
Jean Dangler, 'Transgendered Sex and Healing in <i>Celestina</i> '		69-81
Eukene Lacarra Lanz, 'Los amores ciudadanos de Calisto y Melibea'		83-100
Dorothy Sherman Severin, 'Celestina: A Life'		101-106
Berta Bermúdez, 'Celestina como intertexto en <i>La pícara Justina</i> '		107-132
Samuel G. Armistead, Arthur L.-F. Askins, 'Rodrigo and Calixto: A New Version of <i>Las quejas de Jimena</i> '		133-148
ARTICULO-RESEÑA		
Santiago López Ríos, 'Sobre La adulteración de la Celestina y los nuevos rumbos de la crítica celestinesca'		149-165
Francisco Herrera, 'Las celestinas como lecturas privilegiadas de la <i>Celestina</i> '		166-169
RESEÑA		
Nancy F. Marino, de James F. Burke, <i>Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in Celestina</i>		169-171

(continúa)

## BIBLIOGRAFIA

- Joseph T. Snow, Mónica María del Valle, 'Celestina: documento bibliográfico: vigésimocuarto suplemento' 173-197
- Joseph T. Snow, 'Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II: 1499-1600' 199-282

ILUSTRACIONES 20, 46, 56, 68, 81, 82, 100, 132, 148, 165, 171, 172, 198, 282

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 25.1-2 (2001)

© J. T. Snow

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

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



## NOTA DEL EDITOR

Dear Readers/Queridos lectores:

It is a matter of some pride, I hope not misplaced, that with this double issue of 282 pages *Celestinesca* turns twenty-five years old. This is not the time nor do I have the space to pen a retrospective of this quarter century of my editorship, but I do hope to be able to accomplish that pleasant self-set task for the next volume (26 for 2002), which will also be my last one as editor.

When I now look back at my copy of volume 1, no. 1 (May 1977) with its 45 pages (volume 1, no. 2 had a scant ten pages more), produced by “cold composition” in a pre-computer Romance Languages department at the University of Georgia (each page was typed twice to gain a semblance of right-margin justification, a page layout I have always preferred), I am properly humbled. I certainly did not envision then what *Celestinesca* has, over the years, slowly become: a magnet for the scattered-about-the-globe *Celestina* community.

Besides a short reminiscence-cum-history of these editorial years to appear in vol. 26, I will also publish a new and complete index (the last retrospective to appear is in vol. 20). At the 20-year mark, over 3,300 pages of articles, notes, texts, reviews, bibliography, iconography and documentation of global activity –all dealing with “la celestinesca” in one way or another– had been published. And speaking of bibliography, the 24 supplements published to the 1985 volume (long out-of-print) have surveyed over 1,400 items since 1985. I foresee no diminution of interest in *Celestina* in the foreseeable future, nor any lessening of the need for a journal, whatever the form the new editors of *Celestinesca* will follow. Even though I will no longer be its editor, I plan to keep contributing to it.

The issue you hold in your hands (we do not yet publish electronically) is comprised of a solid mix of specially-invited contributions (Deyermond, Corfis, Lacarra Lanz, Severin, Armistead, López Ríos and Marino) and submissions (Rodríguez Cascantes, Albuixech, Dangler, Bermúdez, and Herrera), plus

two pieces from me: one the rounding out of the second dozen of the bibliographical supplements the journal publishes, with the gracious collaboration of an MSU graduate student in my recently-completed *Celestina* seminar; the second is the lengthy second installment of my pet project on the complete history of the reception of *Celestina*, this one specifically adding materials to my coverage of the sixteenth-century (a third, scheduled for vol. 26, will extend early coverage of the seventeenth century). And there are new examples of *Celestina* iconography, a nice tradition that dates all the back to vol. 1, no. 1. I should note another special milestone: In the first number of volume 1, there were two articles, one review, the forerunner of the PREGONERO section, and a bibliography. One of those articles was Alan D. Deyermond, "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in la *Celestina*," surely one of the most cited articles we have ever printed. It is, therefore, a pleasure to note that the lead study in the 25th Anniversary issue is also by Alan Deyermond, and I predict that it, too, will be very widely consulted and cited.

Almost my full academic career has been in the company of this journal, for it began its magical life when I was a pre-tenured Assistant Professor, the direct result of a graduate class bibliographical project I directed. I will have more to say about origins and things in the next volume, but I want you, the readers of the journal, to sit back and enjoy the contents of this one. And since it is not yet time for me to close the first era of *Celestinesca* with *Celestina*'s "Adiós, paredes," I will sign off as I have traditionally done all these years, until the next time ... *quedaos adiós!*

Joseph Snow

## FERNANDO DE ROJAS FROM 1499 TO 1502: BORN-AGAIN CHRISTIAN?

Alan Deyermond  
Queen Mary, University of London

[This article has had an unusually long gestation. The first version, "Fernando de Rojas de 1499 a 1502: ¿una doble conversión?," was a paper read at the meeting of the Academia Literaria Renacentista in Salamanca, 12 March 1988 (an account of the meeting is given in Snow 1988). Six days later a shorter English version, with the present title, was read to the Medieval Hispanic Research Seminar at Westfield College. A considerably revised Spanish version was read to Professor Carmen Parrilla's research seminar in the Universidad da Coruña on 5 March 1999. The present article has benefited from the suggestions and criticisms of those present on the three occasions. Since the time that the article has been in the making is over half the lifetime of *Celestinesca*, it seems appropriate to publish it in the volume marking the journal's first quarter-century. A.D.]

### 1. The biographical gap

All critics of *Celestina* feel - or ought to feel - daunted by three obstacles.<sup>1</sup> First, the book's ambiguity, recognized in varying degrees by almost everyone who has worked on it in the last forty years. Secondly, the paucity of our knowledge of Fernando de Rojas' life, and the fact that what we do know (as distinct from what we may conjecture) concerns years when the composition of his masterpiece was only a memory. Thirdly - a quite different kind of difficulty - the vast debt that we owe to previous critics, and the near-impossibility of distinguishing between our own contribution and what we have learned from our predecessors and our contemporaries, often without realizing that we have learned it.

I have referred to the paucity of biographical information. I do not wish to exaggerate the problem: thanks to the archival investigations by Manuel

Serrano y Sanz, Fernando del Valle Lersundi, and Stephen Gilman, we have much more information about Rojas than we do about many medieval Spanish authors.<sup>2</sup> Those who work on the *Libro de Buen Amor* would be delighted to have as much archival evidence about Juan Ruiz as we have about Rojas; and the lives of a fair number of Rojas' contemporaries, such as Florencia Pinar or Nicolás Núñez, are a good deal more opaque than that of Juan Ruiz. Nevertheless, the absence of external evidence for Rojas' life as a student, or indeed for any period until long after his years of literary activity, presents a serious difficulty to anyone who tries to relate his experiences to the writing of the *Comedia* and its reworking as the *Tragicomedia*. It is significant that the chapter that Stephen Gilman wrote about Rojas' student years (1972: chap. 6) is based entirely on what is known about the University of Salamanca during those years and on speculation arising from that knowledge. I do not say that in order to disparage the chapter. Like the rest of the book, it is both interesting and useful. But if we want specific information about Rojas' student years we have to turn to the preliminary and concluding matter of the early editions of *Celestina* - the explicit declarations of the dedicatory epistle, the prologue, and the poems - and to what can be deduced from the sixteen, later twenty-one, acts.<sup>3</sup>

## 2. The internal evidence: declarations in the text

Let us now compare the explicit declarations in the two main redactions of *Celestina* (what I say about them assumes Rojas' authorship of the *Tragicomedia* additions). I divide these into four topics: the aims of the work, literary evaluation, sociopolitical attitude, and religious attitude. These topics inevitably overlap.<sup>4</sup>

### 2.1. Aims of the work

The incipit of the *Comedia* tells us that it "contiene, demás de su dulce y agradable estilo, muchas sentencias filosofales & avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas."<sup>5</sup> This is unchanged in the *Tragicomedia*. In both redactions, then, the literary qualities and the didactic intent are emphasized. We do not know who was responsible for the incipit, but it is likely to have been someone working for the printer. The same points are, however, stated more extensively by Rojas in the dedicatory epistle: as well as describing the literary qualities of "estos papeles" (Act 1), he says approvingly that it contains "avisos y consejos contra lisonjeros & malos sirvientes & falsas mugeres hechizeras" (Rank 1972: 87); there is no change in the *Tragicomedia* (Russell 1991: 185). He seems to imply that in continuing the work he shares the aims of the "antiguo autor."<sup>6</sup> The didactic intent is again emphasized in Rojas' preliminary poem:

buscad bien el fin de aquesto que escrivo,  
o del principio leed su argumento.  
Leeldo y veréys que, aunque dulce cuento,



amantes, que os muestra salir de cativo. [...]
   
Estos amantes les pornán temor
   
a fiar de alcahueta ni de mal sirviente.<sup>7</sup>

Alonso de Proaza's poem at the end of the work takes up the point: "harás al que ama amar no querer" (st. 2; 1978: 207; 1991: 612). As we have seen, Rojas maintains in the *Tragicomedia* the statements that he made in the *Comedia* about the work's didactic nature. It is thus, perhaps, surprising that he does not reiterate the point in the prologue: he says that the best readers "coligen la suma para su provecho" (201), but does not spell out the nature of the "suma."<sup>8</sup> However, he more than makes up for that in a new final stanza of his preliminary poem:

O damas, matronas, mancebos, casados
   
notad bien la vida que aquéstos hizieron;
   
tened por espejo su fin qual huvieron,
   
a otro que amores dad vuestros cuydados.
   
Limpiad ya los ojos los ciegos errados,
   
virtudes sembrando con casto bivir;
   
a todo correr devéys de huyr:
   
no os lance Cupido sus tiros dorados. (1991: 193, n. 27)

and in the closing poem that he adds (it opens with a modified form of the old final stanza of the preliminary poem):

Pues aquí vemos cuán mal fenescieron
   
aquestos amantes, huygamos su dança. [...] (1991: 609)

He is here, in the added *Tragicomedia* material, just as insistent on the work's didactic function as he was in the *Comedia*. He is also just as insistent on one aspect of that function: the warning against sexual passion. But what about the "avisos y consejos contra lisonjeros & malos sirvientes & falsas mugeres hechizeras"? I shall return to this interesting omission in section 2.3, below.

## 2.2. Literary evaluation

This too appears in the incipit, the dedicatory epistle, Rojas' preliminary poem, and Proaza's poem in the *Comedia*, and also in the *Tragicomedia* prologue: Rojas speaks of the work of the "antiguo autor," Proaza of Rojas' work, and in the *Tragicomedia* Rojas reports the judgments of his earliest public (see Deyermond 2000: 136–137). Since this is not directly relevant to the subject of the present article, I pass on to the next matter dealt with in the opening and concluding poetry and prose.

## 2.3. Social and political attitudes

Most of the evidence has already been presented in section 2.1, above.

If, within the overall statements of didactic aim, we distinguish between the warnings against dishonest servants and procuresses and those against sexual passion, we find an interesting pattern. The incipit, of unknown authorship, mentions only the first of these. The dedicatory epistle mentions both, but emphasizing the first in what is said of Act 1 and the second in explaining Rojas' reasons for continuing the work. The preliminary poem mentions both, giving priority to the warning against love (this is also the only aspect mentioned in Proaza's poem).<sup>9</sup> In the *Tragicomedia*, the prologue, as we have seen, gives no detail about the nature of the didactic "suma." In Rojas' concluding poem, however, there is strong emphasis on the warning against sexual passion, but no mention of a warning against servants and procuresses.

There is a clear progression from the author of the incipit, who sees evil proletarian characters as the threat to young aristocrats, through the Rojas of 1499, who balances this with the threat posed by sexual passion, to the Rojas of 1502, who makes no further mention of the "malos sirvientes & falsas mugeres hechizeras" but reiterates the warning against passion. Before we draw conclusions from this, it is prudent to recall that Rojas does not, in the *Tragicomedia*, eliminate the *Comedia* references to evil servants and procuresses. He is content to let them stand in the new redaction, but he no longer seems to take an active interest in them. One major discrepancy between the prefatory material and the text is thus much attenuated. In a review-article on Marcel Bataillon's book (1961), Russell says: "So far from showing the harm that servants can do to their knightly masters Pármemo's case seems designed to illustrate the harm that masters can do to their servants."<sup>10</sup> He is right: what we learn from the text is hard to reconcile with what the incipit tells us about *Celestina*'s didactic purpose. What Rojas adds to the prefatory and concluding material does not, on the other hand, conflict with a reading of the text.

#### 2.4. Religious attitude

The incipit, the dedicatory epistle, Proaza's poem, and the *Tragicomedia* prologue say nothing about religious doctrine or personal piety. In Rojas' preliminary and concluding poems, however, religion looms large. In the *Comedia*, the prefatory poem ends:

Vosotros, que amáys, tomad este enxemplo [...]  
 load siempre a Dios visitando su templo [...]  
 Temamos Aquel que espinas y lança,  
 açotes y clavos su sangre vertieron.  
 La su santa faz herida escupieron;  
 vinagre con hiel fue su potación;  
 a cada costado consintió un ladrón.  
 Nos lleve le ruego con los quel creyeron. (1976: 90)

A number of critics (notably María Rosa Lida de Malkiel and Stephen Gilman) have questioned the sincerity of these lines, but no one has suggested that they are ambiguous. They are a straightforward expression of Christian faith, with a concentration on the Passion of Christ. Whether or not they are sincere is a matter for argument, in which the *Tragicomedia* additions may be helpful.

The *Tragicomedia* version of the prefatory poem does not shed much light on the problem. The two lines just quoted from the penultimate stanza are retained, and the final stanza is transplanted to the end of the work, being replaced by a new stanza that says nothing about religion. When we turn to the concluding poem, however, we find important evidence. The first stanza is a revised version of the transplanted stanza from the end of the prefatory poem, and the lines corresponding to those quoted above are (with significant differences italicized):

*Amemos* a Aquel que espinas y lança,  
açotes y clavos su sangre vertieron.  
*Los falsos judíos* su haz escupieron;  
vinagre con hiel fue su potación;  
*por que nos lleve con el buen ladrón,*  
*de dos que a sus santos lados pusieron.* (1991: 609)

“Temamos” is replaced by “Amemos,” by a personal devotion to Christ crucified, a divine love that contrasts with the sinful loves of *Celestina*’s characters, and the relatively abstract “con los quel creyeron” is replaced by the individual “con el buen ladrón.” The other change, the identification of the “falsos judíos” as Christ’s tormentors, is of a different kind.

The second stanza of the closing poem has nothing of relevance to our present subject, but the third and final stanza includes the lines:

Y así, no me juzgues por eso liviano,  
mas antes zeloso por limpio bivar,  
zeloso de amar, temer y servir  
al alto Señor y Dios soberano. (610)

Here again is love of God (though accompanied by fear).

### 3. Extra-textual statements and the lessons of the text

“Never trust the artist. Trust the tale,” said D. H. Lawrence in a rare moment of good sense. This is, of course, a high-risk strategy, because it gives the reader’s interpretation of a novel, a romance, or a play precedence over the author’s interpretation. It is particularly risky today, when - as I had occasion

to show some years ago, and shall soon show again - the application of recent critical theories may lead the critic to a reading that is incompatible with the plain meaning of the text's words. Therefore we need to be certain that we have understood the text before we challenge the author's statements. In the case of Rojas' attitude to master-servant relationships that certainty is, I think, attainable. Russell's comment on "the harm that masters can do to their servants" startled some readers when he made it nearly forty years ago, but it has been amply supported by later research, especially José Antonio Maravall's classic study of Calisto and Pleberio as representatives of the leisure class.<sup>11</sup> I have argued in a series of articles (1984a, 1985, 1990, 1993, and 1995) that Calisto and, to a lesser extent, Pleberio are the targets of radical social criticism by Rojas. This is already fully developed in the *Comedia*, and it is intensified in the *Tragicomedia*, with Calisto's "Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas" (1991: 571). Given that Rojas, while allowing earlier references to "malos sirvientes" to stand, does not introduce further references of this kind, there is every reason to accept what the text so clearly shows us, and to conclude that if Rojas' sympathies were ever compatible with those manifested in the incipit, they were no longer compatible by the time that he came to turn the *Comedia* into the *Tragicomedia*.

If, on the other hand, the statements in the prefatory and closing material concur with what the text shows us, their agreement should be taken as conclusive unless there is exceptionally strong evidence to the contrary. Thus, when Rojas complains that "los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto" (1991: 201) and when, as Stephen Gilman points out (1954-55), analysis of the *argumentos* reveals a profound difference between those already present in the *Comedia* and those added in the *Tragicomedia*, it is clear that Rojas did not write the former group. Again, the extensive statement of conflict as universal in this world (*Tragicomedia* prologue) is developed in action in the plot.

#### 4. The religious development

What is true of the *argumentos* and of the theme of conflict is, I believe, true of Rojas' religious development. I recognize that, especially in the *Comedia*, there is surprisingly little that evokes the presence of God, but, as has been pointed out by a number of critics, Rojas is showing us characters in whose lives God is marginalized; I have argued elsewhere that Pleberio's lament shows the extent to which he has, for initially good motives, allowed financial concerns to usurp the central place in his life (Deyermond 1990). Moreover, just as the action has an outer frame of incipit, epistle, poems, and prologue, so it has an inner frame of Biblical allusion: both Calisto's first words in Act 1 and Pleberio's last words in Act 21 derive from the Psalms, the former directly and the latter indirectly. (I drew attention to this in an earlier article, 1990, but it may be useful to repeat the point here.) Pleberio's "in hac lachrimarum valle"



has long been recognized as a quotation from the hymn *Salve, regina*. As Peter N. Dunn says,

Poor confused Pleberio [...] gropes in the dark night of his grief for an explanation. At the last hour of the day - and every day - as the lights were extinguished in churches and monasteries all over Christendom, the *Salve regina* was sung at the end of the office of Compline. *In hac lachrymarum valle* were the last words of the Church, in which it recognized the universality of pain and sorrow, symbolically put out the candles, and waited for the new day.<sup>12</sup>

The ultimate source of the words is, however, a psalm, from which the hymn quotes: "Beatus vir cuius est auxilium abs te, ascensiones in corde suo disposuit, in valle lacrymarum, in loco quem posuit" (Psalm 83:6-7). Calisto's opening words, however, are not so instantly recognizable as Biblical, because they are not in Latin, but "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios" clearly alludes to "Caeli enarrant gloriam Dei, et opera manuum eius annuntiat firmamentum" (Psalm 19:1).<sup>13</sup> This, of course, means that the "antiguo autor," not Rojas (assuming that the two are distinct), provided the first part of the Biblical frame. I think it highly likely that Rojas recognized the allusion in Act 1 (if he did not introduce it himself), and that it inspired him to end his work with another such allusion. Thus the whole action of the work is set within a context by which the characters are to be judged.

That is the position in the *Comedia* (as well, of course, as the *Tragicomedia*). Even if we make - as some critics have made - the assumption that Rojas' explicit religious declarations in the prefatory material of the *Comedia* are a mere protective device, we can hardly take the same view of the Biblical inner frame, because it is not obvious enough to provide a shield of orthodoxy. What the inner frame does is to make it much more likely that the outer-frame declarations are sincere.

We have seen that in reworking the last stanza of his prefatory poem in the *Comedia* to form the first stanza of the closing poem in the *Tragicomedia*, Rojas expresses a more strongly personal devotion. Do the amplifications and other changes in the action of the *Tragicomedia* reveal a similar preoccupation? Indeed they do. I have shown elsewhere (Deyermond 1984b) that at two points, one in Act 13 and the other in Act 19, Rojas focusses sharply on the question of repentance *in articulo mortis*. In the *Comedia*, the only character who, at the moment of death, expresses a wish to confess is Celestina, and this seems to be no more than a socially conditioned reflex.<sup>14</sup> In the *Tragicomedia*, on the other hand, one of the servants being led away to execution (we are not told whether it is Pármemo or Sempronio) is reported to have made three of the five gestures that were recognized as signs of contrition when the dying man or woman was

unable to speak. These gestures are set out by Juan Ruiz in the section on confession in the *Libro de Buen Amor*:

es menester que faga por gestos e por gemido  
sinos de penitencia que es arrepentido.  
En sus pechos feriendo, *a Dios manos alçando*,  
sopiros dolorosos muy triste sospirando,  
signos de penitencia *de los ojos llorando*;  
do más fazer non puede, *la cabeça enclinando*.  
(st. 1138c-1139d; Gybbon-Monypenny 1988: 348-349)

el uno [...] hincó los ojos en mí, alçando las manos al cielo[...] Y  
abaxó la cabeça con lágrimas en los ojos [...] (1991: 490)

Similarly, as Calisto falls to his death, he cries out “¡O, válame Santa María! ¡Muerto soy! ¡Confesión!” (1991: 574). In the *Comedia* he had fallen without a word. We do not know whether either Calisto or the unnamed servant makes an effective act of contrition and is saved, and I do not think Rojas - unlike Christopher Marlowe, who used a frustrated attempt at repentance *in articulo mortis* as the tragic climax to *Doctor Faustus* - intended us to know. What matters is that the question was raised. It is hard to believe that Rojas would have taken the trouble to introduce even one scene of this kind, let alone two, unless he was deeply interested in the problem. Stephen Gilman showed long ago that even apparently minor interpolations and emendations in the *Tragicomedia* are often the result of careful artistry (1956: chap. 2). If two silent deaths in the *Comedia* become, in the *Tragicomedia*, deaths marked by the wish to repent, it seems to me obvious that a subject to which Rojas had not given much thought in 1499 was, only a few years later, of profound interest to him. And this matches the change in the first stanza of the *Tragicomedia*'s closing poem.

### 5. Rojas' last composition

It would be inaccurate to describe Rojas' will, dated 3 April 1541, as a literary work, but anyone interested in his life or his religious beliefs would be grossly imprudent to neglect it. Medieval Spanish wills did not receive much attention until the mid-1980's, but since then a dozen important studies have been published. As Laura Vivanco says,

Wills cannot be read as unambiguous expressions of an individual's beliefs as they approached death. The will was a legal document, shaped both by precedent and the *escribano* who penned it, though this is not to say that it did not also reflect the beliefs and wishes of the testator.<sup>15</sup>

The notary public Juan de Arévalo oversaw the drafting of the will, though

it is neither in his hand nor in that of Rojas (“Esta carta de testamento fize escribir segund que ante mí pasó,” Valle Lersundi 1929: 370). Both of them, however, signed it. It follows the normal order for wills. First comes an introduction with standard phrases such as “yo, [...] estando enfermo del cuerpo e sano de la memoria” (366) and expressions of faith:

creyendo todo aquello que tiene y cree la Santa madre yglesia como bueno e fiel xpiano, en la qual fee y creencia protesto de bivar e morir, en que primeramente mando y encomiendo my ánima a Dios Padre que la crio e hizo en su semejança e a su precioso Hijo Jhu Xpo, que la redimió por su santa e preciosa sangre, e al Espíritu Santo que la alumbró, y el cuerpo a la tierra donde fue formado. (368)

Such professions of faith are very frequent in wills of the period, but although that makes it unwise to regard them as spontaneous expression of the testator’s beliefs and feelings, it does not mean that they are necessarily insincere. It is regrettable, therefore, that Gilman refers contemptuously to “the various sanctimonious remarks and bequests” (1972: 485). Moreover, the extent of the formulaic content is still a point of disagreement among scholars (Vivanco 2001: 29, n. 28).

Secondly, the dying man gives instructions about his funeral:

que mi cuerpo sea sepultado en la yglesia del monesterio de la Madre de Dios desta dicha villa de Talavera, en la sepoltura donde mys testamentarios dixerén e señalaren. [...]

Yten mando que sea enterrado en el ábito de señor San Francisco y paguen por él lo que justo sea.

Yten mando quel dya de my enterramiento me digan por mi ánima en el dicho monesterio los frayles de señor San Francisco tres mysas de réquien [...] (368)

Thirdly come the bequests, and fourthly the arrangements for the administration of the will. The second section of the will and the first part of the third section (bequests to churches and convents) are of particular interest in the present context. Thirty-six lines of Valle Lersundi’s edition of the will - a quarter of the whole - are concerned in some way with the Franciscan Order. Does this indicate that Rojas was a Franciscan Tertiary?

Only a few years after the foundation of his Order and of the Second Order, the Poor Clares, Francis of Assisi made provision for men and women of the laity who wanted to follow his teaching but who, for various reasons, could not commit themselves to life in either order (Moorman 1968: 40–45).

They “were filled with a spirit of renunciation and longed to adopt a life of simplicity and discipline even though continuing to live in their own homes and earn their own living” (40). It is interesting to compare these words of Moorman’s, written about the first years of the Tertiaries but still true of the secular Tertiaries of Rojas’ time, with Gilman’s statement that such simplicity, manifested in Rojas’ will, was the “protective coloration” of many *conversos* (1972: 487). As so often happens, the way that evidence is interpreted depends on the preconceptions of the interpreter.

In the fourteenth century some tertiaries began to establish small communities, and as the years passed the differences between these and Franciscan monasteries and convents became steadily smaller. In the fifteenth century the change was formally recognized by “the permanent division of the Tertiaries between those called ‘secular’ who continued to live in their own houses, and those who adopted the monastic life and so came to be known as the Third Order Regular” (Moorman 1968: 560). By the end of the century “the regular Tertiaries had become a recognized religious Order” (564). It is, then, the secular Tertiaries who are relevant to a consideration of Rojas’ will.<sup>16</sup> Tertiaries were forbidden by the Franciscan Rule to take oaths (44), but this did not always debar them in practice from civic duties (217 & 426). The fact that Rojas served as Alcalde of Talavera does not, therefore, mean he could not have been a secular Tertiary. It is likely that research on the Franciscans in Talavera in the second quarter of the sixteenth century might take us closer to a solution of the problem. What is clear, however - and it is surprising that so little attention has been paid to the terms of Rojas’ will - is that even if he was not formally a secular Tertiary his links to the Order were very close.<sup>17</sup> The will, and what we know of the secular tertiaries, raise a strong presumption that he was not merely an orthodox but also a devout Christian. His descendants, as Russell says, “creían que Rojas era una figura de reconocida consideración social cuya ortodoxia cristiana (lo mismo que la de su libro) estaba fuera de toda sospecha” (1978: 370-371). When he encountered suspicion it was, as is well known, because he was a *converso*. Ancestry, not belief, was in question.<sup>18</sup>

There is a strong and rather surprising difference of scholarly opinion on the matter of Rojas’ beliefs in his later years. I find it surprising, because there is substantial evidence on one side of the debate, while the other - the side chosen by such respected scholars as María Rosa Lida de Malkiel and Stephen Gilman - rests on conjecture and on analogies of no evidential value. What can be set against the positive evidence of the will and the negative evidence of a total lack of any accusation of heresy? Only some cases of men who, apparently of unimpeachable Catholic orthodoxy, turn out to have been secret judaizers. For instance:

a famous case of the Inquisition in Mexico reveals that a certain



convert (by the name of Antonio Machado) was buried in the church wearing the habit of an Augustinian friar. Years later, his daughter, caught by the Inquisition, confessed under torture that, out of obedience to her father's will, she had shrouded him according to Jewish custom, covering the shroud with the monk's habit. Only Heaven knows what was underneath the Franciscan habit in which Fernando de Rojas was buried ) and what he ensconced in the depths of his soul. (Lida de Malkiel 1961: 5-6)

It is worth recalling at this point that when Rojas' coffin was opened in 1936, shreds of an expensive habit were found with the bones (Gilman 1972: 585, n207), and that the report of the exhumation says nothing about a shroud.<sup>19</sup> An analogy much closer to Rojas, both in place and time, is cited by Gilman (1972: 88-89 & 486). I find this line of argument deeply worrying, because - as others have noticed - the absence of evidence that Rojas in his last years was a judaizer, or anything other than a devout Christian, is taken by Lida de Malkiel, Gilman, and others as evidence of successful concealment. A hypothesis can be taken seriously only if it is capable of falsification: that is, if those who propound it recognize that it could be invalidated by contrary evidence. If the contrary evidence is seen as strengthening the hypothesis, like the mythological Anteus who, whenever knocked down by his opponent Heracles, gained redoubled strength by contact with the earth, then no useful discussion is possible.

## 6. The will and the book

I began this article by acknowledging that the only biographical information we have about Rojas tells us of a period long after the composition of *Celestina*; most of it, indeed, relates to the end of his life. It would be rash in the extreme to use Rojas' will as a guide to his beliefs forty years earlier, when he wrote and then revised the *Comedia*. However, just as we should attach great importance to any points of agreement between the prefatory and closing statements and what the text itself shows us, so any points of agreement between these and the biographical data from the end of Rojas' life are extremely interesting.

I argued earlier that the changes in the first stanza of the *Tragicomedia's* closing poem reveal a deeper, more personal devotion, and that this corresponds to the interest in the question of repentance *in articulo mortis* shown in two of the *Tragicomedia* interpolations. Now we find at the end of Rojas' life a strong attachment to the Franciscan Order, an order which, in contrast to the more intellectual Dominicans, emphasized personal devotion to Christ. Can we afford to disregard this coincidence? This is not the only point of resemblance between the Franciscans and *Celestina*. John V. Fleming's very useful book on Franciscan literature of the Middle Ages includes a chapter on "Franciscan Style

and the Literature of Late Medieval Europe" (1977: 235–262). One of the points made in this chapter is that the vernacular sermons of St Bernardino of Siena, in the first half of the fifteenth century, "abound with what are in effect dramatic dialogues, but dialogues in a realistic and domestic style" (260). Even more interestingly, Franciscan preaching had a strong element of social criticism (see, for instance, Owst 1961: 267–269). The same was true of other Franciscan literature. Fleming says, in words that might often be taken as a commentary on *Celestina*:

Medieval Franciscan literature is [...] not prudish in its language. [...] Ascetic rigor and high seriousness were often the inspiration behind a freedom of satirical expression which we would be wrong to call libertinism but which will not fall easily into preconceived notions of cloistered piety. What Giotto was not ashamed to paint in the Last Judgment of the Scrovegni Chapel, the friars openly preached. We shall find a particularly exuberant and imaginative collation of themes of sexual and monetary cupidity. [...] the penitential manuals of the friars addressed in new ways the moral problems of a commercial society and a money economy. (255–256)

I have no wish to suggest that either realistic dialogue or radical social criticism is an exclusively Franciscan characteristic. The sermons of St Vicent Ferrer, a Dominican, are notable for their use of realistic dialogue. G. R. Owst devotes three long chapters of his classic work on vernacular sermons to "The Preaching of Satire and Complaint" (1961: chaps. 5–7), and the preachers from whom he quotes come from the ranks of several orders and from the secular clergy (the parish priests).<sup>20</sup> But my point is not that only Franciscan social criticism or Franciscan dialogue is consistent with *Celestina*. It is enough that it is consistent. Moreover, while one or the other element is quite frequently found, the combination of intense personal devotion with radical social criticism is characteristically Franciscan.

### 7. A hypothesis

It is time to pull the threads together and formulate a hypothesis. The evidence and arguments for it have been set out above, so I shall here do no more than say briefly what, in my opinion, underlies the differences between *Comedia* and *Tragicomedia* with which I have been concerned: the changes in the prefatory and closing material, and the emphasis on the problem of repentance *in articulo mortis*.<sup>21</sup> Rojas was born into a family already Christian (the documents cited by Gilman point to conversion in his grandparents' time, though this was not the way that Gilman read them). At some point he came under Franciscan influence, which (no doubt with other factors) inclined him to radical criticism of the leisure class, which would have been plentifully represented among his Salamanca contemporaries.<sup>22</sup> This influence may have in-

clined him to realistic presentation of dialogue. When he wrote the *Comedia* he was an orthodox Catholic, but did not have an intensely personal devotion. At some point within the two or three years that followed the publication of the *Comedia* his piety became more intense and more personal, without any diminution in his criticism of the leisure class but with less inclination to condemn their servants. The change was deep enough to justify the use of the term "born-again Christian" (though without the pejorative connotations now often attached to that term). At some point in his life, perhaps before the change from *Comedia* to *Tragicomedia*, perhaps long after, he became closely attached to the Franciscans, perhaps as a secular Tertiary) an attachment that is clearly visible in his will. Thus his religious beliefs and practices may well have changed more between 1499 and circa 1502 than between 1502 and 1541.

This is hypothesis, not statement of fact. The most I claim for it is that it is consistent with the available evidence (including close readings of both redactions of *Celestina* as well as of the 1541 will). There are rival hypotheses, but I do not believe that they take adequately into account the evidence that I have considered in this article. I close with a word of caution. Hypotheses rest on data. If the data are erroneous, the hypothesis falls. Virtually everything that has been said in the preceding pages depends on Fernando de Rojas's being the author of the *Tragicomedia* additions and alterations. If, as has been variously argued by Cejador y Frauca 1913, Marciales 1985, and - most drastically - García Valdecasas 2000, much or all is the work of another author or authors, it is as if a mischievous hand has shaken the kaleidoscope. The whole picture changes, and our attempts to interpret it must start all over again.

## NOTES

<sup>1</sup> I use the title *Celestina* to refer to the work in its evolution from the manuscript of Act 1 to the *Tragicomedia*. Jeremy Lawrance has argued vigorously and cogently against the use of this title (1993a), and he is course right in so far as specific references to the *Comedia* and the *Tragicomedia* are concerned. But we need a title that covers the work in general, and I follow the lead of Germán Orduna (1988) in using "*Comedia*" and "*Tragicomedia*" for Rojas' two principal redactions but "*Celestina*" for the book in the course of its evolution.

<sup>2</sup> See Serrano y Sanz 1902, Valle Lersundi 1925 and 1929, and Gilman 1972. Much light was shed by Stephen Gilman (1972: ix-xi) on the twentieth-century history of the documents, though a key episode had been concealed from him by Valle Lersundi. Sir Peter Russell alluded to this enigmatically (1978: 347-348) and much later felt free to reveal the facts (2000: 2-3). See also Infantes 1998: 50.

<sup>3</sup> I do not think that Gilman gives enough weight to this difficulty. He is right to emphasize (1972: 26) that we have a great deal of evidence, but the weakness in his analogy with Shakespeare scholarship is that Shakespeare wrote throughout his adult life, so any information about the last years of that life is directly

relevant to the study of his work, whereas in Rojas' case there is a quarter-century gap between the literary work and the earliest document. It is therefore misleading to say that "students of *La Celestina* have conspicuously failed to meditate on biographical facts that have long been known" (26), and unreasonable to suggest that "Rojas has been the victim of an erudite conspiracy of silence" (27).

<sup>4</sup> Mercedes Blanco's analysis of the prefatory material (1995) deals with aspects different from those studied in the present article.

<sup>5</sup> Rank 1978: 85. All quotations from the *Comedia* are from this edition. I supply punctuation and accents, and regularize the use of *i/j*, *u/v*, and *c/ç*. Quotations from the *Tragicomedia* are from Russell 1991.

<sup>6</sup> This remains true if we accept that, as Emilio de Miguel Martínez persuasively argues (1996), Rojas himself wrote Act 1.

<sup>7</sup> Stanzas 4 & 7 (1978: 89; 1991: 190–191). The point is made again in stanzas 10 and 11.

<sup>8</sup> He makes the point again in the last two lines of his concluding poem:

dexa las burlas, que es paja y grançones,  
sacando muy limpio de entre ellas el grano (1991: 610)

<sup>9</sup> Dorothy S. Severin overstates the difference between Rojas' statement of the aims and what is said in the incipit (1981: 1–2 and 1989: 12).

<sup>10</sup> 1963: 38. The view of Pármeno expressed here is reaffirmed in Russell 2000: 5–9. A darker side of Pármeno is depicted by Snow 1986 and 1989, but this does not invalidate Russell's point.

<sup>11</sup> Maravall 1964; note the reservations in Russell 1966, and also Jeremy Lawrance's caution about dismissing the message of the incipit (1993b).

<sup>12</sup> Dunn 1975: 166. Dunn was the first to point out the implications of Pleberio's use of the hymn, but, despite his statement that "none of the commentators does so" (166), he was not the first to notice the source of the words: F. Castro Guisasola did so (1924: 104).

<sup>13</sup> This theme occurs elsewhere in the Old Testament:

Domine Deus, tu coepiste ostendere servo tuo magnitudinem tuam,  
manumque fortissimam (Deuteronomy 3:24)

Ecce ostendit nobis Dominus Deus noster maiestatem et magnitudinem suam  
(Deuteronomy 3:24)

A magnitudine enim speciei et creaturae cognoscibiliter poterit creator horum  
videri. (Wisdom 13:5)

These passages are not, however, as close to Calisto's words as is the verse from Psalm 18.

<sup>14</sup> Melibea's words as she is about to throw herself from the tower - "Dios quede contigo y con ella. A éll offrezco mi alma" (1978: 202) - are in such flagrant contradiction to her imminent mortal sin of suicide that it is hard to take them seriously.

<sup>15</sup> Vivanco 2001: 29; see also 47–50. References to recent work are given, 9–10 & 29. It is to be hoped that Vivanco's wide-ranging study of death as social reality and literary theme in fifteenth-century Castile will soon be published.

<sup>16</sup> Moorman describes (561–562) the activities of a confraternity of secular Tertiaries in Toledo at the end of the fifteenth century.

<sup>17</sup> An example of the perfunctory attention given to the will is to be found in



Peter N. Dunn's book (1975: 14–15). I choose this example because Dunn's book is an excellent general survey (far above the average of the series in which it appeared), with much original critical comment; a quarter of a century has not diminished its value. If even Dunn neglects the opportunity offered by this document, there is something seriously wrong with the critical tradition.

<sup>18</sup> The same lack of suspicion about Christian orthodoxy marks the reactions of early readers of *Celestina*. Maxime Chevalier tells us that “frente a los que afirman y defienden el valor moral de *La Celestina*, una serie más nutrida de escritores condenan con vigor la *Tragicomedia*, libro pernicioso que halaga la lujuria e incita al pecado” (1976: 155), but his thorough study of comments by readers in the sixteenth and seventeenth centuries does not reveal any who questioned the book's religious orthodoxy.

<sup>19</sup> For details of the exhumation and related matters, see Careaga 1938.

<sup>20</sup> For further examples, restricted to the three mendicant orders, see Paton 1992: chaps. 5 & 8.

<sup>21</sup> It is hardly necessary to say that the text of the sixteen, and then the twenty-one, acts is a far more ambivalent, complex, and flawed working-out of Rojas' position than I discuss here. See, for example, Whinnom 1981 and Russell 1995.

<sup>22</sup> The most important of these other factors is likely to have been his *converso* status, which would have exposed him to slights at Salamanca. Keith Whinnom writes of “the euphoria of his revenge on the *jeunesse dorée* whom he hated” (1981: 67).

## WORKS CITED

- Bataillon, Marcel, 1961. “*La Célestine*” *selon Fernando de Rojas* (Paris: Didier).
- Blanco, Mercedes. “Las piezas liminares de la *Celestina*: un vestíbulo enigmático,” en *La Célestine* (1995), pp. 119–143.
- Careaga, Luis, 1938. “Investigaciones referentes a Fernando de Rojas en Talavera de la Reina,” *Revista Hispánica Moderna*, 4: 193–208.
- Castro Guisasola, F., 1924. *Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina,”* Anejos de la *RFE*, 4 (Madrid: Centro de Estudios Históricos).
- Cejador y Frauca, Julio, ed., 1913. Fernando de Rojas, *La Celestina*, Clásicos Castellanos, 20 & 23 (Madrid: La Lectura).
- Celestina 2000. Context, Meaning and Reception of “Celestina”: A Fifth Centenary Symposium*, ed. I. Michael & D. G. Pattison (Abingdon: Carfax; Glasgow: University). Also published as *Bulletin of Hispanic Studies*, 78.1 (January 2001).
- Célestine* 1995. “*La Célestine*”: “*Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*”: *Actes du Colloque International du 29–30 janvier 1993*, ed. F. Maurizi, Maison de la Recherche en Sciences Humaines: Travaux et Documents, 2 (Caen: Univ., [1995]).
- Chevalier, Maxime, 1976. “*La Celestina* según sus lectores,” in his *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII* (Madrid: Turner), pp. 138–166.
- Deyermond, Alan, 1984a. “Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*,” *Celestinesca*, 8.2 (otoño: *In Honor of Stephen Gilman*):

- 3-10.
- \_\_\_\_\_, 1984b. "¡Muerto soy! ¡Confesión!": *Celestina* y el arrepentimiento a última hora," in *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann* (Madrid: José Esteban), pp. 129-140.
- \_\_\_\_\_, 1985. "El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo," in *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega en el xxv aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas* (Granada: Universidad, 1985), I, pp. 291-300.
- \_\_\_\_\_, 1990. "Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21," *Modern Language Notes*, 105: 169-179.
- \_\_\_\_\_, 1993. "Female Societies in *Celestina*," in *Fernando de Rojas and "Celestina": Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas, Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24 November 1991*, ed. I. A. Corfis & J. T. Snow (Madison: HSMS), pp. 1-31.
- \_\_\_\_\_, 1995. "Hacia una lectura feminista de la *Celestina*," in *Célestine 1995*: 59-86.
- \_\_\_\_\_, 2000. "Readers in, Readers of, *Celestina*," in *Celestina 2000*: 13-37.
- Dunn, Peter N., 1975. *Fernando de Rojas*, Twayne's World Authors Series, 368 (Boston: Twayne).
- Fleming, John V., 1977. *An Introduction to Franciscan Literature of the Middle Ages* (Chicago: Franciscan Herald Press).
- García Valdecasas, José Guillermo, 2000. *La adulteración de "La Celestina,"* *Literatura y Sociedad*, 68 (Madrid: Castalia).
- Gilman, Stephen, 1954-1955. "The 'Argumentos' to *La Celestina*," *Romance Philology*, 8: 71-78.
- \_\_\_\_\_, 1956. *The Art of "La Celestina"* (Madison: Wisconsin UP).
- \_\_\_\_\_, 1972. *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of "La Celestina"* (Princeton: UP).
- Infantes, Víctor, 1998. "Los libros traídos y viejos y algunos rotos' que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*," *Bulletin Hispanique*, 100: 7-51.
- Gybbon-Monypenny, G. B., ed., 1988. Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Clásicos Castalia, 161 (Madrid: Castalia).
- Lawrance, Jeremy, 1993a. "On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*," in *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain: Studies Presented to P. E. Russell on his Eightieth Birthday*, ed. A. Deyermond & J. Lawrance (Llangrannog: Dolphin), pp. 79-92.
- \_\_\_\_\_, 1993b. "The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its 'Moralitie'," *Celestinesca*, 17.2 (*Studies for Peter E. Russell on his 80th Birthday*): 85-110.
- Lida de Malkiel, María Rosa, 1961. *Two Spanish Masterpieces: The "Book of Good Love" and the "Celestina,"* *Illinois Studies in Language and Literature*, 49 (Urbana: U Illinois P).

- Maravall, José Antonio, 1964. *El mundo social de "La Celestina,"* Biblioteca Románica Hispánica, II.80 (Madrid: Gredos).
- Marciales, Miguel, ed., 1985. "Celestina: "Tragicomedia de Calisto y Melibea," Fernando de Rojas, ed. B. Dutton & J. T. Snow, Illinois Medieval Monographs, 1, 2 vols. (Urbana: U Illinois P).
- Miguel Martínez, Emilio de, 1996. "La Celestina" de Rojas, Biblioteca Románica Hispánica, II.398 (Madrid: Gredos).
- Moorman, John, 1968. *A History of the Franciscan Order from its Origins to the Year 1517* (Oxford: Clarendon Press).
- Orduna, Germán, 1988. "Auto > Comedia > Tragicomedia > Celestina: perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria," *Celestinesca*, 13.1: 3-8.
- Owst, G. R., 1961. *Literature and Pulpit in Medieval England: A Neglected Chapter in the History of English Letters & of the English People*, 2nd. ed. (Oxford: Basil Blackwell).
- Paton, Bernadette, 1992. *Preaching Friars and the Civic Ethos: Siena, 1380-1480*, Westfield Publications in Medieval Studies, 7 (London: Centre for Medieval Studies, Queen Mary and Westfield College).
- Rank, Jerry R., ed., 1978. *Comedia de Calisto & Melibea*, Estudios de Hispanófila, 49 (Chapel Hill, NC: Hispanófila).
- Round, Nicholas G., 1981. "Conduct and Values in *La Celestina*," in *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E. Russell* (Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature), pp. 38-52.
- Russell, P. E., 1963. "Ambiguity in *La Celestina*," *Bulletin of Hispanic Studies*, 40: 35-40.
- \_\_\_\_\_, 1966. Review of Maravall 1964, *Bulletin of Hispanic Studies*, 43: 125-128.
- \_\_\_\_\_, 1978. "Un crítico en busca de un autor: reflexiones en torno a un reciente libro sobre Fernando de Rojas," trad. Alejandro Pérez, in his *Temas de "La Celestina" y otros estudios, del "Cid" al "Quijote,"* Letras e Ideas: Maior, 14 (Barcelona: Ariel), pp. 341-375. First publ. in English as a review-article on Gilman 1972, *Comparative Literature*, 27: 59-74.
- \_\_\_\_\_, ed., 1991. Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Clásicos Castalia, 191 (Madrid: Castalia).
- \_\_\_\_\_, 1995. "El problema de lo inconsecuente textual en *La Celestina*," in *Célestine 1995*: 9-18.
- \_\_\_\_\_, 2000. "The *Celestina* Then and Now," in *Celestina 2000*: 1-11.
- Serrano y Sanz, Manuel, 1902. "Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena," *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3rd series, 6: 245-299.
- Severin, Dorothy Sherman, 1981. "Fernando de Rojas and *Celestina*: The Author's Intention from *Comedia* to *Tragicomedia de Calisto y Melibea*," *Celestinesca*, 5.1: 1-5.
- \_\_\_\_\_, 1989. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in "Celestina"* (Cambridge: UP).

- Snow, Joseph T., 1986. "Celestina's Claudina," in *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, ed. J. S. Miletich (Madison, WI: HSMS), pp. 257-277.
- \_\_\_\_\_, 1988. "IX Academia Literaria Renacentista: *La Celestina*," *Celestinesca*, 12.1: 65-68.
- \_\_\_\_\_, 1989. "¿Con qué pagaré esto?: The Life and Death of Pármeno," in *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. A. Deyermond & I. Macpherson (Liverpool: UP), pp. 185-192.
- Valle Lersundi, Fernando del, 1925. "Documentos referentes a Fernando de Rojas," *Revista de Filología Española*, 12: 385-396.
- \_\_\_\_\_, 1929. "Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*," *Revista de Filología Española*, 16: 366-388.
- Vivanco, Laura, 2001. "Oradores and Defensores: Death in Fifteenth-Century Castile," PhD thesis (Univ. of St Andrews).
- Whinnom, Keith, 1981. "Interpreting *La Celestina*: The Motives and the Personality of Fernando de Rojas," in *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E. Russell* (Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature), pp. 53-68. Reprinted in his *Medieval and Renaissance Spanish Literature: Selected Essays*, ed. A. Deyermond et al. (Exeter: UP, 1994), pp. 176-190.



LA SEDUCCION DE CELESTINA  
Y EL HONOR DE MELIBEA  
EN LA RECEPCION DE FELICIANO DE SILVA

Francisco Rodríguez Cascante  
Université de Montréal

A Félix Carrasco, erudito lector de 'Celestina'.

*Introducción.*

Uno de los aspectos más interesantes de *Celestina* (1499) de Fernando de Rojas es el testimonio que da de las transformaciones en la manera de ver el mundo de los intelectuales de finales de la Edad Media. El texto de Rojas es una escritura plena de contradicciones, donde afloran los cuestionamientos al paradigma religioso, científico, filosófico y humano vigente en el período medieval. Sus personajes encarnan estas interrogantes y cada uno de ellos aparece como una conciencia independiente que valora y cuestiona. Lejos de actores fijados de antemano, son personalidades complejas que se mueven gracias a sus propios intereses, poniendo en duda un mundo que avanzaba hacia el Renacimiento, y con ello, a nuevas formas de percepción de las relaciones humanas y de comprensión de la realidad.

Dentro de la compleja estructura de relaciones entre los personajes, sobresale la que se establece entre Celestina y Melibea, debido a que sus diálogos están impregnados de las transformaciones que señalo. El presente artículo tiene como objeto de estudio las estrategias de seducción de Celestina y el problema del honor en Melibea, para posteriormente analizar la lectura que de estos aspectos efectuó una imitación del texto de Rojas: la *Segunda Celestina* (1534) de Feliciano de Silva, con el fin de observar la recepción de los problemas arriba señalados que realizó un lector-escritor del texto celestinesco.

Considero que los dos elementos apuntados (las estrategias de seducción y el asunto del honor) dan luz sobre la concepción ideológica del texto de Rojas,

en tanto que la ambigüedad implícita en el concepto del honor que maneja Melibea le permite al autor distanciarse de la concepción de un personaje monológico y afirmar un actante complejo que se mueve, gracias a sus propias motivaciones, en el desarrollo de la acción dramática. Comienzo con el análisis del enfrentamiento entre las conciencias de Celestina y Melibea para determinar el papel y el lugar que el concepto medieval del honor tiene en las argumentaciones y cómo es asumido y transgredido por ambos actantes. Posteriormente estudio la lectura que de esta problemática realiza de Silva, con el objetivo de distinguir el nivel de distanciamiento de la concepción ideológica de la *Celestina* original.

Analizo el tema del honor y su relación con el proyecto ideológico de Fernando de Rojas en los actos IV y X<sup>1</sup> y, luego, estudio las estrategias de seducción de Celestina para con Melibea y las respuestas de ésta última en relación con el problema del honor; después comparo la construcción del honor y la seducción que efectúa Rojas con las que realiza de Silva<sup>2</sup> y, finalmente diferencio la propuesta ideológica de la *Segunda Celestina* para observar su alejamiento respecto del texto de la *Tragicomedia*.

Mis hipótesis son: (a) en las estrategias de seducción de Celestina y el proceso dialógico que desatan entre Melibea y la alcahueta, se manifiesta Melibea como una autoconciencia distanciada de los valores medievales del honor y la fama; (b) el honor de Melibea no resulta de su inscripción en estos valores, sino en su asunción como un sujeto autoconsciente autónomo; (c) en la recepción del texto celestinesco realizada en la lectura-escritura de Feliciano de Silva se presenta un distanciamiento radical de la *Tragicomedia*, debido a la monologización que de *Celestina* y de su propuesta ideológica hizo el imitador citado, y (d) esta monologización tiende a aplanar las diferencias ideológicas respecto al epistema medieval construidas por Rojas y a acercar la problemática celestinesca al tópico del honor salvaguardado por la vía del matrimonio.

### ***La seducción de Melibea en Celestina.***<sup>3</sup>

Cuando Celestina visita a Melibea en el acto IV para convencerla de aceptar el amor de Calisto, ya Melibea se había enamorado de éste.<sup>4</sup> Más que partir de una ignorancia absoluta, el diálogo entre ellas está saturado de supuestos que pronto la alcahueta descubre y a partir de ellos establece sus estrategias, ya no de convencimiento amoroso, sino de aceptación de un complejo sentimiento que ha descubierto en Melibea. De este proceso de la alcahueta el texto muestra al lector un desarrollo, cuyas estrategias de seducción son las siguientes: (a) comparación vejez-juventud, (b) manipulación del discurso religioso, (c) manipulación del tópico cortesano de la enfermedad de amor, (d) adulación de la belleza, (e) alabanza del *carpe diem*, y (f) manipulación del trabajo celestinesco como un esfuerzo por servir a los demás.<sup>5</sup>

Es evidente en *Celestina* una parodia del amor cortés, puesto que los lectores contemporáneos de Rojas “debían darse cuenta en seguida de que el joven caballero era una figura paródica y, por tanto, ridícula” (Russell 1991, 59). Pero también Melibea se distancia de las reglas del amor cortés al permitir las declaraciones de Calisto y provocar la continuación de la relación.

Desde la primera unidad del diálogo está presente el distanciamiento apuntado, ya que por un lado Calisto introduce en forma abrupta sus intenciones y Melibea da pie a las declaraciones del pretendiente:

Calisto: En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

Melibea: ¿En qué, Calisto? (C, 85).

Posteriormente, se observa en ella el deseo de conocer las apreciaciones de Calisto y jugar con él manipulando los conceptos de “premio” y “galardón” (“¿Por gran premio tienes éste, Calisto?”; “¡Pues, aún más ygal galardón te daré yo, si perseveras!”[87]) para hacerle suponer al enamorado que la va a conquistar, cuando lo que en realidad espera es la ingenua suposición de Calisto y su declaración de “¡O bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra avéys oýdo!” [87] para ridiculizarlo haciéndole ver su gran equivocación. Sin embargo, lo que queda claro es la gran habilidad retórica de Melibea y su audacia para manejar la situación. Luego, observando el peligro en el que ha puesto su honor al no haber cortado desde el principio las declaraciones de Calisto y, por el contrario, haber jugado con él, procura seguir la norma al hacer una defensa del honor: “[...] tu loco atrevimiento, y el intento de tus palabras [Calisto] ha seydo como de ingenio de tal hombre como tú aver de salir para se perder en la virtud de tal mujer como<sup>6</sup> yo” [87].

En este discurso de Melibea siempre oculta algo, ella nunca dice lo que verdaderamente piensa. Confunde a Calisto porque quiere que el enamorado se declare y, cuando lo hace, Melibea queda satisfecha en su vanidad. Luego de probarle a Calisto su superioridad discursiva, toma la palabra para volver al ocultamiento: se propone como ofendida en consonancia con los valores medievales del honor. Con esto se sujeta a los códigos sociales.

Esta defensa de honor resulta poco convincente “pues para serlo debería haber terminado la conversación al darse cuenta de las intenciones de Calisto, en lugar de coquetear con preguntas y promesas” (Lacarra 1989, 15). Por el contrario, se presenta una Melibea inteligente, conocedora de las reglas del amor cortés y manipuladora de la situación. Si Calisto se ha planteado como egoísta, transgresor de las normas del amor cortés, pues no se ha declarado vasallo ni paciente adorador, sino pretendiente apresurado en espera de una pronta respuesta, Melibea ha mostrado que no es una doncella ingenua.

Considero, entonces, que el inicio de la *Tragicomedia* da tres claves de lectura que van a mantenerse como una constante a lo largo del texto. Primero, se presentan los personajes dotados de una autonomía de conciencia mediante la cual se distancian de la presencia de la voz autoral. Segundo, el concepto medieval del honor se transgrede, puesto que Melibea y Celestina no entienden el honor como la “fama” medieval, aunque en un nivel aparential lo presenten así, como estrategia para no ser excluidas de los espacios sociales donde viven. Y por último, existe en el texto de Rojas una multiplicidad de planos, lo que genera conciencia en el lector de que se mueven otros significados distintos a los que se perciben en un momento dado. Entre lo que dicen los personajes y lo que no dicen, se ocultan supuestos, se dicen las ideas a medias, se juega con el sentido de frases, etc., convirtiendo el texto en un rico entramado de significaciones. Este dinamismo de los planos expresivos es muy importante en la relación de Celestina y Melibea, puesto que sus diálogos siempre van a ocultar lo que ellas verdaderamente piensan y sienten, motivaciones ocultas que son, desde mi punto de vista, las que resuelven la acción dramática en los derroteros que Rojas propuso: una ruptura con el epistema imperante en la Edad Media. Este enfrentamiento, que incluye la transgresión del valor del honor, constituye el proyecto ideológico de Fernando de Rojas.

#### *La seducción de Melibea, acto IV.*

En el acto IV Celestina visita la casa de Pleberio y a pesar del recuerdo que le construye Lucrecia a Alisa, “no sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades y descasava mil casados” (152), la madre de Melibea, debido a la poca atención que pone a la visita por la enfermedad de su hermana,<sup>7</sup> decide dejar a su hija con la alcahueta, presentándosela antes como “esta mujer honrrada” (153). Hay un hecho que me parece fundamental para explicar el comportamiento de Alisa: Celestina era su vecina; es por esta situación que la esposa de Pleberio confía en que nada le va a pasar a su hija.

Una vez solas, Celestina empieza un proceso de adulación en el cual contrapone los dolores de la vejez con las virtudes de la juventud, así como equipara su propia vejez con su pobreza para ganarse la simpatía y la conmiseración de la doncella. En el primer parlamento que dirige a Melibea se aprovecha del tópico de la juventud para introducir sus propósitos de seducción, puesto que le habla de este período como el “tiempo en que más plazeres y mayores deleytes se alcançarán” (154), elemento del *carpe diem* que será profusamente explotado por Celestina en la continuación de su proceso de seducción.

En los tres períodos dramáticos que conforman el diálogo entre Celestina y Melibea en el acto IV,<sup>8</sup> la forma de tratamiento que emplea Melibea desde su primera intervención es “madre,” incluso lo sigue haciendo después de



que reconoce a Celestina y luego de que se le pasa el enfado por la propuesta de la alcahueta. El uso de este apelativo forma parte del complejo juego de relaciones del texto y de la necesidad de los otros personajes de subordinarse a una imposible función maternal de Celestina, para lograr sus objetivos.<sup>9</sup>

En el caso del proceso de seducción que analizo, tiene que ver con la estrategia de Melibea de establecer una relación de cercanía, obviando el conocimiento previo que tenía del personaje, para conseguir un fin: alcanzar el amor de Calisto. Melibea necesita alguien en quien confiar para confesarse y dar cabida y aceptación a un sentimiento amoroso que desde el primer diálogo con Calisto experimenta. Celestina es el medio que se le presenta para tener información del amante y dar gestos de correspondencia, aunque, por supuesto, debe proceder con la cautela que le imponen los códigos de su fama y el honor de su elevado nivel social.

Después de que Melibea recuerda que hace dos años no ve a Celestina, ésta última vuelve a la comparación de la vejez con la juventud, para insistir en que su vida ya está en una etapa final, mientras que la doncella posee un cuerpo del que debe disfrutar; le dice “goze desta alma pecadora y tú desse cuerpo gracioso” (158), insistiendo en la estrategia del *carpe diem*.

Fundamental es la manipulación del discurso religioso. Celestina compara a Melibea con una “angélica ymagen,” para señalar que no es pecaminoso el disfrute del cuerpo, sino más bien un mandato divino: “¿y no sabes que por la divina boca fue dicho, contra aquel infernal tentador, que no de sólo pan biviremos?” (158). Y una vez que le ha descubierto que es otro el propósito de su visita: la necesidad de ayudar a un enfermo,<sup>10</sup> equipara la caridad cristiana con el hecho de compartir el cuerpo, y lo propone como un elemento diferenciador entre el ser humano y el animal, aunado a la repetitiva adulación:

El temor perdí mirando, señora, tu beldad, que no puedo creer que embalde pintasse Dios unos gestos más perfetos que otros, más dotados de gracias, más hermosas facciones, sino que hazerlos almazén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes y dádivas, como a ti. [Y], pues como todos seamos humanos, nascidos para morir, y sea cierto que no se puede dezir nascido el que para sí solo nació. Porque sería semejante a los brutos animales, en los cuales aún ay algunos piadosos. (...) ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias y personas a los próximos? Mayormente quando están embueltos en secretas enfermedades, y tales que, donde está la melezina, salió la causa de la enfermedad. (160-161)

Celestina introduce el caso de Calisto como una enfermedad. Sabido es

que “la enfermedad de amor fue conocida y descrita por la medicina griega clásica, que transmitida y reelaborada después por la medicina árabe, pasó a formar parte integral de la medicina medieval” (Lacarra Lanz 1999, 20). Este elemento integró, también, los cánones del amor cortés.

Mélibea al oír el nombre de Calisto y tener presente los dobles sentidos de compartir la hermosura y disfrutar de la juventud recién escuchados, además de reconocer al enunciador de tales discursos, reacciona violentamente en defensa de su honor llamando a Celestina “alcahueta falsa, hechizera, enemiga de honestidad” (161) y señalándole que ha entendido sus intenciones y no desea perder su fama ni la de su familia:

¿Querriás condenar mi honestidad por dar vida a un loco, dexar a mí triste por alegrar a él, y llevar tú el provecho de mi perdición, el galardón de mi yerro? ¿Perder y destruýr la casa y honrra de mi padre por ganar la de una vieja maldita como tú? ¿Piensas que no tengo sentidas tus pisadas y entendido tu dañado mensaje? (162)

Pero en ningún momento decide Melibea cortar inmediatamente el diálogo y expulsar violentamente a Celestina, sino que, por el contrario, la insta a continuar el diálogo: “Respóndeme, traydora” (162), y en vez de poner una distancia rotunda a la pretendida buscadora de su mal, le comenta que sostuvo una conversación con Calisto y que con él “holgué más de consentir sus necesidades que castigar su yerro (...)” (163).

Al notar el enojo de Melibea y al mismo tiempo su deseo de seguir dialogando, Celestina recurre al tópico de la enfermedad de muelas y le solicita la oración de Santa Polonia y el cordón para ayudar a la curación de Calisto.<sup>11</sup> Melibea necesitaba aparentar su ira para dejar a salvo su honor y Celestina se da cuenta de eso, asimismo comprende que Melibea está muy interesada en Calisto, por ello la estrategia de la alcahueta se orienta ahora a hablar de Calisto pero a partir de su enfermedad. También recurre a otra táctica: victimizarse y señalar que es por su afán humanitario, por su denodado esfuerzo de servir a los demás que corre riesgos: “Que no es otro mi officio sino servir a los semejantes. Desto vivo, y desto me arreo” (165).

Por otra parte, Melibea, dando muestras de una gran estatura intelectual y ubicándose bien en el enfrentamiento, confiesa que sí sabe ante quien está: “Por cierto, tantos y *tales* loores me han dicho de tus *falsas* mañas que no sé si crea que pedías oración” (165-166) y con toda responsabilidad continúa su entrevista, a pesar de que le indica “(...) bien sé que ni juramiento ni tormento te *hará* dezir verdad” (166). Esto se debe a que Melibea ha aceptado la situación, sabe las intenciones de Celestina pero desea someterse a su mediación porque está muy interesada en Calisto. Por ello no le queda más que dejar a un lado su

estrategia del enojo, ya que ha cumplido con las reglas sociales que le exigían una respuesta bravía, y ahora, en medio de las contradicciones apuntadas (saber quién es Celestina, lo que pretende y la posibilidad de perder el honor) cae en otra, decide olvidar la supuesta ofensa de Celestina y perdonarla<sup>12</sup> con el propósito de lograr la intermediación:

Pero pues todo viene de buena parte, de lo passado aya perdón; que en alguna manera es aliviado mi corazón, viendo que es obra pía y santa sanar los apasionados y enfermos. (166)

Desde el inicio del acto Melibea ha estado interesada en conocer las intenciones de Celestina y cuando se entera del objetivo de su visita, ese interés aumenta y una vez hecha la convencional defensa del honor, cumpliendo así sus deberes con “la sanción de la sociedad” (Lida de Malkiel 1970, 406), la doncella decide seguirle el juego a Celestina y aceptar el contrato de verosimilitud de la supuesta enfermedad. Celestina, astutamente, se da cuenta del pacto entre lo que se puede decir y lo que se oculta e insiste en mencionar elementos sobre Calisto que sabe son del mayor interés de Melibea. Debido a esto lo idealiza recurriendo a comparaciones con grandes héroes de la antigüedad,<sup>13</sup> mencionando su edad, aludiendo a sus falsos dotes de cantante y procurando darle celos: “Ninguna mujer le ve que no alabe a Dios que así le pintó; pues si le habla acaso, no es más señora de sí de lo que él ordena” (168).

Melibea ha efectuado una estrategia de sustitución, no puede aceptar que está interesada sexualmente en un hombre, pero sí que está preocupada por un enfermo. En vez de una atención de galanteo afirma ante Celestina un espíritu caritativo y bondadoso, acordes con los valores cristianos de la época: ésta es la máscara que necesita para cumplir sus obligaciones sociales. Tanto ella como Celestina entienden la necesidad de la sustitución y ven cumplidos sus respectivos intereses: Celestina logró el cordón y otra visita, Melibea tener información sobre el amor de Calisto y demostrarle a la alcahueta su gran interés de que le sirva también como intermediaria.

Ante tanto elogio por parte de Celestina, Melibea se lamenta de su reacción violenta contra la alcahueta y bajo la máscara ganada descubre su interés para con el enfermo solicitando una segunda visita, pero ahora sí ocultándola de su familia :

En pago de tu buen sufrimiento quiero complir tu demanda y darte luego mi cordón. Y porque para screvir la oración no avrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy secretamente. (C, 168)

Lucrecia reconoce el doble discurso y reacciona sorprendida “¡más le querrá

dar que lo dicho!” y Melibea advierte a Celestina que “no le des parte de lo que passó a esse cavallero” (168), queriendo seguir con el ocultamiento, sabiendo que la intermediaria irá pronto a dar informe de su misión.

Celestina está por marcharse cuando Melibea le reafirma su interés por Calisto: “Más haré por tu doliente” (169) y la alcahueta se despide volviendo a su discurso religioso, esta vez sobre la naturalidad de las relaciones amorosas: “cada día ay hombres penados por mujeres y mujeres por hombres, y esto obra la natura y la natura ordenóla Dios, y Dios no hizo cosa mala” (170). Celestina se retira sabiendo que Melibea está enamorada de Calisto pero se resiste a confesarlo, y Melibea ha logrado comunicar su sentimiento.

### ***La seducción de Melibea, acto X.***

Una prueba de la autonomía de conciencia de Melibea es que ella en el acto IX envía a Lucrecia por Celestina. La criada va a la casa de la vieja y allá le dice: “(...) te ruega mi señora sea de ti visitada y muy presto, porque se siente muy fatigada de desmayos y de dolor del corazón” (237). En el acto X está la doncella muy dolida de su mal de amor y, llena de celos, se pregunta si Calisto “desconfiando de mi buena respuesta aya puesto sus ojos en amor de otra?” (238).

Melibea ha decidido romper con el entorno social que le requería el cuidado de su honra. Considera que no debe ocultar su “terrible pasión” (238) y se lamenta de la situación de la mujer en su época: “¿por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor como a los varones?” (239).<sup>14</sup>

Pero no puede aceptar en forma evidente ante Celestina su cambio de actitud y decide retomar el juego de apariencias mediante la enfermedad de amor y le afirma sentir que “me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo” (239). Melibea necesita a Celestina porque la vieja traduce en su discurso los deseos de los personajes, es una especialista del engaño que saca a luz las intenciones y los secretos de los demás. Melibea “la manda a llamar para que la vieja pronuncie lo indecible: lo que Melibea necesita es que su deseo cobre existencia al ser dicho” (Alcalá Galán 1996, 47). Melibea no se atreve a enunciar la decisión que ya ha interiorizado. Para hacerlo requiere de la intermediación de la alcahueta, quien le proporcionará el paso de la subjetividad hacia la exteriorización de su sentimiento, primero a Celestina misma, luego a Lucrecia y posteriormente a Calisto.

Celestina, desde el acto IV, conocía el sentimiento de Melibea y su reticencia a aceptarlo y a someterse a las consecuencias del mismo. Sin embargo, estaba ofendida por los insultos que le había proferido la doncella cuando llena de orgullo fingía defender su honor; así que la alcahueta decide vengarse: “Bien

está; así lo quería yo. Tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu yra,” y ahora le sigue el juego: “¿Quieres que adevine la causa?” (239). Melibea claudica y vedadamente le confiesa no buscar el enfrentamiento; le expresa su necesidad de que le diga simplemente que se ha enamorado de Calisto, por ello le confiesa rendida “veo mi corazón entre tus manos hecho pedaços” (240).

Sin embargo, Melibea persiste aún con la retórica de la sustitución de su amor por la citada enfermedad y Celestina acepta el pacto porque quiere que Melibea se venza aún más y confiese con claridad su pena, así que la increpa: “cumple que al médico como al confesor se hable toda verdad abiertamente” (240). Melibea se oculta de nuevo para que sea la alcahueta quien descubra la causa de sus malestares. Desde el acto IV, existe, siguiendo a Lotman, un “mecanismo lúdico” que manifiesta la existencia de otros significados ocultos en los discursos de los personajes.<sup>15</sup>

Considero que este mecanismo es el que funciona en la seducción de Melibea, el cual nunca es unidireccional sino que, por el contrario, es un proceso doble, uno que dirige tanto Celestina a Melibea como Melibea a Celestina. Cada uno de los personajes es portador de intereses particulares y su conducta va dirigida a conseguir sus aspiraciones, por lo que los procesos de convencimiento de Celestina tienen que tener en cuenta los intereses de Melibea, así que la alcahueta queriendo resarcir su orgullo herido le sigue el juego de la enfermedad de amor y se presenta como un experto médico.

En el juego de interrelaciones quedan en superficie los significados de la enfermedad de amor: la alteración de Melibea, sus síntomas, el lugar donde más dolor siente: “Mi mal es de corazón, la ysquierda teta es su aposentamiento; tiende sus rayos a todas partes. Lo segundo, es nuevamente nascido en mi cuerpo, que no pensé jamás que podía dolor privar el seso como éste haze; túrbame la cara; quítame el comer; no puedo dormir; ningún género de risa querría ver” (241). En otro plano de sentido distinto a éste está la preocupación forzada por su honra, aunque sabe que lo que busca en Celestina va a hacerla perder este valor. No obstante, ella ha determinado aceptar su amor hacia Calisto y tal defensa no es más que parte del juego de apariencias que debe sostener. Así que se hace evidente la ambigüedad del discurso de Melibea cuando le pide la cura a Celestina pero le advierte que “mi honrra no dañes con tus palabras” (241) y en su próxima intervención (refiriéndose al remedio) reitera “te pido le muestres, quedando libre mi honrra” (242).

Junto con estos significados, su enfermedad y su interés por la honra, está el más importante: su aceptación de estar enamorada de Calisto. Significado que en su décimo parlamento se manifiesta ya no como un supuesto, sino como un elemento que sale a la superficie terminando con los ocultamientos y el juego de supuestos:

Melibea. ¡O cómo me muero con tu dilatar! Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan áspero que yguale con mi pena y tormento. Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura, y si siento alivio, bien galardonada. (242)

Celestina no ha querido mencionar la causa del “mal” de Melibea porque la alcahueta se ha visto maltratada por el enojo de Melibea en el acto IV, por lo que pacientemente da rodeos para que sea Melibea la que tenga que confesarla. Ya Celestina sabe que hace rato Melibea está en sus manos (la doncella incluso la llama “amada maestra” (242) y ahora la vieja juega con ella: “Tu llaga es grande, tiene necesidad de áspera cura” (243), vuelve al tema de la enfermedad y no habla claro, aunque menciona el nombre de Calisto pero no haciendo alusión al remedio de Melibea sino al enfermo que han ayudado, con el propósito de exasperar a Melibea, la cual no termina de enunciar su amor. Así que Celestina concluye que padece de “amor dulce” y que su remedio se llama Calisto. Melibea se desmaya y Celestina se asusta, pero Melibea deja de una vez por todas de fingir y le confiesa: “Quebróse mi honestidad (...) lo que tú tan abiertamente conoces en vano trabajo por te lo encobrir” (245), y ya Melibea, por su propia decisión, se somete completamente a la voluntad de Celestina. Y al hacerlo, se libera, declarando un sentimiento que hacía ya bastante tiempo había aceptado pero que le era difícil enunciar:

¡O mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría! Si tu corazón siente lo que agora el mío, maravillada estoy cómo la ausencia te consiente bivar. ¡O mi madre y mi señora, haz de manera como luego le pueda ver, si mi vida quieres! (246)

A partir de este momento Melibea es quien decide sobre su vida. Creo que en este sentido se manifiesta ella como una conciencia autónoma, de acuerdo con Bajtín,<sup>16</sup> independiente del autor.

Rojas otorgó una conciencia autónoma a sus personajes y una voz propia capaz de analizar el mundo y decidir de acuerdo con sus intereses. Cuando Melibea ha decidido asumir su amor y vivirlo, le dice a Lucrecia: “cativóme el amor de aquel cavallero; ruégote por Dios se cubra con secreto sello porque yo goze de tan suave amor” (247). Con esto está destacando su autonomía, tanto de la sociedad que la va a juzgar mal como de sus padres, a quienes quiere.<sup>17</sup> La solicitud del secreto de la relación tiene que ver con su decisión, ya que no quiere que nadie interfiera con su voluntad.

El proceso de seducción de Melibea, entonces, no se debe leer como

una relación vertical en la que la vieja seduce a una inocente doncella a la cual le destruye su capacidad intelectual gracias a que tenía de aliado al demonio. Tampoco pienso que Rojas se propusiera en estos dos actos “desarrollar la tentación y caída de Melibea” (Ayerbe-Chaux 1978, 4).<sup>18</sup>

Por el contrario, se presenta el proceso dialógico de Melibea y Celestina en el cual ambas defienden sus intereses a partir de una conciencia autónoma y una evaluación racional de la realidad en la que viven. El honor para Celestina consiste en su profesionalismo, en la destreza con la que asume su oficio de alcahueta y mediadora. Para Melibea, el honor se desplaza de la protección de la fama para convertirse en la defensa de su conciencia autónoma como sujeto individual. Ella es un personaje que mantiene, en términos de Bajtín, “un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, como una posición plena de sentido” (1985, 71). Esta libertad de elección es la que le permite construir un ideal del amor en tanto proyecto de vida y de muerte. Esto explica su decisión de amar por sí misma, su idealización del *ridículo* Calisto, su rebeldía y enfrentamiento con los valores sociales y con sus padres, así como su rechazo del matrimonio en cuanto institución:

Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi speranza; conozco dél que no bivo engañada. Pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar? Todas las debdas del mundo reciben compensación en diverso género; el amor no admite sino sólo amor por paga; en pensar en él me alegro, en verle me gozo; en oýrle me glorifico; haga y ordene de mí a su voluntad. Si passar quisiere la mar, con él yré; si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuyré su querer; déxenme mis padres gozar dél si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos, que más vale ser buena amiga que mala casada; déxenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura.  
(304)

Desde esta conciencia de libertad Melibea escoge el amor como proyecto vital. Para ella es lo más importante de su existencia y por él desecha todo lo demás. Su autonomía como sujeto<sup>19</sup> la libera de sus compromisos sociales<sup>20</sup> y en sus enunciados construye una diferente dimensión del honor: en vez de la fama social reivindica la individualidad de una mujer que asume su existencia bajo responsabilidad propia.

El amor de Melibea es muy particular porque no se trata de una pasión ciega, sino de una voluntad libremente elegida y deliberadamente idealizada. Para ella Calisto no es el hombre ridículo de la realidad sino el héroe de sus lecturas, el “más acabado hombre que en gracias nació” (333). Este amor es un

acto de conciencia personal asumido a contracorriente de las normas sociales de la época,<sup>21</sup> hecho que manifiesta una profunda individualidad, la cual la hace escoger la muerte como salida. Su muerte es una decisión, una afirmación de su autoconciencia como sujeto, la manifestación de su voluntad de poder.<sup>22</sup>

La muerte de Melibea, entonces, representa el triunfo de su voluntad.<sup>23</sup> Así como se había enfadado por el criterio que sus padres tenían de ella y le dice a Lucrecia que les interrumpa “si no quieres que vaya yo dando bozes como loca, según estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia” (306), igualmente escoge ella sola su muerte: “(...) algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos yo y aquel mi querido y amado Calisto. Quiero cerrar la puerta, por que ninguno suba a me estorvar mi muerte (331). El honor de Melibea no se encuentra, entonces, en su virginidad ni en su fama, sino en la rebeldía de la autoconciencia de un sujeto libre y hacedor de su propio destino. Su muerte es el resultado de su afirmación como sujeto, determinación de una autoconciencia que revela el tránsito del epistema medieval al renacentista,<sup>24</sup> en el cual la categoría de individualidad cobra una importancia trascendental.

#### ***La seducción de Polandria en la Segunda Celestina.***

La *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva intenta seguir el texto de Rojas en cuanto presenta un joven noble, Felides, que se enamora de una doncella encerrada, Polandria, hija de Paltrana, señora de la alta sociedad. También existen dos criados, Sigeril, a quien Felides le confiesa sus penas de amor, tal como lo hace Calisto con Sempronio, y Pandulfo, un rufián mentiroso y cobarde que dista mucho de la compleja caracterización del Pármeno de original.

En cuanto a los acontecimientos, Felides le encomienda a Pandulfo que trate de conquistar el amor de Quincia, criada de Paltrana, con la finalidad de tener algún acceso a la casa de su enamorada. Pero cuando se entera de la resurrección de Celestina, recurre a ella y le encarga la conquista de Polandria. La alcahueta, luego de varios rodeos, acepta ser intermediaria. Entre estos hechos de Silva mezcla muchos acontecimientos más que desvían la trama principal, por ejemplo, los amores de Acays y Filinides.<sup>25</sup>

Siguiendo el texto de Rojas, antes de que Celestina hable con Polandria ésta ya está enamorada de Felides. En la cena XVIII expresa:

¡Ay de mí!, que no de balde se dize: lo que ojos no veen, que el coraçón no dessea; si yo no viera la carta de Felides haviendo visto su hermosura, no deesseara el coraçón lo que la razón aborrece. ¡Oh, amor, y cuán contrario de razón te hallo, cuán amigo del desseo te veo, cuán contrario te honestidad te miro, cuán enemigo de honra te entiendo!<sup>26</sup>



En la cena XX Celestina visita la casa de Paltrana, presentándose como reformada de sus antiguas costumbres y como una religiosa conservadora, con la finalidad de tener acceso más fácil a las residencias y a los lugares donde anteriormente no era bien recibida por su oficio. Cuando llega, Quincia hace recordar el papel de advertidora que cumple Lucrecia en el texto de Rojas<sup>27</sup>: “¡Válala el diablo la vieja! Señora, mala muerte me tome si Celestina, la que resucitó, no está allí” (SC, 311). Pero de Silva se vale del interés que en los personajes tiene el otro mundo y Polandria le pide a su madre que la haga pasar para tener alguna noticia del más allá.

La situación se simplifica en este caso, puesto que Paltrana hace pasar a Celestina y con toda confianza, le dice “comadre honrada, para bien sea tu venida, que Dios sabe el gozo que en esta casa de tu resurrección se ha tenido” (SC, 311-312). Celestina utiliza el conocimiento que posee de la enfermedad de Paltrana, aspecto que de Silva toma del texto de Rojas,<sup>28</sup> para justificar su visita:

como no he atravesado ell umbral de mi casa después que vine a este siglo, hasta que vine aquí; y también, la verdad, porque hablar claro Dios lo dixo, supe de tu enfermedad, y parecióme causa que acrescentava en la obligación de visitarte primero que a otra ninguna señora deste lugar, que, a Dios gracias, tengo hartas, no porque yo lo meresca a Dios, mas por su virtud. (SC, 312)

Una de las estrategias de seducción de Celestina es la utilización del discurso religioso, en tanto se presenta como transformada luego de su resurrección. Para introducirse en la casa de Polandria adula la belleza y juventud de Paltrana, le dice: “Assí que, hija, en cuanto tuvieres con qué pagar a Dios las mercedes que te dio con darte ser y hermosura y gracia, y sobre todo hazerte cristiana, no aguardes a la vejez, pues, mi amor, no sabemos el día ni la hora de la muerte, siendo cada día más cierta y más natural hora de morir que no de bivar” (SC, 316).

Celestina pide lumbre y aplica unos masajes a Paltrana, la cual se muestra sorprendida por la supuesta transformación religiosa de Celestina, mientras que la alcahueta emplea el mecanismo de la adulación con Paltrana también aprovecha para elogiar a Polandria: “¡Ay, gesto de ángel, con qué gracia lo dizes!” (SC, 313)<sup>29</sup> y a Paltrana: “(...) con su niñez no puede tener mejor barriga y pechos que tienes” (SC, 318). Ésta última, en vez de sospechar algo, queda impresionada por Celestina y la insta a visitarla para que sea ejemplo de religiosidad ante su hija.

Cuando Celestina le da un remedio para su enfermedad de costado, le encomienda a Polandria que, junto con Poncia, lleven a la vieja a pasear al jardín, abriéndole el espacio que necesita Celestina. Una vez en el jardín, Poncia le

pregunta a Celestina si vio en el otro mundo a Melibea, a lo que la alcahueta responde: “Mi amor, no se pueden dezir esos secretos, bástete saber que fue homicida de sí misma” (SC, 320), señalando su desacuerdo con la forma en que murió el personaje de Rojas.<sup>30</sup>

Queda clara entonces, la perspectiva ideológica del imitador, la cual le hará no solamente abandonar el problema del suicidio, sino dar a la historia un “final feliz” acorde con las instituciones religiosas. Estas referencias al texto de Rojas se presentan con frecuencia en la *Segunda Celestina*, en un esfuerzo de la imitación por recordar su adscripción al modelo.

Posteriormente Celestina solicita a Poncia que la deje sola con Polandria y, cuando lo consigue, le señala que lo que tiene que comunicarle “yo lo digo por tu provecho” (SC, 323), empleando la estrategia de fingirse servidora de los demás. Además, insiste en el servicio que le va a hacer, porque eso podría costarle la vida “(...) y baste havella perdido una vez por Calisto, sin culpa, no querría perdella otra vez por Felides” (SC, 323), en otra referencia al texto de Rojas. A lo que Polandria le comenta que puede confiarle cualquier secreto y que ella no la delatará.

Con esta mansedumbre por parte de Polandria, Celestina le confiesa el propósito de su visita, en una referencia, otra vez, al texto de Rojas: “(...) que este cavallero anda loco perdido por tus amores, hecho otro Calisto y peor” (SC, 324), a lo que responde Polandria:

A buena fe, tía, que si acabas como has encomençado, que no dexes de pensar que te ha dado dineros aquel loco por tercera; mas con las palabras que me dixiste me quiero asossegar hasta acabarte de oír.  
(SC, 324)

En el diálogo no hay supuestos ni ocultamientos, no existen planos lúdicos. La conversación es llana y Polandria no polemiza con Celestina, ni la alcahueta parece dotada de artes de convencimiento. Son personajes planos, “tipos” que obedecen a la conciencia del autor y siguen líneas para proponer la secuencia planeada de antemano por de Silva. Si bien aparecen las estrategias de la manipulación del discurso religioso, la adulación de la belleza, el tópico de la enfermedad de amor y la estrategia de presentarse como servidora de los demás, éstas son débiles y no tienen la funcionalidad de presentar el dinamismo de caracteres, tal como las utiliza Rojas.

Polandria en realidad no parece alterada como dice Celestina (“¡Quién te vio tan mansa!, ¡quién te vee agora tan çahareña y alterada! (SC, 324), no arguye razones ni enfrenta a Celestina. Entonces, la vieja, sigue con su proceso de convencimiento presentándole a Felides con la enfermedad de amor: “(...)

por tu causa ni come, ni duerme, ni vela, según está adormido en pensarte, ni oye, y por cierto, que está tal, que pienso que ya ni ve, ni palpa" (SC, 324),<sup>31</sup> pero el tópico de la enfermedad de amor no tiene los contrasentidos ni se explota con la riqueza con que lo hace Rojas. Posteriormente Celestina le dice a Polandria que las mujeres no son de piedra sino de "la natural condición de las mugeres, pidadosa" (SC, 325) y en un esfuerzo por imitar el ardid de Celestina con el dolor de muelas de Calisto, la Celestina de Feliciano de Silva termina diciéndole a Polandria que se guarde, orientando a su seducida a desconfiar de Felides. Con clara distancia del texto de Rojas, Celestina no busca en realidad transgredir la honra de Polandria y el texto se cuida de ello:

Que te guardes y santigües con la mano derecha quiero dezir, y si hasta aquí le has dado alguna limosna de favor con la izquierda, que no puede ser menos en tales burlas, que no lo sepa la tu derecha, pues sabes que la honra de las mugeres no está en más de la común opinión. (SC, 325)

Entonces Polandria le confiesa que Felides le envió una carta y Celestina le dice que más sabe ella, puesto que conoce que no lo quiere mal, a lo que agrega elementos que procuran idealizar a Felides ("un Alexandre en franqueza y un Héctor en fortaleza," SC, 326) en otra referencia al texto de Rojas.<sup>32</sup> Polandria, sin que medie ningún enfrentamiento discursivo para salvaguardar una posible pérdida del honor y sin que haya ninguna orgullosa insistencia en no querer someterse al dominio de la alcahueta (como lo hace Melibea), sonrío para confesarle a Celestina:

Pardiós, madre, no le quiero mal, ¿para qué es sino dezir la verdad? Mas assí lo quiero bien con que no me quiera mal. (SC, 326-327)

Celestina se despide de Polandria y ésta última, igual que Melibea, le suplica que "no digas nada a aquel cavallero desto que ha passado" (SC, 327).

En la cena XXVI se da el proceso de la respuesta de Polandria a la petición de Celestina. A diferencia del texto de Rojas, no es Polandria quien ha llamado a la alcahueta. Ella llega por sus propios intereses con la excusa de saber el estado de salud de Paltrana. Pero antes de que sea anunciada por Quincia, es fundamental el diálogo entre Poncia y Polandria. La criada, quien es realmente la que asume el papel protagónico, ha pensado en el problema de Polandria, después de que la doncella le ha confiado su amor en la cena XXIV, y le propone:

temo tu enfermedad, y no querría que la pena de aquel cavallero junto con el amor que le tienes diessen lugar, con el tiempo, a publicar alguna cosa con que tu fama y honra padeciesse sin culpa, por donde la gloria de tu fortaleza en lo secreto no sirviesse más de para contigo.

Y para esto he pensado que sería bien, si alguna cosa de su parte te dixessen, pedille que se case contigo secretamente, porque público pienso que tu madre no querrá, porque aunque él es tan rico y de muy buen linaje, ya sabes que tu mayorazgo que no puedes heredarlo casándote fuera de tu linaje. Mas yo por mejor tendría la pérdida de la hazienda que la de la honra. (SC, 389)

Con esta introducción de la cena quedan ya claros dos aspectos: (1) por un lado no es Polandria un personaje que piense por sí misma, mucho menos un actante con autoconciencia autónoma, tal como Melíbea. Y (2) por el otro lado, queda ya planteada la perspectiva ideológica de Feliciano de Silva: no es posible pensar las relaciones amorosas fuera del matrimonio, y de sostener esto se encarga Poncia, quien asume el papel protagónico y es la portavoz de la propuesta ideológica del autor. Para cerrar el monologismo del texto, dice Polandria a la iniciativa de su criada: “Yo estoy en lo que dizes, y así lo entiendo hazer” (SC, 390).

En adelante, Celestina se reduce a un personaje de escasa presencia y estatura; inmersa en un monologismo subrayado, en realidad se puede pensar más en la seducción de Poncia hacia Polandria y Celestina (la criada asume el papel protagónico y se encarga de expresar el conservadurismo de Silva). Así que ya está todo resuelto, lo que falta de la cena y del texto es desarrollar los deseos de Poncia. Cuando llega Celestina, Polandria, siguiendo a su criada, increpa a Celestina: “Allá, allá a otras baxas donzellas de linaje y de saber, buena muger, ve tú con esas palabras disfrazadas en lisonjas e hiproquesía, que no a mí; que te las entiendo” (SC, 395).

Pero Polandria no piensa en realidad, sino solo sigue los consejos de Poncia y procura amedrentar a Celestina con la actitud de una doncella que se ve en riesgo de perder su honor. Celestina se refugia en la estrategia de la servidora fiel y honesta: “tú me pagas bien con deshonra lo que yo por tu honra trabajo” (SC, 396) y en la de la víctima inocente, haciendo empleo del discurso religioso pero asumido sin ambigüedades: “honestamente trato, de castidad me precio, no me embiaron del otro mundo a tales liviandades” (SC, 397). Si Celestina ha presentado como una estrategia de seducción su discurso religioso, es decir que lo plantea como una trampa para hacer caer a sus víctimas, realmente es ella quien cae en él y así el final del texto lo confirma, cuando la última referencia a ella es que se va a misa<sup>33</sup> y que será la encargada de hablar con Paltrana para el matrimonio de Polandria.<sup>34</sup> Celestina deviene un personaje “cristiano” tan distante de la “hechizera, astuta, sagaz en quantas maldades hay” (103) que Sempronio le describe a Calisto, que es sustituida por una criada quien sólo piensa en el honor y el matrimonio.

Esta Celestina resucitada se presenta en diálogos y apartes fingiendo

ambigüedad y dobles intenciones; por ejemplo, cuando le informa a Felides del resultado de su entrevista con Polandria le dice "(...) me aproveché de mi saber (...) mas desnudéme de verdad por vestirla de lisonja, para ganalle la boca" (SC, 332-333). No obstante, no logra nada con sus dobles intenciones y no convence tampoco a Polandria. El texto se encarga de ir la reduciendo y termina desapareciendo de la acción. Su destitución obedece a la intención del autor de poner en evidencia el triunfo de las ideas de Poncia.

Ante los gritos de Celestina por los cuestionamientos de Polandria, llega Poncia a ayudar a su ama y le dice a la vieja que se explique en caso de que Polandria se haya equivocado, ante lo que la alcahueta señala que su intención era proponer que Felides hablara de matrimonio:

digo y torno a dezir que es bien que sepa aquel cavallero, que si él se ha de casar contigo, que hable en ello conmigo o con otra persona, y que de otra suerte que no ande haziendo liviandades. (SC, 399)

Poncia interviene y replica a Celestina que le parece lo más sano el consejo ya que "querría a mi señora Polandria más vella casada con este cavallero que con el emperador" (SC, 400). Luego Celestina se ofrece para hacer venir a Felides a que le proponga matrimonio a Polandria y es tanta la disminución de Polandria que sugiere que sea Poncia quien le hable al enamorado. Ante la ida de Celestina, Polandria le pregunta a su criada: "¿Paréscete, Poncia, que lo supe bien hazer?" (SC, 403). Ocurre, entonces, la seducción tanto de Celestina como de Polandria por Poncia, ya que la criada resulta más inteligente y diestra que la alcahueta y es la que hace predominar su voluntad.<sup>35</sup>

Lo que ocurre después es totalmente previsible: Celestina concierta la cita con Felides, Poncia lo convence de que se case en secreto con Polandria, lo que él acepta gustoso. Poncia se encarga de cerrar la unión:

Pues los que Dios y yo hemos ayuntado no los apartará Sigeril, que conmigo será testigo. Y agora que, señor, has dicho la palabra de seguridad que te demandé, di la segunda desta y primera de desposado. (SC, 447)

Polandria, por su parte, no se muestra feliz de haber obtenido su amor, sino de haber defendido su honra:

para con mayor gloria ganar la vitoria de mi honestidad en la cruel guerra de la sinrazón de amor, resistida con la defensa de la mayor razón del amor de mi virtud, con aquella vergüença que más a mí que a los estraños devía; porque dellos puedo huir o esconderme, lo que de mí no puedo, pues contino donde fuera fuera conmigo la

vergüença de haver faltado a mí, a la obligación de aquella honra y fama que mis passados con tantos trabajos me dexaron, con el autoridad de su linaje sostenida en los trabajos, premios de la honra, que con descanso a ninguno es otorgada. (SC, 447-448)

Al final del texto, Poncia se casa también en secreto con Sigeril, bajo el padrino de Felides, pero no tiene relaciones sexuales con su marido hasta después de celebrar la boda en la iglesia. Antes bien, Poncia le reprocha a Polandria haberse entregado a Felides antes de velarse. Celestina se va a misa y Felides le promete a Polandria que irá a pedir su mano ante Paltrana para casarse por la iglesia.

Con esto el texto cierra cualquier rebeldía contra la sociedad. No hay personajes que posean una autonomía de conciencia, excepto Poncia quien representa la ideología medieval y es la portavoz del epistema de la Edad Media<sup>36</sup> la cual se impone ante los demás personajes y ante todas las situaciones. El horizonte de expectativas<sup>37</sup> de Feliciano de Silva le movió a leer y a reescribir *Celestina* obviando de ella los aspectos que se salían del ideograma medieval y resolviendo la ambigüedad del texto. Ante una Melibea con una conciencia propia que rompe las normas de la sociedad y ni siquiera menciona el matrimonio como opción, de Silva insta una Polandria que no piensa por sí misma y que antes que otra cosa se obsesiona con el triunfo de su honra. Por otra parte, en vez de una Celestina astuta y complejamente estructurada, de Silva propone una Celestina desdibujada que es derrotada por una criada inmersa en los valores medievales, que defiende el honor y el matrimonio como los fines últimos de la existencia. En fin, frente a personajes complejos y situaciones trágicas, de Silva simplifica en exceso los personajes para imponer un "final feliz" donde triunfa el epistema medieval. En manos de Feliciano de Silva el texto celestinesco pasó de su inmenso carácter dialógico a una conservadora monologización.

### **Conclusiones.**

Las estrategias de seducción de Celestina para con Melibea en la *Celestina* de Fernando de Rojas son un entramado de argumentaciones que revelan el dinamismo de un actante complejo en busca de hacer cumplir sus intereses. Pero, también, muestran las respuestas que otro carácter igualmente complejo da al proceso, resultando un texto donde dos autoconciencias se enfrentan con intereses bien definidos y buscan cada una satisfacer sus respectivos intereses. Por una parte, Celestina quiere conquistar a Melibea para Calisto, y por la otra Melibea desea revelarle su amor a la alcahueta para *hacer saber* de un sentimiento que ya era parte de ella.

En este proceso, el concepto del honor tiene dos facetas: por un lado es un código social que se debía respetar, por ello tanto Melibea como Celestina procuran respetarlo discursivamente, pero la joven termina transgrediéndolo.

Por el otro lado, para Celestina su honor tiene que ver con su éxito profesional, mientras que para Melibea no corresponde con la categoría de la "fama" medieval, sino con la libertad de su autoconciencia para decidir su vida. Es por esto que en el texto de Rojas esta noción no tiene relación con su simbología medieval. Tanto Celestina como Melibea son actantes dotados de una autoconciencia que los hace actuar siguiendo sus propias motivaciones, alejados de una voz autoral que los manipule.

En la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva las estrategias de seducción se reducen tanto cuantitativa como significativamente. Aparecen las estrategias de la adulación de la belleza, la autopresentación de Celestina como servidora de los demás, la presencia del discurso religioso y la presentación de la enfermedad de amor, pero en el texto se pierde el dinamismo del proceso dialógico que se estructura en *Celestina*. Esto se debe, según mi perspectiva, a la monologización que lleva a cabo de Silva de los personajes de Rojas, situación que se explica por el distanciamiento de la *Segunda Celestina* del proyecto ideológico de Rojas.

*Celestina* se aleja de los cánones institucionales medievales: religiosos, sobre el honor y el matrimonio, y, en general, sobre la valoración de la vida. Su propuesta es sumamente ambigua y deja a los personajes la opción de buscar sus propias respuestas a la vida humana. Celestina la encuentra en su profesión y Melibea en el suicidio al escoger no vivir sin Calisto.

La *Segunda Celestina* procura resolver esa ambigüedad y retomar los cánones institucionales medievales como garantes de la verdad y la seguridad. Es por ello que en esta obra *Segunda Celestina* no se presenta ni el suicidio ni la muerte como opciones de los actantes, sino el matrimonio de los amantes y la defensa del honor de los personajes. De Silva obvia el elemento trágico y resuelve el conflicto planteado por Rojas instaurando un "final feliz." Es así como regresa al paradigma medieval y no lee la propuesta que subyace en la ambigüedad de *Celestina*: cada personaje tiene un destino individual que debe resolver al margen de los códigos fijados por las instituciones juzgadas decadentes.

¿Qué esperaba del texto celestinesco Feliciano de Silva? ¿Por qué leyó de una manera monológica *Celestina*? ¿Por qué cerró su sentido? ¿Por qué redujo a Celestina y a Melibea? Siguiendo a Jauss, el texto de Rojas provocaría en él una expectación que miró ambigua y una orientación peligrosa como ejemplo de moralidad. Así que intentó reorientar la lectura de sus contemporáneos y de los lectores futuros del texto, procurando encauzar el sentido hacia el epistema medieval, eliminando las conciencias de los personajes y quitando la ambigüedad, orientando el sentido hacia los valores del matrimonio, la honra y el cristianismo. Él observó una peligrosa salida hacia derroteros incomprensibles, por eso castró *Celestina*. No fue capaz de leer la transformación de un epistema, un cambio de valores, una "transición de época." El carácter conservador de su lectura-escritura

se relaciona tanto con el miedo a los cambios como con su ceguera para comprender que escribía en un período histórico donde los valores que defendía ya estaban caducos y otros explicaban el mundo de nuevas maneras. Por último, tampoco supo que Fernando de Rojas había propuesto un nuevo paradigma de seres humanos del cual en la *Segunda Celestina* no asoma ni un sólo rasgo.

\*\*\*

## NOTAS

<sup>1</sup> Tomo como corpus principal los actos IV y X, donde se desarrollan los procesos de seducción de Celestina; sin embargo, hago referencia, también, a otros pasajes de la *Tragicomedia*.

<sup>2</sup> De la *Segunda Celestina* trabajo como corpus principal las cenas XX y XXVI, ya que es en ellas donde se plantean los procesos de seducción hacia Polandria, aunque, igualmente, hago referencia a otros pasajes del texto.

<sup>3</sup> La edición que sigo es la de D. S. Severin (Madrid: Cátedra, 1994). Esta ed. toma como texto base la edición de Zaragoza 1507. Para suplir los pasajes de que adolece dicha ed. emplea la *Comedia* de Toledo 1500 y la *Tragicomedia* de Valencia 1514. En adelante cito por página de la ed. De Severin.

<sup>4</sup> Prueba de ello es la confesión que hace este personaje a su padre en el acto XX, cuando no tenía ya ningún motivo para mentir u ocultar nada, ya que estaba a un paso de suicidarse. Declara: “[...] la qual [Celestina], de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho; descubría a ella lo que a mi querida madre encobria” (333).

<sup>5</sup> Lida de Malkiel considera que en *Celestina* se presentan tres tipos de procesos de seducción por parte de la alcahueta: el desarrollo de *planes racionales* para conseguir lo que desea, la *improvisación* en el ataque: cada situación puede ser punto de partida para nuevos razonamientos, y la *acomodación estilística*, que consiste en “hablarle [al interlocutor] en su propia lengua a fin de insinuarse mejor su voluntad: en Celestina, como en nadie, es el lenguaje arma para la acción” (1970, 524). En las estrategias que señalo es evidente que se presenta la estricta racionalidad de Celestina, así como una destacada capacidad de improvisación que procura seguir las respuestas de Melibea, y en todas ellas, es clara la gran elocuencia de la alcahueta para hablarle a cada quién de acuerdo con lo que espera oír.

<sup>6</sup> Sigo a Severin en poner en cursiva los segmentos correspondientes a las interpolaciones de la *Tragicomedia*.

<sup>7</sup> No creo en la intervención del demonio como fuerza necesaria para explicar los acontecimientos del texto. En esta situación sigo la interpretación de Joseph T. Snow, quien sostiene que: “Sin ver a Celestina en dos años, y con el recuerdo de una mujer necesitada a quien le solía dar algo, por necesitada y por vecina, y en el mismo momento, distraída por la enfermedad de su hermana y la presencia de un paje (señal además de que su visita urge), Alisa no tiene grandes razones para recordar los otros oficios de Celestina en ese instante (...). Es lógico, así visto el momento complicado, imaginar cuán fácil es para Alisa aceptar la realidad del pretexto del



hilado y confiar en que Melibea, mujer de veinte años y siempre obediente y dócil, puede concluir el poco trato que queda del negocio: pagar el hilado según su calidad" (1999, 17).

<sup>8</sup> Leyendo la organización estructural del acto IV, Carlos Rubio observa que el diálogo entre la doncella y la vieja "se organiza en tres períodos dramáticos proporcionados: (1) anticlímax, representado por las razones de Celestina sobre temas abstractos (vejez, riqueza) y por las alabanzas, "captatio benevolentiae"; (2) clímax dramático con la ira de Melibea al oír el nombre de Calisto; (3) postclímax con disculpas de la alcahueta, sus elogios a Calisto y las excusas de Melibea" (1978, 17).

<sup>9</sup> Mercedes Alcalá Galán indica que: "La caracterización de Celestina como personaje pasa indefectiblemente por su identidad de madre que no lo es -su maternidad postiza, el ser llamada "madre" por todos, se basa en un acuerdo tácito de aparentar -y autoconvencerse- de la bondad y espontaneidad de sus relaciones con los demás, que siempre llevan el sello de lo ilícito. Su "maternidad" está, asimismo, caracterizada por la debilidad afectiva en ambas direcciones, tanto por parte de la madre como por parte de sus "hijos" que ven en la vieja un medio para conseguir fines deseados, fines independientes de ella como persona" (1996, 40).

<sup>10</sup> Celestina insiste en su estrategia de adulación de la belleza y de la condición social de Melibea llamándola "Donzella graciosa y de alto linage, tu suave habla y alegre gesto, junto con el aparejo de liberalidad que muestras con esta pobre vieja, me dan osadía a te lo dezir" (159).

<sup>11</sup> Russell interpreta la oración de Santa Polonia y el cordón como elementos mágicos que intervienen en el comportamiento de Melibea. De la oración piensa que ésta facilita la *philocaptio* y del cordón indica que "según las teorías mágicas una prenda de vestir guardaba algo de la personalidad de la persona que solía llevarla. Celestina quiere el cordón de Melibea, tanto por el hecho de que había estado en íntimo contacto con el cuerpo de la muchacha como por la fuerza espiritual con que se lo suponía dotado debido a que había tocado las mencionadas reliquias fuerza que ahora será convertida por la magia a fines malignos" (1991, 318). No obstante, creo que no es necesaria la magia para explicar los comportamientos de Melibea, según vengo señalando.

<sup>12</sup> María Rosa Lida señala que el "aire equívoco de la entrevista es indiscutible: si Melibea se aviene a entrar en el juego es porque, más o menos a sabiendas, ha decidido rendirse" (1970, 421).

<sup>13</sup> Lo describe de la siguiente manera: "En Dios y en mi alma, no tiene hiel; gracias, dos mil; en franqueza, Alexandre; en esfuerço, Hétor; gesto, de un rey; gracioso, alegre; jamás reyna en él tristeza. De noble sangre, como sabes; gran justador. Pues verle armado, un sant Jorge. Fuerça y esfuerço, no tuvo Hércules tanta; la presencia y faciones, disposición, desemboltura, otra lengua avía menester para las contar; todo junto semeja ángel del cielo" (167).

<sup>14</sup> Me parece acertada la opinión de María Eugenia Lacarra, quien considera que "es anacrónico imaginarla como un prototipo "avant la lettre" de la mujer liberada y rebelde. Su ejemplo no es positivo y "su caso" no sería admirable ni siquiera para nosotras. ¿Cómo identificarse con una mujer que se suicida por el amor de un hombre ridículo, de quien nos hemos reído a lo largo de toda la obra?, ¿cómo solidarizarnos

con su amor, si en su egoísmo el amor se reduce al placer? ¿Cómo puede ser, en definitiva, trágico o rebelde un personaje sujeto al sarcasmo de prostitutas y criados y cuyo amante la ve como un pájaro a quien hay que desplumar antes de comer?” (1989, 26).

<sup>15</sup> Este mecanismo, sostiene Lotman “no consiste en la coexistencia simultánea e inmóvil de diversos significados, sino en la conciencia permanente de otros significados distintos al que se percibe en un momento dado. El ‘efecto lúdico’ consiste en que los diferentes significados de un elemento no coexisten inmóviles, sino que ‘tilitan’ (1988, 92).

<sup>16</sup> Dice el teórico: “no se debe convertir a un hombre vivo en un objeto carente de voz y de un conocimiento que lo concluya sin consultarlo. En el hombre siempre hay algo que sólo él mismo puede revelar en un acto libre de autoconciencia y de discurso, algo que no permite una definición exteriorizante e indirecta” (1985, 87).

<sup>17</sup> Cuando en el acto XIV Melibea pierde su virginidad se lamenta de haberla perdido. Pero más le duele el deshonor que ha infligido a sus padres: “¡O pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fuesses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza; cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre; cómo sería yo fin quejosa de tus días! ¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡O traydora de mí, cómo no miré primero el gran yerro que se seguía de tu entrada, el gran peligro que sperava!” (286). Esta preocupación de Melibea, que ya está supeditada a su decisión de enamorada, muestra lo que María Rosa Lida ha señalado en el sentido de que “El ámbito de su angustia de enamorada no es su alma individual, antes se ensancha para abarcar la opinión de la ciudad –el honor y el recuerdo de todo su sexo, preso en la misma convención” (1970, 406-407).

<sup>18</sup> Reinaldo Ayerbe-Chaux hace una lectura plana de *Celestina* a partir de la doctrina escolástica de la tentación y señala que “*Celestina*, siguiendo el mismo proceso que con Pármeno, destruye en primer lugar la ‘conciencia intelectual’ de la joven, subrayando lo limitado y cambiante de la misma, para luego, en la tentación propiamente dicha, despertar en ella la ‘conciencia sentimental’, esa conciencia del yo en busca del deleite” (1978, 5). Para el autor, se plantean en el texto los pasos de la tentación, la curiosidad, la vanagloria y la soberbia, para concluir que Rojas “describía el proceso de la caída de la amada en los únicos términos psicológicos entonces conocidos” (1978, 9). Una interpretación semejante realiza Eliézer Oyola, quien apunta que “es como si el pecado capital, materia prima del artista medieval, fuera condimentado y cocido hasta adquirir un nuevo y más sabroso sabor artístico, reflejado en la técnica dramática del autor de *La Celestina*” (1979, 243).

<sup>19</sup> Este criterio lo sostiene Menéndez Pelayo cuando afirma que “no hay personaje alguno de *La Celestina*, aunque rara vez aparezca, que no muestre propia e inconfundible fisonomía” (1943a, 364).

<sup>20</sup> María Rosa Lida considera que la libertad individual de Melibea le permite afirmar un sentido particular del honor que no es contrario al decoro: “ella, tan cuidadosa de la reputación aneja a su categoría social, viene a postergarla y descubrir así un honor individual que no contradice sino supera su primitivo sentimiento. Una vez admitido el tropiezo lógico en el proceder de Melibea el no resolverse a

casar con Calisto, ni siquiera cuando está oyendo que su padre le permite elegir marido, fuerza es reconocer que su actitud no entraña falta de decoro incompatible con la Melibea de los actos anteriores, antes bien es muy propia del recio carácter de la doncella, ni incauta ni remilgada, que ya se ha rebelado contra la convención social que le veda descubrir (...) y satisfacer (...) su amor. (...) Melibea, sin ninguna coacción social, se torna por su propio albedrío esclava de su libre amor” (1970, 427-428).

<sup>21</sup> Como indica Erna Ruth Berndt, “el sentimiento de Melibea adquiere una dimensión más por la conciencia que del mismo tiene y expresa” (1963, 64).

<sup>22</sup> Mercedes Alcalá Galán sostiene que la muerte del personaje es una firme actitud de autodeterminación individual: “No se trata de una huida, sino de un acto supremo de rebeldía y autodeterminación. Su muerte es su triunfo, la salva del juicio de los demás. Melibea es esencialmente exhibicionista, como Calisto. Su final trágico es paradójicamente la culminación no de una entrega sino de una exitosa voluntad de poder, una afirmación de sí misma desafiante y relativamente meditada. Su autocompasión no es más que una justificación de su sacrificio; la obsesión por Calisto que la lleva a la muerte no es otra cosa que la única forma coherente que le queda de aferrarse a su nueva identidad recién creada” (1996, 53).

<sup>23</sup> Gilman afirma esta misma idea cuando indica que “es evidente que Melibea siente que la vida no vale la pena de vivirse sin esa posibilidad de gozo, esa a la vez mística y carnal satisfacción sentimental, que le proporcionaba Calisto. (...) El amor por el amor con su fatal culto a la muerte cede aquí a una especie de proyecto personal de inmortalidad *acompañada*” (1974, 226).

<sup>24</sup> D.W. McPheeters sostiene esta tesis cuando afirma: “Prefiere la muerte con Calisto a una vida sin él. La actitud y acciones de Melibea, como las de una heroína de Séneca, no son típicas de la época, pero ella encarna los conceptos cambiantes de la femineidad que van a influir en el período posterior del Renacimiento” (1985, 19).

<sup>25</sup> De estos episodios opina Menéndez y Pelayo: “Atento Feliciano de Silva, como novelista de oficio que era, a dar variedad a su libro con todo género de salsas e ingredientes, introdujo el ridículo episodio pastoril de Acays y Filinides, que es una de las primeras apariciones del bucolismo en la novela castellana, y remedó la media lengua de los negros de Guinea en los coloquios de dos esclavos, Zambrán y Boruca. Esta segunda novedad tuvo más éxito que la primera y fué imitada por muchos. No faltan, por supuesto, en este centón (que de tal puede calificarse la *Segunda Celestina*) bastantes versos menos que medianos, y varios cuentos” (1943b, 77). Criado de Val valora mejor que Menéndez Pelayo la *Segunda Celestina*, dice que “es obra importante de la literatura española. Representa la antítesis de la obra de Rojas, y en ciertos aspectos, su parodia. No es una simple imitación ni una continuación convencional. Prueba de ello es que llegó a tener en algún período más éxito que el de la propia “primera Celestina” (1977, 27). Opinión que, desde mi punto de vista, intenta equiparar en un mismo nivel valorativo dos textos muy diferentes con perspectivas ideológicas igualmente disímiles. Criado de Val no toma en consideración la abismal distancia estilística y estructural que separa a Silva de Rojas.

<sup>26</sup> Feliciano de Silva. *Segunda Celestina*. Ed. Consolación Baranda. Madrid:

Cátedra, 1988, 289. Esta edición se basa en el texto de Medina del Campo de 1534. En adelante, para citar esta edición indico la abreviatura SC (*Segunda Celestina*) y el número de página correspondiente.

<sup>27</sup> Le advierte Lucrecia a Alisa: “¡Jesú, señora, más conocida es esta vieja que la ruda!, no sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades y descasava mil casados” (152).

<sup>28</sup> En *Celestina* la alcahueta pregunta a Alisa: “¿Y qué mal es el suyo?” a lo que responde Alisa: “Dolor de costado, y tal que, según del moço supe que quedava, temo no sea mortal. Ruega tú, vezina, por amor mío, en tus devociones por su salud a Dios” (154). Y Celestina le promete tenerla en sus oraciones.

<sup>29</sup> En *Celestina*, recuérdese que Celestina adula la belleza de Melibea diciéndole: “¡O angélica ymagen, o perla preciosa, y cómo te lo dizes!” (158).

<sup>30</sup> Para Félix Carrasco, este aspecto del suicido los imitadores se lo censuran a Rojas: “en *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, cuando preguntan a Celestina por la suerte de Melibea, responde con evasivas por cautela, pero no deja de afirmar la posición cristiana ante el problema” (1994, 239).

<sup>31</sup> Evidente referencia a *Celestina*. Cuando la alcahueta le habla de la persona por la cual intercede a Melibea presenta a Calisto de la siguiente manera: “Yo dexo un enfermo a la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida, que [le] lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza” (C, 159).

<sup>32</sup> Véase la nota 13.

<sup>33</sup> Le dice la alcahueta a Elicia: “Ora, sus, yo me voy a missa; y mira que aquel paje del infante no me entre en casa” (SC, 563).

<sup>34</sup> En el último diálogo entre Felides y Polandria, cuando están planeando el matrimonio le indica el primero a Polandria: “que si yo puedo será antes de ocho días; y la vieja Celestina quiero que concierte lo acordado de nuestro casamiento, para aprobación de su mala estimación” (SC, 577), con lo cual Celestina, en vez de corruptora del honor, termina siendo casamentera.

<sup>35</sup> De este aspecto tan débil de Polandria escribió María Rosa Lida “no puede darse figura más borrosa y arbitraria que la de Polandria, totalmente eclipsada por su doncella” (1970, 460).

<sup>36</sup> Esta situación hizo decir a Menéndez Pelayo: “Hay verdadera delicadeza moral en el tipo de la criada y confidente Poncia, alegre y chancera, honestamente jovial, virtuosa sin afectación, llena de buen sentido no exento de cálculo. Ella salva a su ama de muchos peligros, la precave contra las imprudencias de su propio corazón, la alecciona en las situaciones difíciles, se defiende ella misma contra los arrebatos amorosos del paje Sigeril y ella es, y no Celestina, quien verdaderamente prepara el desenlace, en que la moral queda a salvo (...)” (1943b, 73).

<sup>37</sup> Para Jauss, esta noción debe entenderse como el sistema de referencias que surge para cada texto cuando se publica. Tal sistema se constituye de relaciones entre lo que el lector entiende por género literario, forma artística y temas de los textos conocidos anteriormente. De este conocimiento previo dependerá lo que el lector espere del nuevo texto, aunado al conjunto de señales y referencias que este texto le aporte. Esto constituye el horizonte de expectativas, el cual, como se observa, se materializa en dos niveles: el del conocimiento previo del lector y el del

texto que surge: "El análisis de la experiencia literaria del lector se escapa entonces del psicologismo amenazante cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico" (Jauss 1987, 57).

## BIBLIOGRAFÍA.

- Alcalá Galán, Mercedes. 1996. "Voluntad de poder en Celestina." *Celestinesca*. 20: 37-55.
- Ayerbe-Chaux, Reinaldo. 1978. "La triple tentación de Melibea." *Celestinesca*. 2.2 (noviembre): 3-9.
- Bajtín, Mijaíl. 1985. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. 2a ed. México: Siglo Veintiuno.
- Berndt, Erna Ruth. 1963. *Amor, muerte y fortuna en La Celestina*. Madrid: Gredos.
- Carrasco, Félix. 1994. "La recepción de *Celestina* a mediados del siglo XVI: Evaluación de dos lecturas." *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. M. I. Toro Pascua. Tomo I. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV. Depto. de Literatura Española e Hispanoamericana, 233-240.
- Criado de Val, Manuel. 1977. "Introducción" a: Fernando de Rojas. *La Celestina*. Ed. M. Criado de Val. Madrid: Editora Nacional, 7-38.
- Gilman, Stephen. 1974. *La Celestina: arte y estructura*. Trad. Margit Frenk de Alatorre. Madrid: Taurus.
- Jauss, Hans Robert. 1987. «Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria.» *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ed. Rall, Dietrich. Trad. Sadra Franco. México: UNAM, 55-58.
- Lacarra Lanz, Eukene. 1999. "Calisto y el amor hereos." *Insula*. 54. 633 (setiembre): 20-22.
- Lacarra, María Eugenia, 1989. "La parodia de la ficción sentimental en *Celestina*," *Celestinesca* 13.1 (mayo): 11-29.
- Lida de Malkiel, María Rosa. 1970. *La originalidad artística de 'La Celestina'*. 2a edición. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Lotman, M. Yuri, 1988. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Istmo.
- Mc.Pheeters, D. W. 1985. *Estudios humanísticos sobre 'La Celestina'*. Potomac MD: Scripta Humanística.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. 1943a . *Orígenes de la novela*. Tomo III. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- \_\_\_\_\_. 1943b . *Orígenes de la novela*. Tomo IV. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Oyola, Eliézer. 1979. *Los pecados capitales en la literatura medieval española*.

Zaragoza: Puvill.

Rojas, Fernando de. 1994. *La Celestina*, Ed. D. S. Severin. Madrid: Cátedra, 1984.

Rubio, Carlos. 1978. "El juego de seducciones de *La Celestina*: una estructura dramática.. *Celestinesca*. 2.1 (mayo): 13-23.

Russell, Peter. 1991. "Introducción" a: Fernando de Rojas. *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia, 11-158.

Silva, Feliciano de. 1988. *Segunda Celestina*. Ed. Consolación Baranda. Madrid: Cátedra.

Snow, Joseph T. 1999. "Alisa, Melibea, Celestina y la magia," *Insula*. 54. 633 (setiembre): 15-18.

**Argumento del segundo auto.**  
**P**artida celestina y calisto pa su casa: qda calisto o hablado cō se  
 pronio criado suyo: al q̄l como q̄ en algūa esperāca puesto esta todo  
 aguisar le parece tardāca: ebia d̄ si a se pronio a sollicitar a celestina  
 para el cōcebido negocio: quedā entre tāto calisto y parmēno jutos  
 razonando. Calisto Sempronio Parmeno.



**E**rmanos m̄os c̄i monedas d̄ a la madre bize biē (Se)  
 ay si beziste biē: allēde de remediar tu vida ganāste muy  
 grā hōra: pa q̄ es la fortuna fauorable y p̄pera sino pa ser  
 uir a la hōra: q̄ es el māyor d̄ los m̄danos bienes: q̄ estā  
 es p̄mior galardō d̄ la virtud. y por esso la damos a dios  
 por q̄ no tenemos mayor cosa q̄ le dar: la mayor pte dela qual cōsi-  
 ste en la liberalidad y frāqueza. A esta los duros thesoros cōmunica-  
 bles la escurecēz pierdē: y la magnificēcia y liberalidad la ganā y su

Toledo 1538

## IMAGERY OF LOVE AND DEATH IN PLEBERIO'S LAMENT

Ivy A. Corfis  
University of Wisconsin, Madison

Since the seminal studies of Marcel Bataillon, María Rosa Lida de Malkiel, and Stephen Gilman, critics continue to reexamine Pleberio's lament, to define its tradition, tone, message, and purpose within the context of the *Comedia* and *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Over the years, critics have classified Pleberio's speech as a thematic epilogue (e.g., Gilman), a moral summation or peroration (e.g. Lida de Malkiel), a contradictory – if not absurd – ending to the work as a whole (e.g. Bataillon), or an individual man's commentary on his personal plight. As such, in 1964, Bruce W. Wardropper analyzed in detail the nature of the father's lament and concluded that "Pleberio's speech is much too personal, much too anguished in its search for consolation, to be equated with the *planctus*" (143); but when Wardropper compares *Celestina* to epic and 15<sup>th</sup>-century elegies, he states that "[i]n designing Pleberio's lament the author of *La Celestina* had to make use of such vestiges of the older elegiac tradition as were appropriate" (147). He sees Pleberio's "lament on the disappearance of order a summation of *La Celestina*," for it enables the reader to see the work's theme: that of *cupiditas*, the "excessive appetite for women and money" (149). "[A] poet like Rojas may understandably dwell, in his intuition of man's tragedy, on the *force* of cupidity against which man must struggle. The weakness of man versus the power of the Satanic trinity [i.e., World, Love, and Fortune] is a worthy subject of meditation. This line of reflection," it seems to Wardropper, "is the one which Pleberio's elegy directs us to follow" (151-152).

In general, the lament in *Celestina* is categorized by many critics as a morality piece, exemplary discourse, rhetorical exercise, or a "summation or chorus echoing the *loco amor* theme of the work," as Flightner reviews the question in 1964 (81). Flightner himself, however, understands the piece as more.

As he puts it: the “monologue is a continuation of, not an adjunct to, the previous action; [the father’s] monologue is a powerful lament by an individual whose suffering is made yet more moving by the realization that, unlike the other characters of the work, Pleberio’s dilemma will not soon be terminated by death but will endure” (81). Flightner perceives the lament as developing the *loco amor* theme and extending it beyond the realm of the human and sensual to the universal contemplation of life, fortune, and death.

It cannot be denied that the predominant tone of the speech is personal, as Wardropper shows—be it serious or ironic; yet as Flightner reminds us, there are clearly interwoven overarching themes of love, life, and death, that take the lament from the level of exclusively personal introspection to that of universal edification, as subsequent studies, such as those by Fraker, Casa and Gerli, continue to demonstrate. In opposition to Bataillon’s and Green’s view of the soliloquy’s unimportance in the work, Charles Fraker maintains that the lament is coherent and essential to *Celestina* and its world view. Fraker traces the interplay of order and reason – and the consequences of their absence – throughout the work, especially as evinced by key speeches of Calisto, Melibea, and Celestina. *Celestina*’s violent world view, resulting from men placing themselves at the service of their passions, is present in Pleberio’s lament and throughout the characters’ lives. The same contentious world view is portrayed in other 15<sup>th</sup>-century works, such as *Visión delectable* (Fraker 521-522). The scenario is not unique to Rojas or *Celestina*. But it is love that is specifically attacked in the *Comedia/Tragicomedia*, as explicitly stated in the preliminaries to the text. “Love, compounded with other passions, far from bringing about an increase in the human race, has in fact diminished it,” states Fraker. “Five deaths can be charged to love. This fact is Pleberio’s target: he rails against the chaos and disorder love produces as he is actually surveying the wreckage it has brought about” (523). Rojas’ representation of love as a force for universal ill connects the soliloquy to the heart of *Celestina*’s message, meaning, and structure. In this respect Fraker and Wardropper coincide in the opinion that concupiscence can be evil’s ally and thus Fortune and Love can lead man to a fall; and that is precisely the point that Rojas was trying to make in *Celestina* overall and in Pleberio’s lament in particular, an interpretation echoed by Luis Miguel Vicente.

In 1968, Frank Casa also comments on Pleberio’s speech. He concludes that Rojas “is not interested in giving a moral lesson [...] Rojas is not judging his characters, he is making them live, but live within a particular conception of life” (29). Casa reads Rojas as portraying man as sinful, but fragile, and impotent against the forces of Fortune, World and Love. “There is a tragic message to the lament as well as to the novel, but it is not that man will be punished for the sin of lust. The tragedy resides in man’s very existence and in his eternal struggle against superior powers” (29).



In 1976, two important articles appeared on the subject of Pleberio's lament. One, by E. Michael Gerli, views Pleberio's function in the work as one of both exemplification and expression of personal grief (69). Gerli examines Pleberio as the traditional *expositor* endowed with acute self-awareness and introspection. Gerli holds that Pleberio's lament "represents a rebellion against the ethos of religious and literary convention. It is an anguished plea for individualism as opposed to the bogus security provided by uncritical conformity to literary traditions and Christian views" (73). It is thus that Rojas attacked the established norms of conduct and undermined the philosophical and consolatory topics of his day.

In the second article, Peter N. Dunn underscores the work's ironies that impact on Pleberio's speech. He observes two important meanings in Pleberio's words: "an admission of a general complicity in a shoddy world [...] and [...] the language of commerce applied to the experience of love" (415).<sup>1</sup> Dunn maintains that Rojas had no need to moralize because the world he portrayed was commonplace in the *contemptus mundi* tradition. "If Rojas put any other 'message' in his book than that which he advertised, it would seem to indicate the small measure of reality that man can accept" (417).

More recently, Alan Deyermond has revisited the discussion of Pleberio's lament and agrees with Dunn and other critics on the emphasis that *Celestina* places on economic status and money, an emphasis that is also apparent in the lament. While Deyermond does not overlook the personal sentiment present in the speech (173), he notes the importance of Pleberio's reference to his daughter in terms of his worldly prosperity and economic hopes. Deyermond reaffirms, like Dunn, Rojas' use of bitter irony in the lament and additionally discusses the use of the *Salve regina* as closure to the frame opened by Calisto's evocation of Psalm 19 with the words "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios."

It cannot be denied that since Pleberio appeared so little in the text prior to the lament and given the minimal interaction between father and daughter—although much information is implied regarding their relationship,<sup>2</sup> to have Pleberio pronounce the lament evokes many contradictions and raises many questions regarding the nature of Pleberio's grief. Although, as Fraker has shown, the world view that the father describes is not incompatible with what is seen in the prologue and throughout the work, the similarity on the one hand is countered by ironic inconsistency on the other. The importance of economic imagery overall and the "daughter-as-investment" in particular, that Dunn and Deyermond outline, are fundamental to Pleberio's characterization and to how we interpret his words. His materialistic approach to grief adds to the irony found in the lament and elsewhere in the work.<sup>3</sup> Gerli's view of the irony that rises from Pleberio's undermining of consolatory topics and the ironic use of

*sententiae* studied by Gilman and Shipley, to name a few, shape our understanding of Pleberio and the meaning of his lament.

Equally important for interpreting the speech is the concept of love and *cupiditas*, noted by Wardropper, Flightner, and Fraker, among others, in connection with the idea of Fortune and Fall. The disaster of Melibea's death, the web of intrigue and tragedy woven by the economy of sexual love, clinical love sickness that destroys man's reason through excessive imagination, and the sin caused by such disorder, all give Pleberio cause to rail against World, Fortune and Love, even as his words acquire ironic overtones in light of previous textual events and, as Deyermond reminds us (173-174), Pleberio lacks concern for the condition of Melibea's mortal soul. There is no true expression of grief for her loss outside his own personal complaint.

It is not uncommon in the criticism dedicated to Pleberio's lament to mention other literary elegies as comparisons to Rojas' confection. In addition to the laments in *Cárcel de amor*, which are obvious counterpoints given Rojas' borrowing of San Pedro's phraseology, the *planctus* in Jorge Manrique's *Coplas* and Juan Ruiz' *Libro de buen amor* are especially brought to bear on the study of Pleberio's discourse.<sup>4</sup> The Archpriest's use of irony in dedicating an elegy to a go-between, his view of her residing in the glories of heaven, and the use of Achilles' epitaph from the *Libro de Alexandre* as a model for the bawd's are only a few of the ironic touches Juan Ruiz incorporates into the lament. The unconventional nature of the *planctus* dedicated to Trotaconventos makes it a logical comparison to Pleberio's speech as a measure of Rojas' irony. Jorge Manrique's *Coplas* being a masterpiece of conventional elegiac discourse makes it an excellent comparison to show how Rojas adhered to or departed from the mainstream literary commonplace. However, it is not the purpose of this brief study to enter into a word-by-word analysis of these three laments to explicate their manipulation of the topic, both serious and ironic; rather I will focus on one of Pleberio's descriptions of love to exemplify Rojas' appropriation of the tradition and its imagery. Near the end of his lament, Pleberio addresses Love in the following manner:

¡Enemigo de toda razón! A los que menos te sirven das mejores dones,  
hasta tenerlos metidos en tu congoxosa dança. Enemigo de amigos,  
amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto? Ciego  
te pintan, pobre y moço. (604-605)

Earlier he accuses Love of being the cause of all the tragedy and death that has occurred to Calisto, Melibea, Celestina and company: "Esto todo causas" (604).

The use of the Cupid image that appears at the end of the quotation given

above is not surprising nor out of the ordinary, but it is crucial to the identification Rojas establishes between love and evil, for love in this instance is not only blind, in that it affects all capriciously and without warning, but is also blind to all the ill it causes and the good it destroys, thus reinforcing Pleberio's affirmation that love causes death.

The idea of love as death, of course, is commonplace in *cancionero* poetry, as well as in the 15<sup>th</sup>-century *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, where love brings about death (e.g., Martínez de Toledo, I: cap. XIV: De cómo por amar acaesçen muertes e daños), and where love causes the seven deadly sins and man's transgression of all ten commandments (Martínez de Toledo, I: caps. XIX-XXXVI). This concept of love's nature was explicated in the 14<sup>th</sup>-century *Libro de buen amor*, where love is the root of all evil, including the seven deadly sins, as explained in the "Pelea que con [Amor] ovo el dicho Arcipreste" (Ruiz 181 ss). In specific terms, the Archpriest tells Love: "eres mentiroso falso en muchos enartar; / salvar non puedes uno, puedes çient mil matar" (182cd). Pleberio and Juan Ruiz view similarly the danger of love and the evil that it brings. Both rail against Love and accuse it of murder.

Reiterating the same linkage between love and death is the image of the "congoxosa dança." Pleberio speaks of Love and of Love's dance: Love traps those who are not in love until they have fallen under Love's spell. Once caught in the dance, they are Love's disciples, and, as Pleberio has already declared, Love kills its followers: "Tú matas los que te siguen" (604). In context, the reference to the dance evokes the topical image of the Dance of Death, where Death carries all away, regardless of age, station or wealth. Once more, the imagery of love and death are equated in Pleberio's discourse.

Pleberio continues by calling Love "enemigo de toda razón ... enemigo de amigos, amigo de enemigos," which immediately brings to mind Jorge Manrique's *Coplas*, Copla 26, where the poet describes his father, Rodrigo, as follows:

¡Qué amigo de sus amigos!  
 ¡Qué señor para criados  
 y parientes!  
 ¡Qué enemigo de enemigos!  
 ¡Qué maestro de esforçados  
 y valientes!  
 ¡Qué seso para discretos!  
 ¡Qué gracia para donosos!  
 ¡Qué razón!  
 ¡Qué benigno a los sujetos,  
 y a los bravos y dañosos,

un león! (278-279)

The use of “enemigo”/ “amigo” is a politically charged term and refers to vassalage and alliance. In his edition, Antonio Serrano de Haro gives the following information in the note to Copla 26: “[*¡Qué amigo de amigos!*], así como [*¡Qué enemigo de enemigos!*], era ritual en las escrituras de confederación: «vos yo seré bueno, e leal, e verdadero amigo, y *amigo de amigos, e enemigo de enemigos*» («Escritura de confederación entre don Rodrigo Manrique y el Conde de Cabra», en [L.] Salazar y Castro, [*Historia genealógica de la*] *Casa de Lara* (...) [Madrid, 1696-1697], *Pruebas*, p. 390), y la yuxtaposición se incorpora a los tratados internacionales de la época y de la primera mitad del siglo XVI” (278). The use of “enemigo de enemigos [...] amigo de amigos” with respect to Rodrigo is a highly laudable quality and denotes the nobleman’s loyalty and honesty. To the contrary, in Pleberio’s description of Love, Love is “enemigo de amigos, amigo de enemigos.” Rodrigo’s positive attribute has been inverted to represent love’s dishonesty and disloyalty.<sup>5</sup> Love betrays and murders its followers and friends. It is the traitor, disloyal vassal, and untrustworthy lord. The image underscores what Pleberio has already asserted: Love kills its own; love is murderous.

It is also interesting that Rojas has Pleberio use political phraseology to describe love. In Pleberio’s invective against Love, Rojas borrows a term not from general consolatory literature nor from Juan Ruiz’ rejection of Love in the “Pelea” nor from the Archpriest’s description of Death in his lament for Trotaconventos, but rather Rojas appropriates Jorge Manrique’s *Coplas*, which make frequent use of political vocabulary in their description and praise of Rodrigo’s secular activities as lord and knight. Pleberio adopts such terminology to describe how love fits the worldly, materialistic tone of the discourse. Pleberio thinks of Melibea in terms of investment and speaks of Love as part of the body politic that has broken its pact and alliance. Did Pleberio use such terminology and speak so because he believed he had entered into a binding truce with Love ever since he married and settled down at age forty? His earlier words and rhetorical questions, bemoaning how all this tragedy came about, could imply a negotiated peace now broken by Love. The cry of “¿Cómo me soltaste, para me dar la paga de la huyda en mi vegez?” (603) may suggest that Pleberio believed Love to have breached their contract in a world where even emotions are business agreements that can be bartered. Pleberio’s idiolect reflects the preoccupation with economics, negotiations, and alliance that fill his earthly life.

In addition, love is not only the enemy of a friend and friend of an enemy, but the enemy of reason: “enemigo de toda razón.” This representation brings to mind the preliminary matter, which states that the implied public for whom the moral lesson was intended is the “mancebos, mostrándoles los engaños que

están encerrados en sirvientes y alcahuetas" (181) and that the work was composed "en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Así mismo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes" (205). The words Pleberio utters at the very end of his lament, at the end of the text, hark back to the beginning of the work: love destroys reason through unbridled desire. As Fraker concluded through his discussion of the work:

Love, assuredly, is not the only passion which dominates the several characters: greed, pride have their place as well. But love is obviously the first to appear, and the first to further the design of fate. (...) Equally important, *Celestina*, so all-powerful in the plot, owes her very existence to love, as Pleberio points out. Rojas, therefore, not only informs us of the *fact* that love brings its followers on evil days: by revealing to us the mechanism of Fortune he also specifies how this comes about. Love does its damage by leaving its victims exposed to Fortune, to all the chances and changes of the world, subject to all its conflict, all its lack of purpose. It is abundantly clear, then, that the propositions Pleberio makes about love are only meant to drive home a point Rojas has already made at length throughout the *Celestina*, that love sows chaos in the world, that love is a great force for ill. (526)

There is obvious thematic and moral similarity between Pleberio's lament and the rest of the work in the portrayal of love. Love destroys order and reason; lack of order and reason brings man to his fall. Pleberio's verbal documentation of the destructive relationship between love and reason is symbolically played out through the many deaths in *Celestina*. Sempronio, Pármeneo, Melibea and Calisto fall to their death as they fall from virtue and fortune. After their fall from the window, Sempronio and Pármeneo are beheaded; and Calisto, as a result of his fall from the ladder, has his head broken into pieces and his brains splattered over the paving stones. In three instances falls from fortune are accompanied by "losing one's head" (i.e. reason), literally and figuratively.

In spite of the continuity of images that portray love's destructive force in Pleberio's lament and the work as a whole, the fact that Pleberio is the *expositor* does make the discourse ironic, as Gerli and Dunn have discussed. Given Pleberio's previous action –or lack thereof– as *paterfamilias*, his sorrow becomes less pitiable in the reader's estimation. That the topoi of consolation are inverted and do not console and that the father does not meditate on his daughter's afterlife make Pleberio seem materialistic and self-absorbed. He is more concerned with his own loneliness than with remembering the virtue and goodness of his daughter. As Deyermond points out (173), there is true fatherly

feeling and Pleberio does express sincere grief at the loss, but the irony of the many questions he finds unanswerable casts a shadow over the heart-felt sentiment. As Dunn brings to fore in his study, of the thirty-eight rhetorical questions Pleberio asks, none is what a father should ask: "How did it happen? Why didn't I know before this?" (415). Moreover, the lament progresses to an ironic crescendo with Pleberio's complaint against the "world" ("Del mundo me quexo porque en sí me crió" 606) —that is, against his own false world of earthly joy and materialistic value— leading to and ending with the "in hac lachrimarum valle" (607), thus sustaining Pleberio's personal cry of woe rather than a "communal consciousness of suffering" (Dunn 417). Much like the Archpriest's lamentation for Trotaconventos, where irony subverts the discourse's genuine grief and belies a true desire to praise and console, Pleberio's lament departs from the consolatory commonplace owing to the particular fabric of his person and circumstances.

This brief examination of only a few lines of Pleberio's speech exemplifies Rojas' familiarity with the elegiac tradition: his inversion of Jorge Manrique's *Coplas*, the fusion of images of death and love that were commonplace in the *Libro de buen amor*, in the Dance of Death, in 15<sup>th</sup>-century love poetry, and in texts reproaching love, such as *Arcipreste de Talavera, o Corbacho*. Rojas handles the existing literary culture aptly and molds it to his own needs. He has Pleberio express the invective against love, like Juan Ruiz before him, in direct appellation to Love, pronouncing a scalding condemnation of its murderous nature. Love obliterates reason and brings those who love to a tragic end. However, even in this consistent presentation of love as destroyer, traced throughout *Celestina*, Pleberio's words set themselves apart from the rest of the work. Pleberio rails against Love and accuses his old adversary, with which he thought he had come to terms after his fortieth year, of the most foul, vindictive death of his beloved only child. Here a certain irony surfaces, for Pleberio waited and hesitated to give Melibea in marriage. He heard noises in the night but did not follow up on his investigations. His vigilance was lax, perhaps due to his immense paternal love or his economic preoccupations. Regardless of the reason, he must share in the guilt and responsibility he casts at Love's feet. The readers see Pleberio as ironically railing against the World, Love, and Fortune for sins he must also bear. It is truly an odd blend of coherence and inconsistency that make us the amalgam of images that decorate and characterize Pleberio's lament.

\*\*\*

## NOTES

<sup>1</sup> Gerli alludes to the element of commerce in his discussion of the medieval elegiac commonplace, according to which the amassing of material goods is useless, since wealth and possessions cannot pass into the hereafter. Gerli points out how Pleberio inverts the topic, "for he sees the futility of opulence in relation to living" (72).

<sup>2</sup> For development of Pleberio's character and his role in formulation of the action, see Snow.

<sup>3</sup> Again, for ironic elements in the lament, see Dunn; and for irony in the work as a whole, see Ayllón.

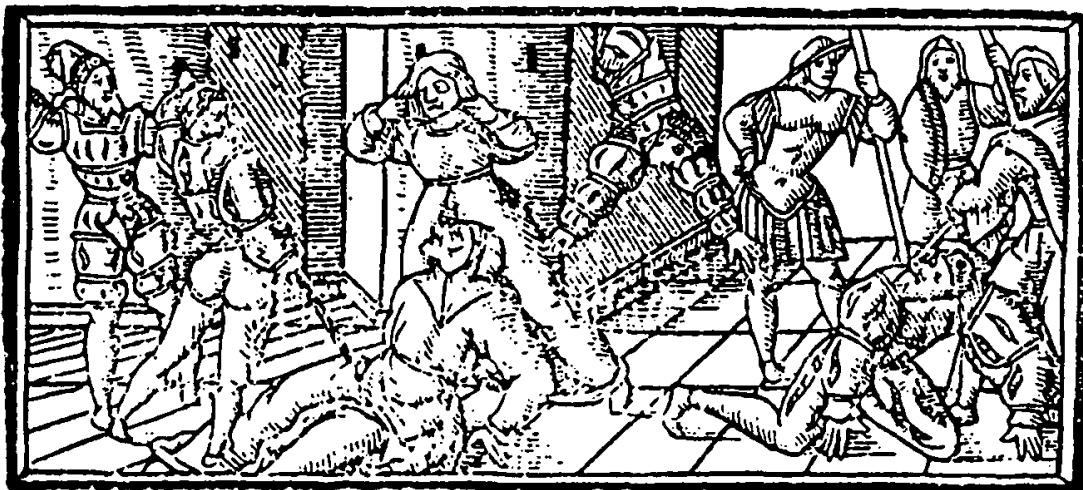
<sup>4</sup> Gerli compares Pleberio's speech to Manrique's *Coplas*, with special reference to the commonplace of the disappearance of worldly wealth at death (70-72). The same critic also makes general comparison to Juan Ruiz' *planctus* (70-71). Wardropper also comments on the two laments (144-45 and 150-51, 146-47).

<sup>5</sup> For other elements of Manrique's *Coplas* inverted by Pleberio's discourse, see Gerli 72.

## Bibliography

- Ayllón, Cándido. *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1984 .
- Bataillon, Marcel. *"La Célestine" selon Fernando de Rojas*. Paris: Didier, 1961.
- Casa, Frank P. "Pleberio's Lament for Melibea." *Zeitschrift für Romanische Philologie* 84 (1968): 20-29.
- Deyermond, Alan. "Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21." *Modern Language Notes* 105.2 (1990): 169-179.
- Dunn, Peter N. "Pleberio's World." *Publications of the Modern Language Association of America* 91.3 (1976): 406-419.
- Flightner, James A. "Pleberio." *Hispania* 47 (1964): 79-81.
- Fraker, Charles F. "The Importance of Pleberio's Soliloquy." *Romanische Forschungen* 78 (1966): 515-529.
- Gerli, E. Michael. "Pleberio's Lament and Two Literary Topoi: *Expositor* and *Planctus*." *Romanische Forschungen* 88 (1976): 67-74.
- Gilman, Stephen. *The Art of "La Celestina"*. Madison: U of Wisconsin P, 1956.
- Green, Otis H. "Did the 'World' 'Create' Pleberio?" *Romanische Forschungen* 77 (1965): 108-110.
- \_\_\_\_\_. *Spain and the Western Tradition*. 4 vols. Madison: U of Wisconsin P, 1968. 1: 112-19. 2: 52-53, 76-77. 3: 202-205.
- Hook, David. "¿Para quién edificué torres?": A Footnote to Pleberio's La-

- ment." *Forum for Modern Language Studies* 14 (1978): 25-31.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de "La Celestina."* Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- Manrique, Jorge. *Obras*. Ed. A. Serrano de Haro. Madrid: Alhambra, 1986.
- Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. M. Gerli. Letras Hispánicas 92. Madrid: Cátedra, 1981.
- Mendeloff, Henry. "Pleberio in Contemporary *Celestina* Criticism." *Romance Notes* 13.1 (1971): 369-373.
- Rojas, Fernando de. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. P. E. Russell. Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia, 1991.
- Ruiz, Juan. *Arcipreste de Hita. Libro de buen amor*. Ed. A. Blecua. Letras Hispánicas 70. Madrid: Cátedra, 1992.
- Shipley, George. "Authority and Experience in *La Celestina*." *Bulletin of Hispanic Studies* 62 (1985): 95-111.
- Snow, Joseph T. "Celestina and Pleberio: When Value Systems Collide." *The Medieval Text. Methods and Hermeneutics. A Volume of Essays in Honor of Edelgard E. DuBruck*. Eds. W. C. McDonald and G. R. Mermier. *Fifteenth-Century Studies* 17 (1990): 381-393.
- Vicente, Luis Miguel. "El lamento de Pleberio: Contraste y parecido con dos lamentos en *Cárcel de amor*." *Celestinesca* 12.1 (1988): 35-43.
- Wardropper, Bruce W. "Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition." *Modern Language Notes* 79.2 [Special Issue, March] (1964): 140-152.



Sevilla 1535



## INSULTOS, PULLAS Y VITUPERIOS EN *CELESTINA*

Lourdes Albuixech  
Southern Illinois University

Pero para mientes a la muger quanto la vieres yrada:  
cosas se dexa dezir por aquella boca ynfernal  
que non son de oyr nin escuchar. (*Corbacho* 155)

Alfonso Martínez de Toledo recordaba en la segunda parte de su *Corbacho* cómo las mujeres son maldicientes, sobre todo cuando son instigadas por la envidia o por la ira (cuarto y sexto pecados mortales, a los que son especialmente propensas). Suplía esta opinión con discursos animados en que las mujeres se desmedían en maldiciones, juramentos y denuestos, en cosas “que non son de oyr nin escuchar,” como el célebre del huevo o el de la gallina perdidos. Son estampas que, allende retratar bastante desfavorablemente a la mujer, suponen una “trasfusión a la prosa del habla popular” (Castro Guisasola 173), que también encontramos en *Celestina*. Hablando de la influencia que el *Arcipreste de Talavera* operó en *Celestina*, Castro Guisasola se refería al “espíritu de observación y sano realismo, el arte exquisito de aprisionar con sorprendente gallardía en el estrecho marco de la prosa todo el tumulto callejero con su lenguaje elíptico y su modo de decir sentencioso y castizo, imitaciones numerosas de pormenor, y acaso acaso la afición a la prosa rimada” (Castro Guisasola 175-176).<sup>1</sup> Ese “modo de decir castizo” incluye por igual sentencias y donaires, maldiciones e insultos, refranes y chistes, “motes y trufas del tiempo más viejo” (*Celestina* 344). En la carta “a un su amigo,” Rojas se refiere a la mezcla de sentencias y donaires que tan bien le han parecido en el primer acto, y en los acrósticos, menciona los “dichos lascivos, rientes,” el “oro de lata” o los “mill abrojos” con que ha dorado “el fin de aquesto que escrivo” (73).

La metáfora de la píldora dorada o endulzada dio la pauta a la lectura didáctica (Bataillon) o irónica (Gilman) de la obra,<sup>2</sup> pero cuál era verdaderamente la intención de Rojas (y del primer autor) es algo que probablemente nunca llegará a dilucidarse del todo. Lo que es innegable, como ha destacado Dorothy Severin en varias ocasiones (1979, 1980, 1987), es la negligencia de la crítica del

siglo veinte en referencia al lado cómico de *Celestina*, tan evidente en cambio a los lectores contemporáneos a Rojas. Otros aspectos de la obra, como lo obscuro y el lenguaje soez, han sido igualmente desatendidos, víctimas de la pacatería crítica. En cuanto al primero de estos elementos, María Rosa Lida de Malkiel lamentaba que “los críticos apenas se han planteado el problema. Por lo común se han contentado con aplicarle de pasada alguna sanción moral, o lo han negado desde unas supuestas alturas estéticas” (325). El lenguaje vulgar, que incluye los insultos, juramentos, maldiciones, pullas, denuestos, vituperios, *abominations*, *execrations*, etc., permea enteramente el texto. Se trata, en palabras de Bakhtin,<sup>3</sup> del “lenguaje del mercado,” un tipo de lenguaje extraoficial, diferente del que se escuchaba en la Iglesia, en el palacio, en la corte o en otro tipo de instituciones (154). Me parece, por tanto, que no debemos ignorar su importancia y es mi propósito analizar aquí cuáles son sus funciones en la obra.

El uso de términos abusivos se advertía ya en la comedia latina, en la elegíaca y en la humanística,<sup>4</sup> como han subrayado, entre otros, Saara Lilja, Lida de Malkiel y José Luis Canet Vallés.<sup>5</sup> Sin embargo, es en *Celestina* donde se da la simbiosis más perfecta de estilo vulgar y estilo elevado. Es posible que ya desde el umbral de la *Comedia*, la carta al amigo, pueda apreciarse la influencia del lenguaje mercantil en *Celestina*. Para “vender” su remedio contra el amor mundano, mal endémico que aqueja incluso a su amigo y protector, Rojas elogia en términos exagerados (lo cual puede encubrir cierta socarronería) la medicina, los papeles mismos, fabricados no “en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos” (69) y escritos en un estilo “jamás en nuestra lengua castellana visto ni oydo” (69). No sólo las alabanzas extremas, sino también el hecho mismo de ofrecer un remedio tan exaltado—una gran obra—para combatir una enfermedad o un afecto tan enojoso e inferior como el amor, recrean “that special marketplace atmosphere in which the exalted and the lowly [...] are leveled and are all drawn into the same dance” (Bakhtin 160).<sup>6</sup> Se da en la carta la combinación tradicional de arte y medicina; se proclama la obra literaria como escritura que no sólo entretiene y es ‘dulce,’ sino que cura,<sup>7</sup> lo que resulta tanto más irónico cuanto al final de la obra Pleberio recuerda el poder del amor, de cuya “congoxosa dança,” que no hace melindres ni a la edad ni al estado de las personas, es casi imposible escapar.

Siguiendo el *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, Rojas afirma en el prólogo a la *Tragicomedia* que todo en el mundo—elementos, animales, peces, aves, hombre—vive en continua guerra.<sup>8</sup> Esta natural contienda alcanza asimismo las opiniones de los lectores de la obra, “dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad” (80). Y es que, como advirtiera el “omne bueno” a su hijo en el ejemplo II de *El Conde Lucanor*, “nunca farás cosa de que todos digan bien” (87). Toda la parte final del prólogo es original [de Rojas], y el eje central parece ser la palabra: unos loan, otros ríen, otros critican, otros añaden sumarios al principio de cada auto, otros litigan, otros piden que se

alargue el proceso de los amores. El propio Rojas disiente de algunos de estos comentarios: “Unos les roen los huessos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta, *no aprovechándose de las particularidades*, haziéndola cuento de camino; otros pican los donayres y refranes comunes, loándolos con toda atención, *dexando passar por alto lo que haze más al caso y utilidad suya*” (80, énfasis mío). La palabra se convierte, así, en un instrumento más de porfía. Vale tanto para elogiar, como para ofender, y puede entenderse de infinitas maneras.

Entre los términos abusivos que más se repiten en *Celestina* encontramos ‘torpe,’ ‘maldito,’ ‘loco,’ ‘hydeputa’ (o variantes como ‘fi de puta’), ‘necio,’ ‘traydor,’ ‘puto,’ ‘malvado,’ ‘simple,’ ‘vellaco,’ ‘bovo,’ ‘desvariado’ y ‘asno.’ Algunos de éstos, como ‘loco,’ ‘puto,’ ‘vellaco,’ ‘bovo’ y ‘asno,’ cuando aparecen con un sufijo como -illo (loquillo, asnillo, vellaquillo, putillo, bovillo), -ito (loquito), -ico (simplezico, putico), -uelo (neciuelo), ilustran los “usos jocosos, suavemente ofensivos o simplemente cariñosos” del insulto (De Dios Luque, Pamies y Manjón 17). Este uso lúdico del insulto es puramente carnavalesco; su función no es ofender ni provocar a la risa, sino socializar. Estos términos resultan ambivalentes, ya que degradan y halagan simultáneamente, poniendo en entredicho las facultades mentales del interpelado y a la par estableciendo un vínculo entre éste y el interpelador.<sup>9</sup>

De todos los personajes, es sin duda la vieja alcahueta quien mejor ilustra este uso carnavalesco o festivo del insulto. *Celestina* conoce bien la función liberadora o terapéutica que puede tener el insulto. Sabe que mediante el uso de apelativos insultantes, puede aliviar o romper del todo la tensión que existe entre algunos personajes. *Celestina* trata de solventar sus diferencias con Pármeno salpicando su discurso de expresiones en que lo insultante se diluye entre diminutivos afectivos, como “neciuelo,” “loquillo,” “simplezico,” “putico,” “landrezilla” (118), “vellaquillo,” “loquito” (120). Igualmente, echa mano del insulto cariñoso para ganarse a Lucrecia (“loquilla” [169]); a Sempronio (“loquillo,” “bovo” [173], “loco” [175]); y de nuevo al pertinaz Pármeno (“loquillo” [193 y 198], “bovo” [199], “asno” [206]).

Además de esta función del insulto, en *Celestina* algunas acusaciones ofensivas y pullas se usan para hacer reír. Constituyen un elemento de distensión de la acción y forman parte del lado cómico o humorístico de la obra. Cuando Sempronio echa en cara a su amo “lo de tu abuela con el ximio” (96), es claro que la acusación no pasa de ser una inofensiva “porrada” para Calisto (“¡Maldito sea este necio, y qué porradas dize!”), una simple broma (Green) o pulla (Armistead y Silverman), que más que escocer al amo, haría reír al oyente o lector en la época de Rojas. El problema es que en épocas modernas se ha distorsionado el significado de este tipo de chanzas, y se ha querido explicar la broma en términos más serios (Menéndez Pelayo, Forcadas, R.E. Barbera, Burke).<sup>10</sup>

Otro ejemplo del uso humorístico de lo abusivo se ve cuando Sempronio llega a casa de Celestina y Elicia lo recibe con las siguientes palabras: “¡Ay, maldito seas, traydor! Postema y landre te mate<sup>11</sup> y a manos de tus enemigos mueras y por crímenes dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas!” (105). Estos malos deseos constituyen una muestra de ironía premonitoria, puesto que efectivamente Sempronio acabará en manos de la justicia por el crimen perpetrado contra Celestina. Pero además manifiestan algún resabio de *pullas*, junto con otras maldiciones que Elicia añade inmediatamente después a éstas: “¡Nunca Dios te vea; nunca Dios te consuele ni visite!” (105), “¡Ha, don malvado! ¿Verla quieres? ¡Los ojos se te salten!” (106). Como demostrara Wickersham Crawford y prueban numerosos textos dramáticos del siglo XVI, era entonces popular en España el juego conocido como “echarse pullas,” un tipo de *tenzone* o logomaquia emparentadas seguramente con los *versus Fescennini*, que se recitaban alternativamente y que consistían en “personal and often obscene taunts in which one person wished for another all sorts of misfortunes, and sometimes were employed in connection with wedding festivities” (153). Los participantes en este tipo de juegos, llegado el final, se separaban alegremente. Si bien es verdad que no se da en *Celestina* este intercambio alternativo de malos deseos, sí están presentes en esta situación en particular el trasfondo erótico, los insultos, las maldiciones y el humor. Sempronio mismo se ríe al escuchar las primeras maldiciones de su amante: “¡Hy, hy, hy! ¿Qué as, mi Elicia? ¿De qué te congoxas?” (105). Resulta claro que para Sempronio las maldiciones de Elicia forman parte del juego amoroso. Su risa revela su gozo al verse reconvenido por su amante y da una pauta sobre la manera en que ha de interpretarse el pasaje. El lector u oyente, además, se divierte por partida doble, pues contempla la ironía tras el aparente enojo de la prostituta.

Saara Lilja señaló que en la comedia latina “slaves are the principal figures in comic scenes of abuse. Incessantly abused by their masters, they find a satisfactory compensation in abusing each other whenever the opportunity arises, and, moreover, those free people who are low enough in the social scale—such as procurers—and sometimes even the master, behind his back” (52). En *Celestina* son los criados y la alcahueta los que más echan mano del lenguaje abusivo. Como en la comedia romana, la risa arranca en ocasiones de instancias en que los criados se insultan, abusan de otros personajes socialmente inferiores y critican a su amo a sus espaldas. En la escena con que se abre el acto VI encontramos estos tres aspectos juntos: Sempronio maldice e insulta a Pármeneo [“¡O mal fuego te abraze, que tú hablas en daño de todos y yo a ninguno offendo! ¡O intollerable pestilencia y mortal te consume, rixoso, imbidioso, maldito! [...] ¡Vete de aquí a la mala ventura!” (178)] porque Pármeneo ha insultado a la proxeneta apodándola “puta vieja” (178). El joven criado no escarmienta, y se mete ahora con el amo, en comentarios aparte, llamándolo “este loco,” “desvariado” y “el perdido” (180), ganándose más vituperios por parte de su compañero, que lo califica de “maldiziente venenoso” (180).

Aparte de los insultos cariñosos o socializadores y los insultos humorísticos, un número considerable de términos y expresiones se usan en *Celestina* con el afán de ofender o vejar. En cierto modo, estos insultos actúan como niveladores ya que aparecen en boca de distintos personajes, desde los criados y Celestina hasta Calisto y Melibea. Pero mientras que los personajes de clase social más elevada pueden referirse a sus subordinados en términos vejatorios, los criados y las prostitutas sólo pueden hablar en estos términos entre sí. A ello alude Areúsa en el acto IX cuando Lucrecia llega a interrumpir el banquete:

Assí goçe de mí, que es verdad, que éstas que sirven a señoras [...] Nunca tratan con parientas, con yguales a quien pueden hablar tú por tú [...]. ¡O tía, y qué duro nombre y qué grave y sobervio es «señora» contino en la boca. Por esto me bivo sobre mí, desde que me sé conoscer, que jamás me precié de llamar de otrie sino mía. Mayormente destas señoras que agora se usan. (232)

Con estas señoras, continúa diciendo Areúsa, se gasta lo mejor del tiempo y sólo pagan con insultos como “ladrona,” “puta,” “tiñosa,” “vellaca,” “golosa,” “puerca,” “çuzia,” “necia,” “desaliñada,” “mala mujer,” “Y tras esto mil chapinazos y pellizcos, palos y açotes” (233). Por eso, cuando quieren insultar a sus amos, los criados lo hacen en apartes cínicos y mordaces o en ausencia del insultado ante una tercera persona.

Calisto pasa con especial soltura de los elogios a los abusos, en el tratamiento que propina a sus criados. En la primera escena con Sempronio, Calisto insulta a su sirviente llamándolo “este maldicto” (87) y “malvado” (88), lo impreca con pullas como “¡Ansí los diablos te ganen!, así por infortunio arrebatado perezcas, o perpetuo intolerable tormento consigas, el qual en grado incomparablemente a la penosa y desastrada muerte que spero traspassa” (87-88), y termina mandándolo “con el diablo” (89). La violencia verbal del amo no parece ofender al criado hasta que, de manera insolente, Sempronio replica al “¡Ve con el diablo!” de Calisto diciendo: “No creo según pienso, yr conmigo el que contigo queda” (89).<sup>12</sup> Este exabrupto tiene una función fisiológica, “for after childhood, relief in tears and wailing is rightly discouraged, and groans are also considered a signal of extreme weakness. Silence after suffering is usually impossible. The nervous system demands some expression that does not affect towards cowardness and feebleness, and, as a nervous stimulant in a crisis, swearing is unequalled” (Graves 32).

El maltrato verbal del amo parece tener un efecto acumulativo en el sistema nervioso de Sempronio quien, sin poder tolerar más el abuso, paga—aunque sea a través de un aparte—a Calisto con la misma moneda. Y a partir de ahora, el criado que había sobrellevado con tanta calma las asperezas proferidas por Calisto,

se atreve a tildarlo de “loco,” “herege” (92), “pusillánime,” “fi de puta” (95), “necio” y “asno” (101) en sendos apartes. Estos insultos de Sempronio (a diferencia de la salida de tono que acabamos de ver) no son propiamente reacciones a insultos de Calisto, sino más bien a comentarios de éste que le sorprenden o que ofenden por contradecir la religión cristiana o las expectativas de comportamiento masculino (fuera, claro está, del comportamiento masculino literario, como aquel prescrito por la narrativa sentimental, que es por el que se rige Calisto). Los insultos murmurados por el criado socavan el discurso amoroso-sentimental de Calisto, contribuyendo así a la parodia del enamorado.

Al igual que su compañero Sempronio, Pármeneo sufre los vituperios de Calisto (enojoso, loco, necio [134], vellaco, mal criado [135], terrón de lisonja, bote de malicias, el mismo mesón y aposentamiento de la embidia, perdido [136]) con mayor o menor serenidad, pero no tardamos en darnos cuenta de que se siente ofendido. Una vez solo, el criado lamenta el mal ‘verbal’ que recibe de su amo en pago a su fidelidad: “¡O desdichado de mí!; por ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos, yo me pierdo por bueno. El mundo es tal; quiero yrme al hilo de la gente, pues a los traydores llaman discretos, a los fieles necios. Si [yo] creyera a Celestina con sus seys dozenas de años acuestas, no me maltratara Calisto” (137).

Cuando, poco después, llega Sempronio con Celestina a las puertas de Calisto, éste manda a Pármeneo a ver quién es, no sin antes llamarle “maldito sordo” (108). El criado anuncia que “Sempronio y una puta vieja alcoholada davan aquellas porradas” (108). Calisto se impacienta e increpa “¡Calla, calla, malvado, que es mi tía; corre, corre, abre!” (108), pero Pármeneo, que conoce bien a Celestina, aclara a su amo “¿Y tú piensas que es vituperio en las orejas ésta el nombre que la llamé? No lo creas, que así se glorifica en lo oyr, como tú quando dizen: «Diestro cavallero es Calisto»” (108). Saara Lilja ha señalado que “a pejorative adjective is not a term of abuse, if it simply makes known a disagreeable trait of character” (11), y es evidente que para el joven criado no puede haber ofensa en esta descripción *incontrovertible* de la alcahueta. Pero por más que Pármeneo se empeñe en que Celestina es “por tal título conocida” (108) y enumere los distintos ruidos que “el tal nombre representan” (109), vemos que la vieja se ofende bastante al son de tal apelativo. Cuando Pármeneo se refiere a ella como “flaca puta vieja” (120), la tercera reacciona algo molesta: “¡Putos días vivas, vellaquillo! ¿Y cómo te atreves?” y, más adelante le recuerda “que tan puta vieja era tu madre como yo!” (120). Como recuerda Miguel Casas Gómez, “la palabra “puta” y sus expresiones malsonantes constituyen uno de los tacos o insultos más asiduos de nuestra vida cotidiana” (95), y ya era así en la época de Rojas, como ha demostrado José Luis Alonso Hernández en su inventario del lenguaje germanesco de los siglos XVI y XVII.<sup>13</sup>

Nos damos cuenta, además, de que a la vieja le ofende oírse llamar ciertas

cosas por lo que ocurre de camino a casa de Pleberio. En plena calle, Celestina se amedrenta ante la posibilidad de ser descubierta por la justicia. Antes de reparar en los agujeros favorables, lo que empuja a la alcahueta a seguir es “el qué dirán” Sempronio y, sobre todo, Calisto. Casi resulta irónico que pese más para la vieja locuaz la violencia de la palabra que la que le espera de ser atrapada por la justicia (muerte, manteamiento, azotes, encorozamiento). Celestina imagina los “denuestos ravisos” (150) que le echará en cara y a voces el enamorado; la llamará “puta vieja,” “alcahueta falsa” y “vieja traydora” (150). Lo peor es que estas imaginadas voces de oprobio se literalizan momentos después, cuando Melibea descubre los motivos reales de Celestina, y en un arranque de cólera la nombra “alcahueta falsa, hechizera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros” (161), “malvada,” “vieja maldita” y “traydora” (162). Posteriormente, la vieja recordará a Calisto los “inominiosos nombres con cuyos títulos asombran a los niños de cuna” con que la magulló la joven (182).<sup>14</sup> Celestina, insultada a su cara y a sus espaldas, todavía tiene que escuchar injurias de boca de los dos criados antes de morir traspasada por la espada de Sempronio: “o vieja avarienta, garganta muerta de sed por dinero” y “doña hechizera” (274).

Pocos personajes de la obra se salvan de ser denigrados a sus espaldas, ante un tercero. Melibea describe a Calisto ante Celestina y Lucrecia como: “loco saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramiento malpintado” (162); la “gentil” Melibea en realidad da asco, según Areúsa y Elicia. Ésta, en el acto XV, llega incluso a referirse a ella como “la loca de Melibea” (296) y el “estiercol” de Calisto (299). Pármemo y Sempronio denominan muchas veces “puta vieja” a Celestina cuando hablan de ella. Escondida tras un paramiento en casa de Areúsa, Elicia se refiere a Sosia como “hydeputa el pelón” (309), “don handrajoso” y “el asno” (312), y la propia Areúsa lo llama “vellaco” (312) en cuanto sale de la casa. A Centurio, Areúsa lo describe como “aquellotro cara de ahorcado” (313) y como “el vellaco” (313); el soldado fanfarrón alude a sus dos visitantes como “estas putas” (317) y Tristán recuerda a Sosia que Areúsa es “marcada ramera,” “malvada hembra” y “arrufianada mujer” (319). La maledicencia se convierte, por tanto, en uno de los vicios más ponzoñosos de la sociedad celestinesca pero es asimismo reveladora de información respecto a los ofensores (De Dios Luque, Pamies y Manjón 24).

La descripción que hace Melibea de la fisonomía del joven caballero que la pretende revela la importancia que tiene para la joven la imagen. Este rasgo de la personalidad de Melibea parece corroborarse en la descripción que de ella hacen a su vez las dos prostitutas. Elicia explica que “Aquella hermosura por una moneda se compra en la tienda,” y que “si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae” (226); Areúsa añade que “Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, con unas tostadas y higos passados, y con otras cosas que por reverencia de la mesa dexo de dezir” (226). Pero a su vez, estas descripciones más que informar sobre Melibea, informan

sobre las prostitutas y su propensión a la envidia. El apelativo de “puta vieja” con que se refieren a Celestina los criados revela que desconfían de ella y, acaso, que la temen.<sup>15</sup> Los insultos de ambas prostitutas a Sosia y a Centurio ilustran el desprecio que sienten hacia estos personajes, y lo mismo puede decirse de los denuestos que a sus espaldas reciben las dos mujeres de boca del soldado fanfarrón y de Tristán.

Pese a la desatención que ha recibido hasta hoy este aspecto de *Celestina*, es innegable la importancia que ocupa este lenguaje mercantil en la obra. Como dicen De Dios Luque, Pamies y Manjón, “esta faceta oscura del léxico [...] florecía bastante en la literatura, desde los *Juegos de escarnio* y las *Cantigas d’escarnho y maldizer* hasta los poemas satíricos de Quevedo [...]” (21).<sup>16</sup> Es posible que hoy resulte chocante encontrar este lenguaje en una obra maestra de la literatura española, pero no lo era en la época ni el lugar en que se escribió. En Salamanca, el ambiente juvenil y festivo propiciaba ceremonias como el vejamen, “a derogatory speech about the [doctoral] candidate which, on occasion, descended to gross insults hugely enjoyed” (Gilman, *The Spain* 296). Rojas, un maestro en la absorción de fuentes literarias diversas, fue igualmente un genio en la absorción del habla popular, que despliega sin tapujos en las memorables páginas de su obra. Después de él, las continuaciones de *Celestina* pierden bastante en agilidad y realismo verbal popular, en parte por el recorte que sus autores llevaron a cabo de insultos, pullas y vituperios.<sup>17</sup>

\*\*\*

## NOTAS

<sup>1</sup> Stephen Gilman (*The Spain* 325) cree que hubo de existir una edición impresa del *Corbacho* en 1495, que sería la que habría manejado Rojas. Para el valor del discurso callejero en *El Arcipreste de Talavera*, puede consultarse Menéndez Pelayo, *Orígenes* CIV-CXIV.

<sup>2</sup> El didactismo de la obra fue defendido por Marcel Bataillon en «*La Célestine*» *selon Fernando de Rojas*. Stephen Gilman estaba convencido de que la intención final había que buscarla en el planto de Pleberio y de que las afirmaciones tocantes a la moral que leemos en los acrósticos, en la carta al amigo o en el síguese, eran puramente convencionales (*The Spain* 357-367). Dorothy Severin, tras resaltar la contradicción que existe entre la intención de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*—esta última más moralista—concluye diciendo que, al menos originalmente, su motivación era “de orden artístico y estético fundamentalmente, y que lo que pretendía era escribir un relato que deleitase, y al mismo tiempo desencantase, a los sufridos amadores” (1987, 25), aunque parece haberse asustado entre la primera y la segunda edición de *Celestina* y de ahí que añadiera tantas indicaciones sobre la recta finalidad de la obra en la *Tragicomedia*.

<sup>3</sup> Algún resabio de esto queda en la expresión “habla como una verdulera,”



que todavía se escucha hoy en día.

<sup>4</sup> Para las relaciones entre la comedia romana y *Celestina*, véanse Castro Guisasola y Grismer. Lida de Malkiel analizó minuciosamente el influjo que operaron la comedia latina, la elegíaca y la humanística en la obra de Fernando de Rojas.

<sup>5</sup> Saara Lilja estudió en particular los términos abusivos en la comedia romana de Plauto y Terencio. En relación a la comedia elegíaca, Lida de Malkiel se refiere, por ejemplo, a las “bromas soeces al amo” (36). Canet Vallés, por su parte, menciona el “lenguaje tipificado y medio burlesco, en el que se basa gran parte de la comicidad” (26) rastreable en la comedia humanística y en obras como el *Corbacho*.

<sup>6</sup> Cabe notar que esta lectura de la carta preliminar estaría en consonancia con la teoría de Severin en relación a la mayor laxitud de la *Comedia* frente a la *Tragicomedia*.

<sup>7</sup> Para la relación entre literatura y medicina, véase Michael R. Solomon, *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: The “Arcipreste de Talavera” and “The Spill.”*

<sup>8</sup> Como apuntó Gilman en *The Spain of Fernando de Rojas*, “Awareness of life as warfare, warfare ranging from major clashes of nations and cultures through the minor skirmishes and aggressions which make up the texture of human existence, to the historyless ferocity of the animal world, was, thus, at once a theme of *La Celestina* and a fundamental part of the experience of being a converso” (186).

<sup>9</sup> Pancracio Celdrán dice que la voz ‘torpe,’ del latín *turpis*, es muy antigua y se encuentra ya en el *Cantar de Mío Cid*; también ‘maldito’ es voz de uso muy antiguo, documentada ya en el *Libro de Alexandre*; igualmente, ‘loco’ aparece en castellano desde el origen del idioma (usan ya la palabra Berceo y Sem Tob de Carrión); el término ‘hideputa,’ que había sido insulto grave, en el siglo XV se convirtió en “exclamación ponderativa sin intención de injuria” (141); ‘necio’ también es de uso antiguo; ‘puto’ era un insulto grave y frecuente en el siglo XV; ‘simple’ aparece ya en Berceo; ‘vellaco’ (o ‘bellaco’), término que suele acompañar como refuerzo mutuo a ‘hideputa,’ aparece ya en el *Libro de buen amor* y era insulto grave “cuando se dirigía a persona de condición y respeto, y no entre rufianes o criados” (22); ‘bobo’ comenzó a emplearse en castellano “hacia finales del siglo XV” (27); el uso de la voz ‘asno’ está documentado, según Celdrán, ya hacia el año 1000.

<sup>10</sup> Otis H. Green pensaba que el comentario de Sempronio formaba parte de una tradición medieval y renacentista que asociaba al simio con la pasión carnal, y que por lo tanto no hay que entenderlo más que como una broma. Samuel Armistead y Joseph Silverman confirmaron que esta tradición del mono amante de mujeres era conocida en España, aportando ejemplos literarios españoles en que se echa mano del tema Antonio de Torquemada y Lope de Vega. Para estos críticos, con esta alusión a bestialidad, Sempronio le “echa una pulla” a Calisto (17, nota 7). Alberto Forcadas piensa, siguiendo a Menéndez Pelayo, que en la acusación hay una “difamación de la limpia sangre” de Calisto, y que, más específicamente, la palabra ‘ximio’ alude a ‘judío.’ Por último, James Burke sugiere que el pasaje encubre la influencia de dos tradiciones, “that of the lover affected by the object of his desire and the power of a woman’s imagination to impress an image of this object upon the fetus” (88).

<sup>11</sup> Este tipo de maldición (“mala landre te coma o te mate”) era de uso frecuente

en el siglo XV, y aparecen varias instancias en que se utiliza esta expresión u otra similar en *Celestina*: “¡Mala landre te mate; y cómo lo dice el desvergüençado!” (120), “O intollerable pestilencia y mortal te consuma, rixoso, imbidioso, maldito!” (178), “¡De mala cançre sea comida esa boca desgraciada, enojoso!” (229), “Landre me mate si no me espanto en verte tan fiero” (269). Otra maldición frecuente en la obra es la relacionada con el fuego: “¡Pues fuego malo te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo!” (120), dice Celestina a Pármeno; “Quemada seas, alcahueta falsa” (161), desea Melibea a Celestina; “¡O mal fuego te abrase, que tú hablas en daño de todos y yo a ninguno offendo!” (178), dice Sempronio a Pármeno. Sin duda, la muestra más larga de maldiciones en sarta, aunque sin que estén presentes las personas a quienes se desean estos males, es la de Elicia en el acto XV, que implora para Calisto y Melibea “mal fin ayan vuestros amores, en mal sabor se conviertan vuestros dulçes plazerres; tórnese lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso; las yervas delytosas donde tomáys los hurtados solazes se conviertan en culebras; los cantares se os tornen lloro; los somebrosos árboles del huerto se sequen con vuestra vista; sus flores olorosas se tornen de negra color” (298).

<sup>12</sup> Esta despedida contrasta con la que, unas páginas después, intercambian amo y criado, una vez que Sempronio promete traer a Celestina: “Ya voy; quede Dios contigo,” a lo que Calisto responde: “Y contigo vaya” (104). Como vemos, el tono se ha dulcificado bastante.

<sup>13</sup> Alonso Hernández menciona ejemplos en *Celestina* en que se usan otras voces (errada, enamorada, pájara, prima, devota) en lugar de ‘puta’ para referirse al mismo oficio (26, 33, 50, 54). Según Pancraccio Celdrán, este improprio se usaba ya desde época antigua y “se encuentra entre las cinco palabras mayores, así llamadas antaño las más injuriosas, ofensivas e insultantes, siendo las otras: sodomita, renegado, ladrón y cornudo” (274).

<sup>14</sup> Celestina reproduce bastante libremente los insultos de Melibea: omite algunos y añade otros como “barvuda” y “malhechora,” que Melibea nunca pronunció. La vieja exagera socarrónamente el habla y los visajes de Melibea, parodiando de este modo el topos de los síntomas de amor (Severin 1987, 182, n. 10).

<sup>15</sup> Según Charles Flynn, “The fear of supernatural powers serves in many cultures to protect older members of the tribe or village. Old persons are often viewed as the most likely holders of supernatural power; hence, younger members’ fear of their supernatural abilities allows old people a certain defense against insult and ridicule which they would not otherwise be able to possess because of their relative inability to respond to insult in an overt, violent manner” (73). Quizás esto explique el por qué los criados siempre hablan mal de Celestina a sus espaldas.

<sup>16</sup> Véase, además, el artículo de Maurizi sobre las pullas en el teatro castellano de finales del siglo XV y principios del XVI, y el de Joly sobre la diversión de echar pullas. Según Covarrubias, ciertos espacios y momentos, como la vendimia o los encuentros entre caminantes, se prestan al intercambio de pullas. Joly añade que otros lugares de encuentro provisional entre personas, como las ventas, podían propulsar también el uso de pullas. La casa de Celestina, una casa de citas provisoria para el intercambio o comercio de placer, un universo al unísono dentro y al margen de la sociedad, constituye, como hemos visto, otro espacio idóneo para el uso de

lenguaje soez, chistes obscenos y maldiciones.

<sup>17</sup> La literatura celestinesca que incluye Canet Vallés en su compendio de teatro representable reduce considerablemente el uso de insultos. La *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, compuesta por Pedro Manuel de Urrea, siendo prácticamente una réplica en verso de *Celestina*, es la más abundante en insultos. El resto de las obras (*Penitencia de amor*, del mismo Urrea, y las anónimas *Comedia Thebayda*, *Comedia Hipólita* y *Comedia Serafina*) son ricas en eufemismos sexuales y no carecen de lenguaje soez, pero en menor medida que *Celestina*.

## OBRAS CITADAS

- Alonso Hernández, José Luis. *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Germania (Introducción al léxico del marginalismo)*. Salamanca: Universidad, 1979.
- Armistead, Samuel G. y Joseph H. Silverman. "Algo más sobre «Lo de tu abuela con el ximio» (*La Celestina*, I): Antonio de Torquemada y Lope de Vega." *Papeles de Son Armadans* 69 (1973): 11-18.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. H. Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Barbera, R.E. "Medieval Iconography in the *Celestina*." *Romanic Review* 61 (1970): 5-13.
- Bataillon, Marcel. *'La Célestine' selon Fernando de Rojas*. París: Didier, 1961.
- Burke, James F. "Calisto's Imagination and His Grandmother's Ape." *La Corónica* 5 (1977): 84-90.
- Canet Vallés, José Luis. *De la comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*. València: Universitat, 1993.
- Casas Gómez, Miguel. *La interdicción lingüística*. Cádiz: Universidad, 1986.
- Castro Guisasola, F. *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina.'* Madrid: Jiménez y Molina, 1924. Reimp. Madrid: CSIC., 1973.
- Celdrán, Pancrancio. *Inventario general de insultos*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Felipe C.R. Maldonado. Madrid: Castalia, 1994.
- De Dios Luque, Juan de, Antonio Pamies y Francisco José Manjón. *El arte del insulto: Estudio Lexicográfico*. Barcelona: Península, 1997.
- Flynn, Charles P. *Insult and Society. Patterns of Comparative Interaction*. Port Washington, N.Y./ London: Kennikat Press, 1977.
- Forcadas, Alberto M. "Otra solución a «Lo de tu abuela con el ximio» (Aucto 1) de *La Celestina*." *Romance Notes* 15 (1974): 567-571.
- Gilman, Stephen. *The Art of 'La Celestina.'* Madison, WI: U Wisconsin P, 1956.
- \_\_\_\_\_. *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of*

- '*La Celestina*.' Princeton: Princeton UP, 1972.
- Graves, Robert. *Lars Porsena or The Future of Swearing and Improper Language*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner; New York: E.P. Dutton & Co., 1928.
- Green, Otis H. "Lo de tu abuela con el ximio (*Celestina*, Auto I)." *Hispanic Review* 24 (1956): 1-12.
- Grismer, Raymond Leonard. *The Influence of Plautus in Spain Before Lope de Vega*. New York: Hispanic Institute, 1944.
- Joly, Monique. "Sémantique et littérature: Nouvelles remarques sur un certain type de plaisanterie (*echar pullas*)." En, *Actes du XIIIe congrès international de linguistique et philologie romanes tenu à l'Université Laval*, I. Eds. M. Boudreault y F. Mohren. Quebec: Press de l'Université de Laval, 1979. 843-857.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de 'La Celestina'*. Buenos Aires: EUDEBA, 1970 (2a ed.).
- Lilja, Saara. *Terms of Abuse in Roman Comedy*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1965.
- Manuel, Don Juan. *El Conde Lucanor*. Ed. A. I. Sotelo. Madrid: Cátedra, 1991.
- Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. J. González Muela. Madrid: Castalia, 1985.
- Maurizi, Françoise. "Les «Pullas» dans le théâtre castillan de la fin du Xve-début du XVIe." En *Fragments et formes brèves*. Ed. B. Pelegrín. Aix-en-Provence: U Provence, 1990. 5-17.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*, I. Madrid: Bailly Bailliere, 1925<sup>2</sup>.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. D. S. Severin. Madrid: Cátedra, 1987.
- Severin, Dorothy S. "Humour in *La Celestina*." *Romance Philology* 32 (1979): 274-291.
- \_\_\_\_\_. "Parodia y sátira en *La Celestina*." En *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Eds. A. M. Gordon y E. Rugg. Toronto: Dept. of Spanish and Portuguese U Toronto, 1980. 695-697.
- \_\_\_\_\_. "Introducción." *La Celestina*. Por Fernando de Rojas. Madrid: Cátedra, 1987. 11-64.
- Solomon, Michael R. *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: The 'Arcipreste de Talavera' and 'The Spill.'* Oxford/New York: Cambridge UP, 1997.
- Wickersham Crawford, J.P. "*Echarse pullas*: A Popular Form of Tenzone." *Romanic Review* 6 (1915): 150-164.



Marco (detalle) Barcelona, 1529)

## TRANSGENDERED SEX AND HEALING IN *CELESTINA*

Jean Dangler  
The Florida State University

Celestina is arguably the most renowned *medianera* or female go-between of late medieval and early modern Iberia. A multivocational pimp, healer, and ex-prostitute who is employed to heal Calisto of lovesickness, Rojas portrays her pejoratively as a mediator who applies inappropriate remedies of cure. Instead of administering a medically sanctioned treatment, i.e. distracting Calisto from his excessive meditation on Melibea, Celestina unites the two young nobles and intensifies their desire.<sup>1</sup> The text suggests that Celestina causes Calisto's death and the demise of other characters.

Rojas uses a variety of strategies to malign her and to demonstrate her ineffectiveness, but perhaps his most understated tactic is Celestina's depiction as a disparaged, masculine seducer of women. Celestina's interactions with others are always specious because she is duplicitous: she says one thing but means another, and instead of remedying a disease, she exacerbates it. But her dealings with women are especially questionable because they constitute potential encounters for her own beguiling, cunning seduction.

Celestina has regular, private access to women in her many vocations, but instead of only providing beneficial services to them, the book indicates that Celestina's interventions always serve her own interests. Rojas extends the idea of Celestina's self-serving nature to the realms of gender and sexuality, where he shows that her meetings with women take place potentially for her own pleasure. By depicting Celestina as a threatening, masculine seducer of women Rojas equates *medianeras'* work with contemptible sexual and erotic practice, and warns readers that *medianeras* threaten the integrity of the patriarchal social order.

This feature of Celestina's denigration occurs within Rojas's larger project against women healers, as he aims to dissuade readers from seeking their services in everyday society.<sup>2</sup> To this end, Celestina's disparaging contact with

other women sometimes takes place in a traditional healing milieu, such as in Act VII where Rojas melds healing techniques and sexual advances in Celestina's attempts to relieve Areúsa of *mal de la madre*, that is, suffocation of the womb and wandering womb. Celestina's efforts to heal Areúsa's illness are intertwined with seduction of the young prostitute, and the ambiguous value of those methods threatens societal norms of sexuality and gender, and thus the general social order.

The scene begins when Areúsa complains of aches and pains in her chest, just above her stomach: "Mal gozo vea de mí si burlo, sino que ha quatro horas que muero de la madre, que la tengo sobida en los pechos, que me quiere sacar del mundo."<sup>3</sup> Celestina diagnoses her illness as *mal de la madre*, but instead of proceeding to heal her, Celestina attempts to arouse Areúsa for her own erotic amusement:

CELESTINA. ¡Bendígate Dios y el señor Sant Miguel Ángel, y qué gorda y fresca que estás; qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver. Pero agora te digo que no ay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo en quanto yo conozco; no parece que ayas quinze años. ¡O quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista! (7.202)

Celestina's arousal technique consists of marveling at Areúsa's well-shaped breasts and figure, while wishing she were a man to enjoy the younger woman's body.<sup>4</sup> If Celestina is to be believed, that only a man could delight in holding and viewing Areúsa's body, then Celestina performs the male gender when she herself delights in it. Hence, she becomes aberrant in two ways, in her erotic advances toward another woman and in her shift in gender. This seeming blending of gender categories in Celestina, a woman/possible man who takes great pleasure in touching and viewing Areúsa, calls into question the aims of her propositions: are they sexual or prophylactic? Areúsa finally rejects Celestina's overtures and implores her to stop the teasing and to give her some medicine for her pain. Areúsa does not acknowledge Celestina's erotic advances, but instead renders them a mere nuisance.

But Celestina's techniques are more than bothersome or pestering, for she knows that the arousal of the afflicted woman client constituted a legitimate, medieval remedy of *mal de la madre*. Celestina is not simply a seducer of women in this scene, but is clearly a well-informed healer of that uterine disease, which held that the detachable uterus strayed from its correct place in a woman's body. Beginning with Galen and Avicenna, and propounded through the fifteenth century by doctors such as Bernard of Gordon in his *Lilio de medicina*, physicians sometimes called for the digital therapies of women healers as treatment for the malady.<sup>5</sup> The belief in suffocation of the womb stemmed

from classical writers and doctors such as Hippocrates, Galen, and Plato, and continued through the medieval and early modern periods:<sup>6</sup>

The womb was thought of as a kind of animal, a frog or a toad, and it was believed that this being could at certain times wander about within the body of a woman producing a number of unpleasant symptoms such as shortness of breath, aphonia, pain, paralysis, choking and suffocation as well as a violent seizure of the senses. (Burke 111-112)

According to *Celestina*, all women have the painful disease at some time: “cada una se tiene [o ha tenido] su madre y [sus] çoçobras della” (7.202).<sup>7</sup> The proper remedy for the malady consisted of initially administering strong odors to the patient, although it could only truly be cured with sexual intercourse and eventual motherhood (Burke 111-112).

Since it was believed that retained seed or semen caused the disease, medical writers prescribed sexual remedies in order for seed to be expelled with digital stimulation. The problem of retained seed was believed to cause serious illness to women and men in the medieval and early modern periods, and it was commonly remedied with moderate coitus.<sup>8</sup> For this reason, coitus with husbands was prescribed as the most effective and readily available cure for *mal de la madre*. However, as Galen, Avicenna, and others propounded, manual treatments like masturbation and the digital therapies of midwives were encouraged for the patient’s well-being when coitus was unattainable, hypothetically such as in the case of widows. Galen had recounted the story of a midwife who relieved a woman of a retracted uterus by administering medicinal remedies to her vagina by hand (*On The Affected Parts* 185). This account inspired medieval physicians to rely on women healers for *mal de la madre*’s digital cure.

In her edition of *Celestina*, Dorothy S. Severin rightly identifies the *medianera*’s arousal techniques in *Celestina*’s efforts to prepare Areúsa for sex with Pármeno (7.202n25). However, at the same time that *Celestina* seeks to titillate Areúsa for Pármeno, she also delights in the sensuous young woman for her own pleasure, as Severin further suggests. Although *Celestina*’s techniques do not explicitly conform to those described by Galen and medieval physicians, her interventions are medically legitimate because they aim for the expulsion of Areúsa’s seed to cure her suffocation of the womb, whether through her own efforts or through coitus with Pármeno. Yet Rojas seeks to dismantle the legitimacy of these methods as they are applied by the woman healer. He makes the salutary goal duplicitous because it conceals *Celestina*’s supposedly true objective, to fulfill her promise to Pármeno of sex with Areúsa.

*Celestina*’s encounter with Areúsa in the scene was bolstered by conven-

tional, medical beliefs that called for women's manual intervention to relieve suffocation of the womb. But, in order to malign Celestina as a sexually deviant healer, the scene is amplified with Celestina's aberrant woman-to-woman seduction. Rojas injects it with a more heightened sexual and homoerotic weight than the descriptions of midwives' remedies in medical treatises. In so doing he manipulates the valid, medically-sanctioned mediations of women healers in order to distort their application as practiced by Celestina.

The scene between Celestina and Areúsa serves as a warning to readers because it alludes to three potentially hazardous results of women healers' interventions: 1. *medianeras* could delight in their women clients for their own pleasure; 2. they assume unstable gender identities; and, 3. all of Celestina's healing methods seem to fall short since her remedy of coitus with Pármeno fails to relieve Areúsa of *mal de la madre*. This is demonstrated at the beginning of Act VIII when Areúsa complains of continued distress (8.211). Her discomfort is part of the game of desire and sexual coercion between Pármeno and herself because Areúsa evidently uses the disease as a pretext to seduce Pármeno again. But, her ongoing pain also indicates the failure of Celestina's coital remedy, since, according to the medical parameters of *mal de la madre*, coitus and eventual motherhood healed the disease. *Celestina* suggests that coitus was an ineffective cure when it was prescribed and controlled by *medianeras* such as Celestina and her meretricious colleagues.

Rojas's depiction of the inefficacy of Celestina's sexual remedy, including the administering of her techniques and of Pármeno's, suggests the *medianera's* medical incompetence, and anxiety about her interventions. The scene between Celestina and Areúsa corresponds to the medical profession's increasing distrust of women healers. And Rojas maligns them by presenting their traditionally salutary interventions as overtly sexual, and by blurring their gender roles. Part of the *medianera's* threat to late medieval Iberian society was constituted by the suspected sexual implications of her healing ministrations and methods.<sup>9</sup>

Rojas's work reinforces this social concern about *medianeras* since Celestina's intimate relations with other women are alluded to throughout the text. This is evident not only in Act VII with Areúsa, but also directly prior to that scene in the same Act VII when Celestina describes to Pármeno her old friend and mentor, Claudina. The negative implications of Celestina's hygienic and erotic overtures toward the younger Areúsa are even more heightened when read in conjunction with her depiction of Claudina, Pármeno's mother and Celestina's friend and mentor:

CELESTINA. ¿Quién sabía mis secretos? ¿A quién descubriría mi corazón? ¿Quién era todo mi bien y descanso, sino tu madre, más



que mi hermana y comadre? ¡O qué graciosa era, o qué desembuelta, limpia, varonil! (7.196)

Celestina's description of her associate demonstrates not only the women's affective connection, but also their possible physical one as Celestina again lauds, in this case, the masculine comportment of another woman, calling Claudina graceful and manly. The masculinization of Claudina as *varonil* is significant, and so is Celestina's admiration of this quality. With regard to gender, it illustrates that Celestina and women close to her transgress socially-accepted gender and, possibly, sexual boundaries. Celestina's unstable gender identity reappears later, as we have seen, in Act VII when she performs the male gender while delighting in Areúsa's body.

Celestina and Claudina defy binary female and male categories and are depicted as transgendered subjects. Celestina's inconstant gender is further highlighted when she appears negatively masculine as *barbuda*, indicating another way in which gender breaches accompany sexual transgressions in Rojas's scheme to malign the woman healer (1.103; 3.138). Celestina's beard is a grotesque marker of the male gender, and is explicitly linked to her questionable social roles. In Act I, Sempronio refers to her beard at the same time that he emphasizes her roles as a witch and a healer: "Días ha grandes que conozco en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay" (1.103). Sempronio directly links Celestina's gender aberration and old age to her evil talents in sorcery or witchcraft.

It is not coincidental that Rojas also connects Claudina's anomalous masculinity to her powers in witchcraft and magic. In Act VII, Celestina relates more details to Pármemo about Claudina:

¡O qué graciosa era, o qué desembuelta, limpia, varonil! Tan sin pena ni temor se andava a media noche de cimiterio en cimiterio buscando aparejos para nuestro officio como de día. Ni dexava christianos ni moros ni judíos cuyos enterramientos no visitava. De día los acechava, de noche los desenterrava. (7.196)

Claudina and Celestina practiced together as masculine sorcerers or witches, and the book suggests the interdependence of those two pejorative traits whereby the *medianera's* male features connote participation in witchcraft or sorcery. Not only did Celestina and Claudina visit and disinter the dead but, as Celestina later recounts in the same episode, their collective work in witchcraft consisted of extracting teeth and stealing shoes from those who were hanged. Claudina was publicly castigated and denounced as a witch in the town square (7.198).

Rojas denounces women healers in general by suggesting Claudina and Celestina's connection to witchcraft, a common association during this period since those healers often used female corporal substances such as milk, menstrual blood, and pubic hair in their remedies. Claudina and Celestina's extraction of teeth from the dead corroborates this practice in *Celestina*. Rojas emphasizes the association of women's bodies, witchcraft, and healing by extending his arguments against *medianeras* to their aberrant gender and sex, thereby connecting those transgressions to the demonic.<sup>10</sup>

Hence, through her association with Claudina, Rojas links Celestina's masculine *barba*, her adoption of the male gender, her erotic attraction to other women, her healing practice, and her sorcery, in an effort to discredit her efficacy as a healer. But, there is more. Celestina and Claudina's gender shifts and homoerotic attractions occur simultaneously with early modern accounts that point to the societal presence of transvestites and other transgendered and non-conventional subjects who sometimes enjoyed social tolerance. While the acceptance of sexual and gendered "others" was by no means absolute in late medieval and early modern Iberia, several examples reveal their occasional appeal. Celestina and Claudina are analogous to those mundane subjects in a separate effort to denigrate societal "others" and subvert any favorable public sentiment they might have received.

For instance, a stunning account from Valencia in 1502, just three years after the début of the earliest printing of *Celestina*, describes a transvestite who was arrested in front of a church:

En lo dit mes y any [September, 1502] fou presa una dona per ladre, pensant que era home, y confessant la dix que era dona y portaba una cosa de home, entre les cames, feta de aluda, y havia pres muller en faz de Sta. Mare Església y així tenia part ab dones, com si fos home, servint-se del dit instrument de aluda. E fon determinat en Consell fos penjada, y portantla a sentenciar, la Sra. Reyna la feu tornar, dient no se era dada la sentència com devia (...)<sup>11</sup>

It is significant that the passage elevates above the crime of robbery the transvestite's use of the dildo or "a man's thing" ("una cosa de home") with other women in front of the church.<sup>12</sup> Like Celestina and Claudina, he/she obfuscates simple gender categories of the female and male, while occupying a public area. The transvestite's supposedly "true" gender identity is revealed only under apparent questioning by authorities, despite the fact that her/his appearance outside the church does not cause an evident disturbance to passersby. Indeed the account suggests a conventionality to the transvestite's public presence, as it stresses her/his having taken a woman ("havia pres muller") in front of the church.<sup>13</sup> Thus the transvestite had contact with women as if she/

he were a man, while making use of the leather instrument.

This subject embodies a third gender that apparently becomes disruptive only insofar as she/he is believed to be a thief. Although this infraction associates him/her with illegal activity, the transvestite's placement before the church does not explicitly disturb the social order owing to gender or sexual transgressions. In the end, the Valencian Council sentenced her/him to death by hanging, but the Queen overturned the sentence and ordered that it be commuted.

Like *Celestina* and *Claudina*, the transvestite performs the male gender, indicating a breach in the normative binary categories of female and male. This transvestite's public visibility indicates that transgendered subjects may have constituted more customary fixtures of late medieval, early modern Iberian society than we have believed. Hence, rather than representing an anomaly, *Celestina's* discursive gender fluidity and attraction to other women may correspond to accounts of transvestites and other subjects who populated Spanish territories in the early modern period.

In a well known everyday example, scholars such as Marjorie Garber, Mary Elizabeth Perry, Rima de Vallbona, and Sherry Velasco have examined *Catalina de Erauso*, who lived much of his/her seventeenth-century adult life as a man fighting in Peru for the Spanish Crown. After being pronounced a chaste, biological woman, the Pope allowed Erauso to continue living as a man. Early modern accounts such as this indicate the occasional societal acceptance of these subjects, rather than their absolute discrediting.<sup>14</sup> In her recent study, Velasco demonstrates that transvestites such as Erauso often evoke in society the contrasting emotions of desire and fear (9). Rojas seems to recognize this potential in the *Celestina*, where he tries to undermine readers' possible desire for manly women.

A final case further exemplifies the subjects who openly participated in early modern Iberian society, and who implicitly constitute targets of Rojas's denunciation. Israel Burshatin has studied the life of the sixteenth-century hermaphrodite tailor and healer, *Eleno de Céspedes* (b. 1545), who lived for twenty years as a man after marrying and giving birth to a child as a woman. Eleno claimed to have changed genders when his interior genitalia fell out upon giving birth, which corresponded to a medieval and early modern physiological belief that was advanced by medical writers such as the sixteenth-century Juan Huarte de San Juan (607-618). Eleno's identity shift agrees with the medical idea that some subjects possessed mutable gender. This concept was particularly reasonable to Huarte and other physicians who believed that women and men shared the same genitalia, which was inverted in women and extroverted in men.<sup>15</sup>

Burshatin calls Eleno “a worthy descendent” of Celestina, since like her, Eleno’s trades depended on needle, thread, and speech (431). Eleno’s sewing skills were so highly sophisticated that he manipulated his body in such a way as to convince several inspectors—including a medical doctor—that he possessed male genitalia during a portion of his life. One remarkable aspect of Eleno’s story is his lack of public notoriety for many years, even when military friends generally knew him as a hermaphrodite (423). Eleno blended into early modern Iberian society for at least his first forty-two years, until 1587 when he was denounced as a bigamist by an ex-military acquaintance.

The portrayal of Celestina links *medianeras* to such ordinary people in an effort to denigrate them, as Rojas highlights Celestina’s attraction to women and her ability to perform the male gender. Act III further alludes to her possible sexual activities with Claudina when Celestina describes all she learned from her friend in their daily routine:

CELESTINA. Della aprendí todo lo mejor que sé de mi officio.  
*Juntas comiémos, juntas durmiémos, juntas aviémos nuestros solazes,*  
*nuestros plazerés, nuestros consejos y conciertos.* En casa y fuera, como  
 dos hermanas. (3.142; my emphasis)

Not only did Claudina teach Celestina everything she knew about her trades, but the two women ate together, slept together, shared each other’s pleasure, and lived together like two sisters. From the beginning lines of Act III, Celestina’s transgressive beard is plainly linked to her possible sexual infraction with Claudina, when Sempronio refers to her as “la barbuda” (138).

The phrase “juntas durmiémos” does not necessarily imply sexual intimacy; although, when read together with historical documents from the period about other pairs of sleeping women, the activity was sometimes charged with sexual meaning. For example, Valencian prostitutes such as Isabel Aragonesa and Beatriz Castellana were fined on August 18, 1509 for having been “halladas durmiendo juntas.” A prostitute with the surname Gascó was fined twenty-six *sueldos* with Isabel de Aranda for having been “encontradas durmiendo juntas.” On January 15, 1494, a prostitute called La Sevillana from Valencia’s municipal brothel was punished fifty-one *sueldos* for refusing to comply with a judicial command in having returned to “vivir en concubinato” with La Castellana, another prostitute from the brothel (Pérez García 223-224). As Pablo Pérez García suggests, it is possible that statements such as “halladas durmiendo juntas” decry sexual activity between women (223).

Rojas may have used this euphemism to intimate sexual contact between Celestina and Claudina. The description of their life together in Act III reinforces the ways in which women’s intimacy often threatened the patriar-

chal social order, that is, through their gender and sexual transgressions, as well as through what they learned from one another. Women passed down dangerous knowledge to other women, as evidenced by Celestina's claim that she learned all she needed to know about her multifaceted profession (*oficio*) from Claudina.

Rojas further emphasizes and bolsters the peril of women's alliance through Celestina's relation with the young prostitute Elicia. Celestina and Elicia's friendship mirrors Claudina and Celestina's, since Act VII describes Elicia as a *medianera* in training. After Celestina's encounter with Areúsa earlier in the Act, Elicia chastises the old woman for not returning home promptly, since a client had requested her skills in remaking his daughter's virginity for the sake of a new marriage. Celestina reprimands Elicia in claiming that the young prostitute could have repaired the woman's virginity since Elicia had often watched Celestina's techniques:

¿Por qué tú no tomavas el aparejo y començavas a hazer algo? Pues en aquellas tales te avías de abezar y de provar, de quantas vezes me lo as visto hazer. Si no, ay te estarás toda tu vida, hecha bestia sin officio ni renta. Y quando seas de mi edad llorarás la holgura de agora, que la mocedad ociosa acarrea la vejez arrepentida y trabajosa. Hazíalo yo mejor quando tu abuela, que Dios haya, me mostrava este officio, que a cabo de un año sabía más que ella. (7.209-210)

Unlike Celestina's apprenticeship with Claudina, Elicia is an inadequate student since she hesitates to renew the young woman's virginity, a dubious skill that Celestina previously carried out seven times with the young woman referred to in the scene (7.209). Celestina's criticism of Elicia extends to her general disinterest in exercising the tasks necessary to survive as she ages.

Elicia and Celestina's relationship parallels Celestina and Claudina's, and it matches the affiliation between Celestina and another mentor, Elicia's grandmother. The allusion to Celestina's second teacher demonstrates again the questionable legacy forged by women's relations. Rojas shows that women inculcate dubious methods and values in other women since the odd task of restoring female virginity aims to deceive unwitting husbands and male lovers.

Celestina and Elicia's intimacy emulates Celestina and Claudina's in another way. Act XII links Celestina and Claudina anew when Celestina tells Pármemo: "Y tú, Pármemo, no pienses que soy tu cativa por saber mis secretos y mi vida passada y los casos que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre" (12.273). Almost immediately following these comments, Celestina asks Elicia to bring her shawl from the bedroom where the younger woman is sleeping: "¡Elicia, Elicia, levántate dessa cama, dáca mi manto presto" (12.273).

The proximity of these remarks indicates the similarity between both pairs of women, since Celestina's request surely implies that she and her protégée share the same bedroom and bed, as did Celestina and Claudina in the past.

Rojas maligns women with descriptions of their learned knowledge about how to deceive men, their gender changes, and their potential homosexual/homoerotic activity. He demonstrates women's gender instability and their attraction to other women in order to depict *medianeras* as deviants from the established social and patriarchal order. These characterizations contrast the accounts about Eleno Céspedes, Catalina de Erauso, and the transvestite in front of the Valencian church, which reflect the partial appeal of some early modern transgendered subjects. Their public presence and the possible openness of their relations with women challenge widely held assumptions about early modern society.<sup>16</sup> Through Celestina's overlap with such early modern subjects, Rojas aims to malign women who violate established gender and sexual limits.

These violators of the social order destroy it. Rojas's work implies that the social organization is predicated, in part, on heterosexual practice and human reproduction, two areas in which Celestina is at least partially deficient since she currently has no male partner nor does she have children. Her failure to reproduce offspring like women should have been identified as an offensive quality (González Echevarría). Furthermore, Burke points out that the uterine disease of *mal de la madre* is symbolic of the failure of maternal functions in *Celestina* (114). Hence, as *mal de la madre* represents an obstruction of women's typical reproductive cycle in Rojas's work, so do Celestina's erotic overtures toward women connote a barrier to ordinary heterosexual activity. The scene between Celestina and Areúsa has important implications for women's sexuality and identity, and for human regeneration, because instead of giving life through heterosexual reproductive coupling, Celestina's homoerotic propositions to Areúsa constitute the antithesis of motherhood and heterosexual reproduction.

Celestina prescribes the proper hygienic remedies for Areúsa's affliction of *mal de la madre*, but her methods are summarily discredited because she represents a transgendered, homoerotic order that anticipates the collapse of heteroerotic, societal integrity. Rojas distorts prescribed salutary medical mediations and makes them, in the case of Celestina, sexual in order to reveal the duplicitous, "perverse" nature of the woman healer.

But the effects of Celestina's portrayal extend beyond ordinary women healers to a broader range of everyday people as Rojas undermines the *medianera's* social favor by presenting her sexuality and gender as deviant and indeterminate. Celestina's potentially erotic and sexual relations with women mentors, friends, and employees, such as Claudina, Areúsa, and Elicia, illus-

trate her divergence from social norms and connect her to a variety of culturally alluring “others” in late medieval and early modern Iberian society. With Celestina’s portrayal as a masculine seducer of women, Rojas seeks to erode the methods of women healers, as well as the occasional social acceptance of ordinary transvestites and transgendered subjects who resemble Celestina.

\*\*\*

## NOTES

<sup>1</sup> For a detailed discussion of this medically inappropriate “cure,” see Solomon, “Calisto’s Ailment.”

<sup>2</sup> For a detailed exposition of Rojas’s attack on women healers through Celestina’s portrayal, see Dangler, *Mediating Fictions* (especially chapter three).

<sup>3</sup> References to the *Celestina* are from D. S. Severin’s edition, by act and page numbers. This citation is 7.202.

<sup>4</sup> For a similar interpretation, see Burshatin, 443-446.

<sup>5</sup> See Lemay’s “William of Saliceto on Human Sexuality” for further discussion of women’s role in healing suffocation of the womb, especially 175-178. Bernard of Gordon discusses the midwife’s role in the *Lilio de medicina*, fol. 173r.

<sup>6</sup> For further information on the disease and *Celestina*, see Burke, “The *Mal de la Madre* and the Failure of Maternal Influence in *Celestina*.” The *mal de la madre* was alluded to as a disease until as recently as the beginning of the twentieth century (Burke 112).

<sup>7</sup> The pain associated with *mal de la madre* is probably the same discomfort linked to today’s menstrual cramps.

<sup>8</sup> Because of the pivotal role that sex played in the maintenance of health, medieval medical treatises regularly included passages on coition, including Bernard of Gordon’s *Lilio de medicina*, fol. 166v. Entire treatises were sometimes devoted to many aspects of coitus, such as the anonymous, fifteenth-century Catalan *Speculum al foderi*, and the sixteenth-century *Tractado del uso de las mugeres*, by the Castilian physician Francisco Núñez de Coria.

<sup>9</sup> Concern about the ambiguous sexual and salutary value of the *medianera*’s healing methods perhaps contributed to the reticence of some medieval writers on women’s digital techniques. See the discussion on this point in Dangler, *Mediating Fictions*, 122-124.

<sup>10</sup> For a discussion on the link between women’s bodies, witchcraft, and attacks on women healers, see Park, “Medicine and Magic,” 147.

<sup>11</sup> Cited in *Libre de memòries de diversos sucesos e fets memorables*, volume II, 721. The work’s introduction states that this case derives from the *Manual de consells* at Valencia’s municipal archive, a document that recounts a variety of events intended to counsel municipal administrators, volume I, vii-xxvii. Cerveró also cites this anecdote under the rubric “Algunes notes al voltant de la sexualitat,” 352-353.

<sup>12</sup> I opt for the dual female/male pronouns to refer to the transvestite because she/he is a subject who defies facile categorization.

<sup>13</sup> Joan Coromines asserts that since the thirteenth century, *muller* has always meant *wife* in medieval and modern documents. Since it derives from the Latin MULIER, -ERIS, Coromines attributes its infrequent use as *woman* in Vicent Ferrer's sermons to a calque from biblical Latin (832). However, the phrase makes little sense when translated as *wife*, since having "taken a wife" ("havia pres muller") occurred in front of the church rather than in a ceremony inside. Perhaps "havia pres muller" bears a euphemistic, ironic, or parodic portrayal of heterosexual coupling.

<sup>14</sup> For a consideration of Erauso's early modern popular appeal, see Velasco, *The Lieutenant Nun*.

<sup>15</sup> This monophysiology is also explained in Jacquart and Thomasset, *Sexuality and Medicine in the Middle Ages*, Chapter One (especially 17-47).

<sup>16</sup> Burshatin concurs in the case of Eleno Céspedes, 426.

## WORKS CITED

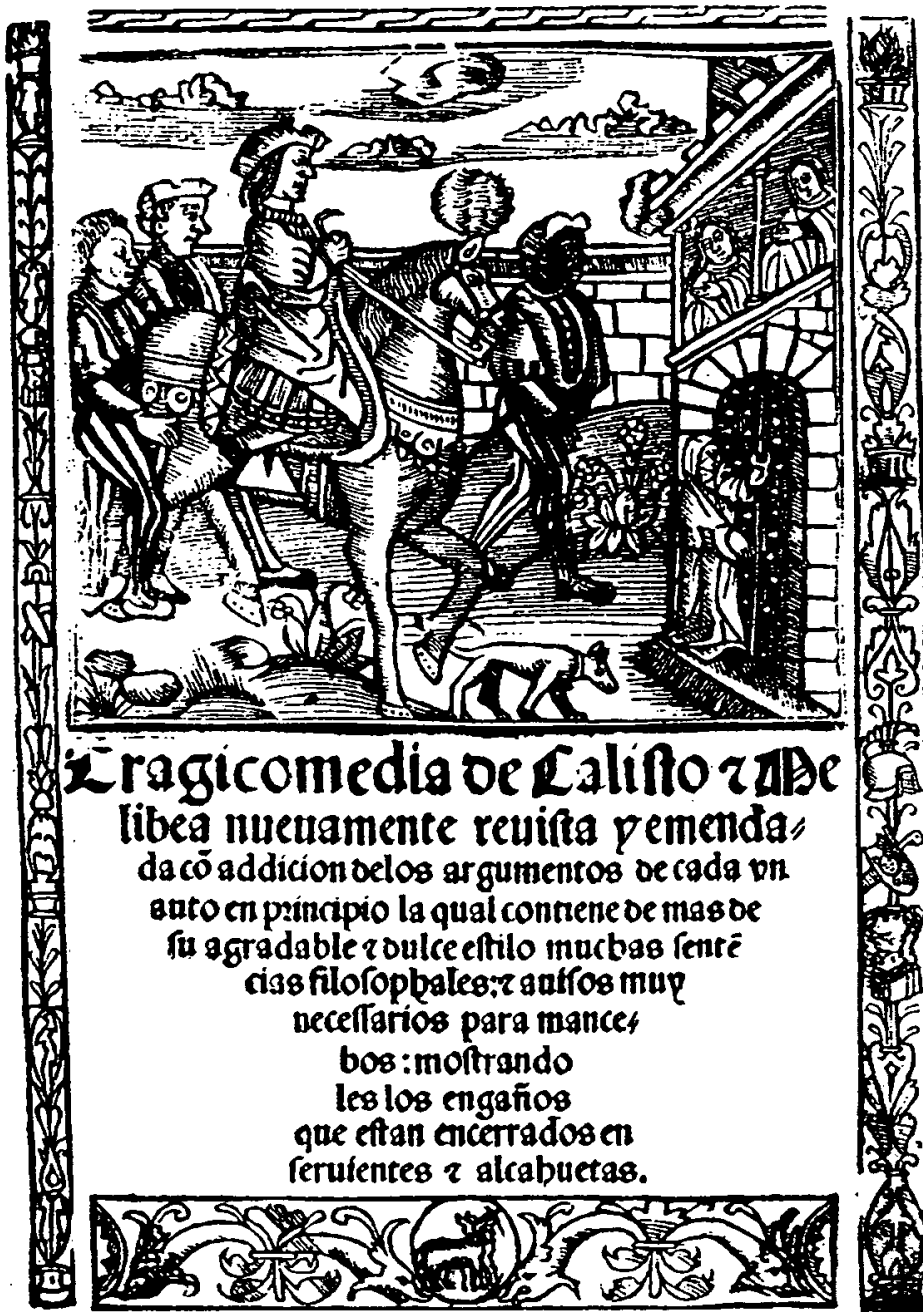
- Burke, James F. "The *Mal de la Madre* and the Failure of Maternal Influence in *Celestina*." *Celestinesca* 17.2 (1993): 111-128.
- Burshatin, Israel. "Written on the Body: Slave or Hermaphrodite in Sixteenth-Century Spain." In *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Ed. J. Blackmore and G. S. Hutcheon. Durham: Duke UP, 1999. 420-456.
- Cerveró, Lluís. *La medicina en la literatura valenciana del segle XVI*. Valencia: Tres i Quatre, 1987.
- Coromines, Joan. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Vol. 5. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1985. See *muller*.
- Dangler, Jean. *Mediating Fictions: Literature, Women Healers, and the Go-Between in Medieval and Early Modern Iberia*. Lewisburg: Bucknell UP, 2001.
- Erauso, Catalina de. *Vida i sucesos de la Monja Alferez*. Ed. Rima de Vallbona. Tempe: ASU Center for Latin American Studies, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Lieutenant Nun: Memoir of a Basque Transvestite in the New World*. Trans. M. Stepto and G. Stepto. Foreword by Marjorie Garber. Boston: Beacon, 1996.
- Galen. *On the Affected Parts*. Ed. and trans. R. E. Siegel. New York/ Basel: S. Karger, 1976.
- González Echevarría, Roberto. *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham: Duke UP, 1993.
- Gordon, Bernard of. *Lilio de medicina*. Ed. J. Cull and C. Wasick. In *Textos y Concordancias Electrónicos del Corpus Médico Español*. Ed. M. T. Herrera and M. E. González de Fauve. CD-ROM. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.
- Jacquart, Danielle and Claude Thomasset. *Sexuality and Medicine in the Middle Ages*. Cambridge: Polity, 1988.



- Lemay, Helen Rodnite. "William of Saliceto on Human Sexuality." *Viator* 12 (1981): 165-181.
- Llibre de memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de València (1308-1644)*. Ed. S. Carreres Zacarès. 2 vols. Valencia: Acció Bibliogràfica Valenciana, 1930-1935.
- Núñez de Coria, Francisco. *Tractado del uso de las mugeres*. Ed. Jean Dangler. Online. University of Valencia. L.E.M.I.R. (Literatura Española Medieval y Renacimiento). Available: [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Trat\\_mugeres/Trat\\_mugeres.html](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Trat_mugeres/Trat_mugeres.html)
- Park, Katharine. "Medicine and Magic: The Healing Arts." In *Gender and Society in Renaissance Italy*. Ed. J. C. Brown and R. C. Davis. New York: Longman, 1998. 129-149.
- Pérez García, Pablo. *La comparsa de los malhechores*. València: Història Local, 1990.
- Perry, Mary Elizabeth. "From Convent to Battlefield: Cross-Dressing and Gendering the Self in the New World of Imperial Spain." In *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Ed. J. Blackmore and G. S. Hutcheon. Durham: Duke UP, 1999. 394-419.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. D. S. Severin. Madrid: Cátedra, 1987.
- Solomon, Michael. "Calisto's Ailment: Bitextual Diagnostics and Parody in *Celestina*." *Revista de estudios hispánicos* 23 (1989): 41-64.
- Speculum al foderi (The Mirror of Coitus)*. Ed. and trans. M. Solomon. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Velasco, Sherry. *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire, and Catalina de Erauso*. Austin: U of Texas P, 2000.



Traducción rusa (Moscú, 1959)



**T**ragicomedias de Calisto y de  
libea nueuamente reuista y emenda-  
da cō addicion de los argumentos de cada vn  
auto en principio la qual contiene de mas de  
su agradable y dulce estilo muchas senten-  
cias filosofales: y autos muy  
necessarios para mance-  
bos: mostrando  
les los engaños  
que estan encerrados en  
seruientes y alcabuetas.

Valencia 1529

## LOS AMORES CITADINOS DE CALISTO Y MELIBEA

Eukene Lacarra Lanz  
Universidad del País Vasco

La obra que hoy conocemos como *Celestina* se publicó en 1499 con el título de *Comedia de Calisto y Melibea*,<sup>1</sup> título que cambió a *Tragicomedia de Calisto y Melibea* tras su ampliación a 21 actos. No habían pasado todavía veinte años cuando el nombre de la alcahueta Celestina se fue introduciendo en la página titular. Esto ocurrió por primera vez en España en la edición de Jacobo Cromberger de Sevilla, impresa entre 1518 y 1520, en cuya portada se lee: *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*.<sup>2</sup> Aunque esta edición sirvió de base a otras posteriores, los impresores en España, sin embargo, no volvieron a incluir el nombre de la alcahueta en la portada hasta 1569. Esto contrasta con Italia donde a partir de la edición de Venecia de 1519 los impresores incluyen el nombre de Celestina en la portada de las traducciones de la obra al italiano, pero, lo omiten en las ediciones que salen en el castellano original. En las traducciones a otras lenguas se sigue en general el ejemplo italiano e incluyen, por tanto, el nombre de Celestina en el título.<sup>3</sup>

En España, pese la reticencia de los editores a incluir el nombre de la alcahueta en la portada, los impresores se refirieron pronto a la obra indistintamente como *Calisto* o *Celestina*. Así, en inventarios de impresores se le llama bien *Celestina* bien *Calisto*, éste último seguramente por abreviación del título completo.<sup>4</sup> En licencias de impresión la denominan con frecuencia *Primera* o *Vieja Celestina*, seguramente para distinguirla de las imitaciones que aparecieron a partir de la publicación de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva en 1534.<sup>5</sup> Leonor Alvarez, mujer de Rojas, identifica un ejemplar de su biblioteca como *Calisto* cuando en 1541 hace el inventario de los bienes de su marido.<sup>6</sup> También la identifica así Proaza, en las octavas que añade al final de la obra: “Si amas e quieres a mucha atención/ leyendo a Calisto mover los oyentes [...],”<sup>7</sup> y algunos lectores, como Antonio de Guevara o Juan de Timoneda. Un caso singular es la denominación de *Melibea* que hace Alvaro de Montalbán, cuando en 1525 solicita ser representado jurídicamente ante la Inquisición por Fernando de Rojas, que es su yerno.<sup>8</sup> Sin embargo, los datos muestran que la

obra se conocía ya vulgarmente como *Celestina*.<sup>9</sup> Así se refieren a ella muchos lectores de los siglos XVI y XVII,<sup>10</sup> y por ese nombre la conocen varios testigos de la Probanza de Hidalguía del nieto y homónimo de Fernando de Rojas, los cuales testifican en 1584 que oyeron de sus mayores que el abuelo del solicitante era el autor de *Celestina*. Entre ellos destaca un tal Blas Rodríguez, natural de La Puebla de Montalbán, quien afirma que “le conoció por le hauer visto y hablado [...] y dél tenían mucha noticia, por decir que era el que hauía hecho el libro llamado *Celestina*.”

En mi opinión, la evolución del título de la obra de Rojas y la denominación que le dieron sus lectores responde en gran medida a la intelección de la obra.<sup>11</sup> Es evidente que frente al impacto del personaje de Celestina, los amantes no hicieron mucha mella en la posteridad. Chevalier señala la fascinación que ejerció la alcahueta sobre los lectores del Siglo de Oro, hasta el punto de figurar en una máscara toledana en 1555.<sup>12</sup> Calisto y Melibea, por el contrario, apenas si son aludidos en los textos. De ahí que la paulatina desaparición de los amantes del título y su suplantación por un personaje que muere a la mitad de la obra es, aunque en principio llamativa, quizás explicable por sus caracterizaciones respectivas. Los rasgos del carácter de Celestina son muy personales y sus modos de ejercer el oficio de alcahueta diferentes de los de su maestra Claudina, y de los nuevos que utiliza Areúsa. En este personaje nos encontramos por primera vez con una alcahueta perfectamente articulada y compleja, alejada de la unidimensionalidad de sus predecesoras. La caracterización de Calisto y Melibea, por el contrario, tiende más a lo tipológico porque confronta y parodia los caracteres del amorador y de su dama que estaban ya muy asentados en la tradición literaria. Parte intrínseca de esta parodia es mostrar que el verdadero objetivo de los amadores es obtener el último galardón de sus damas y que la reticencia de éstas en otorgarlo no se debe a su virtud sino a la vergüenza que frena su deseo. De ahí que las prácticas amorosas de Calisto y Melibea se equiparen con las de criados, ramerías y demás clientes de Celestina, y no se correspondan con las que se esperan de sus pretensiones y linaje. Sus encuentros en el jardín son eco de las citas nocturnas que otros galanes que deambulan por la ciudad tienen con sus amigas, como recuerda la propia Melibea cuando espera inquieta la llegada de Calisto a su primera cita e imagina las causas de su retraso:

¿Quién sabe si él, con voluntad de venir al prometido plazo en la forma que en que los tales mancebos a las tales horas suelen andar, fue topado de los alguaciles nocturnos y sin le conocer le han acometido; el cual por se defender les ofendió a ellos o es de ellos ofendido? (107-108).

En las páginas que siguen me propongo mostrar que el autor ha creado unos amantes degradados, que son los últimos clientes de la vieja Celestina y el blanco del desprecio y de la mofa de quienes les rodean. Sus actos inducen al

rechazo de los lectores, no a su imitación. No en vano, dice el autor en su epístola dedicatoria que escribió su obra para alertar de los peligros del amor y de los engaños de alcahuetas y falsos sirvientes a su amigo y a la “muchedumbre de galanes y enamorados mancebos” que abundan por “nuestra común patria. (1)

La ausencia de un narrador cómplice de los amantes, que se conmueva con sus alegrías y con sus infortunios, como ocurre en la narrativa sentimental coetánea,<sup>13</sup> y el tono burlón y cómico de todo el texto, sirven a su envilecimiento final porque el autor los deja abandonados a la merced de sus actos y a la duplicidad de sus palabras. Calisto, lejos de representar al amador, cuyo amor es excepcional y gratuito, ha pagado mucho por Melibea en la tienda de Celestina. Este amor comprado con cien monedas de oro y una cadena del mismo metal degrada también a la doncella, que es el objeto de intercambio en este negocio. El corolario de este trato es la equiparación de sus amores con los del resto de la clientela de la alcahueta. De ahí que las pretensiones que tienen los amantes de vivir unos amores singulares y admirables, como los de los héroes de la literatura coetánea se vean sistemáticamente frustradas por las chanzas y comentarios jocosos y groseros de quienes les rodean.<sup>14</sup> A Calisto y Melibea les ocurre, *mutatis mutandi* como después le pasará a don Quijote: quieren emular la literatura y se dan de bruces con la realidad. Y la realidad se la encuentran en la alcahueta:

una vieja barbuda, que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. Entiendo que pasan de cinco mil virgos lo que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria, si quiere. (16)

Calisto ve cómo Melibea desvela en la primera escena la falsedad de su pretensión de amador cortés, burdo lector de Andreas Capellanus, y lo rechaza con una irascibilidad que es impropia del decoro que conviene a las doncellas, incluso cuando despiden a un pretendiente.<sup>15</sup> Al parecer la torpeza de Calisto no le ha dejado ningún resquicio para disimular y salvaguardar su honor,<sup>16</sup> y llevada de su impaciencia descarga su furia y deseos de venganza sin el control debido a su propia dignidad.<sup>17</sup>

Calisto se retira a su habitación y comienza a mostrar síntomas de la enfermedad de amor. Pronto, sin embargo, la comicidad subvierte cada uno de sus síntomas.<sup>18</sup> Cuando Sempronio se entera de cuál es la enfermedad que padece su amo, enfermedad que el propio Calisto se diagnostica, decide erigirse en sabio consejero y actuar de acuerdo a una de las curas previstas para quienes sufrían de *aegritudo amoris*, como indica Gordonio en el capítulo correspondiente al morbo de *amor hereos* de su *Lilio de medicina*:

O este enfermo está obediente a la razón o no, e si es obediente, quítenlo de aquella falsa opinión o imaginación algund varón sabio

de quien tema e de quien aya vergüença con palabras e amonestaciones, mostrándole los peligros del mundo e del Día de Juizio e los gozos del Paraíso.<sup>19</sup>

Naturalmente, Sempronio carece de autoridad para sanar a su amo porque el mismo se ha descalificado en su primer monólogo al mostrarse como un sirviente egoísta, atento sólo a sus propios intereses. Enterado de su mal, no parece muy impresionado y considera que la cura es fácil: “Bien sé de qué pie coxqueas; yo te sanaré,” “que el comienzo de la salud es conocer hombre la dolencia del enfermo” (11). A partir de aquí, en el diálogo que se entabla entre ambos, Sempronio se mofa de su amo y de las pretensiones de la singularidad de su deseo: “¡Cómo si solamente el amor contra él asestará sus tiros!” (11). Calisto, recalca, es un hombre como los demás, y cuando se enamoran: “todos pasan, todos rompen, pungidos y esgarrochados como ligeros toros, sin freno saltan por las barreras” (12). En opinión del criado la causa de su dolencia reside en “tener la voluntad en un solo lugar cativa” (12) porque el cautiverio no es la firmeza del amador, como alegan los “filósofos de Cupido,” sino obstinación. La cura, pues, debe liberar la voluntad. Calisto reprocha en este punto a Sempronio de ser mal maestro y de hacer lo contrario de lo que predica: “pues que tú te precias de loar a tu amiga Elicia” (12). Este reproche es fundamental en la caracterización del joven, pues revela que la naturaleza de su amor por Melíbea es comparable a la del amor de Sempronio por Elicia. Calisto ríe las burradas y los chistes groseros que el criado le propina y los lectores le pierden también el respeto y se ríen de él con las impertinencias del criado, que masculla entre dientes su desprecio: “¡O pusilánimo, o hideputa! ¡Qué Nembrot, qué magno Alejandro!” (12).

El tono de chanza que preside toda la escena y la degradación del amador continúan durante la cura del vituperio que Sempronio le administra.<sup>20</sup> Aquí también el criado es objeto de las burlas del autor, con sus pretensiones eruditas y con la mención de famosas autoridades, como Salomón, Séneca y Aristóteles, entre otros.<sup>21</sup> Calisto no rehusa la medicina que Sempronio le ofrece entre pullas y citas bíblicas, sino que la terapia tiene el efecto contrario al esperado. Inopinadamente, la proclamada maldad de las mujeres, sus engaños y sus desvergüenzas en lugar de repelerlo, le excitan y aumentan su libido: “¿Ves? Mientras más me dices y más inconvenientes me pones, más la quiero. No sé qué se es” (14). En este contexto la descripción que hace de Melíbea, entretejida por los comentarios de incredulidad, hastío e impaciencia del sirviente, resulta cómica y poco favorable a la doncella: “¡Qué mentiras y qué locuras dirá agora este cativo de mi amo! [...] ¡Duelos tenemos! [...] ¡En sus trece está este necio! [...] ¿Has dicho?” (14-15).

La perorata de Sempronio para demostrar la inferioridad de las mujeres en general y de Melíbea en particular, mujer, al fin y al cabo, y como tal

imperfecta, culmina con una cita inapelable de Aristóteles: “así como la materia apetece la forma, así la mujer al varón” (15).<sup>22</sup> El efecto es inmediato, contundente y cómico, pues en contra de lo previsto desencadena la confesión de los verdaderos deseos de Calisto: “O triste, ¿y cuándo veré yo eso entre mí y Melibea?” (15). El criado, fracasada la terapia de la palabra, decide atender su petición mediante una terapia distinta, que aunque menos honesta los médicos la consideraban la más eficaz:

Posible es, y aún que la aborrezcas, cuanto agora la amas. Podrá ser, alcanzándola y viéndola con otros ojos, libres de engaño en que agora estás [...] Y porque no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de cumplir tu deseo. (15)

Calisto comprende de inmediato el significado del eufemismo “alcanzar”<sup>23</sup> y le galardona impetuosamente con un jubón de brocado. Sempronio, contento del éxito de su nueva táctica, desvela sus propósitos: “si de estos agujijones me da, traérgela he hasta la cama” (15) y le propone contratar los servicios de Celestina, esa vieja barbuda capaz de provocar lujuria hasta en las piedras. Calisto, convencido de la eficacia de quien tiene en su haber la venta y posterior reparación de más de cinco mil virgos, le ordena que la traiga de inmediato a su casa para concertar el trato.

La escena que presenciamos en la casa de Celestina entre la vieja, Sempronio y Elicia es aleccionadora. Cómicamente nos encontramos con una alcahueta, una ramera y un criado que pasan del habla vil a las más nobles razones de amor. Sabemos que la ramera ha interrumpido su encuentro sexual con otro cliente y que desea que Sempronio se vaya para poder terminar lo comenzado. También el criado desea irse de allí con Celestina para cumplir el encargo de Calisto. No obstante, entre pullas y maldiciones, intercambian unas palabras grotescas, dada su condición y las circunstancias del momento:

Elicia: ¡Guay de la triste que en ti tiene su esperanza y el fin de todo su bien!

Sempronio: Calla, señora mía; ¿tú piensas que la distancia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor, el fuego que está en mi corazón? Do yo voy conmigo vas, conmigo estás<sup>24</sup>; no te aflijas ni me atormentes más de lo que yo he padecido. Mas di, ¿qué pasos suenan arriba?

Elicia: ¿Quién? Un mi enamorado. (16)

El efecto de esta plática entre una prostituta y su cliente es hilarante. Sus palabras encapsulan conceptos esenciales del amor idealizado e imitan y personifican el diálogo entre una dama y un caballero. Elicia en su representación del papel de dama manifiesta la alteración del ánimo enamorado que siente la

pena de la ausencia y la alegría de la vista del amado; Sempronio por su parte imita las expresiones amorosas del noble amador y profesa un amor que revela la quintaesencia de la tesis del *amor hereos*, pues argumenta que lleva a su amada Elicia impresa en su imaginación y es por ello por lo que siempre lo acompaña y puede verla incluso en su ausencia. La realidad se impone a las palabras y los pasos del hombre que visitaba a la ramera irrumpen e interrumpen el azucarado intercambio, cuyos ecos resonarán después en boca de Calisto y Melibea. Esta escena recorta la distancia entre amo y criado, y las fronteras entre doncellas y ramerías parecen diluirse y converger.

Sempronio es conciso en sus explicaciones a la vieja: "Calisto arde en amores de Melibea" y en sus objetivos de lucro. "juntos nos aprovechemos" (17), y Celestina breve en su respuesta: "Bien has dicho, al cabo estoy" (18), y ambos se dirigen a la casa de Calisto para cerrar el negocio. De nada sirven las advertencias que hace Pármeno a Calisto contra Celestina, pues cuanto más la disfama, tanto más confía Calisto en su eficacia para conseguir a Melibea. Así ocurre, por ejemplo, que cuando el criado le cuenta que la alcahueta "tres veces vendió por virgen una criada que tenía" a un embajador francés que visitó la ciudad, Calisto exclama animado: "¡Así pudiera ciento! (20). El proceso de envilecimiento de Calisto llega a su cenit en el recibimiento que le hace a Celestina:

¡O Pármeno, ya la veo, sano soy, vivo soy! [...] ¡O vejez virtuosa! [...] ¡O salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte! Deseo llegar a ti, codicio besar esas manos llenas de remedio. La indignidad de mi persona lo embarga. Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya *la beso*. (21)

El aparte de Pármeno lo confirma:

¡Guay de las orejas que tal oyen! Perdido es quien tras perdido anda. ¡O Calisto desaventurado, abatido, ciego! ¡Y en tierra está adorando a la más antigua [y] puta tierra que fregaron sus espaldas en todos los burdeles! Deshecho es, vencido es, caído es. No es capaz de ninguna redención ni consejo ni esfuerzo. (22)

La bajeza de Calisto arrastra sin duda a Melibea, ignorante todavía de la magnitud de la torpeza de que acusaba a Calisto en la primera escena. El *amor hereos* que pretendía se manifiesta como la lujuria común a la que Celestina atiende cada día procurando mozas a clérigos, a estudiantes y a todo tipo de artesanos. Su amor no se paga sólo con amor, sino con dinero contante y sonante, ése es el amor que Celestina vende en su casa. La parodia del amor cortés es evidente. De él no queda sino la envoltura más superficial, de la que también hacen uso las prostitutas, como hemos visto.



Contratada Celestina, los síntomas del mal de amores de Calisto no se abaten, sino que aumentan. Continúa cantando sus penas insomne e inapetente, sin saber si es de día o de noche; reconcomido por el deseo y la impaciencia, no tiene otro interés que hablar de amor y pensar en Melibea, fijada como está en su imaginación. Ese estado provoca el fastidio de Sempronio, pero la vieja le recuerda al criado que Calisto es un amante novato y que actúa como todos, pues “en un momento querrían poner en efecto sus cogitaciones; antes las querrían ver concluidas que empezadas” (32). El estado de alienación de Calisto es máximo cuando Celestina, tras su segunda entrevista con Melibea, le informa de que la doncella “es más tuya que de sí misma; más a tu mandado y querer que de su padre Pleberio” (89). Observa Pármeno:

Está colgado de la boca de la vieja, sordo y mudo y ciego, hecho personaje sin son, que aunque le diésemos higas diría que alzábamos las manos a Dios rogando por buen fin de sus amores. (89)

Sin embargo, pronto comienza a funcionar la terapia. Después de la primera cita, en la que Melibea le ha declarado su amor y le ha asegurado que sólo las puertas impedían su gozo Sque si no “ni tú estarías quejoso ni yo descontenta (96)S, a Calisto se le ha ido el insomnio. Esa noche duerme a pierna suelta y al día siguiente se despierta tarde, canta feliz su amor correspondido y decide volverse a dormir hasta la hora de comer. Sin embargo, su descanso y alegría duran poco. Sosia le informa de que la justicia ha ejecutado en la plaza pública a Sempronio y a Pármeno por haber dado muerte a Celestina y de que además se conocen públicamente sus tratos con la alcahueta. El daño que esto supone para su honra y su hacienda lo deja totalmente abatido:<sup>25</sup>

¡O mi triste nombre y fama, cómo andas al tablero de boca en boca!  
 ¡O mis secretos, cuán públicos andaréis por plazas y mercados! ¿Qué será de mí? ¿Adónde iré? [...] ¡O día de congoja! ¡O fuerte tribulación!  
 ¡Y en qué anda mi hacienda de mano en mano y mi nombre de lengua en lengua! Todo será público cuanto con ella y con ellos hablaba, cuánto de mí sabían, el negocio en que andaban. No osaré salir ante gentes [...] ¡O mi gozo, cómo te vas disminuyendo! Proverbio es antiguo, que de muy alto grandes caídas se dan. Mucho había anoche alcanzado, mucho tengo hoy perdido [...] ¡O Fortuna, cuánto y por cuántas partes me has combatido! [...] Pues por más mal y daño que me venga no dejaré de cumplir el mandado de aquella por quien todo esto se ha causado. Que más me va en conseguir la ganancia de la gloria que espero que en la pérdida de morir por los que murieron [...] Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes: si no, purgaré mi inocencia con mi fingida ausencia o *me fingiré loco por mejor gozar de este sabroso deleite de mis amores.*”

(106-107)<sup>26</sup>

De este lamento se observa que la repentina noticia del grave peligro a su honra ha tenido en Calisto un efecto extraordinario, pues la nueva preocupación ha desalojado de su imaginación a Melibea. Así, inesperadamente, la mala noticia ha curado al enfermo como indicaba Gordonio al enumerar las diversas curas del *amor hereos*:

E si a la razón no es obediente e es mancebo [...] nómbrénle cosas mucho tristes, porque la mayor tristeza faze olvidar la menor tristeza, o nómbrénle cosas mucho altas e muy alegres [...] e así se mudará porque las honrras mudan las costumbres.<sup>27</sup>

Otro médico coetáneo de Rojas, Francisco de Villalobos, también insiste en ello y dice:

Los enamorados son desta materia: que la imágen de su amiga tienen siempre figurada y fija dentro de sus pensamientos, por donde no pueden ocupar jamás la imaginación en otra cosa; en esta imágen y en las cosas anejas y tocantes á ella, están transportados y rebatados todas horas.<sup>28</sup>

Calisto parece haber recobrado la razón y como ya no está loco ahora se propone como táctica fingirse loco para poder gozar mejor del placer de sus amores. Con la salud recobrada, ya no está tan impaciente por llegar puntual a la cita con Melibea. Ahora, como “galán enamorado” llega tarde a su primera noche con Melibea y ésta lo espera afligida por mil temores. Una vez con ella, Calisto va rápido y al grano. Apenas ha concluido su objetivo aduce contra toda evidencia que debe marcharse porque empieza a amanecer. Las palabras de Melibea que le despide con la observación de que se vaya tranquilo porque “hace muy oscuro [...] que aun no amanece” (109), revelan que la impaciencia de Calisto ha cambiado de signo. No es sorprendente, que al llegar a su casa se vea de nuevo asediado por sus preocupaciones y tenga a Melibea olvidada. De nuevo busca la soledad, pero su tristeza no procede ya de su amor sino de “el dolor de mi deshonra”:

Esta es la herida que siento agora que se ha resfriado, agora que está helada la sangre que ayer hervía; agora que veo la mengua de mi casa, la falta de mi servicio, la perdición de mi patrimonio, la infamia de mi persona: de la muerte de mis criados se ha seguido. ¿Qué hice? ¿En qué me detuve? ¿Cómo no pude sufrir, que no me mostré luego presente, como hombre injuriado, vengador, soberbio y acelerado de la manifiesta injusticia que me fue hecha? [...] ¡O breve deleite mundano! [...] No se compra tan caro el arrepentir. ¡O triste yo! ¿Cuándo se restaurará tan grande pérdida? ¿Qué haré? ¿Qué consejo tomaré? ¿A quién

descubriré mi mengua? (110)

Calisto quiere olvidarse de esta ignominia y se fuerza en pensar en Melibea y en el placer. Su deseo de volver al pasado reciente y vivir sólo para el amor no le resulta fácil en esta circunstancia y ruega a su imaginación que le traiga la imagen de Melibea que antes tenía impresa en la fantasía y ahora está ausente:

Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente; vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras [...] aquellos amorosos abrazos [...] aquella final salutación [...]. (112)

Al parecer Calisto, mejor alumno de Ovidio que de Capellanus, ha conseguido fingirse loco con éxito, pues sus encuentros amorosos continúan hasta su muerte en el acto diecinueve. En el mes que ha transcurrido ignoramos la frecuencia de sus visitas al jardín. Melibea dice que “jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza, y muchas haber venido en balde” (119). Sosia, por el contrario, afirma que “aquel oficio no sufre cotidiana visitación” y que “en un mes no habemos ido ocho veces” por lo que tacha de “falsarios revolvedores” (123) a quienes dicen que la visitan cada noche.

En su último encuentro Calisto llega también tarde, aunque esta vez Melibea no se inquieta por su tardanza, sino que entretiene la espera cantando alegres canciones eróticas con Lucrecia. La tensión sexual de ama y criada se evidencia en estos cantos y continúa una vez llegado Calisto. Los lectores descubrimos que mientras Melibea se entretiene mirando encandilada la luna y los árboles del jardín, Lucrecia y Calisto no pierden el tiempo y se están abrazando en su presencia. Melibea se da cuenta e increpa a la criada para que deje de manosear a su amado. Las palabras amenazadoras de Calisto cortan la riña y Melibea y Calisto resumen su relación, de cuyas vicisitudes y cópulas hace mención y recuento exacto Lucrecia. Apenas cumplida la tercera, se oyen voces en la calle y Calisto decide ayudar a sus criados, pese a que Tristán le dice que no baje porque no necesitan ayuda. El desenlace ya lo conocemos. Calisto se cae de la escala y muere. Su final además de ser gratuito, desde el punto de vista de la acción, es deshonoroso por el lugar donde muere, por cómo muere y por el aspecto que presenta su cadáver, con la cabeza partida en tres trozos y los sesos desparramados por los cantos y las paredes.

Tristán: Llégate presto, Sosia, que el triste de nuestro amo es caído del escala y no habla ni se bulle.

Sosia: ¡Señor, señor! ¡A esotra puerta! ¡Tan muerto es como mi abuelo! ¡O gran desventura!

Tristán: ¡O mi señor y mi bien muerto! ¡O mi señor [y nuestra honra], despeñado! ¡O triste muerte [y] sin confesión! Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos, júntalos con la cabeza del desdichado amo

nuestro. ¡O día de aciago! ¡O arrebatado fin! (131)

Los lectores somos informados de la muerte en clave de humor, pues las palabras de los criados mezclan refranes, con expresiones vulgares, y con exclamaciones de dolor. La imagen indecorosa de los sesos esparcidos por las piedras es muy acorde con su última actividad, debido a la creencia médica de que el coito excesivo era muy perjudicial para la salud, pues desecaba los órganos húmedos del cuerpo, y particularmente el cerebro. La explicación era que la actividad sexual daba lugar a un sobrecalentamiento corporal considerable el cual desecaba el cerebro a causa de la correspondiente elevación de la temperatura. Para volver el cerebro a su estado natural, que era frío y húmedo, se producía una somnolencia postcoital que propiciaba el reposo necesario para su rehumidificación. Es un caso insólito que un cerebro se rompa en trozos por el impacto de una caída. Esto sólo se podría explicar si hubiera tenido lugar una total desecación del cerebro, explicable por una vigorosa y repetida actividad sexual reciente. Tal desecación transformaría este órgano naturalmente elástico en frágil y quebradizo haciendo posible su fractura y dispersión en la caída. Así, pues, la muerte de Calisto se presenta humorísticamente como la muerte de un extremado lujurioso, vista literalmente a través de esa imagen grotesca del cerebro reseco y troceado.<sup>29</sup>

Si la muerte deshonrosa de Calisto corresponde a su amor lujurioso, que ha envilecido su carácter, Melibea tampoco se libra de la indignidad de su amante. En primer lugar porque Melibea se ha sumado a la lista de mujeres cuyo “primer hilado” ha vendido Celestina.<sup>30</sup> La vieja presume de su amplia experiencia y cuando Sempronio le dice que “no será éste el primer negocio que ha tomado a cargo,” responde:

Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En naciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro, y esto para *que yo sepa* cuántas se me salen de la red. (33)

Evidentemente, las que han abierto tienda a vender su “hilado” son las mujeres públicas que están bien registradas por la vieja. A su registro se pretende añadir ahora el nombre de Melibea, cuya degradación, que ya observábamos en el acto I, sigue en ascenso. Celestina no pierde ocasión de humillarla y ponerla al nivel de las mujeres comunes: “Que aunque esté brava Melibea, no es ésta, si a Dios ha placido, la primera a quien yo he hecho perder el cacarear” (34). Y la razón de su éxito estriba en que la lujuria es común a todas:

Después que una vez consienten la silla en el envés del lomo nunca querrían holgar. Por ellas queda el campo: muertas sí, cansadas no. Si de noche caminan nunca querrían que amaneciese [...] Cautívanse

del primer abraço, ruegan a quien rogó, penan por el penado, hácense siervas de quien eran señoras, dejan el mando y son mandadas [...] No te sabré decir lo mucho que obra en ellas aquel dulzor que les queda de los primeros besos de quien aman. Son enemigas [todas] del medio; continuo están posadas en los extremos [...] Y con esto que sé cierto, voy más consolada a casa de Melibea que si en la mano la tuviese. Porque sé que aunque al presente la ruegue, al fin me ha de rogar; aunque al principio me amenace, al cabo me ha de halagar.  
(34)

Melibea no es una excepción a la regla sino que se ajusta perfectamente a ella. Es tal cual la supone la alcahueta, que en su dilatada experiencia dice conocer bien a las mujeres. De ahí que estas palabras de Celestina se cumplan punto por punto en el texto. La afirmación de la lujuria e insaciabilidad de las mujeres era un tópico recurrente desde Isidoro de Sevilla a Jacques Ferrant. Este último plantea el tema en un capítulo de su *Traité de la guérison de l'amour* y concluye que sin duda la mujer es más extrema e incontinente que el hombre. Se apoya en la autoridad de Aristóteles, Hipócrates y Galeno porque todos concuerdan en que la mujer tiene menos capacidad de raciocinio y, por tanto, su razón es menos poderosa para resistir los apetitos y las pasiones. Ferrant aduce que la experiencia de cada día lo confirma, pues dice que se ven más mujeres en ese estado que hombres, salvo que se trate de hombres afeminados. También argumenta que la propia anatomía de la mujer favorece su deseo brutal y su experiencia violenta del placer sexual.<sup>31</sup>

La Melibea que vemos perfilarse en la *Comedia* responde en gran medida al modelo de mujer propuesto por Celestina en la cita precedente. De la primera entrevista podemos observar su temperamento colérico, su impaciencia, sus alteraciones, y sus imprecaciones airadas contra la vieja. Una a una y todas juntas, sus alteraciones nos hacen sospechar su predisposición hacia la ira y el amor. Celestina consigue recabar lo que quería y así llega victoriosa a la casa de Calisto con el cordón como trofeo de la rápida claudicación de Melibea. La equiparación de Melibea con las rameras, Elicia y Areúsa, implícita en el primer acto, se hace más concreta y tangible en los siguientes. Melibea es, como ellas, objeto de deseo de los criados. Celestina interpreta así la alteración de Sempronio al oír mencionarla:

Sempronio: Pues dime lo que pasó con aquella gentil doncella; dime alguna palabra de su boca. Que, por Dios, así peno por sabella como a mi amo penaría.

Celestina: ¡Calla, loco! Altérasete la complexión. Yo lo veo en ti, que querías más estar al sabor que al olor de este negocio. (49)

La observación de que el criado quiere “estar al sabor” y la definición del

amor de Calisto como “negocio” envilecen igualmente a Melibea y al mismo amor que se profesan. Como en el primer acto hacían Sempronio y Elicia, en el séptimo Pármeneo y Areúsa remedan un encuentro cortés, que la vieja se encarga de poner en su justo punto:

Pármeneo: Señora, Dios salve tu graciosa presencia.

Areúsa: Gentilhombre, buena sea tu venida

Celestina: Llégate acá, asno. ¿Adónde te vas asentar al rincón? No seas empachado, que al hombre vergonzoso el diablo le trajo a palacio.

(66)

Llamar “gentilhombre” al hijo de la Claudina y antiguo criadillo de Celestina resulta ciertamente cómico, especialmente a la luz de las palabras de Celestina. Los remilgos de la ramera: “No será él tan descortés que entre en lo vedado sin licencia” suscitan la ironía de la vieja: “¿En cortesía y licencias estás? No espero más aquí yo, fiadora que tú amanezcas sin dolor y él sin color” (67). La comparación explícita entre Melibea y Areúsa no se hace esperar. Pármeneo encuentra a Sempronio cuando vuelve de la casa de Areúsa y le promete contar su buena andanza durante la noche. Sempronio, que empieza a obsesionarse con Melibea cree que la alegría de Pármeneo tiene que ver con ella:

Sempronio: Dilo, dilo, ¿es algo de Melibea? ¿Hasla visto?

Pármeneo: ¡Qué de Melibea! Es de otra que yo más quiero y aun tal que, si no estoy engañado, puede vivir con ella en gracia y hermosura. Sí, que no se encerró el mundo y todas sus gracias en ella.

Sem.- ¿Qué es esto, desvariado? Reírme querría, sino que no puedo. ¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder. Calisto a Melibea; yo a Elicia; tú, de envidia, has buscado con quien perder ese poco de seso que tienes. (70)

La equiparación de las tres parejas es evidente. El *amor hereos* ya no es parte y parcela de la nobleza. Todos aman igual, nobles, criados y ramera. Y si todos aman igual, es que no hay diferencias esenciales entre ellos, o que las diferencias se amortiguan. Los paralelos entre Areúsa y Melibea son salientes. La escena arriba mencionada se repite con variantes en la primera noche de Calisto y Melibea. Doncella y ramera oponen una breve resistencia verbal a las caricias de sus amantes, ambas rechazan tener testigos de su cópula. Areúsa a Celestina y Melibea a Lucrecia S, y ambas les piden volver. Los hombres difieren más entre sí. Calisto es más lanzado y jactancioso, quiere tener testigos de su “gloria”, pero se despide pronto de Melibea. Pármeneo es más apocado, pero se queda toda la noche. Ambos hombres mencionan el amanecer, pero si el alba brilla por su ausencia en el caso de Calisto, porque se despide de Melibea cuando dan en el reloj las tres de la madrugada y hace noche cerrada, a Sempronio y Areúsa el alba se les pasa sin darse cuenta, porque están tan embebidos en su actividad

que el tiempo se les ha ido volando y no se despiden hasta el mediodía. Otro paralelo importante es que ambas mujeres sufren de sofocación de la madre, enfermedad que solían tener las mujeres libidinosas por falta de ejercicio sexual o por una práctica insuficiente. Que Areúsa padezca esta dolencia es bastante cómico, pues no era enfermedad que contrajeran normalmente las profesionales del sexo.<sup>32</sup>

Antes observaba que los criados desean a las señoras como si estuvieran a su alcance. También las rameras se comparan con Melibea y lamentan que les haya quitado el buen negocio que podrían haber tenido con Calisto. La escena de celos que se desencadena en el acto noveno a la mención que hace Sempronio de Melibea es sintomática de esta situación. Si ya Pármeno comparaba la belleza de Melibea con la de Areúsa, y salía algo mejor parada la última, en opinión de las rameras Melibea parece hermosa, pero son los atavíos, maquillaje y riqueza los que la hacen parecer bella. Al igual que la cómica descripción hiperbólica de Calisto en el primer acto, aunque de signo contrario, Melibea se ve ahora arrastrada a la indignidad por los celos y murmuraciones de dos rameras que altercan con sus amantes:

¿Gentil, [gentil] es Melibea? Entonces lo es, entonces acertarán, cuando andan a pares los diez mandamientos. Aquella hermosura por una moneda se compra en la tienda. Por cierto, que conozco yo en la calle donde ella vive cuatro doncellas en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea. Que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. Póneldos a un palo; también diréis que es gentil. Por mi vida que no lo digo por alabarme; mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea. (76)

Areúsa se une a la descripción de Elicia con una tirada que recuerda los vituperios boccaccianos de *Il corbaccio*, pues a los nauseabundos afeites que utiliza y a la suciedad de su ropa, se une un físico caricaturesco:

Las riquezas las hacen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que así goce de mí, unas tetas tiene, para ser doncella, como si tres veces hoviese parido; no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que le tiene tan flojo como vieja de cincuenta años. No sé qué se ha visto Calisto, porque deja de amar a otras que más ligeramente podría haber y con quien más él holgase. (76-77)

La puntilla la pone naturalmente la aspiración de Areúsa de tener a Calisto como cliente. De este modo a los celos de Elicia se une el despecho de Areúsa, que no comprende la preferencia de Calisto por Melibea.

También los criaditos más jóvenes se permiten comentarios procaces sobre el amor de su amo y de Melibea. Tristán no duda de sus deseos mientras escucha “en qué términos anda el negocio,” cuando Melibea pierde la virginidad y asegura que “aunque soy mochacho, que diese tan buena cuenta como mi amo” (109). Sosia ironiza los lamentos de Melibea por haber perdido “el nombre y corona de virgen por tan breve deleite”:

¡Ante quisiera yo oírte esos miraglos! Todas sabéis esa oración después que no puede dejar de ser hecho. ¡Y el bobo de Calisto que se lo escucha! (109)

La inclusión de Melibea en el mismo saco de “todas” las mujeres subraya que todas son iguales y que todas se lamentan hipócritamente. No está en buena compañía Melibea. Es objeto de deseo y simultáneamente de desprecio e irrisión. Y Calisto es bobo porque la aguanta.

El amor de Calisto y Melibea ha degradado a los personajes que lo han compartido y ha causado crímenes, ejecuciones, muertes y deshonras. Melibea se culpa de ello en la confesión a su padre: “Yo cubrí de luto [...], yo fui ocasión que los muertos tuviesen compañía [...] yo fui causa que la tierra goce sin tiempo [...]” (135), y éste no puede decir nada bueno de su muerte ni se puede consolar porque a diferencia de los ejemplos que cita, su hija se ha suicidado, no ha muerto por una causa justa, ni en lícita batalla. De ahí que no sea una muerte honrosa y no lamente su muerte en sí, sino la causa de su muerte: “E yo no lloro triste a ella muerta, pero la causa desastrada de su morir” (138). Con estas palabras del padre, comprobamos que a la muerte deshonrosa de Calisto se une ahora el suicidio de Melibea, sin duda la única muerte que aseguraba la condenación eterna en la ideología cristiana.

Cuando las palabras no responden a los verdaderos deseos, como es el caso de Calisto y Melibea, el disimulo no funciona y los actos acaban traicionando a quienes las pronuncian porque revelan las intenciones que se pretendían camuflar. Este es ciertamente el caso de Calisto, cuya enfermedad está perfectamente descrita para presentarnos a un personaje que incumple sistemáticamente las reglas cortesanas que pretende seguir. A medida que su deseo amoroso se satisface, la enfermedad se alivia, los síntomas van desapareciendo y la voluntad se libera, liberando a su vez a la imaginación, que puede ya mantenerse ocupada con otras imágenes. El escarceo de Calisto con Lucrecia puede ser parte de esa nueva trayectoria de Calisto que se vislumbra y que corta la muerte.

En lo que concierne a Melibea observamos una trayectoria diferente. Ciertamente, su concepción del amor aparece subvertida y lejos de ser verdad que “el amor no admite sino sólo amor por paga” (118) como afirma, el lector



comprueba que todos los amores tienen su precio, incluido el suyo con Calisto. De nada le valen a Melibea sus disimulos y sus palabras dúplices en defensa de su honra cuando su propio cuerpo le traiciona. Allí está Celestina con su tienda abierta a los muchos Calistos y Melibeas que deambulan de noche por la ciudad como la misma Melibea observaba. La satisfacción de su deseo también ha apaciguado a Melibea de su “mal de madre.” Sin embargo, esta enfermedad, a diferencia de la enfermedad de amor, es una enfermedad crónica en las mujeres, y necesita siempre de la terapia del coito para su alivio.<sup>33</sup> De ahí que a Melibea, como a las viudas jóvenes, según decían los médicos, la muerte de Calisto recrudece su enfermedad, al desaparecer la fuente de su placer.

Del análisis que precede creo que es evidente que el autor ha creado unos personajes cuyas pretensiones de emular a los héroes literarios del momento produce hilaridad y desprecio. El amor que se profesan no les ennoblece, como quería la literatura cortés, sino que les degrada. En última instancia, esto se debe a que cortesía y “amor hereos” son incompatibles y que Calisto y Melibea son unos amantes citadinos, de los muchos que pululan en la ciudad y sus amores son un caso más de la larga casuística de amores desastrados que aparecen en la literatura coetánea. Lo que los separa de ellos es la comicidad de su historia, más afin a una tragicomedia como el *Anfitrión* de Plauto, que a la seriedad trágica de las parejas de la antigüedad clásica con las que Melibea se compara, o a las parejas que encontramos en la narrativa sentimental.

\*\*\*

## NOTAS

<sup>1</sup> Como sabemos a la edición de Burgos le falta la página titular. No obstante, se le denomina comedia en el encabezamiento al argumento del primer acto y en las otras comedias conservadas. Véase la edición facsímil del original que se encuentra en New York en la Hispanic Society of America, publicada primero por Huntington, A. M., *Comedia de Calixto y Melibea* (Burgos, 1499?), New York, 1909 y reimpressa en 1970, y ahora de nuevo publicada por De Miguel, E., Fernando de Rojas, *Comedia de Calisto y Melibea, ¿Burgos 1499?*, Salamanca: Universidad, 1999.

<sup>2</sup> Ver la ed. crítica de M. Criado de Val y G. D. Trotter, Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*, Madrid: CSIC, 1984<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> E. R. Berndt-Kelly, “Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas,” *Celestinesca* 9.2 (1985): 16-29, reseña también la titulación en las traducciones francesas, flamencas, alemanas e inglesas.

<sup>4</sup> Berndt-Kelley, 30, donde menciona el inventario de Juan Cromberger de 1540.

<sup>5</sup> Para una noticia extensa sobre las vicisitudes del título, ver. Berndt-Kelly, 3-45, esp. 3-13.

<sup>6</sup> Berndt-Kelley, 29-31.

<sup>7</sup> De aquí en adelante pondré en el texto el número de página entre paréntesis y cito por mi edición, M. E. Lacarra, *Fernando de Rojas, La Celestina*, Madison, WI: HSMS, 1995, 141.

<sup>8</sup> M. Serrano y Sanz, "Noticias bibliográficas," 269.

<sup>9</sup> Berndt-Kelley, "Peripetias de un título," 31-34. K. Whinnom, "'La Celestina', 'The Celestina,'" 19-21, donde señala que durante el siglo XVI y en la mayor parte de menciones a la obra del XVII se le llamaba Celestina, sin el artículo, razón por la que propone se la titule así ahora. Esta idea ha surgido efecto en los investigadores de otros países, aunque en España todavía se la sigue llamando mayoritariamente con el artículo, La Celestina, como lo hiciera en 1822 León de Amarita por primera vez.

<sup>10</sup> Véanse M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística*, 54-55; 294-297 y M. Chevalier, *Lectura y lectores*, 138-166.

<sup>11</sup> La identificación de Rojas con el autor no significa que me adhiera necesariamente a la autoría única, pero me sirve para evitar discusiones aquí innecesarias.

<sup>12</sup> Chevalier, *Lectura y lectores*, 142 y 148.

<sup>13</sup> Los estudios recientes sobre la novela o ficción sentimental están renovando las interpretaciones tradicionales del género, así que no es conveniente generalizar. Ver E. M. Gerli, y J. Gwara, eds., *Studies on the Spanish Sentimental Romance*, y E. Lacarra, "Siervo libre de amor," en prensa.

<sup>14</sup> Lacarra, "La parodia de la ficción," 11-29.

<sup>15</sup> Lacarra, "La parodia," 13-15, para un análisis de esta escena.

<sup>16</sup> Lacarra, ed., *La Celestina*, 144, n22, donde se señala que el vocablo 'torpe' tiene la doble acepción de 'lascivo' o 'impúdico' y también la de 'rudo y tardo en comprender.'

<sup>17</sup> Lacarra, "La ira de Melibea," 107-120.

<sup>18</sup> Lacarra Lanz, "Calisto y el amor hereos," 20-22.

<sup>19</sup> B. Gordonio, *Lilio de medicina*, eds. J. Cull y B. Dutton, 108.

<sup>20</sup> Se trataba, en efecto de un remedio tradicional en la medicina y también en la literatura. Recordemos que es la cura que intenta Tefeo y que Leriano (Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, ed. C. Parrilla, Barcelona: Crítica, 1995, pp. 64-65).

<sup>21</sup> L. Fothergill-Payne, "Celestina 'As a Funny Book': A Bakhtinian Reading," *Celestinesca* 17:2 (1993), 41.

<sup>22</sup> La cita proviene de la *Física* de Aristóteles (I, 9, 192a 22).

<sup>23</sup> Lacarra, "Sobre los 'dichos lascivos y rientes'," 423-424.

<sup>24</sup> En palabras similares lo expresa Francisco de Villalobos, *Anfitrión*, en *Curiosidades bibliográficas*, ed. Adolfo de Castro, donde dice: "en estos amores no pueden padecer ausencia, que es una de las crueles penas de amor [ ..]. porque do quiera que fueres, allá lo llevas contigo" (491).

<sup>25</sup> La legislación no sólo penaba la alcahuetería, sino que también castigaba a los clientes de las alcahuetas, con castigos cuya gravedad dependía del estado y honra de la mujer seducida, así que la reacción de Calisto es absolutamente consecuente con el peligro que le acecha. Ver Lacarra, "La evolución de la prostitución," 35-36. Para un caso judicial es de gran interés Riera i Sans, J., *El cavaller i l'alcovota*. Un

procès medieval, Barcelona, Club Editor, 1973.

<sup>26</sup> La cursiva señala la adición al texto en la *Tragicomedia*.

<sup>27</sup> B. Gordonio, *Lilio de medicina*, 108.

<sup>28</sup> Villalobos, 488.

<sup>29</sup> Lacarra, "Calisto y el amor hereos," 22.

<sup>30</sup> Para el simbolismo de 'hilado', Deyermond, "Hilado-Cordón-Cadena," 6-12; R. Ferré, "Celestina en el tejido," 3-16 y M. Fontes, "Celestina's 'Hilado'," 33-38.

<sup>31</sup> M. Ciavolella, y D. A. Beecher, eds. Jacques Ferrand, *A Love Treatise on Lovesickness*, 311-312.

<sup>32</sup> Sobre este tema di una conferencia titulada "Enfermedad y erotismo: las pasiones de Areúsa y Melibea," en el homenaje a la profesora Louise Fothergill-Payne, celebrado en el XXX Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas (4 de junio de 1994), University of Calgary, Canadá. Ver las anotaciones en mi ed., *La Celestina*, 1995, nn. 223, 273, 274, 309-315, pp. 156, 158, 160-161 y mi artículo en prensa, "Las pasiones de Areúsa y Melibea."

<sup>33</sup> R. P. Maines, *The Technology of Orgasm*. "Hysteria, the Vibrator," 7-20.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

Berndt-Kelly, E. R., "Peripicias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas," *Celestinesca* 9.2 (1985): 16-29.

Ciavolella, M. y D. A. Beecher, eds. Jacques Ferrand, *A Love Treatise on Lovesickness*, Syracuse NY: Syracuse UP, 1990.

Chevalier, M., *Lectura y lectores en la España de los siglos xvi y xvii*, Madrid: Turner, 1976, pp. 138-166.

Criado de Val, M. y G. D. Trotter, eds., Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*, Clásicos Hispánicos, Madrid: CSIC, 1984.

De Miguel, E., ed., Fernando de Rojas, *Comedia de Calisto y Melibea, ¿Burgos 1499?*, Salamanca: Universidad 1999.

Deyermond, A. D., "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic equivalence in *La Celestina*," *Celestinesca* 1.1 (1977): 6-12.

Ferré, R., "Celestina en el tejido de 'cupiditas'," *Celestinesca* 8.1 (1983): 3-16.

Fontes, M., "Celestina's 'Hilado' and Related Symbols: A Supplement," *Celestinesca* 8.2 (1984): 33-38.

Fothergill-Payne, L., "*Celestina* 'As a Funny Book': A Bakhtinian Reading," *Celestinesca* 17.2 (1993): 29-51.

Gerli, M. y J. Gwara, eds., *Studies on the Spanish Sentimental Romance, 1440-1550. Redefining a Genre*, Londres: Tamesis, 1997.

Gilman, S., *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de "La Celestina"*, Madrid: Taurus, 1978.

Gordonio, B., *Lilio de medicina*, eds. John Cull y Brian Dutton, Madison, WI:

- HSMS, 1991.
- Huntington, A. M., ed., *Comedia de Calixto y Melibea (Burgos, 1499?)*, New York, 1909 y reimp. 1970.
- Lacarra, M. E., "La parodia de la ficción sentimental en *Celestina*," *Celestinesca* 13.1 (1989): 11-29.
- \_\_\_\_\_, "La evolución de la prostitución en Castilla y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas," en *Fernando de Rojas and "Celestina": Approaching the Fifth Centenary*, eds. I. Corfis & J. T. Snow, Madison, WI: HSMS, 1993, pp. 33-78.
- \_\_\_\_\_, ed., Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madison, WI: HSMS, 1995.
- \_\_\_\_\_, "Sobre los 'dichos lascivos y rientes' en *Celestina*," en *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en Homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: U. de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 419-433.
- \_\_\_\_\_, "La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico," en *Cinco siglos de "Celestina": aportaciones interpretativas*, eds. R. Beltrán y J. L. Canet, Valencia: Universidad, 1997, pp. 107-120.
- Lacarra Lanz, E., "Calisto y el amor hereos," *Insula*, 633 (1999), pp. 20-22.
- \_\_\_\_\_, "Siervo libre de amor, ¿autobiografía espiritual?," *La corónica*, en prensa.
- \_\_\_\_\_, "Las pasiones de Areúsa y Melibea," Quincentennial Anniversary of *La Celestina/ El Quinto Centenario de La Celestina*, Nueva York: Instituto Cervantes y The Graduate Center, CUNY, en prensa.
- Lida de Malkiel, M. R., *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- Maines, R. P., *The Technology of Orgasm. "Hysteria, the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction"*, Baltimore & London: The Johns Hopkins UP, 1999.
- Serrano y Sanz, M., "Noticias bibliográficas de Fernando de Rojas autor de *La Celestina* y del impresor Juan de Lucena," *Revista de Archivos, Bbliotecas y Museos* 6 (1902): 269.
- Villalobos, F. de, *Anfitrión*, en *Curiosidades bibliográficas*, ed. Adolfo de Castro, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1855.
- Whinnom, K., "'La Celestina', 'The Celestina', and L2 Interference in L1," *Celestinesca* 4.2 (1980): 19-21.

Medina del Campo, h. 1530



Tragicome  
dia de Calixto y Meli-  
bea.

## CELESTINA: A LIFE

Dorothy Sherman Severin  
University of Liverpool

Who was Celestina? A native and denizen of the city portrayed in the work as she tells Sempronio: 'En esta ciudad nacida, en ella criada, manteniendo honra como todo el mundo sabe, ¿conocida no soy?' (81). According to her own account to Melibea she was the youngest of four sisters, and a widow (93): 'Pero también yo encañecí temprano y parezco de doblada edad. Que así goce de esta alma pecadora y tú de ese cuerpo gracioso, que de cuatro hijas que parió mi madre, yo fui la menor. Mira como no soy vieja, como me juzgan.' Her husband's name is unknown, although he is referred to in the first act, cryptically, as a 'comedor' or 'encomendador de huevos asados' (60). If the first reading is correct, he was a Jew or a converso (Goldman), if the latter reading, the expression seems to be a rude one, but its exact meaning is unknown, possibly 'cornudo' (Gillet, Escudero). Of Celestina's younger years we know little. Was she in fact a prostitute, as her penultimate words to Sempronio imply?: '¿Quién soy yo, Sempronio? ¿Quitáste de la putería?' (182). Did early widowhood drive her back into more nefarious means of making a living?: 'Que con mi pobreza jamás me faltó, a Dios gracias, una blanca para pan y un cuarto para vino, después que enviudé; que antes no tenía yo cuidado de lo buscar, que sobrado estaba un cuero en mi casa y uno lleno y otro vacío' (93). She was certainly incapable of having children with her husband or perhaps at all, and so became a universal auntie, or surrogate mother, to the younger members of our story who call her 'madre' (Hawking).

Of her younger mature years we know that she became best friend and possible lover, as well as apprentice, to Claudina: 'Juntas comíamos, juntas dormíamos, juntas habíamos nuestros solaces, nuestros placeres, nuestros consejos y conciertos' (81). Claudina's official job was midwife or 'partera' for sixteen years (122), a job which Celestina also practised, for example, at Pármemo's birth (81) and at Calisto's birth twenty three years before our action begins: 'Podía ser, señora, de veinte y tres años, que aquí está Celestina, que le vido nacer y le tomó a los pies de su madre' She also learned to be a sorceress from Claudina and she was once arrested and publicly shamed with her, a fact

mentioned by both Lucrecia (88) and Pármemo (123): ¡Jesú, señora!, más conocida es esta vieja que la ruda. No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechicera, que vendía las mozas a los abades y descasaba mil casados' (88). Claudina however was arrested four more times alone, the last for witchcraft, although Celestina denies the charge despite a description of some of Claudina's practices which indicate the summoning up of demons:

¿Qué más quieres, sino que los mismos diablos la habían miedo? Atemorizados y espantados los tuvo con las crudas voces que les daba. Así era ella de ellos conocida, como tú en tú casa. Tumbando venían unos sobre otros a su llamado. No le osaban decir mentira, según la fuerza con que los apremiaba. Después que la perdí, jamás les oi verdad. (123)

It seems as though this may have been the stage at which Celestina took Pármemo into her house as an adoptive son, while his father Alberto was still alive (67). Claudina's fate is not spelled out but she seems likely to have been condemned, from the hints which we are given in the text. (124-25; Severin, 1997). Pármemo was so small when he briefly lived with Celestina (perhaps he was somewhere between 5 and 7 years old) that Celestina is surprised that he can remember anything about her ('Pero muy pequeño eras tú. Yo me espanto cómo te acuerdas, que es la cosa que más olvidada está en la ciudad,' 123-24), so this was perhaps fifteen years earlier: remember that he served the 'frailes de Guadalupe' for nine years before entering into service with Calisto (176).

It seems that before the death of Claudina, Celestina was already experiencing her salad days of twenty years earlier when according to her own account she ran a bawdy house with nine young girls between the ages of 14 and 18 in her charge: 'Yo vi, mi amor, a esta mesa, donde agora están tus primas asentadas, nueve mozas de tus días, que la mayor no pasaba de dieciocho años y ninguna había menor de catorce' (150). This presumably was at the tumble-down house by the tanneries which is several times mentioned as her previous location (60, 67, 88, 92). 'Tiene esta buena dueña al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medlo caída, poco compuesta, y menos abastada' (60).

This is the right place to have a house of prostitution, and although Pármemo's description of it doesn't quite tally with Celestina's, she may have been remembering the derelict slum with rose-tinted glasses. According to Pármemo the prostitution racket was not a public one but was concealed by a front business of a seamstress shop, and the prostitutes were only in the part-time employ of Celestina, as they were servant girls who went to Celestina's from their own mistresses' houses, allegedly to help with the sewing and mending (60), although this was also a pretext for handling stolen goods from the

girls' employment as well as other more important thefts. This front business is still part of Celestina's trade and her way of gaining entry to houses: the skein of thread is the pretext for entering Pleberio's house and talking to Melibea for the first time. Then as now Celestina was also involved with the clergy, although trade is not nearly as good as it used to be according to her account at the banquet scene, and the 'ministro gordo' who Celestina invents to deflect Sempronio from discovering Crito with Elicia in Act I may owe a lot to wishful thinking on Celestina's part: 'Pues servidores, ¿no tenía por su causa de ellos? Caballeros viejos y mozos, abades de todas dinidades, desde obispos hasta sacristanes' (151).

Sir Peter Russell asked a number of years ago why Celestina had moved house and Eukene Lacarra supplied the answer with documentation of how the ayuntamientos took over the *mancebías*, as they were euphemistically called, to stop the spread of syphilis in the mid-nineties. In fact Celestina has made the move only two years earlier, according to Melibea (92), whose parents had moved into a good river-view neighbourhood not too far from Celestina's bad one some six years before, a house with all modern conveniencess, tower, garden, refreshing breezes. Celestina is a bit optimistic when she refers to them as her neighbours for four years (117), they may have lived nearby, but certainly not on the river beside the malodorous tanneries. Russell pointed out some other mysteries about Celestina's new house which still need to be solved. She has moved lock stock and barrel to what seems to be a better location in a two-story house with attic and terrace, taking her furniture with her, or at least the table on which the banquet is held in Act IX, that much is certain: 'Yo vi, mi amor, a esta mesa, donde agora están sus primas asentadas, nueve mozas de tus días' (150).

She also has taken the paraphernalia of her many trades, and rather than the *cámara* described by Pármemo she now seems to have the stuff stored in an attic room by a roof terrace and in another upstairs room with ointments. ('Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baja acá el bote del aceite serpentino. Entra en la cámara de los unguentos y en la pelleja del gato negro donde te mandé meter los ojos de la loba, le hallarás' [...] 84,85). Despite her protestations of poverty, according to Elicia the rent is actually paid up a year in advance: 'Allí quiero estar, siquiera porque el alquiler de la casa está pagada por ogaño, no vaya en balde' (203). And although she is forbidden to run a house of prostitution she seems to get away with having a single high-class prostitute, Elicia, in her employ. One wonders if the ayuntamiento has paid off Celestina rather than just closing her down. A three-year lease on a decent house in a more salubrious neighbourhood would have seemed a good deal to a sixtyish old woman whose actuarial prospects were fairly dim at that point. The ayuntamiento might have wanted to keep the tanneries premises for their own operation, buying her goodwill, so to speak. However the childless Celestina was

sturdier than most women of her age, despite her sudden obvious decline over the past two years which is noted by Melibea: 'Así goce de mi, no te conociera, sino por esa señaleja de la cara. Otra pareces, muy mudada estás. No es tan poco tiempo dos años [...]' (92).

She was beginning to panic about the future and protest her poverty and decline to the point of a reckless avarice. Thus she extracts from the well-heeled Calisto the promise (never fulfilled) of a *manto* and a *saya* (113), a hundred gold pieces (74), and a valuable gold chain (167) worth at least half a mark. Not bad for a single commission, but necessary to feather her nest in the absence of a full-scale prostitution racket, and with old age stretching out before her beyond the final year of her lease. Of course maybe we are being too ingenious here and Elicia's words about the paid rental simply indicate that Celestina had already spent the first part of her earnings from Calisto, the hundred gold pieces, on securing her lodgings for another year. And the word *ogaño* may indicate a period of less than a year, perhaps a quarter.

Returning to Pármeno's narrative of his life with Celestina, she plied six trades, seamstress, perfumer, cosmetician, mender of virgins, go-between and sorceress specialising in love magic (60). But he also mentions folk-healer ('*hacíase física de niños*', 61), as does Lucrecia who makes the more inflated claim of thirty 'oficios', but only adds herbalist and lapidary to our list (88). Certainly the herbs are in her laboratory but not the stones which would have had healing and even magical qualities, other than the stone from the eagle's nest from Rojas's sources Mena and Lucan, and which was used for magic (62). Her job as *curandera* is called on by both Areúsa for whose 'mal de madre' she prescribes strong-smelling substances (128; Lacarra) and Melibea, for whose love sickness she prescribes Calisto (159).

Celestina herself insists on three other qualities which she emphasises, although not strictly speaking jobs or occupations. She insists frequently that she is poor or a poor widow, she refers on several occasions to the fact that she is a lover of wine (93-94), a vice which she shared with Claudina and perhaps learned from her (82), and she is an avid churchgoer in pursuit of her prey (151), although she also offers prayers on her beads for Alisa's sick sister: 'Yo te prometo, señora, en yendo de aquí me vaya por esos monesterios, donde tengo frailes devotos míos, y les dé el mismo cargo que tú me das. Y además de esto, ante que me desayune, dé cuatro vueltas a mis cuentas' (90). This is not only a joke about her so-called devout friars and a hypocrisy in the circumstances, but also an activity typical of folk-healers (recall the blind man in Lazarillo). On her use of the church for business Sempronio gives us a vivid account (142) as does she in the banquet scene (151). 'Cuando hay que roer en casa, sanos están los santos; cuando va a la iglesia con sus cuentas en la mano, no sobra el comer en casa' (142). And she also describes her religious activities in the banquet scene



of Act IX: 'En entrando por la iglesia, veía derrocar bonetes en mi honor, como si yo fuera una duquesa. El que menos había de negociar conmigo, por más ruin se tenía. De media legua que me viesen, dejaban las Horas' (151). And of course she famously calls for confession as she is being murdered (184, Deyermond).

How old is Celestina? Not as old as she looks, as she tells Melibea, she has had a hard life as attested by the disfiguring scar on her face (92-93). She admits to sixty when she is being attacked by Pármemo and Sempronio (183), but according to Pármemo she is seventy-two ('seis docenas de años acuestas', 78). However he makes a more modest estimate of about sixty-four when he says 'Esta puta vieja querría en un día por tres pasos desechar todo el pelo malo, cuanto en cincuenta años no ha podido medrar' (107), if we calculate her adulthood from, say, 14. Pleberio must also be about her age of 60 since he married at 40 and his only daughter is 20. Alisa's lack of other children also suggests the possibility of a mature union at say, 35, although it may just indicate bad luck in childbearing or infant and child mortality.

If we look at Celestina's *oficios* we can see how one grows from another and they are joined together in a circle. The folk-healer is a midwife, a herbalist and a lapidary, who also supplies bath oils, perfumes, and other cosmetics, as well as love potions and at times black love arts to her clients, who may also need the services of a go-between and then a virgin-mender from the former madam, who disguises her profession with the front of seamstress and churchgoer, which brings us back to prayers for the sick and folk-healer.

Equally we can detect a circular web in Celestina's relationships with the other characters. Celestina's teachers were Alberto and Claudina, and their son Pármemo is her surrogate child, whom she at times treated abusively. 'Y algunas veces, aunque era niño, me subías a la cabecera y me apretabas contigo y porque olías a vieja, me huía de ti' (67). He serves Calisto, whom Celestina brought into the world as midwife, as she had Pármemo. Sempronio, Calisto's other servant, is lover of Elicia, Celestina's housekeeper and prostitute whose grandmother taught Celestina to mend virgins (133), while Elicia's cousin Areúsa, Eliso's daughter (70), is made to entrap Pármemo, and her other cousin, Lucrecia, serves Melibea, whose parents Pleberio and Alisa were Celestina's neighbours and who is in turn bewitched by Celestina and Calisto. 'No seas la telaraña' (98), Melibea is told by Celestina, but Celestina herself seems to be the spider sitting in the middle of this web of young adults and older contemporaries (Blay & Severin). She uses her thread and her net to catch young girls: 'En naciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro, y esto para que yo sepa cuántas se me salen de la red' (81).

As I pointed out thirty years ago in *Memory in 'La Celestina'*, Celestina is the one figure who lives in memory and for whom the most extensive back-

ground can be drawn up. But looking at the casual remarks dropped by the other characters as well, we can reconstruct a biography and an autobiography which, despite a few mystifying lacunae and chronological puzzles, gives us a rounded portrait of the type of folk-healer-cum-sorceress and bawd who would be persecuted and driven out of business across Europe during the sixteenth and seventeenth centuries.

\*\*\*

### WORKS CITED

- Blay Manzanera, Vicenta & Dorothy S. Severin, *Animals in 'Celestina'*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar (London: Dept. of Hispanic studies, Queen Mary and Westfield, 1999).
- Escudero, Juan M. 'La expresión "comedor/encomendador de huevos asados" en la *Celestina*: nuevos asedios interpretativos,' *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 1 (1998), 197-201.
- Gillet, J. E., "'Comedor de huevos" (?): *La Celestina*, Aucto I," *Hispanic Review* 25 (1956): 144-147.
- Goldman, Peter B., 'A New Interpretation of "comedor de huevos asados" (*La Celestina*, Aucto I),' *Romanische Forschungen* 77 (196): 363-367.
- Hawking, Jane, 'Madre Celestina,' *Annali del Istituto Orientale Napoli-Sezione Romanza*, 9 (1967), 77-90.
- Lacarra, María Eugenia, 'El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con La Celestina', in *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, eds. R Beltrán, J. L. Canet & J. L. Sirera (Valencia: Universitat, Dept. de Filologia Espanyola, 1992), pp. 267-278.
- Michael, Ian, 'Por qué Celestina muda de casa,' in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. A. A. Nascimento & C. A. Ribeiro (Lisbon: Cosmos, 1993), III: 69-89.
- Russell, Peter E., 'Why Did Celestina Move House?,' in *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom* (Liverpool: Liverpool UP, 1989), pp. 155-161.
- Severin, Dorothy S., ed. Fernando de Rojas, *La Celestina* (Madrid: Alianza, 1969).
- \_\_\_\_\_, *Memory in 'La Celestina'* (London: Tamesis, 1970).
- \_\_\_\_\_, 'Was Celestina's Claudina Executed as a Witch?,' in *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, eds. I. Macpherson & R. Penny (London: Tamesis, 1997), pp. 417-424.
- \_\_\_\_\_, *Witchcraft in 'Celestina'*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 1 (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1995).

## CELESTINA COMO INTERTEXTO EN LA PICARA JUSTINA

Berta Bermúdez  
Texas Tech University

En *La pícaro Justina* (1605) abundan las alusiones a numerosas obras, así como también la inclusión de diversas formas y de géneros literarios como son, entre muchos otros, la carta, varios tipos de versos, el cuento etiológico, la fábula, los jeroglíficos, el refranero, la literatura sapiencial, la literatura idealista (cortés, sentimental, pastoril) y la picaresca. Entre las obras que se mencionan figura desde el comienzo *Celestina*. En la preocupación y conciencia autorial sobre el proceso narrativo y la historia literaria, el autor califica su obra como suma o compendio de una variada tradición, confundiendo frecuentemente personaje y libro en su descripción. Es éste el caso que se da implícitamente en el "Prólogo Summario," donde López de Ubeda atribuye un sinnúmero de lecturas a Justina, aludiendo con ello al mismo tiempo a la naturaleza de *La pícaro*. Entre las lecturas de Justina se encuentra *Celestina*:

Y ansí, no hay enredo en *Celestina*, chistes en *Momo*, simplezas en *Lázaro*, elegancia en *Guevara*, chistes en *Eufrosina*, enredos en *Patrañuelo*, cuentos en *Asno de oro*, y, generalmente, no hay cosa buena en romancero, comedia, ni poeta español cuya nata aquí no tenga y cuya quinta esencia no saque. (47-48)<sup>1</sup>

De este modo, López de Ubeda trata de establecer un locus para su novela dentro de una larga tradición literaria. En la *inventio* de *La pícaro* se incorpora un material reconocible en obras antecesoras, entre las cuales se destaca *Celestina*. En cierto modo, *Celestina* ocupa un lugar privilegiado en el quehacer inventivo de López de Ubeda respecto a otras obras, no tan sólo por encabezar la lista de obras que se nombran, sino también por otras menciones que se hacen de la misma en *La pícaro*.<sup>2</sup> López de Ubeda ubica su obra dentro de la picaresca (42, 55, 60, 67, 106), pero no obstante busca trascender los confines genéricos sentados por sus antecesores al incorporar en su *inventio* obras fuera del género picaresco. Aunque López de Ubeda reconoce como fuente importante al *Guzmán de*

*Alfarache*, se adjudica independencia autorial al afirmar que *La pícara*, aunque enmendada tras la aparición del *Guzmán*, fue compuesta antes (42). Esto forma parte de una competencia literaria que lleva al autor a reconocer y a disminuir al mismo tiempo la influencia de sus predecesores, declarándose heredero de una historia literaria a la vez que, implícitamente, renovador de la misma. Es lo que se denominaría, en *The Anxiety of Influence* de Harold Bloom, la ansiedad de la influencia, que se manifiesta también respecto a *Celestina*.<sup>3</sup>

La presencia de *Celestina* en *La pícara Justina* se da a veces como referencias explícitas. Las menciones directas permiten y justifican establecer conexiones entre las dos obras que a primera vista son menos obvias. Por ejemplo, López de Ubeda establece un enlace estilístico entre su obra y *Celestina* en la descripción que ofrece del personaje de Justina en el “Prólogo Summario,” en apariencia semejante a la que se hace de Calisto en el *incipit* que aparece inmediatamente antes del argumento general:

Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa y risueña, de buen cuerpo, talle y brío; ojos zarcos, pelinegra, nariz aguileña y color moreno. De conversación suave, única en dar apodos, fue dada a leer libros de romance [...]. (47)

Calisto fue de noble linage, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda criança, dotado de muchas gracias, de stado mediano. Fue preso en el amor de Melibea [...]. (82)<sup>4</sup>

Al confrontar ambos pasajes, las resonancias en la presentación de los personajes quedan bastante claras. Por otro lado, las variantes también son obvias. Mientras que el ingenio de Calisto se califica de claro, el de Justina es raro (extraño, extravagante, poco común), en otras palabras, algo inusual, que distingue a Justina y que la coloca desde el principio en un plano muy particular, digno de ser señalado. Se habla de su físico con una especificidad y particularización que no existe en la descripción de Calisto, como tampoco se da para este último el sustantivo de género que se emplea con Justina. Mientras que de Calisto se menciona su descendencia de clase (“Calisto fue de noble linage”), de Justina se apunta a su descendencia biológica (“Justina fue mujer”).<sup>5</sup> Finalmente se añade un dato revelador sobre la perspectiva en que se presenta a uno y otro personaje: Justina “fue dada a leer libros” apunta a una inclinación o hábito inherente en el carácter de Justina que contrasta notablemente con la manera de presentar a Calisto (“fue preso en el amor de Melibea”). Este “fue preso” indica un evento irruptor (como suele denotar el pretérito), cuyo principio es externo a Calisto (la pasividad de éste es denotada también por la construcción gramatical). La presentación de ambos personajes contextualiza el tenor de la historia que está por contarse. Mientras que la de Justina es una historia entrelazada en base a sus acciones, la de Calisto es principalmente la historia de

lo que le acontece. Por ello, si hubiera que emitir un juicio moral de uno y otro personaje, éste sería más severo hacia el personaje al que se le considere más responsable, en este caso Justina.

El que se incluya en la descripción de Justina las alusiones al género biológico de ésta es importante porque sienta una de las características más peculiares de *La pícaro Justina* en relación a otras obras del género picaresco. Se puede decir que, a diferencia de otras obras picarescas en las cuales los protagonistas son hombres, la historia de López de Ubeda está sobredeterminada por el género de la protagonista. Es decir, si en otras obras, precedentes o posteriores a *La pícaro*, se privilegia el modo de vida a lo pícaro de un Lazarillo o Pablos, en ésta se pone énfasis en la vida libre y disoluta de una mujer que también es pícaro. Mientras que las andanzas de los pícaros están puntualizadas por una crítica social que remite primeramente a lo económico, en *La pícaro* las críticas y juicios van dirigidas a Justina o a la mujer en general por ser mujeres, y tal vez en segundo término por la clase a la que pertenecen. El pícaro es un antagonista de la sociedad (o la sociedad de él) por su condición baja; la pícaro lo es doblemente por ser mujer.

La condición de pícaro de Justina determina el contexto en el que se desarrolla la vida de ésta a la vez que el estilo o modo en que cuenta la historia: “siendo pícaro, es forzoso pintarme con manchas y mechas, pico y picote, venta y monte, a uso de la mandilandinga” (55):

[...] ni es injusto ni indecente que permitan el cielo y el suelo el que sea pregonera de sus males la misma que los labró por sus manos, y que [...], diga ahora, a lo pícaro y libre lo que cuesta el haberlo sido.  
(60)

Según las justificaciones de Justina, la vida picaresca de ésta, (y el género al que pertenece la obra), va a determinar el estilo de la narración. En contraste, la enseñanza que se imparte (los “Aprovechamientos” y las diversas digresiones y explicaciones de los actos de Justina, entre otras cosas) está informada por el género biológico de la mujer.<sup>6</sup>

Si el énfasis en el género de la protagonista distingue a *La pícaro Justina* dentro de la picaresca, en confrontación con obras de protagonistas masculinos, al mismo tiempo la acerca a *Celestina*. La descripción de Justina, semejante en estilo y dispar en cuanto a contenido y significación, a la de Calisto (cita más arriba), pone de manifiesto uno de los lugares de encuentro entre ambas obras: la presentación de los personajes femeninos. La distancia cronológica y de géneros (a pesar de la representación del bajo mundo en *Celestina*) que dista entre uno y otro texto queda salvada en este caso por una tradición literaria en común y por el sentido de competencia que lleva a López de Ubeda a insistir en la novedad de

su obra. Es decir, si bien *La pícaro* es compendio de una tradición literaria, es también obra única, que se define no sólo por afinidad sino también por oposición a obras picarescas y a obras de otros géneros o formas diferentes. Aunque por un lado López de Ubeda hace eco de la obra de Rojas en la descripción de Justina, e incorpora y acoge a aquélla como intertexto al enumerar las lecturas de su protagonista, también deja sentada la naturaleza particular de su novela. Revistiéndose de un tono moralista en el “Prólogo al lector,” dice:

No es mi intención, ni hallarás que he pretendido, contar amores al tono del libro de *Celestina*; antes, si bien lo miras, he huido de eso totalmente, porque siempre que de eso trato voy a la ligera, no contando lo que pertenece a la materia de deshonestidad, sino lo que pertenece a los hurtos ardidosos de Justina. Porque en esto he querido persuadir [sic] y amonestar que ya en estos tiempos las mujeres perdidas no cesan sus gustos para satisfacer a su sensualidad, que esto fuera menos mal, sino que hacen desto trato, ordenándolo a una insaciable codicia de dinero [...]. (43)

*La pícaro Justina* es ubicada explícitamente dentro de un contexto distinto al de *Celestina*. Cabe preguntarse por qué resulta necesario para López de Ubeda justificar la existencia de su obra, cuyo título, así como la referencia previa al *Guzmán* (42), la enmarcan dentro de la picaresca, ante los posibles lectores de *La pícaro* y de *Celestina*, cuyas expectativas ante una y otra obra debían ser diferentes dado su contexto temporal. ¿Qué posibilidad existe de que el lector de *La pícaro* anticipe una historia como *Celestina*? Creo que una posible respuesta se encuentra en la misma declaración del autor. La protagonista de su historia es mujer y ese hecho, así como determina el proceso narrativo de la obra, sienta las posibles expectativas del lector: en la historia de una mujer se espera encontrar una historia de amor. Sin embargo, la historia de Justina no es la de los amores furtivos de Melibea con Calisto que devienen en tragedia.

Si de tragedias se tratara, la de Justina radicaría en su manera de ser y obrar, que a lo largo de la historia se va atribuyendo y explicando primeramente como consecuencia de su naturaleza femenina. La protagonista pícaro contrasta con los amantes apasionados y entregados al placer amoroso de *Celestina*. Existe una distancia entre la historia que protagoniza Justina, entre su vivencia, y la de Melibea. Mientras que Justina pertenece al grupo de “las mujeres perdidas” (43) y avariciosas que más severamente se enjuician en el “Prólogo al lector,” Melibea en cambio sería, según la voz moralista del autor implícito, contrario a Justina, una mujer entregada a la sensualidad. La acción de la mujer que vive un amor loco, aunque no se disculpa, se ve como una falta menos grave que aquélla en la que incurre Justina. Aquí a la mujer se le adscribe una mayor responsabilidad por obrar con una conciencia más pragmática que en el caso de Melibea. Las mujeres como Justina, contrario a Melibea

más parecen mercaderas, tratantes de sus desventurados apetitos, que engañadas de sus sensuales gustos. Y no sólo lo parece así, pero lo es. (43)

Según esto, la enseñanza que el autor propone en *La pícaro* va a ser de alguna manera de un tenor distinto a la que se alude en *Celestina*. El amor aquí, cuando de él se habla, se presenta no ya en "reprehensión de los locos enamorados [...] vencidos en su desordenado apetito" (*Celestina* 82), sino como un ejemplo en el que se ve la codicia de la mujer (*La pícaro* 43). Este juicio, emitido en el "Prólogo," se reitera y confirma en el último libro de la novela, cuando Justina finalmente decide casarse, no por amor o pasión, sino por interés y pragmatismo, como todas las mujeres (456).<sup>7</sup>

Por otro lado, si existe una marcada diferencia entre Melibea y Justina, no sucede lo mismo entre Justina y las mujeres libres que arguyen en contra de Melibea en el acto noveno de *Celestina*.<sup>8</sup> Areúsa y Elicia ocupan de alguna manera un mismo nivel que Justina en contraste a Melibea. Justina vive la libertad por la que aboga Areúsa al defender su condición de mujer libre frente a la de las criadas como Lucrecia (*Celestina* 232-233). En uno de los "Aprovechamientos" que se incluyen al final de cada apartado narrativo en *La pícaro* se da como razón para la salida de Justina de su pueblo, no un imperativo económico como para Pablos y Lazarillo en sus respectivas historias, sino su propensión a la independencia:

[...] esta mujer, la cual, la primera vez que salió de su casa, tomó achaque de que iba a romería, ahora, la segunda vez, sale sin otro fin ni ocasión más que gozar su libertad, ver y ser vista, sin reparar en el qué dirán. (224)

El motivo que se aduce para contar esta historia es precisamente el de dar un aviso contra la clase de vida de Justina y de las mujeres libres como ella. La alusión a la libertad de la mujer se puede entender como una preocupación inmediata por la prostitución, oficio que se relaciona también con Areúsa y Elicia y con la casa de *Celestina*.<sup>9</sup> La fiscalización a las muestras de independencia de Justina asoma desde el "Prólogo al lector," por lo que la voz moralista de los "Aprovechamientos" se identifica con la del autor implícito.

Así como el mensaje explícito de esta obra es en algún nivel distinto al de *Celestina* (no para locos enamorados sino en contra de los ardides de la mujer), también lo es de alguna manera el auditorio al que va dirigido.<sup>10</sup> La enseñanza en *La pícaro* va encauzada a hombres y mujeres a la vez, pero en esta obra media una diferencia entre el auditorio femenino y el masculino que no se marca en *Celestina* ("O damas, matronas, mancebos, casados" 75). Aunque en *La pícaro*

el mostrar “todos cuantos sucesos pueden venir y acaecer a una mujer libre” (44), puede servir de utilidad a hombres y mujeres a la vez, se marca una diferencia. Esta radica en el papel social que se les asigna a hombres y mujeres y en el tipo de enseñanza que se intenta impartir a unos y otras. El público femenino al cual alude López de Ubeda se divide en doncellas y casadas (44). El libro les hará ver a las primeras cómo “los peligros a los que se expone una mujer libre que no se rinde al consejo de otros” la pueden llevar a la perdición, y a las casadas les mostrará lo dañino de dar malos ejemplos a las hijas (44). El público masculino comprende todo “stado de hombre humano,” frase que, al incluirse después de la enumeración de profesiones para hombres, no parece ser inclusiva de ambos sexos. Mientras que en *Celestina* se mencionan lectores mancebos (entiéndase solteros) y casados, en *La pícaro* a los posibles lectores masculinos se les nombra de acuerdo a su ocupación:

[...] los estudiantes, los soldados, los oficiales, los mesoneros, los ministros de justicia, y, finalmente, todos los hombres, de cualquier calidad y estado, aprenderán los enredos de que se han de librar, los peligros que han de huir, los pecados que les pueden saltar las almas.  
(44)

Además de contrastar la función doméstica y familiar de la mujer a la esencialmente pública del hombre, relegando a aquélla al espacio privado de la casa y ubicando al hombre en un espacio social abierto, se censura a la mujer que no se ciñe a este patrón. La historia de Justina está poblada por personajes masculinos pertenecientes a las profesiones arriba mencionadas y que, de alguna manera u otra, salen mal librados u obran mal durante su asociación con Justina. De este modo, los enredos y pecados en contra de los cuales se le advierte al público masculino, se relacionan con Justina, por lo que a la mujer se le achaca la responsabilidad no sólo por los peligros a los que ella se ve expuesta sino también por aquéllos a los que se ve expuesto el hombre. La doncella es responsable cuando no acata los consejos de los demás, cuando desoye la palabra del padre y desobedece la ley patriarcal que atribuye a cada sexo la función que ha de desempeñar en la sociedad. La casada es responsable del mal por dar malos ejemplos y no cumplir con la función familiar y social de educar buenas hijas. En la historia, Justina y su madre ejemplifican los modelos censurables de la doncella libre y sin control y de la madre inepta.

En “Female Societies in *Celestina*,” Alan Deyermond incluye el prostíbulo como uno de los núcleos de autonomía femenina en la Edad Media (2). A este núcleo autónomo pertenece la microsociedad clandestina en la que preside Celestina, y la cual es preservada por medio de la sucesión matrilineal (18). Es decir, las mujeres van transmitiendo su saber a mujeres más jóvenes que llegado el momento se hacen cargo del oficio de las mayores, así como al morir Celestina, Areúsa y Elicia se convierten en herederas y propagadoras del tipo de



microsociedad celestinesca (18). Esta observación, salvaguardando las diferencias, tiene implicaciones importantes para *La pícaro*. Repetidas veces, comenzando por el "Prólogo," se pone énfasis en la función de educadora de la madre, particularmente en cuanto a las hijas se refiere ("las hijas son esponjas de las madres" 149). En el capítulo 3 del libro 1, el número 2 es dedicado a la madre de Justina, cuyos malos hábitos sirven de enseñanza a esta última. La educación, sin embargo, es sólo una de las maneras en que la mujer es responsable de transferir virtudes y vicios a los hijos. Como extensión a esto, se habla también de la transmisión biológica de cualidades e inclinaciones, de la herencia de madre a hija. Aunque en un pasaje se habla de que los hijos heredan de los padres lo bueno y lo malo, incluyéndose en esta declaración tanto al padre como a la madre y a hijos de ambos sexos, se dice que son "especialmente las hijas" (112) en las que se da esto. Por otro lado, se pone énfasis en que el primer conducto de la herencia es la mujer. A través de la leche materna la mujer transfiere a los hijos sus propias cualidades o vicios (113).<sup>11</sup> Esta transmisión matrilineal, se relaciona potencialmente con el mal y con el pecado, en particular por ser la mujer heredera de Eva:

[...], y el día que nacemos, del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosas [...]; hablar de gana, aunque sea con serpientes [...]; comprar un pequeño gusto, aunque cueste la honra de un linaje; poner a riesgo un hombre por un juguete [...]. (112)

La herencia que transmite la madre en *La pícaro*, ya sea a través de la educación o por conducto biológico, es un peligro en potencia, como lo significa a su vez la filiación de las mujeres y la transmisión de su sabiduría en la microsociedad de Celestina. Deyermond ve una interdependencia entre la microsociedad femenina y la macrosociedad representada por Calisto y Pleberio y por ello ambas influyen recíprocamente en su mutua destrucción ("Female Societies" 9). La sociedad femenina, por ser clandestina (Deyermond 12) y por lo tanto una desviación de la norma, no puede sino representar un peligro para el sistema patriarcal dominante. Del mismo modo que, según Deyermond, la muerte de Calisto, y con ella el desmoronamiento de su casa y linaje, es efecto de la venganza urdida por Areúsa y Elicia en contra de los amantes (10), en *La pícaro* las mujeres, como herederas de Eva, pueden ocasionar la destrucción de un linaje o la pérdida de un hombre (cita anterior 112).<sup>12</sup> Por ello, la mujer es causa de su propia destrucción y de la de los demás.

Al peligro en potencia que representa la mujer se opone el principio controlador del buen ejemplo y la enseñanza, al cual se opone la madre de Justina. En contraste, en el "Prólogo al lector," López de Ubeda propone como ejemplo del bien a los "[h]ombres doctísimos, graves y calificados" que defienden y preservan la doctrina cristiana para el bien de la sociedad, contrastándolos con los que escriben obras profanas carentes de utilidad (41). Estos sabios se acogen

a otro tipo de lectura, sirviendo de ejemplo a “los niños christianos” para que, como ellos, sean lectores de “los Santos de la Iglesia y criados a los pechos de su doctrina,” o, en otras palabras, amamantados por esa doctrina (41, nótese la connotación de la maternidad en la expresión). López de Ubeda inserta su obra entre las dos clases de lectura: un libro que presenta cosas profanas pero con el fin de instruir. Así pues, el libro de *La pícaro* asume la función de educadora de la madre, abrogándose también en cierto modo el papel de la madre Iglesia. De esta forma, *La pícaro* adquiere en el ámbito público la tarea que la mujer desempeña, y mal, en el espacio doméstico.

La maternidad como condición natural de la mujer, es, aunque poderosa, también nefasta, porque puede ser uno de los medios para causar el desorden.<sup>13</sup> Aunque en *La pícaro Justina* el motivo del desorden social provocado por la mujer se da tal vez de una manera más explícita, éste se trasluce también en *Celestina*. Las formas en que la mujer puede ser instrumento de ese desorden son múltiples, la herencia biológica y la transmisión del saber entre mujeres siendo sólo manifestaciones de dicho desorden.

Entre los tópicos de la literatura misógina que incluye Harriet Goldberg en “The Inter-Relationship of ‘Advice to Princes’ and the Feminism/Anti-Feminism Controversy in the *Jardín de nobles donzellas*,” se encuentra el de la propensión femenina a la discordia (109). Durante el banquete en el noveno acto de *Celestina*, se suscita un debate entre Elicia, Areúsa y Sempronio en el cual las mujeres atacan a Melibea. En la crítica de las mujeres por las mujeres, aún en la solidaridad de las rameras ante los demás, está presente la propensidad a la discordia y al desorden público que se le atribuye al género femenino. Prueba de esta propensión agitadora lo es la venganza que traman las rameras con Centurio en contra de Calisto y Melibea.

En el transcurso del debate en el acto noveno se retrata la animosidad de Areúsa y Elicia hacia Melibea, de las mujeres libres hacia las criadas y de las criadas y las señoras.<sup>14</sup> En este núcleo disorde de mujeres se encierra el desorden cívico general. Aunque la connotación histórico-social que se la ha atribuido a los denuos de Areúsa contra Melibea y a su panegírico de la libertad es válida, también lo es el hecho de que el registro que emplean Areúsa y Elicia para dar expresión a su envidia de clases es misógino. La diferencia económica y de poder entre individuos en este acto la establecen las mujeres a través de tópicos empleados en las diatribas contra mujeres. En vista a esto, habría que pensar que los lugares comunes que manejan las muchachas colocan a la mujer en el centro de la transformación social y la desintegración del orden tradicional que perciben Maravall y otros.<sup>15</sup> Debo agregar que la raíz de este orden es patriarcal.

Las opiniones de los críticos varían en cuanto a la significación y seriedad del debate sobre Melibea en el acto noveno y sobre el carácter misógino de la

obra en general.<sup>16</sup> Sin embargo, aunque las críticas de Elicia y Areúsa formen parte de una sistemática parodia o rebajamiento carnavalesco (Maurizi 58; 67), o sean producto de la envidia de éstas (Vecchio 324), y a pesar de su alcance social (Maravall; Ortiz Griffin), el que los vituperios de las mujeres tengan una conexión directa con los tópicos en la literatura sobre la mujer, recontextualiza la posible parodia, el carnaval y las implicaciones sociales dentro de la tradición misógina. Incluso la envidia de las mujeres hacia Melibea, que alcanza aquí connotaciones sociales, forma parte del retrato negativo de la mujer en dicha tradición. En *La pícaro Justina* aparece el tema de la envidia femenina entrelazado con la envidia del público y la ansiedad autorial por la recepción de la obra. En la "Introducción general" en que se presenta a Justina en su función de narradora, ésta alude a las murmuraciones del público (68, 70-71, 78) y a las tachas que han de poner a su historia por envidia (74, 75, 79). La envidia, que forma parte de la competencia literaria, se lleva al plano narrativo cuando Justina se refiere a la envidia que sienten por ella sus primas (169; 172). En el personaje de Justina se ejemplifica la envidia como característica general de las mujeres (379). Se menciona una variedad de animales que simbolizan la envidia y a ellos Justina añade a la mujer, incluyéndose a sí misma (223-224). De este modo, la envidia de los detractores que se anuncia en la "Introducción" se convierte en un tema narrativo cuyas protagonistas son en primer lugar las mujeres.<sup>17</sup>

Entre los tópicos a que recurren Elicia y Areúsa en el acto noveno están los afeites. Estos se mencionan en las diatribas contra mujeres como una de las tretas de las que se vale la mujer para engañar al hombre.<sup>18</sup> La capacidad para el engaño es uno de los medios por el cual la mujer causa el desorden y el mal. En el caso particular de los afeites, el objetivo es ejercer un dominio sexual en el hombre cuyo efecto es el debilitamiento de éste, y con ello la alteración de la estructura de poder entre los sexos.

Durante el banquete en casa de Celestina, es Elicia la que inicia el ataque contra Melibea, el cual se manifiesta primeramente como la reacción de una mujer celosa cuyo apasionamiento se trasluce tanto en los improperios que lanza contra Sempronio como en la forma y tono que adquiere su expresión, marcada por exclamaciones, preguntas, repeticiones y otros elementos histriónicos. Lejos de trivializar el ataque a Melibea, los celos de Elicia sirven para proyectar una imagen superficial y encolerizada de sí misma. Tras injuriar a Sempronio, Elicia lanza el ataque contra Melibea:

¿Gentil, [gentil] es Melibea? [...] Aquella hermosura por una moneda se compra en la tienda.[...], que si algo tiene de hermosura [Melibea] es por buenos atavíos que trae. (226)

La referencia a la hermosura comprada y a los buenos atavíos apunta a dos cosas a la vez. Por un lado, señala que la hermosura de Melibea es artificial.

Implícita en la acusación de Elicia está la alusión a que los atavíos, vestidos y joyas para el adorno sirven para crear la ilusión de una belleza que sin dichos atavíos no existiría, o sería considerablemente menor.<sup>19</sup> Por lo mismo, los atavíos cumplen una función similar a la de los cosméticos: la de esconder y distraer la atención de lo feo. Areúsa amplía la crítica de Elicia, haciéndola más explícita y elaborada:

Pues no la has visto tú como yo, hermana mía; Dios me lo demande si en ayunas la topases, si aquel día pudiesses comer de asco. Todo el año se está encerrada con mudas de mil suziedades.<sup>20</sup> Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara de hiel y miel, con unas tostadas y higos passados, y con otras cosas que por reverencia a la mesa dexo de dezir. (226)

Areúsa añade a la treta de los atavíos que menciona Elicia, la de los cosméticos. Aunque Areúsa reitera la opinión de Elicia al negar la belleza natural de Melibea, sin embargo no reconoce la belleza artificial de la que Elicia se hace cargo. Mientras que Elicia da una explicación para el efecto de belleza que produce en Melibea el acicalarse, Areúsa presenta a Melibea en el proceso de embellecerse, antes de que se lleve a cabo la transformación del estado natural al artificial. Así, aunque esencialmente están de acuerdo, las mujeres proyectan dos imágenes distintas de Melibea, vista ésta en dos momentos diferentes. Areúsa retoma las palabras iniciales que profiere Elicia al escuchar la alabanza de Melibea en boca de Sempronio (“reversar quiero quanto tengo en el cuerpo de asco,” 226), cuando expresa la sensación de asco que produce ver a Melibea “en ayunas.” Esta frase se refiere por un lado a que si Elicia, o cualquier otra persona, viera a Melibea antes de haber comido, mantendría una abstinencia total por el asco que produciría el uso que ésta le da a la comida. La acción de embellecerse utilizando ingredientes que probablemente eran aceptados en los manuales de higiene y belleza, es presentada aquí como un proceso repulsivo en sí mismo. Por otro lado, con la frase “en ayunas” Areúsa también connota la hora del día: antes del desayuno.

En el artículo “Juan Ruiz, Boccaccio and the Anti-feminist Tradition,” Colbert I. Nepaulsingh señala que es un lugar común en la tradición misógina contrastar la fealdad de la mujer al levantarse, cuando todavía está al natural, con la aparente belleza después de emplear los cosméticos (16-17). En *La pícaro*, Justina alude, como en el tópico que señala Nepaulsingh en Boccaccio y Juan Ruiz y que se retoma en voz de Areúsa, a la belleza artificial de la mujer creada por los cosméticos en contraste con la apariencia natural a la hora de levantarse. Aunque en *La pícaro* la alusión es implícita, el hecho de que Justina rehúse ser vista acabada de despertar no deja duda de que comparte el mismo registro que Areúsa. Camino a una romería, Justina decide acostarse, pero antes le advierte al mulero que la acompaña que la despierte si se acerca algún hombre, dándole

como principal razón la inclinación general de las mujeres de no querer ser vistas sin arreglarse:

¿No notas el natural cuidado que tenemos las mujeres que no nos vean los hombres? ¿Qué piensas que es? [...] [Una de dos cosas es] porque nuestro bien parecer es de casta de purgas, que nunca se hacen con sola naturaleza, sino con artificio, y por eso no queremos que quien nos viere nos coja descuidadas, y así verás que en mirando a una mujer de repente, luego se inquieta y se remira [...]. (284)

En *Celestina* aparece el tópico, como en la obra de López de Ubeda, en boca de una mujer. Nepaulsingh señala que en el *Corbaccio* es el guía amigo del enamorado quien, emprendiendo la misión de rescatarlo de la lujuria, le hace ver la percepción subjetiva y errónea que tiene de la mujer a consecuencia de su enamoramiento y de la habilidad para el empleo de los cosméticos de la amada (17). No es ni más ni menos que lo que quiere hacerle ver a Sempronio Elicia, si bien por motivos distintos a los del guía en *Corbaccio*:

¿A quién gentil? ¡Mal me haga Dios si ella lo es ni tiene parte dello, sino que ay ojos que de lagaña se agradan! Santiguarme quiero de tu necedad y poco conocimiento. (226)

Elicia pretende develar ante Sempronio el conocimiento que a éste, y potencialmente a cualquier hombre que como Calisto esté encandilado con una mujer, le falta sobre el artificio de la belleza femenina. Es un conocimiento del que Areúsa, declarándose testigo ocular de lo que dice (“no la has visto tú como yo”), se hace partícipe. El refrán que emplea Elicia, “ay ojos que de lagaña se agradan,” denuncia la pobre elección y gusto por lo peor, en este caso Melibea, que demuestran los hombres.<sup>21</sup> A la declaración de Elicia se añade la explicación de Areúsa más adelante sobre por qué el hombre escoge lo peor. Según Areúsa, la preferencia de Calisto por Melibea ocurre porque “el gusto dañado muchas veces juzga por dulce lo amargo” (228). Ambas coinciden en representar a Calisto y a Sempronio, en su admiración por Melibea, como modelos dentro del género masculino. La afición de los hombres por lo menos atrayente se debe en parte al engaño que operan en ellos las mujeres por medio de los afeites, llevándolos a ver una belleza que en realidad no existe.

La falsa percepción del objeto amado como producto de la incapacidad del enamorado para distinguir entre realidad y fantasía, es un efecto que el amor opera en el hombre al disminuir su poder para razonar. Es el fenómeno al que alude Pedro M. Cátedra por medio del cual el hombre poseído por el *amor hereos* ve en la mujer, aunque fea (rana), algo hermoso (Diana) (57).<sup>22</sup> Si bien Nepaulsingh no alude explícitamente a este complejo de ver en la mujer/rana a Diana, el mismo está implícito en las palabras del guía en *Corbaccio*. Es decir,

que cuando el hombre está enamorado ve hermosura donde no la hay. También está connotada esta idea en las críticas de Areúsa y de Elicia (“ay ojos que de lagaña se agradan;” “el gusto dañado muchas vezes juzga por dulce lo amargo”).

El recurso de criticar el uso de los cosméticos por las mujeres se emplea en la literatura misógina para justificar de alguna manera la belleza que dicen ver en ellas los hombres enamorados. Es una táctica suasoria que busca aliarse al enamorado, admitiendo que éste percibe una belleza, sólo que ésta es falsa. En *Celestina*, el hecho de que la crítica a Melibea sea puesta en boca de mujeres efectúa una presentación negativa de estas últimas al hacerse notar su envidia y además, en cierta forma, le da más peso a la crítica. Aunque el objetivo de las mujeres tenga una motivación diferente a la de los hombres que aconsejan al enamorado, o a la guía curativa de Bernardo de Gordonio (107-108) y otros, el registro misógino que se emplea es el mismo. En cuanto a Justina, la observación que hace sobre las mujeres que no desean ser vistas sin afeites, es un auto-reconocimiento de que, por encima de todo, obra vanidosamente como toda mujer. El miedo de Justina de ser sorprendida mientras duerme tiene un fundamento lógico narrativamente hablando, ya que en otra ocasión es precisamente mientras duerme que sufre un rapto por parte de los estudiantes de la Bigornia. Sin embargo, a su acto de precaución se le busca una razón originaria en un hábito común de las mujeres: acicalarse para que el hombre las vea hermosas. Este hábito, además de apuntar a la vanidad, denota también una predisposición al engaño.

La diatriba explícita y elaborada de Areúsa contra Melibea retoma otros motivos señalados por Nepaulsingh en el *Libro de buen amor* y en el *Corbaccio*. Tanto Juan Ruiz como Boccaccio recurren a motivos de la tradición para describir a la mujer simultáneamente hermosa y monstruosa, entre los cuales ya se ha visto aquí el contraste del físico de la mujer en dos momentos distintos, al natural y tras emplear los cosméticos (formulados por Areúsa y por Elicia respectivamente, e implícitos en las observaciones de Justina). Otro motivo es la deformidad física, particularmente de los senos (Nepaulsingh 13-14), empleada por Areúsa. La descripción repelente que hace Areúsa contrasta diametralmente con la de Calisto (100-101) y contradice la opinión que tiene el público de la belleza de Melibea (228-229). Estas dos concepciones contrarias de Melibea son productos del recurso utilizado con frecuencia en la literatura antifeminista al que se refiere Nepaulsingh. Las dos imágenes de Melibea es una táctica que apunta también a lo escondido e insospechado en la mujer:

Las riquezas las hazen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo, que assí goze de mí, unas tetas tiene para ser donzella como si tres vezes oviesse parido; no parescen sino dos grandes calabças. El vientre no se le he visto, pero juzgando por lo otro creo que le tiene tan floxo como vieja de cinquenta años. (226-

228)

Areúsa da una descripción específica y gráfica que se centra en los defectos ocultos de Melibea. Aunque al describir el vientre de Melibea dice no haberlo visto, la referencia no pierde efectividad ante la afirmación previa de Areúsa de haber visto a Melibea al natural, sin atavíos ni cosméticos; lo invisible se juzga por lo que en efecto dice haber visto. Al describir la fealdad oculta de Melibea, de la cual ni Calisto ni Sempronio se hacen cargo, Areúsa apunta a una fealdad recóndita en la mujer que no se ve ni se conoce pero que existe en potencia. Como el protagonista del episodio de las serranas en el *Libro de buen amor* y el guía en el texto italiano (Nepaulsingh 13-4), Areúsa emplea el motivo de los senos enormes. En esta obra la descripción no llega a ser tan deformante como en los otros textos, por lo que la hipérbole se presenta de una manera menos inverosímil, en parte porque se relaciona con el ciclo natural biológico de la maternidad.<sup>23</sup> La descripción del vientre y la referencia a los partos podría ser una vedada alusión que retoma como eco las prácticas de Celestina como correctora de virgos. Areúsa no acusa directamente a Melibea de haber dado a luz clandestinamente ni es ésa la interpretación que arroja una lectura de *Celestina*, pero su comentario no puede pasar desapercibido como crítica en cuanto a su implicación en el contexto más general de la obra: hay doncellas como Melibea a las que Celestina ha ayudado a tapar sus faltas. Sin embargo, a pesar del eco sobre el oficio engañoso de Celestina y las prácticas también engañosas de las jóvenes, más acertado resulta pensar que los improperios de Areúsa, aunque parezcan exagerados o fuera de lugar y se puedan explicar como productos de su envidia, connotan la idea misógina de que en toda mujer, aún en las aparentemente jóvenes y bellas, hay una fealdad oculta e insospechada.

A lo oculto insospechado en la mujer apunta también *La pícaro Justina*. Entre las varias formas que López de Ubeda integra en su novela, se encuentran numerosos ejemplos de literatura emblemática que sirven para emitir un juicio sobre Justina y la mujer en general. El emblema del disimulo, por ejemplo, lo constituye una doncella modesta que esconde un dragón en su saya.<sup>24</sup> [...] [así pues] no se espanten que las pecadoras sepamos fingir y disimular" (251). A pesar de otras posibles connotaciones del dragón, la imagen se puede relacionar con la descripción que ofrece Areúsa de Melibea.

Areúsa acusa a Melibea de ocultar, debajo de sus cosméticos y atavíos, una verdad repulsiva. Lo gigantesco de los senos y lo avejentado del vientre, es el dragón escondido de Melibea. Relacionado a este concepto, se narra un episodio en el cual Justina, por codicia de unas alhajas que no tiene dinero para comprar, decide pedir limosna, intercambiando por unas horas su manto por el manto harapiento de una vieja limosnera. Al disfrazarse de mendiga, Justina engaña a los demás, creando una imagen de pobre y necesitada para sacar provecho de ellos.<sup>25</sup> Solapada por el manto de la vieja, Justina usurpa temporalmente la

personalidad de ésta y a su vez la vieja esconde su verdadera apariencia debajo del manto adornado de Justina. Tanto es así que los mozos

vían una mujer sola con buen manto de soplillo y abalorio, no mirando que debajo de buena capa hay mal bebedor, pensaban que había caza. Hacíanla de señas [...] Llegábansele [...] más la triste de corrida y confusa, se cubría el manto [...] Ellos pensaban que era doncellita de a quince, vergonzosita y moderna [...]. (300)

Cuando la vieja al fin se destapa, los muchachos salen corriendo al ver el espectáculo verdadero que encubre el manto. Debajo del manto, de lo visible, se esconde una imagen contraria a la joven hermosa que imaginan los muchachos. Esta escena un tanto humorística presenta narrativamente la misma idea sobre la mujer que expresa Areúsa al describir el cuerpo de una doncella como si estuviera describiendo el de una vieja. Esta estrategia alude no tan sólo a la fealdad oculta de la mujer, física y moral, sino también a la fugacidad y espejismo de la belleza femenina. En la doble usurpación de la identidad por Justina y la mendiga, se señala por un lado la naturaleza engañosa de la belleza: un lindo atavío puede crear la ilusión de belleza y esconder la verdadera fealdad. Por otro lado, la mendiga es una especie de doble de Justina y retrata la imagen que se presenta de esta última en el momento de la narración, contrastándola con la Justina joven, protagonista de la historia, de lo narrado. Este es un recurso integral del proceso narrativo en *La pícara Justina* y está estrechamente relacionado con la declaración sobre el propósito de la obra en el "Prólogo al lector":

es bien que se permita esta historia desta mujer vana, que por la mayor parte es verdadera, de que soy testigo, con que, junto con los malos ejemplos de su vida, se ponga (como aquí se pone) el aviso de los que pretendemos que escarmienten en cabeza ajena. (44)

El recurso por el cual se pretende impartir la enseñanza para que los demás escarmienten consiste en presentar a Justina en dos momentos diametralmente opuestos de su vida: cuando es joven y hermosa y cuando escribe sus memorias, ya vieja y fea. La historia que cuenta Justina comprende las andanzas de su juventud, que concluyen en el momento en que contrae nupcias. A la imagen fresca y hermosa de la novia Justina durante el festejo de sus bodas en el último capítulo de la obra, se contraponen la Justina narradora que se da a conocer al principio. Mientras la novia se acicala y se peina para la ceremonia con la ayuda de otras mujeres, irrumpe en la narración la voz de Justina narradora para contraponer a la joven protagonista de la historia con la realidad de la narradora vieja que cuenta sus memorias: "¡Desmelenada de mí, si fuera ahora, [que] tengo la cabeza *in puribus!*" (460). Si en un momento de su juventud Justina se resiste a ser vista sin arreglos (284), el autor la descubre tal cual es en el momento de



escribir sus memorias, como refleja a su vez la vieja mendiga cuya identidad Justina asume. En la "Introducción general" Justina dice:

Concedo que soy pelona docienta docenas de veces. ¿Seré yo la primera que anocheció en España y amaneció enferma en Francia? ¿Seré yo la primera camuesa colorada por defuera y podrida por de dentro? ¿Seré yo el primer sepulchro vivo? [...], en fin, ¿seré yo la primera fruta que huela bien y sepa mal? (57)

Así pues, como la vieja mendigante, Justina esconde una fealdad que puede ser invisible a primera vista, sorprendente como el dragón debajo de la ropa, como la fealdad insospechada de la que habla Areúsa. Esta fealdad se retrata en la imagen de una vieja calva, enferma de las bubas y llena de arrugas (55-56; 64-65), muy diferente a la Justina que en su juventud podía metamorfosearse con los afeites (65). El haberse descrito con arrugas y sin pelos, descarta la noción de "colorada por defuera" de la Justina narradora, ya que no es ésta la imagen de ella en el momento de escribir. Con ello se alude a que la joven Justina ("colorada por defuera") oculta en potencia a la vieja narradora ("podrida por de dentro"). Nada más eficaz para que los lectores "escarmienten en cabeza ajena" (44) que visualizar el efecto dañino de una vida libre como la de Justina en la propia Justina. Esta lección se refuerza con los paralelos de la vieja enferma y repelente de la "Introducción general" que se encuentran a lo largo de la narración. Justina establece una asociación en diferentes momentos de la historia con diversas viejas, la más ilustrativa siendo tal vez la vieja mendiga, que sirven no tanto de contraste a Justina como de una especie de geminación, de anticipo de lo que ésta se convierte, algo así como un aviso de lo dañino oculto en la mujer, a pesar de ser ésta joven y bella.

Tanto la doble descripción de Melibea en *Celestina* como el retrato de Justina en su juventud y en la vejez, así como su duplicación en otros personajes a lo largo de la historia, son recursos que se enlazan a una táctica que Michael Solomon adscribe a los manuales sobre la salud sexual del siglo XV y que el autor ve también como recurso de la retórica misógina de algunos escritores de este siglo.<sup>26</sup> Para curar al hombre de un deseo sexual desmedido o del *amor hereos*, que lo desquiciaba, se intentaba cambiar la imagen hermosa del objeto amado por una repulsiva, lo cual se hacía, entre otras cosas, representando a la amada por medio del discurso como un ser horrible y sin atracción. Con frecuencia, se recomendaba utilizar como confabuladores o ayudantes del médico en este intento a una vieja, en parte para hacer más patente la imagen repelente de la amada. Movida por la envidia, Areúsa describe la otra cara de Melibea, la contrapartida del objeto amado, utilizando recursos similares al medio curativo contra el mal de amores que describe Solomon. Si bien el propósito de Areúsa es de interés personal, la táctica es la misma: representar a la amada como agente repulsivo y engañoso. En *La pícara*, el recurso curativo que describe Solomon

aparece de una manera más explícita porque es el eje en base al cual se entreteje la narración. A pesar de que la presentación de Justina como ente repulsivo es para advertir sobre el mal que puede acarrear una mujer libre y no para persuadir a algún joven enamorado, es necesario recordar que entre los posibles medios que tiene la mujer, libre o no, de crear el mal se encuentra la atracción física que ejerce en el hombre.

El presentar a Justina como una vieja enferma debe crear un rechazo en el lector, efecto parecido al que se debía operar en el enfermo de amor cuando se sustituía la imagen bella de la amada por una repelente. De esta manera se busca neutralizar la atracción que puedan ejercer Justina y lo jocoso de su vida en los demás. La imagen de la Justina narradora en la "Introducción general," que sustituye a la joven de la narración, se refuerza en la historia con las descripciones de otras viejas con las que se relaciona Justina en sus andanzas. El retrato horrible de la vieja Sancha (338), y la descripción de la morisca bruja, hereje y amiga del diablo, a quien Justina compara con los bubosos (405-409) son de alguna manera la otra cara de la joven Justina, así como un reflejo de la Justina narradora. Si a la vieja morisca se la asocia con la enfermedad, a la Sotadera de León con un laxante o purgativo para limpiar el cuerpo:

[...] la Sotadera, la cosa más vieja y mala que vi en toda mi vida, que me parece que para purgar una persona y digerir hígado y livianos y todos los entresijos, bastaba enjaguar dos veces los ojos con la cara de aquella maldita vieja cada mañana, que yo fío hiciera esto más efecto que tres onzas de ruibarbo preparado.<sup>27</sup> (246)

En la "Introducción general" Justina manifiesta tanto las cualidades de enferma de la morisca como las de fármaco que le atribuye a la Sotadera. Con esto se cumple el objetivo anunciado en el "Prólogo al lector" de hacer del libro "una perfecta medicina," "usando de lo que los médicos platicamos" (43).<sup>28</sup> Esto se refiere a mezclar cosas vanas y de enredos (la historia) con los "Aprovechamientos," a semejanza de la composición de algunas medicinas (mezcla de veneno y medicamento útil). El libro de *La pícaro*, definido como una suerte de medicina, presenta a Justina como un compuesto de veneno y medicamento a la vez y al autor como el que receta el remedio. Aunque Justina pretende abrogarse el poder curativo del autor implícito ante la vieja Sancha, recetándole por medio de Bertol Araujo, a quien hace pasar por médico, unos remedios para una enfermedad que no existe (345-353), Justina termina siendo, no el médico, sino la enfermedad y a la vez la cura al ser convertida en un ente repulsivo, cuyo ejemplo se debe evitar.<sup>29</sup> De esta manera, Justina se vuelve confabuladora o cómplice, en contra de sí misma, del autor implícito. Asimismo, las mujeres en el acto noveno de *Celestina*, se vuelven un instrumento contra sí mismas al criticar abiertamente a otras mujeres.

Aunque Justina narra su historia, esta narración va enmarcada por dos formas de expresión que no pertenecen a ella: las glosas en verso al comienzo de cada capítulo y de cada número y los "Aprovechamientos" al final de los mismos, composiciones que explicitan de una manera formal la presencia del creador de Justina y manifiestan la censura del autor implícito.<sup>30</sup> El discurso de Justina, encapsulado en el del autor, se desvirtúa por la manipulación que hace el autor de ésta. La historia que Justina narra está formalmente contenida en el discurso del autor y mediatizada por éste. El poner a Justina a cargo de la narración crea una tensión entre ésta y el autor, quien por un lado quiere defender y justificar el mérito de su obra y por otro hacer desmerecer al personaje. Esto lleva a López de Ubeda a asumir la autoridad sobre historia y personaje, neutralizando a Justina como narradora. De este modo, la "Introducción general" donde aparece Justina en el momento de escribir, fuera del relato que está por hacer, pasa a ser, no marco de dicho relato, sino parte del mismo. Es decir, Justina narradora es parte de la ficción. El autor la reduce a un ejemplo, a obra de arte, tan ficción como las ficciones que ésta inventa para efectuar sus burlas y trazas. Al referirse a Justina como "estatua de libertad" de su creación en el último "Aprovechamiento" y en la "Advertencia" que sigue a éste, reiterando que cualquier mal ejemplo en el libro "se pone para quemar en estatua aquello mismo" (466), López de Ubeda inserta explícitamente el personaje de Justina dentro de la literatura emblemática que se utiliza a lo largo de la historia para explicar algún caso o concepto. Justina se convierte en emblema de su propia historia, en ilustración o ejemplo, para beneficio del lector, de las consecuencias que acarrea la libertad en la mujer. Así, la libertad de acción que demuestra Justina como personaje y la que le otorga el autor al convertirla en narradora de su historia se relativizan parcialmente a lo largo de la narración para terminar neutralizadas de un modo total al finalizar ésta.

El autor efectúa intromisiones a veces sutiles y a veces más explícitas en la narración de Justina que socavan el discurso de ésta y declara la presencia autorial.<sup>31</sup> En algunos casos la propia Justina, otra vez confabulando en contra de sí misma, menoscaba su palabra, como cuando declara que la mujer es dada al habla o a la invención de improviso y no a la escritura:

¿Las mujeres, por qué pensáis que hablan delgado y sutil y escriben gordo, tarde y malo? Yo os lo diré: es porque lo que se habla es de repente y, para de repente, son agudas y sutiles, por esto es su voz apacible, sutil y delgada. Mas porque de pensado son tardas, broncas e ignorantes, y el escribir es cosa de pensado, por eso escriben tardo, malo y pesado. (205)

Esta idea se reitera más adelante como una justificación del por qué no es aconsejable que la mujer asista a la universidad, ya que su naturaleza es un impedimento para el estudio (356). El hombre, más apto para la escritura y los

estudios, contrasta por su poder de reflexión con la mujer, más espontánea e instintiva. Con esto, además de ponerse en tela de juicio la habilidad que Justina se abroga como narradora en la “Introducción general” (66), también se recoge la idea expresada en el “Prólogo al lector” sobre la función de la mujer y el espacio que ésta debe ocupar. Al dividirse el auditorio femenino en doncellas y casadas se le asigna a la mujer una función doméstica. El deber de una doncella es casarse y el de la casada educar a los hijos dentro del hogar, por lo que el ámbito público de la universidad está reservado únicamente para el hombre.

Si como personaje Justina inicialmente se independiza, desoyendo la voz patriarcal representada por sus hermanos, al final regresa a la casa y a la familia, sentando con ello una simetría entre las ideas en el “Prólogo al lector” sobre la función de la mujer y el final de la obra. Como “La doncella guerrera” en otro contexto, a Justina no le queda otra alternativa que el retorno al espacio doméstico que antes abandona. La naturaleza andariega, libre y burlona de “una pieza suelta” (55) como Justina debe ser moderada por el hombre. La solución es hacer que Justina regrese a su casa y contraiga matrimonio. Justina reconoce que toda mujer necesita y busca marido y que, como en ella existe la “contrariedad de todos los elementos” y éstos “buscan su centro y natural región para conservarse,” de igual forma la mujer “como salió del hombre, que es su centro, al mismo quiere tornar para adquirir su conservación” (450-451).<sup>32</sup> De este modo, Justina es forzada a hacer una vida más tradicional, la de casada, y menos pública y libre que la que adopta como doncella. Que se encuentre al final la promesa de una continuación de las andanzas de Justina como mujer casada, que contrae nupcias más de una vez, no es sino una confirmación de que la herencia del germen del vicio, aprendido del mal ejemplo de la madre y transferido biológicamente por ésta a Justina, es capaz de neutralizar los beneficios del matrimonio. Con todo, el final de *La pícaro* es una censura a la independencia de la protagonista y se encuentra en oposición al panegírico de la libertad que hace Areúsa en el acto noveno de *Celestina*.

López de Ubeda inserta su obra dentro de una abarcadora historia literaria a la que a su vez intenta modificar. La competencia literaria de la cual se hace partícipe se manifiesta en el texto entre el autor y otros autores, entre el libro de *La pícaro* y obras como *Celestina*, entre el autor y la narradora y entre la protagonista y otros personajes. Aquí he tratado la competencia en cuanto a su alcance intertextual, respecto a la picaresca y a *Celestina*, y como confrontación entre el autor implícito y la narradora. A pesar de la distancia entre las dos obras, *Celestina* como intertexto ocupa un lugar de trascendencia en *La pícaro*. Además de las alusiones directas, a la vez que apoyadas por éstas, *Celestina* se relaciona con *La pícaro* por el trasfondo misógino que nutre a ambas obras. Tanto López de Ubeda como Fernando de Rojas incorporan en sus obras un material proveniente de una tradición compartida. *La pícaro* incorpora y a la vez declara su independencia de *Celestina*, que, como obra de transición, cabalga

aún entre la literatura idealista y la perspectiva más materialista que presenta el autor de *La pícaro* (43). Esto permite que López de Ubeda, por ejemplo, utilice la imagen de la mujer como causa y remedio de la enfermedad de una forma diferente a como se emplea en el discurso amatorio cortés. Por ello también, los tópicos y motivos de la literatura misógina que se recogen en ambas obras se vuelven más explícitos y frecuentes en *La pícaro*. En esta obra la mujer es protagonista, narradora y a la vez tema narrativo, y en todas estas manifestaciones es presentada negativamente.

El libro de *La pícaro*, contrario al de *Celestina*, coloca a la mujer en un primer plano, para finalmente y de una manera consistente, des-autorizarla. El ámbito público (representado aquí por la calle, la romería, los viajes), es invadido temporalmente por Justina, quien finalmente es rezagada al espacio doméstico. El acceso que tiene Justina a la esfera pública como narradora de su historia se relativiza al final, cuando el autor implícito la convierte en emblema, haciendo valer su propia voz y autoridad. Como personaje Justina se somete al marido; como narradora al autor. Después de todo, si el libro de López de Ubeda, tiene un objetivo útil y curativo ("Prólogo al lector"), las palabras de una mujer, en cambio, son desconfiables, como lo son las artimañas que emplea para relacionarse con el mundo:

La primera que oyó ficciones [sic] en el mundo fue la mujer. La primera que chimerizó y fingió haber remedio cierto para muerte cierta fue ella. La primera que buscó aparentes remedios para persuadirse que en un daño claro había remedio infalible, fue mujer. La primera que con dulces palabras hizo a un hombre, de padre amoroso, padrastro tirano, y de madre de vivos, abuela de todos los muertos, fue una mujer. En fin, la primera que falseó el bien y la naturaleza, fue mujer. (345)

Finalmente, a pesar de lo desconfiable de la mujer, o tal vez por el peligro real que ésta representa para la estructura patriarcal del poder, el género de la protagonista determina la expresión que adquiere *La pícaro Justina* dentro del género picaresco, recontextualizándolo *vis à vis* obras como *Celestina* y una tradición literaria compartida.



## NOTAS

<sup>1</sup> Todas las referencias a *La pícaro Justina* son de la edición de Bruno M. Damiani.

<sup>2</sup> Una de estas menciones es cuando Justina, hecha una Sheherezada, demuestra sus dotes para echar cuentos con el fin de entretener a Pero Grullo y salvar su virginidad: “Comencé a contar cuentos, los más de risa que se me ofrecieron, para divertirle la sangre. [...] Dile algunos sorbos de *Celestina*, mas decía que tenía espinancia y que no podía tragar nada de aquello,” 198-199. En la página 72 se hace mención a “la otra Melibea,” que, según Damiani en la edición de la obra, 72n110, es una referencia a la *Segunda Celestina*. En *Francisco López de Ubeda*, Damiani alude a varias menciones de *Celestina* en *La pícaro*, 40-41. Véase también la nota que sigue a ésta. Según afirma Edward H. Friedman en *The Antiheroine's Voice*, la picaresca “depends heavily on intertextuality” (xiv).

<sup>3</sup> La alusión de Justina a los falsos lisonjeros forma parte de este sentido de competencia: “Bueno es el concetillo, agudo pensamiento, gánasela a *Celestina* y al *Pícaro*” (78). Al definirse Justina como “pícaro de ocho costados, y no como otros,” sienta tanto su afinidad con otros pícaros como su superioridad, 106. La anterior descripción se relaciona tanto con el personaje como con la obra, ya que ser pícaro determina el modo de escribir, 55, 60.

<sup>4</sup> Las referencias a *Celestina* son de la edición de D. S. Severin.

<sup>5</sup> La referencia a los atributos físicos de Calisto y al género masculino de éste, se da más adelante en boca de Sempronio, como parte del intento suasorio del criado para convencer a Calisto de su superioridad como hombre, ante el inmerecimiento de Melibea. Dice Sempronio: “Lo primero eres hombre y de claro ingenio, y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene a saber: hermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerza, ligereza, y allende desto, fortuna medianamente partió contigo lo suyo en tal cantidad que los bienes que tienes de dentro con los de fuera resplandecen” (99). Así como a Sempronio le es forzoso recalcar el género masculino de Calisto para dejar mejor esclarecida la diferencia entre hombre y mujer dentro del contexto específico del amor, la ausencia del denominativo masculino en la descripción del *incipit* revela sutilmente la perspectiva de la voz autorial, así como se revela la voz del autor implícito del “Prólogo Summario” en *La pícaro*, más apartado quizás del personaje femenino, al hacer precisamente lo contrario cuando describe a Justina.

<sup>6</sup> Por ejemplo, Justina es descrita como andariega. Aunque el viaje es una circunstancia compartida por otros pícaros, en Justina se ve como producto de una inclinación común en las mujeres: “A la verdad, esto de ser las mujeres amigas de andar, general herencia es de todas” (154). Se le adscriben ciertas cualidades a Justina que son compartidas por la mujer en general: la mujer es codiciosa y demuestra un interés por el oro o lo material (249, 294); envidiosa (169; 172; 219; 223-24; 379); locuaz e incapaz de guardar un secreto excepto por interés (241). Véase también, entre muchos otros, los “Aprovechamientos” en las páginas 72; 80; 100; 135 (contra las madres que inculcan el mal en los hijos); 150; 186 (sobre el deber de los padres y

el peligro que se oculta en las hijas); 230 (sobre la complicidad entre mujeres libres y el demonio); 247; 260; 359; 403; 409; 416; 449;458, etc. En algunos casos, el aviso incluye a hombres, pero en general el énfasis recae en la mujer.

<sup>7</sup> En el libro cuarto de *La pícaro*, que trata en su totalidad del regreso de Justina a su casa en Mansanilla para buscar marido, se inserta esta búsqueda en un contexto económico. Por ejemplo, decir que “almoneda y moza casadera” (430) son dos cosas imposibles de esconder en un pueblo, implícitamente establece una analogía entre dinero y boda (“almoneda” se refiere a una subasta pública de bienes. En el libro cuarto se hace una parodia del amor idealizado. Entre otros ejemplos se encuentran los siguientes: el servicio del amante se trivializa en el pretendiente Maximino al convertirse éste en criado que lava los platos y cose la ropa de Justina y de cuya profesión de tornero se burla Justina porque no significa participar en torneos y justas (431); el tópico de la generosidad del amante se pone al servicio del interés pragmático de la mujer (432, 446, 448); se descarta el concepto platónico de la óptica del amor (446, etc). Por otro lado, algunos críticos han visto *Celestina* como parodia de algunos tópicos del amor cortés. Véase, por ejemplo, a Peter G. Earle, “Love Concepts in *La cárcel de amor* and *La Celestina*.”

<sup>8</sup> En el contraste entre Melibea y Justina se puede incluir el físico. Aunque Justina tiene los ojos azules (zarcos), es pelinegra y de tez morena. No se aviene por ello al modelo estilizado de belleza, rubia y de tez blanca, de Melibea. Encaja más bien dentro de la descripción más natural y popular de la belleza femenina en la que se incluye a finales del siglo XV en adelante el tipo moreno, y a la que alude Alicia Martínez Crespo en “La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV,” 199-200. El físico de Justina vendría a ser con toda probabilidad más afín al de Elicia y Areúsa. Por otro lado, el retrato de Justina es más redondeado que el que hace Calisto de Melibea y no ofrece la imagen estática de la mujer adorada: Justina es habladora, juguetona, lee, se ríe y da apodos, 47. Es un personaje animado y en constante movimiento. La diferencia entre las historias que marca Ubeda en el “Prólogo” se refiere al amor, no a la clase social, aunque ésta sea a fin de cuentas un factor determinante en el comportamiento de Justina. Aunque sería posible comparar a Justina con *Celestina*, particularmente en la astucia que ambas poseen, aquí me limito a las mujeres jóvenes.

<sup>9</sup> La prostitución era una de las maneras que la mujer tenía para independizarse. En *La pícaro* hay un número dedicado a las casas públicas en la parte sobre León (Número tercero: “De la entrada a León,” 231-38). Véase Anne J. Cruz, “Sexual Enclosure, Textual Escape: The *Pícaro* as Prostitute in the Spanish Female Picaresque Novel,” y María Eugenia Lacarra, “La evolución de la prostitución en Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas.”

<sup>10</sup> La mención de que *Celestina* se escribe “en reprehensión de los locos enamorados” que aparece en el *incipit* de la obra, se hace también en los versos introductorios, aunque con variantes. Véase las páginas 73 y 74 (aquí se advierte también sobre alcahuetas y sirvientes y también en la dedicatoria al amigo, 69. El hecho de que la dedicatoria, así como los versos y el *incipit* no aparecieran en la edición de 1499, no es motivo para descartar estas alusiones al contextualizar la obra respecto a *La pícaro*.

<sup>11</sup> Se dan ejemplos de este tipo de transmisión matrilineal: “una ama ladrona

crió con su leche a un emperador, y salió tan inclinado a hurtar, que por satisfacer su inclinación hurtaba” (113). También “de los padres, madres, y lechonas (digo, de las que nos dan leche) chupamos, a vueltas de la sangre, los humores y costumbres, como si fuéramos los hijos esponjas de nuestros ascendientes” (113-114). No sólo en la leche materna sino por el patrón de conducta que la mujer sigue durante el embarazo puede imprimir ciertas cualidades en los hijos: “Las preñadas imprimen en los hijos la señal de una flor, si la huelen con intención” (113). Se da un ejemplo similar con referencia a un hombre que antes del acto sexual mira unas imágenes bellas y con ello “pintó los hijos como quiso” (113). A pesar de las referencias a los padres, es la madre la principal transmisora de la herencia biológica, de la cual se habla negativamente. Véase en Michael Solomon, *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: The “Arcipreste de Talavera” and the “Spill,”* en particular el capítulo 6, una excelente ilustración de éstas y otras creencias sobre la mujer como propagadoras del mal y la enfermedad sostenidas en tratados y manuales de medicina, en la teología y en la literatura.

<sup>12</sup> Según Deyermond, “The houses of Calisto and Pleberio are left as desolate as that of Celestina, and with them the whole city, the whole male-dominated and patriarchally-structured city” (10).

<sup>13</sup> Para una interpretación de la maternidad destructora en *Celestina*, véase el artículo de Patricia Grieve, “Mothers and Daughters in Fifteenth-century Spanish Sentimental Romances: Implications for *Celestina*.”

<sup>14</sup> Areúsa arremete en contra de los abusos que cometen las señoras contra las criadas. En “Inter-Relationship,” Harriet Goldberg relaciona la falta de generosidad de las señoras a la que alude Areúsa con la avaricia que se les atribuye a las mujeres en la literatura antifeminista en general (116), y en particular (124).

<sup>15</sup> En *El mundo social de “La Celestina,”* J. A. Maravall sostiene que las opiniones sobre la libertad y el vulgo que expresa Areúsa es uno de los principios sostenidos por los humanistas y se debe a la “raíz individualista” que comienza a despuntar en todos los niveles sociales en el siglo XV (120-121). Estas ideas son una manifestación del desmoronamiento del orden social. En “Class Struggle in *La Celestina*,” Julia Ortiz Griffin ve la crítica de Areúsa sobre el maltrato de las criadas como un indicio de la lucha de clases que se opera en el siglo XV en España (190).

<sup>16</sup> Para el acto noveno en particular, véase Alicia Martínez Crespo, “La belleza y el uso de los afeites en la mujer del siglo XV;” Robert L. Hathaway, “Concerning Melibea’s Breasts;” y Françoise Maurizi, “El auto IX y la destronización de Melibea.” Con referencia a otros pasajes en *Celestina*, véase Frank B. Vecchio, “Sempronio y el debate feminista del siglo XV” y B. Bussell Thompson, “Misogyny and Misprint in *La Celestina*, Act I,” entre otros.

<sup>17</sup> En la fábula del papagayo se compara a la mujer con éste en la vanidad, la parlería y la envidia (219). En cuanto a *Celestina*, la envidia, uno de los pecados capitales, no es exclusiva de las mujeres. Véase el artículo de Luis Beltrán “La envidia de Pármeneo y la corrupción de Melibea” en el cual se le atribuye a Pármeneo esta falta antes de que empiece a ser influido por Celestina (3).

<sup>18</sup> Según Mercedes Roffé en *La cuestión del género en “Grisel y Mirabella” de Juan de Flores*, el motivo de los cosméticos y los adornos como parte de las tretas de las mujeres para engañar al hombre y llevarlo a la lujuria se remonta a la literatura



bíblica apócrifa que influye en la patristica cristiana de la temprana Edad Media y se difunde también con Ovidio y Juvenal (62-64). En una obra anónima del siglo XV, *Castigos y dotrinas que vn sabio daua a sus hijas*, aparece el tema de los atavíos y los afeites en boca de un padre que alecciona a sus hijas en cómo ser buenas esposas. La advertencia sobre el decoro en los vestidos se da casi como una ley suntuaria para evitar el gasto innecesario de la hacienda del marido y para conservar la honestidad en la mujer. Las mujeres que usan afeites se denuncian como “armas del diablo con que echan los onbres de parayso y con que destruyen la ley y meten los onbres (en) pecados.” En *Dos obras didácticas y dos leyendas* (270, 273).

<sup>19</sup> En “La ‘Religión del amor’ y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV,” E. M. Gerli cita los parlamentos de Elicia y de Areúsa sobre Melibea como ejemplos del intento de Rojas de subvertir el ideal de belleza femenino expresado en los cancioneros, al atribuir dicha belleza a los cosméticos. Aunque Gerli incluye ambos parlamentos como referencias a los afeites, hay una leve diferencia. Elicia habla de los atavíos y adornos mientras que Areúsa se refiere específicamente a los cosméticos. Ambos, por supuesto tienen que ver con el acicalamiento de la mujer y con su propensión al engaño y a la manipulación.

<sup>20</sup> Muda: “cierta especie de afeite o untura, que se suelen poner las mugeres en el rostro,” *Diccionario de Autoridades* 2, 622.

<sup>21</sup> En *Diccionario de Autoridades* 2, 350, se explica el refrán que emplea Elicia como “la extraordinaria elección y gusto de algunas personas, que teniendo en que escoger, se aficionan de lo peor.” El refrán en *Autoridades* aparece como “Ojos hai [sic] que de lagañas se enamoran.” En *La pícara Justina*, curiosamente se habla de lo mismo en términos de la mujer (455). Para Justina, la elección que hace la mujer del peor hombre (del más feo o inapropiado) se debe a su naturaleza femenina, que la hace estar siempre dispuesta a satisfacer a los demás, vago eco de lo que sería la piedad de la mujer en la ficción sentimental. En la mujer la elección del menos apto no es producto del engaño del otro sino de su propia elección, por lo que hay más responsabilidad en ella.

<sup>22</sup> Cátedra, reproduce una cita de A. Fernández de Madrigal, el Tostado: < < Quisquis amat ranam, ranam putat esse Dianam > > (57). También menciona que el concepto aparece en la obra médica de Bernardo de Gordonio (57-58n103). Efectivamente, en *Lilio de medicina*, Bernardo de Gordonio explica la naturaleza del *amor hereos* como una enfermedad por la cual “está corrompido el juicio e la razón” y así “el juyzio d’essos [presos del *amor hereos*] es corrupto, e por esso dize el Versificador que ‘El que ama la rana piensa que es estrella Diana.’ E dezía otro versificador: ‘Todo enamorado es ciego, porque el amor no es derecho árbitro, porque el disforme pecho juzga ser fermoso’” (107-108). Nótese la referencia a la deformidad que no percibe el enamorado en relación a la descripción deformante que hace Areúsa de Melibea.

<sup>23</sup> Compárese con la descripción citada por Nepaulsingh de la cuarta serrana en *Libro de buen amor* y de la mujer en el *Corbaccio*, 13-14: los pechos podrían colgarle más allá de la cintura si no los tuviera doblados sobre sí mismos. En *Corbaccio* los pechos de la mujer, que parecen una vejiga desinflada, le llegan hasta el ombligo y de tan grandes le es posible echárselos a la espalda.

<sup>24</sup> “Entonces eché de ver lo que sabemos disimular las mujeres y con cuánta

razón pintaron a la disimulación como doncella modesta, la cual, debajo del vestido, tenía un dragón que asomaba por la faltriquera de su saya. [...] Esto del disimular, según yo oí a un predicador, aunque seamos santas lo hacemos, y trajo a propósito que Esther fingió delante del rey Asuero

<sup>25</sup> Bruno Damiani, en *Francisco López de Ubeda*, ve este episodio junto con otros en que hay engaño y disimulo como algo inherente a la picaresca, describiéndolo con el término “cloaking device,” y lo relaciona con el teatro del Siglo de Oro español (127-129).

<sup>26</sup> En el libro *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: The “Arcipreste de Talavera” and the “Spill,”* Michael Solomon explica la naturaleza misógina de las obras de Alfonso Martínez de Toledo y Jacme Roig en base a los consejos y tácticas curativas que se recomendaba seguir en los manuales de higiene sexual que alcanzaron gran apogeo durante el siglo XV.

<sup>27</sup> Justina continúa con la descripción del físico de la Sotadera: “La cara pensé visiblemente que era hecha de pellejo de pandero ahumado; la fación del rostro, puramente como cara pintada en pico de jarro; un pescuezo de tarasca, más negro que tasajo de macho; unas manos envesadas, que parecían haberlas tenido en cecina tres meses” (246).

<sup>28</sup> El tópico del libro como medicina se puede ver connotado en *Celestina* en los versos introductorios (73).

<sup>29</sup> Justina se refiere al efecto que causa en los muchachos que la vieja mendiga se quite el manto en los siguientes términos: “les puse ojos de médico con una tan mala visión forrada en soplillo y abalorio” (300); dice tener ojos de médico (324). Michael Solomon habla de la sospecha conque se veía en la Edad Media a los sanadores empíricos, sin educación universitaria, entre los que se encontraba invariablemente la mujer. Uno de los medios que se utilizaban para desprestigiar a las curanderas era asociarlas con el diablo y culparlas de utilizar la medicina para falsear la realidad y crear el mal, incluyendo, como hace Justina con Sancha, inventar enfermedades inexistentes. En cuanto al confabulador o ayudante del médico, véase las páginas 111 y, en particular, 120, en el libro de Solomon. Véase en este contexto en *Celestina* las palabras de la vieja curandera: “Por esto dizen quien las sabe las tañe, y que es más cierto médico el sperimentado que el letrado [...]” (172). Los griegos llamaban “pharmacon” tanto al veneno como a la medicina, en Umberto Eco, *The Name of the Rose*, 122. Esta doble función la cumple Justina, así como también en cierto sentido el libro de su vida.

<sup>30</sup> Edward H. Friedman, en *The Antiheroine’s Voice*, menciona estas composiciones como ejemplos de la intrusión del autor (86). En referencia a la picaresca con protagonistas femeninas Friedman dice: “Woman is object and object lesson, de-centered in the story (and in the discourse) of her life” (xiv).

<sup>31</sup> Una de estas intromisiones explícitas se ve en el siguiente ejemplo, cuando supuestamente es Justina la que narra: “Si ello el libro está bueno, buen provecho les haga, y si malo, perdonen, que mal se pueden purgar bien los enfermos si yo me pongo ahora muy de espacio a purgar la pícara. Mas ¡ay!, que se me olvidaba que ero [sic] mujer y me llamo Justina” (79). Cuando se compara la manera y razones de reñir que tienen los hombres y las mujeres (305-307), se le resta importancia a las palabras de éstas. Las mujeres riñen por tonterías y arman gran alboroto sin re-

solver nada; sus palabras son puro ruido: "Y aun dicen que, conforme al libro del duelo del género femenino, palabras de mujer a mujer no cargan. Debe de ser que pesan menos y son hechas de aire colado" (305).

<sup>32</sup> Dice Justina: "Varias semejanzas y jero blíficos [sic] dibujaron los antiguos para por ellos significar qué cosa es la mujer, pero casi en todos iban apuntando cuán natural cosa le es buscar marido para que la apoye, fortalezca, defienda y haga sombra" (450). Aparece este concepto en *Castigos y dotrinas que vn sabio daua a sus hijas*: "Porque comunmente todas las mugeres se desean casar y creo que así lo fazedes vosotras" (255).

## OBRAS CITADAS

- Beltrán, Luis. "La envidia de Pármeno y la corrupción de Melibea." *Insula* 35:398 (Jan 1980): 3, 10.
- Bernardo de Gordonio. *Lilio de medicina*. Edición crítica de la versión española, Sevilla 1495, por John Cull y Brian Dutton. Madison: HSMS, 1991.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford UP, 1973.
- Castigos y dotrinas que vn sabio daua a sus hijas*. Ed. German Knust. Dos obras didácticas y dos leyendas. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles 17, 1878. 255-293.
- Cátedra, Pedro M. *Amor y pedagogía en la Edad Media. Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- Cruz, Anne J. "Sexual Enclosure, Textual Escape: The *Pícara* as Prostitute in the Spanish Female Picaresque Novel." *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings*. Ed. S. Fisher and J. E. Halley. Knoxville: U Tennessee P, 1989. 135-159.
- Damiani, Bruno M. *Francisco López de Ubeda*. Boston: Twayne, 1977.
- Deyermond, Alan. "Female Societies in *Celestina*." *Fernando de Rojas and "Celestina": Approaching the Fifth Centenary: Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450<sup>th</sup> Anniversary of the Death of Fernando de Rojas*. Ed. I. Corfis & J. T. Snow, 1991. Madison: HSMS, 1993. 1-31.
- Diccionario de Autoridades*, 3 Tomos. Edición Facsímil. Real Academia Española. Dir. Dámaso Alonso. Madrid: Gredos, 1984.
- Earle, Peter G. "Love Concepts in *La cárcel de amor* and *La Celestina*." *Hispania* 39 (1956): 92-96.
- Eco, Umberto. *The Name of the Rose*. Trad. William Weaver. New York: Warner Books, 1984.
- Friedman, Edward H. *The Antiheroine's Voice: Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*. Columbia: U Missouri P, 1987.
- Gerli, E. Michael. "La 'Religión de amor' y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV." *Hispanic Review* 49 (1981): 65-86.
- Goldberg, Harriet. "The Inter-Relationship of 'Advice to Princes' and the Feminism/Anti-Feminism Controversy in the *Jardín de nobles donzellas*." "Jardín

- de nobles donzellas." Fray Martín de Córdoba: A Critical Edition and Study. Ed. H. Goldberg. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1974. Capítulo V, 95-126.
- Grieve, Patricia E. "Mothers and Daughters in Fifteenth-century Spanish Sentimental Romances: Implications for *Celestina*." *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (1990): 345-355.
- Hathaway, Robert L. "Concerning Melibea's Breasts." *Celestinesca* 17.1 (1993): 17-31.
- Lacarra, María Eugenia. "La evolución de la prostitución en Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas." *Fernando de Rojas and "Celestina": Approaching the Fifth Centenary: Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450<sup>th</sup> Anniversary of the Death of Fernando de Rojas*. Eds. I. Corfis & J. T. Snow. 1991. Madison: HSMS, 1993. 33-77.
- López de Ubeda, Francisco. *La pícaro Justina*. Ed. B. M. Damiani. Studia Humanitatis. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.
- Maravall, José Antonio. *El mundo social de "La Celestina"*. 3<sup>a</sup> ed. 1973. 2<sup>a</sup> reimpresión. Madrid: Gredos, 1981.
- Martínez Crespo, Alicia. "La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV." *Dicenda*. Madrid: Universidad Complutense, 1993. 197-221.
- Maurizi, Françoise. "El auto IX y la destronización de Melibea." *Celestinesca* 19.1 (1995): 57-69.
- Nepaulsingh, Colbert I. "Juan Ruiz, Boccaccio, and the Antifeminist Tradition." *La Corónica* 9.1 (1980-1981): 13-18.
- Ortiz Griffin, Julia. "Class Struggle in *La Celestina*." *Homenaje a Humberto Piñera: estudios de literatura, arte e historia*. Madrid: Playor, 1979. 187-195.
- Roffé, Mercedes. *La cuestión del género en "Grisel y Mirabella" de Juan de Flores*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1996.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1989.
- Solomon, Michael. *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: The "Arcipreste de Talavera" and the "Spill"*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Thompson, B. Bussell. "Misogyny and Misprint in *La Celestina*, Act I." *Celestinesca* 1.2 (1977): 21-28.
- Vecchio, Frank B. "Sempronio y el debate feminista del siglo XV." *Romance Notes* 9 (1967-1968): 320-324.



Sevilla 1511

RODRIGO AND CALIXTO:  
A NEW VERSION OF *LAS QUEJAS DE JIMENA*

Samuel G. Armistead  
University of California, Davis  
&  
Arthur L.-F. Askins  
University of California, Berkeley

[By all rights, Charles Faulhaber, the discoverer of MS 1520, should appear as one of the coauthors of the present article, but having provided us with numerous crucially important, incisive, and authoritative suggestions, our colleague has modestly requested not to be listed as a coauthor. With sincere regret and with heartfelt thanks for his help, we must accede to his wishes. Diego Catalán, who is currently working on a new book about the medieval epic and its relationship to the *Romancero*, was provided with a preliminary draft of the present article and has also offered a number of indispensable suggestions, which are herewith most gratefully acknowledged. SGA & ALFA]

Until now, only three traditional versions of the *romance* of *Las quejas de Jimena* were known to have been preserved in 16th-century texts. All are in printed sources: A. *Cada día que amanece* (Menéndez Pidal, *Cancionero sin año*; reprinted: *Silva de 1550*; Sepúlveda, *Cancionero*); B. *Día era de los reyes* (Rodríguez-Moñino, *Cancionero de 1550*); and C. *En Burgos está el buen rey* (Timoneda, *Rosa Española*, 1573).<sup>1</sup> Both *Día era* and *En Burgos* have taken *Cada día* into account, combining its readings with additional elements also of traditional provenance. We need not discuss here a fourth version (= text D), published in the *Romancero del Cid* of Juan de Escobar, which is completely secondhand and derivative, being a conflation of Timoneda's version and *Día era*. In the present article, we edit and study a previously unknown and radically different version of *Las quejas* that has recently come to light.

In 1989, Charles B. Faulhaber, at work on the *Biblioteca Española de Textos Antiguos* (BETA), discovered an early sixteenth-century manuscript version of

approximately half of the first *auto* of the *Comedia de Calisto y Melibea*, which forms part of the Madrid Biblioteca de Palacio miscellany MS 1520.<sup>2</sup> This manuscript contains four different works: Juan de Lucena's *Libro de vita beata* (fols. 1r-92v), the handwritten *comedia* (93v-100v), and an anonymous and acephalous panegyric to Fernando and Isabel (101r-106r). The fourth item, our *romance* with its *glosa*, is on fol. 93r, between the end of Lucena's *Libro* (92v) and the beginning of the *Comedia* (93v), under the title: "glosa al Romãçe / Rey nõ hae jutiçia." Between 92v and 93r, a leaf, on which Lucena's epilogue must have continued, has been lost. The *romance* is copied in the same hand as the *Comedia*: "an early 16th-c. court or process hand with some italic features [...] The copy of the *Comedia* [...] definitely dates from the first half of the 16th century and, on paleographic grounds, probably from the first quarter."<sup>3</sup>

On the following pages, we transcribe and edit the previously unknown version of *Las quejas de Jimena* from Bibl. de Palacio 1520. Our edition involves three consecutive stages: (1) a paleographic reading reflecting the poem's original quatrain form, including the *glosa*'s two octosyllables, which precede each of the twelve traditional verses; (2) a paleographic text, in which the *romance*'s traditional verses have been separated from their *glosa* and arranged as sixteen-syllable ballad lines, abbreviations, with their solutions printed in italics, have been resolved and variant forms of *z* and *s* are not distinguished; (3) a critical "reading" text of the ballad, with modern punctuation, capitalization, and minimal orthographic changes, in which italicized letters in abbreviated forms are not marked and the reading of v. 12a has been tentatively emended. Here, first, is our paleographic transcription of the *glosa* and the ballad verses:

- 1 Si el q̃ peca de avariçia  
tarde se puede en mendare  
rrey q̃ nõ façe jutiçia  
no deue el rreyno mandare
- 2 Jamas no siento alegría  
ant̃ lloro a la mj madre  
pues q̃ veo cadadia  
aql̃ q̃ mato a mj padre
- 3 sin pēsar de cōsolarme  
cōmo enemjgo mortale  
pō me hazê despesare  
po[r] mj puêta yva apasare
- 4 matador y muy vfano  
cō vn senblant̃ (y) desgyre  
cō vn halcō ãla mano  
diziendo q̃ yva acaçare
- 5 con palabras desone[s]tas  
q̃ atodos pareçe male

- ãbrantame las puêtas  
 las puêtas de mj corrale  
 6 sin a<sup>~</sup> mj m<sup>~</sup>zilla  
 pô mj (port) llaga rrefrescare  
 matara me vna palomjlla  
 dent° de mj palomare  
 7 p<sup>ẽ</sup>sando bus[c]ar socorro  
 p<sup>ã</sup> la desagravare  
 puso el rrey barua en onbro  
 començara dep<sup>ẽ</sup>sare  
 8 cujdoso pena sintiendo  
 con themor dixo acatare  
 si aeste onbre mato o p<sup>ẽ</sup>do  
 mjs cortesse boluerane  
 9 en caso tañ agravado  
 (p<sup>ẽ</sup>?) temjendo no açertare  
 no avja njngun priuado  
 q̃ osase consejare  
 10 en vfensas tan ynormes  
 no sienten q̃ medio dar[e]  
 si nõ es ximena go<sup>~</sup>mz  
 la q̃las q̃rellas dav[e]  
 11 p<sup>ẽ</sup>dido es ya lo p<sup>ẽ</sup>dido  
 mas le qujero p<sup>ẽ</sup>donare  
 dieşes<sup>~</sup>melo pô marido  
 a<sup>~</sup>q̃l q̃ mato al mj padre  
 12 considrando el beneficiõ  
 q̃ rreçibre ẽ perdonalle  
 el q̃ tanto bj<sup>ẽ</sup> me hizo  
 qujça alguñ bj<sup>ẽ</sup> me farave.

4b read desg[a]yre; possibly [al] desg[a]yre.

10a vfensas could arguably be read ofensas; the s of ynormes is superscript.

10b for medio read [re]medio.

10b, d final -e has been lost; the edge of the page has been trimmed. Compare Faulhaber (1990:6).

We use ~ for *ue* in the abbreviated form of *que*, for the dash over vowels or *m* representing *n* or *m*, and also for the dash over *t* representing *e*. We also include here a decorative tilde over *m* and *n* (vv. 3b, 12d). We use the circumflex for the superscript sign representing *r* or *er*. We use a “barred” *p* (= p̄) for the abbreviation representing *per-* or *par-*. We use *z* or *s* to represent the large *sigma* that, in the MS, is freely used to represent either *z* or *s*. Square brackets ([ ])

enclose letters or forms supplied by us; angle brackets (< >) enclose letters written in a hand different from that of the copyist; parentheses enclose forms deleted in the MS. Our text embodies various paleographic difficulties and uncertain readings, especially in the first two verses of some *coplas*, which offer special problems, in that they have no counterparts in the ballad tradition.

Here now is a paleographic text, in which the ballad's traditional verses have been separated from each *copla*'s initial *glosa* and arranged in two-hemistich verses:

- |    |                                   |                                    |
|----|-----------------------------------|------------------------------------|
|    | rrey <i>que non</i> faze justiçia | no deue el rreyno mandare          |
| 2  | pues <i>que</i> veo cada dia      | <i>aquel que</i> mato a mj padre   |
|    | por me hazer despesare            | po[r] mj puerta yva a pasare       |
| 4  | con vn halcon <i>en</i> la mano   | diziendo <i>que</i> yva a caçare   |
|    | <i>quebrantaram</i> e las puertas | las puertas de mi corrale          |
| 6  | mataram e vna palomjlla           | dentro de mj palomare              |
|    | puso el rrey barva en onbro       | començara de pensare               |
| 8  | si a este onbre mato o prendo     | mis cortes se boluerane            |
|    | no avja ningun priuado            | <i>que</i> osase consejare         |
| 10 | si <i>non</i> es ximena gome      | la <i>que</i> las querellas dav[e] |
|    | diesesmelo por marido             | <i>aquel que</i> mato al mi padre  |
| 12 | el <i>que</i> tanto bjen me hizo  | qujça algun bjen me farave         |

We now offer a punctuated, capitalized, and accented "reading" text, in which italicized resolutions are disregarded and vocalic *j*, *y*, and *v* and consonantal *u* are replaced by *i*, *u*, and *v* respectively. Otherwise, we have retained the original orthography. Numbers of corresponding verses in the other early versions of *Las quejas de Jimena* and in the epic *Refundición de las Mocedades de Rodrigo* (according to Menéndez Pidal's critical ed. in *Reliquias de la poesía épica* [1980: 267-269]) are listed following each verse.

- |    |                                 |                               |              |
|----|---------------------------------|-------------------------------|--------------|
|    | —Rrey que non faze justiçia     | no deve el rreino mandare,    | (ABC)        |
| 2  | pues que veo cada día           | aquél que mató a mi padre.    | (ABC) (367?) |
|    | Por me hazer despesare,         | po[r] mi puerta iva a pasare, | (A)          |
| 4  | con un halcón en la mano,       | diziendo que iva a caçare.    | (AB)         |
|    | Quebrantárame las puertas,      | las puertas de mi corrale.    |              |
| 6  | Matárame una palomilla          | dentro de mi palomare.—       | (ABbCc)      |
|    | Puso el rrey barva en onbro,    | començara de pensare:         | (ABC) (370)  |
| 8  | -Si a este onbre mato o prendo, | mis cortes se bolveráne.-     | (ABC)        |
|    |                                 | (371)                         |              |
|    | No avía ningún privado          | que osase consejare,          |              |
| 10 | si non es Ximena Gómez,         | la que las querellas dav[e]:  |              |
|    | —Diésmelo por marido,           | aquél que mató al mi padre.   | (BC) (376)   |
| 12 | El que tanto [mal] me hizo,     | quijá algún bien me faráve.   | (BC)         |



The traditional expression reflected in v. 7a is explained in the *Diccionario de Autoridades*: "Traher la *barba* sobre el hombro. Es vivir y andar con cuidado, para que no le coja de sobresalto qualquiera cosa que pueda sobrevenir. Lat. *Damno ab aliquo sibi undique cavere, providere*" (1964: I, 554b). In v. 12a, *bjin* the manuscript obviously anticipates the identical word in the following hemistich. The reading *mal* is fully authenticated in *Día era*: "que quien tanto mal me hizo / se que algun bien me hara" and secondarily also by *En Burgos*: "que quien tanto mal me hizo / quiça algun bien me harae," in which, though *En Burgos* is following *Día era*, the word *quiça* may perhaps echo a traditional reading which parallels our MS.

Let us now compare our manuscript text with the three "authentic" early prints of *Las quejas*, keeping in mind, once again, the secondary character of Escobar's version (= text *D*). To the right of each text, we indicate in parentheses the presence of corresponding verses in the other two printed versions, followed, in a separate column, by parallels with our new manuscript text (*E*) and its appropriate verse number; in a third column, we list related verses in the *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*:

**A. Cada día que amanece (= *Primav.* 30):**

Cada dia que amenece	veo quien mato mi padre	(BC) (E2) (367?)
2 y me passa por la puerta	por me dar mayor pesare	(E3)
con vn falcon enla mano	que trae para caçare	(B)(E4)
4 mata me mis palomillas	que estan en mi palomare	(BbCb) (E6)
rey que no faze justicia	non deuia de reynar	(BC) (E1)
6 ni caualgar en cauallo	ni con la reyna holgar	(Ba-bC)
elrey quando aquesto oyera	començara de pensare	(BC) (E7b) (370)
8 si yo prendo o mato al Cid	mis cortes reboluer se ane	(BC) (E8) (371)
mandar le quiero vna carta	mandar le quiero llamare	(B) (381?)
10 las palabras no son dichas	la carta camino vae	(B) (382)
mensajero que la lleua	dado la auia a su padre	(B) (383)
12 malas mañas aueys conde	no vos las puedo quitare	(B)
que cartas que el rey vos manda	no me las quereys mostrare	(B)
14 no era nada my hijo	sino que vades allae	(B)
que ad vos aqui hijo	yo yre en vuestro lugare	(B)
16 nunca dios a tal quisiesse	ni santa maria lo mande	(B)
sino que adonde vos fueredes	que vaya yo adelante	(B) (401)

Base text: *a*: Menéndez Pidal, *Cancionero sin año*, fol. 155 r-v.

Variants: *b*: *Silva* (1550-51), p. 155.

*c*: Sepúlveda, *Cancionero* (1584), p. 300.

- 1a amanesce *b*; amanece *c*.  
 1b veo quien mato a mi padre *b*; veo a quien mato a mi padre *c*.  
 2b pesar *c*.  
 3b caçar *c*.  
 4b questan *b*; palomar *c*.  
 5b no deuria *bc*.  
 7b pensar *bc*.  
 8b hane *b*; han *c*.  
 9b llamar *c*.  
 10b va *c*.  
 11b hauia *b*; auie *c*.  
 12a haueys *b*.  
 12b quitar *c*.  
 13b querays mostrar *c*.  
 14a mi hijo *bc*.  
 14b alla *c*.  
 15a queda vos aqui mi hijo *b*; quedad os aca hijo *c*.  
 15b lugar *c*.  
 16a lo tal *c*.  
 17a fuerdes *c*.

**B. Día era de los reyes (= *Primav.* 30*b*):**

- |                              |                           |                  |
|------------------------------|---------------------------|------------------|
| Día era de los reyes         | dia era señalado          |                  |
| 2 quando dueñas y donzellas  | al rey piden aguinaldo    |                  |
| sino es Ximena Gomez         | hija del conde Loçano     |                  |
| 4 que puesta delante el rey  | desta manera ha hablado   |                  |
| Con manzilla biuo rey        | con ella biue mi madre    | (C) (365?)       |
| 6 cada dia que amanece       | veo quien mato a mi padre | (AC) (E2) (367?) |
| cauallero en vn cauallo      | y en su mano vn gauilan   | (C)              |
| 8 otra vez con vn halcon     | que trae para caçar       | (A) (E4)         |
| por me hazer mas enojo       | ceualo en mi palomar      | (AbC)            |
| 10 con sangre de mis palomas | ensangrento mi brial      | (C)              |
| embie selo a dezir           | embio me a amenazar       | (C)              |
| 12 que me cortara mis haldas | por vergonçoso lugar      |                  |
| me forçara mis donzellas     | casadas y por casar       |                  |
| 14 matarame vn pagezico      | so haldas de mi brial     |                  |
| Rey que no haze justicia     | no deuia de reynar        | (AC) (E1)        |
| 16 ni caualgar en cauallo    | ni espuela de oro calçar  | (AaCa)           |
| ni comer pan a manteles      | ni con la reyna holgar    | (AbCa-b)         |
| 18 ni oyr missa en sagrado   | por que no merece mas.    |                  |
| El rey de que aquesto oyera  | començara de hablar,      | (AC) (E7) (370)  |
| 20 O vala me dios del cielo  | quiera me dios aconsejar  |                  |
| si yo prendo o mato al Cid   | mis cortes se bolueran    | (AC) E8) (371)   |

- 22 y si no hago justicia      mi alma lo pagara, (C)  
 tente las tus cortes rey      no te las rebuelua nadie      (375?)
- 24 al Cid que mato a mi padre      dañe lo tu por yqual      (C) (E11) (376)  
 que quien tanto mal me hizo      se que algun bien me hara      (C) (E12)
- 26 entonces dixera el rey      bien oyreys lo que dira  
 siempre lo oy dezir      y agora veo que es verdad
- 28 que el seso de las mugeres      que no era natural  
 hasta aqui pidio justicia      ya quiere con el casar
- 30 yo lo hare de buen grado      de muy buena voluntad  
 mandarle quiero vna carta      mandarle quiero llamare      (A) (381?)
- 32 las palabras no son dichas      la carta camino vae      (A) (382)  
 mansajero que la lleua      dado la auia a su padre      (A) (383)
- 34 malas mañas aueys conde      no vos las puedo quitare      (A)  
 que cartas que el rey vos manda      no me las quereys mostrare      (A)
- 36 no era nada my hijo      sino que vades allae      (A)  
 quedauos aqui hijo      yo yre en vuestro lugare      (A)
- 38 nunca dios a tal quisiesse      ni santa Maria lo mande      (A)  
 sino que adonde vos fueredes      que vaya yo adelante.      (A) (401)

Base: Rodríguez-Moñino, *Cancionero de 1550*, pp. 224-25.

24b léase damelo.

33a mansajero (*sic*).

**C. En Burgos está el buen Rey (= *Primav.* 30a-variante):**

- En burgos esta el buen rey      assentado a su yantare,  
 2 quando la Ximena Gomez      se le vino a querellare,  
 cubierta paños de luto      tocas de negro cendale:      (332)
- 4 las rodillas por el suelo      començara de hablare,  
 Con manzilla biuo Rey      con ella murio mi madre,      (B)
- 6 cada dia que amanesce      veo quien mato a mi padre,      (AB) (E2)  
 cauallero en vn cauallo      y en su mano vn gauilane,      (B)
- 8 por hazerme mas despecho      ceua lo en mi palomare,      (B)  
 mata me mis palomicas      criadas, y por criare:      (Aa) (E6a)
- 10 la sangre que dellas sale      teñido me ha mi briale:      (B)  
 embiese lo ha dezir,      embio me amenazare.      (B)
- 12 Hazed me buen Rey justicia      no me la querays negar e:      (369?)  
 Rey que no haze justicia      no deuia de reynare      (AB) (E1)
- 14 ni caualgar en cauallo,      ni con la Reyna holgare,      (ABa-b)  
 ni comer pan en manteles,      ni menos armas se armare.      (Ba)
- 16 Desde el Rey aquesto oyo      empeçara de pensare.      (AB) (E7)  
 Si este Cauallero prendo      mis Cortes reboluerse han:      (AB) (E8) (371)
- 18 pues si lo dexo de hazer      Dios me lo demandare.      (B)  
 Hablara doña Ximena      palabras bien de notare.

- 20 Yo te lo dire buen Rey como lo has de remediare  
 que me lo des por marido con el me quieras casare, (B) (E11) (376)  
 22 que quien tanto mal me hizo quiça algun bien me harae. (B) (E12)  
 El Rey vista la presente el Cid embio a llamare  
 24 que venga sobre seguro que le quiere perdonare.

Base: Timoneda, *Rosa Española*, fols. xxxv v.-xxxvj v.

We will now juxtapose the verses of our reading text of MS 1520 with their counterparts in the three printed versions and, where possible, also with corresponding verses in the *Refundición de las Mocedades de Rodrigo* (= RM):

- 1 Rrey que non faze justia no deve el rreino mandare, (E)  
 5 rey que no faze justicia no deuia de reynar (A)  
 15 Rey que no haze justicia no deuia de reynar (B)  
 13 Rey que no haze justicia no deuia de reynare (C)  
 2 pues que veo cada día aquél que mató a mi padre. (E)  
 1 Cada día que amenece veo quien mato a mi padre (A)  
 6 cada día que amanece veo quien mato a mi padre (B)  
 6 cada día que amanesce veo quien mato a mi padre (C)  
 367 príssome mis hermanos e matóme a mi padre (RM)  
 3 Por me hazer despesare, po[r] mi puerta iva a pasare. (E)  
 2 y me passa por la puerta por me dar mayor pesare (A)  
 4 con un halcón en la mano, diziendo que iva a caçare. (E)  
 3 con vn falcon enla mano que trae para caçare (A)  
 8 otra vez con vn halcon que trae para caçar (B)  
 5 Quebrantárame las puertas, las puertas de mi corrale. (E)  
 6 Matárame una palomilla dentro de mi palomare. (E)  
 4 mata me mis palomillas que están en mi palomare (A)  
 9 mata me mis palomicas criadas, y por criare (C)  
 7 Puso el rrey barva en onbro, començara de pensare: (E)  
 7 elrey quando aquesto oyera començara de pensare (A)  
 19 El rey de que aquesto oyera començara de hablar (B)  
 16 Desde que el Rey aquesto oyo empeçara de pensare (C)  
 370 Mucho pessó al rey, et començó de fablar (RM)  
 8 Si a este onbre mato o prendo, mis cortes se bolveráne. (E)  
 8 si yo prendo o mato al Cid mis cortes reboluer se ane (A)  
 21 si yo prendo o mato al Cid mis cortes se bolueran (B)  
 17 Si este Cauallero prendo mis Cortes reboluerse han (C)  
 371 En grant coyta son mis reynos: Castilla alçar se me ha (RM)  
 9 No avía ningún privado que osase consejare, (E)  
 10 si non es Ximena Gómez, la que las querellas dav[e]: (E)  
 11 Diésmelo por marido, aquél que mató al mi padre. (E)  
 24 al Cid que mato a mi padre da[m]e lo tu por ygal (B)

21 que me lo des por marido	con el me quieras casare	(C)
376 datme a Rodrigo por marido,	aquél que mató a mi padre.	(RM)
12 El que tanto [mal] me hizo,	quiçá algún bien me faráve.	(E)
25 que quien tanto mal me hizo	se que algun bien me hara	(B)
22 que quien tanto mal me hizo	quiça algun bien me harae	(C)

Our manuscript version attests to various highly distinctive features. Particularly striking is *E*'s handling of the two initial verses. Version *A* (vv. 1-6) presents a succinct reading of the ballad's two major components—neither of which is present in the epic—and upon which texts *B* and *C* elaborate in greater detail: Rodrigo's outrageous behavior (*B*, vv. 5-14; *C*, vv. 5-11) and Jimena's reproaching of the king, which involves a series of privations similar to those included in traditional curses, punishments, and oaths of abstinence (*B*, vv. 15-18; *C*, vv. 13-15).<sup>4</sup> Text *B* has been further expanded by borrowing traditional verses from *romances* concerning the feast-day *aguinaldo* custom (ritualized begging) (initial verses in *á-o*: vv. 1-4) and other verses originating in another ballad also concerning a woman's complaint: *Las quejas de doña Lambra* from the *Infantes de Lara* cycle.<sup>5</sup>

In contrast to all the printed texts, where the reproaches consistently follow the account of Rodrigo's abusive behavior, our handwritten text begins with the famous key verse of the reproaches (v. 1), but then concentrates solely on Rodrigo's abusive actions (vv. 2-6). The traditional verses consistently differ from those of our printed texts. Unheard of elsewhere is Rodrigo's incongruous explanation of what he is doing: "diziendo que iva a caçare" (v. 4*b*). Unique too is the significant v. 5: "Quebrantárame las puertas, / las puertas de mi corrale." Jimena's door is also mentioned in *A*: "y me passa por la puerta / por me dar mayor pesare" (v. 2), but, given the traditional sexual connotations of doors, the manuscript's unique v. 5, about breaking down the door, makes more explicit the ballad's implications, otherwise stressed in text *B* by means of verses borrowed from *Las quejas de doña Lambra*, particularly: "me forzara mis donzellas / casadas y por casar" (v. 13).<sup>6</sup> The singular, rather than the plural form: *palomilla* (*E*, v. 6), over against *A*'s *palomillas* and *C*'s *palomicas*, further stresses this point. Obviously significant too is *B*'s verse: "con sangre de mis palomas / ensangrento mi brial" (v. 10), which is shared with *C*: "la sangre que dellas sale / teñido me ha mi brial" (v. 10).<sup>7</sup>

Needless to say that the entire account of Rodrigo's misdeeds is very much involved with another, favorite *Romancero* motif: *la caza de amor*.<sup>8</sup> In dispensing with Jimena's reproaches, aggressively directed at the king, towards which the other versions gradually build up as a climactic and more self-assertive *finale*, MS 1520's text focuses all its attention on Jimena as victim and, implicitly at least, as sexual victim. But the emphasis on Jimena's self-assertive initiative, stressed in the printed versions by her reproaches and the austere deprivations

wished upon the king, is achieved in our *E* text by means of otherwise undocumented, but traditionally formulaic verses, in which Jimena's spirited advice is contrasted to the cowardly reserve of the king's counselors (vv. 9-10):

No avía ningún privado que osase aconsejare,  
si non es Ximena Gómez, a que las querellas dav[e].<sup>9</sup>

In contrast to the printed texts, our handwritten version is notably brief: Compare its 12 verses with *A*'s 16, *B*'s 38, and *C*'s 24. Notable too is its paucity of correspondences with the only known poetic account of the epic *Mocedades*. Whereas the relatively brief *A* attests to at least six and possibly seven convincingly close agreements and *B* to at least eight and perhaps even ten, *E* can boast only four at best, comparable to *C*'s four, none of which, however, coincide with *E*.<sup>10</sup> All the same, *E* gives us one strikingly exact verbal agreement with its epic congener: "aquél que mató a(l) mi padre" (v. 11*b*), which, except for *al* vs. *a*, is identical to the *Refundición*'s v. 376*b*. But we should bear in mind that none of our *romance* versions derive directly from the *Refundición*. All spring from some other variant version (or very possibly versions) of the traditional epic.<sup>11</sup> Particularly interesting is *E*'s consistent use of the archaic paragogic *-e*. Compare *A* (but not vv. 5-6), *B* (only in vv. 31-38 and only because it depends here on *A*), and *C* (throughout, except v. 17, but Timoneda may well be already thinking in terms of *fabla antigua*). Notable is the non-etymological example of paragogic *-e* in "dav[e]" for *dava* (v. 10)—if we are reconstructing accurately the mutilated text. Especially interesting is the splendid archaism in v. 12: *faráve* (= \**fácre habet*), echoing a 10th-century stage in the development of the epic's formulaic language.<sup>12</sup> Our manuscript version ends, in typical fragmentistic style, with Jimena's dramatic antithetical verse: "El que tanto [mal] me hizo, / quizá algún bien me faráve," while *A* and *B* continue to develop material deriving from the *Refundición*: the king's message to Rodrigo and the latter's dialogue with Diego Laínez (vv. 382-405).

Clearly MS 1520 gives us a strikingly different interpretation of *Las quejas* from those we find in the printed texts. Obviously this is a traditional version—the result of polish and focus in transmission—a version which does not depend on any source that might later have been used by the printed *cancioneros*. In its distinctive concentration of Jimena's complaint, as compared to her direct reproach of the king, and in its sparse recollections of its epic ancestor, this earliest known version of *Las quejas de Jimena* is already well on its way toward the scene's autonomous balladic elaboration as a novelesque, erotic song in its own right, a development that will mirror the general drift of the ballad genre and which, in the case of *Las quejas de Jimena*, will culminate in the brief modern Moroccan and Azorian treatments, where not a single verse of the ballad's medieval epic ancestor has survived down to our time.<sup>13</sup>

*Habent sua fata libelli!* As Charles Faulhaber has pointed out (in private

correspondence), we owe the very survival of this crucially important text to its traditional thematic agreement with the initial situation described in *Celestina*: “Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo [...]” (Severin 1969: 45). Both the *romance* and Calisto’s initial intervention in *Celestina* embody essentially identical erotic situations, in which hawking was envisioned as a courtship ritual and would inevitably lead to an amorous encounter.<sup>14</sup> The ballad’s precise location in MS 1520 immediately before the transcription of an otherwise unknown variant of *Celestina* is crucially significant. For the scribe, who was indubitably aware of the relationship between the two narratives, the ballad’s Rodrigo was surely seen as a prefiguration of the *Comedia*’s Calisto.

\*\*\*

## NOTES

1 For convenience, we point out that these three texts correspond to *Primavera* 30, 30*b*, and the variant reading of 30*a*.

2 See Faulhaber (1990; 1991; 1993). The very substantial fragment breaks off following the “puta vieja” passage, at a point in the text corresponding to Severin (1969: 62); Marciales (1985: II, 38); Russell (1991: 245): PARM. “Sí, santo Dios! Y remediaba por caridad muchas huérfanas y erradas que se encomendaban a ella: y en otro apartado tenía para remediar (...)” (Severin). Subsequent critical studies of the Palacio 1520 text of *Celestina* are reviewed by J.C. Conde (1997) and by our late colleague, Germán Orduna (1999: 5-7). The BETA reference numbers for the Palacio MS and for the texts it contains are: MS 1520 (BETA *manid* 3450), fols. 1r-92r (BETA *cnum* 4303); 93v-100v (BETA *cnum* 5593). The designations *manid* and *cnum* correspond, respectively, to the identification numbers of the manuscript and the text it contains, as found in the *Biblioteca Española de Textos Antiguos*. BOOST, already enormously useful in its own right, was a precursor of BETA.

3 See Faulhaber (1990: 6). The *romance* is described on p. 4 (no. 2).

4 Concerning curses, punishments, and oaths of abstinence, all involving a series of deprivations, see FLSJ, I, 95-96; II, 259-260, n54; Armistead et al (1997: 31-32, n7). Curiously, the single verse which the enraged citizens of Goa sang beneath the windows of their autocratic governor, Lopo Vaz de Sampaio, in 1527, corresponds - with otherwise undocumented minor variant readings - to the first verse of our MS 1520 version: “Rey que nom guarda justiça / nom ha[via] de reynar” (Michaëlis de Vasconcellos 1934: 34-35; Menéndez Pidal 1953: II, 210-211; FLSJ, II, 91, n15). But the verse accords perfectly with the circumstances and with the rebellious intentions in the *goenses* and I believe that we may infer that it necessarily reflects another traditional version that began with this verse.

5 The initial verse of the Doña Lambra ballad is, “Yo me estava en

Barvadillo / en essa mi heredad" (Menéndez Pidal et al, 1957-1985: II, 99, v. 64; 119, vv. 69-70; 122, vv. 4-7; 124-127). Concerning the aguinaldo contamination, see Catalán (1969: 95-98).

6 On the sexual connotations of doors, see especially Louise Vasvari's splendid study of *Yo me era mora Moraima* (1999: 75-95).

7 For similar allusions, see *Esa guirnalda de rosas* (*Primavera* 144, vv. 6-7) and some modern Moroccan versions of *El sueño de doña Alda* (FLSJ, III, 141).

8 See FLSJ, I, 245-250, n6; Armistead and Silverman (1982: 204-205, n3). For learned and courtly manifestations of the same metaphor, see Thiébaux (1974) and especially the falcon imagery (136). Note also John Cummins' apposite commentary: "A more precise and vivid usage is that of the image of falconry: love-making again is a death; the man is the hawk, the woman the quarry, often the heron [= *garza*]. In the Middle Ages and Golden Age, when the hawk mantling and panting over its prey was a sight familiar to countrymen and courtiers alike, such imagery would have an immediacy which it has now largely lost" (Cummins 1977: 77). Inevitably, we must acknowledge here Keith Whinnom's crucial monograph concerning erotic symbolism in *cancionero* poetry (Whinnom 1981: 51, 98 et passim). Manuel da Costa Fontes' splendid book continues and amplifies such an initiative and very particularly in regard to oral literature (200: 184, 272, n6 et passim).

9 For the motif of the silent, cowardly followers contrasted with the valiant hero, compare the fronterizo ballad of *Alonso de Aguilar*: "unos a otras se miran, / el sí ninguno le daba, // que la ida es peligrosa, / mucho más la tornada; // con el temor que tienen, / a todos tiembla la barba. // Levantóse don Alonso / que de Aguilar se llamaba (...)" (*Primavera* 95.8-11). Note the same pattern in some modern peninsular and Judeo-Spanish romances: "Todos estaban atentos, / ninguno se ha meneado, // si no es un don Manuel, / que estaba de heridas malo" (*Don Manuel y el moro Muza*: Cossío and Maza 1933-1934: I, nos. 26-27); "Todas callaron a una, / ninguna respuesta dio. // Saltó la más chiquitita, / la que en buen día nació (...)" (*La doncella guerrera*: Attias 1961: no. 40.13-16); "Todas miran en las otras / y a todas parese male. // Ahi s'alhadró Claraniña, / vieja era d'antigüedade (...)" (*Melisenda insomne*: FLSJ, V, ch. 13, in process: Moroccan Judeo-Spanish synthetic text; < Morocc. Coll. Arabic *hder* 'comparaître, être present'). The three early versions of *Melisenda* are edited and studied in detail in FLSJ, V, ch. 13. The texts can be consulted in the *Libro de cincuenta romances* (*Pliegos do Morbecq*, pp. 166-168); *Pliegos de Praga*, I, 273-274; and in *Silva* (1551), p 491. Note in vv. 9-10, the poetically effective contrast in verb tenses, where the present tense in v. 10a vigorously stresses Jimena's daring personal initiative. The identical technique is seen in the CMC's Alcocer triptych, where the Cid's heroic deeds in battle are in the present tense while, in subsequent verses, all his followers are identified in the past tense and in terms of past accomplishments: "Cuál lidia bien / sobre exorado arzón // mio Cid Ruy Diaz, / el buen lidiador (...)" (ed. Montaner 1993: vv. 733-734).

10 We should bear in mind that C, although it still picks up interesting



traditional material (particularly the initial vv. 1-4), is largely a reworking of B.

11 See Menéndez Pidal (1953: I, 215-221); Armistead (1999: 19-25).

12 See Armistead (1988). The paragodic *-e*, as a witness to an early stage in the development of the Castilian epic, is to a degree analogous to the metrical impact of a long-lost *digamma* in the Homeric epics (Armistead 2000: 131-132, n4). On the *digamma*, see West (1997: 227-229).

13 See Armistead (1999: 22-24) and the monograph, *Las "Mocedades de Rodrigo" en el Romancero* (Armistead, en proceso). On the *Romancero's* "drift" from heroic toward a novelesque, lyric, erotic perspective, see Di Stefano (1967: 74-75); Bénichou (1968:132); Catalán (1969: 213-215); Catalán and Catarella (1972: 181-205); Catalán (1997-1998: II, 58-60, 102-104); FLSJ, II, 273 and nn77-78; González (1998).

14 Both texts embody well known and internationally diffused folklore motifs. For extensive documentation, see Lida de Malkiel (1962: 200-205); FLSJ, I, 119, n2; 245-251, nn5-7; Armistead and Silverman (1982: 204-205, n3); and n8, *supra*. The falcon episode has attracted the attention of a number of *Celestina* scholars. See especially Faulhaber (1977); Gerli (1983); McGrady (1986); Garcigómez (1987); Blay Manzanera and Severin (1999: 9-10, 34). For further references and crucial summaries, see Snow (1985: nos. 58, 66, 151, 289, 363, 869; 1988-2000: nos. 151, 177, 823, 1093).

## WORKS CITED

- Armistead, Samuel G., and Joseph H. Silverman, with the collaboration of Oro Anahory Librowicz. *Romances judeo-españoles de Tánger (recogidos por Zarita Nahón)*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1977.
- \_\_\_\_\_, and Joseph H. Silverman. *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1982.
- \_\_\_\_\_. "The Paragodic *-d-* in Judeo-Spanish Romances," *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. J. Rikapito (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1988), pp. 57-75.
- \_\_\_\_\_. "Las *Mocedades de Rodrigo* y el *Romancero*," *Las "Mocedades de Rodrigo": Estudios críticos, manuscrito y edición*, ed. M. Bailey (London: King's College London Centre for Late Antique & Medieval Studies, 1999), pp. 17-36 (King's College London Medieval Studies, no. 15).
- \_\_\_\_\_. *La tradición épica de las "Mocedades de Rodrigo"*. Salamanca: Ediciones Universidad, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Las "Mocedades de Rodrigo" en el Romancero*. London: Queen Mary and Westfield College, in process (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar).
- Askins, Arthur L.-F. *The "Cancioneiro de Évora": Critical Edition and Notes*.

- Berkeley-Los Angeles: U California P, 1965 (UCPMPH, vol. 74).
- Attias, Moshe. *Romancero sefaradí: Romanzas y cantes populares en judeo-español*. 2d ed., Jerusalem: Ben-Zewi Institute, 1961.
- Bénichou, Paul. *Creación poética en el romancero tradicional*. Madrid: Gredos, 1968.
- BETA = "Biblioteca Española de Textos Antiguos," *PhiloBiblon*, ed. A. L.-F. Askins, C. B. Faulhaber, and H. L. Sharrer (Berkeley: The Bancroft Library, 1999) (CD-ROM).
- Biblioteca de Palacio, MS 1520, fols. 93r
- Blay Manzanera, Vicenta, and D. S. Severin. *Animals in «Celestina»*. London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999 (PMHRS, 18).
- BOOST = Charles B. Faulhaber et al. *Bibliography of Old Spanish Texts*. 3rd ed. Madison: HSMS, 1984.
- Catalán, Diego. *Siete siglos de Romancero (Historia y poesía)*. Madrid: Gredos, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Arte poética del romancero oral*. 2 vols. Madrid: Siglo XXI, 1997-1998.
- \_\_\_\_\_, and Teresa Catarella. "El romance tradicional, un sistema abierto," *El Romancero en la tradición oral moderna: 1er Coloquio Internacional*, ed. D. Catalán et al. (Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1972), pp. 181-205.
- Cossío, José María de, and Tomás Maza Solano. *Romancero popular de La Montaña: Colección de romances tradicionales*. 2 vols., Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo, 1933-1934.
- Costa Fontes, Manuel. *Folklore and Literature: Studies in the Portuguese, Brazilian, Sephardic, and Hispanic Oral Traditions*. Albany: SUNY Press, 2000.
- Cummins, John G. *The Spanish Traditional Lyric*. Oxford: Pergamon, 1977.
- \_\_\_\_\_. *The Hound and the Hawk: The Art of Medieval Hunting*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1988.
- Diccionario de Autoridades. 6 vols. (in 3), Madrid: Gredos, 1964 (orig. 1726-1739).
- Di Stefano, Giuseppe. *Sincronia e diacronia nel Romanzero*. Pisa: Univ. di Pisa, 1967.
- Faulhaber, Charles B. "The Hawk in Melibea's Garden." *Hispanic Review* 45 (1977), 435-450.
- \_\_\_\_\_. "Celestina de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms 1520." *Celestinesca*, 14.2 (1990), 3-39.
- \_\_\_\_\_. "Celestina de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript." *Celestinesca*, 15.1 (1991), 3-52.
- \_\_\_\_\_. "MS 1520 de la Biblioteca de Palacio: De los «papeles del antiguo autor» a la *Comedia de Calisto y Melibea*: Fernando de Rojas trabaja su fuente," *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, 4 vols. (Lisbon: Cosmos, 1993), II: 283-287.
- FLSJ = S.G. Armistead, J.H. Silverman, and I. J. Katz. *Folk Literature of the*

- Sephardic Jews*. 3 vols., Berkeley-Los Angeles: U California P, 1971-94 (vols. IV, V, VI, and VII in process).
- Garci-Gómez, Miguel. "Ascendencia y trascendencia del neblí de Calisto." *Revista de Literatura*, 49, no.97 (1987), 5-21.
- Gerli, E. Michael. "Calisto's Hawk and the Image of a Medieval Tradition." *Romania*, 104 (1983), 83-101.
- González, Aurelio. "Romances viejos: De lo épico a lo novelesco," *Edad Media: Marginalidad y oficialidad*, ed. A. González & L. von der Walde Moheno (Mexico City: U.N.A.M., 1998), pp. 77-93.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- Marciales, Miguel (ed.). Fernando de Rojas, *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. ed. B. Dutton and J. T. Snow. 2 vols., Urbana: U Illinois P., 1985.
- McGrady, Donald. "The Hunter Loses his Falcon: Notes on a Motif from Cligés to *La Celestina* and Lope de Vega." *Romania*, 107 (1986), 145-182.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- \_\_\_\_\_, (ed.). *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*. Madrid: C.S.I.C., 1945.
- \_\_\_\_\_, and María Goyri de Menéndez Pidal. *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (Español-portugués-catalán-sefardí)*. ed. Diego Catalán et al., 12 vols., Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1957-1985.
- \_\_\_\_\_. *Reliquias de la poesía épica española, acompañadas de "Epopéya y Romancero, 1."* ed. D. Catalán, 2d ed., Madrid: Gredos, 1980.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina. *Estudos sôbre o Romanceiro Peninsular: Romances Velhos em Portugal*. 2d ed., Coimbra: Universidade, 1934.
- Montaner, Alberto (ed.). *Cantar de Mio Cid*. Estudio preliminar de F. Rico, Barcelona: «Crítica», 1993.
- Orduna, Germán. "El original manuscrito de la *Comedia* de Fernando de Rojas: Una conjetura." *Celestinesca*, 23:1-2 (1999), 3-10.
- Pliegos BN = *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, 6 vols., Madrid: Joyas Bibliográficas. 1957-1961.
- Pliegos de Morbecq = Los pliegos poéticos en la colección del Marqués de Morbecq (Siglo XVI). ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid: Estudios Bibliográficos, 1962.
- Pliegos de Praga = Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga. Prologue by Ramón Menéndez Pidal, 2 vols., Madrid: Joyas Bibliográficas, 1960.
- Primav. = Wolf, Fernando J., and Conrado Hofmann. *Primavera y flor de romances*. 2d ed., M. Menéndez Pelayo. *Antología de poetas líricos castellanos*. VIII; "Edición Nacional", XXIV, Santander: CSIC, 1945.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (ed.). *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*. Madrid: Castalia, 1967.
- Russell, Peter E. (ed.). Fernando de Rojas, *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia, 1991.

- Sepúlveda, Lorenzo de. *Cancionero de romances* (Sevilla, 1584). ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid: Castalia, 1967.
- Severin, Dorothy S. (ed.). Fernando de Rojas, *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Intro. by Stephen Gilman. Madrid: Alianza, 1969.
- Silva = Rodríguez-Moñino, A. (ed.). *Silva de romances* (Zaragoza, 1550-1551). Zaragoza: Cátedra Zaragoza, 1970.
- Snow, Joseph T. "Celestina" of Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985*. Madison: HSMS, 1985.
- \_\_\_ (et al.). "Celestina" de Fernando de Rojas: Documento bibliográfico." *Celestinesca*, 12.1 through 24.1-2 (1988-2000).
- Suárez López, Jesús. *Silva Asturiana, VI: Nueva colección de romances*. Oviedo-Madrid: F.R.M.P., 1997.
- Thiébaux, Marcelle. *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1974.
- Timoneda, Juan. *Rosas de Romances* (Valencia, 1573). ed. A. Rodríguez-Moñino and D. Devoto, Valencia: Castalia, 1963.
- Vasvari, Louise O. *The Heterotextual Body of the "Mora morilla"*. London: Queen Mary and Westfield College, 1999 (PMHRS, 12).
- West, Martin. "Homer's Meter." *A New Companion to Homer*. ed. I. Morris and B. Powell. Leiden: Brill, 1997.
- Whinnom, Keith. *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. Durham, UK: U Durham P, 1981.



Traducción rusa (Moscú, 1959)

## ARTICULO - RESEÑA

### SOBRE LA ADULTERACIÓN DE LA 'CELESTINA' Y LOS NUEVOS RUMBOS DE LA CRÍTICA CELESTINESCA

Santiago López-Ríos  
Universidad Complutense de Madrid

La prestigiosa colección 'Literatura y Sociedad' de la Editorial Castalia, en donde se han publicado obras tan importantes para los estudios hispánicos como el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecuá, *Lo villano en el teatro siglo de Oro* de Noel Salomon o *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* de René Andioc, ha acogido entre sus volúmenes un libro en el que se defiende, de forma apasionada, una tesis muy peculiar, 'herética' para un buen número de celestinistas.<sup>1</sup> José Guillermo García Valdecasas argumenta en *La adulteración de La Celestina* que Fernando de Rojas no continuó la *Comedia de Calisto y Melibea* a partir del primer acto, sino que se limitó a ponerle un final y a hacer pequeñas modificaciones, todo lo cual empobrecía un texto de una teatralidad extraordinaria, pero que se le escapaba al joven bachiller, incapaz de entender sus méritos literarios. Años más tarde, Rojas añadiría los cinco actos interpolados, introduciría pequeños cambios y la titularía *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Tanto las adiciones de Rojas como sucesivas intervenciones de los impresores han adulterado el texto original de la *Comedia*, escrita por un autor aragonés que tuvo que haber conocido de cerca el teatro humanístico y la práctica escénica de Italia. Convencido de ser capaz de rescatar esa obra y de discernir lo que se debe al primer autor, a Rojas y a los impresores, García Valdecasas concluye presentando una edición 'depurada' de la *Comedia de Calisto y Melibea*.

Lo más valioso de este trabajo son las inteligentes lecturas de algunos pasajes de *Celestina* y las agudas intuiciones que ponen el dedo en la llaga en cuestiones cruciales sobre la génesis de la *Comedia*. En especial, hay que destacar las interesantes reflexiones acerca de la relación de *Celestina* con la comedia humanística italiana. En este sentido, es un libro que habrá que tener en cuenta, y es de confiar que estimule nuevos trabajos sobre el asunto tratado. No obstante, hay tan graves defectos en la argumentación que resulta muy difícil aceptar sus ideas tal y como quedan planteadas. El problema fundamental es que todo el razonamiento se basa en hipótesis; algunas verosímiles, otras descabelladas, pero todas meras especulaciones al fin y al cabo, que, sin embargo, el autor, con un

fuerte dogmatismo, termina considerando como hechos probados. Todo, o prácticamente todo, recibe una explicación y todas las piezas del rompecabezas terminan encajando perfectamente, aunque haya que recurrir a posibilidades complicadísimas. Por lo que el propio García Valdecasas cuenta de la historia de su libro (3, 7-10), da la impresión de que éste se ha escrito para probar un convencimiento previo, que le ha rondado la cabeza desde hace casi cuarenta años. No estamos ante el resultado de una investigación concienzuda acerca de la génesis de *Celestina*, en la que el autor se haya embarcado libre de prejuicios sobre las conclusiones a las que iba a llegar.

Por otro lado, el libro está escrito de espaldas a la crítica. García Valdecasas lo justifica explicando que en 1992 le robaron en Bolonia todas sus notas sobre el asunto en cuestión, reunidas desde hacía años (7). Lo que da a la imprenta es esencialmente una versión de su trabajo de hacia 1988, salvada del hurto, aunque sin tratar de ponerla al día, pues admite que no puede “escribir de nuevo todas esas páginas”, ni entra entre sus objetivos “exponer cuanto otros han publicado sobre el tema” (9), lamentable decisión que le ha privado de la consulta de ciertas aportaciones bibliográficas que, en algunos casos, le habrían servido para modificar sus teorías, y en otros, para reforzarlas. Desde luego, habría sido deseable no haber asignado a la crítica celestinesca un convencimiento generalizado sobre la condición de ‘novela dialogada’ de la obra (13) o su ‘judaísmo’ (13, 18, 19, 38, 59, 147-154, 220, 256; aunque reconoce que hoy “la fiebre del oro converso ha perdido virulencia” 152, n89). A pesar de todo, su condición de *outsider* (García Valdecasas es especialista en Filosofía del Derecho) le ha permitido enfocar ciertas cuestiones sin prejuicios y libre de los *clichés* (o por lo menos, de algunos) de la tradición crítica. Tengo para mí que ha comentado con gran sensatez pasajes concretos de *Celestina*. Mucho más grave, sin embargo, es el hecho de que edite la *Comedia* sin los conocimientos filológicos y de crítica textual necesarios. La *constitutio textus* que propone se basa en impresiones subjetivas y no en una *collatio* científica de los testimonios conservados y es, en consecuencia, inaceptable.

El estilo es abiertamente socarrón en muchas ocasiones; abundan las bromas sarcásticas formuladas en un tono familiar. A veces, habría sido deseable que el humor hubiera estado contenido en un estilo más académico y moderado, y que se hubiera evitado alguna alusión religioso-moralizante, como la que se permite sobre la vida ultraterrena de Proaza (p. 73) o la del primer autor (p. 98).

*La adulteración de ‘La Celestina’* se divide en dos partes. La primera contiene el estudio propiamente dicho; la segunda, la edición de la ‘primitiva’ *Comedia* según la entiende García Valdecasas. Tres grandes secciones constituyen, a su vez, la primera parte: (a) Las adulteraciones editoriales (21-103); (b) Las adulteraciones literarias en la *Tragicomedia* (105-177) y (c) Las adulteraciones literarias en la *Comedia* (179-309). Es decir, se trata, nada menos, de llegar al

texto 'original' de la *Comedia* analizando primero las sucesivas intervenciones de los impresores, y después, las adiciones de Rojas, empezando por las de la *Tragicomedia* y terminando por las de la *Comedia*.

Fundamental, pues, en la argumentación de García Valdecasas es la primera sección de su estudio, en la que propone una filiación aproximada de los más tempranos testimonios impresos, siguiendo la cronología de estas ediciones establecida ya hace años por Norton en un clásico trabajo (Norton 1966/2001). Trata de demostrar las sucesivas intervenciones de los impresores en el texto, a quienes se les deben no sólo los argumentos de los actos, sino también la misma división en actos, algo que no estuvo nunca en la mente ni del primer autor ni de Rojas.

No faltan aquí sensatas reflexiones. El autor da en el clavo al explicar la razón por la cual algunas ediciones del XVI de la *Tragicomedia* llevan la fecha de 1502 aun cuando son posteriores, según demostró Norton. La fecha de 1502 se debe a la intención de los impresores de evitar una pragmática real (julio de 1502) por la que se obligaba a que todo libro se publicara con licencia (31).<sup>2</sup> De ahí que llame a estas ediciones 'piratas' y de ahí que afirme que la edición de la cual éstas derivan no tuvo por qué datar de 1502, sino que pudo ser de 1504 (32) o "como muy tarde de comienzos del 1505" (34), pero, como dice Serés, siguiendo a Moll, "también puede verse la obstinación en 1502 —y no en 1500 o 1501— como un indicio de que la *princeps* es probablemente de ese año."<sup>3</sup> De todas formas, para García Valdecasas no es tan importante la fecha de la edición de la cual descienden no sólo las 'piratas' sino también las italianas como que se añadieran los argumentos tomándolos de la *Comedia* y agregando otros nuevos para los actos interpolados:

En el fondo poco importa quién y cuándo lo hizo. Lo cierto es que colacionó dos ediciones: compuso el texto según aparecía en la *Tragicomedia* recientemente publicada por el bachiller, y copió de la *Comedia* los argumentos añadidos por los viejos impresores. Pero, como éstos no cubrían los nuevos episodios que Rojas acababa de introducir, nuestro impresor, corrector o lo que fuera tiró de pluma —yo, la verdad, me lo imagino mojando directamente el garfio en el tintero—, reformó uno y redactó otros cinco con todo el esmero de un aspirante a literato." (34)

La afirmación es, sin embargo, mera conjetura basada en dos ediciones fantasmas, de las cuales no se dan mayores explicaciones: una edición de la *Tragicomedia* (que fecha en 1504-1505) con división en actos y argumentos de cada acto, y una misteriosa edición 'autorizada' por Rojas, que vuelve a mencionar de pasada en otras partes del libro como la fuente de Zaragoza 1507 (55, n35 y 79). García Valdecasas valora especialmente el texto de la edición de Coci de

1507 por ser la *Tragicomedia* más antigua en castellano, por no ser una edición fraudulenta y porque “reproduce el diálogo de la *Tragicomedia* tal y como la dispuso Fernando de Rojas” (36); es decir, según él entiende, sin los argumentos al principio de cada auto.<sup>4</sup> Este último punto es crucial en su tesis. Le sobra razón cuando insiste en que, a la luz de las declaraciones del prólogo, los argumentos se deben a los impresores.<sup>5</sup>

Olvida, sin embargo, que esto ha sido aceptado por un buen número de críticos y que la lectura de ‘excusada’ como ‘innecesaria’ ya la habían advertido otros estudiosos desde Foulché-Delbosc.<sup>6</sup> Es discutible la interpretación de García Valdecasas de “poniendo rúbricas o sumarios” como “poniendo rúbricas y sumarios”, ya que no está tan claro que aquí ‘rúbricas’ no sea sinónimo de ‘sumarios’. No es, en absoluto, evidente, como él dice, que en esta famosa frase del prólogo se censure la división en actos (43); parece, antes bien, que la queja se centra en el hecho de que los impresores han redactado los resúmenes. A quien escribe el prólogo lo que le molesta es que hayan narrado “en breve lo que dentro contenía [*cada acto!*].” Utilizando un argumento que emplea el propio García Valdecasas en repetidas ocasiones, cabría señalar que, si se hubiera querido decir que los impresores fueron quienes dividieron la obra en actos, es de suponer que se habría dicho claramente. Por otro lado, aun cuando es verdad que en la edición de Zaragoza 1507 no se incluyen los argumentos de cada auto, no es menos cierto que se mantiene la separación de los autos, indicando al principio de cada uno los nombres de los personajes que intervienen. En suma, aunque, a estas alturas del libro García Valdecasas considere probado que ni el primitivo autor ni Rojas son los responsables de la división del texto en actos, el aserto no pasa de ser una simple suposición.

Conjeturas similares son las que se formulan con respecto al ejemplar de la *Comedia* preservado en la Hispanic Society of America, que conoce sólo por reproducciones facsimilares, aun cuando no parece tener noticia de la más reciente (Miguel Martínez 1999). Admite que fue estampado por Fadrique de Basilea en Burgos en 1499 y aporta diversas explicaciones acerca de las consabidas manipulaciones a las que fue sometido. Así, teniendo en cuenta otros libros salidos de imprentas burgalesas, piensa que el facsímil del colofón añadido al final se puso para suprimir algo que ‘devaluaba’ el ejemplar: un colofón que indicaba que la *Comedia* se había impreso en el mismo volumen con otra obra (49-50), aunque no precisa con qué obra Fadrique de Basilea pudo haber impreso *Celestina*. Por lo que respecta a lo que contendría la famosa hoja perdida del primer cuaderno, García Valdecasas arguye que estaba la carta del autor a un su amigo (50). Cree imposible, en cambio, que esta edición contuviera las octavas acrósticas. Por eso, piensa que en la carta perdida faltaría lo siguiente: “Para desculpa de lo qual todo no solo a vos, pero a quantos lo leyeren offrezco los siguientes metros.” Y terminaría con estas palabras: “Y porque conozcáis donde comiençan mis mal doladas razones e acaban las del antiguo autor en la margen



hallaréys una cruz y es el fin de la primera cena. Vale”. En una edición posterior, Rojas intentaría suprimirlas, poniendo la frase relativa al acróstico, pero el impresor no entendió sus indicaciones y combinó ambos finales (51-54). De nuevo, nos hallamos ante una simple especulación.

García Valdecasas se detiene en estas explicaciones porque para su tesis resulta básico demostrar que la carta fue anterior al acróstico y probar así que Rojas no miente encubriendo su nombre en la carta, pero desvelándolo en el acróstico. Estoy de acuerdo con el autor cuando afirma que la carta en la versión de la *Comedia*, con su alusión a la cruz, deja entrever un estado manuscrito de la obra (53), según ha estudiado también Orduna (1999). Ahora bien, según señala un bibliógrafo tan autorizado como Jaime Moll es verosímil suponer que la edición de Burgos contuviera todos los preliminares en un cuaderno “sin signatura (...), incluso con páginas en blanco, como es el caso del *Oliveros de Castilla*” (Moll 2000: 22). Además, todo el razonamiento de García Valdecasas respecto al ejemplar de la *Comedia* de la Hispanic Society del cual dependen las tesis centrales de su libro habría que ponerlo en cuarentena a la luz de las recientes observaciones de Moll, quien recuerda que no hay garantía de que nos hallemos ante una edición de 1499, pues “esta marca se siguió empleando, sin raspar el año de 1499, hasta mediados de 1502” (Moll 2000: 22). De ahí que deduzca que la secuencia fue Toledo-Sevilla-Burgos.<sup>7</sup>

Por lo que respecta al prólogo de la *Tragicomedia*, García Valdecasas opina que Rojas lo compuso para sustituir a la carta. La *Carta del autor a un su amigo* no estaría en la misteriosa edición príncipe de la *Tragicomedia* ‘autorizada’ por Rojas a la que en repetidas ocasiones alude. Aparecería sólo en las ediciones ‘piratas’ y serían los impresores los responsables de dicha inclusión y de algunas modificaciones en el texto (55). Un argumento de peso en contra de estas ideas es el hecho de que el recién descubierto ejemplar completo de Zaragoza 1507 contiene, en efecto, la carta. García Valdecasas trata de salvar su teoría afirmando que Coci “tuvo que sacarla de otro sitio” (55 n5, 308-309), pero no explica por qué el impresor zaragozano incorporó un texto que no estaba en la edición autorizada que, según él, seguía.

Por otro lado, defiende que los añadidos de la carta en la *Tragicomedia* se deben a los impresores, no a Rojas. Son ellos quienes introdujeron la alusión a Cota y Mena (57-58). La peor de las adiciones es, sin embargo, la del final: “Y porque conozcáis dónde comiençan mis mal doladas razones, acordé que todo lo del antiguo autor fuesse sin división en un auto o cena incluso hasta el segundo auto, donde dize: ‘ermanos míos...’ etc. Vale.” Rojas, quien, según García Valdecasas, abominó de la división en autos en el prólogo de la *Tragicomedia*, no pudo haber escrito esto: “Es comprensible que se expresen así quienes reponen en la *Tragicomedia* los argumentos suprimidos y la imprimen dividida en actos; no el bachiller, que es ajeno a esas ‘punturas’ y contrario a tal división como explica

en el prólogo” (59). Los impresores encontraron sin sentido la alusión a la cruz y adaptaron el final de la carta a un texto que presentaban dividido en actos. Hay que reconocer que García Valdecasas llama aquí la atención sobre un problema textual del que se suele hacer caso omiso –a pesar de haber sido advertido ya por Foulché-Delbosc (1900:38), a quien no se cita—, pero encadena demasiadas hipótesis tratando de explicar cabalmente cómo procedieron los impresores (58-64), partiendo del convencimiento, no del todo probado, de que la división en actos se debe a ellos.

Sobre las adiciones editoriales de la *Comedia*, opina que las rúbricas de las octavas acrósticas son de Proaza (70). Resulta lógico su razonamiento de que no fueran del autor de los versos, pero bien podrían haberlas añadido los mismos impresores, siguiendo el mismo argumento empleado por él. Muy sugerente es su observación de que el hecho de descubrir el secreto del acróstico en las octavas finales se debe a que por las rúbricas y los calderones éste resultaría ilegible (71). En cambio, resulta más difícil dar crédito a su afirmación de que “la división en actos se supedita al despliegue de las ilustraciones, y no al revés” (p. 74), entre otras razones porque no tenemos la seguridad de que la edición de Fadrique de Basilea sea anterior a las de Toledo y Sevilla. Y, respecto a esto último, es legítimo preguntarse cómo es posible que Fadrique de Basilea se embarcara en un proyecto de editar como libro de lujo, con grabados, un texto desconocido. No pasa de ser hipótesis sin fundamento su idea de que la extensión del primer acto es consecuencia de que “se perdieron o estropearon” los grabados, por lo que “lo que iban a ser tres actos quedó en uno” (75).

En la parte final de esta primera sección (81-86), García Valdecasas lee con detenimiento las declaraciones que se hacen en la carta, el acróstico y el prólogo acerca del problema de la autoría y termina concluyendo que Rojas afirma sólo haber puesto un final a la *Comedia*: “Rojas deja bien claro que *La Celestina* no le pertenece. En todo momento se define como su mero adicionador” (86). Algunas de sus lecturas son ciertamente sugerentes. Por ejemplo, a propósito de la frase “Vi no sólo ser dulce en su principal ystoria, o ficción toda junta (...)”, García Valdecasas se pregunta cómo se podría decir esto de una obra de la que sólo se hubiera podido leer el principio (82). Otras, sin embargo, son matizables. Así, sobre la afirmación “Y pues él con temor de detractores y nocibles lenguas (...) celó su nombre, no me culpéys si en el fin baxo que le pongo no espresare el mío” no duda de que Rojas está asegurando que su aportación “ha consistido en ponerle un final rastrero” (82). Pero, cabría interpretar que el antecedente de ‘le’ es ‘nombre’, es decir, se está refiriendo al primer autor. Apoya esta lectura el hecho de que otras ediciones presentan ‘lo’ como variante adiáfora, la cual García Valdecasas considera como errata. Además, cabría entender que ‘fin’ vale por ‘propósito’, con lo que la frase tendría un sentido bien distinto.<sup>8</sup> De todas formas –es de ley reconocerlo– la lectura de García Valdecasas no es desatinada y coincide con la de otros críticos (Cantalapiedra Erostarbe, ed. 2000: II, 249).

Muy sutil es su comentario de que, cuando se dice “así mismo pensarían que no quinze días de unas vacaciones mientras mis socios en sus tierras en acabarlo me detuviese (...),” *acabarlo* se está refiriendo al ‘final’ de la obra, no a ésta. Es decir, lo que se escribió en quince días no fue la *Comedia*, sino sólo su final. Hay que reconocer que es una lectura sugestiva de una frase que gran parte crítica había pasado por alto, con alguna excepción significativa (Cantalapiedra Erostarbe 2000: II, 248). Tras apoyar su tesis con más o menos convincentes lecturas de afirmaciones del acróstico y del prólogo a la *Tragicomedia*, recuerda que casi todos los descendientes del bachiller, dicen que ‘compuso’ la obra; pero no lo mencionan como autor de ella. Según García Valdecasas, hay que entender ‘componer’ en el sentido de ‘arreglar’ (86-92). Por último, se detiene en el análisis del final de la carta, según la versión de la *Comedia*. Argumenta que la alusión al “fin de la primera cena” hay que interpretarla como “el fin de la comedia primitiva”, citando diversos ejemplos del término ‘cena’ como sinónimo de ‘obra representable’, y negando que ‘primera cena’ signifique ‘primer auto’, como se acepta tradicionalmente (92-99).

Pese a que García Valdecasas comete el error de entender que la carta es un testimonio histórico, y no un texto preliminar en una obra literaria, creo que muchas de sus conclusiones en estas últimas páginas de la primera sección son sugerentes e invitan a reconsiderar la participación de Rojas en la elaboración de la *Comedia* desde una nueva perspectiva. Especialmente interesantes resultan sus comentarios sobre el final de la carta en la versión de la *Comedia* y los cambios con los que se incorpora a la *Tragicomedia*. Con todo, se debería haber profundizado más en las cuestiones planteadas, que no dejan de ser, en cualquier caso, simples hipótesis. Habría sido conveniente que, al tratar de la fama y de la autoría de Rojas, se reflexionara sobre un hecho importante que la crítica tiende a soslayar, pero que no se le escapa al propio García Valdecasas (23); a saber, que en las ediciones antiguas no figura el nombre de Fernando de Rojas. La consulta de otros trabajos, como los ya casi centenarios de Foulché-Delbosc y los más modernos de Cantalapiedra o de Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia (1991), el cual García Valdecasas asegura conocer después de haber escrito el suyo (80), le habrían permitido incorporar nuevos argumentos a su tesis. De la misma manera, se echa en falta conocer las objeciones que García Valdecasas pondría a las críticas que se han hecho de estos trabajos. Recordemos, por caso, que Botta (1995: 275-277) manifestaba serias dudas sobre la lectura de ‘acabar’ en el sentido de ‘ponerle un final’. El estudio lingüístico de ‘cena’ podría haber estado más documentado. Como ocurre a lo largo de todo el libro, un deseo de explicar hasta los más nimios detalles conduce a la afirmación gratuita, lo cual resta credibilidad a todo el argumento: Rojas puso una cruz y no otro signo para indicar “descanse en paz” el primer autor (98-99).

A pesar de ciertas aportaciones concretas, el grave problema que plantea esta primera sección no es sólo que las hipótesis se hilvanen en cadena, sino que

éstas no se formulan dentro de un análisis riguroso de *Celestina* como hecho editorial en el contexto de la imprenta incunable y postincunable en la Península Ibérica. Pero no sólo habría sido deseable la consulta de estudios sobre la imprenta en España y un mejor conocimiento de la Bibliografía Textual, sino que algún otro trabajo como el de Richardson (1994) sobre la imprenta en Italia le habría podido servir, tal vez, para corregir, matizar o incluso reforzar alguno de sus argumentos. Es sorprendente, en fin, —y éste es un gravísimo defecto del libro— no encontrar ni en esta sección ni en toda la obra referencia alguna sobre la tradición manuscrita de la obra representada por *Mp*.

La segunda sección del estudio, ‘Las adulteraciones literarias en la *Tragicomedia*,’ es una dura censura de la labor de Rojas en la ampliación de la *Comedia*: Rojas “pretende enriquecer *La Celestina* con más filosofismos de prestado y chuscas ‘particularidades’ de su ingenio” (124), pero lo único que hace es empeorar el original. Muchos de los comentarios de García Valdecasas sobre los cambios introducidos son arbitrarios, y las alteraciones que presenta el texto se podrían explicar por razones literarias de diverso tipo. Es cierto que algunos añadidos van contra la lógica, pero no podemos olvidar que incluso en el *Quijote* hay considerables despistes. A veces, parece como si viera *Celestina* como un drama neoclásico, una obra esencialmente realista o incluso un texto historiográfico. Además, es curioso constatar que mientras lo que no encajaba en los preliminares García Valdecasas lo asignaba a los impresores, ahora cualquier disonancia en el texto la presenta, sin asomo de duda, como debida a Rojas. Abomina, sobre todo, de los cinco actos interpolados, es decir de lo que llama “la gran adición” (129-145), que según él “destruye: la economía del tiempo, la continuidad casual, la tensión conclusiva y la verosimilitud de la historia” (130). Son páginas en las que plantea cuestiones de gran calado. Hay que reconocerle el mérito de haber dicho de forma rotunda lo que más de un celestinista compartiría, pero no lo proclamaría tan abiertamente: en muchos aspectos, la *Comedia* es superior literariamente a la de la *Tragicomedia*. Su postura no es, con todo, nueva, y sorprende que García Valdecasas no mencione que Foulché-Delbosc, quien también negaba la autoría de Rojas para la versión de dieciséis actos, defendió a principios del siglo pasado la superioridad de la *Comedia* frente a la *Tragicomedia* (Foulché-Delbosc 1900, 1902).

De nuevo, volvemos a encontrar observaciones brillantes en medio de hipótesis sin fundamento expresadas de forma categórica. Es sugerente su idea de que Calisto entrega a Celestina la cadena de oro “para impedir filtraciones de su secreto” (132) y, desde luego, es digna de tenerse en cuenta su interpretación de que son el “impulso amoroso” y “la honra” los elementos que fundamentan la tensión dramática en la *Comedia*, una tensión que se ve gravemente afectada con los actos añadidos de la *Tragicomedia*:

(...) el secreto es estática y constante condición de la posibilidad de la

historia. Cuando el interpolador se desentiende de aquella honra en entredicho, deshace la tensión conclusiva del drama; cuando ignora la necesidad del secreto, destruye su verosimilitud. ¿En qué cabeza cabe que, tras el gran escándalo, se sucedan durante un mes los encuentros clandestinos de los amantes como si tal cosa. No, desde luego, en la del autor. (135)

No obstante, no se muestra muy serio al analizar el personaje de Centurio, del que dice “pega en *La Celestina* como un fandango en un entierro” y le “aburre demasiado para ocupar[se] de él” (141). La caracterización de Areúsa y Celestina en la *Tragicomedia*, que tantos problemas ha suscitado a la crítica (recuérdese la famosa teoría de Lida de Malkiel sobre el trueque de personajes), la explica como un buen ejemplo de un continuador que no ha entendido la obra original. Es ingenuo que no contemple a la Areúsa de la *Comedia* como una prostituta, que es en lo que la transforma, según él, Rojas (142). Prueba de que el continuador no ha entendido el drama de la *Comedia* es el hacer de Areúsa y Elicia las desencadenantes de las muertes de los protagonistas (144). Arguye que resulta absurdo –y no deja de tener interés su afirmación– que, si las muchachas quieren vengarse, no descubran el secreto de Calisto y Melibea a los padres de ésta.

Bastantes más páginas de las que hubieran sido necesarias dedica García Valdecasas a negar que ningún personaje ha sido retratado como converso (147-155), olvidando que estas interpretaciones están desprestigiadas entre la crítica desde hace tiempo (véase, sin más, Salvador Miguel [1989]). En realidad, incluso los que hoy consideran la condición de converso de Rojas como fundamental para entender la obra enfocan la cuestión de manera muy distinta (véase, por ejemplo, Girón-Negrón [2001: 251-270]). Es sutil su razonamiento de que en la *Comedia*, debido a que sólo transcurren tres días, no cabe plantearse por qué Calisto y Melibea no se casan (159), pero se simplifica demasiado pasando por alto la parodia de los códigos del amor cortés que hay en *Celestina*.

El convencimiento de García Valdecasas en la exactitud de su tesis le lleva a distinguir varias manos en las adiciones de la *Tragicomedia* y a reconocer algún añadido valioso (161-173). Se trataría, en muchos casos, de fragmentos de la *Comedia* original omitidos en las primeras ediciones y que se recuperan en la última versión de la obra. Como el mismo autor reconoce, su tesis se vuelve así harto complicada –y en consecuencia más difícil de aceptar–, pero no por ello deja de mostrarse seguro de ella (170).

En la tercera sección del estudio “Las adulteraciones literarias de la *Comedia*,” donde se reflexiona sobre la primera intervención de Rojas en el texto de la *Comedia* original, se acumulan más suposiciones sin fundamento sólido. García Valdecasas comienza ocupándose de la carta y la entiende al pie de la letra. Opina que Rojas escribe en Salamanca el final de la *Comedia* en

quince días de unas vacaciones de Pascua en 1497 (188), probablemente en un “colegio menor o en una residencia de pupilos” (191). Entre otros argumentos aducidos, merece la pena destacar que detecta una huella de los estatutos de un colegio universitario en una frase de Sempronio, fuente que había pasado inadvertida a los estudiosos (190). Resulta llamativo, sin embargo, que, tan preocupado por desterrar tópicos de la crítica celestinesca, no haya reparado en que es una mera hipótesis que Rojas obtuviera su título de bachiller en Salamanca, como hace bien en recordarme Di Camillo. La hipótesis se ha repetido tanto que, hoy por hoy, se considera como un hecho y se acepta unánimemente, pero lo único que sabemos es que Rojas era bachiller. Es cierto que el acróstico indica “vi en Salamanca la obra presente” y es verosímil que obtuviera el título de bachiller por esa universidad, pero, de hecho, desconocemos a ciencia cierta dónde estudió Rojas. Curiosamente, en este aspecto García Valdecasas, muy a pesar suyo, es deudor de la biografía de Rojas trazada por Gilman (1972/1978).

Convencido de que la carta tiene un destinatario concreto, despliega una amplia erudición genealógica para tratar de demostrar que Rojas en ella se dirige a un joven protector, don Juan Pacheco, natural de la Puebla de Montalbán e hijo de don Alfonso Téllez Girón (198). De nuevo, dado que la relación de ambos personajes no tiene apoyo documental alguno, nos encontramos ante una mera conjetura, conjetura que llega incluso hasta lo inverosímil: cuando Rojas en la carta se describe “acostado sobre mi propia mano”, está recordando, tal vez, a su protector que ni siquiera tiene almohada (195). El empeño de García Valdecasas en entender la carta como un texto histórico le ha impedido apreciar los tópicos literarios que en ella se encierran y la tradición a la que pertenece, sobre lo cual Di Camillo ha escrito recientemente con profundo conocimiento de la cuestión y planteando serias dudas sobre la posibilidad de que sea de Rojas (Di Camillo 2000).

Confiado García Valdecasas en ser capaz de reconocer el estilo del primer autor, asegura que la muerte de Celestina, Pármeno y Sempronio son obra de éste; la de Calisto y Melibea, de Rojas (212), aunque, más abajo, sin embargo, admitirá que no sabe dónde terminaría exactamente la *Comedia* original (314). Constantemente, se cae en el dogmatismo y en la afirmación arbitraria. Comenta el final deplorable que según él le añade Rojas, pero admite que hay alguna frase lograda (214). Niega la calidad literaria del planto de Pleberio y el suicidio de Melibea le parece “literatura barata” (220). Toda la *Comedia* desde el principio, según García Valdecasas, está llena de pequeñas adiciones de Rojas, adiciones que él es capaz de detectar y que se caracterizan por “el gusto –pésimo— del hipérbaton, la sentencia extemporánea, las antítesis paralelas, las proposiciones clonadas vez tras vez, las adjetivaciones redundantes (...)” (220). No se da cuenta de que el tuteo generalizado que hay en toda la obra es parte de ese estilo latinizante del que abomina y que para él se debe a la pluma de Rojas, ¿o es que —cabría preguntarnos— también Rojas alteraría los tratamientos que emplean

los personajes? Piensa que tras redactar el final, Rojas se dedicó a añadir máximas a la comedia (230) y reconstruye los pasos de la escritura de la *Comedia* de forma totalmente hipotética (240).

Huelga detenerse en todas las explicaciones que encontramos en estas páginas, muchas de las cuales se comentan por sí solas. La comedia original empezaría con el diálogo de Sempronio y Calisto (248). Rojas puso el principio que conocemos de la *Comedia*, quiso situar el inicio de la acción en una iglesia, y hacer de Calisto un clérigo, pero luego se arrepentiría. (255-256). El autor original dejó alguna escena apenas esbozada y Rojas la terminó (259), lo cual parece que va en contra de lo que ha dicho anteriormente acerca de que Rojas se encuentra una comedia casi completa y le pone el final. Es Rojas quien hace a Pármene envidioso; la historia del tesoro es invención suya (261), como las cien monedas de oro que le da Calisto a Celestina (265). Detrás de esta insistencia en el dinero se percibe la pobreza del Rojas estudiante, como detrás de la insistencia en el tema erótico, su propia virginidad (267).

Más atinadas son las reflexiones de García Valdecasas sobre los puntos de contacto de la *Comedia* con el teatro humanístico italiano (267-273), que, a mi modo de ver, son una de las grandes aportaciones del libro:

Nuestra obra es sin duda filial de esa corriente. Sin el acervo italiano de teorías y experiencias teatrales no creo que se hubiese concebido *La Celestina*, logro tan inmenso como solitario en su patria. Aquí el autor habría podido ver fiestas litúrgicas, escenificaciones de algún pasaje evangélico, ministriles dialogantes entre copla y copla, cantores cortesanos con disfraz de pastorcicos de Belén (...) y poco más. Nada parecido a una comedia ni de lejos. La de Calisto y Melibea será muy española, pero en España no tiene parientes. (271)

El autor no duda de que la *Comedia* original es obra de un español que vivió en Italia y se enriqueció de la experiencia teatral de aquellas tierras, pero lamentablemente no profundiza en esta cuestión. Habría sido interesantísimo, por ejemplo, tratar de aportar más datos que vincularan *Celestina* con determinado círculo humanístico o con determinada corte italiana. Prefiere, en cambio, García Valdecasas dedicar las últimas páginas de su estudio a los posibles orígenes aragoneses del 'autor desconocido,' puesto que piensa que en el texto hay elementos que apuntan en esa dirección. Sin embargo, renuncia, de entrada, a realizar un estudio lingüístico y a rastrear aragonesismos, que es lo que hubiera sido preferible, en lugar de asegurar, de manera poco científica, que Celestina habla con un deje aragonés que no tienen otros personajes (283-284). Corresponde más bien a los historiadores del Derecho evaluar la precisión de las afirmaciones de García Valdecasas acerca de la forma de proceder de la Inquisición aragonesa con las brujas en el caso de Claudina o Claudiana,<sup>9</sup> (277) o sobre la ejecución

sumaria de Pármemo y Sempronio, que al autor le recuerda un procedimiento propio del derecho aragonés (289).

Otros comentarios suyos admiten, desde luego, diversas interpretaciones. Así, una alusión a San Jorge de Celestina hablando Melibea sobre Calisto (“Gran justador; pues verle armado, un San Jorge”) sugiere, según García Valdecasas, un autor aragonés: un castellano —razona— habría citado a Santiago Apóstol. El argumento no es sólido, puesto que en la iconografía tradicional es San Jorge quien destaca por su armadura, no Santiago, y aquí lo que se quiere enfatizar es la figura de Calisto *armado*. Por otro lado, se fija en una frase de Celestina pronunciada durante el banquete que tiene lugar en su casa (“mientra a la mesa estáys, de la cinta arriba todo se perdona; quando séays aparte, no quiero poner tassa, pues que el Rey no la pone”). Según García Valdecasas, tiene que ser una referencia a Fernando el Católico, pues en Castilla se hubiera dicho ‘la reina’ (287). Pero podría ser una frase hecha, y, utilizando los argumentos del propio autor, siempre cabría preguntarse cómo es posible entonces que Rojas, quien según García Valdecasas alteró notablemente el texto encontrado, no hubiera cambiado algo que de ninguna forma se diría en Castilla. La mudanza de Celestina de casa la explica ateniéndose a un traslado de prostitutas en Zaragoza en 1474 (288), pero no tienen en cuenta los estudios de Russell y Michael al respecto (Russell 1989 y Michael 1991-1993). A propósito del comportamiento de Calisto al enterarse de la ejecución de Pármemo y Sempronio, señala que no le “parece castellana la actitud del caballero cuando toma como una ofensa personal la muerte de los mozos” (292), sin atender a los análisis de Botta (1991) y Ladero Quesada (1990 /2001: 228-229). Por fin, aun cuando subraya que la acción de *Celestina* no transcurre en Zaragoza, indica que la ciudad aragonesa parece evocarse en algunos momentos (293-299).

Después de una postdata de última hora, con reflexiones sobre la edición de la *Tragicomedia* de 1507 a propósito del nuevo ejemplar recientemente hallado (305-309), cierra el libro una edición *sui generis* de la *Comedia*, realizada sin rigor filológico. No deja de ser una ironía que esta *constitutio textus* tan poco científica, y sobre la que huelga un análisis pormenorizado, aparezca en la misma serie que el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecuá.

También hay algo de irónico en el hecho de que en un libro en el que tanto se censura la labor de los impresores presente de manera incorrecta los títulos de dos secciones en los encabezamientos de las páginas impares: desde la página 109 a la 177 el encabezamiento superior debería ser ‘Las adulteraciones literarias en la *Tragicomedia*,’ no ‘Las adulteraciones editoriales en la *Tragicomedia*’; de la misma forma que desde la página 183 a la 241 se debería haber puesto ‘Las adulteraciones literarias en la *Comedia*,’ y no “Las adulteraciones editoriales en la *Comedia*.” La errata, en cualquier caso, no es achacable al autor, quien, en cambio, sí podría haber evitado que se colara algún



error que puede inducir a confusión. *Celestinesca* ya no se publica en la Universidad de Georgia (24, n2); sino en Michigan State University; una vez, se habla de Sempronio cuando el texto se refiere a Pármeno (159, línea 7); y otra de Elicia, en lugar de Lucrecia (172, línea 9).

No son, sobra decirlo, estas minucias lo más grave del libro, sino los serios problemas de una complicada argumentación sustentada por completo en conjeturas. Esperemos que, a pesar de todo, la crítica celestinesca no considere este obra como la mera intrusión de un *outsider* y no la relega al ostracismo por sus indudables defectos, sino que sepa aprovechar tanto algunas de sus lecturas de pasajes concretos como ciertas reflexiones, cargadas de sentido común, sobre el origen de la *Comedia*, pues, de hecho, García Valdecasas pone el dedo en la llaga sobre asuntos en los que urge seguir profundizando.

A mi juicio, son tres los aspectos más sobresalientes en los que incide *La adulteración de 'La Celestina'*. Confiemos, en primer lugar, en que sus observaciones sobre el mérito artístico de la *Comedia* sirvan para estimular nuevos estudios sobre este estado del texto celestinesco. Y no sólo estudios, sino también nuevas ediciones. Es cierto que contamos con varias ediciones de la *Comedia* (la última, la excelente de Emilio de Miguel Martínez), pero ya va siendo hora que alguna colección de libro de bolsillo de amplia difusión publique una edición crítica y anotada de la *Comedia*, un texto que resulta mucho más asequible al estudiante que por primera vez se asoma a *Celestina*. Desde luego, es ésta una postura más sensata desde el punto de vista filológico que seguir ofreciendo nuevas ediciones que combinen el texto de la *Comedia* y el de la *Tragicomedia*, un problema que, sin ser filólogo, no se le escapa a García Valdecasas (40, n14).

En segundo lugar, a pesar de todas las conjeturas sin fundamento que formula, algunas de las intuiciones de García Valdecasas deberían de fomentar el interés en el estado textual de *Celestina* anterior al conocido, esa *Ur-Celestina* de la que habla, a propósito de *Mp* y desde planteamientos científicos, Botta (1993:50 y 1997) o esa amplia transmisión manuscrita de la que no duda Conde basándose en un sólido conocimiento de dicho códice (Conde 1997:185). Según indiqué antes, especialmente valiosas me parecen las observaciones de García Valdecasas acerca de la génesis de *Celestina* y los círculos humanísticos italianos, asunto sobre el que, aun cuando desde premisas bien distintas, reflexiona Rico en un reciente trabajo (Rico 2000, en Lobera *et alii*, eds. 2000: XV-XLVII). Más cerca de García Valdecasas está, en cambio, Di Camillo en su último estudio sobre *Celestina*, en donde vuelve sobre las relaciones de la obra con la comedia humanística, pero subrayando —y esto es lo importante— que este tipo de teatro no está documentado en la Castilla del XV (Di Camillo, en prensa). No llega tan lejos como García Valdecasas proponiendo que el primitivo autor de *Celestina* se formó en los círculos humanísticos italianos, pero sí sugiere que sólo en este contexto se puede explicar el origen de la obra. Los razonamientos de García

Valdecasas y de Di Camillo marcan, así, un nuevo rumbo en los estudios sobre las relaciones de *Celestina* con la comedia humanística. Sería deseable que, a partir de ahora, nuevas investigaciones en archivos y bibliotecas italianos se encaminen en esa dirección y traten de exhumar documentación que permita corroborar estas ideas.

En tercer lugar, el problema del origen de *Celestina* conecta, por supuesto, con el de la autoría. En este sentido, aun cuando no podamos admitir, sin más, las conclusiones de García Valdecasas, sí creo que deberíamos dar mayor importancia a la posible participación de impresores y correctores en el texto, de ese texto en movimiento, como lo llama Botta (1997). Por lo que respecta a Fernando de Rojas, sus serias dudas sobre la paternidad de Rojas de lo que él llama la *Comedia* 'original' se formulan en un momento en que la mayor parte de la crítica tiende a reconocer una autoría distinta a la de Rojas para el acto primero (véase, sin más, Serés 2000, en Lobera *et alii* 2000: LVIII-LXVII). Resulta llamativo que, desde un análisis científico de *Mp*, se concluya que Rojas parece haber reelaborado para la imprenta un texto manuscrito preexistente ampliamente difundido de forma anónima (Botta 1997:147).

Por otro lado, Snow (1999-2000) reflexiona, asimismo, sobre una circunstancia bien advertida por García Valdecasas (23), el hecho de que en ninguna edición antigua de *Celestina* aparezca en la portada el nombre de Rojas como autor, al tiempo que retoma observaciones de otros críticos, como la de Infantes, para quien la biblioteca de Rojas "nos ayuda bien poco a entender esa obra llamada *Celestina*" (Infantes 1998: 51). Sería imprescindible, de todas formas, que se siguiera la prudencia de Snow a la hora de plantear las hipótesis y se evitaran más conjeturas sin fundamento sobre la autoría y la génesis de la obra, lo cual ha sido uno de los males de la crítica celestinesca del siglo XX y ha servido para incrementar las dimensiones de una bibliografía que, paradójicamente, no ha logrado desentrañar los problemas en torno al origen de la obra. Por otro lado, el libro de García Valdecasas presenta la peculiaridad de distanciarse de algunos lugares comunes de la crítica al tiempo que admite otros sin discusión. Y es que, si algo nos enseña repasar la tradición crítica de *Celestina*, es la facilidad con la que han arraigado entre los estudiosos ciertas ideas que se han repetido hasta la saciedad y se han considerado como hechos, cuando no pasaban de ser suposiciones. Evitémoslo en el futuro.

Lo que queda claro es que sólo desde una perspectiva interdisciplinar, libre de prejuicios y de *clichés* de la tradición crítica, y que conjugue el estudio histórico, bibliográfico, filológico y literario, se podrá empezar a aclarar el misterio que todavía envuelve la génesis de *Celestina*. Es el gran reto de la crítica celestinesca en el siglo XXI. El descubrimiento, o redescubrimiento de *Mp*, y el de un ejemplar completo de la edición de la *Tragicomedia* de 1507 han sido hitos fundamentales. Ojalá aparezcan nuevos testimonios de la obra y/o nuevos documentos que

contribuyan a allanar el camino.\*<sup>10</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> José Guillermo García Valdecasas. *La adulteración de 'La Celestina'*. Madrid: Editorial Castalia, 2000. 445 pp. ISBN 84-7039-875-X. Un anticipo de las tesis fundamentales del libro se encuentra en García Valdecasas (2000: 121-141).

<sup>2</sup> El hecho ha sido notado también por otros críticos. Véase, por ejemplo, G. Serés (2000:LXXXIII) en F. Lobera *et alii* (2000). Para más información sobre el citado decreto, véase Martín Abad (2000: 55).

<sup>3</sup> Serés (2000), en Lobera *et alii* (2000:LXXXIV, n. 76).

<sup>4</sup> La valoración que hace García Valdecasas de Zaragoza 1507 coincide con la importancia que últimamente se le asigna. Véase Infantes y Botta (1999) y Snow (1999).

<sup>5</sup> "Que aun los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien escusada según lo que los antiguos escritores usaron." (Lobera *et alii*, eds. 2000: 20).

<sup>6</sup> Foulché-Delbosc (1900:49); Cejador, ed. (1913/1972: I, 25); Bataillon (1961:15); Rumeau (1966:4) y Russell, ed. (1991: 202, n. 30).

<sup>7</sup> Véase también Serés (2000), en Lobera *et alii* (2000: LXXIV). Es preciso recordar que, desde hace tiempo, se ha reivindicado que la edición de Toledo es la más antigua (Montañés Fontenla 1973).

<sup>8</sup> Es lo que indican Lobera *et alii* (2000: 7, n. 20, 372).

<sup>9</sup> A lo largo de la obra, García Valdecasas, opta por la forma 'Claudiana', siguiendo la lectura de la edición burgalesa, pero enmendando la errata (el original lee 'Clandiana').

<sup>10</sup> Agradezco a Consolación Baranda y Ottavio DiCamillo sus comentarios sobre estas páginas.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bataillon, Marcel (1961). "*La Célestine*" selon Fernando de Rojas. París: Didier.
- Botta, Patrizia (1991). "Vtilidad (*Celestina*, Trag. XIV, 242.8)," *Cultura Neolatina* 51: 65-99.
- \_\_\_\_ (1993). "La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales." *BRAE* 73: 25-50.
- \_\_\_\_ (1995). "Ancora sulla genesi e paternità de *La Celestina*." *Cultura Neolatina* 55: 269-283.
- \_\_\_\_ (1997). "El texto en movimiento (de la *Celestina* de Palacio a la *Celestina* posterior," *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltrán y José Luis Canet. Valencia: Universitat de València, 135-159.
- \_\_\_\_ y Víctor Infantes (1999). "Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)." *Revista de Literatura Medieval* 11:

- 179-208.
- Cantalapiedra Erostarbe, Fernando, ed. (2000). Anónimo/Fernando de Rojas: *Tragicomedia de Calisto y Melibea. V Centenario: 1499-1999. Edición crítica con un estudio sobre la autoría y la 'Floresta celestinesca'*. Kassel: Reichenberger, 3 vols.
- Cejador, Julio, ed., (1913, reimpr 1972.). Fernando de Rojas, *La Celestina*. Madrid: Espasa Calpe, 2 vols.
- Conde, Juan Carlos (1997). "El manuscrito II-1250 de la Biblioteca de Palacio y la *Celestina*: balance y estado de la cuestión" *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet. Valencia: Universitat de València, 161-185.
- Deyermond, Alan y Machpherson, Ian, eds. (1989): *The Age of the Catholic Monarchs (1474-1516). Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Liverpool: Liverpool UP.
- Di Camillo, Ottavio (2000). "La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la Carta 'El autor a un su amigo' de *La Celestina*," en *Silva. Studia Philologica in honorem Isaías Lerner*, eds. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado. Madrid: Castalia, 111-126.
- \_\_\_\_\_ (en prensa). "Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar," *Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', Proceedings of the International Congress Held in New York, in Commemoration of 'La Celestina', November 17-19, 1999*, eds. John O'Neill y Ottavio Di Camillo. Nueva York-Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Foulché-Delbosc, R. (1900). "Observations sur la *Célestine*." *Revue Hispanique* 7: 28-80.
- \_\_\_\_\_ (1902). "Observations sur la *Célestine* (II)." *Revue Hispanique* 9: 171-199.
- \_\_\_\_\_ (1930). "Observations sur la *Célestine* (III)." *Revue Hispanique* 78: 545-599.
- García Valdecasas, José Guillermo (2000). "Las increíbles desventuras de una obra maestra," en *El jardín de Melibea*. s.l.: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 121-141.
- Gilman, Stephen (1972/1978). *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de 'La Celestina'*. Madrid: Taurus.
- Girón-Negrón, Luis (2001). *Alfonso de la Torre's Visión Delectable. Philosophical Rationalism and the Religious Imagination in 15th Century Spain*. Leiden: Brill.
- Infantes, Víctor (1998). "Los libros 'traídos y viejos y algunos rotos' que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*." *Bulletin Hispanique* 100: 7-51.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel (1990/2001). "Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*." en López-Ríos, S. ed. (2001: 213-240).
- López-Ríos, Santiago, ed. (2001). *Estudios sobre la 'Celestina'*. Madrid: Istmo.
- Martín Abad, Julián, coord. (1999). *Un volumen facticio de raros post-incunables*

españoles. Toledo: Antonio Pareja Editorial.

- \_\_\_\_ (2000). "El taller del maestro Fadrique, Alemán de Basilea, vecino de Burgos," en *El jardín de Melibea*. s.l.: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 47-71.
- Michael, Ian (1993). "Por qué Celestina muda de casa." *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. A.A. Nascimento y C. Almeida Ribeiro. Lisboa. Edições Cosmos, III: 69-89.
- Miguel Martínez, Emilio de, ed. (1999). Fernando de Rojas. *Comedia de Calisto y Melibea (Burgos 1499)*. Salamanca: Junta de Castilla y León-Caja Duero-Ediciones Universidad de Salamanca.
- Moll, Jaime (2000). "Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de la *Celestina*." *Voz y Letra* 11.1: 21-25.
- Montañés Fontenla, Luis (1973). "El incunable toledano de la *Comedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*." *Anales toledanos* 8: 131-180.
- Norton, Frederick (1966/2001). "Las primeras ediciones de la *Celestina*," en López-Ríos ed. (2001: 39-55).
- Orduna, Germán (1999). "El original manuscrito de la *Comedia* de Fernando de Rojas: una conjetura." *Celestinesca* 23.1-2: 3-10.
- Richardson, Brian (1994). *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*. Cambridge: Cambridge UP.
- Rumeau, A. (1966). "Introduction à la *Célestine* " (...) una cosa bien escusada'." *Les langues néo-latines* 60: 1-26.
- Russell, Peter (1989). "Why Did Celestina Move House?," en Deyermond y Macpherson eds. (1989:155-161).
- \_\_\_\_, ed. (1991). Fernando de Rojas. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia.
- Salvador Miguel, Nicasio (1989). "El presunto judaísmo de *La Celestina*," en Deyermond y Macpherson, eds. (1989:162-177).
- Snow, Joseph. "La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de 1507," en Martín Abad coord. (1999: 28-39).
- \_\_\_\_ (1999-2000). "Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?" *Letras* 40-41: 152-157.



Traducción rusa (Moscú, 1959)

## Las celestinas como lecturas privilegiadas de la Celestina

Francisco Herrera  
Vejer de la Frontera

[En *Celestinesca* 24 (2000): 186-189, apareció una reseña del libro de Francisco Herrera, *La materia celestinesca: Un hipertexto literario* y aquí siguen las reflexiones del autor del libro reseñado, las cuales tienen su propio interés para los lectores de esta revista. Ed.]

La historia de la literatura, y de las artes en general, se constituye sobre todo como una continua iluminación de unas obras sobre otras. Así, no podemos entender la mayoría de la poesía renacentista sin el modelo petrarquista o el *soto y su donayre* de Juan de la Cruz sin el *huerto cerrado* del Cantar de los Cantares. Pero, al mismo tiempo, se establece una relación en sentido contrario: la recreación de *Las Meninas* de Picasso hace una lectura propia del lienzo de Velázquez, un juego privilegiado de artista a artista. En nuestra literatura tenemos un caso especial de este tipo de iluminación: la descendencia que, de un modo directo o por una vía más sutil, produjo la obra de Fernando de Rojas durante más de un siglo.

Estas *celestinas* son testigos principales no sólo para una historia de la recepción de la obra mayor; también son la clave para entender los fenómenos de apropiación y adaptación que conocemos como tales al menos desde la retórica de estirpe latina. Se establece entre el texto madre y sus hijas un diálogo de reacción y recreación permanente, entre obras de arte (sea cual sea la valoración estética que tengamos de cada una de ellas). Nuestros siglos de oro abundan en ejemplos de este tipo, como la reacción cervantina ante la agresión del Quijote de Avellaneda o la estela culteranista que dejaron las *Soledades* gongorinas por toda la península hasta alcanzar su cumbre en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, al otro lado del Atlántico. Todas estas son lecturas privilegiadas porque, en su calidad de obras artísticas, se revelan como textos críticos en primera instancia.

Con esta idea, que no fue descubrimiento geográfico ninguno por mi parte, ni nunca lo pretendí, decidí establecer qué elementos de la *Celestina* rojana habían sido seleccionados por los continuadores y cuáles no habían pasado a estas obras. De este modo, apareció una *materia celestinesca*, compartida en buena parte por un grupo concreto de obras y diseminada también entre muchas otras, como un material artístico usado con mayor o menor fortuna y en diferentes grados de adaptación. Este material se mostraba con unas características bastante definidas, pero lógicamente no privativas. Sería ridículo pretender que todas las obras en las que el protagonista roza el mundo del lumpen se asignen automáticamente a la tradición picaresca, como ocurre con la *Lozana andaluza*,

obra que, como sabemos los que la hemos leído y disfrutado, reconoce en su propia portada su filiación celestinesca. El mundo de la mujer, presentado por encima de las disquisiciones medievales entre la misoginia y la visión idealizada de estirpe provenzal-cancioneril, tal cual aparece en la novela sentimental contemporánea de Fernando de Rojas, se alza como núcleo central de estas obras. Lo que no quiere decir que los personajes masculinos queden arrinconados como peleles inservibles. Más que contrapunto al carácter de Melibea, Calisto es su espejo deformado.

Este concepto no ha sido nunca para mí un prejuicio o un postulado a *priori* para leer el conjunto de las celestinas o para establecer un género literario en el que hasta ahora no he creído. Muy al contrario llegué a esta deducción tras una lectura (y relectura) detallada de las obras que más directamente habían bebido de la fuente rojana, así como de prácticamente la totalidad de la crítica que, en algunos casos espléndida pero parcialmente, se había ocupado del asunto. Por este motivo, dediqué mi tesis doctoral a definir la idea de que existía una materia en común entre las celestinas. De esta tesis se publicaron unas conclusiones que por razones editoriales obvias (la colección cuenta con una paginación muy limitada) recoge sólo el resultado de este estudio, pero, por desgracia, no el desarrollo de todo el proceso de investigación. Para mi sorpresa este librito provocó una respuesta airada que se ceba con bastante malicia en la descontextualización de las ideas presentadas y en un careo tan innecesario como estéril con las grandes cumbres de la crítica celestinesca.

Así pues, la intención tanto a la hora de presentar mi tesis doctoral como la de dar a la imprenta las conclusiones no fue otra que seguir el rastro de la obra seminal rojana entre un *corpus* básico de continuaciones que en algo más de un siglo había desarrollado el tema celestinesco. Para establecer este grupo de obras, seguí las directrices establecidas en los trabajos de Marcelino Menéndez Pelayo y Pierre Heugas, las únicas que hasta el momento se habían dedicado de manera exclusiva y por extenso a establecer el conjunto. Vaya, por otro lado, mi reconocimiento sin ambages a la preciosista y valiosísima monografía de María Rosa Lida de Malkiel sobre la obra de Rojas, sin la cual no tendría la crítica actual el mayor instrumento para conocer y reconocer el valor artístico de este texto. Sin lugar a dudas, Lida de Malkiel supo encontrar el hueco exacto que la tragicomedia primigenia tiene entre la producción literaria de todos los tiempos. Pretender que alguien que conoce este esfuerzo crítico intente trivializarlo tiene tanto de ingenuidad como de mala fe, a partes iguales, al menos uno por cada continuación celestinesca. Los lectores de todo el mundo esperamos ansiosos que cumpla sus insinuaciones y que nos deleite en breve con semejante monumento filológico y artístico.

Abordando otro punto de la reseña, me veo obligado a recordar que, lo queramos o no, la crítica textual no es una ciencia. No puede emitir leyes como

no goza de un método de falsificación empírica. De ahí que se nos permita expresar nuestra oposición a un juicio estético o incluso nuestro desagrado más visceral pero no podamos demostrar su impertinencia ni refutarlo. De lo que se deduce que pedir capacidad científica a la crítica textual es contar con las peras del olmo: una perogrullada de tomo y lomo. Quizá nuestro reseñador confundió el rigor científico que no procede con el *rigor mortis* que le precede. Siguiendo esta norma, no me han interesado nunca, ni he compartido, las apreciaciones morales de un genio de la talla de Menéndez Pelayo, pero me rindo antes su erudición y perseverancia y callo ante sus juicios estéticos, que, por otro lado, comparto en buena medida.

Lo que más me ha llamado la atención de esta reseña ha sido su evidente capacidad para no ver lo obvio. Tanto la tesis doctoral como la publicación de sus conclusiones pretenden hacer una lectura que, partiendo de la obra rojana, muestre los elementos característicos que los autores de las continuaciones habían seleccionado (y, de forma negativa, los que habían obviado) para llevar a cabo su particular saqueo, dicho esto sin el menor sentido peyorativo. En ningún caso se intentó establecer un conjunto rígido, un club privado con credenciales de autenticidad celestinesca. Para llevar a cabo este análisis conté principalmente con los estudios de Bajtin y Greimas pero no usándolos como plantillas escolares para imponérselas a los textos, sino como método de trabajo. De nuevo, como nuestro reseñador parece desconocer la clara filiación entre el formalismo ruso y las corrientes posestructuralistas y semióticas de la crítica francesa contemporánea, considera la selección teórica con un despreciativo, pero en mi opinión meritorio, «heterogénea». Dejemos la homogeneidad ramplante para la crítica fosilizada y defensora de su parcelita de poder ridículo. Considerar que ese método no existe sin haber conocido el proceso de desarrollo y de toma de decisiones es cuanto menos una suposición espúrea. De igual modo, apoyé mi estudio crítico sobre las categorías de realización semiótica del personaje literario que María del Carmen Bobes Naves ha ido generando en su producción crítica y que ha recogido de manera precisa en su *Teoría general de la novela*, y subrayo el adjetivo «general», para que no nos llevemos a engaño: nadie ha pretendido estudiar la obra rojana, o ninguna otra, partiendo de *La Regenta*. Lectura moderna, sí; debilidad mental, no. Contraponer la obra de Lida de Malkiel con la de Bobes Naves no es sólo miopía, es ceguera. Pretender que el estudio crítico debe limitarse a una obra única y que no pueden trasponerse las categorías artísticas a otros textos o realizaciones estéticas convierte al acto crítico en una lastimosa pérdida de tiempo y esfuerzo.

Para terminar, creo que queda claro que *Celestina* es un objeto artístico que nace fuertemente anclado en su tiempo pero sólo para elevarse por encima de él. Gracias a esto aún podemos leerla sin bostezar y gozar de ella sin tener que acudir constantemente al armazón filológico. Nos guste o no, la única lectura que podemos hacer es una lectura moderna y estamos absolutamente incapacitados,



por razones obvias, para leerla como lo hicieron los contemporáneos al escritor. Esto no es óbice para que entremos a saco en la obra y la adaptemos a nuestra percepción del objeto estético. Pero sólo siendo conscientes de que no llegaremos nunca a conocer por completo la intención de Fernando de Rojas, sino el producto artístico que nos legó, podremos abrazar su obra y no perdernos en el intento.

\*\*\*\*\*

**Burke, James F. *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in Celestina*. University Park: Penn State University Press, 2000.**

In his most recent book, James F. Burke offers us some new ways to consider the words and actions of the characters in *Celestina*. Using Jacques Lacan's «gaze theory» as a point of departure, Burke provides his reader with a thorough and useful review of theories - ancient, medieval, and modern - concerning the relationship between the individual and what s/he perceives in the surrounding world. Drawing on works from Aristotle to Juan Ruiz and the modern critics who ponder them, in Chapter One Professor Burke explains how the sensory fields (especially vision) were understood from the earliest times. Particular attention is paid to the fact that what a person sees with the eye must be related to what s/he sees with the soul, that is, the person's understanding of what is being glanced. Burke uses information such as this in subsequent chapters to explain, among many other things, Calisto's initial reactions upon seeing Melibea in her garden, her reaction to him, and so forth.

The second chapter deals more closely with the role that vision has in *Celestina*, beginning with Calisto's familiar first utterance «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.» In the past many critics have concluded that the young man begins by considering Melibea's beauty as a means of attaining the spiritual - in the courtly tradition - and later opts for the purely physical aspects of the affair. Burke departs from this idea, believing instead that Calisto is solely interested in the physical realm from the start. Like other critics, he sees Calisto experiencing a descent throughout the work. However, the descent that Burke describes is not the decline from the spiritual to the physical, but from the highest of the senses (vision) to the lowest of them, touch and taste (exemplified, for example, by Calisto's likening Melibea to a bird who must be plucked before eaten). «His downward trajectory, which begins in real terms of the 'proceso de su deleyte destes amantes' ...and ends in a treacherous garden of delights...»(37). Burke goes on to explain that the author(s) of the work draw the character of *Celestina* as a kind of intermediary that translates what the lovers see into the baser inner desires, orienting them towards physical rather than spiritual desires.

Celestina therefore represents the negative aspect of the functions of vision. In Chapter Three Burke compares this paragon of the negative with its most positive representation, Mary Magdalene. The patron saint of lovers in the Middle Ages, Mary Magdalene earned her reputation for «the positive visual process» (51) by being the first person to see the risen Christ. Burke sees a double irony in Calisto's visit to her church. The conversion he and Melibea will undergo is toward evil, not good, and Calisto himself is not interested in seeing like Mary Magdalene, with its constructive spiritual implications. In addition, one must remember that the saint had been a prostitute, so comparison to Celestina, «this negative mother, this unreformed Magdalene» (55) is inevitable.

The power of the evil eye is the subject of the fourth chapter. Usually attributed to women, the evil eye was sometimes thought of as a rope or a cord that could bind the object of the curse. This is, of course, an important image in *Celestina*, and is represented by the thread that the old bawd comes to sell Melibea, as well as the young woman's own *cordón*. The working of the evil eye upon the thread is perhaps the only plausible explanation for Alisa's leaving her daughter with Celestina.

In Chapter Five Burke considers the sense of sound and how the characters in the work are affected not only by what they see, but what they hear from the mouths of others. Just as Celestina is associated with the baser aspects of sight, so is she with the baser sounds of the universe. Burke demonstrates «the poetry of sound» (91) with several examples: Celestina's conjuring of Pluto; her monologue in the street on the way to Pleberio's house, in which she takes the lack of barking dogs as a positive sign; the mention of Celestina's name to Alisa. The best example of the power of a named evoked in Melibea's reaction in Act 4, when Celestina pronounces Calisto's name for the first time and is verbally attacked for it. Burke reminds us at the end of the chapter that «[t]he evil eye and the evil tongue were thought of in the Middle Ages as functioning together» (102).

The last chapter of the book is entitled «The Banquet of Sense and the Garden of Delights.» Here Burke returns to the concept of descent in the work, which begins and ends in Melibea's garden of delights, which is finally turned into a garden of horrors. He reviews other depictions of gardens - Eden, Ficino's commentary on Plato's *Symposium*, Bosch's *Garden of Earthly Delights* - and demonstrates that the *locus amoenus* turned *hac lachymarum valle* is related to other models of the era.

As Burke observes early in his book, «[i]n its most basic structure, then, Celestina can be understood as an exemplum that demonstrates how two personages come to be overwhelmed by sensory perceptions» (44). This is the es-

sence of this original book, which takes the reader carefully through the process through which the senses were believed to influence an individual, and how this process operates in *Celestina*. Burke's thorough research and explanation of background material make this book interesting and useful not only for the study and understanding of *Celestina*, but as a manner in which other works of the era might be understood as well.

*Nancy F. Marino*  
*Michigan State University*



Pablo Picasso. Ilustración de la traducción alemana de Fritz Vogelsäng (1989)

# Celestina,



Ende is een Tragicomedie van Calisto  
 en Melibea. In die welcke (vuyten haer gewuech-  
 lichen ende sueten sin) staet veel profaetliche ende  
 wisse sentencien oft spreekwoorden: en veel noot-  
 sakeeliche waerscouwingen bysonder voor ionge  
 ghesellen betoonende haer merckelike geluck als  
 in enen claren spieghel dat groot bedroch vanden  
 pluwinstreickers \ van ontrouwen dienaers ende  
 vande Coppelersten. Nu eerst nieu getranslatert  
 wt den Spaensche in onser gemeynder Duytscher  
 spraken seer oorspoorlijck om lesende mach  
 wel te rechte gheeten worden den Spiegel  
 der verdoolder amoretuler Ioncheit.  
 En bet is een onderwijs en leeringe allen mens-  
 schen van wat state dat sij wesen moeghen.  
 Met Gratie ende Privilegie.

Traducción neerlandesa  
 Amberes 1550

**CELESTINA: DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO:  
VIGESIMOCUARTO SUPLEMENTO**

Joseph T. Snow  
&  
Mónica María Del Valle  
Michigan State University

Quisiéramos extender nuestro agradecimiento para materiales incluidos en este suplemento a los siguientes colaboradores: M. Amasuno, E. de Miguel, O. DiCamillo, J. Maestro, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger, H. DeVries, L. Haywood, C. Mota, y C. A. Crida Alvarez. Como siempre en estos suplementos los estudios de que se tiene noticia pero no se podían reseñar van marcados con asterisco (\*).

1310. ALCALA, Angel. "Teatro," en su *Literatura y Ciencia ante la Inquisición Española* (Col. Arcadia de las Letras, 5, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001), pp. 92-106.

Entre las obras de carácter teatral prohibidas o expurgadas por el Santo Oficio en los siglos XVI y XVII aprecen en la lista dos obras celestinescas: el 11 que es la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva y el 15 que es la *Celestina* de Rojas. Resume en ambos casos lo que fue expurgado y cuándo.

1311. ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. "La *Celestina*, del siglo XVII a Menéndez y Pelayo," en *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, ed. G. Torres Nebrera (Cáceres: Univ. de Extremadura, 2001), pp. 73-96.

Repasa las manifestaciones entre los literatos (en particular sus ideas sobre el género de *Celestina*; p. ej. Gregorio Mayans, Montiano, Blas Nasarre, J. L. Velázquez, Xavier Lampillas, Juan Andrés, Luzán, Blanco White, Moratín ...). Menciona el cuento de Estébanez Calderón la novela de Hartzenbusch, y referencias en Galdós y varios cuadros (p. ej. Goya, Paret, Zuloaga). Sin tener nuevas ediciones hasta 1822, seguía muy presente en el mundo intelectual.

1312. AMASUNO, Marcelino. "Parodia y patología erótica en *La Celestina*: el binomio Calisto-Sempronio." En *Actas del VIII Congreso Internacional de la*

AHLM (1999), ed. M. Freixas et al (Santander: Consejería de Cultura de Cantabria / AHLM, 2001, vol. I: 153-173. (\*)

1313. \_\_\_\_\_. "Calisto, entre *amor heroes* y una terapia falaz." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, no. 18 (2000): 11-49. (\*)

1314. \_\_\_\_\_. "Hacia un contexto médico para *Celestina*: Sobre *amor hereos* y su terapia," *Celestinesca* 24 (2000): 135-169.

Ofrece un exhaustivo cuadro histórico-epistemológico del *amor hereos* desde la Antigüedad hasta el Medioevo, con el ánimo de contribuir a los estudios sobre la dimensión médica que codifica *Celestina*. Explica en detalle los factores que dieron paso a la intervención de la *vetula*.

1315. \_\_\_\_\_. "La enfermedad de Melibea: Dos perspectivas médicas de la *aegritudo amoris* en *Celestina*," *Revista de filología española* 81 (2001): 5-47.

Una aproximación a – y una lectura científico-literaria de – la *aegritudo amoris* de que sufre Melibea, en el acto X particularmente. Sin rechazar las creencias o prácticas mágicas que dominan la crítica y lecturas tradicionales del acto, A. nos lleva por un camino complementario para explicar el comportamiento de Melibea dentro de los conocimientos médicos que abundan a lo largo de toda la obra. Un estudio bien documentado y razonado.

1316. ANONIMO. *Interludio de Calisto y Melibea*, estudio, traducción y notas de Antonio LOPEZ SANTOS & Rubén TOSTADO GONZALEZ. Acta Salmanticensia - Estudios filológico 284, Salamanca: Ediciones Universidad, 2001. 119 pp.

Contiene una introducción a la obra inglesa, un estudio comparativo con *Celestina*, y una edición y una traducción al español. Con bibliografía y notas.

1317. ARDILA, John. "La herencia británica de Fernando de Rojas: Mlle La Rue ..." *Hispanófila*, no. 128 (2000): 13-35.

La polémica sobre los hechos reales como fuente de *Charlotte Temple*, un best-seller americano, oscurece como fuente a *Celestina*. Las pruebas de la filiación se repasan aquí. Hubo medianeras en la literatura inglesa del s. XVIII y allí sí *Celestina* es citada temática y moralmente. Temas y personajes recurren no como *amplificatio*, sin como préstamo: la tercera ambiciosa, despiadada, sin valores morales, astutamente malvada. Da una lección sobre la obra de Rawson, sus procedimientos y sus inquinas.

1318. ARELLANO, Ignacio. "La *Celestina* en la comedia del XVII," en *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, ed. G. Torres Nebrera (Cáceres: Univ. de Extremadura, 2001), pp. 51-72.

La diferencia entre *Celestina* y las fórmulas de los entremeses y de la comedia barroca (el tratamiento de los personajes subalternos, por ej.) Explica que no constituyera un modelo determinante para ese género. El texto recorre las obras que la incorporan de un modo significativo, deteniéndose en los detalles que se integran en la forma de tratarlos, y se consagra en especial a la *Segunda Celestina*, de Agustín de Salazar, y con mayor atención al teatro de Lope.

1319. ARRABAL, Fernando. "Silva por un pánico futuro," en *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja (Madrid: Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, 2001), pp. 175-185.

Alto elogio de Feliciano de Silva, autor de la *Segunda Celestina*. Se muestran apartes biográficos para desvirtuar la idea de que siempre fue un autor "maldito," idea tan común entre la crítica que ha leído el Quijote. Se señalan las razones políticas y sociales que originaron ese rechazo al calor de la Contrarreforma, y se sostiene que el sentimiento de Cervantes hacia De Silva era muy otro.

1320. BEARDSLEY JR., Theodore S. "The House and Gravesite of *Celestina*," *Celestinesca* 24 (2000): 123-130.

La casa de las tenerías dio pábulo a una tradición literaria y folclórica. Desde la alusión de Pármeno, la reseñan Sancho de Muñón en su *Tercera Celestina* (1542), Bartholomé de Villalba y Estaña en su *Pelegrino curioso* (1577), Bernardo González de Bobadilla en su *Primera parte de las nimphas y pastores de Henares* (1587), Francisco de Quevedo en dos de sus poemas, y James Howell, en el siglo XVII, además de la revista *Salamanca y sus costumbres* en 1928. Los documentos sobre la prostitución en la época permiten pensar que tras todas esas referencias se esconde un personaje real, modelo de *Celestina*, asesinado antes de la composición de la obra.

1321. BELTRAN, Rafael. "'Aspera et inurbana verba': La ira de Melibea y Carmesina y la lección desoída de Andreas Cappellanus." *Studia in honorem Germán Orduna* (Alcalá: Universidad, 2001), 73-89.

En este estudio de las primeras conversaciones entre Calisto y Melibea de una parte y de Tirant y Carmesina de la otra, establece su autor que el Diálogo 2 figura importantemente en las dos, porque si antes podíamos concluir (para *Celestina*) que Calisto había "leído" y aprovechado del *De amore* de Andreas Capellanus, ahora podemos apreciar que Melibea—en su réplica a Calisto—lo es también lectora de la obra.

1322. BENEDETTO, Alfonsina de. "Il deleyte nell'amicizia della *Celestina*, una coincidenza tirantiana." En *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri. Associazione Ispanisti Italiani. Atti del XVIII Convegno (Siena 1998)* (Roma: Bulzoni, 1999), 73-80. (\*)

1323. BIZZARRI, Hugo O. "La práctica del refrán en *La Celestina*." En *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta et al (Kassel: Reichenberger, 2001), 3-22.

Un rico repertorio se nos presenta aquí de las distintas maneras y usos del refrán en *Celestina*, su uso ensartado para formar argumentos, su uso doctrinal y persuasivo, el uso irónico dentro del contexto, su reflejo de un código ético oral. Hay refranes que forman duetos entre dos personajes, otros que sirven de un pequeño *exemplum*, otros que trivializan y otros que se adaptan tan bien al contexto que casi no se les nota. Lo que refleja el refrán en la obra es la doble vertiente de la tradición literaria combinada con una maravillosamente detallada y aguda incorporación de la realidad contemporánea. Trae este estudio una muy útil bibliografía.

1324. BLANCO, Emilio. "Ver, oír y callar en *La Celestina*: (I) Ver," en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (1999)* (Santander: Conserjería de Cultura de Cantabria/AHLM 2001), 365-372. (\*)

1325. \_\_\_\_\_. "Algunas notas sobre la recepción de *Celestina* en los siglos XVI y XVII," en *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, ed. G. Torres Nebrera (Cáceres: Univ. de Extremadura, 2001), pp. 17-49.

Crece la fama de *Celestina* en el s. XVI y decae un poco en el XVII. Da fe el número de ejemplares de la obra en inventarios, bibliotecas privadas, etc. Su recepción europea se reconstruye a partir de las ediciones y traducciones que vieron la luz en estos mismos siglos. Se analizan las características de las versiones italiana, alemana, francesa e inglesa, a la par que la latina de Gaspar von Barth. Se reflexiona sobre el papel de los impresores como lectores. Recorre citas celestinescas en *Lozana andaluza* y censuras y juicios literarios de Juan de Valdés, J. L. Vives, y la *Celestina comentada*. Se resumen los rasgos técnicos memorables que estas épocas vieron y emularon en *Celestina*.

1326. BOTTA, Patrizia. "La autoría de *La Celestina* en su dimensión diacrónica." *Studia in honorem Germán Orduna* (Alcalá: Universidad, 2001), 123-135.

Un fino y pormenorizado análisis de la evolución del texto celestinesco



desde las primeras indicaciones anónimas hasta la adición de un acto XXII en 1526. Este estudio diacrónico será útil para la discusión que parece de nunca acabar sobre la autoría de la obra (y de sus partes) .

1327. \_\_\_\_\_. "Orduna y la *Celestina*." *Incipit* 20-21 (2000-2001): 326-328.

Detenida valoración de tres estudios fundamentales de Germán Orduna sobre *Celestina* y su formación textual (pre-1499 hasta la forma de *Tragicomedia*)

1328. \_\_\_\_\_. "Las (¿dos?) casas de Melibea." En *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta et al (Kassel: Reichenberger, 2001), 157-182.

Buena exposición de dos escenarios distintos para el encuentro inicial de Calisto y Melibea y los siguientes: el primero, tanto en el texto como en las ilustraciones de las ediciones tempranas, ocurre en una *huerta*, rural y sin paredes, mientras que los demás encuentros ocurren en el *huerto* enmurallado de la casa de Melibea. Esta distinción es apoyada con las definiciones de 'huerta' y 'huerto' en Covarrubias. La lógica (Pleberio: ¿Para quién planté árboles?) es que la familia tuviera la casa urbana y otra huerta fuera de la ciudad.

1329. BROOKES, Kristin. " Discovering Melibea: *Celestina*'s Uncontainable *doncella encerrada*," *Celestinesca* 24 (2000): 95-114.

En *Celestina* el deseo de controlar la mente y el cuerpo femenino por parte de un orden social patriarcal falla al tropezar con estrategias de resistencia externas -la manipulación, tráfico, apertura y cierre de los cuerpos por parte de la alcahueta- y con estrategias de resistencia internas, por parte de la *doncella encerrada*. La forma como se produce esta transgresión del orden patriarcal se aprecia en la constelación de sentidos de la palabra *descubrimiento*.

1330. CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando. "Sentencias petrarquistas y adiciones a la *tragiComedia* [sic] de Calisto y Melibea." En *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta et al (Kassel: Reichenberger, 2001), 55-154.

El argumento sostenido es que las sentencias petrarquistas son todas "adiciones" a la forma primitiva de la comedia, agregadas en dos etapas (postura que es sostenida en su edición de la obra [Kassel: Reichenberger, 2000]) y aquí, con extensas notas, tablas y argumentos pormenorizados, pretende demostrarlo a sus lectores, primero para los actos de la *Comedia* y, después, en las interpolaciones del llamado *Tratado de Centurio* -- siempre a base de ejemplos y comentarios.

1331. \_\_\_\_\_. "*La Celestina*" y su autoría [vol. I de su *Anónimo/Fernando de Rojas. Tragicomedia de Calisto y Melibea*]. Kassel: Ed. Reichenberger, 2000.

xxi + 235 pp. Ver ROJAS.

1332. \_\_\_\_\_. *Floresta celestinesca* [vol. III de su *Anónimo/Fernando de Rojas. Tragicomedia de Calisto y Melibea*]. Kassel: Ed. Reichenberger, 2000. xxiv + 815 pp. (numerados 855-1669). Ver ROJAS.

1333. CARDENAS-ROTUNNO, Anthony J. "Rojas's *Celestina* and Claudina: In Search of a Witch," *Hispanic Review* 69 (2001): 277-297.

En los manuales consultados, tanto fuera como dentro de España [excepción: Martín de Castañega], no se distingue claramente entre hechicería y brujería. Rojas sí distingue, *Celestina* es hechicera y Claudina era bruja. Y con Rojas algunas autoridades en la literatura popular (Covarrubias, Antonio de Torquemada, Cervantes). Analiza el texto de Rojas a la luz de estas opiniones y perspectivas.

1334. CARRASCO, Félix. "*Celestina* como libro sagrado: perspectivas de su recepción en el siglo XVI," en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (1999)* (Santander: Consejería de Cultura de Cantabria/AHLM, 2001), 515-522. (\*)

1335. CARRASCO, Pilar (ed.). *El mundo como contienda: Estudios sobre "La Celestina"*. Anejo 31, *Analecta Malacitana* (Málaga: Universidad, 2000). 239 pp.

En su "Presentación", la editora resume los diez estudios de este libro colectivo (reseñados en este suplemento).

1336. CASTELLS, Ricardo. "A la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea': La memoria en el argumento general de *Celestina*," *Celestinesca* 24 (2000): 115-122.

¿Dónde se desarrolla la primera escena? Sumándose a la interpretación heterodoxa (M. Garci-Gómez), el autor muestra dónde, cómo y cuándo se da el episodio y revisa otros pasajes que autorizan una lectura de esta escena en clave onírica. Todo fue un sueño.

1337. CASTILLO-SANCHEZ, Fresia. "Influencias celestinescas en *La historia tragicómica de don Henrique de Castro* (1617) de Francisco Loubayssin de la Marca." En *Actas del XIII Congreso de la AIH (Madrid 1998)*, ed. F. Sevilla & C. Alvar (Madrid: Castalia, 2000), vol. 1: 433-438.

El lector tendrá que leer la novela castellana del autor francés para tomar una determinación, siendo que los ejemplos incluidos aquí no reflejan tan clara

influencia del texto celestinesco.

1338. CATEDRA, P. M. "Lectura, polifonía y género en la *Celestina* y su entorno," en *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja (Madrid: Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, 2001), pp. 33- 58.

Es una honda reflexión sobre las acomodaciones o ajustes que en la transición entre Medioevo y Renacimiento efectuaron los autores de varias obras, entre éstas *Celestina*. El cambio respecto al lector que tienen en mente, el juego con sus expectativas y los diversos propósitos de los autores mismos corren paralelos a variaciones aparentemente mínimas en las convenciones del género en que se inscriben o que les sirve de modelo (literatura amorosa para el caso de *Celestina*). Habrá que profundizar más para crear una historia de la recepción.

1339. CATEDRA, Pedro, Miguel M. GARCIA-BERMEJO, Consuelo GONZALO GARCIA, Inés RAVASINI, & Juan Miguel VALERO, eds. *Tratados de amor en el entorno de «Celestina»*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001. 324 pp.

Siendo que la representación del proceso de amores que organiza la acción de *Celestina* es tema candente y poco se conocen los textos contemporáneos, aquí se imprimen varios de ellos: *Breviloquio de amor e amiçia* (Alfonso de Madrigal), *Tratado de amor* (¿Juan de Mena?), *Carta de buena nota con respuesta* (Gómez Manrique), *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* y *Tratado de amores* (anón.), *Repetición de amores* (Luis de Lucena), *Estoria muy verdadera de dos amantes* (Eneas Silvio Piccolomini), *Sentencias sobre amor* (Francisco López de Villalobos) y *Cartas y coplas para requerir nuevos amores* (anón.).

P. Cátedra agrega un extenso envío titulado "Cuando Pisanus Fraxi" (273-320) en el que nos da una como guía a los *tratados de amor* y su importancia cultural en la época de la ficcional sentimental y *Celestina*. Su florecimiento a finales de siglo XV y en el entorno salmantino en particular se contextualiza dentro de las tradiciones europeas y peninsulares precedentes.

1340. CONDE LOPEZ, J. C. "«Esta es la muger, antigua malicia»: un hápax semántico en *Celestina*." *Revista de Filología Española* 80.1-2 (2000): 193-199.

En la intervención de Sempronio sobre las mujeres y su mucha maldad (Acto I), se halla un hápax; la malabra 'malicia' se usa allí con un sentido que no se registra en ningún otro texto medieval, según se desprende de las 1.800 documentaciones empleadas por el autor. Indagando el origen de esta peculiaridad léxica, nota la contaminación del sermón CXXVII de Pedro Crisólogo con el Homiliario de Pablo Diácono, y sus consecuencias. ¡De palabras, cruces y

traducciones!

1341. DEVRIES, Henk, traductor. *Komediespel van Knisters en Goziedemij 'La Celestina'*. Amsterdam: Athenaeum– Polak & Van Genneep, 2001. 446 pp.

Una nueva traducción al holandés de la *Comedia* de 1500, con los materiales añadidos pospuestos, junto con su estudio, sus extensas notas y observaciones, fruto de muchos años de estudio del texto de *Celestina*.

1342. \_\_\_\_\_. “La autoría de la *Comedia*,” *Celestinesca* 24 (2000): 69-76.

En esta carta al editor, el autor de la tercera traducción al holandés, expone sus argumentos para considerar como versión original, de un solo autor, la *Comedia* entera con sus dieciséis actos. Sostiene su idea en la armoniosa configuración aritmética de cada acto (en la que le ha obligado a fijarse su trabajo de traductor), evidente también en los nombres e interacciones de los personajes, que se ven como alegorías del Mundo, el Amor y la Fortuna. Devela algunas de las alusiones a la *Divina Comedia*, que Cervantes había percibido ya, y concluye que la obra es una alegoría burlesca, una sátira contra la Iglesia. Incluye apuntes sobre el Tratado de Centurio.

1343. DEYERMOND, Alan. “Abstracción mítica y actualidad localizada en la *Celestina*,” en *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja (Madrid: Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, 2001), pp. 59-70.

Hay en *Celestina* detalles textuales clásicos como el tipo de nombres, las alusiones mitológicas, *sententiae* y *exempla*, que la abstraen de la realidad circundante, y hay otros como la localización topográfica, el realismo del diálogo y la psicología de los personajes, que la anclan en su tiempo. El simbolismo y los lectores internos y externos de la obra concilian estas dos *Celestinas*.

1344. DiCAMILLO, Ottavio. “La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la Carta «El autor a un su amigo» de *La Celestina*,” en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, coord. I. Lozano-Renieblas & J. C. Mercado (Madrid: Castalia, 2001), pp. 111-126.

Análisis de los distintos niveles retóricos en los materiales preliminares de *Celestina* que pone en tela de juicio su homogeneidad y su autoría. Postula que estos textos son acreciones individuales en la tradición textual al irse componiendo el libro que hoy día conocemos. En el caso de la *Carta*, se identifican las huellas claras de un corrector (o autor) humanista. Los versos acrósticos, además de mostrar un bajo nivel literario, ofrecen una pálida glosa de la *Carta*, que seguramente es de autor distinto.

1345. ENCISO RECIO, L. M. "Prólogo. «Ayer y hoy de la *Celestina*. *La Comedia de Calisto y Melibea*, locos enamorados," en *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja (Madrid: Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, 2001), pp. 9-24.

Detallado comentario a – y resumen panorámico de – los estudios en este monografía colectiva, todos reseñados en este suplemento.

1346. ESCUDERO, Juan Manuel. "La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*." En *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta et al (Kassel: Reichenberger, 2001), 203-218.

Resume las encontradas opiniones críticas sobre el papel que ejerce la magia en la obra y también las distinciones entre hechicería y brujería manifestadas en el texto y en algunos manuales de la época. Ve que las fuentes del conjuro del acto III son Juan de Mena (su *Laberinto de la fortuna*) y otros textos más clásicas. Todo aquello para concluir que aun si la magia no puede declararse como motriz única del cambio en Melibea, se inserta en la obra como artísticamente ambigua y su importancia en la ambientación del texto no ha sido desautorizada por ningún crítico.

1347. ESPARZA TORRES, Miguel Ángel. "La lingüística española en tiempos de Fernando de Rojas. Ideas, autores, obras." en *El mundo como contienda: Estudios sobre «La Celestina»*. Pilar Carrasco (ed.). Anejo 31, *Analecta Malacitana* (Malaga: Universidad, 2000). pp. 185-220.

Sin pretender iluminar el texto celestinesco, sí se estudia aquí en su amplitud histórica el estado de las cuestiones lingüísticas que hereda Nebrija y sus contemporáneos entre 1475-1502. Tiene interés también para los no celestinistas.

1348. ESTEBAN MARTIN, Luis Mariano. "Claudina, del recuerdo a la vida," *Celestinesca* 24 (2000): 77-86.

Se hace un contrapunto de semejanzas y diferencias entre la medianera de *Celestina* y la Claudina de la *Tragedia de Policiana*, de Sebastián Fernández. Hace un cotejo muy amplio de las características de las dos mujeres en cuanto al ejercicio de su oficio y a los pormenores de su vida de personaje.

1349. GABINO, Juan Pedro. "Mitificación y realidad del eros masculino medieval." En *El cortejo de afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, ed. A. Cruz Casado (Málaga: Universidad, 1997), 123-135.

Ventila el tema del culto de la virilidad varonil, pasando por la lupa del

autor, entre varias figuras, las de Calisto, Pármeno, Tristán y Sosia.

1350. GARCIA, Michel. " 'Destemplado está este laúd': Una cita poético-musical en *Celestina* a la luz del Manuscrito de Palacio," en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (1999)* (Santander: Consejería de Cultura de Cantabria/AHLM, 2001), 789-796. (\*)

1351. GARCIA MONDELO, Nancy. "El género epistolar y los Consejos de *Celestina* en un pliego suelto del siglo XVI," *Celestinesca* 24 (2000): 29-46.

Un análisis hondo de la *Carta de Celestina*, parte del *Testamento de Celestina*, incluida en un pliego suelto de 1579. Se lee la *Carta* a la luz de las convenciones editoriales de la literatura didáctica, el género epistolar, y los testamentos literarios de la época. Se estudian sus aspectos intertextuales con *Celestina*, sus relaciones con la poesía jocosa del siglo XVI, con otras cartas, como *Documento e instrucción provechosa para las doncellas*, con el *Cancionero de Pedro de Rojas*, entre otros. Se precisan detalles de su configuración textual particular, sus innovaciones respecto a la caracterización del personaje, y su fin.

1352. GARCÍA MOUTON, Pilar. "El lenguaje femenino en *La Celestina*." en *El mundo como contienda: Estudios sobre "La Celestina"*. Pilar Carrasco (ed.). Anejo 31, *Analecta Malacitana* (Malaga: Universidad, 2000). pp. 89-108.

Revisa las características de lo dicho por las mujeres (refranes, diminutivos, expresiones populares, el cotilleo, expresiones desgarradoras, temas, etc.) en su caracterización y cree/concluye que hablan que un lector esperaría que hablaran, cada una dentro de lo verosímil de su clase social, profesión o estado anímico.

1353. GARCIA PLAZA, Manuel. "Virgilio en la muerte de *Celestina*," *Celestinesca* 24 (2000): 131-134.

Como en otros textos medievales, es característica de *Celestina* la asimilación profunda de los clásicos, la reminiscencia de los *auctores*. Con relación a la *Eneida*, este texto bello agrega un paralelismo al ya conocido de la caída de Melibea y la de la reina Dido. La muerte de *Celestina* evoca la muerte de Príamo. Una invitación a la relectura.

1354. GOMEZ FERNANDEZ, J. R. *Las plantas en la brujería medieval (propiedades y creencias)*. Madrid: Celeste Ediciones, 1999. (\*)

1355. GONZALEZ, Mario M. "*Celestina* como paradoja." En *Actas del XIII Congreso de la AIH (julio 1998)*, ed. F: Sevilla & C. Alvar (Madrid: Castalia, 2000), 1141-1147. (\*)

1356. GONZALEZ-ORTEGA, N. "Narrativización y dialogicidad lingüística, literaria y cultural en la *Celestina*: el texto de Rojas en el contexto de Bajtín." *Revue Romane* 35.1 (2000): 57-80.

Contesta afirmativamente su pregunta: ¿Hay un paradigma de narrativización en *Celestina*? Nos lleva por los vericuetos de las teorías bajtinianas y argumenta que la dialogía literaria, los cronotopos, el plurilingüismo y más, siempre con análisis de pasajes del texto, para identificar dentro de ciertos diálogos y los monólogos la diversidad de voces que permite pensar en *Celestina* como una forma de la novelística temprana.

1357. GUERRA GARRIDO, Raúl. "La *Celestina* o la importancia del Sector Servicios," en *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja (Madrid: Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, 2001), pp. 141-150.

"Sirvamos todos", epitafio idóneo para *Celestina*, es el colofón de esta apología de una mujer valiente y profesional, muerta de manera digna y consecuente, a diferencia de los otros personajes. El autor sitúa en esta practicante de la tercería, en esta defensora del trabajo bien hecho —sea cual sea su índole— el origen del Sector Terciario o de Servicios.

1358. HAYWOOD, Louise M. "Models for Mourning and Magic in *Celestina*." *Bulletin of Hispanic Studies* 78 (2001): 81-88.

Comentario al lamento de Elicia [acto XV] por *Celestina* muerta, con su maldición de los amantes cuyos amores la han causado. Su contenido refleja otros lamentos medievales en voz femenina. Pero aquí también sirve para ilustrar la estructura irónica de la obra: no sólo sirve para ventilar la furia de Elicia sino que presenta o prefigura acciones que van a pasar y cómo.

1359. HUERTA CALVO, J. "Celestinas de entremés," en *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja (Madrid: Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, 2001), pp. 163-174.

La obra de Rojas nutrió de temas y de personajes a varias obras e incidió en la consolidación del teatro breve, fascinado por el mundo del hampa. Se ofrecen pequeñas muestras textuales de entremeses donde se aprecia tal influencia celestinesca, desde Lope de Rueda hasta Francisco de Castro ya en el siglo XVIII, pasando por Cervantes y Quevedo.

1360. LACARRA LANZ, Eukene. "El erotismo en la relación de Calisto y Melibea." en *El mundo como contienda: Estudios sobre "La Celestina"*. Pilar Carrasco (ed.). Anejo 31, *Analecta Malacitana* (Malaga: Universidad, 2000).pp.

127-146.

Se estudian aquí los cuatro encuentros de los protagonistas (Actos I, XII, XIV y XIX) y textos relacionados para esclarecer su contenido erótico, tanto en lo dicho cuanto en lo intimado o sugerido entre líneas, sin perder el frecuente humor que está presente. Esta indagación en el *eros* descubre que las mujeres todas son susceptibles a la lascivia pero solo Melibea es leal al amante, cuya rebeldía erótica va en clara contravención de las normas sociales y, precisamente por eso, termina en su destrucción.

1361. \_\_\_\_\_. "La sexualidad de un mito: los amores de Calisto y Melibea," en *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja (Madrid: Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, 2001), pp. 119-140.

Hay un desajuste esencial entre lo que Calisto y Melibea dicen y lo que hacen. Proviene de una incompatibilidad radical entre el amor *hereo*, de que sufren los amantes, y el amor cortés, que dicen profesarse. Esa degradación de los enamorados no sólo los hace indignos de imitación a los ojos del lector, sino que suscita las burlas de los otros personajes, y permite paralelos especulares entre esta pareja y las otras conformadas por los criados y las prostitutas, aquejados de un amor evidentemente mundano, no literario.

1362. LOBERA, Francisco J. "La transmisión textual," en *Fernando de Rojas (y antiguo autor). La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Biblioteca Clásica 20, Barcelona: Ed. Crítica, 2000), pp. ccvii-ccxxxix.

Asesora el autor la creación de – a lo largo de las ediciones serias a partir de la de Amarita (Madrid 1822) – la creación de una edición *vulgata*, o pastiche, de *Celestina* (Gorchs, Krapf, Foulche-Delbosc, Holle, Cejador, Criado-Trotter, Severin [Alianza], Marciales, Severin [Cátedra], y Russell). Luego asesora los intentos de producir una *stemma* de las ediciones tempranas que, junto con la nueva evidencia del Manuscrito de Palacio, le llevan a postular (ccxxii) una nueva, más filológica. Para terminar, él y F. Rico ofrecen una serie de especulaciones interesantes sobre los problemas textuales que habrá que enfrentar al querer comprender los mayores misterios de la evolución textual (antiguo autor, *Comedia*, y *Tragicomedia*), especialmente sobre la posible participación de Rojas en distintos momentos de esta evolución.

1363. LOPEZ-VAZQUEZ, A. R. "Estratigrafía escénica de *La Celestina*." En *En Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta et al (Kassel: Reichenberger, 2001), 279-295.

Aplicación curiosa de un análisis de la morfología de las escenas por acto en las obras de Terencio y Plauto superpuesto sobre el primer acto de *Celestina*.



Utilizando las ideas de escenas que cambian con salidas y entradas de nuevos interlocutores, ve que el primer acto de *Celestina* equivaldría dos actos más unas escenas de un tercer acto (en el sistema de construcción de las comedias romanas). El primer autor comprendía esta morfología/construcción pero Rojas no, aunque comparte con el primer autor anónimo el gusto por la onomástica terenciana. Afirma, erróneamente que (1) la extensión del manuscrito de Palacio es caso toda el primer acto y que (2) Alonso de Proaza es el autor de los argumentos!

1364. MAESTRO, Jesús G. *El personaje nihilista: "La Celestina" y el teatro europeo*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2001. 207 págs.

En "Tragedia, comedia y canon en *La Celestina*" (41-64), sopesa de una manera no ortodoxa los mecanismos de la comedia y la tragedia, el fundamento de sus personajes, y la relación de ambos géneros con los valores judeo-cristianos del s. XV. En el plano de la fábula (más que de la lexis), analiza la tragicidad de Melibea y la comicidad de Calisto. La *Tragicomedia* cuestiona los cánones jurídico y religioso y nos deja con el personaje nihilista. En "El personaje nihilista y *La Celestina*" (65-92), muestra que el nihilista acentúa la desavenencia entre la realidad humana y las leyes que se le imponen a la vez que desmitifica el éxito social basado en honor-virtud. Su relación con la comunicación y su uso del diálogo figuran entre sus rasgos sobresalientes. El personaje nihilista por excelencia es Celestina.

1365. MARTIN GARZO, Gustavo. "En defensa de Celestina," en *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja (Madrid: Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, 2001), pp. 153-162.

Se ve a Celestina como representante de la fuerza del Eros y de su función unificadora, que mediante la analogía concilia lo que está separado. Su misión es acercar lo lejano y alejar lo cercano, para hacerlo deseable. Así, es maestra de la retardación amorosa. Lezama Lima, Ícaro, Orfeo y Teófilo Ortega desfilan juntos en este texto.

1366. MATTHIES BARAIBAR, Silvia. "La dama en la torre: doña Ximena y Melibea, dos manifestaciones de un símbolo en nuestra literatura medieval," en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (1999)* (Santander: Consejería de Cultura de Cantabria/AHLM, 2001), 1289-1298. (\*)

1367. MEILÁN GARCÍA, Antonio J. "La oración compleja en *La Celestina*.." en *El mundo como contienda: Estudios sobre "La Celestina"*. Pilar Carrasco (ed.) Anejo 31, *Analecta Malacitana* (Malaga: Universidad, 2000). pp. 147-184.

Un muy detallado muestrario de ejemplos de los distintos tipos y subtipos de las oraciones complejas en *Celestina*. Descubre que co-existen allí viejas y modernas construcciones gramaticales aunque hay muchas que reflejan usos más bien medievales, Nota, además, cierto conservadurismo en su morfosintaxis.

1368. MICHELENA, Itziar. "La humilde condición de Melibea y su familia." En *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta et al (Kassel: Reichenberger, 2001), 183-201.

Es una lectura algo iconoclasta del texto. Mantiene que la familia de Pleberio— una vez eliminadas las exageraciones de varios personajes— no posee la alta condición social y económica que casi todos los críticos afirman.

1369. MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. "Melibea en amores: vida y literatura. 'Faltándome Calisto, me falta la vida.'" en *El mundo como contienda: Estudios sobre "La Celestina"*. Pilar Carrasco (ed.). Anejo 31, *Analecta Malacitana* (Malaga: Universidad, 2000). pp.29-66.

Un análisis muy completo de la actuación de Melibea desde sus primeras hasta sus últimas palabras. El razonar literario y también psicológico del autor defiende la conceptualización única de Melibea a la vez que descubre las excelentes estructuras teatrales que el texto va forjando. El autor, Rojas, logra literaturizar en su *Celestina* el proceso de amores de una joven de buena fama moral que se enamora profunda y eróticamente desde la primera escena y tiene que encontrar ella misma el camino al disfrute que tanto anhela. Y lo hace, poco a poco, hasta perderlo.

1370. MONDÉJAR, José. "Cultismo y popularismo en la Segunda Celestina (1534)." en *El mundo como contienda: Estudios sobre "La Celestina"*. Pilar Carrasco (ed.). Anejo 31, *Analecta Malacitana* (Malaga: Universidad, 2000). pp.221-239.

Es más fácil distinguir la sociolingüística que determina la selección de registros cultos y populares en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (1534) que en el modelo imitado en donde las divergencias no son tan perceptibles. Con muchos ejemplos del texto de 1534.

1371. MONTERO CARTELLE, Emilio. "La Celestina y el tabú sexual." en *El mundo como contienda: Estudios sobre "La Celestina"*. Pilar Carrasco (ed.). Anejo 31, *Analecta Malacitana* (Malaga: Universidad, 2000). pp. 109-126.

El erotismo lingüístico de *Celestina* no se ha estudiado como se merece dentro de la tradición histórico-literaria que se arraiga en la península con la

lírca gallego-portuguesa. Habrá que crear un corpus de este tipo de lenguaje para sacar conclusiones sobre el entorno socio-cultural. Y es que la presencia de unos vocablos aquí estudiados puede tener tanto interés como otros que eran populares en época de *Celestina* (*coño, joder, carajo*) aunque no figuran en el texto.

1372. MONTES, Carolina. "Alcahuetas y hechiceras en Francisco de Monzón: ¿otra huella de *Celestina*?" *Celestinesca* 24 (2000): 87-94.

Presenta una edición de la ley quinta y de un fragmento de la sexta del capítulo octavo del *Libro primero del espejo de la princesa christiana*, manual escrito por Francisco de Monzón antes de 1544 y destinado a la educación de una de las hijas de la reina Catalina. El último capítulo "que trata de los géneros de alcahuetas y de la diversidad de las alcahuetas, y de las leyes que conviene que hagan las princesas sobre ellos" contiene claros ecos de *Celestina*, a la que -cosa interesante- el autor no menciona explícitamente.

1373. MONTOYA MARTINEZ, Jesús. "El acróstico de *La Celestina*." En *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta et al (Kassel: Reichenberger, 2001), 23-41.

Nos presenta con un análisis de los versos acrósticos como verdadero prólogo, a la luz de una amplia tradición retórica medieval (con ejemplos comparativos), con la cual el autor estaba evidentemente bien familiarizado.

1374. MOTA, Carlos. "Articulación y contenido," en *Fernando de Rojas (y antiguo autor). La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Biblioteca Clásica 20, Barcelona: Ed. Crítica, 2000), pp. cxxv-ccvii.

Casi cien páginas densas que tratan los temas literarios principales de *Celestina*: la trama y su estructuración por escenas; las técnicas dramáticas del diálogo, el monólogo, el aparte y la acotación (en la línea de Lida de Malkiel), la omnipresencia retórica del estilo y los latinismos sutiles - con generosa ilustración -; el papel de los estratos sociales y la caracterización magistral de cada personaje; y el mundo y la realidad del espacio que surgen en las referencias textuales.

1375. \_\_\_\_\_. "La *Celestina* de la imprenta de Fadrigue de Basilea," en *Actas de las Jornadas «Surgimiento y desarrollo de la imprenta en Burgos» (De la Ars Grammatica de A. Gutiérrez de Cerezo a la Celestina de Fernando de Rojas)*, ed. M. A. Gutiérrez (Burgos: Ayuntamiento de Burgos-Inst. Municipal de Cultura, 2000), pp. 39-58.

Resumen de la boga iniciada por la aparición de la *Comedia de Burgos*, un

ejemplar del cual reaparece sólo en 1836 y pasa, con el tiempo y después de varias subastas, a la colección de la Hispanic Society of America. Al comienzo del siglo XX goza de una nueva fama literaria (que no duró). Repasa el problema del colofón “falso”, la importancia de sus grabados, y el interés que suscitó el descubrimiento del Manuscrito de Palacio en la edición de Burgos.

1376. MUÑOZ CARABANTES, M. “La vida escénica de la *Celestina* entre 1939 y 1989: del Teatro Español a la Compañía Nacional de Teatro clásico.” En *Actas del XVIII Congreso de la AIH (julio 1998)*, ed. F. Sevilla & C. Alvar (Madrid: Castalia, 2000), 194-201.

Es un recorrido de nombres y fechas con algo de atención reservada para las escenificaciones de F. Lluch (1940), L. Escobar (1957), A. Facio (1981) y A. Marsillach (1988).

1377. PARDO PASTOR, Jordi. “El humanista Alonso de Proaza y la *materia nueva* de *Celestina*,” *Celestinesca* 24 (2000): 15-28.

Varias razones llevan a concluir que el autor de los versos acrósticos fue el bachiller Alonso de Proaza. Se contrastan las versiones de la obra por fecha, lugar de publicación y presencia o no de “materia nueva”, se citan como prueba relevante la tradición editorial de la escuela de Raimundo Lulio, a la cual perteneció, y en especial, se realiza un exhaustivo análisis de las *Glosas* del mismo autor, de los temas y estructuras comunes a su obra y a los acrósticos.

1378. PARRILLA, Carmen. “El convite de ‘locos porfiados.’” en *El mundo como contienda: Estudios sobre “La Celestina”*. Pilar Carrasco (ed.). Anejo 31, *Analecta Malacitana* (Malaga: Universidad, 2000). pp. 67-76.

Una visión del día que transcurre entre los actos VIII-XII, prestando especial atención al *convivium* del IX, un remanso tranquilo en la acción. En dicho acto, los de la clase baja juegan a “señores” a la vez que revelan plenamente sus personalidades. La maestra de todos, la sabia reconocida, es Celestina, y ella ejerce una fascinación sobre los demás al cantar el vino y incitar al disfrute, el *carpe diem*. Interrumpe las secuencias conversacionales las diatribas sobre Melibea para demostrar la superioridad dialéctica de Areúsa sobre Sempronio. La pericia de la autora en el campo de la retórica clásica enriquece sus comentarios y nos trae nuevas perspectivas.

1379. PATTISON, David G. “*Celestina*: From *aucto* to *comedia* to *tragicomedia*,” en *Proceedings of the Tenth Colloquium*, ed. A. Deyermond (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 30, London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary-Westfield College, 2000), 7-18.

Es una defensa de la idea de que hay una progresiva deslucimiento de las tensiones dramáticas entre la *Comedia* y la *Tragicomedia*. La situación cómica del primer Auto se convierte en una presentación elaborada de sexo, magia y tragedia, un logro que no se mejora con los cinco nuevos actos de la *Tragicomedia*.

1380. PEDRAZA JIMENEZ, F. B. "La *Celestina* en las tablas: sistemas dramáticos y técnicas escénicas," en *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, ed. G. Torres Nebrera (Cáceres: Univ. de Extremadura, 2001), pp. 97-124.

Incluye comentarios a las adaptaciones de Ximénez de Urrea [1513], la anónima británica de h. 1525, la ópera de Pedrell [1903], "Zeda" [1909], Miranda Carnero [1917], Achard [1942], Lluch [1940], Morales [1949], la zarzuela de F. Romero [nunca estrenada], Casona [1965] y Facio [1974].

1381. PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. "El conjuro de *Celestina*," en *El mundo como contienda: Estudios sobre "La Celestina"*. Pilar Carrasco (ed.). Anejo 31, *Analecta Malacitana* (Malaga: Universidad, 2000). pp. 77-88.

La inspiración para el conjuro del acto III es literario, basada en lecturas de Juan de Mena: el episodio de la maga de Valladolid en su *Laberinto de la fortuna*, con otros elementos que aparecen en su *Coronación del Marqués de Santillana*. El clasicismo mezclado con lo contemporáneo lo enmarca como conscientemente literario y ambiguo. *Celestina* no es diabólica, sino una hechizera común y los castigos que ha sufrido son los típicos de la época.

1382. PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios. "Reflexiones sobre el *incipit* y la portada de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* y el *Manuscrito de Palacio*," *Celestinesca* 24 (2000): 57-68.

El Manuscrito de Palacio permite esclarecer algunas de las alusiones inexplicables, ambiguas y oscuras del texto de la *Comedia*. La inclusión del *Argumento general*, la adopción del *Íncipit* como título y las distorsiones temporales constituye al Manuscrito como testimonio de un proceso de reelaboración por parte de Rojas. Dos escenas puntuales: la del gerifalte y la de la vela hallan explicación. Sobre la intervención de Rojas.

1383. REICHENBERGER, Kurt, & Tilbert Stegmann. "La denominació dels personatges de *La Celestina* en el seu context històric y polític." En *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta et al (Kassel: Reichenberger, 2001), 251-259. [En Catalán]

*Celestina* como obra en clave, como se ve por el análisis de la onomástica de los personajes, y especialmente en el caso de los dos papas, Calixtus III y

Alejandro VI, en el contexto histórico de la oposición al poder de los Borja.

1384. REICHENBERGER, Kurt & Theo REICHENBERGER. "Fernando de Rojas y el «Auto de Traso». *Studia in honorem Germán Orduna* (Alcalá: Universidad, 2001), 535-542.

Primero ubican el "Auto de Traso" dentro de la tradición textual y, después, defienden sus nexos con el resto de la obra, terminando con una evaluación positiva del arte de la caracterización en este nuevo acto que, fuera de sus tres impresiones (1526-1538), nunca tuvo aceptación como parte íntegra del texto celestinesco.

1385. \_\_\_\_\_. "Fernando de Rojas como comentarista político: Los nombres de los personajes en *La Celestina*." En *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta et al (Kassel: Reichenberger, 2001), 225-250.

Utiliza a Dante como modelo en el uso de nombres para hacer comentarios socio-políticos al analizar la onomástica de *Celestina*, cuyos orígenes son varios: la historia romana (Lucrecia, Sempronio, Terencia, Tiburcia), la comedia romana (Crito, Pármeneo, Centurio, Sosia, Traso), inventados del medioevo (Alisa, Tristán, Pleberio), todos los cuales se explican en generosos apartados por el valor o irónico o sarcástico de su uso en *Celestina*. Reserva para el final los nombres de Calisto y Celestina como broche de oro para iluminar los papeles políticos de los papas Calixtus III y Celestino V.

1386. RICO, Francisco. "La realidad y el estilo (el humanismo de «La Celestina»)," en *Fernando de Rojas (y antiguo autor). La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Biblioteca Clásica 20, Barcelona: Ed. Crítica, 2000), pp. xv-xlvii.

Alaba todas las percepciones de M. R. Lida de Malkiel sobre los nexos de *Celestina* con la comedia humanística y las extiende con eruditas observaciones y aclaraciones. En efecto es una mini-lección sobre el cuándo y el cómo llegó este género dramático a España, el papel de Petrarca en ello, distintas etapas en la elaboración de estas comedias, cuál podría haber sido la relación de Rojas con ellas ("curiosidad ocasional") y la influencia de Lorenzo Valla en el concepto de lengua "común" que enmarcaba el realismo verosímil que tan estrechos vínculos tiene con este género (el lenguaje "común" era la de los grandes escritores clásicos, incluso el uso del tuteo).

1387. \_\_\_\_\_. "Para la *Celestina*," en *Actas de las Jornadas «Surgimiento y desarrollo de la imprenta en Burgos» (De la Ars Grammatica de A. Gutiérrez de Cerezo a la Celestina de Fernando de Rojas)*, ed. M. A. Gutiérrez (Burgos: Ayuntamiento de Burgos-Inst. Municipal de Cultura, 2000), pp. 59-62.

Breve exposición que concluye que el mayor acierto de *Celestina* es el haber hecho vivir en su lenguaje la vida real de sus personajes.

1388. RODRIGUEZ PUERTOLAS, J. "El inframundo de criados y prostitutas en la *Celestina*," en *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja (Madrid: Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, 2001), pp. 107-118.

*Celestina* es una expresión de los nuevos tiempos. Obra moderna y cuya problemática ideológica y social, de corte burgués, se observa en las relaciones con lo urbano, el papel del dinero, el dilema entre servidumbre y libertad, el enfrentamiento individuo-sociedad, y en la conciencia de sí que tiene los personajes. De gran significación también en esta línea es la inoperancia comunicativa de las palabras dada la fractura entre esencia y existencia. Todos estos conflictos se aprecian en la división entre señores e inferiores, entre el arriba y el abajo.

1389. ROJAS, Fernando de. *Anónimo/Fernando de Rojas. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición crítica de F. CANTALAPIEDRA EROSTARBE. Kassel: Ed. Reichenberger, 2000. xxiii + 611 pp. (numeradas 243-854). Ilustrado.

En esta edición nueva, el editor sigue a Marciales en imprimir secuencialmente la *Comedia*, el Tratado de Centurio (< Valencia 1514) y el Auto de Traso (< Toledo 1538), utilizando versículos para facilitar la referencia al texto. Las extensas notas y anotaciones reflejan léxico, variantes, refranes, sentencias, además de lo dicho por los comentaristas, empezando con el Anónimo Comentador de mediados del s. XVI y las *Celestinas* posteriores y llegando a finales del s. XX. Elabora las series de dichos, refranes proverbiales, nombres propios, la botica de la vieja (y más) con una serie de diccionarios en el tomo III de esta edición. Característica singular de esta edición es el señalar las adiciones a la *Comedia* en cursiva y en párrafos apartes, así cumpliendo con el objetivo de permitir al lector una lectura continuada del texto original. Es la edición que más completa cuenta da del panorama paremiológico del texto.

1390. \_\_\_\_\_. *La Celestina*. Ed. de Juan Carlos CONDE y Marta HARO. Castalia Didáctica 55, Madrid: Castalia, 2002. Rústica, 571 pp. Con ilustraciones.

Esta ed. se basa sobre la de Russell (1991, corregida 2001), texto íntegro, aunque con sugerencias para lecturas abreviadas (con resúmenes al final de los actos saltados). Para alumnos avanzados, incluye una muy acertada introducción de 45 pp., recomendaciones básicas bibliográficas, cuadros cronológicos, notas útiles, excerptos de textos críticos sobre un variado temario y sugerentes orientaciones para el estudio del texto

1391. \_\_\_\_\_. *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de P. E. Russell. Clásicos Castalia 191, 3a ed. revisada y corregida. Madrid: Castalia, 2001. 660 pp. Existe una versión encuadernada que es Madrid: Biblioteca Clásica Castalia, 2001. 631 pp. Con ilustraciones.

1392. \_\_\_\_\_. *La Celestina*, edición crítica de Patrizia Botta (2000). Se puede consultar en : <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/celestina.htm>.

1393. \_\_\_\_\_. LC: TCM. Ed. revisada de Verónica PINTO. Barcelona/Buenos Aires/México, D. F./Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello, 2001. Rústica, 315 pp.

La Nota del Editor (5-8) abarca pocos temas para el uso del lector. Hay poquísimas notas, No trae ni bibliografía ni-fuera de la capa-ilustración alguna. Lenguaje algo modernizado.

1394. \_\_\_\_\_. LC. Ed. Francisco TROYA MARTINEZ. *Novelas y Cuentos-Biblioteca de Aula, 12*, Barcelona: Magisterio Español, 2000. rústica, 349 pp. Capa ilustrada.

Una extensa introducción de unas 70 págs., útil para alumnos. El texto se imprime con números de línea (en cada acto) y las notas vienen al final del texto (287-346). Hay comentarios textuales del editor, además de proyectos de trabajo.

1395. \_\_\_\_\_. Annu KOLTSIDOPOLU, adaptación (*Celestina o Tragicomedia de Kalisto y Melibea*). Athens: Clouds Ed., 1997. Rústica, 154 pp. [En griego]

Esta adaptación tuvo su estreno el 29 de junio de 1997 (el reparto en las pp. 19-20). El texto (21-154 se divide en 35 escenas. Hay un "Prólogo" del mismo adaptador (11-18).

1396. \_\_\_\_\_. (*La Celestina*). Traducido al griego por Ismene KANSE. Atenas: Ailos/Cervantes, 1996. Rústica, 237 pp.

Sigue al breve prólogo de la traductora (7-11) el texto con todos los preliminares pero sin las octavas finales. Sin ilustraciones. {En griego}

1397. \_\_\_\_\_. Ver también, DEVRIES.

1398. RUIZ ARZALLUZ, Iñigo. "Género y fuentes," en *Fernando de Rojas (y antiguo autor). La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Biblioteca Clásica 20, Barcelona: Ed. Crítica, 2000), pp. xcii-cxxiv.



El panorama de los géneros comedia y tragedia y su mezcla, desde el siglo XV; con un enfoque en los antecedentes teatrales que llegaron a fusionarse en la comedia humanística. Traza la historia de las opiniones (drama o novela) sobre el género de *Celestina* hasta nuestros días.

1399. SALVADOR MIGUEL, Nicasio. "La *Celestina* en su V centenario (1499-1500/1999-2000)." en *El mundo como contienda: Estudios sobre "La Celestina"*. Pilar Carrasco (ed.). Anejo 31, *Analecta Malacitana* (Malaga: Universidad, 2000).pp. 15-28.

Nos ofrece un estado de la cuestión en distintos ámbitos de la investigación celestinesca (texto, manuscrito de Palacio, autoría, género, personajes, fuentes, e interpretación y proyección de la obra) a la vez que sus comentarios sobre lo que no se ha hecho todavía o lo que hace falta desarrollar más.

1400. SANTONJA, Gonzalo. "Introducción. Laberinto de extrañamientos," en *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja (Madrid: Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, 2001), pp. 25-29.

Entre los mitos de la literatura española, Calisto y Melibea figuran al lado del Cid, el Lazarillo de Tormes, Don Quijote, Don Juan, e incluso El Buscón, Santa Teresa, y San Juan. Comparten, como categorías del ser español, el desarraigo o el exilio. Para el caso de la pareja de marras, se trata del auto-exilio por el deseo.

1401. \_\_\_\_\_. "La identidad de Fernando de Rojas," en *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja (Madrid: Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, 2001), pp. 71-103.

En intensa polémica con S. Gilman se expresan al máximo los datos biográficos disponibles con respecto a la persona del bachiller Fernando de Rojas, su origen, su condición, sus estudios, sus cargos. Se debate muy especialmente su condición de converso y la asociación de ese apelativo con una interpretación de la obra en términos de denuncia judiaca.

1402. SASTRE, Alfonso. "La *Celestina* vista desde hoy (A propósito de mi *Celestina*)," en *Celestina. La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja (Madrid: Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, 2001), pp. 187-190.

Inscribiéndose en la línea de los acercamientos teatrales a *Celestina* en el siglo XXI, el autor habla muy brevemente de su versión. Del papel que juega en

ella la imaginación, de la caracterización de los personajes, del género del texto, de sus añadidos de melancolía.

1403. SEARS, Teresa Ann. "Morality vs. Tragedy: Lope's Rehabilitates Celestina in *El caballero de Olmedo*," *Celestinesca* 24 (2000): 47-56.

Si bien se cree que Lope rinde homenaje a Celestina con su Fabia, se constata aquí que es un personaje superfluo en el desarrollo de *El caballero de Olmedo*, pues las condiciones de los amantes son allí bien distintas, la disposición y actitud de Fabia difiere de la de Celestina, y, en fin, lo que está de fondo es una clara diferencia entre la moral y la tragedia en ambas obras.

1404. SERES, Guillermo. "La obra y los autores," en *Fernando de Rojas (y antiguo autor). La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Biblioteca Clásica 20, Barcelona: Ed. Crítica, 2000), pp. li-xci.

Toca muchos temas: la autoría doble (no cree en autor único), la biografía de Rojas, la identidad del 'autor antiguo', el interés de los paratextos, el manuscrito de Palacio y hasta entra en la suerte posterior de la obra.

1405. SEVERIN, Dorothy Sherman. "La *Ética* de Aristóteles y *Celestina*." En *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta et al (Kassel: Reichenberger, 2001), 43-53

El apogeo de la influencia de Aristóteles coincide con la última mitad del s. XV en Salamanca (en España). Donde más se ve la influencia de su *Ética a Nicomaco* en *Celestina* es en el retrato de la debilidad moral y la autora cree que por esa influencia se puede percibir en la obra una actitud ambivalente hacia los gozos del amor.

1406. SNOW, Joseph, & Michelle WILSON. "Celestina: documento bibliográfico: vigésimotercer suplemento," *Celestinesca* 24 (2000): 191-210.

Añade noventa nuevas entradas a la serie de suplementos iniciados en 1985 con el tomo 9.2 de esta revista.

1407. SNOW, Joseph T. "Calisto's Mother and Father," *Studia in honorem Germán Orduna* (Alcalá: Universidad, 2001), 583-590.

¿Era el padre de Calisto de claro linaje? ¿Cuál era la relación del juez, que ajusticia a los dos criados, con el padre y con el hijo? ¿La madre, por su parte, era conocida de Celestina? ¿Qué función cumplen en el texto esas alusiones esporádicas, pero con fundamento para el lector atento, a estos personajes invisibles, ausente y presentes a la vez? Confrontando pasajes de *Celestina* se reconstruyen las alusiones, se da cuerpo a los progenitores, y se aquilata la luz

que arrojan sobre Calisto y Pleberio, en particular, y sobre ese mundo nuevo que representan.

1408. \_\_\_\_\_. "Staging Impromptu Theatricals in *Celestina*: Three Cases." En *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta et al (Kassel: Reichenberger, 2001), 297-314.

Fomentando una mayor apreciación de la complejidad de *Celestina*, este texto desvela los mecanismos de tres mini-obras teatrales insertas en la pieza dramática, a las que llama «Farsa de Elicia», «Entremés del almizcle y el estiércol, o Sosia el Bobalicón» y «Representación de 'De todos soy dejada'». Las tres improvisaciones, cuya acción es meramente verbal, cuentan con autor o actor, fin y auditorio propios, y explotan al máximo la retórica por lo que tienen de manipulación del espectador interno. Los tres casos muestran lo fundamental de la oralidad en *Celestina*, y materializan el concepto de teatralización de la vida en un contexto donde los objetivos primarios son el motor.

1409. \_\_\_\_\_. "Fernando de Rojas." *Encyclopedia of the Renaissance* (New York: Scribners/Renaissance Society of America, 1999), vol. 4, pp. 346-348. Illustrated.

Una entrada breve para un público anglohablante.

1410. \_\_\_\_\_. "Fernando de Rojas c. 1467 - 1541." *Encyclopedia of Literary Translation into English*, ed. Olive Classe (London-Chicago: Fitzroy Dearborn, 2000), vol. 2, pp. 1179-1180.

Una presentación de las seis versiones de *Celestina* en traducción inglesa.

1411. TEJEIRO FUENTES, M. A. "Dejó la vieja Celestina fama de hechicera o el tema de la magia en las continuaciones celestinescas," *Estudios humanísticos. Filología* [Univ. De León] 23 (2001):389-408.

Si el uso de hechicería en *Celestina* es ambigua, no lo es en las obras celestinescas posteriores. Aunque presente como motivo en la Segunda, Tercera y Cuarta *Celestinas*, en la *Comedia Tideia* y la *Comedia Pródiga*, está claro que la hechicería no efectúa el enamoramiento: la protagonista ya está enamorada desde antes. Donde la hechicería sí es eficaz en afectar la voluntad de la enamorada es en otro grupo de obras: el *Auto de Clarindo*, la *Comedia Policiana* y la *Comedia Salvaje*.

1412. THIBAUT, André. *Perfecto simple y perfecto compuesto en español preclásico (estudio de los perfectos de indicativo en la Celestina, el teatro de Encina y el Diálogo de la lengua)*. Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 301, Tübingen: M. Niemeyer, 2000, pp. 29-38 y *passim*.

Un fino análisis (con muchos gráficos ilustrativos y estadísticas) de los usos de los dos tiempos según tipos de oración, coordinados con los demás tiempos verbales, como tiempos subordinantes y tiempos subordinados, además de los enfoques sobre la personal verbal y el lexema verbal en oraciones que contienen los dos perfectos.

1413. TORRES MONREAL, Francisco. “*La Célestine* en el teatro francés (s. XX): de P. Achard a Jean Gillibert.” En *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta et al (Kassel: Reichenberger, 2001), 315-344.

Discurre sobre la construcción de dos adaptaciones modernas, teatralizaciones francesas de 1943 (Paul Achard) y 1975 (Jean Gillibert), y las compara a la acción y secuencias de la obra original.

1414. TORRES NEBRERA, Gregorio. “La reescritura y la reinención del mito,” en *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, ed. G. Torres Nebrera (Cáceres: Univ. de Extremadura, 2001), pp.143-207.

Desfilan por estas páginas los descendientes de *Celestina*, en todos los géneros. Hallará el lector títulos de reinenciones celestinescas en forma de zarzuelas, óperas, piezas teatrales, poesía, prosa y biografía, tratados todos aquí con detenimiento y gran riqueza de detalles. La galería de autores incluye a Domingo González, Azorín, Benito de Lucas, Eduardo Blanco-Amor, J. L. Martín Recuerda, Alfonso Sastre, Agustín Yáñez y Jorge Guillén.

1415. \_\_\_\_\_. “Preliminar,” en *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, ed. G. Torres Nebrera (Cáceres: Univ. de Extremadura, 2001), pp. 9-16.

Repaso panorámico de los estudios de este volumen colectivo, todos reseñados en este suplemento.

1416. VAZQUEZ MEDEL, Manuel A. “*La Celestina*, de la literatura al cine,” en *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, ed. G. Torres Nebrera (Cáceres: Univ. de Extremadura, 2001), pp. 125-141.

Discusión teórica de cómo los clásicos deben ser tratados y juicios sobre las películas de 1964 [la italiana], las de César Ardavín [1969], M. Sabido [1976] y G. Vera [1996]. Explora las razones de la escasa fortuna con que ha contado *Celestina* en las producciones audiovisuales, y aporta notas y observaciones sobre los logros, fallos y la crítica que han recibido.

1417. VON DER WALDE, Lillian. “El exordio de *Celestina*: ‘El autor a

un su amigo',” *Celestinesca* 24 (2000): 3-14.

Un fino análisis de los tópicos del exordio y de los procedimientos retóricos revela a este texto como de estructuras tradicionales, con apariencia de epístola. Este procedimiento se encuentra con frecuencia en otras obras de esta época.

1418. \_\_\_\_\_. “*Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores: fuente desapercibida en la obra de Fernando de Rojas.” En *Actas del XVIII Congreso de la AIH (julio 1998)*, ed. F. Sevilla & C. Alvar (Madrid: Castalia, 2000), vol I: 249-255.

La deuda de *Celestina* con la novela sentimental es casi siempre asociada con *Cárcel de amor*, aunque, como se arguye aquí, se debe también incluir a Juan de Flores y su *Grimalte y Gradissa*. La discusión abarca semejanzas temáticas, paralelos textuales, cotejos de Melibea y Mirabella, además de ciertos nexos entre el planto de Pleberio y unos parlamentos del padre de Mirabella.

1419. WALSH, Andrew S. “La belleza actual de *Celestina*: La adaptación de Luis García Montero,” *Celestinesca* 24 (2000): 171-180.

Una adaptación teatral de *Celestina* en nuestros días enfrenta retos tocantes a la extensión, léxico y estilo, y a las actitudes y posturas de los personajes, muchas de ellas ininteligibles ya para el espectador moderno. Este texto es un recuento y valoración de las soluciones a esos y otros problemas en la adaptación de Luis García Montero, estrenada en 1999 en Alcalá de Henares.

1420. ZINATO, Andrea. “*Honesta res est laeta paupertas*: Alcune note sulle *Sententiae* senecane della *Celestina* primitiva.” *Anali di Ca’Foscari* 38.1-2 (1999): 633-661. (\*)



Traducción rusa (Moscú, 1959)



Burgos (Mesón del Cid). Aquí imprimió  
Fadrique de Basilea la *Comedia* h. 1499

## HISTORIA DE LA RECEPCIÓN DE *CELESTINA*: 1499-1822. II (1499-1600)

Joseph T. Snow  
Michigan State University

Es ésta una segunda entrega del estudio del mismo título que se publicó en *Celestinesca* 23 (1997): 115-172. La meta hacia la que siempre he dirigido los múltiples pasos de este proyecto es la muy sencilla de ir creando una obra de consulta para ayudar a reconstruir — hasta lo posible, y dentro de mis posibilidades — el perfil histórico de la recepción de *Celestina*. Se organiza cronológicamente y las entradas comienzan con los tres asteriscos: \*\*\*.

Esta nueva adición agrega una serie de datos que atestiguan la enorme popularidad de la obra en el siglo XVI. Consiste en entradas en su casi totalidad nuevas; hago unas cuantas y limitadas excepciones para una significativa expansión de material aducido en 1997. Por la envergadura del proyecto y el limitado espacio de que dispone la revista, he tenido que limitarme a cubrir en estas páginas un solo siglo —el primero— de la vida de *Celestina*. Es mi intención seguir con otro en el próximo tomo, lógicamente con vistas al siglo XVII. Quiero que un día la obra de consulta aquí esbozada se entronque con otro proyecto bibliográfico cuyo punto de partida será el mítico año de 1822 y que nos llevará al siglo XXI. La primera parte, de la que tiene en manos el usuario una segunda entrega, pretende recoger y realzar la historia de los lectores, las lecturas y la recepción que la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* viene ostentando a lo largo de los tres primeros siglos — más o menos — de su existencia, mientras la obra continuadora luego recogerá más bien la tradición moderna de la ‘investigación’ — la que se inicia en 1824 con la reseña que de la edición madrileña que sacó el impresor León Amarita hizo J. M. Blanco White — representará una nueva expansión de las bibliografías más publicadas en la revista *Hispania* (1976) y con la *Hispanic Seminary of Medieval Studies* (1985).<sup>1</sup> En cierto sentido, el siglo XIX marca cierto renacimiento de la obra de Fernando de Rojas. Es el siglo que la consagra como un clásico. Es digno de una monografía aparte, y pienso un día escribirla.<sup>2</sup>

Para llamarme la atención a otras fuentes, el lector nada más tiene que dirigirse a mí por carta a las señas editoriales (ver la contraportada de esta revista), por Fax (517/432-3844) o por correo electrónico (snow@msu.edu).

Algunas abreviaturas útiles son: BNM (Biblioteca Nacional de Madrid), BNP (Bibliothèque National de Paris), BL (British Library, London), HSA (Hispanic Society of America, New York), Bib. Vat. (Biblioteca del Vaticano).

### 1499

\*\*\*[Fernando de Rojas] [*Comedia de Calisto y Melibea*] [¿Burgos?: ¿Fadrique de Basilea?, ¿1499?]. 4º, 183 págs. Con 18 grabados. HSA. Edición facsimilar (tirada de 200) publicado por Archer Huntingdon en Nueva York: De Vinne Press, 1909,; reimpresso 1970. BNM R-25615, BNP Rés. p. Yg. 64; reimpresso en 1970 (?). Hay edición, publicada por R. Foulché-Delbosc, Bibliotheca Hispanica 12, Madrid-Barcelona: , 1902. Una nueva ed. facsimilar es de Salamanca: Castilla-León/HSA, 1999.

Antes de pasar a la Hispanic Society, estaba en las bibliotecas decimonónicas de Heber y Soleinne.

### 1500

\*\*\*Fernando de Rojas. *Comedia de Calisto y Melibea (...)*. Toledo: Pedro Hagenbach, 1500. Hay una ed. facsimilar, prólogada por Daniel Poyán Díaz, Ginebra, 1961 (BL 11595.r.23).

### 1501

\*\*\*Fernando de Rojas. *Comedia de Calisto y Melibea (...)*. Sevilla: Stanislao Polono, 1501. 76 hojas (sin numerar). Sin ilustraciones. BNP Rés. Yg. 63.

\*\*\*Anónimo. *Libro del esforçado Cauallero Don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos en armas*. Valladolid: Juan de Burgos, 12 de febrero de 1501. BL C.20.d.24.

“Dize la historia que, quando Lançarote fue partido de la donzella, ella se aparejo con mucha gente, & fuese con ella su tia Celestina, y presentaronse delante del rey Mares (...).”

Citado de la edición de A. Bonilla y San Martín, Sociedad de Bibiofilos Madrileños, vol. 6 (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Madrileños), 1912, págs.



228-229. Bonilla cree que esta edición reproduce otra más temprana y, por eso, el nombre de la tía no hará eco de la de la alcahueta, sino, posiblemente, al revés. En esta línea, recuerda al lector otro nombre artúrico recordado en *Celestina*, el de Tristán.

## 1502

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)* Y *nueuamente añadido el tractado de Centurio*. Salamanca: ¿Juan de Porras?, 1502. 70 ff. Con 24 grabados. BL G.10224 (= ex libris Thos. Grenville); HSA. (puede ser de Roma: Antonio Blado por Antonio de Salamanca, ca. 1520: averiguar)

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)* y *nueuamente añadido el tractado de Centurio*. Toledo: ¿Pedro Hagembach?, 1502. Con 24 ilustraciones. BL C.20.b.9.

\*\*\*Se menciona una representación de la *Tragicomedia*, sin duda parcial, en Roma, para festejar las nupcias de Lucrecia Borgia y Alfonso d'Este. Ver Emma Scoles *Studi Romanzi* 33 (1961): 158n2.

## 1506

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia di Calisto e Melibea Nouamente traducta de Spagnolo in Italiano idioma* [Alphonso Hordognez]. Rome: Eucharias Silber, 29 enero 1506. 295 pp. BL C.62.b.17; BNM R-39835.

De la dedicatoria a madonna Gentile Feltria de Campo Fregoso, hablando de la obra de Calisto y Melibea: "(...) acio che V. S. insieme con questa degna patria doue questa opera non e diuulgata se possa alegrare di tante e cosi degne sententie & auisi che sotto colore di piaceuoleze ui sonno" (fol. Aiii recto)

Soneto de introducción:

[E]Cco exequita donna il tuo precepto,  
Ecco il comico tuo, tuo seruitore,  
Et in su compagnia, il dio damore,  
Gratia, belta, disio, speme, e suspecto.

Fede, perfidia, suon, canto, dolore,  
Caldo, freddo, pregion, forza, furore,  
Iganni, inuidia, beffe, arti, e dispecto.

Lenoni, sdegno, buona e mala sotte,

Equel chalfin dilui sol si guadagna  
inimicitie, danno, infamia, e morte,

Con altri effecti assai che non sparagna;  
Mas se nel suo parlar ti parra forte,  
Scusal, che nouamente uien di Spagna. (Aii, recto)

## 1507

\*\*\*Fernando de Rojas. *Siguiese la Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehension de los locos enamorados que vencidos en su desordenado apetito a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Assi mismo hecho en auiso de los engaños de las alcabuetas y malos lisonjeros siruientes*. Zaragoza: Jorge Coci, 1507. 74 hojas (sin numerar). R.Ac.Hist. Un segundo ejemplar (completo) reposa en la biblioteca del Cigarral del Carmen (Toledo).

## 1510

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y melibea (...)*. Sevilla: J. Cromberger, '1502' [c. 1510?]. 64 ff (sin numerar). Con ilustraciones. BL C.20.c.17. (faltan 4 ff.).

## 1511

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragiomedia de Calisto y melibea ....* Sevilla: J. Cromberger, '1502' [¿1511?]. 64 hojas (sin numerar). Con ilustraciones. BL .(BNM R-100.134 (del microfilm del ejemplar de la BL)

## 1513

\*\*\*«Romance nueuamente hecho de Calisto y Melibea ...». c. 1513. 2 ff (sin numerar). Biblioteca Menéndez y Pelayo (Santander).

Incipit:

Un caso muy sennalado quiero, señores, contar  
Como se iba Calisto — para la caza cazar,  
En huertas de Melibea — una garza vido estar  
Echado la había el falcón — que la oviese a tomar,  
El falcón con gran codicia — no se cura de tornar  
Saltó dentro el buen Calisto — para habello de buscar,  
Vido estar a Melibea — en el medio de un rosal,  
Ella está cogiendo rosas — y su doncella arrayán ...

Explicit:

A los gritos de los mozos Melibea oyó su mal,  
 hace llantos muy secretos por su mal no publicar,  
 ordenó cómo matarse por podello acompañar,  
 sube a la torre más alta de la casa a más andar,  
 hace a su padre que mire desde abaxo la escuchar,  
 cuenta le todo lo hecho y lo que entiende obrar.  
 Las lástimas que decía ¿quién que las sepa contar?  
 Acabadas de decir dexa se desesperar,  
 da consigo en tierra muerta por sus males acabar.  
 Tales fines da el amor al que sigue su mandar.

Se encuentra el texto en M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de E. Sánchez Reyes (= vol. 25 de la Edición nacional de las obras completas de ...)(Madrid: CSIC, 1945), 135-143.

\*\*\*Pedro Manuel Ximénez de Urrea. *Cancionero de las obras de Pedro Manuel de Urrea*. Logroño: Arnao Guillen de Brocar, 1513. BL G.11358.

Fols xliv-xlix = “Egloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea, de prosa trobada en metro, por don Pedro de Urrea, dirigida a la condesa de Aranda su madre.” Coplas octosilábicas (abba), se versifican partes del primer auto de la *Tragicomedia*, según las indicaciones de la rúbrica:

“Esta Egloga ha de ser hecha en dos vezes: primeramente entra Melibea y luego después Calisto, y passan allí las razones que aquí parecen, y al cabo despide Melibea a Calisto con enojo, y sálese el primero y después luego se va Melibea, y torna presto Calisto muy desesperado a buscar a Sempronio, su criado, y los dos quedan hablando hasta que Sempronio va a buscar a Celestina para dar remedio a su amo Calisto. Está trobado hasta que queda solo Calisto y allí acaba, y por no quedar mal, vanse cantando el villancico que está al cabo.”

Incipit:

Calisto: Veo en esto, Melibea,  
 la grandeza de Dios.  
 Melibea: ¿En qué, Calisto, veys vos  
 cosa que tan alta sea?  
 Calisto: En dar poder a natura  
 que de perfecta hermosura,  
 acabada, te dotasse;... (vv. 1-7)

Continúa hasta la introducción de Celestina:

Sempronio: A grandes días, sin duda,  
 que una vieja barbuda,

que se llama Celestina,  
conocí yo, qués bien fina;  
más conocido que ruda. (792-796)

Explicit (del texto celestinesco):

Calisto: Y tardas.

Sempronio: Señor, ya voy.  
Dios quede aquí en tu provecho.

Calisto: Ese encamine tu hecho  
para siempre donde oy. (815-818)

Citado de la edición de J. L. Canet Vallés, *De la comedia humanística al teatro representable* (Colección Oberta - Textos teatrales hispánicas del siglo XVI, Sevilla/Valencia: UNED, 1993), 95-121.

## 1514

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea nuevamente revista y emendada con addicion de los argumentos de cada vn auto en principio (...)*. Valencia: Por Juan Joffre, 21 febrero, 1514. 4º, 70 fols. Con 24 grabados. BNM R-4870 [ejemplar de Charles Nodier, Salvá, y Heredia].

\*\*\*[Fernando de Rojas]. *Tragicomedia di Calisto e Melibea de Lingua Hispana in Idioma Italico Traducta & Nouamente Reuista e Correcta e a piu lucida Venustate Reducta per Hieronymo Claricio Immolese*. Traducción de Alfonso Ordóñez. Milan: Zanotto da Castione, 23 de junio, 1514. 4º. BNM R-11303 (ejemplar de Gayangos; un lector italiano llena una de las hojas en blanco al comienzo del tomo con anotaciones sobre Claricio, Rojas y Ordóñez); BNP Rés. p. Yg. 5; BL 11725.d.13.

\*\*\*Lucas Fernández. *Egloga o farsa del nascimiento de Nuestro Redentor (...)*. Salamanca: Lorenzo de Liom de Dei, 10 de noviembre de 1514. 30 hojas sin numerar. Facsímil BNM R-9018.

Bonifacio: Yo soy hijo del herrero  
de Rubiales,  
y nieto del messeguro. (...)

Y aun es mi madre señora  
la hermitaña de san Bricio.

Gil: Essa es gran emba-dora,  
gran diablo, encantadora.

Bonifacio: Muger es de gran bollicio.

Gil: Medio bruxa asmo qu'es

y aun aosadas,  
 que si buscarla querrés,  
 cada nocha la topéis  
 por estas encruzijadas. (...)  
 Pichel, jarro o cangilón,  
 qu'ella toma  
 con muy sancta deuoción,  
 le pega tal suspirón  
 que ño le dexa carcoma. (...)  
 ¡Quán gran puta vieja es ella!  
 Peor es que Celestina.

Bonifacio: Sabe hazer bollo maymón,  
 y haze asbondo çahumerios  
 de las barbas del cabrón.  
 Topa'as hecha visión  
 de noche en los ceminterios.  
 Tiene sogá de ahorcado,  
 y de sus dientes;  
 las burras ha encomendado  
 y de los llobos librado. (ll. 156-210)

Citado de la edición de *Farsas y Eglogas* de M. J. Canellada, Clásicos Castalia 72 (Madrid: Castalia, 1976), pp. 171-173.

## 1515

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (...). Sevilla: J. Cromberger, [¿1513-1515?]. 64 ff (sin numerar). Con ilustraciones. UM (8 ff. se han perdido).

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragico Comedia di Calisto e Melibea* de lingua Hispana in Idioma Italico Traducta da Alphonso Hordognez & Nouamente Reuista e correcta per Vicentio minutiano ... Milan: Nicolai de Gorgonzola, 2 de enero de 1515. 8º, 130 folios. Sin el soneto de Hordognez (1506). BNM R-1473; BL 11715.aa.9.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragico Comedia di Calisto e Melibea nouamente traducta de Spagnolo in Italiano Idioma*. Venecia: [P. Pincius?] 12 abril de 1515. 254 pp. BL 11725.cc.1.

## 1516

\*\*\*Pedro Manuel Ximénez de Urrea. *Egloga Segunda*.

Vieja: ¿Y no sabes tú que soy  
hermana de **Celestina**,  
y que soy yo más fina,  
que sabemos ya más hoy?  
Donde quiere que yo voy,  
aunque no soy hechizera,  
con mi lengua lisongera  
todo quanto quiero doy. (vv. 161-168)

Citado de de edición de Eugenio Asensio, *P. M. de Urrea. Eglogas dramáticas y poesías desconocidas*, Madrid: Colección Joyas Bibliográficas, 1950.

## 1517

\*\*\*Bartolome de Torres Naharro, «Comedia Himenea» en *Propalladia*, Napolés, 1517.

Comienza *in media res*, as in Auto I:

Himenea: Guarde Dios, señora mía  
vuestra graciosa presencia,  
mi sola felicidad,  
aunque es sobrada osadía  
sin tomar vuestra licencia  
daros yo mi libertad. (191)

Los criados de Himeneo se paragonan en su cobardía con Sempronio y Pármeno:

Eliso: Muy modorro sois, amigo,  
porque yo me sé guardar  
de los peligros mundanos.  
Boreas: A la fe que estás conmigo.  
**Hagamos, por nos salvar,**  
**como dos buenos hermanos;**  
**huygamos d'esta congoja**  
**y apartémosnos del mal;**  
que, a la fe, todo lo ál  
es andar de mula coja.  
Eliso: Pues sabrás  
que agora te quiero más. (194)

Himeneo ofrece a los criados sayón y “jubón de brocado,” y promete darle más y mejor, llamandoles “hermanos,” muy al estilo de Calisto (206-207).

Febea confiesa su amor a su hermano, el Marqués, al estilo de Melibea en los Autos X, XIX y XX:

Febea: Mas primero  
 quiero contar como muero.  
 Yo muero por un amor  
 que por su mucho querer  
 fue mi querido y amado,  
 gentil y noble señor,  
 tal que por su merecer  
 es mi mal bien empleado.  
 No me queda otro pesar  
 de la triste vida mía,  
 sino que cuando podía,  
 nunca fui para gozar,  
 ni gocé,  
 lo que tanto deseé.  
**Muero con este deseo,**  
**y el corazón me revienta**  
**con el dolor amoroso;**  
**mas si creyera a Himeneo,**  
**no moriera descontenta.**  
**ni le dejara quejoso. (228-229)**

Citado de la edición de D. W. McPheeters, *Comedias: Soldadesca-Tinlarario-Himenea*, Clásicos Castalia 51, Madrid: Castalia, 1988<sup>2</sup>. BNM 9-45736.

## 1518

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)*. Valencia: Joan Joffre, 27 de marzo de 1518. 70 folios (sin numerar). Con ilustraciones. BL C.64.d.4.

## 1519

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto e melibea, novamente tradocta de lingua castigliana in italiano idioma. Aggiuntovi di novo tutto quello che fin al giorno presenta li manchava*. Traducción de Alfonso

Ordóñez. Venecia: Cesare Arrivabene, 10 de diciembre, 1519. 8<sup>vo</sup>. 128 hojas. Lleva 16 viñetas (son dos tacos que se repiten ocho veces c.u.) BNM R-1434; BL 11726.aa.20; BNP Rés. p. Yg. 6.

En el ejemplar de la BNM, un lector inglés ha escrito en la contraportada: "The first in any way regular Drama of the Moderns, written in the reign of Ferdinand & Isabella — The autor Rodrigo de Cota about 1450."

## 1520

\*\*\*Fernando de Rojas. *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Sevilla: J. Cromberger, '1502' [1518-1520]. 66 ff. (sin numerar). Con ilustraciones. BNM R-26575.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Ain hipsche tragedia von zwaiien liebhabenden mentschen, ainem ritter Calixtus vnd ainer edlen junckfrawen Melibia (...)*. Trad. Christof Wirsung, Augsburg: Sigismund Grymm & Max Wirsung, 20 diciembre de 1520. 154 pp. BNP Rés. Yg. 63bis; BL C.107.d.4.

\*\*\*Simó Benet de Clariana i de Seva (abogado poseedor de una *Celestina*). Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona.

\*\*\*Pere Joan Masferrer (presbítero poseedor de una *Celestina*). Barcelona. (podía ser de 1528)

## 1521

\*\*\*Anónimo. **Síguese la Comedia llamada Thebayda** (ff. iii-xlv). Valencia: Jorge Costilla, 1521.

\*\*\*Anónimo. **Síguese la comedia llamada Ypolita nueuamente compuesta en metro** (ff. xlvi-lii). Valencia: Jorge Costilla, 1521.

\*\*\*Anónimo. **Comedia nueuamente compuesta llamada Seraphina** (foliación nueva i-xiii). Valencia: Jorge Costilla, 1521.

## CA. 1521

Reproducido en *Cuatro obras del bachiller Hernán López de Yanguas. Siglo XVI*. El ayre de la almena, textos literarios rarísimos, III, Cieza: 'la fonte que mana y corre ...', 1960 (BNM VC<sup>a</sup> 4211/18).

Hay reminiscencias del acto IX en esta "Pregunta":



Porque los viejos ancianos  
adonde quiera que estan  
quieren mas vino que pan  
y le tiemblan pies y manos?

Respuesta

Porque es fria la senectud  
quieren vino que es caliente  
el temblar es claramente  
porque les falta virtud. (fol. a4)

### 1523

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)*. Sevilla [¿Venecia: Juan Batista Pedrezano?], 1523. 8º, 95 folios. Con 24 grabados. De las estrofas finales de Proaza, lleva cinco de los siete. BNM R-30427. HSA; BL C.63.e.8; Viena Nationalbibliothek 38.E.234.

\*\*\*Fernando de Rojas. [Venecia]: s. i., mayo de 1523. 8º. 96 folios. Ilustrado con unos factotos repetidos.

### 1524

\*\*\*Un ejemplar de la edición de "1502" (Norton 1518-1520, edición "puta")—sin colofón—se encuentra encuadrada con una *Cronica del muy esforçado cauallero el Cid Ruy diaz campeador* (Toledo: Ramón Petras, 20 diciembre de 1524). BNM R-26575.

\*\*\*Juan Luis Vives. *De institutione feminae christianae / La formación de la mujer cristiana*. Amberes: Michaellem Hillenium Hoochstranatum, 1524. (El prefacio está fechado en abril de 1523, en Bruja.) Del Libro I, cap. V, "Qui non legendi Scriptores, qui legendi":

"Tum et de pestiferis libris, cuiusmodi sunt in Hispania: *Amadisus, Splandianus, Florisandus, Tirantus, Tristanus*, quarum ineptiarum nullus est finis: quotidie prodeunt novae: *Coelestina* laena, nequitiarum parens, *Carcer Amorum*: in Gallia ..."

"Deberían igualmente (las autoridades) ocuparse de los libros pestíferos, como son, en España, *Amadís, Esplandián, Florisando, Tirant lo Blanch y Tristán*, cuyas locuras nunca tienen final y de los que a diario salen títulos nuevos; la alcahueta *Celestina*, madre de necedades y carcel de amores; en Francia ... ."

El texto en latín citado en *Johannis Lodovici Vivis Opera Omnia*, vol. IV

(Valencia: B. Monfort, 1783), pág. 87 (BNM 5-41524); manejo la traducción de Joaquín Beltrán Serra, Colección J. L. Vives 4A, València: Ajuntament de València, 1994, p. 67.

\*\*\*Antonio de Guevara, "Letra para Don Pedro Girón cuando estaba desterrado en Orán" (16 de abril de 1524), en *Libro primero de las epístolas familiares*. Valladolid:, 1542, fols. ciiii<sup>v</sup> - cviii<sup>v</sup>, cita en ciiii<sup>lv</sup>. BNM R-871.

"No en novelas de Iuan Bócacio ni en las tragicomedias de Calisto, sino en las altas visiones del alto propheta David (Daniel? = BAE 13), se dice y escribe de cómo dos ángeles debatieron y se contradixeron delante de Dios, en que el uno defendía ser bueno no libertar a los hebreos, porque se convirtiesen a los persas, y el otro porfiaba que los libertasen, porque sacrificasen y reedificasen el templo de Hierusalem."

Citado de la edición de *Libro Primero de las Epístolas familiares de fray Antonio de Guevara* de J. M. de Cossío, vol. I, Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Segunda Serie, vol. 10 (Madrid: Aldus, 1950), p. 419. BNM 6-13092.

\*\*\*Joan Bages, librero barcelonés, tiene siete ejemplares de **Celestina** disponibles.

M. Peña Díaz, *Laberinto*, 130

\*\*\*Bartolomeu Riera, librero barcelonés, tiene tres ejemplares de **Celestina** disponibles.

M. Peña Díaz, *Laberinto*, 130

## 1525

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Sevilla: Jacobo Cromberger & Juan Cromberger, 1525. 64 ff. Ilustrado. BL G.10223.

\*\*\*Fernando de Rojas. *TCM*. Barcelona: Carles Amorós, 1525.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea novamente tradocta de lingua castigliana in Italiano idioma (...)*. tr. A. Hordognez. Venecia: Gregorio de Gregorii, noviembre 1525. 8º, 119 folios. BNM Cerv. Sedó 8637, BNM R-8746; BibVat: BL C.128.e.17.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea (...)*

*nuovamente tradotta de lingua Castigliana in Italiano idioma.* Venecia: Francesco Caron, noviembre de 1525. 119 hojas. (Adams #1233)

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea (...)* novamente tradotta de lingua Castigliana in Italiano idioma. Venecia, 1525. P.-F. CAT no. 98. Un ejemplar 'mixto' de hojas de las dos ediciones (Caron, Gregorii) de Venecia de este año.

\*\*\*Anon. *A new comodye in englysh in maner of an enterlude ryght elygant & full of craft of rethoryk wherein is shewd & dyscrybed as well the bewte & good propertes of women as theyr vyvys & euyll condicions.* Londres: "Johannes Rastell imprimi fecit", h. 1525-1530. Bodleian Library: Malone 22.

\*\*\*Richard Hyrde (reader-translator of Vives) *A very frutefull and pleasant boke called the instruction of a christen woman.* MS Bib. Bodeleian.

"... those vngracious bokes, such as be in my countre in Spayne: *Amadise, Florisande, Tirante, Tristane,* ande *Celestine,* baude mother of noughtynes." (sig. E4)

## 1526

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)* y *nueuamente añadido el tratado de Centurio y el auto de Trasso & sus compañeros. Nueuamente hystoriado.* Toledo: En casa de Remon de Petras, el 23 de junio de 1526. Con ilustraciones. BL C.63.c.24.

## 1527

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestine en laquelle est traicte des deceptions des seruiteurs enuers leurs maistres & des macquerelles enuers les amoureux, translaté d'ytalien en françois.* Paris: Impta. de Nicolas Cousteau, pour Galliot du Pre, (1º de agosto) 1527. 8º, 6 + 176 folios. Ilustrado. BNM R-1467; BNP Rés. Yg. 307.

## 1528

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea. Enla qual se contienen (...)* auisos muy necesarios para mancebos: mostrando les los engaños que estan encerrados en siruientes & alcahuetas. [Colofón] Con el Tratado de Centurion [sic], con diligencia corregido y emendado. Sevilla: Por Jacobo Cromberger aleman y Juan Cromberger, marzo de 1528. 8º. Con 24 grabados. BNM R-30275. HSA.

\*\*\*Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana andaluza en lengua española muy clarissima. Compuesto en Roma* (1524). El qual Retrato demuestra lo que en Roma passaua y contiene munchas mas cosas que la **Celestina**. Venecia, 1528.

Del Mamotreto 24:

Silvio: Quiero ir allí a ver quién es aquella que entró allí, que tiene buen aire de mujer.

Autor: ¡Oh qué regañar tan donoso! ¡Por vida de tu amo, di la verdad!

Compañero: Hi, hi! Diré yo como de la otra, que las piedras la conocíen.  
(151)

Del Mamotreto 31:

Loçana (a Rampín): - (...) Mirá, quando vine a Roma, de todos los modos de vivir que había me quise informar, y no supe lo que sé agora, que si como me entremetí entre cortesanias, me entremetiera con romanas, mejor gallo me cantara que no me canta, como hizo la de los Ríos, que fue aquí en Roma **peor que Celestina**, y andaba a la romanesca vestida con batículo y entraba por todo, y el hábito la hacía licenciada, y manaba en oro, y lo que le enviaban las romanas valía más que cuanto yo gano; (...)." (175)

Del Mamotreto 36:

Caballero: -¡Mírela vuestra señoría a la ventana; no hay tal Lozana en el mundo! Ya abre, veamos qué dice. Cabecea que entremos donde ni fierro ni fuego a la virtud enpece.

Embajador: - ¡Qua più bella la madre que la filla!

Caballero: - Monseñor, ésta es Cárcel de Amor, aquí idolatró **Calisto**, aquí no se estima **Melibea**, aquí poco vale **Celestina**. (190)

Del Mamotreto 47:

Silvano: Porque su castíssima madre y su cuna fue en Martos, y como dicen, *no donde naces, sino con quien paces*. Señora Lozana, veo que viene gente, y si estoy aquí os daré empacho. Dadme licencia, y mirá cuándo mandáis que venga a serviros.

Lozana: Mi señor, no sea mañana ni el sábado, que terné priesa, pero sea el domingo a cena, y todo el lunes, porque quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las Coplas de Fajardo [= Carajicomedia] y la comedia Tinalaria y a **Celestina**, que huelgo de oír estas cosas muncho.

Silvano: ¿Tiénela vuestra merced en casa?

Lozana: Señor, velda aquí, mas no me la leen a mi modo, como haréis vos. Y traé vuestra vihuela y sonaremos mi pandero. (222-223)

## De Mamotreto 52:

Lozana: ¿Sabes con qué me consuelo? Con lo que dijo Ranpín, mi criado: que en dinero y en riquezas me pueden llevar, mas no en linage ni en sangre.

Sagüeso: Voto a mí que tenéis razón; mas para saber lo cierto, será menester sangrar a todas dos, para ver cuál es mejor sangre. Pero una cosa veo, que tiene gran fama, que dicen que no es nacida ni nacerá quien se le pueda comparar a la Celidonia, porque **Celestina** la sacó de pila. (232)

## De Mamotreto 54:

Divicia: ¿Qué quería aquella mala sabandija?

Lozana: ¡Tres bayoques de apretaduras, así la azoten! Conmigo quiere ganar, que la venderé yo por más vieja astuta que sea.

Divicia: A casa de la Celidonia va.

Lozana: ¿Qué más Celidonia o **Celestina** que ella? Si todas las Celidonias o **Celestinas** que hay en Roma me diesen dos carlines al mes, como los médicos de Ferrara a Gonela, yo sería más rica que cuantas mugeres hay en esta tierra. (241)

## De Mamotreto 55:

Lozana: ... ¿Y qué más? ¿Me dirás «celestial» sin tartamudear?

Coridón: **Ce-les-ti-nal.**

Lozana: ¡Ay, amarga, mucho tartamudeas! Di «alcatara».

Coridón: **Al-ca-go-ta-ra.**

Lozana: ¡Ay amarga, no así! (...). (245)

Citado de la edición de Giovanni Allegra, *Temas de España 159*, Sección de Clásicos, Madrid: Taurus, 1985. BNM 3-80088.

\*\*\*Jaime de Huete. *Comedia intitulada Tesorina*. s. l., s. i., s. a. (¿Zaragoza: Pedro Hardouyn, 1528?). BNM R-4531. Ed. facsímil en *Autos, Comedias y Farsas de la BN*, vol. II (Madrid, 1964), pp. 9-40.

\*\*\*Sa de Miranda. *Comedia intitulada, Os estrangeiros*. Escrito hacia 1528. "Contiene indudables reminiscencias del lenguaje de *Celestina* y de la filosofía de *Celestina*:"

Devorante: A môr ciência que no mundo há é saber conversar co's homens, bom rosto, bom barrete, boas palavras nao custam nada, e valem muito; e assi quem sabe de tudo isto faz bom barato.

Calídio: Quem concertará tantos desconcertos? (141)

Devorante: E depois sabeis que vos respondem por suas leis? **Que palavras de cortesia nao obrigram.** Nunca tais direitos vistes. Acham que ua só palavra obriga e muitas nao; nao hajais vós medo que co estes tais eu faça muita farinha. (154)

Devorante: Vejamos que **trovas agora faz de improviso.** (181)

Citado de la edición de sus *Obras completas*, vol. II, Lisboa: Sá de Costa, 1943<sup>2</sup>. BNM 4-22420.

\*\*\*Inventario de libros (1528)

(37) “1.401 calistos @ 16 maravedíes el ejemplar.” [= Fernando de Rojas, *La Celestina*; ed. impresa por Jacobo y Juan Cromberger, Sevilla, 1528; 4º, 66ff. 16 pliegos.].

(69) “408 farças de calisto @ 3 maravedíes el ejemplar.” [Una obra no identificada basada sobre *La Celestina*. El *Cancionero de Urrea* contenía una Egloga de Calisto y Melibea que quizas se haya impreso aparte como farsa; en c.1513 Jacobo Cromberger imprimió un pliego suelto, Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea, pero fue Fº 2ff. 1 pliego, y una ed. posterior que constara de un solo pliego no habría sido valorada en 3 maravedíes].”

Citado de Clive Griffin, “Un curioso inventario de libros de 1528,” en *El libro antiguo español. Actas del Primer Coloquio Internacional*, al cuidado de M. L. López Vidriero y P. M. Cátedra (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca-BNM, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988), pp. 189-224, en 202, 206-207.

## 1529

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)*. Valencia: Juao Vinao, 12 de febrero de 1529. Con 26 ilustraciones (incluye el título). BL C.63.f.25 (con notas marginales en latín).

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestine en laquelle est traicte des deceptions des seruiteurs enuers leurs maistres & des macquerelles enuers les amoureux, translaté d'ytalien en françois*. Paris: 1529. Una reimpression de la traducción anónima de 1527.

\*\*\**Celestine en laquelle (...)*. Lyon: Claude Nourry, 1529. Es la traducción anónima que había aparecido en Paris en 1527 y en este mismo año de 1529.

### ¿1530?

\*\*\**Tragicomedia de Calisto y Meliba. Con el Tratado de Centurio y el auto de Traso*. (Colophon = 'Fue impresso en Medina del Campo a costa del Impressor.'). 8º, 140 hojas sin foliar. Con 27 ilustraciones, incluso una para el auto de Traso. 1 BNM R-3801; BL 243.a.8 (con notas manuscritas).

### 1531

\*\*\*Fernando de Rojas. *TCM*. Barcelona, 1531. Reimpresión de la de 1525.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea novamente tradotta de lingua Castigliana in Italiano idioma (...)*. S. l. [Venecia]: stampata per Marchio Sessa, 10 febrero, 1531. 113 hojas. Con 16 grabados (3 diferentes). BNM Cerv. Sedó 8638; BL G.10159.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea (...), tradotta de lingua Castigliana in Italiano idioma*. Venecia: Per Francesco di Alessandro Bindoni & Mapheo Pasini, junio de 1531. 8º. P.-F. Cat no. 99.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina (?)*. Venecia: Juan Batista Pedrezano, 24 octubre de 1531. 8º. 108 folios. Su esquema iconográfico es idéntico al de Sevilla 1523. BNM R-12435, BNP Rés. p. Yg.4.

\*\*\*Juan Luis Vives. *De causis corruptarum artium*. Liber secundus, cap. IV, "De poesi, ejusque magna VI: Quam fere omnes in universum Poëtae pessimo malo ea abusi sint (De la poesía y de su gran influencia; abuso que hicieron casi todos los poetas convitiéndola en el más eficaz de los males)." El prefacio está fechado en Brujas, en julio de 1531.

"...corrupta est haec ars, quod ab insectatione flagitiorum et scelerum transiit ad obsequium pravae affectionis, ut quaecunque odisset poëta, in eum linguae ac stili intemperantia abuteretur (...) tum involucris coepit tegi fabula: paullatim res tota ad ludicra, et in vulgum plausibilia, est traducta, ad amores, ad fraudes meretricum, ad periuria lenonis, ad militis ferociam et glorias; quae quum dicerentur cuneis refertis puerorum, puellarum, mulierum, turba opificum hominum, et rudium, mirum quam vitabuntur mores civitatis admonitione illa, et quasi incitatione ad flagitia, praesertim quum comici semper catastrophem laetam adderant amoribus, et impudicitiae, nam si quando addidissent tristes

exitus, deterruissent ab iis actibus spectatores, quibus eventus esset paratus acerbissimus. **In quo sapientior fuit qui nostra lingua scripsit Celestinam tragicomoediam;** nam progressui amorum et illis gaudiis voluptatis, exitum annexuit amararissimum; nempe: amatorum, lenorum casus et neces violentas; neque vero ignorarunt olim fabularum scriptores turpia esse quae scribent, et moribus juventutis damnosa.”

“El teatro se corrompió también porque del acoso del vicio y de la bellaquería, pasó al servicio de la pasión desordenada, por manera que todo lo que concitó la saña del poeta desató contra sí la destemplanza de su lengua y de su pluma. (...) Entonces, la fábula comenzó a disimularse en forros y en envolturas y, poco a poco, el teatro en masa se acogió a escabrosidades que siempre ganan el aplauso del público, a amores viciosos, a artimañas de meretrices, a perjuros de alcahuetes, a fanfarronerías de soldados; cosas ésas que, como se decían en corrales atestados de muchachos, doncellas, mujeres, masa humana de artesanos ignorantes, es indecible cómo se iban estragando las costumbres de la ciudad con aquellas representaciones y como incitaciones a la bellaquería, principalmente porque los autores de comedias siempre daban un desenlace feliz a las comedias de amores y de impurezas, pues si alguna vez les hubieran dado un desenlace catastrófico, alejaran de esos espectáculos al público para el cual se hubieran estudiado y preparado una tan amarga decepción. En este punto fue incomparablemente más cuerdo el que escribió en nuestro vulgar castellano la tragicomedia de la *Celestina*, pues a los amores avanzados hasta un límite ilícito y a aquellos deleites pecaminosos, dioles una amarguísima ejemplaridad con el trágico fin y la caída mortal de los amantes, y a las muertes violentas de la vieja alcahueta y de los rufianes que intervinieron en ese escarmentador celestineo.”

El texto citado de *Johannis Lodovici Vivis Opera Omnia*, vol. VI (Valencia: B. Monfort, 1785), pág. 99 (BNM 5-41524); manejo la traducción de Lorenzo Riber de *Las disciplinas*, Historia del pensamiento 83, Barcelona: Orbis, 1985), pp. 117-118. BNM 3-84970.

\*\*\*Alejo de Venegas. *Tractado de Ortografía*. Toledo: Lazaro Seluago, Ginoves, 1531. Libro II, cap. 3. BNM U-2836.

“Dexando aparte todo el texto sagrado y el derecho canonica y ciuil y los sanctos doctores, con todos los aprouados por la yglesia catholica, pocas disciplinas ay en que no aya libros dañosos, o a lo menos superfluos. Porque empecemos de nuestra lengua castellana, no nos embiaria a dezir dende Lobayna Ludouico Elinas tanto mal de nuestros libros vulgares, si viera el que en alguna manera podia soportar corruption de costumbres, y por esso allende de los Amadis, y los Tirantes con toda su classe. Con mucha razon defiende su satyrica saña en la lena *scelestina* que en mi verdad no ay marcial que tanto mal haga en latin quanto esta flora patente desflora la juuentud en romance” (ci-cii).



\*\*\*Fray Francisco de Osuna. *Norte de los estados*, "Sermón contra los adúlteros," fol. 85<sup>r</sup> - 85<sup>v</sup>. Sevilla: Bartolomé Pérez, 1531. BNM R-1798. Burgos 1541 = BNM R-10960.

**Villaseñor:** ... -Algunos dizen que no es bien que sepan leer las mugeres, mas a mí me parece que todas aprendan leer para que gozen deste sermón escrito, pues que, en las yglesias nunca se predica, aunque es más necesario.

**El auctor:** -Si no topassen con *Celestina* las mugeres lectoras, provecho les haria ver en escrito los males del adulterio. Empero, aunque son christianos nuestro casados, mejor leen a *Celestina* o a otros semejantes que no cosa que les aproueche: y aun de mejor voluntad leen los hombres cosas fuera de Christo que christianas.

**Villaseñor:** -... no ay quien tanto siga lo que lee como la muger, que si es adultera o enamorada y devota de cavalleros que se precian de tener amigas, no es sino porque la tal muger lee y oye libros de amores y cavallerías, que la derriban a costa de su marido que se los consiente.

\*\*\*"Determinatio Facultatis theologiae scholae Parisiensis quorundam libellorum, ad eam vt de eis suum ferret iudicium transmissorum." Anno 1530 [i. e. 1531], die 2 Mart.

"Et de alio [libro] qui dicitur, la *Celestine*, qui etiam inventi dicuntur apud Ioannem de Saint Denys, nihil diximus."

Citado de Duplessis d'Argentré, *Collectio iudiciorum de novis erroribus*, París: A. Cailleau, 1728, II: 85.

## 1532

\*\*\*Antoine du Saix. *Lesperon de discipline (...)*. Lyon?: Sébastien Gryphius?, 1532, fol. I ii<sup>v</sup>-iii<sup>r</sup>.

J'estimerois que ignorants n'eussent loy  
 Que d'imprimer le compte Meleusine,  
 Ou Taillevent le maistre de cuisine  
 Le grand Albert quant aux secrets des femmes,  
 Matheolus, vray advocat des dames,  
 Ventes d'amours, la guerre des grenoilles,  
 Les droiz nouveaulx, le livre des Quenoilles,  
 Le Testament maistre François Villon,

Jehan de Paris, Goddefroy de Billon,  
 Artus le Preux ou Fierabras le Quin,  
 Tous les vaillantz et Bertrand du Clecquin,  
 La Maguelonne et Pierre de Provence,  
 Le Peregrin pour fraische souvenence,  
 Ou Scelestine et le Perceforest,  
 Roland, Mauguis, Dardaine la Forest,  
 Prison d'amours, addition et glose,  
 Finablement le Roman de la Rose,  
 Ce sont traictez qu'on ne doibt estimer.  
 Sçavants ou non les peuvent imprimer.  
 Mais à cella qui concerne la Loy  
 Mettre on n'y doibt que gents de bon alloy.

Citado de D. Drysdall, *'La Célestine' in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin* (London: Tamesis Books, 1974), pp. 260-261.

### 1534

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)* & *nueuamente añadido el tractado de Centurio*. Venecia: Estephano Nicolini da Sabio, 10 de julio, 1534. 8º, 108 folios. Con 24 grabados de la ed. de 1531 de Pedrezano. BNM R-2877; Cerv. Sedó 8647; HSA; BL G.10156(1.); BibVat; BNP Rés. Yg. 302(1). Con, en pp. 213-15, de Francisco Delicado, su introd. 'que muestra a pronunciar la lengua española'.

\*\*\*Feliciano de Silva. *Segunda Comedia de Celestina*. Medina del Campo: Pedro Torans, 29 de octubre de 1534. 4º, 128 folios. Título ilustrado. BL C.57.c.37.

De la Carta proemial: "(...) esta **segunda comedia de Celestina** escriví, y a vuestra señoría la enderecé." (106)

De la Cena 22, esta alusión al texto de Rojas:

Palana: Como si no supiésemos aquí quién es **Celestina**, á cabo de ser coronada tres veces por alcahueta. (347; cf. TCM, acto II)

De la Cena 34, esta otra alusión al texto de Rojas:

Celestina: Pregunta, hija, a tu prima Areúsa, cómo le fue y le ha ido con el consejo que le di la noche que la hallé con el dolor de la madre guardando mucha lealtad al otro negro capitán, como si le hubiera hecho pleito homenaje

de guardalle la fortaleza (...). (480; cf TCM, acto VIII))

Citas de la ed. de Consolación Baranda, *Segunda Celestina*, Letras Hispánicas 284, Madrid: Cátedra, 1988.

\*\*\**Libro de la Vida y Costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán* (1534). BNM MS 2099 olim G.127.

Alonso elogia la conversación y gracias del mesonero y éste se lo agradece:

Mesonero (dirigiéndose a Alonso): - Señor, yo lo agradezco y tengo en muy grand merçed, pero yo quiero conformarme con el dicho de Çelestina que dizen que 'Mas vale un pedaço de pan con plazer que muchas buenas viandas con cuydado y pesar.' Yo bivo contento y no quiero esas provanças, mayormente andando el mundo tan a revés como anda (...).

Publicado por primera vez en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 85 (Madrid: Impta. Miguel Ginesta, 1886); la cita está en la pág. 165. BNM 2-52436.

\*\*\*Gratien du Pont. *Les Controversses des Sexes Masculin et Femenin*. Toulouse: Jacques Colomies, 1534, fol. cxxv<sup>v</sup>-cxxvi<sup>r</sup>.

De «Les autheurs qui blasment les femmes, et en quel lieu» (selección basada en Jean de Nevizan, 1518).

Premierement: ces gentilz satyricques  
 Qui de telz dictz; sont tresfort iuridicques  
 Qui nommez sont: au lieu quau marge avez  
 Avec merlin: qui bien croyre debvez  
 La bible dicte: doree en ses diffames  
 Dans ce beau tiltre: des fallaces des femmes  
 Platine aussy: et le bon obseruant  
 Buste nommé: iuste, droict obseruant  
 Claude aussy bien: au cinquiesme traicté  
 Pareillement: beauculp en a traicté  
 Sempronius: lespaignol aussy bien  
 Vous en dira (...)

Citado de D. Drysdall, *'La Célestine' in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin* (London: Tamesis Books, 1974), pp. 261.

\*\*\*Fernando de Rojas. *TCM*. Barcelona, 1535. Reimpresión de la de 1525.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea Nvovamente Tradotta de lingua Castigliana in Italiano idioma (...)*. [Hordognez] S. l. [¿Venecia?]: Stampata per Pietro de Nicolini da Sabio, julio de 1535. 8º, 112 folios. Con 16 grabados. BNM R-31231, BNM Cerv. Sedó 8650. HSA; BibVat; BNP Rés. Yg. 303.

\*\*\*Antoni Barril (guarnicionero poseedor de una *Celestina*). Arch. Hist. de Protocolos de Barcelona.

\*\*\* Feliciano de Silva. *La resurection de Celestina. Segunda comedia de Celestina*. Medina del Campo (?):, 17 de junio ded 1535. Corregida por Pedro de Mercado de Medina del Campo. BNM R-39769.

\*\*\* 'El Captivo'. *Auto de Clarindo*. s. l. (¿Toledo?), s. i., s. a. (¿1535?). Ed. facsímil en *Autos, Comedias y Farsas de la BN*, vol. II (Madrid, 1964), pp. 77-108. BNM R-2262.

Hay escenas que tienen más que sólo reminiscencias de *Celestina*, como en estos excerptos:

Antonica (sirvienta): Pecadoras  
las que sirven a señoras,  
que su mal no tiene cabo;  
nunca os dan en malas oras  
otra cosa sino el rabo.

Que sirváis  
dos mil años que viváis,  
jamás nunca se contentan;  
y, si un playo les quebráis,  
en la soldada lo cuentan.

Si respondés,  
luego más nombres tenés  
que no días ay en el año;  
y si mostrenca os hazés,  
más hazéis en vuestro daño.

“Pereçosa,  
vellaca, puerca, gołosa,  
mala hembra, desoluta;  
di, ¿no acabas, çancajosa?  
¡Ven aquí, borracha puta!

Dormillona,  
 ¿de dónde vienes, soplona?  
 Mueras de mala calambre!”  
 Y no puede la persona  
 a vezes resollar de hambre.

“Relamida,  
 desvergonçada, raída.”  
 Quando ya no hallan tacha,  
 os dirán: “¿Seas ardida,  
 doña rostros de borracha!”

Mil enojos  
 se toman por sus antojos,  
 la verdad nunca la cre[e]n,  
 tien[en] la cosa ante los ojos  
 y de çiegas no las ven. (Acto 1º, 851-885)

Aquí el criado, Coristán, describe a la vieja para su amo, Felecín:

Escuche aora,  
 que aquí junto, señor, mora  
 una muger viejecilla.  
 Si ella quiere, a desora  
 rebuelve toda la villa.

Con conjuros  
 a los que están más seguros  
 haze andar en el inverno ...

Sin dubdar,  
 si quierequajar la mar  
 hasta dentro a Calicú,  
 trae siempre a su mandar  
 al capitán Belzebú. (Acto 3º, 2069-2088)

Coristán le plantea a Vieja la situación:

Coristán: **Madre honrada,**  
 tu seas mejor allada  
 que no fue Archiles el griego;  
 por mi amor, desta vegada,  
**que vengas conmigo luego.**

Vieja: ¡Coristanico!  
 ¿Quién te embiá acá, bobico?...

Coristán: que vengas sin dilatar,  
 por **guarir**  
 dos que están para morir...

ansí que, para vivir,  
 tu buen socorro demandan...  
 Vamos sin más dilación...  
     que su dolor  
 todo redunda de amor... (Acto 3º, 2114-2135)

Enterada del encargo, Vieja piensa en sus artes mágicas, así:

Sin tardar,  
 el azeite quiero llevar  
 pues esta confacionado,  
 también puede aprovechar  
 esta sogá de ahorcado.

Buenas son  
 estas barbas de cabrón,  
 que todo lo abre y qu[i]ebra,  
 con el sebo de texón  
 y la lengua de culebra...  
 también es cosa provada  
 estos ojos de la loba.

    ¡Ay!, otra cosa:  
 el rabo de la raposa  
 que tomó viva mi suegro;  
 llevaré la mariposa  
 y el cuero del gato negro. (Acto 3º, 2144-2163)

Así transcurre la escena de la llegada de Vieja a hablar con los enamorados:

Felecín: ¿Viene, di?

Coristan: Sí, señores, veisla aquí,  
     ¡y aun vien aparejada!

Vieja: **Hijos míos**, veisme aquí.

Clarindo: **Madre**, seas bien llegada.

Felecín: **Madre mía**...

Estor (aparte): Yo, que hablo,  
 Dios me libre del diablo  
 de la vieja encantadera;  
 ésta es, y ansí lo acabo,  
**alcahueta y echizera.**

    Un finado dizen  
 que ha desenterrado;  
 y le quitó esta malvada  
**los dientes a un ahorcado**  
 de la horca de Tablada.

¡Que mesurada  
viene, con su cuchillada,  
la niña de tres treinta años! (Acto 3º, 2164-2186).

Comentario de las dos doncellas engañadas por Vieja, al final de la obra:

Florinda: Prima, ¡cómo nos azieron!  
Mejor fuera  
que nunca acá viniera  
**aquella vieja a tal hora.**

Clarisa: Ella, cierto, es echezera.

Florinda: ¡Oh, **celestina** traidora! (Acto 3º, 2413-2418)

Citado de la edición de M. A. Pérez Priego, *Cuatro comedias celestinescas*.  
Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI (Sevilla-Valencia: UNED, 1993), por  
acto y líneas.

\*\*\*Velázquez de Avila. *Trovas...* (¿Valencia? h. 1535). BN R-9428, col.  
2. «Otra a vno que auia gran rato que andaua paseando por la puerta de su  
amiga cantando»:

Por mi vida que no he visto  
tal amor ni semejante  
por su fee señor **Calisto**  
que vuestra merce no cante  
pero auiseme por dios  
desso mucho que pasea  
enojasse **Melibea**  
o holgays **Calisto** vos.

Citado de A. Rodríguez Moñino, ed. *Cancionero gótico de Velázquez de  
Avila* (Valencia: Castalia, 1951), p. 93. BNM R-31890.

## 1536

\*\*\*Fray Francisco de Osuna. *Ley de amor y quarta parte del abecedario  
espiritual*. Burgos: Juan de Junta, 1536, p. 139<sup>r</sup> - 139<sup>v</sup>. BNM R-13678.

“Por dos razones ternan cruel aborrecimiento en el infierno los que aqui  
se amaron de mal amor; lo uno porque alli se verá claramente que no era amor  
el que aca se mentia ser amor sino codicia y propio interesse (..) La ley del amor  
no solamente es ajeno de los malos porque no la quieren obrar, mas aun no

quieren oyr hablar del amor de Dios sino de **Celestina**: o de *Carcel de amor* o de semejables amores que verdaderamente son aborrecimientos (...) en el infierno ellos bastaran para se atormentar (...).”

### 1537

\*\*\*Inquisición de Toledo, AHN legajo 90 de causas, nº. 167. Contra Juana Martínez, por hechicera, que confesó:

“Que en el tiempo que estuvo en casa de esta declarante Mari Gomez, le vido que hincaba vn asador cabo vn cantaro e hechava vn poco de agua en el cantaro e la dicha mari gomez ponía su boca sobre la boca del cantaro e llamava a barrabas e satanas e a berzebu y a todas las siete capitánias de los demonios conjurandolos a todos los diablos con los siete conjuros de **çelestina**, e dezía a los demonios que hiziesen lo que ella quería, e los llamava para hazer venir a su marido.”

\*\*\*Francesc Terré, “Inventario de los libros dejados a su muerte por el noble de Barcelona F. T.”

- “46. Item un tractat de Agricultura en castellà.
- 47. Item un *Lunari* y una **Celestina**.
- 48. Item lo *Quart del Cartoixà* en romans...”

Citado en J. M<sup>a</sup> Madurell Marimón, *Documentos para la Historia de la Imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*. Barcelona: Gremio de Editores, 1955, doc. 439bis, pp. 758-759. BNM 1-205893.

\*\*\*Nicolas de Troyes. *Le Grand Paragon des nouvelles nouvelles*, ed. E. Mabillé. Paris: P. Jannet, ¿1537? «Nouvelle 51», pp. 224-270. (An adaptation of Acts 1-3-7-9, the low lifes; here and in Nouvelles 50, he uses ‘celestin’ = pimp).

### 1538

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...) Con el tratado de Centurio y el auto de Traso*. En la imperial ciudad de Toledo en casa de Juan de Ayala, el 28 de febrero, 1538. 4<sup>o</sup>, 72 folios. Con ilustraciones. BNM R-4423; HSA;

\*\*\*Serafí de Masdovelles (canónigo poseedor de una **Celestina**). Arch. Hist. Protocolos de Barcelona.

\*\*\*Pere Llätzer Dusay (Ciudadano Honrado que tenía un ejemplar de



la Segunda Celestina). Arch. Hist. Protocolos de Barcelona.

### 1539

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)* & *nueuamente añadido el tratado de centurio*. Amberes: Guillome Montano, 28 de junio 1539. 8º, 108 ff. HSA.

### 1540

\*\*\*Juan de Sedeño. *Siguiese la tragicomedia de Calisto y Melibea nueuamente trobada y sacada de prosa en metro castellano*. Salamanca: Pedro de Castro, 15 diciembre 1540. 227 p. Con 23 grabados. BNM R-6601 y R-9683; HSA; Bib. Pública de Toledo; Viena Nationalbibliothek 59.D.35.

La copia en posesión del Infante don Luis de Borbón pasó a la Biblioteca Pública del Estado (Toledo).

\*\*\*Feliciano de Silva. *Segunda Comedia de Celestina*. ¿Amberes? ¿1540? BL G.10158.

\*\*\*Joao de Barros. *Espelho de Casados*. (p. 12)

“Erasmus fez hum prouerbio que começa: Femina nil pestilentia. Que quer dizer que nam ha mayor peste que a molher. Muitos sabedores escreueram grandes pragas dellas e tudo deixo: mas nomearei alguns livros que fezeron. Joam Alexandrino fez hum tratado que intitulou Das Malicias das mulheres. Ho açipreste de Talauera fez outro contra ellas em castelhano. Ho que fez a **Celestina** quelquer que foy, ora fose nosso mestre Loarte, ora outro, nam foy outro sim senam dizer mal das molheres.”

Citado en Eugenio Asensio, “Les sources de l’«Espelho de Casados» du Dr. Joao de Barros”, separata del *Bulletin des Etudes Portugaises* (Coimbra: Coimbra Editora, 1949), pág. 28. BNM Cª V, 2176/14.

\*\*\* Juan Cromberger. Inventario (1540). Hoy en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla (*olim* Arhivo de Protocolos de Sevilla).

Asiento 153: 262 **Calistos** (Sevilla: J. Cromberger, 1535?)

Asiento 205: 63 **Celestinas**

Citado en Trevor Dadson, “El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla 1540”, *Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XV-XVII)* (=El Libro Antiguo Español IV) (Salamanca: Universidad /Patrimonio Nacional/

Soc. Española de Historia del Libro, 1998), 257-

\*\*\* Pedro Mexía, *Silva de varia lección*. Sevilla: Dominico de Robertis, 1540. Hay bastantes 'ecos' del texto celestinesco en la obra, entre los cuales sólo destacamos uno:

“Opini3n y paecer de Er3cletto, fil3sofo muy antiguo, y de otros [muchos] despu3s d3l, que todas las cosas se causan y hazen por concordia y discordia dellas propias; y que, de la paz y enemistad dellas, proviene la generaci3n y corrupci3n de todas.”

Citado de la ed. preparada por Antonio Castro, *Letras Hisp3nicas* 288, Madrid: C3tedra, 1990, vol. II, p3g. 32.

## 1541

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto et Melibea nvovamente tradotta de lingua Castigliana in Italiano idioma (...)*. S. l.[¿Venecia?]: Stampata per Giovann'antonio e Pietro de Nicolini da Sabio, marzo 1541. 8º, 112 folios. Con 16 grabados compuestos de tacos e id3nticos a los de Sevilla 1523. BNM U-6808, BNM Cerv. Sed3 8641, BNM R-11167 (ejemplar de Gayangos); BL 1072.f.2, BL 162.e.53, BL 243.a.1; BNP R3s. Yg. 304, BNP Yd. 3873.

\*\*\*Miquel Portes (can3nigo poseedor de la *Segunda Celestina*). Arch. Hist. de Protocolos de Barcelona.

\*\*\*Blasco de Garay. «Cartas en refranes castellanos» en *Proceso de cartas de amores y otras obras*, Toledo, 1541. BNM U-8319.

Del Pr3logo a las 'Cartas': «De manera que no me aure desmandado mucho, en juntar tal suerte de deleyte: y el principal prouecho que aqui hazer pretendo, no tanto 3 los muy bien doctrinados, quanto 3 los que no suelen leer, sino a *Celestina* o cosas semejantes.» (5-6)

En la copia del mismo en la British Library (G.11026), el texto tiene variantes:

«Y a esta causa me parecio que no me desmandaua: en juntar tal suerte de deleyte conel prouecho que pretendia hazer: en especial a los que no leen sino a *Selestina*: o *carcel de amor*.»

## 1542

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestine en laquelle est traicte des deceptions des seruiteurs enuers leurs Maistres et des Macquerelles enuers les Amoureux*. Paris: Impta de Nicolas Barbou, 1542. 8<sup>vo</sup>, 351 págs. Con 9 ilustraciones, algunas repetidas. BNM R-12905 (copia de Gayangos); BL 243.a.6.

[Esta traducción es la de 1527 y además de Barbou, apareció en este mismo año vendida bajo la imprenta de los impresores/libreros, Pierre Sergent, Morice de la Porte, and Oudin Petit, in 1542.]

\*\*\*Sancho de Muñón. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina*. Salamanca: Juan de Junta, 20 de diciembre de 1542. 4<sup>o</sup>, 106 folios.

**Eubulo:** - Vengo; ¿quién es esta negra señora que venimos á traer de la mano?

**Oligides:** - Yo te lo diré; bien habrás oído mentar á Celestina la barbuda, la que tenía el Dios os salve por las narices, aquella que vivía á las tenerías: ¿no caes? (...) Esta dexo dos sobrinas, Areusa y Elicia. Areusa llevola Centurio al partido de Valencia; quedò Elicia ya vieja y de días, la cual viendo que los arrugaban su rostro, y que su casa no se frequentaba como solía de galanes, ni menos sus amigos la visitaban, determinó, pues con su cuerpo no podía ganar de comer, ganallo con el pico y tomar el oficio de su tía.

**Eubulo:** - ... yo oí que su tía le dexó por heredera en el testamento de una camarilla que tenía llena de alambiques, de redomillas, de barrillejos hechos de mil facciones para que mejor exercitarse el arte de hechicería, que ayuda mucho, según dicen, para ser afamada alcahueta; ya creo que es bien diestra, astuta y sagaz en estas artes liberales.

**Oligides:** - Eralo en días de la madre bendita (...) con la experiencia que tiene, ha conservado lo que con diligencia alcanzó. La misma Celestina, espantada del saber de su sobrina, dijo a Areusa, '¡ay, ay hija! si vieses el saber de tu prima (...).' Pues esta Elicia, porque mas se cursase su casa y fuese más conocida y tenida, tomó el nombre de su tía, y así se llama Celestina. (...) Y muchos extranjeros que no conocieron á Celestina, la vieja, sino de oídas, piensan que es ésta aquella antigua madre (...). Así que si Celestina toma esta empresa, por nuestro queda el campo. Bien puede dormir descuidado Lisandro, que fasta su cama le hará venir á Roselia, tanta es la virtud que en su lengua tiene.

**Eubulo:** - (...) no sería mejor que llamasés á su tía la barbuda, pues ha resucitado?

**Oligides:** - ¿Quién te lo dixo?

**Eubulo:** - No se suena otra cosa en la ciudad, y maguera que poco há que la encorozaron, porque entendió en los amores de Felides y Polandria.

**Oligides:** - Engañaste.

**Eubulo:** - Bien sé (...) que estuvo escondida en casa del Arcediano por

vengarse de **Sempronio y Pármeno**.

**Oligides**: - Menos eso.

**Eubulo**: - Dilo tu.

**Oligides**: -Habrás de saber que **Celestina** la vieja verdaderamente murió, y la mataron **Sempronio y Pármeno** por la partición de las cien monedas y la cadenilla que le dió **Calixto**. Y esto ser verdad, lo afirman hoy día los vecinos que se hallaron presentes á su muerte y entierro (...). Y nuestra **Elicia**, en la historia, la llora muerta: es mi madre y mi bien todo. (...) ¿Qué más claro lo quieres? no tienes ya por qué dubdar; y si vas á San Laurencio, junto a la pila de baptizar hallarás sobre su sepultura este epitafio:

Las mientes empedernidas  
de las muy castas doncellas,  
Aunque más altas y bellas,  
De mí fueron combatidas;  
Y ablandadas y vencidas  
Con mis sabrosas razones,  
pusieron sus corazones  
En mis manos ya rendidas.

So color de honestidad  
Sembré daños deshonestos,  
Armé mis lazos compuestos  
Buscada oportunidad,  
De cuya perplejidad  
Lucrecia no se escapára,  
Con mis promesas cebará  
La penelopea bondad.

Si **Plutón** á mi llamára,  
Cien **Proserpinas** le diera,  
Sin que trabajo sufriera,  
Aunque más le desdeñára;  
Pues si de mí se ayudará  
**Fedra** en su ilícito amor,  
A **Hipólito** su dolor  
En balde no publicára.

Pues, ¿quién no sabe que **Elicia** traxo luto por ella? que aún hoy día traen por manera de refrán unas palabras que tuvieron origen por ella: **mal me va con este luto**. (...) Ni es cosa de decir que ella tuvo lugar para hacer encantaciones ó algunos embustes para no morir, porque la tomaron desapercibida en la cama; cuanto más que si **Celestina** estuviera encubierta en casa del **Arcediano**, hiciéralo saber á sus sobrinas secretamente, que muy congoxosas estaban por la muerte de aquella que en lugar de madre tenían.

**Eubulo**: -Agora digo «que me libre Dios de tantas mentiras, que ni traen pies ni cabeza.» Con todo, ¿no se llamaba **Celestina** la que fué alcahueta en los amores de **Felides** y **Polandria**, ó es todo mentira?

**Oligides:** -No (...) no era la barbuda, sino una muy amiga y compañera desta, que tomó el apellido de su comadre, como agora estotra, por la causa ya dicha.

**Eubulo:** -¿Eso me dices? espantado me dexas.

**Oligides:** -Sábeta que esto es lo que pasa, lo demás son ficciones. (32-37)

Citado de la edición de la Colección de Libros Españoles raros ó Curiosos 3, Madrid: Rivadeneyra, 1872. BNM T-29314.

\*\*\*Cristóbal de Castillejo. *Sermón de amores*.

No podemos acertar  
 Con piloto más (dispierto)  
 Tan aína,  
 que **la madre Celestina**,  
 Encomendando primero  
 La bolsa, mas no el dinero,  
 Porque (es ave) de rapina  
 Bien cebada,  
 Mas porque fue fiel criada  
 Desta propia voluntad,  
 por su gran autoridad  
 La tomo por abogada  
 Singular  
 Para que nos quiera dar  
 Su gracias de bien decir,  
 A vosotros para oír  
 E a mí para mala hablar  
 Este día,  
 Diciendo: mente no pia  
 ¡Oh madre de mi deseo!  
 ¿Dónde estás, que no te veo?  
 ¿Qué es de ti, esperanza mía?  
**Celestina:**  
 Tú que antes fuiste dina  
 De ser famosa ramera  
 E dejar por heredera  
 A doña Ana de Medina,  
 Cortesana;  
 Siendo moza muy lozana  
 Te diste ta liberal  
 Que a ningún hombre mortal  
 Negaste tu carne humana

Muy sin pena;  
 E después que ya fue llena  
 La tu cabeza de canas,  
 Las tentaciones e ganas  
 Matabas con carne agena.  
 ¡Oh, *spes mea!*  
 Tú que das lo que desea  
 Al que llega a ser bienquisto,  
 Tú que posiste a **Calisto**  
 En brazos de **Melibea**,  
 Ven si quieres:  
 Da luz a nuestros placeres,  
 Haz que viva tu memoria,  
 que es ya muerta Inés de Soria,  
 Espejo de las mujeres,  
 Tu privada.  
 Si tú estás allá ocupada  
 En esa región maldita,  
 Otra tal nos resucita  
 Entre la gente penada  
 Que acá yerra.  
 Danos vitoria en la guerra,  
 E virtud con que podamos  
 Gozar de quien deseamos  
 Sobre la haz de la tierra  
 Trabajosa.  
 Influye gracia amorosa  
 En esta empresa tan alta,  
 Que si duermes e nos falta  
 En tan importante cosa  
 Tu favor,  
 Yo, cuitado pecador,  
**Putá vieja**, ¿qué haré?  
 Madre mía ¿adónde iré?  
 ¡Qué mal vecino es el amor!  
 ¿Adónde iré? (vv. 359-426)

## 1543

\*\*\*[Fernando de Rojas.] *Celestina. Tragicomedia di Calisto e Melibea nuouamente Tradotta de Spagnolo in Italiano idioma*. Venecia: Bernardino de Bondoni, 1543. 119 hojas. Con 16 grabados compuestos de tacos. BNM R-31098, BNM Cerv. Sedó 8649; BL 1072.f.10, BL 243.a.5.

\*\*\*Fernando de Rojas. *TCM*. Salamanca: Juan de Junta, 15 de marzo de 1543. 4º.

### 1544

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)*. Amberes: Martin Nucio, ¿1544?. 168 ff. HSA.

### 1545

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea. En la qual se contienen de mas d'su agradable y dulce estilo muchas sentencias philosophales: y auisos muy necesarios para mancebos mostrandoles los engaños que estan encerrados en seruientes y alcabuetas*. Zaragoza: Por Diego Hernández impresor de libros, 22 abril 1545. 112 hojas. Con 24 grabados en madera (incluso el título). BL C.63.e.18.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)*. Amberes: Martin Nucio, 1545. 12<sup>mo</sup>, 168 folios. Edición más corregida que la de ¿1544? Faltan dos de las siete estrofas finales de Proaza. HSA.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)*. Zaragoza: George Coci para Pedro Bernuz y Bartolome de Nagera, 17 de junio 1545. 208 p. Con 27 grabados. HSA.

\*\*\*Diego de Narváez, vecino de Cuzco y miembro de la expedición conquistadora del Perú, en el relatorio de 30 libros que le mandan a Cuzco desde Sevilla un primo suyo. Archivo de Protocolos de Sevilla, Oficio XV, lib. 2º (1545), fol. 784. Son cuatro ejemplares de *Celestina* los incluidos en este pedido, en edición de bajo precio.

Citado de T. Hampe Martínez, *Bibliotecas privadas en el mundo Colonial* (Frankfurt: Vervuert & Madrid: Iberoamericana, 1996), 159-161.

### 1547

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Amberes: Martin Nucio, [1547]. 12<sup>mo</sup>. P.-F. CAT no. 102.

\*\*\*Sebastián Fernández. *Tragedia Policiana. En la qual se tractan los muy desdichados amores de Policiano & Philomena, executados por industria de la diabólica vieja Claudina, Madre de Pármeno & maestra de Celestina*. Toledo: Di-

ego López, 1547.

## 1548

\*\*\*Joan Antoni (presbítero poseedor de una Celestina). Arch. Hist. de Protocolos de Barcelona.

\*\*\*Juana de Dientes, de Madridejos, Toledo, procesada de la Inquisición, 5 de noviembre de 1548, De uno de sus conjuros a Satanás:

« (...) y en la huerta de Moysén entrad y nueve varetas de amor cortad, y en la fragua de Berzebú y Barrabás y Satanás y Luçifer entrad, y nueue rexones amolad y al Diablo coxuelo los dad que se los baya a lançar a Fulano por mitad del coraçon que no le dexen rreposar, hasta que conmigo venga a estar, conjúrote con **todos los siete conjuros de Çelestina quando conjuró a los diablos que hiziersen lo que ella quisiese** que me traygas todas las siete capitanías de los diablos, venga, (...)»

Citado de J. Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, vol. II (Madrid: Taurus, 1967), 43.

\*\*\*Benito Arias Montano. Inventario de sus libros, 8 febrero 1548. Archivo Municipal de Sevilla. Papeles del Conde de Aguila, t. VIII, doc. 8.

Libros en romance. No. 115 = **Celestina la primera** (1 ejemplar)

Citado en A. Rodríguez-Moñino, «La biblioteca de Benito Arias Montano (noticias y documentos para su reconstitución (1548-1598).» *Boletín del Centro de Estudios Extremeños* 3 (1928), pág. 578.

## 1550

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Sevilla: Juan Cromberger, 1550. Viena, Österreichische Nationalbibliothek 622164-B.

\*\*\*Francisco de las Natas. *Comedia Tidea*. s. l., s. i., 1550. BNM R-16201 = *Teatro español del siglo XVI*, tomo I, ed. Urban Cronan, Sociedad de Bibliófilos Madrileños X, Madrid: Bibliófilos Madrileños, 1913, pp. 1-80.

La trama es casi un calco de la de *Tragicomedia*, como unos pocos excerptos hacen claro:

Prudente a Tideo (= Sempronio a Calisto, Acto 1º):



No es fácil de aver  
 con esa señora entrada  
 porque puedes bien saber  
 está siempre acompañada...  
 de gran copia de servientes,  
 que si viessen tus criados  
 avría escandalo de gentes. (368-376)

Tideo (a Prudente):

Pero di,  
 ¿cómo te parece  
 que descanse mi pasión?  
 ¿qué modo pornás aquí  
 que no tenga dilación? (427-431)

Prudente (a Tideo):

Para esto  
 ser seguro y más honesto...  
 es que se busque muy de presto  
 una vieja que la hable.  
 So color  
 de pedir una labor  
 o mostrar cosas de tienda...

Tideo: Dizes bien;

pero dime hora quién  
 me dará descanso tal. (432-444)

Prudente (a Tideo):

Señor, digo bive aquí,  
 no lexos de nuestro tempo.  
 Con ayuda  
 de aquella **vieja barbuda**  
 yo bien creo que se acabe,  
 gran ruindad es la que sabe...  
 Que, señor,  
 es su saber y primor  
 tan notable en sus hazañas  
 que mal año ni el doctor  
 que alcance tantas mañas...  
 Despossadas,...  
 por miedo de su marido  
 van de aquesta remediadas,

con poner **virgo fingido** ...  
 Allí van  
 por aceites, **solimán**...  
 Su posada  
 es de tantos frequentada  
 como allá Sant Agustín ...  
 ésta rescibe salario  
 de **clerigos y dignidades**,  
 es remedio ordinario  
 para sus necesidades...  
 es la mayor **hechizera**  
 que nascidos nunca vieron...  
 Hela, hela do assoma,  
 su **rosario** muy colgado...  
 ¡Oh **barbuda dissantera**,  
 mango del **diablo**, **santona**,  
**alcagüeta**, **hechizera**  
 ¡Oh puta vieja, jarrona! (Jornada 1ª, 475-546)

Luego, Beroe habla con Faustina (= Celestina a Melibea)

Beroe: ¡Oh mi rosa!  
 ¡oh mi perla muy preciosa!  
 ¡oh imagen singular!  
 En mi fe vengo ganosa  
 por quererte abraçar.  
 ¡Que frescura!  
 ¡Oh, qué rostro y qué blancura...  
 Dios te dé buena ventura  
 y muy próspero vejez!...  
 Faustina: Dimeme ya  
 cuál dios te traxo acá  
 por **estos barrios estraños**.  
 Beroe: Hija mía, necessidá  
 que me acrece con los años.  
 Un hilado  
 traigo y vendo muy delgado,  
 Faustina: Calla, amiga,  
 no me cuentes tu fatiga,  
 muestra acá tu buen hilado,  
 que en todo lo que yo diga  
 te será muy bien pagado. (Jornada 3ª, 1269-1303)

Beroe: Cese hora;

mis passos no son, señora,  
 en el caso que has pensado;  
 por tanto, suplico agora  
 queme oyas de buen grado,  
 Faustina: ¡Oh, qué cosa!  
 Dime, madre amorosa,  
 una verdad, por mi vida,  
 no me pongas tan dudosa:  
 ¿a qué fin fue tu venida? (Jornada 3ª, 1319-1329)

Beroe: **Mi señora,**  
 un cavallero que adora  
 el tu nombre y hermosura ...  
 un hermoso en su meneo,  
 un segundo don Tristán ...  
 y se llama don Tideo ...

Es tan tuyo  
 que dexa de ser suyo ...  
 Faustina: Mi sentido  
 está **tan removido**  
 y mi sangre tan quajada  
 que en oír lo que he oído  
 me siento toda turbada ...

¡Oh malvada  
 vieja ruin, encoroçada!  
 ¡Oh cimienta sin compás,  
 compañera señalada  
 de aquel crudo Satanás ...  
 vieja mala, hechizera,  
 enemiga de bondad,  
 alcagüeta, lamparera,  
 ¿Oh dechado de maldad!...

Ve de ahí,  
 no te vea más aquí ...  
 ¿No te vas?  
 Ve do te vea más,  
 no dé bozes como loca ... (Jornada 3ª, 1354-1434)

Beroe: Digoque,  
 que pues tú perdón gané,  
 me castigas sin razón,  
 que con tal dezir osé  
 lo que viste en conclusión.

Faustina: Di, maligna,  
 así usé yo de benigna

en querte escuchar,  
 no por tanto, **celestina**,  
 de deviés (de) desmesurar,  
     que si di  
 facultad de hablar a ti,  
**fue de sana voluntad**,  
 no pensando yo de ti  
**oír tanta crueldad.** (Jornada 3ª, 1444-1458)

Rifeo, padre de Faustina, se queja en la Quinta Jornada:

¿Oh mundo muy engañoso,  
 de maldades tremedal! ...  
     No podría  
 dezir quanto yo querría  
 de todas tres tus edades,  
 porqu'el tiempo faltaría  
 en contar **tus falsedades.**  
     ¿Oh vejez,  
 cuántos dessean tu tez  
 y presencia reverenda! ...  
     Quien te vey  
 y tus términos pesey,  
 ya los goza muy cansado:  
 trátasle como sin ley  
 de cuidados muy cargado. (2058-2101)

Citado en la edición de M. A. Pérez Priego, *Cuatro comedias celestinescas*.  
 Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI (Sevilla-Valencia: UNED, 1993), por  
 Jornada y líneas.

### 1553

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...) con summa diligentia corregida por el s. Alfonso de Vlloa; e impressa en guisa hasta aqui nunca vista. E nueuamente annadido el tractado de Centurio, Con vna exposition de muchos vocablos castellanos en lengua Ytaliana*. Venecia: Gabriel Giolito de Ferrariis y sus hermanos, 20 enero 1553. 8º, 152 folios. Contiene seis de las siete estrofas finales de Proaza. BNM Cerv. Sedó 8639; BL 243.b.38; HSA.

Esta copia tiene—como introducción—un glosario español-italiano

preparado para los lectores italianos por el corrector Ulloa. Precede a la edición misma.

\*\*\*Fernando de Rojas. *TCM*. Salamanca: s. i., 1552. 4<sup>p</sup>.

\*\*\*Joao de Rodrigues de Castello Branco, pseud. Amato Lusitano, *In Dioscoridis Anazarbei de materia medica (...)*, Venecia: Gualterium Scotum, 1553, libro III, enarratio 99 («De Glvtino»), pág. 1907.

Suceso ocurrido hacia 1525: «Al hablar de la cola, dice que prefiere á todas la preparada junto al puente de Salamanca: *At nos Hispanum Salmanticense, apud pontem paratum non procul à domo Celestinae mulieris famosissimae et de qua legitur in comedia Calisti & Melibae (...)*» (516)

Citado de la edición de Lugduni: Apud Matthium Bonhomme, 1558. BN R-29384.

## CA. 1553

\*\*\*Juan Arce de Otálora. *Coloquio de Palatino y Pinciano*, [BL Ms Eger 578.]

Jornada Primera. Estancia Primera.

PINCIANO: (...) Para mi el principal medio para holgarme esta jornada ha de ser el mismo camino y el caminar y ver e gozar estos elementos cielo, aire, agua y tierra.

PALATINO: Pues, ¿cómo sacaba el otro por partido **en nuestra madre Celestina** que no le pidiesen dineros ni le mandasen caminar, teneindo estas dos cosas por muy trabajosas?

PINCIANO: Caminar a pie decía ése, y tenía razón porque debe ser gran trabajo (...).» (I, 28)

Jornada Sexta, Estancia Tercera.

PINCIANO: (...) Los curiosos filósofos dicen que no ha de beber nadie en su casa ni en la ajena más de una vez de agua y tres de vino muy aguado; la primera, *ad necessitatem*; la segunda, *ad sacietatem*; la tercera, *ad hilaritatem*; la cuarta dicen que es *ad insaniam*.

PALATINO: **Nuestra madre Celestina** dice que está errada la letra, y que **no han de ser tres, sino trece**. A los aguados no es razón que nos pongan tasa (...).» (I, 398)

## Jornada Sexta, Estancia Séptima.

PALATINO (hablando mal del amor): «Y al Pármeno terentiano, que dice: *«In amore hec omnia insunt vitia: inducie, bellum, pax rursus, etc»*; y a Peregrino, que hace otro tal epílogo; y a nuestro Muñón, que en su *Celestina* ha hecho una gran invectiva contra él. Si éstos no son bastantes autores, alegaros he otros más graves y mayores (..) que son Platón y S. Jerónimo (...).» (I, 445)

## Jornada Sexta, Estancia Octava.

PALATINO: Yo tengo por cierto que aunque *Celestina* es buen libro y de grandes avisos y sentencias, ha estragado tanto a los lectores como aprovechado. Y mucho más sus subcedoras, la Feliciano y Muñona y las demás, porque no sé si son tan agudas y graciosas, y sé que son más deshonestas.

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

PALATINO: De mí os digo que si fuese casado, no consintiría en mi casa estos libros profanos, amadises, ni felicianos ni celestinas, sino un *Flos Sanctorum* y un Cartujano y otros deste jaez, donde se leen y oyen excelentes exemplos de Cristo Nuestro Señor y sus santos. (I, 460)

## Jornada Octava, Estancia Primera.

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

PINCIANO: Aína os iréis tornando un Calisto. Guardaos del enemigo, no digáis alguna herejía.

PALATINO: No es herejía lo que dije, que — fuera de ver a Dios — no había cosa más que ver que lo que aquí vemos. Pero vámosle a dar gracias porque nos las crió; y a vos os las doy por tan buena emienda y satisfacción como me la habéis dado de vuestro yerro, aunque se acabó muy presto la buena conversación. (ii, 606-607)

Citado de *Juan Arce de Otálora. Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. J. L. Ocasar, 2 vols (Biblioteca Castro, Madrid: Turner, 1995).

1554

\*\*\*Alonso de Villegas Selvago, *Comedia llamada Seluagia*. Toledo: Joan Ferrer, 16 de mayo de 1554. 4º, 76 fols. BNM R-12794. En este ejemplar, un lector anónimo ha escrito en una hoja preliminar:

«Esta comedia es vna imitacion de la **Celestina**. La escribio su Autor siendo mozo, y despues, mas grande, deseo recojerla. (...) D.<sup>n</sup> Alonso de Villegas es su Autor.»

Versos acrósticos, de las estrofas 4 y 5:

Sabemos de **Cota** que pudo empear,  
Obrado su ciencia, la **gran Celestina**,  
Labróse por **Rojas**, su fin con muy fina  
Ambrosia, que nunca se puede estimar.

Compuso la parte segunda partida,  
Osando por causa pasar de lo humano,  
materia teniendo de **Feliciano**,  
En quien elegancia no tiene medida:  
De norte tan claro tomando seguida,  
Intento guiarme por esta jornada,  
A ver si mi cimba pequeña caxcada  
Sabrá por buen puerto donde fué regida. (VIII)

Dolosina (figura celestinesca) descrita:

Escalión (sirviente): « ... Habeis, pues, de notar que quando la famosa **Claudina** vivió, tuvo una hija por nombre llamada **Parmenia** (...) [que] pasando su bellaca vida desta forma una hija le dio la ventura (...). Esta [hija], pues, es la que entre manos tenemos, que siendo nacida, su madre la baptizó con nombre de **Dolosina** (...) desde poco aqui casada con un panfarrón llamado **Hetorino** (...). Tienen **allá cerca el río una casa** con dos puertas y dos moradas, donde él enseña a esgrimir algunos gentiles hombres en la una, y ella a **labrar mozas en la otra** (...). Es asimesmo la vieja la más sutil y taimada **alcagüeta, hechicera** que en nuestros tiempos, ni aun creo que en los pasados, se hallara; porque no sólo con sus **palabras y conjuros ablanda los mas duros corazones**, mas aún con su meneo y visaje os hace venir manos atadas á conceder su proposito y voluntad. (...) la **insaciable hambre de la codicia** nunca olvida (...) Tiene a la continua en su casa **dos mozas de buen parecer para alivio de cuitados** que sus aventuras buscan.»(113-115)

Citado de la edición con prólogo firmado por el Marqués de Fuensanta del Valle y José Sancho Rayón, Colección de Libros Españoles Raros ó Curiosos, V, Madrid: Rivadeneyra, 1873. BNM 2-83234.

\*\*\*Luis de Miranda. *Comedia Pródiga En la qual se contiene, demas de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias y avisos muy necesarios para mancebos que van por el mundo: mostrandoles engaños y burlas, que estan encubiertos en*

*fingidos amigos, malas mugeres, y traydores siruientes*. Sevilla: Martín de Montes de Oca, 1554. BNM R-4460. Ed. facsímil de Antonio Pérez Gómez, Valencia:, 1953 [= BNM V<sup>a</sup> C<sup>a</sup> 1218/25]. Ed. facsímil en *Autos, Comedias y Farsas de la BN*, vol. II (Madrid, 1964), pp. 185-232.

Briana (alcahueta): Poco va de sus ventanas  
 que se guarde doña Alcanda (= Melibea)  
 qu' esta vez la buelue blanda  
**la autoridad de mis canas;**  
 que de mugereslivianas  
 lo más está entre donzellas  
 y con con cantalle a ellas  
 luego bueluen muy loçanas. (1702-1709)

Felisero (criado): ...que ya no hay que creer  
 ni que **fiar en señores**,  
 que todos son robadores  
 del sudor y padecer.  
 ¡Qual hombre tan bien sirvió  
 que de ingratitud no cuente?  
 Pues de servidor ausente  
 ningún señor se acordó ... (1738-1745)

Briana: ¡Ay, Dios, veníme a valer!

Alcanda: Dale, negro, como muera.

Negro: **Alcagüeta, hechizera,**

¿a mi señor atrever?

**Traidora, mala muger.**

Briana: ¿Por burlar tan mal tractada?

Alcanda: Pues que no fue **cuchillada**,  
 me lo avéis de agradecer. (1774-1781)

Alcanda (al Pródigo): No, sino **sierva**, mi amado.

Dexemos hora el hablar.

**Y esta noche con la escala**

buelve, señor, **muy secreto**,

que sin falta te prometo

de te esperar en la sala,

porque la puerta es tan mala

que rechina que es espanto.

Hora ve, descansa en tanto,

Dios nuestro señor te vala. (1868-1877)

Briana habla con los criados de Pródigo:



Essa escala me parece  
 que le devéis de llevar,  
 pues al sobir o abaxar  
 bien sabéis lo que acaesce.  
 O hazed como acontece  
 con los broqueles ruído,  
 y **derrocada y caído**  
 ved vosotros qué se ofrece. (1982-1989)

Después los criados hablan mientras esperan a su amo:

Cervero (a Liçán): Déxate de hipocresías,  
 ¡oh Liçán!, no me las mientes,  
 pues sabes que entre **valientes**  
 que las llaman covardías.  
 Es verdad que me ponías  
 con buen esfuerço y denuedo,  
 sino al más osar **más miedo**  
 con aquessas santerías.  
 A lo que dizes, hermano,  
 la **justicia nos asir,**  
 sí que sabremos huir... (2134-2144)

Citado de la edición de M. A. Pérez Priego, *Cuatro comedias celestinescas*.  
 Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI (Sevilla-Valencia: UNED, 1993), pp.  
 287-374. BNM 7-160127.

\*\*\*Giovambattista Giraldi Cinthio. *Discorsi*. Venecia: Gabriel Giolito  
 di Ferrari et fratelli, 1554, p. 167 (267?). BNM 2-56108 (ejemplar de Pascual de  
 Gayangos).

«Et le cose che appertengono alla loda, o al biasimo, debbono essere nelle  
 Comedie, et nelle Tragedie di modo introdotte, che non paiono mendicate, ma  
 nate dalla natura medesima dalla cosa, et non dell'arte, o dallo studio dello  
 scrittore. Perche ciò fa questa parte, senon biasimevole, almeno molto men grata,  
 portandone negli occhi, et nelle orecchie degli ascoltanti l'artificio, il quale vuole  
 essere celato sotto il naturale; ch'altrimenti diviene egli tedioso et spiacevole. Et  
 in questo errore mi pare che trascorresse l'autore della **Celestina Spagnuola**,  
 mentre volle imitare la Comedia Archea, già sbandita, come biasimevole da  
 tutti i Theatri: ne pure in corse in questo errore, ma in molti altri, non solo  
 nell'arte, ma nel decoro anchora, degni da essere fuggiti da chi lodevolmente  
 scrive; anchora che non vi siano mancati di quelli che la si hanno proposta per  
 esempio, intendendo più a quei giuochi spagnuoli, ch'alta convenevolezza della

favola.»

## 1555

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calixto y Melibea (...)*. Zaragoza: Por Agustín Millán impressor de libros, 15 de mayo 1555. 379 p. 16°. Con 32 láminas en madera. HSA.

\*\*\*[Jorge Ferreira de Vasconcellos] *Comedia Eufrosina*. Coimbra: Joao Barreyra, 1555. BNM R-2821.

## 1556

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)* *Ha se la añadido nueuamente una Gramatica, y un Vocabulario en Hespañol, y en Italiano, para mas introduction de los que studian la lengua Castellana. Nueuamente corregida por el S. Alonso de Vlloa*. Venecia: Gabriel Givlito y svv hermanos, 1556 (colofón = 20 enero 1553). Una reimpression, con pocas alteraciones, de la edición de 1553. HSA.

\*\*\*Martín de Azpilcueta Navarro. *Manual de confesores y penitentes*. Salamanca: Andrea de Portonariis, 1556, p. 450-451. BNM R-34141. Una edición de Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1570 es BNM R-7290.

Hablando en el cap. 23, «De los siete vicios caborales,» de la ‘curiosidad’:

«Y del que lee, o oye libros de amores, y de cuentos lasciuos, y luxuriosos, creyendo, o deuiendo de creer, que consentira, o hara consentir, a lo menos en alguna delectacion mortal. M segun la mente de S. Isidoro. Por lo qual seria bien proueer, qe algunos libros de Ouidio, de Iuuenal, Marcial y Propercio, y de otros, no se leyessen en las escuelas. Y que en algunos passos incitatiuos a luxuria de Plauto, y Terencio, y otros no se hiziesse detencia. Y aun que vn libro, a que llaman **Celestina**, tan aprouado por el vulgo, no se dexasse leer, o gran parte del se borrasse, o quitasse.»

\*\*\*Juan de Ayala, m. 1556. Relación de bienes, legajo del escribano Alonso Yáñez de Toledo.

Había «Veyntisiete **Celestina** a medio real», que las heredó su hijo Diego Ayala.

Citado de «Inventario de Juan de Ayala, gran impresor toledano.» *Bol. Real Academia Española* 57 (1987), p. 2337.

## 1557-1558

\*\*\*Anónimo (Cristóbal de Villalón?). *Viaje de Turquía*.

Matalascallando: ¿Todo eso tenemos a cabo de rato? ¿Pues que consejo tomastes?

Pedro: Es que mi tía *Celestina*, buen siglo haya, daba a *Pármeno*, nunca a mí se me olvidó, desde la primera vez que le oí, que era bien tener siempre una casa de respecto y una vieja, a donde si fuese menester tenga acogida en todas mis prosperidades ...

Citado de la ed. de Fernando García Salinero, *Letras Hispánicas* 116, Madrid: Cátedra, 1985, cap. X, p. 253.

## 1558

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)*. Amberes: Viuda de Martin Nucio, 1558. Sin ilustraciones. BL C.125.cc.3.

\*\*\*Fernando de Rojas. *TCM*. Salamanca: Herederos de Juan de Junta, 1558.

\*\*\*Bonaventure des Perriers. *Les contes, ou les Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*. Lyons, 1558. «Nouvelle XVI.»

«Et puis il auoit reduict en mémoire et par escript les ruses plus singulieres que les femmes inventent pour auoir leur plaisir. Il scauoit les allées & les venues que font les vielles par les maisons sous ombre de porter du fil de la toile, des ourages, des petits chiens. Il scauoit comme les femmes font les malades, comme elles vont en vendages, comme elles s'entrefont faueur souz ombre de parentage, Et auec cela, il auoit leu *Bocace et Celestine*.» (I:188)

Citado de la ed. de Amsterdam: Z. Chatelain, 1735.

## 1559

\*\*\*Bachiller Cristóbal de la Quadra, beneficiado de la Iglesia de Nuestra Señora de la Antigua de Valladolid, deja un inventario de sus libros (1559,

A.H.P.V. leg. 55, fol. 1233ss.)

«...La Celestina es ya considerado como un monumento de la literatura castellana. El bachiller Cristóbal de la Quadra la tiene (...).»

Citado de Bartolomé Bennassar, *Valladolid en el Siglo de Oro*, Valladolid: Ayuntamiento, 1983, pp. 481 y 484. BNM 3/185901.

### ca. 1560

\*\*\*Eugenio de Salazar. «Carta al Lic. Augustín Guedeja ... en que se describe la villa de Tormaleo,» en *Cartas de ...* (= *Quarta parte de las obras de E. de S.*

«Todas las casas son insulanas, ninguna se pega con la otra; assi son las voluntades de los vezinos. Estas casas tienen llenas de tantas baratijas, armadizos, trastos, petrechos (sic), bastimentos, instrumentos y municiones, que no tenía tantas la madre Çelestina para fabricar hechizos y reformar virgos.»

Citado de la ed. de Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, Tercera Epoca, VII, 1966), pp. 112-125. BNM MSS FACS. 104.

### 1561

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea ...* Agora de nuevo corregida y emendada y con licencia de los señores del consejo de su Magestad Impressa. En Valladolid por Francisco Fernández de Cordoua, impressor de la Magestad Real. En este año 1561. (Colofón = '7 Henero 1562'). BNM R-30464.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)* Agora nueuamente corregida, vista y examinada y con licencia impressa. Barcelona: Claudi Bornat, 1561. 310 p. HSA.

### 1562

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)*. Sevilla: Sebastián Trugillo, 1562.

### 1563

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea . En la qual se contienen (de mas de su agradable y dulce estilo) muchas sentencias philosophales, y*

*avisos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los engaños que estan encerrados en siruientes y alcahuetas.* Agora de nuevo corregida y emendada, y con licencia impressa. En Alcalá. En casa de Francisco de Cormellas y Pedro de Robles. Año 1563. A costa de Ioan de Orta Librero, uezino de Cuenca. 12º, 156 folios. BNM R-8360 (ejemplar de la Biblioteca de Salvà).

\*\*\*Francesc Cabrit, librero barcelonés, tiene un ejemplar disponible de *Celestina*.

Manuel Peña Díaz, *Laberinto*, 130.

### H. 1565

\*\*\*Anón. *Tragicomedià de Polidoro y Casandrina*. Biblioteca del Palacio II-1591.

Describe a la Corneja como «discipula de la maestra cathedral *Celestina*.» (fol. 40)

### 1566

\*\*\*Inquisición de Toledo, AHN legajo 27 de causas, nº. 10.

«Iten dixo que diziendole cierta persona que en el libro de *celestina* está vn paso de inuocar demonios, ella le buscó y sobre el ampolleta del vino que dixo arriba dixo las palabras e inuocacion de demonios del dicho paso, creyendo que la apouecharia algo.»

\*\*\*Un inventario de la biblioteca de Sir Thomas Smyth de Hillhall (Inglaterra), a cargo de John Strype y llevado a cabo el primero de agosto de 1566, incluye una *Comoedia Celestina*, con toda probabilidad un ejemplar en español.

Citado en Gustav Ungerer, *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature* (Berna: Francke Verlag, 1956), p. 34.

### 1568

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)*. Amberes: En casa de Philippo Nucio, 1568. s. p. No lleva ilustraciones. BNM R-7836; BL 1163.a.42.

\*\*\*Juan de Mal Lara. *Philosophia vulgar. Primera parte que contiene mil*

*refranes glosados*. Sevilla: En casa de Hernando Diez, 25 de abril de 1568. BNM R-2489.

«¡Así hay en las comedias unas gracias que se hacen del poco oír del uno a lo que habla secreto el otro, como se ve en nuestro romance muy bien, que ha dicho el mozo al amo que dijo: ‘¡Unos cabellos tan rubios, para convertir los hombres en piedras!’ ‘¡Mas en asnos!’ Preguntado qué dijo entre dientes, responde: ‘Que ésas no serán cerdas de asnos’.»

De la Novena Centuria, texto que acompaña al refrán, «A muger parida, y tela vrdida, nunca le falta guarida»:

«En las cosas desesperadas, acuden muchas vezes remedios no pensados. Vna donzella haze vn yerro, halla donde pare, à trueque de yr à alguna visita, y tener vn par de amas sobornadas (que partera no falta para ello) y despues es tan donzella (como de antes) en opinion. Aunque no ay agora tan sabias Celestinas como en otro tiempo, ay las de mas sagacidad, y hazen mas daño. Assimismo vna muger tiene vna tela vrdida no le falta do la texe.» (fol. 254ra)

## 1569

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta por el bachiller F. de R. En la qual se contienen demas de su agradable y dulce estilo (...) Agora nueuamente corregida, vista y examianda: y con licencia impressa*. En Seuilla en casa de Alonso de la Barrera, 1569. 8º, 148 pp.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)*. Alcalá. En casa de Juan de Villanueva, 1569. A costa de Pedro del Bosque librero en Alcalá. 12º. 12 hojas sin numerar + 192 hojas numeradas. Sin ilustraciones. BNM R-31686.

Ejemplar posteriormente expurgado («Esta corregido y expurgado conforme el nuevo indice expurgatorio del año 1632. Don Luis Crespo»).

«Está corregido según el expurgatorio del año 1640. Don Francisco Fonseca (...).»

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)* *Agora de nueuo en esta vltima impresion corregida, y emendada*. Salamanca: Mathias Mares, 1569. 12º, 214 folios. 204 p. HSA.

\*\*\*Rodrigo de Cota. *Dialogo entre el Amor y vn Cauallero Viejo, hecho por el famoso autor Rodrigo Cota el tio, natural de Toledo*. El qual compuso la

Egloga que dizen de Mingo reuulgo. Y el primer auto de *Celestina*, que algunos falsamente atribuyen a Iuan de Mena. Medina del Campo: Francisco del Canto, 1569. BNM R- (completar).

### ca. 1569-1570

\*\*\*»Rece'vyd of Richard Jonnes for his lycense for prynting of the most famous history of ii spaneshe louers (...) « (probable alusión a la *Tragicomedia*).

Citado en *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London 1554-1640*, ed. Edward Arber, vol. I (Londres 1875), 92.

\*\*\*Jerónimo de Zurita. «Dictamen de J. Z. acerca de la prohibición de obras literarias por el Santo Oficio.» BNM, MS autógrafo.

«Ay tambien algunos tratados que aunque escritos con honestidad el subjecto son cosas de amores, como *Celestina*, *Carcel de amor*, *Question de amor* y algunos desta forma, hechos por hombres sabios; algunos, quiriendo imitar éstos han escrito semejantes obras con menos recato y honestidad, como la *Comedia Florinea*, *La Thebayda*, *La resurection [sic] de Celestina y Tercera y Quarta* que la continuaron; éstos segundos todos se deben vedar, porque dicen las cosas sin arte y con tantos gazefatones que ningunas orejas honestas los deben sufrir. (...) vna cosa querria se aduertiese en esto; que auiendo en la lengua española tan buenos ingenios está muy falta de libros bien escritos y que la ubieran ilustrado, como se ha hecho en la italiana y en la francesa, y si algunos pocos ay en semejantes materias pudiendose sufrir no se debrían quitar; tales son la primera *Celestina*, las obras de Boscan, las de Garcilaso, las de Diego de Mendoza, y las de aquellos auctores que estan en el *Cancionero general* que se imprimio en tiempos de los Reyes catolicos, con que se quite del las que el catalogo de España manda.»

Citado en M. Serrano y Sanz, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 8 (1903), pág. 218-221, en 220-221.

\*\*\*Alvaro Gómez de Castro, «Parecer y prudente censura que de orden del Sto. Oficio hizo el M.º Alvar Gomez y de los libros asi latinos como españoles que devian prohibirse, o podían permitirse». BNM MS 13.009, 87<sup>r</sup>-91<sup>r</sup>.

Al hablar de «libros que dañan las costumbres,» y después de recomendar la no lectura de Catullo, Marcial, las elegías de Ovidio y de otros escritos latinos, y de repudiar, entre los «del Romance español» la *Diana* de Montemayor (y sus dos continuaciones), los de Caballerías (salvando los primeros cuatro libros de

*Amadís*), y la *Comedia Florinea*, la *Thebayda*, la *Resurreccion de Celestina*, y *Tercera y Quarta* (entre otros), hace estas excepciones:

«y si algunos pocos ay en semejantes materias, pudiendose sufrir, no se debrian quitar; tales son la **primera Celestina**, las obras de Boscan, las de Garzilaso, las de Don Diego de Mendoza (...) asimesmo las coplas de Rodrigo cota, del *Viejo enamorado*, el *Triumpho de amor* de Alvar gomez de mendoza, que aunque tratan cosas de amores, tratanlo como gente prudente y sabia, y en fin algunos libros an de quedar para ocupar la gente sensual, que no sabiendo ocuparse en cosas mas altas, por fuerza han de tener algunos manjares gruesos en que se entretengan (...).» (89<sup>v</sup>- 90<sup>v</sup>)

Citado también (parcialmente) en Carmen Vaquero Serrano, *El maestro Alvar Gómez. Biografía y prosa inédita* (Toledo: Caja Castilla La Mancha, 1993), p. 181, cuya datación en la década 1570-1580 adopto, colocándolo a su comienzo. BNM 7-159157.

## 1570

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...) Agora nueuamente corregida y emendada de muchos errores que antes tenia*. Salamanca: Mathias Gast, a costa de Simon Borgoñon, 1570. 12°. [11] + 151 hojas. Sin ilustraciones. BNM R-7110 y R-31914; BL 11725.a.8; Univ. de Oviedo; HSA.

\*\*\*Francesc Amat (abogado poseedor de una *Celestina*). Arch. Hist.de Protocolos de Barcelona.

\*\*\*Lope de Rueda. «La novia negra» (paso incluido en su *Eufemia*) *Registro de Representantes* (1570).

EULALLA: Tráigame para mañana un poquito de mozazo, un poquito de trementinos de la que yaman la puta.

POLO: de veta querrás decir. ¿Y para qué quieres todo eso, señora?

EULALLA: Para facer una muda para las manos.

POLO: Que con esa color me contento yo, selora; no has menester ponerte nada.

EULALLA: Así la verdad, que aunque tengo la cara na morenicas, la cuerpo tienes como un terciopelo dobles.

POLO: A ser más blanca, no valías nada. Adiós, que así te quiero para hacer reales.

EULALLA: Guíate la **Celestinas**, que guiaba la toro enamorados.

Citado de *Lope de Rueda. Pasos completos*, ed. J. M. Marín Martínez (Madrid:



Espasa Calpe, 1990), pág. 160.

\*\*\*Juan López Enríquez, de Calatayud, propietario de una *Celestina*.

Citado de M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1976), pp. 140-141.

\*\*\*Alfonso García Matamoros. *De Tribus dicendi generibus, sive de recta informandi styli. Ratione commentarius* (Alcalá de Henares: Andrea de Angulo, 1570), Libro II, cap. xv («De elocutione») pág. 157<sup>v</sup>. BNM R-27918.

«Quare pudet me dicere, quanto in errore versentur illi, imò quantum scelus & sacrilegium admittant, qui sacrosanctum Iesu Christi euangelium vocabulis & phrasibus à *Caelestina*, *Amadisio*, *Splandiano*, aliisque fabulosis prodigiosisque libris mutuò acceptis verius contaminant, quam explanant. Qui, quaeso, congruere possent ea vocabula rebus diuinis, quae vel ad enarrandas portentosas fabulas, vel ad obscenos explicandos amores ab indoctis & maleferiatis hominibus turpiter conficta excogitataque fuerunt?»

«Por lo cual me avergüenza decir en qué gran error se encuentran, es más, qué gran crimen y sacrilegio consienten, aquellos que contaminan, en verdad, más que explican el sacrosanto evangelio de Jesucristo con palabras y frases de la *Celestina*, del *Amadís* o el *Esplandián* y mezclan lo verdadero con otros libros comúnmente aceptados como fabulosos y prodigiosos. ¿En qué, me pregunto, pueden coincidir con los asuntos divinos estos términos, los cuales ya para narrar fábulas inimaginables, ya para tratar de obscenos amores fueron torpemente urdidos e imaginados por hombres incultos y dañinos?»

Citado de la edición de *Opera omnia* (Madrid: Andrés Ramírez, 1769), págs. 664-665. BNM 3-26637. Este texto y la traducción se encuentran en *Benito Arias Montano. Tractatus de figuris Rhetoriis cum exemplis ex sacra scriptura petitis* de L. Gómez Canseca y M. A. Márquez Guerrero (Ediciones Clásicas — Serie Arias Montano 5, Huelva: Universidad, 1995), p. 52 (y n44). BNM 7-217023.

## 1572

\*\*\*Pau Cortey, librero barcelonés, tiene tres ejemplares de *Celestina* disponibles.

Manuel Peña Díaz, *Laberinto*, 130.

## 1573

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea ... Agora de nueuo en esta vltima Impression corregida y emendada*. Toledo: Por Francisco de Guzman, 1573. 180 hojas. Sin ilustraciones. BNM R-1499; R-8281.

\*\*\*Joan de la Aya, librero barcelonés, tiene doce ejemplares de *Celestina* disponibles.

Manuel Peña Díaz, *Laberinto*, 130.

\*\*\*Lorenzo Palmireno, *El estudiante cortesano*. Valencia: Pedro Huete, 1573, p. 83. BNM R-20503.

«Como tambien, si atentamente lees, le faltaron las fuerças y Musas en algunas coplas à Don Luys Çapata en su Carlo famoso, y como en algunas ua admirable: como esta suave la narracion de la torre del espejo de la Coruña: como es prolixo el razonamiento de *Celestina* en la mesa, llamando *Lucrecia* à la puerta. Cuan agudamente dize *Calisto*, ‘quien quiere comer el aue, quita primero las plumas.’»

## 1574

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina, een tragicomedie van Calisto ende Melibea (...)* Ghetranslateert wt de Spaensche in onse Nederduytsche sprake. Amberes: H. Heyndricxz, 1574. 286 pp. ilustrado. BL C.40.m.9(10.) (sólo página de título); National Union Catalogue.

\*\*\*Jeroni Osset (médico y poseedor de dos ejemplares de *Celestina*). Arch. Hist. de Protocolos de Barcelona.

\*\*\*Lorenzo Palmireno. *Phrases Ciceronis, Hupotyposes clariss. virorum, Oratio Palmyreni post reditum, eiusdem fabella Aenaria*. Valencia: Pedro Huete, 1574, 24<sup>v</sup>-25<sup>r</sup>. BNM R-17209.

No te des à entender, que solamente las has de coger en latin; porque en Italiano y Frances las cogia yo, y me aprouechaua mucho, si quieres ver o que mueuen, finge que oyes este thema: En todas partes es conosciada esta mala vieja. El que essa proposicion oye, bien entiende lo que le dizes; pero no se le mueuen los affectos a aborrescer o à apartarse della. Mila la *Hipotyposis* del excellente Ioan de Menia o del Bachiller Rojas de Montaluan: vsando de *Diuisione totium in partes*: Mira como partio el *Omnibus*, y el *Vbique*, y como te mueue los affectos.

“¿Por que, señor, te matas? por que, señor, te congoxas? ¿y tu piensas que es vituperio en las orejas desta, el nombre que le llame? No lo creas ... O que comedor de huevos assados era su marido! Que quieres mas? sino

que si vna piedra topa con otra kuego suena «puta vieja.»

## 1575

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...) Agora nueuamente corregida y enmendada de muchos errores que antes tenia*. Valencia: En casa de Ioan Navarro, 1575. Con dos grabados. BNM R-7840.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea. Enla qual se contienen (...) auisos muy necessarios para mancebos mostrandoles los engaños que estan encerrados en seruientes y alcahuetas*. En Alcalá: Por Iuan de Lequerica. Año 1575. 212 pp. A costa de Iuan Gutierrez librero. Ejemplar en Barcelona, Biblioteca Universitaria y Provincial B.51-8-27.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...) Agora nueuamente corregida y enmendada de muchos errores que antes tenia*. Salamanca: Alvaro Ursino de Portinarijs, 1575. 12º, II p. + 202 folios. Con 22 grabados. HSA; Oxford (Bodleian).

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...) Agora nueuamente corregida y enmendada de muchos errores que antes tenia*. Sevilla: Alonso Picardo, a costa de Pedro Miguel, 1575. 429 p.

## 1576

\*\*\*Fray Alfonso de Orozco, *Libro de la suavidad de Dios*. Salamanca: Simon de Portonariis, 1576. El colofón lee: «En Salamanca. En casa de Pedro Lasso, 1576.» BNM R-7537.

«Quieres pues, hermano, que te hable Dios en la licion, adonde te dirá grandes cosas (...) la licion apressurada es como manjar que se come sin quebrantarlo primero en la boca, que no se gusta, y causa enfermedad. (...) Alexandro Severo emperador de Roma, aunque gran señor, trayase muy llanamente vistiendose de ropas comunes. Como le dixessen algunos principes que usasse de preciosas vestiduras y perlas como Emperador, el respondió: 'Mirad, las piedras preciosas y perlas en la licion buena se han de hallar.' O sentencia no de hombre Gentilico, sino de gran Philosopho. O affrenta de gente perdida que no se emplea sino en revolver muladares, en *Celestinilla*, y *Dianilla*, y en libros semejantes. Ya lo dije y aqui lo torno a dezir, que los libros malos son ponzoña de las almas y tizonas del infierno que encienden las malas inclinaciones y destruyen las buenas costumbres (...).» (50<sup>v</sup> - 51<sup>v</sup>)

\*\*\*Melchor de Santa Cruz de Dueñas. *Floresta Española de Apothegmas*

o *Sentencias*. Zaragoza: Pedro Sánchez de Ezpeleta, a costa de Francisco Simon, 1576. IV Parte, cap. viii, «De estudiantes.» BNM R-31099.

«Fueron unos estudiantes a ver vna cortesana conocida suya: la qual pidio al vno dellos vna Celestina para leer. Respondiole. Por Dios, señora, que me espanto de vuestra merced, tiniendo en casa el original, pedir el traslado.» (fol. 108<sup>v</sup>)

\*\*\*Visita de la flota de Diego Maldonado de que vino por general Don Antonio Manrique en 1576.

NAO: *Nra. Sra. de Nazareta*, la mitad de Juan Ginete, mestre, y la otra mitad de Francisco de Santín.

Libros: *Cancionero en romance, Diana y Celestina*.

Citado de Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI* (México: Archivo General de la Nación, 1914; ed. facsímil, México: Fondo de Cultura Económica, 1982), pág. 374.

\*\*\*Agustín Valenciano de Quiñones, abogado. Condenado por herejía ante la Inquisición. Inventario de su biblioteca (Cuzco, 1576). Archivo General de la Nación, Lima, Inquisición, Contencioso, legajo 1.

El número 102 (de 235 en la lista) del inventario es una *Celestina*.

Citado de T. Hampe Martínez, *Bibliotecas privadas en el mundo colonial* (Frankfurt: Vervuert/Madrid: Iberoamericana, 1996), págs. 21, 71.

## 1577

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea, en la qual (...)*. Salamanca: Pedro Lasso, 1577. 12<sup>mo</sup>, 156 folios.

\*\*\*Bartolomé de Villalba y Estaña, *el doncel de Xérica, El Pelegrino Curioso y Grandeza de España*. BNM R-15171-2. Narra este encuentro habido en Salamanca, guiado por unos estudiantes:

«Por estas devociones y otras llevaron al Pelegrino, y dixo uno de los estudiantes: ‘pues habemos cumplido la devocion que podriades tener, vamos viendo otras cosas que podriades desear, y ansí baxaron por la puente, que es larguissima y de ahí dieron en las Tenerías, donde con gran chacota dixo uno de ellos al Pelegrino: ‘veis aquí la segunda estacion; esta dicen ser **la casa de nuestra madre Celestina**, tan escuchada de los doctos y tan acepta, de los mozos tan

loada, á lo cual, riendo, respondió nuestro Pelegrino:

‘Reverenciar de debe la morada  
de quien el mundo tiene tal noticia,  
Mujer que es tan heroyca y encumbrada,  
quel discreto no quiere su amicicia.  
De todos los estados es loada,  
Y mas de los cursados en milicia:  
Filosofo dichoso, y bien andante  
Quien retrató una madre ansi elegante.’

Riendo mucho el donaire, llegaron á la que dicen ser la cueva de Salamanca, que nuestro Pelegrino holgó harto de ver.»

Citado en la edición de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, XXIII, t. 1 (Madrid: Impta de Miguel Ginesta, 1886), 310-311. BNM R-15171.

## 1578

\*\*\**La Celestine, fidèlement repurgee, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin (...). Tragicomedie jadis Espagnole, composee en reprehension des fols amoureux, lesquels vaincuz de leur desordonnez appetis inuouquent leurs amies, & en font vn Dieu (...) Vetula praua cauda Scorpionis.* A Paris: Pour Gilles Robinot, 1578. 8<sup>vo</sup>, [12] + 283 págs. Bibl. de l’Arsenal, 8<sup>o</sup> BL 16051, Re 6553; Bodleian 8<sup>o</sup> C.139 Art; Bayerische Staatsbibliothek, P.o. gall. 1201.

Un ejemplar de esta traducción estaba en manos del rey francés, Louis XIII, y Ana de Austria.

\*\*\*Fernando de Rojas. *La Celestine, fidèlement repurgee, et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin. Tragicomedie jadis espagnole (...) Vetula praua cauda Scorpionis. Plus la Courtizane de Ioachim du Bellay* (el L’Elégie sur la Célestine de Jacques de Lavardin, par Florent Chrestien). Paris: Nicolas Bonfons, [1578]. 16<sup>vo</sup>, [8] + 273 + [15] págs. BL 11726.a.18; BNP Rés. Yg. 309.

Jacques de Lavardin. Del «Ad lectorem».

Hic vitae speculum, exemplar virtutis, iniqui  
Et sceleris (lector candide) sume, fuge.  
Ad eundem.

En vitae facies melioris, & improbae,  
Vtramuis  
Elige, lata tibi, sed fugienda via.

Joaquim du Bellay, «La Vielle Courtizane.»

Bien tost apres je vins entr les mains  
De deux ou trois gentilz-hommes Romains,  
Desquelz je fus aussi vierge rendue,  
Comme j'avoy pour vierge esté vendue:  
De main en main je fus mise en avant  
A cinq ou six, vierge comme devant.

Florent Chrestien. «Elegie svr la Celestine de I. de Lauardin.» Estrofas selectas (incluidas en la edición de la traducción de Lavardin, BL 11726.a.18):

Ne cognoissant enor la **fausse Celestine**  
Amorcé de son nom i'y presentay mes yeux,  
Le promis vn bouquet pour orner ses cheuex,  
Pensant que sa façon fust celeste & diuine. (...)

Ainsi est **Celestine**, à qui bien la contemple,  
Nous causant vne ioye avecque la douleur,  
Nous rendant malheureux avecques le malheur,  
Et sa Tragique fin nous est vn bel exemple.

Non, non elle n'est pas vn amorce à tout vice,  
C'est plutost de tout vice vn remede certain:  
Car vn paillard puny, la mort d'vne putain,  
Incitent à vertu le simple, et le nouice (...)

\*\*\*Juan Costa. *El regidor o ciudadano*. Salamanca: Antonio de Lorenzana, 1578. BNM 4-28793.

En el Tratado IIº, «Como ha de regir su familia,» de mujeres que han enseñado algo sobre el gobernar a los hombres:

«Para que hablaré de ... Nicostrata madre del poeta Evandro la qual enseño las letras a los Latinos? ni de otras cien mil [mugeres] ... las quales si huvieran leydo, y considerado con attencion, no sintieran mal de las mugeres, como escribieron Bernardo de Busto, ... Symphoriano en el capitulo 9 de bello medicinali, Sempronio en *Celestina* en el Acto I, en el capitu. I el Ariosto en el canto 26 (...).» (99<sup>v</sup>)

«Mira tu pues ¿quien estará mas rico, quien mucho le falta, o quien algo le sobra? Y como dize bien la muy **venerable madre en el Acto I** [en la margen se lee: *Celestina*]: Pobre es, no el que tiene poco, sino el que dessea mucho: y ansi

es mas pobre el que esta mas lexos de su contenido, es a saber, el que le falta mas lo que ha menester para tenelle: y este siempre le tiene menos el que mas riquezas tiene, porque, como dize Seneca (...)» (109<sup>v</sup>)

### 1579

\*\*\*Visita de las naos que formaban la flota llegada a Veracruz en sept. de 1579 a las órdenes del general Don Bartolomé de Villavicencio.

NAO. *Los Tres Reyes* o la *Criolla* propiedad del maestre Christobal García de la Vega.

Libros. *La Celestina*, y otros en romance.

Citado de Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI* (México: Archivo General de la Nación, 1914; ed. facsímil, México: Fondo de Cultura Económica, 1982), pág. 380.

### 1580

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina, een Tragicomedie can Calisto ende Melibea inde welcke (...)*. Ghetranslateert wt de Spaensche in onse Nederduytsche sprake: ende met vele figueren verciert. Amberes: Heyndricz Hendricxz, [1580?]. BL 11726.aa.2.

### 1581

\*\*\*En el Índice portugués, se prohibían todas las Celestinas españolas «assi a de Calisto & Melibea como a Resurreiçãõ ou Segunda Comedia. &c.» *Catalogo dos livros que se prohibem nestes regnos ...* (Lisbon: Antonius Riberius, 1581), 17v. BNM Usoz-7821.

\*\*\*Del privilegio concedido para publicar y vender Francisco del Campo una edición de la *Tragicomedia* (la de 1582), firmado por Christoual de Leon (Madrid, 11 de agosto 1581) (BNM R-7491):

«...nos fue hecha relacion, diziendo que vos queriades imprimir vn libro intitulado *Celestina*: el qual con licencia nuestra auia sido impresso otras vezes por ser vtil y prouechoso (...)» (A1<sup>v</sup>)

### 1582

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea, En la qual se contienen (demas de su agradable y dulce estilo) muchas sentencias philosophales, y avisos muy necesarios para mancebos (...). Agora nuevamente corregida y emendada de muchos errores que antes tenia.* En Medina del Campo. Por Francisco del Campo, 1582. A costa de Claudio Curlet Saboyano y Pablo Ascanio. 12°. 200 hojas. Sin ilustraciones. BNM R-7491.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea, En la qual se contienen (demas de su agradable y dulce estilo) muchas sentencias philosophales, y avisos muy necesarios para mancebos (...). Agora nuevamente corregida y emendada de muchos errores que antes tenia.* En Sevilla: Por Alonso de la Barrera. A costa de Luys Torrero. 1582. 252 hojas. Sin ilustraciones. BNM R-24843.

\*\*\*Joachim Rodríguez de Cepeda. *Comedia Salvage en la qual por muy delicado estilo y artificio, se descubre lo que de las alcabuetas, a las honestas donzellas se le sigue, en el processo de los qual, se hallaran muchos avisos, y sentencias.* En *Obras de J. R. C.* (Sevilla: Andrea Pescioni, 1582), fol. 118<sup>v</sup>, col. 1 (BNM R-2744).

Anacreo a Rosio (= Calisto a Sempronio):

No dirias que Gabrina  
 Ericto, Circilea  
 ni la gran sabia Medea  
 Licinia, ni Celestina,  
 fueran parte, ni otras ciento  
 a vencer el coraçon  
 la casta y limpia yntencion  
 dela que me da tormento.

\*\*\*«A Comedy of Beauty and Housewifery». Representado en la casa de Lord Hunsdon (Inglaterra), el 27 de diciembre de 1582 e identificado por F. G. Fleay como una forma del *Interlude* (1525-1530). (Ungerer, 36)

## 1583

\*\*\*Protocolo de Alonso Hernández, Archivo Nacional del Perú, fol. 1419-1422 vuelta.

Anota un acuerdo (22 de febrero) entre Juan Jiménez del Río, librero limeño, y Francisco de la Hoz en la cual éste había de comprar entre otros



libros, «12 celestinas de las mas chicas con flores de oro la meitad y la otra mitad en pergamino.»

Citado en I.A. Leonard, *Books of the Brave*, (1949) {with a new Introduction by Rolena Adorno} (Berkeley: U California P, 1992), p. 351.

\*\*\*Jerònima Fabregués (viuda de mercero y poseedora de una *Celestina*). Arch. Hist. de Protocolos de Barcelona.

\*\*\*Bartomeu Romaguera (mercader poseedor de una *Celestina*). Arch. Hist. de Protocolos de Barcelona.

\*\*\*Pedro de Padilla. *Romancero de Pedro de Padilla*. Madrid: Francisco Sánchez, 1583. BNM R-15166.

(1) «Cancion Quarta a una muger ordinaria que se preciaua de muy gran burladora» (215<sup>r</sup> - 217<sup>r</sup>):

Estrofa tercera:

Porque aviéndola yo primero visto  
por otros abrasada,  
y humanarse conmigo desde a un hora,  
fingíme un **Calisto**  
viendo que era taymada  
y mula con resabios la señora;  
y las agenas bozes  
me libraron de un bravo par de cozes. (215<sup>v</sup>)

(2) «Glosa. Otra a Philis» (239<sup>r</sup> - 239<sup>v</sup>):

Estrofa segunda:

Lo que sabías, te bastara  
sin que de nuevo aprendieras,  
que para mí es cosa clara  
que á **Celestina** pudieras  
mostrar, si resucitara:  
Que á no perdonar el cobre  
llegan ya tus tiranías,  
sin amor mas que en un roble;  
has olido que soy pobre,  
que tanto te me desvías. (239<sup>v</sup>)

Las citas se encuentran también en la edición de Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1880, en, respectivamente, las págs. 390 y 428-429.

\*\*\*Pedro Enríquez, catedrático en la Univ. de Valladolid. Se anota en el inventario de su biblioteca (15841584, Arch. H. Protocolos de Valladolid, leg. 571, fol. 1281 ss) unos 53 libros 'en romance'.

« ... el *Tratado de las Drogas* del licenciado Acosta que sólo data de 1578 (...); la *Química* de Raimundo Lulio (...) también *La Celestina*, los *Proverbios* del marqués de Santillana, los *Discursos* de Maquiavelo, Marsilio Ficino, Erasmo.» Además, «dispone de una traducción italiana (...).»

Citado de Bartolomé Bennassar, *Valladolid en el Siglo de Oro*, Valladolid: Ayuntamiento, 1983, pp. 481-482.

## 1584

\*\*\**La Celestine, fidèlement repurgee, et mise en meilleure forme par Iacques de Lavardin (...). Tragicomedie jadis Espagnole, composee en reprehension des fols amoureux, lesquels vaincuiz de leur desordonnez appetis inuoquent leurs amies, & en font vn Dieu (...)* *Vetula praua cauda Scorpionis. Plus la Courtizane de Ioachim du Bellay.* A Paris: Par Nicolas Bonfons, [1484?]. 8<sup>vo</sup>, 8 (si numerar) + 273 + 15 folios (sin numerar). BNP Rés. Yg. 309; BL 11726.a.18; Univ. de Pennsylvania Library SC5.R6382. Eh 5601 1578.

## 1585

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Amberes: s. i., 1585.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Barcelona: Hubert Gotart, 1585. Ejemplar en Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

\*\*\*Valentí Monfort, librero barcelonés, tiene dos ejemplares de *Celestina* disponibles.

Manuel Peña Díaz, *Laberinto*, 130.

\*\*\*Hector Pinto. *Diálogo de la imagen de la vida cristiana.* Segunda Parte. Medina del Campo: Francisco del Canto, 1585. BNM R-31108.

El Diálogo II, cap. iiii «Del prouecho de la lection de los buenos libros, y del daño de la lection de los malos», sin mencionar específicamente ningún título, hace recordar las otras críticas levantadas contra *Celestinas* y *Amadíses* a lo

largo del siglo:

Por el contrario, los libros profanos de amores obscenos, y de historias fingidas, llenos de mentiras y de delicias, y deshonestidades, y de despertadores para pecar, y todos los libros prohibidos son peligrosos y prjudiciales, y a muchos son ocasion de grandes males y tizonas para el infierno. Gastan los hombres el tiempo en leerlos, perdiendo en esso mucha parte del sin saber de sí (...) Reprehendidos desto algunos, dan por escusa, que si leen los tales libros es por el buen language que en ellos hallan, y por algunas cosas sabrosas que cuentan (...). Debaxo de aquellas palabras dulces, esta a las vezes mucho veneno. (119<sup>v</sup> - 120<sup>r</sup>)

\*\*\*Jean Dagonneau [Cholières]. *Les Neufs Matinéés*. Paris: J. Richer, 1585.

Il y en a dix mille et plus de cent fois autant qui ou par drogues et illegitimes receptes font tarir, perdre et enaigrir le presure de leur fromage, ou craint de pis et pour iouër au plus seur joüent à mets couvert. Le m'en rapport aux godemichi de velours et d'yvoire qui sont enfournez en la grotesque. Mais en toutes ces singeries et marmotteries de la Celestine, il n'y a pas le centiesme partie du plaisir qu'ont celles qui sopportent le faict de nos chappons. (124)

Citado de D. Drysdall, *'La Célestine' in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin* (London: Tamesis Books, 1974), pp. 263.

## 1586

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia. De Calisto y Melibea En la qual (...), mostrandols los engaños que estan encerrados en siruientes y alcabuetas*. En Alcalá. Por Iuan Gracián Impressor de Libros. Año. 1586. Acosta de Iuan Boyer mercader de Libros. 12°. 213 hojas. Sin grabados. BNM R-7045. Boston Public Library D.170.b.8; Arsenal, 8 (París).

\*\*\*Pedro de Quevedo. Su testamento (AHPM, protocolo 1408, fol. 1243-1253, 19 dic. 1586) indica, en el inventario de bienes, que poesía:

«... un Petrarca, un ejemplar de de la Celestina, una *Cartilla de la Muerte* ... « (fol. 1251 verso).

Datos de *Nouveaux documents Quévédiens*, ed. J. Riandière La Roche (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992), p. 144. BNM 9/130687.

\*\*\*Registro de Francisco Muñoz Centeno. Archivo General de las

Indias, Contratación 1086. «Los santos inquisidores dan licencia para que estos libros se den a su dueño siendo visto por el Licenciado Pacheco. Fecha en Triana a 30 de septiembre 1586.»

De las nueve cajas, la caja no. 2 contenía: «cinco libros de celestina.»

Citado de I. A. Leonard, *Romances of Chivalry in the Spanish Indies, with some registers of shipments of books to the Spanish colonies*. Berkeley: U California P, 1933, pp. 57-61, en la p. 58.

\*\*\*»Son estos libros de Diego Guerra. Van en la nao Maestre Luis Rico, para Pedro Ochoa de Ondategui, Vzº de México. Y van por quenta y riesgo de Juan de Vargas de Herrera, porque son suyos y le pertenecen de que va por General Francisco de Noba. En este año de 1586.» [6 de junio de 1586]

— Vn libro de Selestina. Costo: real y medio

Citado de José Torre Revello, *El libro, la imprenta, y el periodismo en América durante la dominación española* (Buenos Aires: Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas 74, 1940), Apéndice, pp. xxviii-xxxii (doc. 24, la cita en p. xxix).

## 1587

\*\*\*Antonio Prestes (?). «Representaçam feyta ao auto que se segue [es decir, «Dous Hirmaos» de António Prestes]. Interlocutores hum Lecenceado, & o autor do Auto», en *Primeira parte dos autos e Comedias portuguezas, feitas por António Prestes y por Luis de Camoes, e por outros autores Portuguezes, cujos nomes vao nos principios de suas obras*, fol. 74<sup>v</sup> - 75<sup>r</sup>. Lisboa: Andrés Lobato, 1587.

Autor: Ho rizos de Parmeno & regias de Calisto, acodime ideme aguardando, se esses arbitios [sic] fossem como os que bem fezeram nunca possera tenda por me nam examinarem mas eles nao fazem bem senam pero afosinharem os que esbarram (...).

Citado de la ed. moderna (facsimile) con introducción de Hernâni Cidade, Lisboa: Lysia, 1973. BNM T-47400.

\*\*\*Marguerite de Valois. *Mémoires et Lettres de Marguerite de Valois*. En un incidente ocurrido en 1574, habla de Le Guast, un privado de Henri III, que tramaba divisiones entre el rey y su mujer (Marguerite) y su hermano:

Cela passá, apres avoir demeuré quelque temps à Lyon, nous allasmes en Avignon. Le Guast n'osant plus inventer de telles impostures, et voyant que je ne lui donnois aucune prise en mes actions pour, par la jalousie, me mettre mal avec le Roy mon mary, et esbranler l'amitié de mon frere et luy, il se servit d'une aultre voye, qui estoit de madame de Sauve, la gaingnant tellement qu'elle se gouvernoit de tout par luy, et usant de ses instructions non moins pernicieuses que celles de la Celestine, en peu de temps elle rendit l'amour de mon frere et du Roy mon mary, paravant tiede et lente comme celle de personnes si jeunes, en une telle extremité (oublians toute ambition, tout dévoir, et tout dessein) qu'ils n'avoient plus aultre chose en l'esprit que la recherche de cette femme.

Citado de la edición de M. F. Guessard (París: J. Renouard, 1842), págs. 51-52. Ver también: D. Drysdall, *'La Célestine' in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin* (London: Tamesis Books, 1974), 263.

## 1588

\*\*\*Documento XXII: Lista de los libros recogidos, por el Canónigo Santiago, comisario del Santo Oficio en Puebla (México) a que se refiere la carta anterior, con los nombres de los poseedores.

«Celestina, que envió el Arcediano»... (342);

«Tragi-Comedia de Calixto y Melibea, de Gregorio, esclavo de Francisco Velasco»... (343);

«Celestina, sin principio ni fin, ni nombre de dueño»... (343).

Citado de Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, México: Archivo General de la Nación, 1914; ed. facsímil, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

\*\*\*Juan de la Cueva. *Comedia de El Infamador*, en *Primera Parte de las Comedias de Ioan de la Cueva dirigidas a Momo*. Sevilla: Juan de León, 1588. BNM R-12349, fols 305<sup>v</sup>-306<sup>r</sup>; 320<sup>r</sup>.

De la Primera Jornada, ll. 159-170:

Ortelio (criado): Dejéla cual mandó, y como volviese  
 por la calle real, mi desatiento  
 fue tal, por darte nuevas de Teodora, (= Celestina)  
 que sin pensarlo di con Eliodora. (= Melibea)  
 De su casa a la calle iba saliendo  
 con sola su criada Felicina,  
 y dijo así como me vió, riendo:  
 'Bien negoció la nueva Celestina.'

No le osé replicar, y ella siguiendo  
su vía, sin hablarme más camina  
y el camino del río dirigieron,  
y yo me vine y ellas dos se fueron.

De la Tercera Jornada, ll. 333-340:

Felicina: De eso todo estó inocente.  
¿No me hallaste en la cama?  
Eliodora: ¡Después de urdida la trama  
se quiere hacer que no siente!  
Eliodora: ¿No estuviste agora aquí  
con las dos viejas Claudinas?  
Felicina: Señora, ¿echas bernaldinas?  
¿qué dices? ¿Estás en ti?...

Citado de la edición de F. A. de Icaza en Clásicos Castellanos 60, Madrid: Espasa-Calpe, 1973 {1924}. BNM T-47441.

\*\*\*Juan de la Cueva, «Comedia del tutor.» *Primera Parte de las Comedias de Iuan de la Cueva* (Sevilla: Ioan de Leon, 1588), 117-137 (BNM R-12349). Primer acto.

Otavio: Plazer, Licio? esso me cuenta  
Desde que amor me guerrea  
plazer en mi no lo è visto.  
Licio: Estàs peor que Calisto,  
de amores de Melibea. (fol. 119<sup>v</sup>)

\*\*\*Cipriano de Valera. *Dos Tratados. El Primero es del papa y su autoridad (...). El Segundo es de la missa (...)*. London (?): Arnoldo Hatfildo, 1588. BNM R-1108.

La lengua Española no solamente es eloquente y copiosa, mas aun tambien es sentenciosa. Tiene muy muchos proverbios, que llamamos Refranes (...). Que la lengua Española sea tan rica en Refranes y breves sentencias, muestralo muy à la clara el libro que llaman **Celestina** (digo la primera parte, que lo demas es contrahecho, libro cierto de leer, si tratara otra materia. (227)

## 1589

\*\*\*Pere Antón Noer (bodeguero y poseedor de una **Celestina**). Arch. Hist. de Protocolos de Barcelona. (puede ser 1582).

\*\*\*Fray Juan de Pineda. *Diálogos de la agricultura cristiana*. Salamanca:

Pedro de Adurça y Diego López, 1589. Dos tomos. BNM R-17053 y R-17054.

(1) Diálogo VI, cap. xxxiiii (Vol. I, p. 160<sup>v</sup>b):

«... por lo qual dize la escritura, que quando llega el pecador al profundo de su desenfrenamiento en el mal, lo menosprecia, no lo estimando ya por mal hecho; y ansi se mudo alli el nombre de Io en Isis, que quiere dezir 'tierra', para nos dar a entender que cada vno es lo que ama, como el amor tiene virtud transformatiua (como lo dixo el vuestro Calixto llamandose Melibeo) y quien ama y agoniza tras la tierra y sus riquezas, bien merece nombre de Isis, que es tierra.»

(2) Dialogo VII, cap. xx (Vol. I, p. 180<sup>v</sup>b):

«Querer descubrir las artes, y mañas, y guadramañas que la mala muger sabe y vsa para saciar su apetito y llevar almas al infierno: seria emprender lo que no se podria concluyr, y aun lo que no ay para que se dezir: porque si sant Pablo tanto nos encarga hur de aquel vicio, consiguientemente nos deuemos tener por predicados que aueos de huir sus platicas, tambien como las del de la ira, por ser pe pecados de tal pelage que el vno enciende al cuerpo de nuevo (como lo experimentan los que leen a *Celestina*, donde hasta las obras en el acto carnal son representadas), y el otro enciende al alma, de directo, segun que el vno es directamente corporal, y el otro espiritual.»

(3) Diálogo VIII, cap. xxii (Vol. I, p. 206<sup>v</sup>b):

**Philaletes:** Platon nos enseña vna moralidad Palyngenesiaca (...) con el qual language dize que da a entender que los afectos ponen nombres a los hombres, porque qual lo amas, tal te tornas.

**Polycronio:** Por essa razon se llamaua el otro Melibeo.

**Philaletes:** Alguna vez deuistes de Melibear.

(4) Diálogo XI, cap. vii (Vol. I, p. 261<sup>a</sup>):

**Philaletes:** Sabed que el amor transforma vna cosa en otra, y la pone nombre (conforme a la doctrina de sant Augustin) y porque los hombressiguen tras sus diuersos amores, qual cosa es la que cada vno ama, en tal se transforma, y tal nombre merece.

**Polycronio:** Veis aqui lo del otro que se llamaua Melibeo, y no auia leido las Eclogas Vergilianas.

(5) Diálogo XXII, cap. xxv (Vol. II, 116a):

**Philaletes:** Para que vea el señor Polycronio que no debe leer los libros solamente para saber las faltas de las mugeres, sino mucho mas para saber sus virtudes, (...) le quiero notificar algunos pares de hombres que se precieron del consejo de las mugeres.

**Pamphilo:** Por lo que dixistes del leer lo bueno y del no leer lo malo, pues basta saber ser tal, para lo huir: digo que muchas vezes he tenido rehiertas con otros mancebos que veo cargados de *Celestinas*, y leerlas hasta las saber de coro; y reprehendidos de mí por ello, se piensan descartar con dezir que allí se enseñan a huir de malas mugeres, y a conocer sus embustes, y que viendo pintadas allí como al natural las carnalidades de los malos hombres y mugeres, darán más en rostro, y se apartarán dellas mejor (...) No ay cosa en el mundo tan atractiva, aun con solo pensarla, y aun sin ymaginarla; ¿y dezís que la leéis cómo se pone por obra para huirla? Ignorancia de gente sin sentido me parece, y muy peor la lección de *Celestina* que la de los libros de cauallerías en que no ay la práctica carnal, y ay otras virtudes muy platicadas, como lo de la honrra, verdad, amistad, criança y generosidad.»

(6) Diálogo XXII, cap. xxxiiii (Vol. II, 122<sup>a</sup>):

«Seneca dize marauillosamente que con el deleite de la vista y oido de los pecados fingidos, entran al alma los verdaderos; y el eloquentissimo Lactancio, entre muchas cosas que contra esta deshonestidad publica predica, es que con los falsos adulterios que se representan, enseñan a hazer los que son verdaderos: que es lo que se reprehendio de la lecion de *Celestina*, y le viene al justo esta sentencia.»

(7) Diálogo XXII, cap. xxxv (Vol. II, 122<sup>ab</sup>):

«La mesma razon ay para huir la lecion de libros de deshonestidades, cuales son las descomulgadas *Celestinas* que practicamente imponen a sus lectores en los pecados lujuriosos. Y por eso el buen Ovidio encarga que se huyan las lecciones de los poetas lascivos, y Epigramatarios (ej. Tibulo) (...) Virgilio y Mantuano su imitador mucho encargan esto mismo, y San Basilio clama contra la lecion de los libros que contienen los adulterios de los dioses, porque sirven de quitar el mundo del mal, y prouocar a lo cometer tambien como *Celestina*.»

(8) Diálogo XXV, cap. xvi (Vol. II, p. 182<sup>ab</sup>):

**Polycronio:** Señor Pamphilo, no sé si si notais que aboga *Celestina* por *Areusa*.

**Pamphilo:** Oyes, **Sempronio?** Atapame estos oidos, no me encanten con sus madexuelas de razones.

**Philotimo:** Por vida de mi muger, de dezir a vuestra madre que sabeis a *Celestina*, y que alegais dichos suyos, si no me prometeis buen daque.

**Pamphilo:** Por vida de ella y aun de la mia, que si vos tal la dixessedes,



que juntasse ella la parentela para me tener capitulo: y que por este mes no faltassen gritos y lagrimas en casa.

\*\*\*Thomaso Garzoni da Bagnacuallo. *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, nuovamente ristampato da ....* Venecia: Gio. Battista Somasco, 1589.

Del Discorso lxxv, «De ruffiani, et delle ruffiane» (602-610)

«Ma sopra ogni cosa le superstitioni, gli incanti, le strigarie sono insegnate da' ruffiani alle donne (...). Per questo Canidia, e Sagana, Veia, & Folia appresso Horatio, Pamphilia appresso Apuleio, con incantesimi astringono i loro amanti, e nella *Tragicomedia* [sic] di Calisto, Celestina ruffiana infiamma a Melibea fanciulla (...).» (p. 609)

Ver 1615 (Suárez de Figueroa, segunda entrada) para una traducción al español de este paia Española, *Obras de Don ...*, Biblioteca selecta de clásicos españoles, 2ª serie (Madrid: Tipografía de la «Rev. de Archivos», 1927), vol III, pp. 541b-542a.

## 1590

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Caalisto y Melibea (...) Agora nueuamente corregida y emendado de muchos errores que antes tenia.* Salamanca: Juan y Andrés Renaut, a costa de Claudio Curlet, 1590. 12°. HSA.

\*\*\*Jerónima Manescal, librera barcelonesa, tiene dieciséis ejemplares de *Celestina* disponibles.

Manuel Peña Díaz, *Laberinto*, 130.

\*\*\*Hubert Gotard, librero barcelonés, dispone de veinticinco ejemplares de *Celestina*.

Manuel Peña Díaz, *Laberinto*, 130.

\*\*\*Jeroni Planella (presbítero y poseedor de una *Celestina*). Arch. Hist. de Protocolos de Barcelona.

## 1591

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea, en la qual se*

contienen (...), mostrandoles los engaños que estan encerrados en siruientes y alcabuetas. Alcalá de Henares, en casa de Hernán Ramírez, impressor y mercader de libros. Año de 1591. 12°. 222 folios. BNM R-10197 (ejemplar de Pascual de Gayangos).

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Amberes: Oficina Plantiniana, 1591. 311 pp. NUC

\*\*\*Francisco Butrón (librero). Documento de comprometerse el pago de unos libros comprados a Luis de Padilla. Lima, 1591.

Entre los cuales, 22 ejemplares de *Celestina*.

Citado de T. Hampe Martínez, *Bibliotecas privadas en el mundo Colonial* (Frankfurt: Vervuert & Madrid: Iberoamericana, 1996), 70-71.

\*\*\*"Registro de Horozco en la nao nombrada San Gabriel de que es Maestre Marcial de Ariaga (...) para seguir su viaje a la ciudad y puerto den° de Dios del Reyno de Tierra Firme (..) las nueve cajas de libros que aqui irán declaradas para darlas y entregarlas (...)."

Caja N 128: + quatro celestina [sic] (p. xxxvi, col. 2)

Caja N 131: + cinco celestinas (p. xxxviii, col. 1)

Caja N 143: + dos celestinas (p. xxxix, col. 1)

Citado de José Torre Revello, *El libro, la imprenta, y el periodismo en América durante la dominación española* (Buenos Aires: Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas 74, 1940), Apéndice, pp. xxxv-xxxix (doc. 27).

## 1592

\*\*\*Fray Cristobal de Fonseca, *Tractado del amor de Dios*, Salamanca: ??? , 1592, p. 94; BNM R-16673.

«De dichos disparatados, ninguno mejor que el de una mujer que está brincando a su hijo: ¡qué de regalos! ¡que de amores! ¡que de ternuras le dice!: «Mi rey, mi príncipe, mi señor.» Callo lo que dicen los Calixtos del mundo a sus Melibeas, pues de locos dan en herejes.»

\*\*\*Benito Boyer. Cuentas y particiones de los bienes de Benito Boyer, difunto, hechas entre Beatriz Delgado, su muger, y Luis Boyer, su hijo, en enero de 1592.

En el apartado «Libros de España» aparece esta entrada:  
«27 Celestina, 12º, á 23 pliegos y medio.» (458)

En el apartado, «Libros Encuadernados» se encuentra:  
1 Celestina, 12º, pergamino, 23 pliegos y medio, y 25 maravedies por la encuadernación. (461)

Citado en C. Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, ed. P. Cátedra, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1992 (BNM INV 015 460 MED). Una cita más exacta aparece en *La librería de Benito Boyer (Medina del Campo, 1592)* de V. Bécares Botas & A. L. Iglesias (Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 1992), p. 231: «1251. vente y siete Celestina in doce a vente y tres pliegos y medio son seys cientos y treinta y quatro y medio.» Los editores añaden de su parte: «*Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Salamanca, Juan y Andrés Renaut a costa de Claudio Curlet, 1590. Por el número de pliegos es indudable que se trata de esta edición. Hay sin embrago una interesante edición anterior por su proximidad a Benito Boyer: la de Alcalá de Henares, Juan Gracián a costa de Juan Boyer, 1586, con bastantes menos pliegos y que en 1592 debía estar ya liquidada.»

## 1593

\*\*\**Ramillete de flores o colección de varias cosas curiosas*, que contiene «Anotaciones de *Celestina*». BNM MS 6001, fols. 106<sup>r</sup>-110<sup>r</sup>. Una selección de dichos y refranes y sentencias del texto.

Ejemplos:

- que en los bienes mejor es el acto que la potencia y en los males la potencia que el acto.
- ninguno es tan biejo que no pueda vivir vn año ni tan moço que no pueda morir aquel día.
- aquello es en algo tenido que es por tiempo deseado.
- nunca los absentes se hallaron justos.
- no ai cosa tan dura que no se ablande ni tan alto que no se alcance ni tan apartada que no se bea ...

\*\*\*Francisco del Canto. Poder de Isabel Lozano y de su hijo Santiago del Canto [mujer e hijo del impresor F<sup>co</sup> del Canto] á Juan Boyer, 27 octubre 1593.

En la Caja nº. 5 aparece notada «Una *Celestina*, badana, en II reales.»

Citado en C. Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, ed. P. Cátedra, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1992. BNM INV 015 460 MED.

### 1593-1594

\*\*\*Lope de Vega Carpio, *La serrana del Tormes*.

Una cortesana a un estudiante:

Narcisa: Yo misma quiero ofrecerme  
y a Mauricio acomodar;  
Que aún hay en las tenerías  
otra vieja Medusea  
que la mayor **Melibea**  
baje del cielo en dos días.

Citado de la ed. en Biblioteca Castro, vol. 4 (Madrid: Turner, 1994), p. 169.

### 1594

\*\*\*Fernando de Rojas. *La Celestina. Trajicomedia de Calisto y Melibea*. En Alcalá de Henares, por Hernan Ramirez. Año de 1594. 12°. 212 folios.

\*\*\*Lope de Vega Carpio. «El maestro de danzar».

- (1) Feliciano: ¿Cuánto es mejor que te cases  
con quien ames desde ahora?  
Y más que el hombre te adora,  
y no es razón que le abrasas,  
Florela: ¿Qué te han dado por hurtar  
el oficio a **Celestina**. (I jornada, 575-576)
- (2) Bandalino: Y esta noche me ha mandado  
que entre a hablarla en el jardín.  
Aldemaro: Tendrán tus deseos fin.  
Bandalino: Más crecerá mi cuidado,  
que no soy tan atrevido,  
ya que tan dichoso sea;  
Aldemaro: Más diosa fue **Melibea**,  
y **Calisto**, más perdido  
y un jardín los enseñó  
a perder el miedo. (II Jornada, 599-600)

Citado de la edicion de Biblioteca Castro, vol. I (Madrid: Turner, 1994).

\*\*\*Florent Chrestien. Un soneto suyo incluido en la segunda ed. de Jacques de Lavardin, *Histoire de Georges Castriot*, Paris: G. Chaudiere, 1594, libro XIII, contiene estos versos:

Tu escriuois la triste Comedie  
de **Celestine**, et des ieunes esprits,  
Qui en l'amour furent si mal appis  
Que la mort seule osta leur maladie.

### 1591-1595

\*\*\*Lope de Vega Carpio. *El dómíne Lucas*.

Lucrecia, dama, contesta a una oferta de cura de dolores:

Bueno, la pregunta es alta;  
pero no me maravillo.  
Quizá el dómíne tocó  
un paso de **Celestina**,  
en que da esta medicina  
a otra **Lucrecia** cual yo. (664?)

Y Floriano, galán, contesta:

Basta, que de aqueste oficio  
dejó **Celestina** nietos. (666)

Citado de la edición de Biblioteca Castro III, Madrid: Turner, 199? .

### 1595

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)*. [¿Amberes?]: En la Oficina Plantiniana, 1595. 8º, 352 pp. Con la lista de personajes. BNM Cerv. Sedó 8645; BL 1072.f.1, BL 1072.b.33., BL G.10157; HSA; BNP Rés. Yg. 305.

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...)* Agora *nueuamente corregida y emendada de muchos errores que antes tenia*. Tarragona: Felipe Roberto, 1595. 12º, II p. + 204 folios. Sin ilustraciones fuera de la portada. BNM R-8776 (ejemplar que pertenecía a Charles Nodier y a Salvà). HSA; BibVat.

## 1596

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...) Agora nuevamente corregida y enmendada de muchos errores que antes tenia*. En Sevilla. Por Fernando de Lara. Y a su costa en la calle de la Sierpe, 1596. 12º, 178 folios. Faltan los versos acrósticos. BNM Cerv. Sedó 8646. HSA.

\*\*\*Alonso López Pinciano. *Philosophia antigua poética*, Madrid: Thomas Junti, 1596, p. 164. BNM R-4451. De «Epístola quinta de la Fabula»:

«Ay os espero, replicó el Pinciano. ¿Pues por qué las trágicas y cómicas son tan cortas en comparación de las épicas? ¿Por ventura está este negocio de las fábulas en el vso también como las demás cosas?»

No, dixo, Fadrique, no está sino en razón. Y aunque la diera mejor que yo Vgo, quiero agora dezir la mía. Las fábulas trágicas y cómicas bien se pudieran entender tanto como las épicas, quanto al volumen dellas; que aquí esta la *Celestina*, que es muy larga, y también ley yo otra que dizen *La Madre de Parmeno*, la qual era mucho más. Pero como estos tales poemas son hechos principalmente para ser representados, siendo largos, no lo pueden ser — representados, digo — y pierden mucho de su sal.»

Citado de el tomo II de la ed. de Alfredo Carballo Picazo, Biblioteca de antiguos libros hispánicos, Serie A, vol. 20, Madrid: CSIC — Inst. Miguel Cervantes, 1973<sup>2</sup>, p. 49. BNM 1-152143.

\*\*\*Lope de Vega Carpio. «La bella malmaridada».

Mauricio (a Cipión):

Yo te daré una mujer  
que, en corriendo la cortina,  
es la misma *Celestina*  
en el comprar y vender.  
Con ésta escribe, y la envarga  
este negocio. (ll. 1846-1851)

Dorotea Robinot (vieja), alabando el vino celestinescamente:

Como te pueda servir,  
dejaréme de acostar,  
que ya yo estaba en manteo  
y el jarrillo con el vino  
a la cabecera (...)  
éste (vino) tengo por marido,  
éste es mi galán querido,

éste me habla en despertando.

Este es mi reloj, Teodoro,  
mi requiebro y mi regalo. (...)  
Doile un beso, dos, y tres,  
y tras esto rezo un poco,  
y si el sueño no provoco,  
vuelvo a calentar los pies. (ll. 3024-3045)

Citado en la ed. de D. McGrady y Suzanne Freeman, Biblioteca Siglo de Oro, 6, Charlottesville, VA: Biblioteca Siglo de Oro, 1986. BNM 3-125564. Hay otras muchas reminiscencias de lenguaje y situaciones encontradas en Rojas a lo largo de esta obra, por ejemplo, el elogio del vino citado arriba.

\*\*\*Juan Rufo, «Romance de los Comendadores.» *Flores del Parnaso*, Toledo, 1596.

Risueños van y contentos  
de la suerte que han tenido,  
cuando Jorge a don Fernando  
estas palabras le dijo:  
«Si suele el comunicarse  
hacer el bien más crecido,  
mucho añadido en el que tengo  
si esta noche os vais conmigo. (...)  
Yo estaré con mi señora vos, señor, entretenido  
con Ana, su secretaria,  
de quien sois galán bien quisto;  
y vos sabéis que no es fea  
ni para echar en olvido,  
y yo, que sois algo tierno,  
templado a lo de Calisto.  
Vaya por nuestro Sempronio  
mi camarero Galindo,  
porque es hombre confidente,  
secreto y bien entendido.» (vv. 771-796)

Citado de *Juan Rufo. Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, ed. Alberto Blecua (Clásicos castellanos 170, Madrid: Espasa-Calpe, 1972), págs. 267-268.

\*\*\*Licenciado Alvaro de Valdés, del Consejo Real, oidor de la Chancillería, posee una *Celestina*, según el inventario de sus libros (1596, A.H.P.V. leg. 440, fol. 1006 ss.)

Citado de Bartolomé Bennassar, *Valladolid en el Siglo de Oro*, Valladolid: Ayuntamiento, 1983, pp. 481 y 485. BNM 3/185901.

## 1597

\*\*\*Fray Fernando de Trejo y Sanabria, Obispo de Tucumán, constitución 23 («Que se eviten los libros vanos») del Sínodo en Tucumán (Argentina) del 9 de septiembre de 1597.

«Una de las cosas más dañosas a la república cristiana es la elección de *libros torpes y de caballerías*, lo que no sirve de algún buen afecto sino de revivir las imaginaciones de torpes y lascivos deseos y de vanas y mentirosas fábulas, y principalmente se imprimen estas vanidades en gente moza con gran detrimento de sus almas, las cuales se corrompen con los dichos libros y se encienden en fuegos, y por ellos comienzan a aprender e intentar lo que no sabían ni habían oído por otras vías: por lo cual mandamos a todas las personas, hombres y mujeres de todonuestro obispado de cualquier estado y condición que sean, que, so pena de excomunicación mayor, dentro de cuatro días de publicación de esta constitución sinodal, nos traigan y envíen a las casas de nuestra morada todos los libros que se titulan *Dianas*, de cualquier autor que sean, y el libro que se titula *Alestina* (error por *Celestina*), y los libros de *caballerías*, y las poesías torpes y deshonestas (...) Asimismo mandamos a todos los mercaderes que hubieren empleado en los dichos libros, no los vendan en este nuestro obispado, so pena que pagarán lo que por elle les dieren, y otro tanto por tercias partes.»

Citado de Antonio E. Serrano Redonnet, «Prohibición de libros en el primer sínodo santiaguense,» *Revista de filología hispánica*, 5.2 (1943): 162-166, en p. 165.

\*\*\*Anónimo. «Aqui se contienen dos testamentos muy graciosos. El uno es de la Zorra, y el otro de *Celestina*, de Duarte, juntamente el Codicillo, y el Inventario.» Barcelona: Valentín Vilomar, 1597.

(1) «Testamento de *Celestina*»

Incipit: *Celestina* cuya fama  
viuira vida sin cuento  
fama de su entendimiento  
y el cuerpo enfemo en la cama  
ordeno su testamento.  
No quiso llamar amigos  
la que se holgo con tantos,  
sino al escriuano Santos  
que delante tres testigos  
fue escriuiedo sepan quantos. (...)



Explicit: Congojos[e]le **Celestina**  
 de ver a **Elicia** llorando  
 y sacando de flaqueza  
 la boz dixo»l escriuano,  
 digo que las mandas —  
 se cumplan por mi descargo  
 y de los mueblés que tengo  
 a **Elicia** heredera hago  
 que son estos que se siguen  
 que dexo por inventario.

(2) «Inventario»

Incipit: Aquesta cama en que duerme  
 dos sillas viejas y vn banco  
 vna arqueta pequenica  
 tres botas y quatro jarros  
 la cadena de **Calisto**  
 que arto caro me ha costado  
 el arca de mis thesoros  
 que's aquel cofre encorado  
 donde estan los aparejos  
 para bien y para daño. (..)

Explicit: Y pues me quiero partir  
 antes de entrar en camino,  
 denme dos tragos de vino  
 que lo quiero bendezir  
 truxeronle vn vernegal  
 por no perder la costumbre,  
 y **colo mas de vna azumbre**  
**de vino de Madrigal.**  
 Tomo el jarro el escriuano  
 y tan buen golpe le dio,  
 que sin acaballe cayo  
 el y el jarro de la mano.  
 Y antes que boluio en acuerdo  
**Celestina**, y escriuano  
 pensando que era ya muerta  
 aquesta cancion cantaron.  
 Pues la mal lograda  
 la come la tierra  
 enterradla la boca de fuera.

## (3) «Codizillo de Celestina»

Incipit: De aquel sueño leuantada  
 que era ymagen de la muerte  
**Celestina** ya mas fuerte,  
 con la box algo alentada  
 le dixo a Santos aduierte.

Que por quanto declarar  
 no pude en mi testamento,  
 ciertas cosas de ayudar  
 vn codizillo ordenar  
 es i voluntad y intento.

Declaro primeramente  
 que me deuen seys ducados  
 los pobres aficionados  
 que con vn costoso vnguento,  
 por mi fueron remediados. (...)

Explicit: Quien me diere vino es cuerdo  
 en semejante ocasion,  
 y quien dize que me pierdo  
 lançada de moro yzquierdo  
 la traspase el coraçon.  
 Pues dizen que me destruyo  
 con beuer aqui concluyo  
 que me veo de manera,  
 que el diablo el alma espera  
 y la tierra lo que es suyo.  
 Santos ya voy acabando  
 dadme dos tragos de vino,  
 ay que estoy titubeando  
 ay que me esta ya faltando  
 el espiritu de vino.

## (4) «Carta de Celestina»

Incipit: **Celestina** que Dios aya  
 en su vejez fue tutora  
 de Silua cierta señora  
 y como patrona y aya  
 amiga y procuradora.  
 Pidiendo tinta y papel  
 y llamando a vn escriuano  
 por vn termino vfano  
 escriuio esta carta en el,  
 firmandola de su mano.

Muchos días Siluia mia  
 te he rogado que me creas  
 pues si de balde te empleas  
 passara tu lozania  
 sin que medrada te veas. (...)

Explicit: Y si acaso forma quejas  
 de tu tiuieza y querer  
 y no acude al mester,  
 no importa vna carta vieja  
 que te dexede de querer.

Citados de *Pliegos poéticos de la Biblioteca del Estado de Baviera de Munich* (xxi a xl). Joyas bibliográficas, 1906. BNM R-100.158.

### ca. 1595-1598

Lope de Vega Carpio. *La francesilla*.

**Feliciano:** Adiós, Madrid generoso,  
 corazón de España noble (...)  
 Adiós, templos y edificios,  
 casas, calles, plazas, torres  
 ocupadas de hombres, damas,  
 confusión, caballos, coches.  
 Virtudes, hipocresías,  
 amistades y traiciones,  
 trazas, quimeras, deseos,  
 verdades, mentiras, voces.  
 Didos, Lucrecias, Tarquinos,  
 Venus, Martes, Tais, Adonis,  
**Celestinas y Calistos,**  
**Pármenos, Sempronios dobles.**  
 Ciencias, armas, galas, sedas (...)

Citado de la edición de D. McGrady, Biblioteca Siglo de Oro 4, Charlottesville, VA: Biblioteca Siglo de Oro, 1981, pp. 84-86.

### 1598

\*\*\**La Celestine. Tragicomedie, Traduit [sic] d'Espagnol en François* [Jacques de La Vardin] *Où se voyent les ruses & tromperies dont les maquerelles vsent enuers les fols amoureux.* A Rouen: Chez Theodore Reinsart, 1598. 12<sup>mo</sup>, 6

(sin numerar) + 248 folios. Arsenal Re 6554; BL 243.a.26 (incompleto): HSA.

Un ejemplar pertenecía al señor de la Bédoyère, y luego pasó a la biblioteca de Soleine.

\*\*\**La Celestine. Tragicomedie, Traduit [sic] d'Espagnol en François* [Jacques de La Vardin] *Où se voyent les ruses & tromperies dont les maquerelles usent enuers les fols amoureux.* Elégie sur la Célestine de J. de Lavardin, par Florent Chrestien. A Roven: Chez Claude Le Villain, 1598. x + 248 pp. BNP Yg 2662. HSA. BL 1072.f.3.

La traducción está expurgada “en plusiers endroits scanadleux qui pouvoient offencer les religieuses oreilles.”

\*\*\* “W<sup>m</sup> Aspley Entrd for his copie under the handes of m<sup>r</sup> Samuele Harsnett, and both the wardens, a book intituled. *The tragick Comedye of Celestina.* wherein are discoursed in most pleasant stile manye Philosophicall sentences and advertisementes verye necessarye for Younge gentlemen Discoveringe the sleightes of treacherous servantes and the subtile cariages of filthye bawdes.»

Cited from *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London 1554-1640*, ed. Edward Arber, vol. III (Londres 1875), 42.

\*\*\*Lope de Vega Carpio. «El galán castrucho.» Acto I

Están hablando dos militares de la acompañante de una dama:

El día que yo vi, volviendo al cuento  
esta dama gentil, esta hermosura,  
vi detrás della un negro paramento  
y una fantasma de la noche oscura:  
una vieja, señor, bebiendo el viento (...)  
vi mal agüero en ella. (...)  
Flacas los dos inútiles quijadas,  
desgarrados los labios de la boca,  
altas las negras cejas y tiznadas,  
y en ellas una reverenda toca;  
las manos de raíces, y doradas  
del oro y plata que recibe y toca;  
los pechos hasta el vientre, que hay en ellos  
para cuatro corcobas de camellos.  
Quien no la ve haldeando por la calle  
no ha visto posta, ni serpientes ha visto

cuando la cola aciertan a pisalle,  
como aquesta tercera de Calisto. (Acto Iº, ll. 57-92)

Citado de la edición de A. Ebersole, Nueva Colección Siglo de Oro, 1, Valencia: Albatros Ed.-Hispanófila, 1983, pp. 29-30.

\*\*\*»Regº Juan González de Moya, que tiene cargado en la nao (...) nombrada Nuestra Señora de las Angustias de que va por Maestre Pº Muñiz del Salto (...) las cajas de libros de abajo. (...) Para que el que las reçibiere las benefiçie y lleve al Reino de El Peru, y las entregue a Alonso Reluz, mercader de la villa de Potosí (...).» [4 de septiembre de 1598]

+ quatro çelestinas, 12º. pergamino, a dos reales.

Citado de José Torre Revello, *El libro, la imprenta, y el periodismo en América durante la dominación española* (Buenos Aires: Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas 74, 1940), Apéndice, pp. liii-lix (doc. 33, la cita en p. lvii).

\*\*\*Francis Meres, *Palladia Tamia*. 1598.

As the Lord de la Nouue in the sixe discourse of his politike and military discourses censureth of the bookes of *Amadis de Gaule*, which he saith are no lesse hurtfull to youth, then the workes of Machiauell to age: so these bookes are accordingly to be censured of, whose names follow; (...) Arthur of the round table, Huon of Burdeaux (...) Gargantua (...) Palmerin de Oliua (...) the history of *Celestina*, the Castle of Fame, Gallian of France (...).

Citado de G. Ungerer, *Anglo-Soanish Relations in Tudor Literature* (Berna: Francke, 1956), pág. 39.

## 1599

\*\*\*Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. [leyden] En la Oficina Plantiniana, 1599. 16º, 311 folios. Tiene cinco de las siete estrofas finales de Proaza. BNM Cerv. Sedó 8644; BNM U-8527; BL 11726.a.19.; HSA; BibVat.; BNP Yg. 2656.

Hubo dos impresiones distintas en 1599, distinguidas por (en la p. 20) o «Celestina» o «Celestino» (llamado Tipo «A» y Tipo «O»).

\*\*\*Gonzalo de la Vega. «Licencia» (a la ed. de Madrid: A Sánchez, 1601), ai-aii.

“(...) se dio licencia a Iuan Perez librero, para que por esta vez pueda imprimir, y vender vn libro intitulado, **Tragicomedia de Calisto y Melibea** (...) con que despues de impresso, antes que se venda le trayga antes los dichos señores del Consejo [del Rey], juntamente con el original para que se vea si la dicha impression esta conforme a el, y que se trayga fè en publica forma como por el corrector nombrado por su mandado, se vio y corrigio la dicha impression con el dicho original, y que el impressor que assi imprimiere el dicho libro, no imprima el principio y primer pliego del, ni entregue mas de un solo libro con el original al autor o persona a cuya costa lo imprimiere (...) hasta que antes y primero, el dicho libro este corregido y tassada por los dichos señores del Consejo: y estando hecho y no de otra manera, pueda inprimir (sic) el dicho principio, y primer pliego, en el qual ponga esta fè (...).”

\*\*\*Fray Juan de la Cerda, *Libro intitulado Vida política de todos los estados de mujeres*. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1599, fol. 16<sup>r</sup>. Del cap. II «De como se han de criar las donzellas, y de la excellencia de la virginidad.» BNM R-28425.

«Otra cosa ay digna de remedio, que entran algunas vezes vnas vejeçuelas alquiladas de hombres liuianos, a traer villetes y recaudos, en achaque de vender hilado, y con estos hilados texen ellas la tela de la perdicion de algunas donzellas, como se perdio **Melibea** con los hilados que le traxo a vender aquella ministra de el demonio, **Celestina**, la qual y las semejantes, les vien en a vender zaraças y veneno escondido, debaxo de palabras engañosas, con que les ençarçan y enredan.»

\*\*\*Lope de Vega Carpio. *El galán escarmentado*. Del acto III:

Estefanía y Leonor, dos fregonas, ésta con recuerdos de Areúsa (Acto IX), da cuenta de los males de la servidumbre:

Estefanía: Casarme quiero, Leonor;  
ya no quiero más servir. (...)

Leonor: Mejor es, Estefanía,  
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.

Citado de *Obras completas de Lope de Vega. Comedias*, vol. IV (Biblioteca Castro, Madrid: Turner, 1994), pág. 867.

\*\*\*»Reg<sup>o</sup> Juan Lorenço de Vera, vezino de Sevilla, que tiene cargado en la nao (...) nombrada Santa Elvira, de que va por Maestre Cristobal de Çuleta (...) las ms<sup>a</sup> que abajo irán declaradas. Las quales van consignadas a Diego Navarro Maldonado, vezino de México (...).» [13 de julio de 1599]

### 1 Celestina. Ins. Vadana

Citado de José Torre Revello, *El libro, la imprenta, y el periodismo en América durante la dominación española* (Buenos Aires: Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas 74, 1940), Apéndice, pp. lxxviii-lxxiv (doc. 37, la cita en p. lxxi).

\*\*\*Gaspar de Zaragoza. Expediente 948, AHN Inq., leg. 4444, n<sup>o</sup> 50.

«En el libro llamado *Celestina*, u tragicomedia de Calisto y Melibea, en el acto primero, en el fin de la primera plana y principio de la segunda, hablando un enamorado con quien deseaba obligar dixo esta proposiçion: **quien vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mio (y luego) por cierto los gloriosos santos que se deleitan en la vision diuina no goçan mas que yo agora en el acatamiento tuyo.**

En cumplimiento del edicto mandado publicar por V. S<sup>a</sup> doy que[?] destas proposiçiones, que me parecen no açertadas, sin otras que coy[?] deçir contiene el dicho libro en que yo no e reparado.»

\*\*\*John Minsheu. *A Spanish Grammar: first collected (...) Richard Percivale, augmented by J. S.*, London: Edmund Bollifant, 1599, pp 78-79. BNM 3/45017.

En una sección titulada «Words, Phrases, Sentences and Proverbs, out of *Celestina* in 8. Printed at Antwerp En la oficina Plantiniana. Anno 1595,» Minsheu llega sólo en su recopilación de proverbios, etc. (sólo hay unos 50), a la página 51 de la edición mencionada, y luego escribe:

«After I had read ouer *Diana de Monte mayor*, and other authors, gathering out the hardest speeches, and explaining them for the learners use, and being come thus farre in *Celestine*, as you see, it came into my imagination (...) not to deale all at once, but to keepe some to sweeten their mouths hereafter [= men of mine own profession] (...).»

Luego continúa con otras obras: *Lazarillo*, *Menospecio de corte*, etc. Siguen siete «Pleasant & Delightfull Dialogues in Spanish», de los cuales el primero contiene esta alusión (p. 6, col. a):

Essa ya se llamará comida y no almuerzo.

Porque?

Porque dizen a buen comer o mal comer, tres vezes se a de beber.

Ay dize nuestra madre çelestina que está corrupta la letra que por dezir treze dixo tres.

\*\*\*Mateo Alemán. *Guzmán de Alfarache*.

Unos ecos de *Celestina* aparecen en Libro I, cap. 1:

Tal sucedió a mi padre que, respecto de la verdad, ya no se dice cosa que lo sea. De tres han hecho trece y los trece, trecientos (...) (Tomo I, cap. 1, p. 53).

[Contrata a una tercera de amores el padre del protagonista.] Tanto cavó con la imaginación, que halló traza por los medios de una buena dueña de tocas largas reverendas: que suelen ser **las tales ministras de Satanás**, con que mina y postra **las fuertes torres de las más castas mujeres**: que (...) no habrá traición que no inteneten, fealdad que no soliciten, sangre que no saquen, castidad que no manchen, limpieza que no ensucien, ni maldad con que no salgan. A ésta, pues, acariciándola con palabras y regalándola con obras, iba y venía con papeles. (Tomo I, cap. 2, 76-77)

Citado de la ed. de S. Gili Gaya (Madrid: Espasa-Calpe, ClásicosCastellanos, 19???. BNM 5/40812.

\*\*\*Edward Topsell. *Times Lamentation: or, An exposition to the Prophet Joel, in sundry Sermons or Meditations*. 1599 (Ungerer 39). Una queja extendida contra los que escriben «idle toyes for histrionicall plaiers, whereby many good soules are endangered»:

“There are few or no Italian follies, Spanish inuentions, or French-feyned-wanton volumes, but in our daies for the times succeeding they are taught to speak English, I think for this purpose, that now while religion rules, it might



bee troubled by them, and when christianitie is remoued, by their meanes iniquitie may be enthronized. I haue read many of them (...) & I must freely confesse that they be the vices forerunning and preparing a way for Atheisme, idolatrie, heathenisme, or any kind of impietie (...)." (64)

## 1600

\*\*\*Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...) Agora nuevamente corregida y enmendada de muchos errores aque antes tenia*. Madrid. Por Andrés Sanches. A costa de Miguel Martínez. Año 1601. 212 pp.

\*\*\* Cipriano de Valera. *Two treatises: The first, Of the lives of the Popes and their doctrine; the second of the Masse* (versión de John Golbourne del original en español, ver 1588). London, 1600.

"That the Spanish tongue is plenteous in prouerbes & briefe sentences, the book called *Celestina* (the first part, say, for the rest is falsified) a booke doubtlesse, did it intreat of some other matter, worthy to be read, doth very evidently declare." (202)

Cited from G. Ungerer, *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature* (Berna: Francke, 1956), pág. 37.

\*\*\*Diego González Dulze (m. 4/XII/1599), dueño de una *Celestina* (Barcelona 1566). Referido en un documento «recibo de dote» fechado el 22 de noviembre de 1600 y en el cual 98 libros del padre pasaron a su hija Elvira Dulce Forcela y su marido, Juan de San Pedro Aldrete [Arch. Histórico de Protocolos de Barcelona, no. 1813]. Esta *Celestina* luego pasó a la hija de este matrimonio [AHPB, no. 2606].

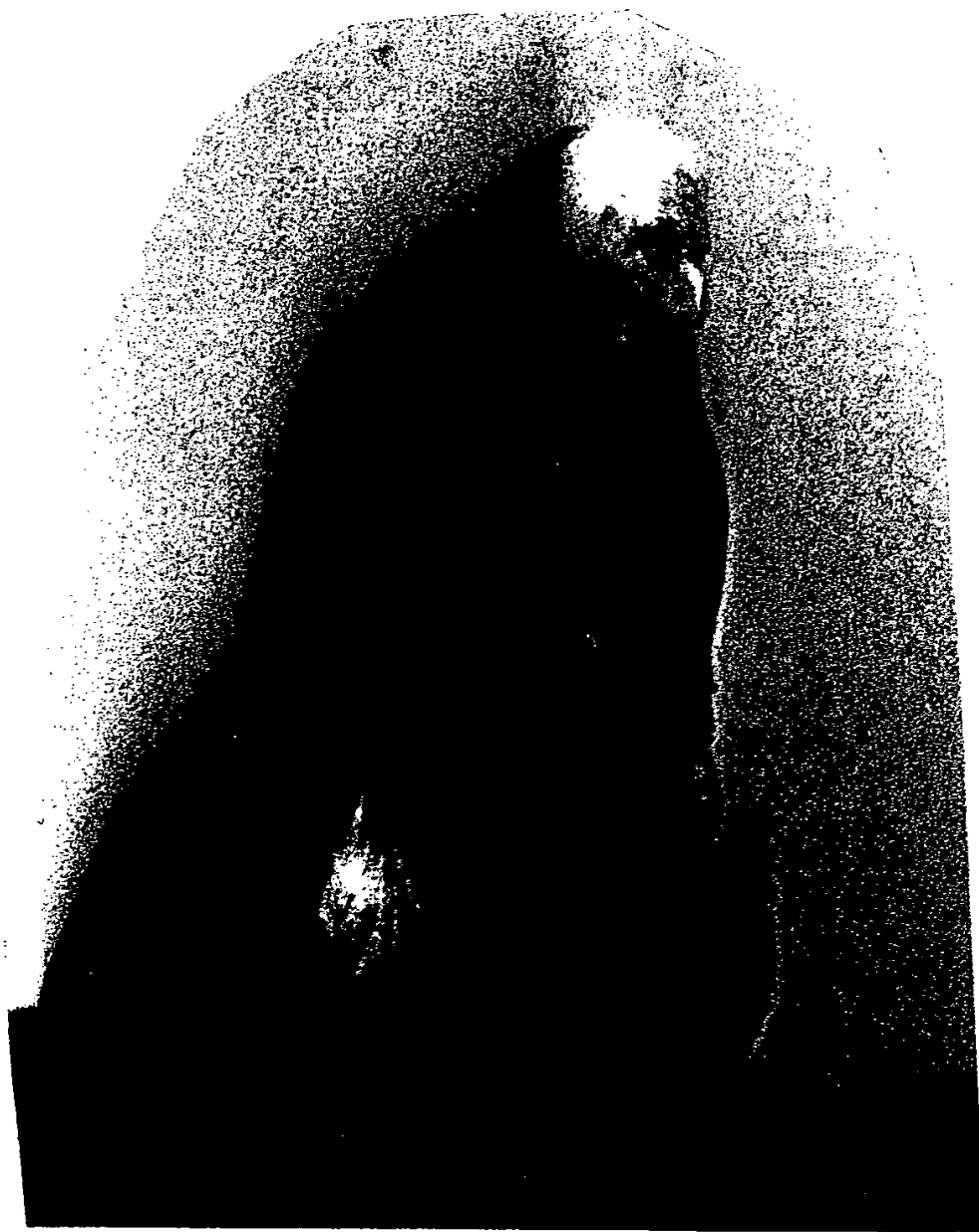
Citado de Jaime Moll, «Libro y sociedad en la España moderna,» *Bulletin Hispanique* 99.1 (enero-junio 1997), 7-17, en las págs. 16-17.

\*\*\*

## NOTAS

<sup>1</sup> J. T. Snow, C. C. Lee y J. F. Schneider, "Un cuarto de siglo de interés en *Celestina* (1949-1974)," *Hispania* 59(1976), 610-660; J. T. Snow, '*Celestina*' and *Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985. Luego continuada en los suplementos a *Celestinesca* a partir del vol. 9, no. 2 (1985).

<sup>2</sup> Cuando publiqué el estudio, "A *Celestina* Revival in the Nineteenth Century," pp. 171-184 de *Studies in Honor of Donald W. Bleznick* (Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1995) estaba — me doy cuenta de ello ahora más que nunca — sólo pasando superficialmente por unas cuantos hitos de la fascinación con que *Celestina* fue recibida y apreciada a partir de las ediciones de Amarita y Gorchs. Es a este tema que me siento obligado a volver, si sólo para subsanar los muchos olvidos que hay en ese estudio-*esbozo primitivo*.



**Celestina** (muñeco diseñado por Kathryn Wolfe  
Colección privada del J. T. Snow)

## EDITORIAL POLICIES

**CELESTINESCA** accepts articles and notes, bibliographic studies, texts and book reviews for publication. A journal with an international readership, 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 historical context, 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 wider aims of *Celestinesca*.

Original submissions (two copies) should be hard copy, double spaced, with notes at the bottom of the page, and minimal formatting. All submissions will be evaluated by 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 WORD, WORDPERFECT 8.0 (or lower) for Windows (PC), and with the font set to "Courier 10". No other formatting is necessary. A revised hard copy must accompany the diskette. Please make sure that complete address and a telephone number are submitted. An e-mail address is *very* useful to us.

**Book Review Policy.** *Celestinesca* reviews studies relevant to the stated aims of the journal. The Editor will assign nooks for review, 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 (258 OHB)

Michigan State University, East Lansing MI 48824-1112 (USA)

FAX: (517) 432-3844. E-mail: snow@msu.edu

Webpage: <http://www.msu.edu/user/romclang> (then click on Journals).

# Celestinesca

---

VOL 25

CONTENIDO

2001

---

NOTA DEL EDITOR 1-2

## ARTICULOS Y NOTAS

- Alan Deyermond, 'Fernando de Rojas from 1499 to 1502: Born-Again Christian?' 3-20
- Francisco Rodríguez Cascante, 'La seducción de Celestina y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva' 21-46
- Ivy A. Corfis, 'Imagery of Love and Death in Pleberio's Lament' 47-56
- Lourdes Albuixech, 'Insultos, pullas y vituperios en *Celestina*' 57-68
- Jean Dangler, 'Transgendered Sex and Healing in *Celestina*' 69-81
- Eukene Lacarra Lanz, 'Los amores ciudadanos de Calisto y Melibea' 83-100
- Dorothy Sherman Severin, 'Celestina: A Life' 101-106
- Berta Bermúdez, 'Celestina como intertexto en La pícara Justina' 107-132
- Samuel G. Armistead, Arthur L.-F. Askins, 'Rodrigo and Calixto: A New Version of *Las quejas de Jimena*' 133-148

## ARTICULO-RESEÑA

- Santiago López Ríos, 'Sobre La adulteración de la Celestina y los nuevos rumbos de la crítica celestinesca' 149-165
- Francisco Herrera, 'Las celestinas como lecturas privilegiadas de la *Celestina*' 166-169

## RESEÑA

- Nancy F. Marino, de James F. Burke, *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in Celestina* 169-171

## BIBLIOGRAFIA

- Joseph T. Snow, Mónica María del Valle, 'Celestina: documento bibliográfico: vigésimocuarto suplemento' 173-197
- Joseph T. Snow, 'Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II: 1499-1600' 199-282

ILUSTRACIONES 20, 46, 56, 68, 81, 82, 100, 132, 148, 165, 171, 172, 198, 282