

33

2009

Celestinesca



NÚM. 33, 2009, ISSN: 0147-3085

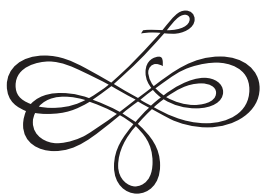
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 33

2009



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

EDITOR

JOSÉ LUIS CANET
Universitat de València

EDITOR-FUNDADOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

CONSEJO DE REDACCIÓN

RAFAEL BELTRÁN LLAVADOR	(Universitat de València)
JUAN CARLOS CONDE	(Magdalen College, University of Oxford)
MARTA HARO CORTÉS	(Universitat de València)
ELOISA PALAFOX	(Washington University in Saint Louis)
JOSEP LLUÍS SIRERA	(Universitat de València)
JOSEPH T. SNOW	(Michigan State University)

CONSEJO EDITORIAL

PATRIZIA BOTTA	(Sapienza-Università di Roma) (ITAL)
PEDRO M. CÁTEDRA	(Universidad de Salamanca) (SPAIN)
IVY CORFIS	(University of Wisconsin) (USA)
ALAN D. DEYERMOND	(Westfield College, London) (UK)
JACQUES JOSET	(Université de Liège) (BEL)
EUKENE LACARRA	(Universidad del País Vasco) (SPAIN)
CARMEN PARRILLA	(Universidad de la Coruña) (SPAIN)
MIGUEL Á. PÉREZ PRIEGO	(U. N. E. D.) (SPAIN)
NICASIO SALVADOR	(Universidad Complutense) (SPAIN)
DOROTHY S. SEVERIN	(Liverpool University) (UK)

ISSN: 0147 3085

Depósito legal: XXXXXXXXX

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores, 2009

Fotocomposición y maquetación: *José Luis Canet*

Diseño de la maqueta y la cubierta: *Celso Hdez. de la Figuera*

Nota: Esta Revista forma parte de la CELJ (The Council of Editors of Learned Journals).

Esta revista se incluye dentro del Proyecto de Investigación *Parnaseo* del Ministerio de Ciencia e Innovación, referencia FFI2008-00730/FILO.

Celestinesca

NÚM 33

ÍNDICE

2009

<i>IN MEMORIAM</i> ALAN DEYERMOND	9
CELESTINESCA Y ALAN DEYERMOND por Joseph T. Snow	13
ARTÍCULOS	
CLOUD, Christine, «'Girls Gone Wild' Medieval Spain Edition: A Cognitive, Evolutionary Approach to the Presentation of Female Sexuality in <i>La Celestina</i> »	19
CULL, John T., « <i>Celestina's veritas</i> : Fetishizing the <i>Salve</i> / <i>salve</i> of Healing Wine»	39
DUBATTI, Jorge, « <i>La Celestina</i> en escenarios argentinos: observaciones comparatistas sobre las adaptaciones de Jorge Goldenberg (1993) y Daniel Suárez Marzal (2007)»	59
FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «El plebérico corazón, Erasístrato y la plétora»	71
KISH, Kathleen V., « <i>Celestina</i> as Chameleon: The Early Translations»	87
LUESAKUL, Pasuree, « <i>Lilit Pralor</i> y <i>La Celestina</i> : un estudio comparado de la literatura amorosa entre Tailandia y España»	101
MORROS MESTRES, Bienvenido, «Los prólogos en prosa de <i>La Celestina</i> »	115
PAOLINI, Devid, «El gesto obsceno 'dar las higas' en <i>Celestina</i> »	127
SÁNCHEZ, Antonio y Remedios PRIETO, «Sobre la 'composición' de <i>La Celestina</i> y su anónimo 'auctor'»	143
SEVILLA ARROYO, Florencio, «Amor, magia y tiempo en <i>La Celestina</i> »	173
SOLANA SEGURA, Carmen, «Hacia una datación de la <i>Tragicomedia de Polidoro</i> y <i>Casandrina</i> : datos históricos e influencias literarias»	217

VIDAL DOVAL, Rosa, «Erotismo, amor y violencia en *Celestina*: Consideraciones a la luz de *La llama doble*» 233

RESEÑAS

DOÑAS, Antonio, «Enrique Fernández (ed.), *Pornoboscoidascalus Latinus (1624). Kaspar Barth's Neo-Latin Translation of «Celestina»*, Chapel Hill, University of Carolina Press (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 284), 2006» 247

GIMBER, Arno, «El estreno mundial y póstumo de la ópera *La Celestina* de Joaquín Nin-Culmell» 255

MARTIN, Adrienne L., «Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008» 259

PAOLINI, Devid, «*La Celestina* de Fernando de Rojas. Dirección de Beatriz Córdoba. Teatro Círculo (Nueva York). Octubre-Noviembre de 2008» 263

Weissberger, Barbara, «*La Celestina*. Chamizal National Memorial XXXIII Siglo de Oro Drama Festival, March 5-8, 2008. El Paso, Texas» 269

BIBLIOGRAFÍA

SNOW, JOSEPH T., «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 31)» 275

In memoriam, Alan Deyermund

In memoriam, Alan Deyermond

Alan Deyermond, querido maestro y amigo, el más destacado miembro del consejo editorial de *Celestinesca*, falleció el 19 de septiembre de 2009, dejándonos el corazón sumido en una profunda congoja también a los miembros del consejo de redacción.

Con estas líneas no queremos más que sumarnos, desde la redacción de nuestra revista, al elogio unánime de hispanistas y medievalistas de todo el mundo a un gran profesional de las letras, de la investigación y de la educación, que rindió durante más de cincuenta años un impagable servicio a las humanidades, a la crítica filológica y a la historia de la literaturas peninsulares, y que demostró infatigablemente su compromiso con el conocimiento y con la ciencia.

Es obligado destacar desde estas páginas la dedicación de Alan Deyermond a *La Celestina*, que fue temprana, duradera, profunda. En su primer artículo, «The Index to Petrarch's Latin Works as a Source of *La Celestina*», escrito antes de doctorarse y publicado en el número 31 (1954) del *Bulletin of Hispanic Studies*, demostraba que el índice temático de las obras latinas de Petrarca, al final de la primera edición incunable, salida en Basilea, en 1496, había sido la principal fuente petrarquesca de Rojas. Ese índice de las *Opera* de Petrarca sirvió de florilegio a Fernando de Rojas, que no se tomaba la molestia de averiguar si las sentencias anotadas coincidían o no con las fuentes originales; lo que no quiere decir que a veces Rojas no consultara directamente determinadas obras del italiano, y desde luego el *De remediis utrisque fortunae*. Este artículo fue el precoz avance de su estudio sobre las fuentes petrasquescas de *La Celestina: The Petrarchan Sources of «La Celestina»* (Londres, Oxford University Press, 1961; reed. revisada, 1975). En el libro, se parte de la constatación de que Petrarca es el autor más citado por Fernando de Rojas: en alrededor de cien ocasiones (unas setenta y cinco en la *Comedia*, otras veinticinco en los nuevos actos e interpolaciones).

Pero, por supuesto, la *Celestina* continuó interesando al prof. Deyermond, con pluralidad de enfoques. El primero, «The Text-Book Mishan-

dled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*» (*Nephilologus*, 45, 1961, pp. 218-21). Seguirían: «La crítica de *La Celestina* de Jacques de Lavardin» (*Hispanófila*, 13 (1961), 1-4); «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*» (*Celestinesca*, 1-ii, 1977, pp. 6-12), que, como recuerda Joseph Snow en estas páginas, ha sido uno de los más citados de entre todos los publicados en *Celestinesca* a lo largo treinta años; «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript» (*Celestinesca*, 2.1, 1978, pp. 25-30); «¡Muerto soy! ¡Confesión!': *Celestina* y el arrepentimiento a última hora» (en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, Madrid, José Esteban, 1984, 129-40), «Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*» (*Celestinesca*, 8-ii [In Honor of Stephen Gilman, ed. Dorothy Sherman Severin], 1984, pp. 3-10); «'El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo» (en *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega en el xxv aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*, ed. Jesús Montoya Martínez y Juan Paredes Núñez, 1, Granada, Universidad, 1985, pp. 291-300); «Pleberio's Lost Investment: The Wordly Perspective of *Celestina*, Act 21» (*Modern Language Notes*, 105, 1990, pp. 169-79); «Female Societies in *Celestina*» (en *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary [Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas, Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24 November 1991]*, ed. Ivy A. Corfis y Joseph Snow, Madison, HSMS, 1993, pp. 1-31); «Hacia una lectura feminista de la *Celestina*» (en «*La Célestine*»: «Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea» [*Actes du Colloque International du 29-30 janvier 1993*], ed. Françoise Maurizi, Caen, Universidad, 1995, pp. 59-86); «La *Celestina* como cancionero» (en *Cinco Siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universidad, 1997, pp. 91-105); «How Many Sisters Had *Celestina*? The Functions of the Invisible Characters» (*Celestinesca*, 21, i-ii [Studies in Honour of Louise Fothergill-Payne], 1997, pp. 15-29); «Motivación sencilla y motivación doble en *La Celestina*», (*Ínsula*, 663, 2000, 13-15); «Readers in, Readers of, *Celestina*» (en *Context, Meaning and Reception of «Celestina». A Fifth Centenary Symposium = Bulletin of Hispanic Studies (Glasgow)*, 78, 1, 2001, 13-37); «Abstracción mítica y actualidad localizada en la *Celestina*» (en «*Celestina*». *La comedia de Calisto y Melibea*, ed. Gonzalo Santonja, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001, pp. 59-70).

La revista *Celestinesca* le debe mucho a Alan Deyermond y, en su nueva etapa valenciana, ha continuado en deuda con su persona. Como recuerda Joseph Snow, en las páginas de este número, su opinión fue decisiva y crucial su intervención a la hora de decidir el «traspaso de poderes» y de universidad editora. Él demostró siempre una especial atención, profesional y personal, hacia cada uno de los miembros del grupo valenciano de

medievalistas, formado por la mitad del consejo de redacción y el propio editor de la revista. Y ese «círculo valenciano» intentó demostrarle, en justa reciprocidad, su humilde y rendido agradecimiento, solicitando y logrando que la Universitat de València le concediera el mayor galardón que se le puede otorgar a un académico, el Doctorado Honoris Causa.

Alan Deyermond expandió por doquier, como sólo los grandes maestros pueden hacer, con generosidad inagotable, su caudal de saberes y experiencias, dejando una huella imborrable en filólogos e historiadores de la cultura y de la literatura.

Un homenaje como el que le queremos hacer, desde este número de la revista, queda muy corto para compensar sus méritos, pero sabemos que le habría complacido.

Que descanses en paz, Alan. Diste siempre a los demás lo mejor de ti y te mereces el cielo de los mejores.

El Editor, Consejo de Redacción y Consejo Editorial

Celestinesca y Alan Deyermond

Joseph T. Snow
Michigan State University

El 19 de septiembre de 2009 fue un día triste para todo el hispanomedievalismo con la muerte de Alan Deyermond (1932-2009) a sus 77 años cumplidos en febrero. Y como fundador de esta revista, con el nacimiento de la cual tuvo algo que ver Alan Deyermond, siento su ausencia con suma pena. Quiero dedicar las líneas siguientes con mis recuerdos a esa asociación tan provechosa entre la revista y la presencia y apoyos del llorado maestro.

Debo, primero, reconocer que no había pensado anteriormente en fundar una revista. En el segundo trimestre del curso panorámico sobre la literatura medieval española que ofrecí (nivel de doctorado) en la Universidad de Georgia en 1974-1975, dos asistentes al primer trimestre no pudieron continuarlo, dejando sólo dos estudiantes de postgrado para terminar el curso.

Con estas dos alumnas, planeamos como trabajo final de curso preparar una bibliografía del último cuarto de siglo sobre manifestaciones celestinescas, para complementar la bibliografía de Adrienne Schizzano Mandel, aparecida en el año de 1971.¹ Nuestro trabajo era genuinamente en equipo y produjo un resultado excelente, aunque en las diez semanas del curso no pudimos terminar el proyecto. Pero seguimos los tres después de terminar el curso hasta poner el punto final. Se interesó la revista estadounidense *Hispania*, en esta nueva puesta al día, y llegó a publicarse en 1976.² No nos hicimos eco sólo de las publicaciones, sino que ampliamos la perspectiva

1.- «*La Celestina*» *Studies: A Thematic Survey and Bibliography, 1824, 1970* (Metuchen, Nueva Jersey: Scarecrow Press, 1971).

2.- Snow, J. T., Jane F. Schneider y Cecilia C. Lee, «Un cuarto de siglo de interés en *La Celestina*, 1949-1975: documento bibliográfico», *Hispania* 59 (1976), 610-660.

a «la celestinesca,» para poder anotar representaciones teatrales, ballets, ediciones, traducciones, etc. Éste fue el germen de la futura revista.

Me explico. Viendo posteriormente la utilidad de esta bibliografía, pensé continuar con la noción de algo parecido a un boletín bibliográfico en formato mimeografiado para distribuirse entre los que estaban trabajando activamente o interesados en la celestinesca. Le pedí consejo a Alan, quien expresó sus sinceras dudas al inicio. Alan conoció bien el sistema de promociones académicas en USA, por haber estado varias veces como profesor invitado en distintas universidades y haber escrito cartas de apoyo para la promoción de jóvenes aspirantes a la permanencia (*tenure*, en inglés) en USA. Sus dudas se centraban en el tiempo que tal empresa me podría quitar de otras publicaciones (artículos, libros, reseñas) que pesarían mucho más en los comités de selección en los que se delegaban tales decisiones de promoción.

Pero cuando Alan entendió mi empeño en continuar con el proyecto, la llegada oportuna y casi milagrosa de un breve artículo suyo me respaldó en la decisión de seguir adelante.³ Otra aportación sobre la adaptación de Álvaro Custodio de la obra en México, junto con dos secciones adicionales (un «noticiero» y, lógicamente, el suplemento de nuestra bibliografía que era el núcleo inicial) y una reseña de una edición reciente, completaron el índice del primer número de una nueva revista cuyo título, *Celestinesca*, era el blasón de su razón de ser y marcó para siempre sus intereses internacionales. Así fue cómo me encontré como director de una revista, con todas las preocupaciones centradas en su futuro. No puedo menos que agradecer a Alan —como lo hice tantas veces en persona— su generosidad y sus valiosos apoyos, tanto materiales como espirituales, en el inicio de una eufórica aventura que me ocuparía a lo largo de veintiséis años.⁴

Durante todos esos años, Alan estuvo en el consejo editorial de la revista, asesoró con su habitual exigencia multitud de artículos y animó a jóvenes celestinistas a mandar sus brillantes aportaciones a *Celestinesca*. Tuve el honor de publicar un total de cuatro artículos más de Alan, además de una reseña. Y continuaron todos sus apoyos cuando me cambié de universidad en 1991.

Por fin, cuando ya se acercaba mi decisión de jubilarme de la Michigan State University (2006), tuve que tomar dos decisiones: (1) encontrar mis sucesores en la organización de IMANA (Ibero-Medieval Association of

3.— El artículo, «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca* 1.1 (mayo 1977), 6-12, pasó a ser uno de los más citados de todos los que se han publicado en la revista a lo largo de sus más de treinta años de vida.

4.— Tal vez para compensar sus dudas iniciales, Alan era una de las autoridades consultadas para la consideración de mi promoción a la titularidad en Georgia y en su carta (descubrí más tarde) tuvieron mucho impacto sus opiniones sobre *Celestinesca*. Años más tarde, cuando la revista estaba ya firmemente establecida, el asesoramiento de Alan también pesó mucho en mi ascenso a catedrático.

North America),⁵ fundada por mí en 1988 para atraer más hispanomedievalistas a participar en el Internacional Medieval Congress en Kalamazoo; y (2) encontrar un nuevo editor o equipo editorial para *Celestinesca*.

La primera era fácil, habiendo tanto talento entre los hispano-medievalistas en USA que podrían hacer el trabajo con la misma energía y la misma dedicación. La segunda me costó casi dos años. Hubo una candidata idónea que estaba dispuesta a sacrificarse por la revista, *pero* los de su departamento dejaron la decisión final en manos de su decano y nunca pude convencer al decano de que merecía una nimia cantidad del presupuesto para aceptar que Eloísa Palafox fuera la nueva editora. Después, encontré a otro candidato que se animaba y presentó el caso a su universidad, pero más de lo mismo, con cierta resistencia de unos colegas y una negativa del decano atribuida a una experiencia anterior fallida. Así que Juan Carlos Conde tampoco pudo ser el nuevo director. Comencé a pensar en diversas universidades en el extranjero: el tiempo se me estaba acortando con una celeridad ominosa.

En mi primera consulta con Alan, le mencioné tres o cuatro posibilidades que se me habían ocurrido, una en el Reino Unido y las otras tres en España. Al escucharme mencionar a ciertos amigos de la Universidad de Valencia, optó Alan por recomendarme que comenzara con Valencia, por su familiaridad y entera confianza en todos ellos. Me puse en contacto con José Luis Canet y, después de unas preguntas y respuestas para aclarar transferencias, responsabilidades y tipos de trabajo y apoyos necesarios de su Universidad, y después de consultar con Rafael Beltrán, Marta Haro y Josep Lluís Sirera, dio el sí, se formó el equipo y fue garantizada su vida fuera de los USA para *Celestinesca*, y para rato. Y como escribí en mi despedida como director de la revista (*Celestinesca* 26 [2006], p. 1), «habiendo dado vida a —o actuando como partera para— una tal niña y habiéndola criado en tiempos buenos y no tan buenos, es con un pequeño respiro de alivio que la envío a España a unas nupcias espléndidas con sus pretendientes en la Universidad de Valencia» (traducción mía).

De esta manera he querido dejar testimonio de la larga relación que *Celestinesca* ha tenido con Alan Deyermond. Siempre estuvo involucrado con el progreso y vida de la revista, prestando su servicio, como aquí he detallado. Y espero que Alan se sintiera siempre orgulloso del papel callado pero esencial que ejercía, a veces entre bambalinas y otras muchas veces en sus páginas.

5.— Muchos no saben cómo llegué a poner IMANA como nombre a esta organización. Yo quería algo ibérico y cuando me fijé en el lema místico de una editorial, «Fonte que mana i corre», me gustó, porque adaptándolo a «fonte que corre I MANA», ya tenía las siglas de la nueva organización, que se adaptaron fácilmente al nombre en inglés, un lindo juego bilingüe de palabras.

Artículos

«Girls Gone Wild» Medieval Spain Edition: A Cognitive, Evolutionary Approach to the Presentation of Female Sexuality in *La Celestina*

Christine Cloud
The Ohio State University

One of the most widely analyzed masterworks of Spanish literature is without a doubt Fernando de Rojas' *La Celestina*. Since its publication in 1499 at the evening of the medieval era and the dawning of the early-modern one critics have poured over the pages of this seminal text, hoping to shed more and more light on its various intricacies and complexities. The initial strands of *Celestina* criticism focused primarily on the aesthetic and literary aspects of Rojas' work. In recent years, however, critics have begun to concern themselves more with the socially responsive function of *La Celestina*.

Consequently, much of the most current *Celestina* criticism grapples over «the problematical connection between literature and life, text and context» that underlies Rojas's text (Gerli 371).

Perhaps the first *Celestina* critic to shift the focus of the study of Rojas' text to an explanation of the social concerns expressed within it was José Antonio Maravall. His groundbreaking analysis of *El Mundo Social de La Celestina* (1976) paved the way for other innovative studies of the social implications of the text. These subsequent literary analyses used Maravall's initial investigation of the populist, egalitarian concerns of late medieval Spain's lower class members, such as its servants and prostitutes, as a stepping stone on which to embark upon a thorough exploration of the numerous other «real world» themes expressed in *La Celestina*, such as Deyermond's acerbic criticism of the corruption brought about by capitalism and mercantilism. As the new millennium drew near, however, a younger generation of *Celestina* critics began to study the late me-

dieval text with what Antonio Pérez-Romero, author of *The Subversive Tradition in Spanish Renaissance Writing* (2005), would call a «popular, subversive, literary stance» (103) for the ultimate purpose of helping modern readers better understand the text's place in the long and difficult road toward equality that is the history of humankind.

Since throughout history women and ethnic and religious minorities have had to travel farther on this road to social freedom and acceptance than most, it comes as no surprise that much of the recent critiques of *La Celestina's* subversive aspects revolve around both the woman and the *converso's* struggles against the biologically-based forms of societal oppression and exploitation that prevented them from prospering. They have, however, for the most part done so separately, in two different camps: Jewish studies and Gender studies. (An exception to this would be the work of Alan Deyermond and Dorothy Severin.) Consequently, although Rojas's social criticism, his role as a *converso* (Castro, Gilman von Beysterveldt), and his either denigration or empowerment (both proposed) of women (Hartumian; Severin; Switlicki) have all been subjects of academic inquiry, because the *converso* question and the woman question within the text have hitherto been asked separately, a principal underlying message that would hold the promise of thematically structuring *La Celestina* based upon the struggles of both groups has proven illusive.

Manuel da Costa Fontes came close to finding this unifying theme when he analyzed «The idea of *limpieza* in *La Celestina*» in 1988. By highlighting the numerous times that the *pureza de sangre* concept is ironically invoked within *La Celestina*, Fontes signaled how the continued use of the phrase in some form or another to describe people or actions that are not at all pure, for example the «*limpio trato*» de Celestina and her «*limpio motivo*» for visiting Melibea or the «*limpieza de servicio*» de Sempronio. He concludes his examination of the ubiquitous appearance of the word «*limpio*» and its various derivatives by claiming that Rojas ironically invokes the word *limpio* throughout *La Celestina* in order to problematize the idea of the ethnic purity that «automatically and cruelly denied him [Rojas] and his fellow converts the very opportunity for a '*limpio vivir*' because of its unequivocal assertion that they were 'impure' just for being born, while extending the same fate to all their descendants» (Fontes 29).

Thanks to Fontes both thorough and insightful analysis of the ironic utilization of the concept of purity within *La Celestina*, we now have a far clearer understanding of the text's attack on social privileges based on a supposed clear-cut distinction between the «races» within Spain (Fontes 27). Unfortunately, however, the connection between Rojas' ironic presentation of the very possibility of ethnic purity within late medieval Spain and the ever-outrageous and never-unforgettable women that populate his text remains under-examined. This study attempts to make

up for this critical lapse by using evolutionary criticism (a critical lens that bases its analytical stance on evolutionary psychology's view of the mind as a «collection of mental modules adapted over the course of human evolution to various tasks and operations, all of them geared toward 'fitness'» [Richardson 553]) combined with a cognitive critic's view of the human mind's most adaptive characteristic—its cognitive flexibility—to first investigate and then subsequently elucidate how the atmosphere of uncontrollable female sexuality in *La Celestina* constitutes the platform on which Rojas constructs his discursive denunciation of the agonizing social implications of his *converso* heritage. Its first phase highlights the crucial role that the text's numerous decidedly «impure» women play in Rojas' ironic problematization of the very idea that one's biology, in the form of their *pureza de sangre* (freedom from any and all Jewish and or Muslim roots), could unproblematically establish one's claim to societal privilege in the late medieval Spanish world. The second part then explains how Rojas' textual exposure of the uncontrollable sexuality of all classes of late medieval Spanish shatters the myth of the «Old Christian claim to God-given superiority based on biological purity. And how, therefore, the production of *La Celestina* constitutes a «powerful tool or even weapon in the fight against a dominant authority» (Hutcheon 96) that formed the basis of Rojas' own particular engagement with the evolutionary doctrine of the survival of the fittest. A doctrine that, despite the powerful differentiating influences of both culture and tradition, speaks to the existence of an «underlying human nature, universally valid and characteristic of all Homo sapiens» that ever propels human beings such as Rojas to seek out a better existence for themselves and their progeny (Barash 3). Ultimately, by looking at the above information in combination, this analysis proves how *La Celestina* represents a window through which to contemplate the human mind's amazing ability to constantly generate novel strategies for engaging with the physical and social world and in the process constantly revise the winding course of humanity (Richardson 55). Consequently, its summation helps the readers to first understand, and then better appreciate, literature's role as a portal into the cognitive processes of the evolved human mind.

Before discovering the promise that cognitive criticism holds for a much needed, refreshing new approach to the reading of *La Celestina*, it is essential that we understand exactly what is involved in an evolutionary and cognitive evaluation of Rojas' important text. To achieve this level of understanding, it is essential that we first define the basic parameters of said theories and then follow up the formulation of this definition with a synopsis of what they have enabled as regards the study of literature.

Standing at the convergence of cognitive psychology, neuroscience, linguistics, evolutionary psychology and biology, artificial intelligence, the philosophy of mind, and literary criticism, both evolutionary and cogni-

tive literary theory have in recent years contributed significantly to our engagement with the understanding of literary texts in their social, cultural and historical contexts. They have done so principally by providing twenty-first century literary critics with a host of new neuroscientific, computational, and evolutionary paradigms through which to better recognize literary texts as historically-specific records of human minds in action. These nascent systems of thought have transformed the site of literary analysis. More specifically, they have turned it into a kind of social, cultural and scientific laboratory in which works of literature are studied as instances of human mental capacities at work rather than completely self-contained and self-referential discursive worlds completely and inexorably disconnected from the promises, consequences and limitations of both human culture and biology. Most especially as they relate to perception, metaphor, concept formation and discursive avenues for resisting subjugation.

We, as twenty-first century literary critics, owe a lot to the innovators of evolutionary and cognitive literary theory working within this figurative critical laboratory. Principally because the ideas formulated therein have freed us to use logic and reason to speculate on the relationship between a given author's evolutionary drive towards survival and self-improvement, the cognitive processes that he or she must formulate to arrive at new avenues for obtaining both, and the discursive text that serves as a site on which he or she confronts and grapples with the largely inevitable constant and continuous disconnect between his or her strategies for personal success and society's dictates. Once liberated from the constraints of a deconstructionist mind-set that viewed authors and their distinctive life situations as only tangentially related to the production of their texts. We can, finally, without apology, speculate on the motivations behind the production of literary texts that are not divorced from the realities and consequences of the age-old human quest for self-improvement. But, rather, are closely connected to the conflict between the instinctive and often individualistic human drive to better one's place in life and the rules and regulations that societies often enact to constrain it. This speculation can then —hopefully— help us to demonstrate that authors write for reasons that are simultaneously situated, formulated and projected from the embodied human mind. This, in turn, will guide us to the conclusion that the flexibility with which the human mind mentally negotiates and destabilizes meanings in order to ultimately textually transform their reality, is not only adequate for personal survival, it is responsible for our collective success, such as it has been, in building and revising human cultures (Spolsky 43). And, furthermore, that what instigates cultural change and guarantees a certain amount of negotiation within, and resistance to, any cultural system is the intractable and stubborn materiality of the human brain itself.

Because he was unfortunate enough to be born a *converso* in a decidedly anti-Semitic late-medieval Spain, for Fernando de Rojas, these survival-induced negotiations involved the textual transformation of a biologically based social reality: the state of one's ethnic identity. Since said identity was based solely on one's possession, or rather lack thereof, of a so-called *limpieza de sangre*, and absolute assurance of one's blood purity depended on unassailable female chastity. The daunting task for *La Celestina's* esteemed author was to use the site of textual creation as a platform on which to plant within the readers' minds and through them society's shared reality, the idea that women were intrinsically wanton by nature and thus inherently incapable of remaining chaste. Hence purity of blood was a myth and claims to privilege based upon its existence were negated by reality.

Rojas proves that he is more than capable of this difficult endeavor when he continually reminds his readers of the many fallen women that have walked the earth, much to the detriment of mankind. His reminders consist of numerous copious references to the many *mujeres malvadas* mentioned in the numerous didactic treatises of his time. Rojas invokes the cultural symbol of the «wandering woman» into *La Celestina* to warn of the evil «nature» of women. Some of the most readily apparent places where he does so can be located within the often-critiqued misogynist diatribes of Calisto's servant, Sempronio. In the first act Sempronio rails against women such as Pasife and Minerva who, because of «su inconstancia y su suziedad se sometieron a los pechos y resollos de viles azemileros y otras a brutos animales.» In his final analysis their actions have propelled the entire human race «en el infierno» (225-226).

Sempronio is not the only mouthpiece through which Rojas inveighs against the contemptible immorality of the female half of the human race however. On the contrary, he uses a loud cacophony of textual voices, including female ones, to rail against women's wanton behavior. While speaking through the voice of Melibea in the following act, for example, Rojas continues on in the same vein as before and describes the many women «más subidas en estado y linaje» as well as those «tenidas por Dioses como Venus, Mirra, Cánasce y Pasiphe quienes ensuzia[ron] los ñudos del matrimonio» by committing the following laundry list of deplorable adulterous, sometimes even incestuous sexual acts (537). According to Melibea these acts were all especially egregious given that all of the women that committed them were of even higher birth than her; some were even goddesses. However, as the following passage makes clear, in Melibea's eyes, divinity and nobility are not enough to insure proper female sexual comportment; women's inherent, unstoppable and insatiable appetites will always cause society's moral dictates to be completely disregarded in the name of physical satisfaction:

[Estas mujeres] Las quales algunas eran de la gentilidad tenidas por diosas, assí como Venus, madre de Eneas y de Cupido, el dios del amor, que siendo casada corrompió la prometida fe marital. Y aun otras, de mayores fuegos encendidas, cometieron nefarios y incestuosos yerros, como Mirra con su padre, Semíramis con su hijo, Cánasce con su hermano y aun aquella forçada Thamar, hija del rey David. Otras aun más cruelmente traspasaron las leyes de natura, como Pasiphe, muger del rey Minos, con el toro. Pues reynas eran y grandes señoras, debaxo de cuyas culpas la razonable mía podrá passar sin denuesto (537-8).

The ease with which Melibea thinks of examples of female rebels underlines the rather large number of examples from which she had to choose when she was contemplating the both the possibility and possible consequences of a potential liaison with her admirer, the young, handsome yet tragically impetuous Calisto. The audacity of the behavior of the chosen women speaks to the outrageousness of females guided by their sexuality rather than their moral compass. After all, what could possibly be worse than sexual relations with one's own father or brother or bull? The failure of these models to dissuade Melibea from her subsequent course of action, her entrance into an illicit relationship with her suitor, demonstrates the seeming inability of women, even the most highborn and «decent» ones, to resist the siren call of their inherent powerful sex drive. Thus, when he places these nefarious women in the thoughts of his young and virginal protagonist, Rojas turns on its head the very notion that a woman's purity, even one supposedly beyond reproach, could ever be guaranteed. Thus, pure bloodlines were always and forever shrouded in doubt and uncertainty.

While it could be assumed that these words are simply a reflection of Rojas's own personal misogyny (Swietlicki 10), we should compare these diatribes against mythic female figures to the presentation of the many other scandalous female figures such as Celestina, Areúsa, and others. Et al that Rojas never criticizes but rather allows to «wander» without critique through his text, wreaking havoc in their mist. In doing so, we stumble upon the following inevitable conundrum: If Rojas was just expressing his own personal fear and distrust of women—or even if he is using his text to warn others of their «wiles»— why is it that he never really criticizes the actions of these women? Furthermore, why does he not rail against the actions of Melibea who—in agreeing to meet with Calisto at night in her garden— shows a complete lack of regard for her all important «honor» and «chastity?» Instead of moralizing against these women's scandalous actions (as was certainly done in other important

texts of his time that featured scandalous, out of control women, among them *El Corbacho* and *El libro del buen amor*), Rojas simply reports them and their nefarious actions in a factual manner. That makes sense, since he is not using them as a moral example to teach young girls about the dangers of illicit behavior. Instead, they are used to cast doubt on female chastity and through this doubt enact a social critique that «appropriates and reformulates —with significant change» the dominant ideologies of the day that assigned women to the private sphere in order to maintain the façade of a moral, social and hierarchical order based primarily on one's supposed lack of non-Christian blood. This is done for critical purposes, but also to ultimately bring about a re-evaluation of «that which is different and off-centered,» which is, in this case, the *converso* living within late medieval Spain (Hutcheon 130). As he uses cultural, discursive tools to renegotiate the parameters of a perceived biologically based pre-assigned formulation of social identity, Rojas makes apparent cognitive criticism's supposition that the amazing ability of the human brain to remake conceptual systems make cultural norms and social norms unstable and susceptible to enforced change. This instability makes a certain amount of subjectivity flexibility inevitable —even within the most authoritarian and/or rigidly stratified societies.

Perhaps Rojas' best discursive tool is Celestina herself. As an example of the archetype of the wandering woman «por excelencia» Celestina, like her forebear Claudina, marches freely throughout the «city» (curiously unidentified yet supposedly Toledo) causing problems and «social disturbances» wherever she goes. Most importantly for Rojas's purposes, Celestina deploys the most effective means possible to undermine the power of the masculine authorities that would seek to control her and the «unruly» women that she serves to symbolize.

First of all, by acting as a go-between, Celestina does her utmost to both encourage and facilitate illicit sexual encounters between «innocent» young women such as Melibea, who embody «las quatro principales cosas que en los casamientos se demandan, conviene a saber: lo primero, discrición, honestidad y virginidad; segundo, hermosura; lo tercero, el alto origen y parientes; lo final, riqueza,» and «noble» young men such as Calisto (539). In doing so, she destabilizes the markers of identity that had been put in place to separate the upper-class from the rest of society. And, as we see in the following passage, she is really quite brazen about doing so. So much so that she not only keeps a written record of her corruption of young virgins, but also quite openly brags about its existence when she brags that: «Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta cibdad, que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no aya sido corredora de su primer hilado. En nasciendo la mochacha, la hago escrivir en mi registro, para saber cuántas se me salen de la red» (283).

This next passage shows how Celesina exhibits no qualms about ruining these previously pure young women because she feels that she is actually improving upon young people's lives when she flits around among them like a bee, fostering endless new opportunities for young lords and ladies who, like flowers, lack the power to instigate these encounters themselves. She especially sees herself as aiding the many women who are burning with passion under their frigid exteriors:

La mayor gloria, que al secreto oficio de la abeja se da, a la qual los discretos deven imitar, es que todas las cosas por ella tocadas conuierte en mejor de lo que son. Desta manera me he havido con las çahareñas razones y esquivas de Melibea. Todo su rigor traygo convertido en miel, su yra en mansedumbre, su aceleramiento en sosiego. ¿Pues, a qué piensas que yva allá la vieja Celestina, a quien tú, demás de [su] merecimiento, magníficamente galardoneste, si no [a] ablandar su saña, [a] sufrir su accidente, a ser escudo de tu ausencia, a recibir en mi manto los golpes, los desvíos, los menosprecios [...], en viendo que de alguno eran amadas? Las quales, aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío exterior, un sosegado vulto, un aplazible desvío, un constante ánimo y casto propósito, unas palabras agras, que la propia lengua se maravilla del gran sofrimiento suyo, que la fazen forçosamente confessar el contrario de lo que sienten. Assí que, para que tú descanses y tengas reposo, mientras te contaré por estenso el processo de mi habla e la causa que tuue para entrar, sabe que el fin de su razón e habla fue muy bueno (339-40).

Celestina is so successful in her attempts to sway women away from protecting their chastity that, she is even able to convince nuns, «las más cubiertas,» and «las más encerradas» (Rojas 242) women within society to sneak out at night and participate in clandestine encounters. Since Celestina is able to sew non-virgins like these so-called «nuns» up, nobody was ever the wiser. Illustrious men were then fooled into thinking their wives were noble virgins, afraid of breaking their maidenheads for the first time. One such man —a French ambassador— was tricked three times by the same reconstituted «virgin» (242). Although this incident no doubt represents a joke at the expense of unpopular French nationals within Spain, it also forcefully speaks to the subversive power of fake purity and false chastity. Moreover, it shows how women could intervene into institutional processes by way of domestic ventures. By sewing up maidenheads, Celestina «go[s] between sexual regulations and hierar-

chies» and in the process «tangle[s] with the very fabric of society» (Gos- sy 41). Her actions clearly exemplify how «stitching and weaving have long been considered subversive to Western culture» (Miller 66). Given that Celestina is capable of corrupting even the purist of Spanish women it is obvious that her power is extremely subversive. So much so that it is capable of completely destabilizing the very social structures based upon gender that the masculine medieval religious authorities had constructed and then sustained through a strict regulation of the female body.

Perhaps even more egregious than encouraging women to jettison their socially constructed frigidity, and then later re-making them into virgins so that no one would be the wiser. As a kind of madam Celestina encouraged women such as Areúsa and Elicia to enter into prostitution, thus insuring that this ignoble profession would continue to plague «decent» Spanish society just as long as there were women capable of being convinced to sell their bodies for their own monetary benefit (as well as that of their recruiters). In a society as ridden with social unrest and economic instability as was medieval Spain, convincible women such as these beckoned to be introduced to the debauched life of a prostitute.

Celestina was an excellent instructor to her followers. This served her well, if not the rest of the society in which she lived, because although Sempronio and Pármemo abruptly put an end to her professional dealings when they murdered her, Celestina's «daughters» lived on to take up where she had left off. In fact, one of her most adept pupils, Elicia, had become so adept at her unsavory profession that she felt confident enough to move into her mentor's house and take over her work almost immediately after her murder. Her words make clear her intention to take Celestina's place and in the process make sure that the work of her «madre» does not die with her: «Que allí, hermana, soy conocida, allí estoy aperrochada. Jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios aya. Siempre acuden allí moças conocidas y allegadas, medio parientes de la que ella crió. Allí hazen sus conciertos, de donde me seguirá algún provecho» (529). Like her partner in prostitution, Areúsa also saw Celestina's death as an opportunity rather than a deterrent wants to make a name for herself, but rather than being at all deterred by Celestina's death she still intends to work as a prostitute. This was not at all difficult, because according to her, business got even better after the death of Celestina: «Quiça por bien fue para entrambas la muerte de Celestina, que yo ya siento la mejoría más que antes. Por esto se dize que los muertos abren los ojos de los que biven, a unos con haciendas, a otros con libertad, como a ti» (544). Thus through these women, Rojas demonstrates that although you might kill one, there will always be another Celestina to take her place. Yet another reason why, despite all claims to the contrary, a women's chastity is never a sure bet. As a consequence,

one cannot always count on the true possession of pure blood or the sense of honor and self-worth that accompany it.

Areúsa and Elicia's decision to carry on in Celestina's name speaks volumes about both the corrosive influence of their mentor over themselves and women like them and the inability of the powers that be to keep it in check. What speaks even more to the power of Celestina's presence is the prestige that she enjoyed while she was still alive.

Throughout the text, Rojas makes it readily apparent that despite her outrageous behavior, Celestina is not ostracized, but allowed to attend all of «las bodas... las confradías... los mortuorios» as well as other «ayuntamientos de gentes» (240) without ever provoking any problems at all. On the contrary, as is made clear with the great deference shown to her position, those who run into her at these events call her by her honorary title *puta vieja*, and the people of the village treat Celestina and her work not only with respect but also with a certain admiration. In fact, as she puts it, when she and her mentor Claudina «yvámos por la calle, donde quiera que oviésemos sed, entrávamos en la primera taverna y luego mandava echar medio açumbre para mojar la boca» (284). It seems that no one was too lofty to share a drink with the local go-between. This explains why despite her unsavory profession Celestina is welcomed into God's house with open arms, even as she solicits prospective clients from the pews. Ironically, those charged with reining in Celestina's lewd behavior and disruptive influence, opened the church doors wide open to her and her propositioning of previously «buenos cristianos» when they ordered all prostitutes to attend church services in order to cleanse them of sin (46).

Fontes alludes to Celestina's surprisingly elevated stature when he persuasively argues in his very important article «Celestina as Antithesis of the Virgin Mary,» that not only all of the people but all the animals and inanimate things acknowledge the presence of Celestina with the same energetic greeting of admiration and reverence that they would generally reserve for the most revered Catholic figures, among them the Virgin Mary (19). He then strengthens his argument by stating that the connection between Celestina and these figures is made even more apparent when we take into account that the way that the townspeople, animals, and inanimate aspects of nature greet Celestina is similar to the way in which all the mountains, stars, animals, and humans choose to greet God in Psalm 148 of the Bible (18).

Celestina's semblance to the Virgin Mary is further highlighted by her close connection to the rosary and other important symbols of the Virgin, including the title of «Celestina madre» that she proudly carries and the bent knee reception that she invokes on the part of those in audience with her, among them Calisto who, ironically, addresses her as «reyna y señora mia» while he is discussing his planned seduction of Melibea with her. Connecting Celestina with the Virgin Mary, the most impor-

tant symbol of passivity, humility and —most importantly— feminine purity within Christian tradition emphasizes Rojas' ironic commentary about the idea of female purity. After all, Celestina was a *vieja puta* who, while she was young and with her husband, had to eat «huevos asados» (Rojas 241) in order to find sexual satisfaction, and who admits that she could never be satisfied with just one man but rather preferred to have many around her from which to choose. The comparison with the Virgin Mary implies that if not even the most sacred of virgins is pure, what does that say about the rest of women within Christian —and thus Spanish— society? More importantly, what does it say about the blood purity of the descendents of these women or even in that of Mary's own son Jesus Christ? Significantly, although this assertion is heretical in Christian terms, this depiction of Mary —although certainly exaggerated— would not have been so outlandish in the eyes of *conversos* such as Rojas. After all, Rojas «regarded the birth of Christ in strictly human terms» and thus considered Mary to be a «a married woman who had a son by someone other than her husband ... to be unfaithful and thus a prostitute of sorts,» (Lasker 153-159).

Given her notoriety, it comes as no surprise that Celestina —along with other «professional» women like her— would come under intense scrutiny, censure and ultimately stricture. So much so that by the time Celestina fatefully intervenes in the budding relationship between Calisto and Melibea, her powers have waned somewhat. Rojas indicates this change in her status when he narrates her lament against her inability to recruit as many clients and therefore make as much money as before. Yet although down, Celestina is not at all out. On the contrary, she continues to actively pursue her career of choice in the face of increasing social stigma and decreasing ability and liberty to engage in her subversive, yet still lucrative, pursuits.

Perhaps her longevity was passed down to her from her mentor, Claudina, a.k.a the mother of Pármeno, who, like her protégé, never allowed increasingly societal pressure and government clampdowns to overly severely cramp her style, or her earnings for that matter; but rather continued to do what she pleased until the day she died:

Y más que, según todas dezían a tuerto y sin razón y con falsos testigos y rezios tormentos, la hicieron aquella vez confessar lo que era. Pero con su buen esfuerço, y como el corazón abezado a sufrir haze las cosas más leves de lo que son, todo lo tuvo en nada. Que mill vezes le oya dezir: «si me quebré el pie, fue por bien, porque soy más conocida que antes (369).

First Claudina and then Celestina's ability to persevere in this changed climate testifies not only to their strengths as resistive figures but also to

the power and permanence of women's resistance to a seemingly cross-cultural patriarchal penchant for controlling feminine sexuality and containing female bodies for purposes of maintaining the illusion of societal stability and security.

Besides *Celestina* and her *hijas*, Rojas also uses the figure of another woman, *Melibea*, to question female chastity. Looking at their first encounter within the text we see that *Melibea*'s initial response to *Calisto*'s improper approach to her in her private garden space is to ask the provocative question «¿en qué *Calisto*?». In making this query *Melibea* invites him further into her protected sphere when the appropriate thing to do would have been for her to protest his intrusion into her domain and proclaim his threat to her guarded reputation and through it the sacred «honra» of her family. *Melibea* then goes on to converse with him with seeming familiarity; something than a completely enclosed innocent unbeknownst to men most certainly would not have done. Thus, from the outset *Melibea* is not only far too readily seduced, she also exhibits precious little concern for neither the highly held values of *honestidad y virginidad* (426) nor her family's reputation and claim to *pureza de sangre*.

Celestina prognosticated this destructive behavior on the part of *Melibea* even if the sheltered young women did not. We know this because, as she makes clear in the following series of comments to *Sempronio* when he challenged her ability to convince *Melibea* to welcome *Calisto* to her bed, the go-between was well aware of the seething sexuality that burned beneath the seemingly demure young women's frigid exterior. And as these same passages make imminently clear, this same all-consuming desire lies within all women, waiting for a go-between like *Celestina* herself to propel it to the surface. Once unleashed, not even the unflinching light of day can stop these women from pursuing their desires:

Esto he sentido, esto he calado, esto sé dél y della, esto es lo que nos ha de aprovechar. A casa voy de *Pleberio*. Quédate a *Diós*. Que, aunque esté brava *Melibea*, no es ésta, si a *Dios* ha plazido, la primera a quien yo he hecho perder el cacarear. Coxquillocicas son todas; mas, después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían folgar. Por ellas queda el campo: muertas sí; cansadas no. Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciese: maldizen los gallos porque anuncian el día y el relox porque da tan apriessa. Requieren las *Cabrillas* y el Norte, haziéndose estrelleras. Ya quando veen salir el luzero del alva, quiéreseles salir el alma; su claridad les escuresce el corazón. Camino es, hijo, que nunca me harté de andar; nunca me vi cansada. Y aun,

así vieja como soy, sabe Dios mi buen deseo. ¡Quanto más éstas que hierven sin fuego! (287).

Like the women described in the above passages, Melibea lets nothing stand in the way of her sexual satisfaction. And she is not shy about admitting that rather than being bewitched into love, she wanted to be with Calisto from the moment «esse noble cavallero me habló en amor» (437). She just didn't know it until Celestina came and unleashed the «secreto amor de mi pecho» that her «querida madre encobría» and in the process «tovo manera como ganó mi querer, ordenó cómo su desseo y el mío hoviessen efeto» (587-88). As we see in Melibea's impassioned narration of her latent sexual longings, the «serpents» gnawing on her heart and on her chastity, forced virginity never really stood a chance against burgeoning female sexuality:

—¡O lastimada de mí! ¡O malproveýda donzella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, quando de parte de aquel señor, cuya vista me cativó, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuerça a descubrir mi llaga quando no me sea agradecido, quando ya, desconfiando de mi buena respuesta, aya puesto sus ojos en amor de otra? ¡Quánta más ventaja tovierá mi prometimiento rogado que mi ofrecimiento forçoso! ¡O mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué dirás de mí, qué pensarás de mi seso, quando me veas publicar lo que a ti jamás he quesido descubrir? ¡Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüença que siempre como encerrada donzella acostumbré tener! ¡No sé si avrás barruntado de dónde procede mi dolor. ¡O, si ya veniesses con aquella medianera de mi salud! ¡O soberano Dios! A ti, que todos los atribulados llaman, los apasionados piden remedio, los llagados medicina; a ti, que los cielos, mar y tierra con los infernales centros obedecen; a ti, el qual todas las cosas a los hombres sojuzgaste, humilmente suplico des a mi herido corazón sofrimiento y paciencia, con que mi terrible pasión pueda dissimular. No se desdore aquella hoja de castidad, que tengo assentada sobre este amoroso desseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta. Pero ¿cómo lo podré hazer, lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado que la vista de su presencia de aquel cavallero me dio? ¡O género femíneo, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ar-

diente amor, como a los varones? ¡Que ni Calisto biviera
 quexoso ni yo penada! [...]

 Madre mía, que comen este coraçón serpientes dentro
 de mi cuerpo (426-428).

These consuming snakes of passion within Melibea's body provoke her to agree to a middle-of-the-night meeting with Calisto in her very own garden—and thus right under her father's nose. Besides lamenting briefly over «el nombre y corona de virgen por tan breve deleyte» (502) Melibea does not seem to feel much shame or remorse over what she has done. Her lack of contrition is underlined by her decision to be with Calisto in secret again and again. In fact, not only is Melibea willing to sleep with Calisto again, she, a supposedly «encerrada donzella» (426), shows herself to be in a hurry to do so as she impatiently waits for him to scale her garden wall. In fact, at one point she finds herself to be so frustrated that she makes Lucretia sing love songs to her while she impatiently waits for her lover to arrive (571).

The image of Melibea as a frustrated woman waiting for her lover to satisfy her carnal longings greatly contrasts with her parents' description of her as a young girl whose «virgin dad» simple has caused her to know precious little about «lo que no conoce ni ha entendido jamás, such as «qué cosa sean hombres» or «del ayuntamiento de marido y mujer se procreen los hijos»(539). Just in case one misses the irony, as the subsequent passages attest, Rojas stresses the ironic contrast between these two perceptions of the young noblewoman when he juxtaposes Melibea's forceful and unashamed announcement of her desire to be Calisto's secret lover rather than a noble wife with her parent's discussion of the need to properly marry her off before they die:

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. No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conocerlo, después que a mí me sé conocer. No quiero marido, no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio, ni las maritales pisadas de ageno hombre pisar (536).

This clash in visions discussed above speaks clearly to Rojas' ability to use irony to destroy the illusions of lineal purity in even the most noble and respectable, like those of Melibea. Because instead of a demure

young woman concerned with nothing else but saving herself for marriage, as is the case with Celestina, the prostitutes, and in fact the rest of the town's women, Melibea —a «decent» and «noble» woman— in actuality proves herself to be a sexual rebel completely «at odds with the normal life destined to her by society» (Swietlicki 2). Furthermore, Melibea's illicit actions do more than just indicate that she is a mujer «en quien arde una gran pasión.» They promise to threaten and perhaps even completely destroy a society's most important and most rigid social structures. Consequently, Melibea's behavior perfectly exemplifies why Rojas chose to tell the sordid story of a noble woman who not only destroyed herself but also her family's *pureza de sangre* and the structural order that it symbolized. One only has to read her father's tragic lament over his daughter's transgressions to ascertain just how complete was the destruction that she wrought upon her family:

... porque mi Melibea mató a sí misma de su voluntad, a mis ojos, con la gran fatiga de amor que la aquexaba; el otro matáronle en muy lícita batalla. ¡O incomparable pérdida! ¡O lastimado viejo! Que quanto más busco consuelos, menos razón fallo para me consolar. Que, si el profeta y rey David al hijo, que enfermo llorava, muerto no quiso llorar, diciendo que era quasi locura llorar lo irrecuperable, quedávanle otros muchos con que soldase su llaga. Y yo no lloro, triste, a ella muerta, pero la causa desastrada de su morir. Agora perderé contigo, mi desdichada hija, los miedos y temores que cada día me espavorecían: sola tu muerte es la que a mí me haze seguro de sospecha. ¿Qué haré quando entre en tu cámara y retraymiento y la halle sola? ¿Qué haré de que no respondas si te llamo? ¿Quién me podrá cobrir la gran falta que tú me hazes? (601-602).

Lest one finish *La Celestina* thinking that Melibea and her shocking behavior are merely an aberration in an otherwise orderly society, Rojas fills the pages of his medieval masterpiece with the lurid tales of numerous other deviant and depraved women. In his discursive world all the women —despite their outer «coxquilocicas»— are seething with sexual frustration and as such, completely incapable of withstanding erotic temptations. In fact, rather than wait around for opportunity to come their way, the town's womenfolk «rompen paredes, abren ventanas, fingen enfermedades» in order to make carnal love with their male counterparts (287). They engage in their amorous adventures all night, only venturing home when dawn broke and the sun rose, casting light upon their misdeeds (287).

Within *La Celestina* as the women break down walls and tear down social fabrics and as Celestina weaves and stitches a chaotic world where something as sacred as the validity of the lines demarcating lineages and social hierarchies become an unfathomable question mark, Rojas goes a long way towards proving his case that his marginalization is an effect of a falsehood. Ironically, the closer he comes to making his case, the nearer the women he both creates and portrays in his discourse surreptitiously make their own case against their particular form of social ostracism and censure. Once created and sustained in text, Rojas' women explode the myth that social mores and physical incarceration always kept them from doing what they wanted to do, when they wanted to it—even if the «what» that they desired to do involved sex. As they do so they inform their readers that women's bodies and female minds cannot be forever kept under wraps and behind closed doors. Their ultimate message is that their sexuality is not something to be controlled by men for the purpose of social stability. It is theirs to explore as they see fit. If this provokes social instability, so be it. Rojas' message is that this instability gives him freedom: freedom to chart his own course in life, unfettered by the bounds of an unwanted and unchangeable polluted bloodstream.

Thus, Rojas' *La Celestina* serves as a testament to the notion that «the gaps and friction endemic to cognitive processing help ensure that no cultural or ideological system can seize full and permanent control of human subjects» (Richardson 552). Where there is thinking, there is resistance. Keeping this axiom in mind will help us to continue to first explore and then subsequently better understand the timeless text's subtle yet evocative delineation of the intractable resistance that the embodied human mind displays when confronted with a cultural environment that would seek to constrain it.

Works Cited

- ARIAS, Consuelo. «El espacio femenino en tres obras del medioevo español. De la reclusión a la transgresión.» *La Torre* (1987): 365-388
- BARASH, David P and Nanelle R. *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature*. New York : Delacorte Press, 2005.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993.
- CASTRO, Américo. *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- , *Hacia Cervantes*. 3rd edición. Madrid: Taurus, 1967.
- CIXOUS, Hélén. «The Laugh of the Medusa». *Feminisms: An Anthology of literary theory and criticism*. Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997: 348-361.
- DA COSTA FONTES, Manuel. «Celestina as Antithesis of the Virgin Mary.» *Journal of Hispanic Philology*, XV, No 1 (Otoño 1990): 7-41.
- . «The idea of limpieza in *La Celestina*.» *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*. Ed. Joseph V. Ricipito. Newark: Juan de la Cuesta, 1988: 23-35.
- DANGLER, Jean. *Mediating Fictions: Literature, Women Healers, and the Go-Between in Medieval and Early Modern Iberia*. 2001.
- DEYERMOND, Alan. «Female Societies in *Celestina*.» *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Eds. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 1-31.
- DOUGLAS, Mary. *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. London: Crescent Press, 1970.
- FOUCAULT, Michel. *The Foucault Reader*. Paul Rabinow ed. NY: Pantheon, 1984.
- GERLI, E. Micheal. «The Heart of the Matter: Vile Bodies and Sexual Underworlds, and the Body Politic in *La Celestina*.» *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings From the Middle Ages to the Renaissance*. Josiah Blockmore and Gregory S. Hutcheon eds. Durham: Duke UP, 1999.
- GILMAN, E. *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of La Celestina*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- GOODMAN, Russell (ed.). *Contending with Stanley Cavell*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- GOSSY, Mary S. *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1989.
- HARTUNIAN, Diane. *La Celestina: A Feminist Reading of the Carpe Diem*. Potomac: Scripta Humanística, 1992
- HATHOWAY, Robert. «Fernando de Rojas's Pessimism: The Four Stages of Life for Women at the Margin.» *Celestinesca* 18.2 (Otoño 1994): 53-71.

- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- . *Irony's Edge: A Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1994.
- LACARRA, Maria Eugenia. *Cómo leer «La celestina.»* Potomac: Scripta Humanística, 1992.
- LASKER, Daniel L. *Jewish Philosophical Polemics Against Christianity in the Middle Ages*. New York: Ktav and Anti Defamation League of B'nai B'rith, 1977.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de La celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- MADARIAGA, Salvador de. *Mujeres españolas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos, 1974.
- MCPHEETERS, D.W. *Estudios humanísticos sobre La Celestina*. Potomac: Scripta Humanística, 1985.
- MILLER, Nancy K. *Arachnologies: The Woman, the Text and the Critic in the Poetics of Gender*. NY: Columbia University Press, 1986.
- MOI, Toril. *Sexual, Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Routledge: New York, 1985.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco. *Sentido y forma de 'La Celestina'*. Madrid: Cátedra, 1974.
- PÉREZ-ROMERO, Antonio. *The Subversive Tradition in Spanish Renaissance Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.
- RICHARDSON, Alan. «Cognitive Literary Criticism.» *Literary Theory and Criticism an Oxford Guide*. Patricia Waugh ed. Oxford University Press, 2006: 543-553.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *La Celestina* Madrid: Akal, 1996.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Peter E. Russel ed. Madrid: Clásicos Castilla, 1991.
- RUBIO GARCÍA, Luis. *Estudios Sobre 'La Celestina'*. Murcia: Departamento de Filología Románica, Universidad de Murcia, 1985.
- SEVERIN, Dorothy. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in La Celestina*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- SPOLSKY, Ellen. «Darwin and Derrida: Cognitive Literary Theory As a Species of Post-Structuralism.» *Poetics Today* 23-1 (Spring 2002): 43-62.
- VON BEYSTERVERLDT, Antonie Adrianus. *Nueva Interpretación de «La Celestina.»* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975.



CLOUD, Christine, «'Girls Gone Wild' Medieval Spain Edition: A Cognitive, Evolutionary Approach to the Presentation of Female Sexuality in *La Celestina*», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 19-36.

RESUMEN

Este estudio conforma una mirada crítica, tanto cognitiva como evolutiva, con el fin de mostrar cómo Rojas crea en su obra maestra una imagen de mujer descontrolada sexualmente, en protesta por la marginalización en la que vivían los conversos a finales del medioevo español. Al hacerlo, demuestra cómo los textos pueden funcionar como ventanas hacia mentalidades que han perdido desde hace tiempo su materialidad.

El artículo trata los usos que Rojas hace del arquetipo de mujer «errante» (entiéndase: sexualmente fuera de control) para hacer problemática la idea de que la sangre de la clase alta no tenía problemas de pureza. Se concluye con una demostración de cómo, al hacerlo, Rojas ofrece un foro para la presentación discursiva de la sexualidad femenina y, como resultado, facilita una poderosa forma de resistencia femenina al poder que él mismo probablemente no podría haber apreciado o comprendido. Pero que, afortunadamente, nosotros, como críticos del siglo XXI, podemos y debemos comprender y apreciar.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, mujer 'errante', sexualidad femenina.

ABSTRACT

This study employs both a cognitive and evolutionary critical lens to demonstrate how Rojas creates within his medieval masterwork a portrayal of women as out of control sexual beings to protest his marginalized status as a converso living in late medieval Spain. As it does so it demonstrates how texts can function as windows into material minds that have long since lost their materiality.

The article exploring the ways in which Rojas employs the archetype of the «wandering,» (read sexually out of control) woman to problematize the notion that the upper classes' blood was unproblematically pure. It then concludes with a demonstration of how in doing so, Rojas provides a discursive forum for the presentation of female sexuality and as a result enables a powerful form of female resistance to power that he himself most likely could not have fully appreciated or understood. But which, luckily, we as 21st century critics, both, can, and should, comprehend and appreciate.

KEY WORDS: *Celestina*, woman 'wandering', female sexuality.

Celestina's *veritas*: Fetishizing the Salve/*salve* of Healing Wine

John T. Cull
College of the Holy Cross

Y aún vulgarmente atribuyen la verdad al vino.
[Pliny, Book 14, chap. 22, II, p. 212]

The *Oxford English Dictionary* registers, among others, these definitions for the word *salve*: «healing ointment for application to wounds or sores; figuratively, a remedy for spiritual disease or sorrow; a salutation.» It is at the crossroads of the medical and spiritual significations of *salve* that a reader of *Celestina* can find some intellectually salutary applications. On the spiritual axis, Celestina can be seen as a mock priestess in the work; on the medical axis, the healing salve of wine is a palliative evoked with great frequency in the text: where the two coincide, a deeper meaning can be coaxed out.¹

The medical uses of wine have been explicated in medical treatises and other authoritative repositories of received knowledge since time immemorial.² It is little wonder then that Celestina, whose penchant for

1.— Research for this article was facilitated by my participation in a 2009 NEH Summer Seminar at the University of Virginia, directed by E. Michael Gerli, on *Celestina and the Threshold of Modernity*. I am most grateful to Professor Gerli for his careful reading and helpful suggestions.

2.— Marcelino V. Amasuno has observed that the study of medicine in Salamanca in the middle ages was an «Arabized Galenism» (*galenismo arabizado*, p. 45), but that by the early part of the fifteenth century, the direct study of Avicenna was almost a certainty, thanks to its introduction into the medical curriculum in Paris, Bologna and Montpellier (48-49). See: Marcelino V. Amasuno, «Saber médico, literatura loimológica y la Universidad de Salamanca en el siglo xv», in *'Nunca fue pena mayor.'* *Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, eds. A. Menéndez Coller and V. Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 45-70.

the distillation of the grape is unparalleled in late Spanish medieval literature, should possess some knowledge of its healing properties, especially in view of her talents as a *curandera*.³ Celestina's inordinate dedication to wine is further enriched in the text by the go-between's systematic depiction as a priestess. The imagery of Celestina as one who *officiates* (in the sense of performing or celebrating a religious service or rite), permeates the entire text. When she visits the members of her *congregation* in their homes, it is with the priestly greeting from Luke 10.5: «Paz sea en esta casa» (Act IV, p. 110).⁴ Celestina, as the negotiator between her clients and the sins they would commit, assumes by association the role of confessor, who mediates between sinners and the salvation they seek from their God. Indeed, Celestina displays a great penchant for eliciting the confession of the hidden and transgressive desires of virtually everyone she encounters. This is especially manifest in the confessional language of the textual asides, whispered snippets of unguarded truth.⁵

The associations of Celestina with wine, revelry and priestly mysteries seem to be a clear allusion to the ancient cult of Dionysus (in Greece) and Bacchus (in Rome).⁶ If the divine essence of Dionysus is madness, then his connection to Celestina is appropriate, to the extent that «in the art of prophecy, madness is represented as secret knowledge.»⁷ Celestina's art is precisely the ability to penetrate the innermost recesses of the psyches of the men and women she attends, to apprehend what motivates them, to see inside of them with her mind's eyes. In Act 1, when Pármeno utters his defamatory asides against Celestina, thinking that she cannot hear him, and ironically boasting of the «vision» that experience has given him («cosas he visto asaz y el seso y la vista de las muchas co-

3.— Much has been written on Celestina's medical knowledge of love melancholy, or *amor hereos*. For more general studies of Celestina's healing arts, see: Marcelino V. Amasuno Saragá's «Hacia un contexto médico para *Celestina*: dos modalidades curadoras frente a frente», *Celestinesca* 23.1-3 (1999), pp. 87-124 and Paloma Moral de Calatrava's «Magic or Science? What 'Old Women Lapidaries' Knew in the Age of Celestina», *La Corónica* 36.1 (Fall, 2007), pp. 203-35.

4.— Vulgata: «in quamcumque domum intraveritis primum dicite pax huic domui.»

5.— Patricia Finch has studied the function of textual asides in *Celestina* in her article «The Uses of the Aside in *Celestina*», *Celestinesca* 6.2 (1982), pp. 19-24.

6.— In his entertaining and informative study of wine in Spanish literature of the medieval and early modern periods, Piñero Ramírez notes that the banquet scene «rozará las fronteras de la bacanal» (p. 215). See: Pedro M. Piñero Ramírez, «In taberna quando sumus. De Berceo al Lazarillo», in *Historia y cultura del vino en Andalucía*, ed. Juan José Iglesias Rodríguez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 201-220. Pablo A. Cavallero posits as possible sources for Celestina's love of wine a tradition that evolves from Greco-Latin Humanistic comedy, especially Menander and Plautus, where there are antecedents of the old lady who works as a go-between and imbibes regularly. See his: «Algo más sobre el motivo grecolatino de la vieja bebedora en *Celestina*: Rojas y la tradición de la comediografía», *Celestinesca* 12.2 (1988), pp. 5-16.

7.— See: Walter F. Otto, *Dionysus. Myth and Cult*, tr. Robert B. Palmer, Bloomington, Indiana UP, 1965, p. 144.

«sas demuestran la experiencia», p. 60), she chides him with: «Bien te oí y no pienses que el oír con los otros exteriores sesos mi vejez haya perdido. Que no sólo lo que veo, oigo y conozco; mas aún lo intrínseco con los intelectuales ojos penetro» (p. 62). The magic elixir that inspires the intoxicating frenzy of divine and prophetic knowledge, for both the Dionysian priestesses and Celestina, is wine. Another parallel to be drawn here is that in classical antiquity, Dionysus was constantly surrounded by a sisterhood of women who were required to worship the phallus as an integral part of their rituals (Otto, 174).⁸ Celestina's retinue is, of course, primarily the women who render services on her behalf.⁹ What is more, Celestina shares with Dionysus a certain androgyny (Otto, 175-176). I will have more to say about snake imagery in *Celestina* later, but we should note that in the *Bacchae* of Euripides, each woman who dances in a frenzied manner to worship Dionysus has «wound a snake around her body beneath her clothes to protect herself from the lustful desires of men even when she is asleep or defenseless» (Otto, 177).

What exactly transpires in Celestina's isolated and mysterious house, «al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada»? (Act 1, p. 52). Just as in the cult of Dionysus, when the Greek women assembled yearly on distant Mt. Parnassus to enact their arcane rituals, it is the lack of knowledge on the part of the uninitiated that flames the imagination to fear the wildest possible excesses. When Sempronio and Pármeno arrive at the open door of Celestina's domicile in Act 9 to indulge in the banquet, Pármeno has some trepidations: «Llama antes que entres, que por ventura están revueltas y no querrán ser así vistas,» to which Sempronio responds: «Entra, no cures, que todos somos de casa» (Act 9, p. 224). They are all complicit in whatever goes on there. The *Diccionario de autoridades* provides as one meaning for *revolver*: «Vale también inquietar, enredar, mover sediciones, causar disturbios y dessazones. Lat. *Turbare. Perturbare.*» Celestina's house is a place of real or imagined subversion, a threat to the prevailing social order. The Romans, under Livy, banned the Bacchanalia, fearing the sexual excess of these secret rites, which included

8.— Phallus worship at the bacchanalia was not only for the sake of fertility: «The sexual symbols of the cult were certainly not, as among simple people, thought of merely as bringers of fertility: for the well-to-do townspeople they had piquant attraction, allowed by the rites, even if not so crude as the Carmina Priapea» (146). See: Martin P. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Lund, Svenska Centraltryckeriet, 1957.

9.— The sisterhoods of *Celestina* exist in four types of female micro-society in the work, according to Deyermond: «Celestina's house is not only a brothel and house of assignation, but a center of commerce and light industry (manufacture of cosmetics, recycling of virgins), and it therefore has a varied and fairly complex economic base» (6). See: Alan Deyermond, «Female Societies in *Celestina*», in *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*, eds. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 1-31.

homosexuality, an act of sedition: «These orgies, Livy insists, were a danger to the state, a conspiracy (*coniuratio*, 39.8.1, 39.15.10), and the matter was deemed to be so important that the consuls themselves investigated it [...] The purpose of their meetings is the pursuit of sexual license, and that in itself the authorities construe as seditious [...] Religious observance meant the meticulous performance of ritual, and self-indulgence was as incompatible with piety as it was with duty to the state.»¹⁰

As a bawd, then, Celestina officiates by arranging and presiding over the sometimes Bacchanalian orgies of her clients. Let us return to the several meanings of *salve*. Celestina's facial scar brands her as a marked transgressor. It functions as her stigmata in the word's primary sense of a distinguishing mark, or a mark of disgrace or infamy (*OED*). However, in her role as mock-priestess, the scar, paradoxically a wound sewn back together, also acquires the Christian connotation of stigmata as the never-healing wounds of Christ's passion. It is in this sense that we must read Lucrecia's curious description of Celestina's scar as «su Dios os salve» (Act 4, p. 118). In religious discourse, as in the well-known *Salve Regina*, *salve* is an antiphon, a versicle or sentence sung by one choir in response to another. Antiphonic (sounding against, etymologically), is an apt metaphor for the use of language throughout *Celestina*: almost every utterance is a dissonance evoking its opposite, words voiced in constant opposition to unarticulated suppressions. In the Catholic tradition, certain *Salves* were included as part of the office for the feast of the Annunciation of the Blessed Virgin (*Alma Redemptoris* and *Salve Regina*).¹¹

Now then, Celestina claims as one of her offices (*oficios*), a term repeated incessantly in the work,¹² that of pouring wine: «Después que me fui haciendo vieja, no sé mejor oficio a la mesa, que escanciar» (Auto IX, p. 226). The rich and intentional ambiguity of *Celestina* allows for a sacrilegious reading here, since *office* can be interpreted from the liturgical point of view as well, with Celestina as the priestess who presides over the mock-eucharistic sacrament.¹³ Indeed, although *escanciar* now

10.— See: Hanneke Wilson, *Wine and Words in Classical Antiquity and the Middle Ages*, London, Duckworth, 2003, p. 57.

11.— See the entry for *antiphon* in the *Catholic Encyclopedia Online*: [<http://www.catholic.org/encyclopedia/>]. It is surely no accident that Pleberio's lament and the text of *Celestina* end with a verse from the *Salve Regina*: «in hac lachrymarum valle» (p. 402).

12.— A search of the Julio Cejador y Frauca online edition of *Celestina* (Madrid: Ediciones de la Lectura, 1913) available on the Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes website [<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=90>], yields interesting results. *Oficio* (or the variant *oficio*) occurs 29 times from the beginning of the work through Act XII. After Celestina's death in this act, it occurs only four more times in the remainder of the text.

13.— Manual da Costa Fontes, in his chapter on «Christian Prayer and Dogma in *Celestina*,» concludes that: «there is no question that the Scriptures, Christian prayer, and the saints are systematically turned upside down, being used in sacrilegious and heretical ways.» *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain, Rojas and Delicado*, West Lafayette, Purdue UP, 2005, p. 151.

means simply to pour, or to serve, for a contemporary audience, its connotations were more ritualistic, and therefore more appropriate to the liturgical parody. The *Diccionario de autoridades*, for example, tells us that *escanciador* is: «La persona que ministra la bebida, y con especialidad, el vino en las mesas, y le echa de un vaso en otro.» Celestina is, then, a(n) (ad)minister(er) of wine. Covarrubias Horozco, in the *Tesoro de la lengua*, in one of his always fascinating etymologies, offers: «A otros les parece haberse dicho de la isla Scancia, que está cerca del polo ártico, y los habitantes della, por mucho frío, se deben de aforrar los estómagos con buen vino y emborracharse, que no es esto por allá afrenta; y así el beber bien se dijo scanciar.»

If in her ministrations, then, the bearded old lady officiates as a mock priestess over the banquet of Act IX, her encomium of wine can be read initially as the saying of grace, a kind of prayer to bless the meal to be served to those who commune around Celestina's dinner table.¹⁴ However, to take the Eucharistic imagery a step further, the doctrine of transubstantiation contends that the communal wine is transformed literally into the blood of Christ. One wonders if this is Celestina's analogical allusion when she intimates to Calisto that: «La mayor gloria que al secreto oficio de la abeja se da, a la cual los discretos deben imitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejor de lo que son» (Act VI, p. 154).¹⁵ It is her application of the word office (*oficio*) in its Christian context to the secret, veiled and perhaps miraculous transformation wrought by the bee in converting nectar into honey, that calls the reader's attention to the parallel with both Celestina and the mysteries of transubstantiation.¹⁶

The initial salvo in Celestina's oration, an invocation if you will, both in the sense of prayer and conjuration,¹⁷ sings the general praises of wine, somewhat outside of the medical context, and culminates in a phrase lat-

14.—Rafael Beltrán has studied the parodic use of the language of prayer in other passages of the *Celestina* in his comparison of it to *Tirant el Blanc*. See: Rafael Beltrán, «Entre la parodia de la oración y el equívoco religioso: nuevas intertextualidades de la *Celestina* con la novela catalana», in *El mundo social y cultural de 'La Celestina.'* *Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001*, eds. Ignacio Arellano and Jesús M. Usunáriz, Madrid and Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2003, pp. 27-44.

15.—George Shipley reads this passage as an example of hypocritical incongruity between Celestina's words and her true nature. See: George Shipley, «Bestiary Images in *La Celestina*», in *Homenaje a Stephen A. Gilman, Revista de Estudios Hispánicos*, 9 (1982), pp. 211-18.

16.—Lida de Malkiel has pointed out the classical association of priestesses with bees: «De ahí que las sacerdotisas de Deméter y de Ártemis se llamen *abejas* exactamente como en la página más antigua de la Biblia [...] se llama *abeja*, es decir, Débora, la profetisa que cantó las justicias de Jehová en la tierra prometida de Canaán» (p. 76). She sees in this passage from *Celestina*, however, only the go-between's pride in having wrought a transformation in Melibea's heart (p. 78). See: María Rosa Lida de Malkiel, «La abeja: historia de un motivo poético», *Romance Philology*, 17 (1963-1964), pp. 74-86.

17.—Celestina's literal conjuration to induce *philocaptio* in Melibea has been studied by Ana Vian Herrero, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina*

er echoed in the *Lazarillo* (1554) when the procuress summarizes her food intake as a *cortezón de pan ratonado* that lasts her for three days: clearly a parodic allusion to the communal host and wine. We should also note that both *pan* and *ratón* are registered as medieval Spanish euphemisms for the phallus.¹⁸ It is surely no accident that the first property enumerated by Celestina lauds it for warming up the bed at night, and wine functions metonymically therefore, as a provocative of lust:

Pues de noche en invierno no hay tal escalentador de cama. Que con dos jarrillos de éstos que beba, cuando me quiero acostar, no siento frío en toda la noche. De esto aforro todos mis vestidos, cuando viene la navidad; esto me calienta la sangre; esto me sostiene continuo en un ser; esto me hace andar siempre alegre; esto me para fresca; de esto vea yo sobrado en casa, que nunca temeré el mal año. Que un cortezón de pan ratonado me basta para tres días.

The meaning of «De esto aforro todos mis vestidos» in this passage is not totally clear. The *Diccionario de autoridades* cites this very same passage under the primary meaning for *aforrar*: «Doblar la vestidura, tela, u otro qualquier género de ropa, o cosa por dentro con otra tela para mayor abrigo, o para más duración, o para que haga, y tenga más cuerpo.» If we are to interpret Celestina's comment about lining all her clothes with wine as soaking them, or perfuming them, Pliny, in Book 23 of his *Natural History* tells us that wool soaked in wine and applied to the body has medicinal uses: «aplicado por de fuera, en lanas húmidas, mitiga los apostemas e hinchazones» [II. 462]. Perhaps Celestina dips her clothes in wine to temper the fires of her lust. Pliny says in Book 14 that «Tiene el vino tal naturaleza que, bevido, calienta por de dentro, y resfría aplicado por de fuera» [II. 201].

Celestina's *beatitudes* on the virtues of wine are highly selective.¹⁹ If we compare her brief catalogue to the number of cures enumerated by Pliny

y en su linaje literario», in *Cinco siglos de 'Celestina': Aportaciones interpretativas*, eds. R. Beltrán and J. L. Canet, Valencia, Universitat, 1997, pp. 209-238.

18.— See Vicente Reynal, *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*, Madrid: Plator, 1988, p. 132. Sexual punning is rampant in *Celestina*. Delaney has argued that wordplay of an erotic nature is «normative in medieval literature» (p. 10). See: Sheila Delaney, «Anatomy of the Resisting Reader: Some Implications of Resistance to Sexual Wordplay in Medieval Literature», *Exemplaria*, 4.1 (1992), pp. 7-34.

19.— The encomium to wine by Fernando de Rojas pertains to a long literary tradition that dates back to classical antiquity (Cato the Elder: *De agri cultura*; Columella: *De re rustica*; Pliny the Elder: *Naturalis historia*; Varro: *De re rustica*; Virgil: *Georgics*; Palladius: *Opus agriculturae*, etc.). In the Spanish tradition, it goes back at least as far as the early 13th century, with the «Razón de amor con los denuestos del agua y del vino» by Lope de Moros. Also known as «Razón feita d'amor», among other names, wine itself declares some of its virtues: «yo fago

or other authorities who elaborated the medicinal uses of wine, we are surprised by the conciseness of her list:

Esto quita la tristeza del corazón, más que el oro ni el coral; ésto da esfuerzo al mozo y al viejo fuerza, pone color al descolorido, coraje al cobarde, al flojo diligencia, conforta los celebros, saca el frío del estómago, quita el hedor del anhelito, hace potentes los fríos, hace sufrir los afanes de las labranzas, a los cansados segadores hace sudar toda agua mala, sana el romadizo y las muelas, sostiene sin heder en la mar, lo cual no hace el agua [...] No tiene sino una tacha, que lo bueno vale caro y lo malo hace daño. (Auto IX, p. 22)

Upon closer examination, however, Celestina proves to be highly selective and purposeful in relating the medicinal wonders of wine, as she focuses primarily (though not exclusively) on those properties that would make the imbiber better prepared for the venereal act (happiness, strength and endurance, courage and daring, potency, sweetness of breath, etc.).

The bawdy oenophile makes the humorous claim that her *modest* consumption of wine allows her to indulge in the best that money can buy: «Pero todavía con mi fatiga busco lo mejor, para eso poco que bebo; una sola docena de veces a cada comida» (Auto IX, p. 226). The text's silences are deafening in this entire passage. Not only are many medicinal properties of wine conspicuous by their absence, but Celestina's self-delusional temperance evokes a vast, largely absent discourse from the medical tradition on the health risks of the immoderate use of wine.²⁰ As Paul Strohm demonstrates in his analysis of Guinevere's bloody bed, this too is «a case in which meaning is both ostentatiously exhibited and arrantly

al çiego veyer / y al coxo coRer / y al mudo faubla / y al enfermo organar; / asi co dize en el scripto, / de fazen el cuerpo de Iesu Cristo». I cite from the Wikisource Online Edition: [http://es.wikisource.org/wiki/Razón_feita_d%27amor].

20.— Advocacy for the immoderate use of wine may have come down to Rojas through Lorenzo Valla's influential treatise on pleasure: *De voluptate* (Piacenza, 1431); substantial additions and revisions with the new title *De vero falsoque bono* appeared in 1433 (Milan) and 1444-49 (Naples). Wine and speech are lauded as two of nature's greatest gifts, for they are endowed upon man alone. Panizza Lorch finds in Valla's rationale a superiority even of wine over words: «With wine we have therefore a stability and a permanence of enjoyment, and a possibility of further enjoyment with a further refinement, that neither *risus* nor even words can give us» (91). See: Maristella de Panizza Lorch, *A Defense of Life. Lorenzo Valla's Theory of Pleasure*, Munich, Wilhem Fink Verlag, 1985. Valla's list of the properties of wine is less medical than what we find in Pliny: «O wine, author of delight, master of joys, companion of happy times, solace in adversity! You are ever the chief of banquets, leader and guide of nuptials, arbiter of peace, concord, and friendship, father of sweetest sleep, restorer of strength in tired bodies [...], liberator from anxiety and cares. Finally, you change us from weaklings into strong men, from craven into brave ones, from tongue-tied mutes into orators» (107). See: Lorenzo Valla, *On Pleasure. De voluptate*, tr. A. Kent Hieatt and Maristella Lorch, New York, Abaris Books, 1977.

withheld, in which a debate about meaning is foregrounded and fully thematized in the text, even as all the most promising interpretative avenues are blocked, rerouted and systematically disavowed» (202).²¹ Pliny, in Book 14, is adamant on the dangers of the immoderate consumption of wine: «De manera que, con razón, se puede dezir del vino no haver cosa para las fuerzas del cuerpo más provechosa si se beve con templanza, o que más abra la puerta a los vicios si destempladamente y con desorden se usa de él» [II. 201]. Celestina is, of course, the poster-child for the latter.²² The particular wines to which Celestina is devoted, those patron saints that she worships, are adduced towards the end of Auto IX, as the old lady reminisces about the good old days when priests would send endless provisions to her house to accompany their debaucheries with those *devout* girls of Celestina's brothel (*aquellas sus devotas*): «¿Pues vino no me sobraba? De lo mejor que se bebía en la ciudad, venido de diversas partes, de Monviedro, de Luque, de Toro, de Madrigal, de San Martín, y de otros muchos lugares» (Auto IX, p. 242).²³

It is beyond the scope of this study to try to grasp the slippery eel of *the* precise source(s) utilized by Rojas for the salutary properties of wine in the hallelujah of the *puta vieja alcoholada* (Auto I, p. 50). Since most books of this period that included information availed themselves of the same classical sources, it really does not matter that much where Rojas obtained his knowledge of the medicinal properties of wine.²⁴ However, a brief overview of the topic might prove useful. The popularity of florilegia and miscellanies in the early modern period suggest that they might provide us with a road map of where to initiate an inquiry of this nature.

21.— See: Paul Strohm, *Theory and the Premodern Text*, Minneapolis and London, U Minnesota P, 2000.

22.— Celestina's total abandonment to life's pleasures (and she is not alone in this philosophy of life) has been branded neopiecurian by Ángel Alcalá: «El mensaje neopiecuriano de Rojas quedaría cifrado en el mismo de Epicuro: 'En un mundo vacío de Dios, buscar por el único método de la limitación de los deseos el medio de vivir feliz'» (p. 242). See: Ángel Alcalá, «El neopiecurismo y la intención de *La Celestina*. Notas para una selección», *Romanische Forschungen*, 88.2-3 (1976), pp. 225-245.

23.— Kathleen Kish has an excellent article on the role of wine in *Celestina*. In particular, she analyzes how the list of the best wines changes from country to country in the different translations. See: Kathleen Kish, «The Wines of Celestina and the Omnibibulous H. Warner Allen», in '*Nunca fue pena mayor*.' *Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, eds. A. Menéndez Coller and V. Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 359-365.

24.— The anonymous scholiast of the sixteenth century *Celestina comentada* refers the reader to quite a few sources, but not Pliny. He makes special mention of the *De secretis secretorum* of Aristotle: «quenta bien largo los provechos que se siguen del buen vino y son quasi todos de ellos los que aquí nuestro author quiso contar» (326). It is noteworthy that the commentator dedicates much more space to the condemnation of the evils caused by wine than he devotes to its virtues. See *Celestina comentada*, eds. Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera and Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Universidad, 2002, pp. 326-328.

Pedro Mexía's widely circulated *Silva de varia lección* (Sevilla, 1540) points us in the right direction. Mexía generally names his sources (presumably the same sources consulted by all men and women of learning of the time) and copies shamelessly and almost verbatim from them. The main source utilized by Mexía for his extensive anecdotes on the medicinal properties of wine is Pliny's *Natural History*, which we have already cited.²⁵

Pliny's observations on wine are found throughout his treatise, but are most abundant and condensed in books 14 and 23. I reproduce here only a few passages that correlate best with the properties elucidated by Celestina (emphasis added):

Restaura el vino las fuerzas, sangre y color de los hombres, y en éstos difiere la parte media y más templada del mundo de las que tiene a la redonda. Y quanto a aquéllos da de fuerza la fiereza, tanto da a nosotros este liquor. [...] Con el vino templado se ayudan y favorecen los nervios y con el destemplado se dañan, y ni más ni menos los ojos, recrease el estómago, despiértase el apetito, embótase el cuidado y tristeza, expélese la orina y frialdad, y provócase sueño. Fuera de esto, detiene el vómito, y aplicado por de fuera, en lanas húmidas, mitiga los apostemas e hinchazones. [II. 462]

25.— See: Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols. [Sevilla, 1540]. The passages of greatest interest follow:

Y assí, dize Platón (según refiere Macrobio, segundo libro) que el vino, templado y en poca cantidad, abiva y adelgaza el ingenio del hombre, aumenta la fuerza y esfuerça y alegra el corazón, quita la congoxa y cuydado. Plinio, en el libro veynte y tres, dize también que, con el vino templadamente usado, se multiplican las fuerzas y la sangre y la color del rostro, fortifícanse los nervios, ayuda a la vista de los ojos, esfuérçase el estómago, despierta el apetito, provoca la urina, atrae el sueño, quita el vómito, quita la tristeza y pone alegría en el corazón y haze otros muchos provechos. Asclipiades, médico, hizo también libro particular de las virtudes del vino [...] aconseja que, para esforçar el estómago, beva un poco de vino templado.

En muchas medicinas usan los médicos del vino, porque el vino templado todos los humores rectifica y repara, pone sangre al que le falta, alegra al melancólico y ayuda a gastar la melancolía, corta y destruye la flema, humedescer al colérico y ayuda a purgar la cólera. (Silva III.16). Vol. 2, pp. 103-04.

[...] y allende del apetito y gusto que da en infinitas cosas, para la salud humana y para curar algunas enfermedades, es de maravillosa fuerza: tiempla el calor en el cuerpo, quita el fastidio del estómago; y, beviendo un trago dél, quita el hypo y singulto y, con su olor, el estornudar demasiado. Al que rescibe baño, es muy provechoso tenerlo en la boca, para reprimir el excessivo calor. E, siendo muy aguado, deffiende del calor del Sol, y cura del ya rescebido. Y también es provechoso para los ojos y para la sarna y toda manera de lepra. Es remedio para las mordeduras de los perros y de los alacranes y para la de qualquier savandija o abispa o otra cosa que pica con aguijón [...] Estanca la sangre, estriñe el muy suelto de estómago; e, assí, tiene otras virtudes muchas que, por no hazer recepta, dexo de contar. (Silva III.16). Vol. 2, pp. 109-110.

...a los enfermos del corazón por comunicación del estómago es cosa muy excelente ponerlo sobre la teta izquierda en una spongia, y para todo, principalmente, lo blanco que se vaya añejo. Foméntaseles los miembros viriles a las bestias provechosamente con vino cálido, por el cual, echado por un cuerno en melecina, se les quita el cansancio. [II. 463]

Este género de vino caliente cuece, purga, y es al pecho y vientre provechoso. También al dolor de la madre si viniere sin calentura [...] flaqueza de nervios, hinchazones, tose, dificultad de aliento, y a los huesos desconcertados puesto en lana sucia. [II. 463]

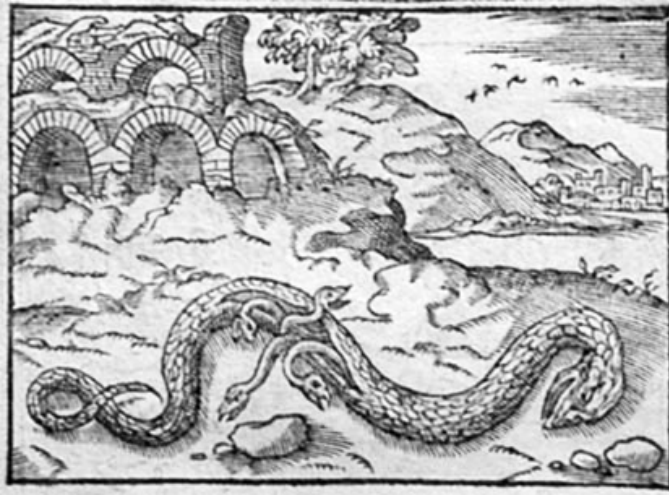
Y es cosa cierta estar puesta la última esperanza de los que padecen mal de corazón por compasión del estómago en el vino. [II. 463]

[El vino bieo] Aprovecha al estómago relajado o que no puede digerir, a las preñadas y hombres flacos, paralíticos, trémulos, vaguidos, dolores de vientre y sciática. [II. 464]

More to our purpose, it is in Book 14 that Pliny further explains the relationship between the immoderate consumption of wine and venery: «De esta destemplanza viene [...] sueños desatinados, noches desasosegadas, y lo que se tiene por mayor premio de la embriaguez, luxurias contra natura y monstruosas y una deleitosa maldad» [II, chap. 22, p. 212]. Celestina's censorship of the deleterious consequences of excessive imbibing is an intentional strategy. In her old age, voyeurism and bibulosity have become the displacements for her halcyon days of sexual indulgence, days she recollects with nostalgic pride: «Camino es, hijo, que nunca me harté de andar; nunca me vi cansada; y aún así, vieja como soy, sabe Dios mi buen deseo» (Act 3, p. 100).

At this juncture I would like to interrogate another of Celestina's many strategical silences. In chapter 1 of book 23 of the *Natural History*, Pliny observes that pure wine is effective against the bite of serpents [«Es el vino puro remedio contra (...) picaduras de serpientes y escorpiones» (II, 463)]. Why would Celestina decline to include this remedy in her catalogue? If the Dionysian pseudo-priestess self-identifies with the serpent on some level, she would not want the cure to her bite to be widely known. In Act V, once Sempronio comes to the realization that Celestina has reneged on her promise to share the spoils of their machinations, he lets loose with a series of invectives and vituperations. One of his imprecations reads: «Más seguro me fuera huir de esta venenosa víbora, que tomalla. Mía fue la culpa» (Act V, p. 144). In his prologue, Fernando de Rojas cleverly interweaves his seemingly innocuous anecdotes with

key threads which, when tugged upon, unravel coded meanings. Among these is an observation drawn from natural history: «La víbora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo del concebir, por la boca de la hembra metida la cabeza del macho y ella con el gran dulzor apriétale tanto que le mata [...]... y, quedando preñada, el primer hijo rompe los ijares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda y él casi como vengador de la paterna muerte» (Prologue, p. 17). Fernando de Rojas could have been acquainted with these beliefs from any number of sources. Mention is found in Pliny's *Natural History* (Book 10, 82), the *Physiologus*, Isidore of Seville's *Etymologies* (Book 12, 4: 10-11), etc. It was also widely illustrated in medieval bestiaries.²⁶ Both of these bits of lore became commonplaces in the emblem tradition and in Spanish Golden Age literature.²⁷ In the first instance, Théodore de Bèze's *Icones, id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium* (Geneva: Jean de Laon, 1580), provides a wonderful example of the matricidal viperlings avenging the death of their father by shredding their mother's side during childbirth.²⁸



26.– For examples, see the website: *The Medieval Bestiary: Animals in the Middle Ages* [<http://bestiary.ca/index.html>]. Vicenta Blay Manzanera studies much of the same serpentine imagery in *Celestina* from a very different perspective. She identifies the concrete source here as Petrarca's preface to book II of *De remediis utriusque fortunae* (134). See: Vicenta Blay Manzanera, «Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*», *Celestinesca* 20.1-2 (1996), pp. 129-154.

27.– See, for example, Alan Deyermond, «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript», *Celestinesca* 2.1 (1978), pp. 25-30 and John T. Cull, «Calderón's Snakes: Emblems, Lore and Imagery», *MIFLC Review*, 3 (1993), pp. 97-110.

28.– This and the following emblem have been taken from the excellent website on *French Emblems at Glasgow* [<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/index.php>].

In his 1565 emblem book *Emblemata*, Junius Hadrianus portrays the reason for the revenge of the viperlings, as the sharp-fanged²⁹ female viper bites the head off of her lover during intercourse. The emblem's motto, *Femina improba*, means «the monstrous female»:



Celestina is (or perhaps *used to be*) the female viper that is so lascivious and wanton that, in seeking her own pleasure in the procreative act, kills her male lovers with her bite.³⁰ If Claudina had an identified male partner who helped raise Pármeno (pp. 66-68), there are few textual mentions

29.– The sexual connotations of teeth in *Celestina* have been amply studied. See, for example, Geoffrey West, «The Unseemliness of Calisto's Toothache», *Celestinesca* 3.1 (1979), pp. 3-10 and Javier Herrero, «The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle» in *Literature among Discourses: The Spanish Golden Age*, eds. Wlad Godzich and Nicholas Spadacini, Minneapolis, U of Minnesota P, 1986, pp. 132-147.

30.– When Melibea confesses her malady to *Celestina* in Act x, she does so with curious serpentine imagery: «Madre mía, que comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo» (p. 248). This is not a symptom from the medical discourse of *amor hereos*. If *Celestina* does indeed constitute a pseudo-Mother for Melibea, these serpents devouring her heart are the viperlings of desire that will gnaw through her own side and result not only in her death, but in that of *Celestina* in revenge. For *Celestina* has figuratively copulated with Melibea, implanting in her those seeds of desire that lead to the destruction of both. When Melibea further clarifies that her «mal es de corazón, la izquierda teta es su aposentamiento» (250), one wonders if Rojas was recalling Pliny's cure for the *enfermos del corazón* cited above: of applying wine «sobre la teta izquierda en una spongia» (II, 463). Indeed, serpentine imagery is pervasive in *Celestina*, from the mentions in the prologue to the oil made from viper poison

of Celestina's past partners. She drains the vital fluids of her mate and moves on to the next one. This is perhaps why her husband is remembered by Pármeno in Act 1 as such a great «comedor de huevos asados» (p. 52).³¹ Celestina does, however, have a figurative son who wreaks revenge for her sexual slayings: Pármeno. Celestina refers to him countless times as her *hijo*, or son, just as he and other characters in the work usually call her *madre*. And the very first time that they meet up again, years after his lurid childhood experience sleeping at the foot of her bed, she ridicules him with a series of diminutives that include a none too veiled allusion to his sexual organ, which by association with the diminutives, is *belittled*: «¡Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplecico! ¿Lobito en tal gesticó? Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleites. [...] Mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga» (Act I, p. 64). But if Celestina is no longer what she used to be, and must resort to wine as a substitute for sex, it is because age has made her toothless. As she herself observes, however, if she can no longer chew on a phallically charged *barbiponiente* (200) as she did in the good old days, she can at least savor the taste nostalgically with her gums: «Que aun el sabor en las encías me quedó; no le perdí con las muelas» (Act VII, p. 302).

There is perhaps something else at play here. In mythology, Tiresias stepped on a pair of copulating snakes, and as punishment, was made to inhabit a woman's body for a period of time. As a consequence, he/she was able to arbitrate in the dispute between Zeus and Hera as to which gender derived more pleasure from the sexual act. The response of Tiresias was that women derived 90% of sexual pleasure, and men only 10%. Out of anger, Hera blinded Tiresias, but Zeus made him a seer. The parallels with Celestina are striking: the androgyny; the poor vision; the clear carnal delight in both sexes, and the role as mediator between the two sexes.³² In a different version of the myth, related by Callimachus, Tiresias is blinded for seeing Athena naked. And it is here that Celestina as Dionysus and Celestina as Tiresias start to overlap. Nicole Loraux says: «Here we are, as close as we can be, to the 'terrifying childhood anxiety' about losing one's sight that Freud detected in *The Sand Man* [...] In this way we may question the secret law by which seeing Athena's body means losing one's sight but also, perhaps, acquiring the gift of divination» (pp. 211-212). The loss of concupiscence in the physical

used to anoint the *hilado* (Act 3, p. 104) to the serpents in the meadow that populate Pleberio's final lament (Act 21, p. 396).

31.— Miguel Garci-Gómez reviews prior criticism to date on this passage and analyzes the aphrodisiacal properties of *huevos asados* in his study: «*Huevos asados*: Afrodisiaco para el marido de Celestina», *Celestinesca* 5.1 (1981), pp. 23-34.

32.— See: Nicole Loraux, *The Experiences of Tiresias. The Feminine and the Greek Man*, tr. Paula Wissing, Princeton, Princeton UP, 1995, pp. 10-12.

arena has been transmuted into a new kind of potency for Celestina: her visionary understanding of the dynamics of human desire.

In a world practically devoid of Christian consolation, a world not fashioned by a merciful God, but rather by the characters themselves,³³ it is somewhat perplexing that Pleberio would invoke the *Salve Regina* as the conclusion of his memorable lament in Act 21 («¿Por qué me dejaste triste y solo in hac lachrymarum valle?» [402]). But we must interpret it as the final ritual in a mock liturgy that is parodied throughout the work. His cries and weeping are not heard. There is no mercy to be found, and no *Assumption* of Melibea's soul to heaven.

Part of *Celestina's* modernity is that it is a work fraught with anxieties. And to the extent that these anxieties are displaced onto inappropriate objects, they become fetishes in the Freudian sense. Henry Krips argues that: «fetishism plays a subversive role in reversing the tendency to 'abstraction' (in the sense of the erasure of difference), which is so characteristic of modernization.»³⁴ Several aspects of fetishism in *Celestina* have received critical attention, such as the voyeuristic gaze³⁵ and Melibea's *cordón*.³⁶ I believe that wine for Celestina constitute's another of the text's fetishistic anxieties. Impervious to any possibility of spiritual consolation, and with her carnal appetites only partially satisfied through voyeuristic indulgence, Celestina's desires are displaced to the only substitute that can provide her with both a spiritual and corporal sublimation: wine. Freud's early theory of anxiety sheds great light on what exactly troubles Celestina:

Freud identified anxiety with the energy of repressed libido. In this view, anxiety was taken to be an alternative mode of release for instinctual energies denied expression by the secondary agencies of the psychic apparatus. Refused discharge along preferred pathways, energies

33.— The bibliography on Pleberio's lament and whether or not the world view of Rojas can be extrapolated from it has grown to be substantial. Some fundamental studies include Peter N. Dunn, «Pleberio's World», *PMLA* 91.3 (1976), pp. 406-19; Alan Deyermond, «Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21», *MLN* 105.2 (1990), pp. 168-79 and Joseph T. Snow, «Celestina and Pleberio: When Value Systems Collide», *Fifteenth-Century Studies* 17 (1990), pp. 381-93.

34.— Henry Krips, *Fetish. An Erotics of Culture*, Ithaca, Cornell UP, 1999, p. 4.

35.— See James F. Burke's Lacanian reading of this theme in *Vision, the Gaze and the Function of the Senses in 'Celestina'*, University Park, PA, Pennsylvania State UP, 2000 and E. Michael Gerli, «El placer de la mirada: voyeurismo, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*», in *El mundo social y cultural de 'La Celestina'*, eds. A. Arellano and J. M. Unsuñáiz, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2003, pp. 191-210.

36.— See: Alan D. Deyermond, «Hilado-cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca* 1.1 (1977), pp. 6-12; Ángel Gómez Moreno and Teresa Jiménez Calvente, «A vueltas con Celestina-Bruja y el cordón de Melibea», *Revista de Filología Española*, 75 (1995), pp. 85-104, and Herrero's article «The Stubborn Text...» cited above.

subject to repression undergo a transformation and are experienced in characteristic somatic reactions [...] Freud associated the genesis of anxiety with sexual abstinence or *coitus interruptus* and asserted that «anxiety has arisen by *transformation* out of the accumulated sexual tension.»

But who needs Freud? Medieval medicine intuited very well this theory of the cause of anxiety and prescribed a very apt remedy. The last cure offered by Francisco López de Villalobos for unrequited lust in his chapter «Del mal de amores que Avicena llamó flisei y los griegos le llaman hereos» is: «y tinto con blanco le deuen aguar / que siempre emos visto del enborrachar / caer los amantes y amores en tierra.» Celestina's response to the anxieties produced by a world without order or transcendence, by a world that no longer offers her the consolation of the flesh and cannot deliver the salvation of the soul, is to indulge in the spiritual and corporal salve of wine.

Works Cited

- ALCALÁ, Ángel, «El neoepicureísmo y la intención de *La Celestina*. Notas para una reelección», *Romanische Forschungen*, 88.2-3 (1976), pp. 225-245.
- AMASUNO SÁRRAGA, Marcelino V, «Saber médico, literatura loimológica y la Universidad de Salamanca en el siglo xv», in '*Nunca fue pena mayor.*' *Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, eds. A. Menéndez Coller and V. Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 45-70.
- , «Hacia un contexto médico para *Celestina*: dos modalidades curadoras frente a frente», *Celestinesca* 23.1-3 (1999), pp. 87-124.
- BELTRÁN, Rafael, «Entre la parodia de la oración y el equívoco religioso: nuevas intertextualidades de la *Celestina* con la novela catalana», in *El mundo social y cultural de 'La Celestina.'* *Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001*, eds. Ignacio Arellano and Jesús M. Usunáriz, Madrid and Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2003, pp. 27-44.
- BÈZE, Théodore de, *Icones, id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium*. Geneva, Jean de Laon, 1580. Consulted at *French Emblems at Glasgow* [<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/index.php>].
- BLAY Manzanera, Vicenta, «Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*», *Celestinesca* 20.1-2 (1996), pp. 129-154.
- BOOTHBY, Richard, *Death and Desire. Psychoanalytic Theory in Lacan's Return to Freud*, New York and London, Routledge, 1991.
- BURKE, James F., *Vision, the Gaze and the Function of the Senses in 'Celestina'*, University Park, PA, Pennsylvania State UP, 2000.
- CATHOLIC *Encyclopedia Online*. [<http://www.catholic.org/encyclopedia/>].
- CAVALLERO, Pablo A, «Algo más sobre el motivo grecolatino de la vieja bebedora en *Celestina*: Rojas y la tradición de la comediografía», *Celestinesca* 12.2 (1988), pp. 5-16.
- CELESTINA comentada, eds. Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera and Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Universidad, 2002, pp. 326-328.
- COSTA FONTES, Manuel da, *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain, Rojas and Delicado*, West Lafayette, Purdue UP, 2005.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Rev. by Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994.
- CULL, John T., «Calderón's Snakes: Emblems, Lore and Imagery», *MIFLC Review* 3 (1993), pp. 97-110.
- DELANEY, Sheila, «Anatomy of the Resisting Reader: Some Implications of Resistance to Sexual Wordplay in Medieval Literature», *Exemplaria* 4.1 (1992), pp. 7-34.
- DEYERMOND, Alan, «Hilado-cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca* 1.1 (1977), pp. 6-12.

- , «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript», *Celestinesca* 2.1 (1978), pp. 25-30.
- , «Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21», *MLN* 105.2 (1990), pp. 168-79.
- , «Female Societies in *Celestina*», in *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*, eds. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 1-31.
- DICCIONARIO de autoridades. Edición facsímil*, 3 vols, Madrid, Gredos, 1969.
- DUNN, Peter N., «Pleberio's World», *PMLA* 91.3 (1976), pp. 406-19.
- FINCH, Patricia, «The Uses of the Aside in *Celestina*», *Celestinesca* 6.2 (1982), pp. 19-24.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel. «Huevos asados: Afrodisíaco para el marido de *Celestina*», *Celestinesca* 5.1 (1981), pp. 23-34.
- GERLI, E. Michael, «El placer de la mirada: *voyeurismo*, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*», in *El mundo social y cultural de 'La Celestina'*, eds. A. Arellano and J. M. Usunáriz, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2003, pp. 191-210.
- GÓMEZ MORENO, Ángel and Teresa Jiménez Calvente, «A vueltas con *Celestina*-Bruja y el cordón de Melibea», *Revista de Filología Española*, 75 (1995), pp. 85-104.
- HADRIANUS, Junius, *Emblemata*, Antwerp, Christophe Plantin, 1565. Consulted at *French Emblems at Glasgow* [<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/index.php>].
- HERRERO, Javier, «The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle», in *Literature among Discourses: The Spanish Golden Age*, eds. Wlad Godzich and Nicholas Spadaccini, Minneapolis, U of Minnesota P, 1986, pp. 132-147.
- KISH, Kathleen, «The Wines of *Celestina* and the Omnibibulous H. Warner Allen», in '*Nunca fue pena mayor.*' *Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, eds. A. Menéndez Coller and V. Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 359-365.
- KRIPS, Henri, *Fetish. An Erotics of Culture*, Ithaca, Cornell UP, 1999.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «La abeja: historia de un motivo poético», *Romance Philology*, 17 (1963-1964), pp. 74-86.
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, Francisco, *El sumario de la medicina con un tratado de las pestíferas bubas* [Salamanca, 1498], ed. María Teresa Herrera, Salamanca, Universidad de Salamanca. Instituto de Historia de la Medicina Española, 1971.
- LORAUX, Nicole, *The Experiences of Tiresias. The Feminine and the Greek Man*, tr. Paula Wissing, Princeton, Princeton UP, 1995.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección* [Sevilla, 1540], ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.

- MORAL DE CALATRAVA, Paloma, «Magic or Science? What 'Old Women Lapidaries' Knew in the Age of Celestina», *La Corónica* 36.1 (Fall, 2007), pp. 203-35.
- MOROS, Lope de, «Razón feita d'amor», Wikisource Online Edition: [http://es.wikisource.org/wiki/Razón_heita_d%27amor].
- NILSSON, Martin P, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Lund, Svenska Centraltryckeriet, 1957.
- OTTO, Walter F, *Dionysus. Myth and Cult*, tr. Robert B. Palmer, Bloomington, Indiana UP, 1965.
- OXFORD *English Dictionary Online*, Oxford, Oxford UP, 2009.
- PANIZZA LORCH, Maristella de, *A Defense of Life. Lorenzo Valla's Theory of Pleasure*, Munich, Wilhem Fink Verlag, 1985.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M, «In taberna quando sumus. De Berceo al Lazari- llo», in *Historia y cultura del vino en Andalucía*, ed. Juan José Iglesias Rodríguez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 201-220.
- PLINY THE ELDER, *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo. Tradladada y anotada por el Doctor Francisco Hernández*, 3 vols, Mexico, Visor Libros / Universidad Nacional de México, 1998.
- REYNAL, Vicente, *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*, Madrid, Playor, 1988.
- ROJAS, Fernando de, *Celestina*, ed. Dorothy Sherman Severin, Warminster, Aris & Phillips, Ltd., 1998.
- , ed. Julio Cejador y Frauca, Madrid, Ediciones de la Lectura, 1913.
- SHIPLEY, George, «Bestiary Images in *La Celestina*», in *Homenaje a Stephen A. Gilman. Revista de Estudios Hispánicos*, 9 (1982), pp. 211-218.
- SNOW, Joseph T., «Celestina and Pleberio: When Value Systems Collide», *Fifteenth-Century Studies* 17 (1990), pp. 381-93.
- STROHM, Paul, *Theory and the Premodern Text*, Minneapolis and London, U Minnesota P, 2000.
- The Medieval Bestiary: Animals in the Middle Ages* [<http://bestiary.ca/index.html>].
- VALLA, Lorenzo, *On Pleasure. De voluptate*, tr. A. Kent Hieatt and Maristella Lorch, New York, Abaris Books, 1977.
- VIAN HERRERO, Ana, «Transformaciones del pensamiento mágico: el con- juro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», in *Cinco siglos de 'Celestina': Aportaciones interpretativas*, eds. R. Beltrán and J. L. Canet, Valencia, Universitat, 1997, pp. 209-238.
- WEST, Geoffrey, «The Unseemliness of Calisto's Toothache», *Celestinesca* 3.1 (1979), pp. 3-10.
- WILSON, Hanneke, *Wine and Words in Classical Antiquity and the Middle Ages*, London, Duckworth, 2003.



CULL, John, «*Celestina's veritas: Fetishizing the Salve/salve of Healing Wine*», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 39-56.

RESUMEN

Este artículo estudia el encomio que hace Celestina al vino en el Auto 9 como una manifestación más de su papel a lo largo de la obra de pseudo-sacerdotisa, ya en su vertiente cristiana, donde preside la celebración de la «eucaristía» durante la escena del banquete, ya en su dimensión dionisiaca, en la que, como parte fundamental del culto a este dios pagano, el vino desempeña un papel clave. Se analiza además el papel de las imágenes serpentina en la obra, sobre todo en relación con el mito de Tiresias.

PALABRAS CLAVE: vino, mito de Dionisio, mito de Tiresias, eucaristía, serpientes

ABSTRACT

This article studies Celestina's encomium of wine in Act 9 as a manifestation of the role she plays throughout the work as a pseudo-priestess, whether in its Christian aspect, when she presides over the «Eucharist» during the banquet scene, or in its Dionysian aspect, in which as a fundamental part of the cult of this pagan deity, wine played a key role. The article also analyzes the importance of serpent imagery in the work, especially with respect to the myth of Tiresias.

KEY WORDS: wine, myth of Dionysus, myth of Tiresias, Eucharist, serpents.



La Celestina en escenarios argentinos: observaciones comparatistas sobre las adaptaciones de Jorge Goldenberg (1993) y Daniel Suárez Marzal (2007)

Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires

La Celestina es un texto incluido en el canon escolar (escuela secundaria) de la Argentina y por lo tanto es conocido tempranamente por un lectorado masivo. Las ediciones disponibles —empleadas en las aulas— ofrecen el texto completo, aunque actualizado en su dimensión lingüística. Pero ¿cómo llega *La Celestina* a los argentinos a través de los escenarios?

La *dramaturgia de adaptación* es una de las modalidades más frecuentes de vinculación de los escenarios argentinos con el teatro extranjero, y especialmente con el teatro de épocas lejanas. La adaptación teatral consiste en la reescritura teatral (dramática y/o escénica) de un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad. El reconocimiento de la categoría *dramaturgia de adaptación* resulta una de las conquistas más valiosas de la disciplina Teatro Comparado y se conecta además con la ampliación del concepto de texto dramático consolidada en la Argentina de los años de Postdictadura, relacionable a su vez con las categorías de *dramaturgia de dirección* y de *actuación*.¹

En el caso de *La Celestina*, cuya primera edición es de 1499, la extensión de sus 16 autos (poco más tarde 21) y su liminalidad con la «novela dialogada» la tornan prácticamente «irrepresentable» en términos de teatralidad contemporánea; este rasgo de su poética original exige inexora-

1.—Dubatti, 2008, Cap. IV, «Textos dramáticos y acontecimiento teatral», pp. 135-171.

blemente la mediación de la adaptación para favorecer su llegada a los escenarios actuales.

Analizaremos algunos de los lineamientos principales del trabajo de dramaturgia de adaptación de *La Celestina* realizado por Daniel Suárez Marzal en 2007 (Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro Regio; reposición en 2008 en el Teatro San Martín) y realizaremos algunos enlaces comparativos con la versión de *La Celestina* concretada por Jorge Goldenberg en 1993, también destinada al circuito del teatro oficial porteño (Teatro San Martín).² Ambas coinciden en su entidad de *adaptación poética* (no genérica): tanto el texto-fuente como la adaptación son textos teatrales, no hay cambio genérico sino modificaciones dentro de las respectivas poéticas teatrales (el conjunto de procedimientos que, por selección y combinación, generan un determinado efecto teatral y portan una ideología estética). A la vez se trata de versiones muy diferentes pero que, sin embargo, desde poéticas diversas, preservan una relación celebratoria con el texto clásico español. La puesta en escena de la adaptación de Jorge Goldenberg estuvo a cargo de Osvaldo Bonet;³ Daniel Suárez Marzal dirigió el montaje de su propia versión.⁴ Recordemos que Suárez Marzal cuenta con una valiosa trayectoria en la puesta en escena de clásicos del teatro español (*Numancia*,⁵ *La vida es sueño*, *El perro del hortelano*, entre otras) y estuvo al frente del Instituto de Teatro de Sevilla.

No nos referiremos a los textos escénicos de los acontecimientos teatrales (funciones, representaciones de la obra) sino que limitaremos nuestras observaciones a los textos dramáticos disponibles, inédito el de Goldenberg (texto mecanografiado, 113 páginas, fechado en 1992, en consecuencia de estatuto pre-escénico,⁶ que se conserva en el Archivo del Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires), y publicado el de Suárez Marzal (también de estatuto pre-escénico). Por razones de extensión, nos centraremos en observaciones sobre el *nivel de la historia* y el *nivel textual* (Mieke Bal, 1998).

El texto dramático de Suárez Marzal sobresale por su operación de *reducción radical* del texto-fuente; baste señalar que Suárez Marzal trabaja

2.- Para un desarrollo detenido en la versión de Jorge Goldenberg, véase nuestro «Jorge Goldenberg y la dramaturgia de adaptación: notas sobre *La Celestina* (1993)», en Goldenberg 2008 (en prensa).

3.- La versión dirigida por Bonet incluyó en los roles principales a Graciela Araujo (Celestina), Juan Palomino (Calisto) y Laura Novoa (Melibea).

4.- Los tres actores: Elena Tasisto (Celestina), Sergio Surraco (Calisto) y Julieta Díaz (Melibea), en escena junto a los cantantes Pehuén Díaz Bruno y Nicolás Bernazzani y el músico Miguel de Olaso.

5.- Hemos estudiado en otra ocasión su adaptación de *Numancia* de Cervantes (véase Dubatti 2006).

6.- Llamamos texto dramático pre-escénico a una clase de texto dramático literario dotado de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la puesta [del texto] en escena.

con la representación escénica de sólo tres personajes (Calisto, Melibea, Celestina),⁷ se centra en la historia de amor (en su dimensión gozosa y trágica) y compone 16 escenas —en su mayoría breves— que remiten a los siguientes autos y escenas⁸ de *La Celestina*:

Texto adaptación de Suárez Marzal	Texto-fuente de Fernando de Rojas
Escena I (encuentro de Calisto y Melibea en el jardín)	Primer auto, Escena 1 (encuentro de Calisto y Melibea en el jardín)
Escena II (Calisto en su casa, solo, expresa su amor por Melibea; incluye una canción)	Primer auto, Escena 2 (Calisto habla con Sempronio)
Escena III (en una calle, Celestina busca a Calisto; Celestina se presenta a sí misma y acuerda con Calisto su servicio)	Primer auto, Escenas 12 y 14 (diálogo de Calisto y Celestina), más intercalaciones de fragmentos de otras escenas del mismo auto
Escena IV (Celestina sola, por la calle, reflexiona sobre su encargo mientras camina hacia la casa de Melibea; llegando dice ver salir a la madre de Melibea, quien le deja así el campo de acción libre)	Cuarto auto, Escena 1 («Celestina, andando por el camino, habla consigo misma hasta llegar a la puerta de Pleberio»)
Escena V (Encuentro de Celestina y Melibea en casa de ésta última; el hilado, la oración por el dolor de muelas y el cordón)	Cuarto auto, Escena 5 (diálogo de Celestina y Melibea, con la presencia de Lucrecia)
Escena VI («Noche, un descampado siniestro», Celestina sola realiza el conjuro a Plutón; incluye la «Copla a la Hermosa Rapada» y referencias a la ingratitud de los poderosos; sale en busca de Calisto)	Tercer auto, Escena 3 (conjuro a Plutón) Primer auto, Escena 11 (fragmentos del diálogo de Celestina con Pármeno)

7.— No se hace referencia a los músicos en el texto dramático pre-escénico.

8.— Llamamos «escenas» a las divisiones internas de los autos a través de la marca tipográfica de una barra horizontal (edición del texto-fuente de Bruno Mario Damiani, Cátedra, 1980).

Escena VII (Celestina visita a Calisto en su casa, le entrega el cordón, le promete pronto encuentro con Melibea, se lleva consigo el cordón para usarlo en un conjuro y se va)	Sexto auto, Escena única (diálogo de Calisto y Celestina con la presencia de los criados Sempronio y Pármeno)
Escena VIII (Melibea, sola, en su casa, confiesa su amor por Calisto en un monólogo; incluye una canción)	Décimo auto, Escena 1 («... está hablando Melibea consigo misma»)
Escena IX (encuentro de Melibea y Celestina en su casa, Melibea le confiesa su amor, pide los servicios de Celestina, arreglan encuentro con Calisto a la medianoche)	Décimo auto, escenas 2 y 3 (diálogo Celestina y Melibea, expulsan a Lucrecia)
Escena X (encuentro de Celestina y Calisto en la calle, información para el encuentro con Melibea a medianoche, Calisto le entrega a celestina una cadena de oro)	Onceno auto, Escena 1 (diálogo de Celestina y Calisto, con la presencia de Sempronio y Pármeno)
Escena XI (encuentro nocturno de Calisto y Melibea, frente e interior de la casa de Melibea, portón entreabierto; Calisto viene de la calle, Melibea se asoma del interior; declaración de amor mutuo; arreglan la cita en el huerto para la medianoche siguiente)	Doceno auto, Escenas 2 y 3 (encuentro Calisto y Melibea, con la presencia de los criados Sempronio, Pármeno y Lucrecia)
Escena XII (a la mañana siguiente, víspera de los amantes en escena paralela: a la izquierda Calisto en su alcoba; a la derecha Melibea en el balcón de la torre de su casa; incluye canciones)	Treceno auto, Escena 1 (Calisto con Tristán y Sosia) Catorceno auto, Escenas 1 y 3 (Melibea con Lucrecia, Melibea con Calisto)
Escena XIII (encuentro de Calisto y Melibea en el huerto, medianoche; consumación del amor)	Catorceno auto, Escenas 2 y 4

Escena XIV (esa madrugada, en la calle, Calisto vuelve a su casa y encuentra a Celestina, que viene herida de muerte por su pelea con Sempronio y Pármeneo, noticia de lo que ha sucedido y de que los criados han sido prendidos y muertos)	Catorceno auto, Escena 9 (monólogo de Calisto) Doceno auto, Escena 7 (pelea de Celestina con Sempronio y Pármeneo)
Escena XV (en el huerto de Melibea, a la medianoche, Melibea canta, llega Calisto, se encuentran, pero al escuchar alboroto del otro lado de la pared Calisto salta y es asesinado en una emboscada, muere «atravesado»)	Decimonono auto, todas las escenas (Sosia y Tristán intuyen la traición de Areúsa, Calisto llega al huerto, Lucrecia y Melibea cantan, disturbio en la calle, caída de Calisto, accidente fatal («su cabeza está en tres partes»)
Escena XVI (en la torre de la casa de Melibea, ésta sola, monólogo y suicidio)	Veinteno auto, Escenas 3 y 4 (Melibea se suicida luego de explicar lo sucedido a su padre)

De este cuadro se desprenden muchas de las operaciones que Suárez Marzal realiza sobre la historia del texto-fuente. Sugerimos al lector considerar la columna de la adaptación en su recorrido vertical para advertir el efecto de linealidad y simplificación de la intriga. Por otra parte, la lectura vertical de la columna del texto de Rojas, para observar los saltos y la deliberada exclusión de vastas zonas del texto-fuente. Ya se señaló la ausencia escénica de numerosos personajes esenciales (los criados, las prostitutas, Pleberio y Alisa, Centurio, Crito, etc). Señalemos otras operaciones destacables:

1.- Daniel Suárez Marzal *descarta autos completos* desde el punto de vista de la historia y sus situaciones (en algunos casos sólo toma de ellos expresiones textuales que reinserta en otras situaciones de enunciación, como es el caso del retrato de Melibea en boca de Calisto, o del retrato de Celestina en boca de Sempronio). Se centra en las situaciones de los autos I, III, IV, VI, X, XI, XII, XIII, XIV, XIX Y XX.

2.- *adelgaza la gradación de conflictos, desaparecen las intrigas paralelas, se gana en linealidad*. Lo que en el texto de Rojas implica mediaciones, dilaciones, intermediarios y desvíos, en la adaptación se vuelve lineal y directo.

3.- *cambia situaciones*: encuentros en las calles desplazan las escenas de interiores, Celestina informa que ve salir a la madre de Melibea, la víspera de los amantes es jugada en escena simultánea a través del

paralelo de los dos ámbitos, Calisto no muere en un accidente de caída, etc.

4.– *reorganiza el orden y la causalidad de las escenas*: el conjuro a Plutón es posterior a la visita de Celestina a Melibea (en consecuencia se refiere en el texto de Suárez Marzal al hilado como algo ya comprado por Melibea; véase enseguida el análisis del fragmento); la información de la muerte de Celestina, Sempronio y Pármene llega después de la consumación del amor (que se concreta entonces en ignorancia de los sucesos nefastos) .

5.– *multiplica las situaciones de canto*, favoreciendo la transformación de *La Celestina* en teatro musical (hecho que acentuará el texto escénico con la inclusión de cantantes y músico). Recuérdese que Suárez Marzal es un destacado régisseur de ópera.

6.– *incluye textos nuevos*, como la canción inicial de Calisto o la «Copla de la Hermosa Rapada», o parlamentos que permiten referir situaciones no presenciadas escénicamente a través de *relatos* (la escena de la muerte de Celestina a manos de Sempronio y Pármene se transforma aquí en el relato que la propia Celestina hace mientras agoniza).

7.– *en cuanto a las operaciones lingüísticas*, resulta valioso confrontar el conjuro a Plutón en el texto-fuente y en la adaptación (nos abstraeremos de las didascalias, abundantes en Suárez Marzal, para centrarnos en el habla del personaje):

Tercer auto, Escena 3	Escena VI
<p>CELESTINA: Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hirvientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias, Tesífone, Megera y Aleto, administrador de todas las cosas negras del reino, de Estigie y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las volantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras.</p> <p>Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza de estas bermejas letras, por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado; vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea, con aparejada oportunidad que haya, lo compre y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición, y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto; tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje; y esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad.</p> <p>Si no lo haces con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre.</p> <p>Y otra y otra vez te conjuro; y así confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto.</p>	<p>CELESTINA: ¡Te conjuro, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los ángeles condenados, señor de los fuegos sulfurosos que manan de la tierra, gobernador de los tormentos y de los atormentadores de las ánimas pecadoras, regidor de las tres furias, Tesífone, Megera y Aleto, administrador de todas las cosas negras del reino, de Estigie y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y el litigioso Caos, mantenedor de las Harpías voladoras, con su compañía de las espantables y pavorosas Hidras!</p> <p>Yo, Celestina, tu clientucha más conocida, te conjuro por la verdad de estas letras bermejas escritas con la sangre del murciélago al que le corté primero las uñas, por la áspera ponzoña con que fue hecho ese aceite con el cual unté los hilados que compró Melibea, a que vengas sin tardanza y te envuelvas con esos hilos, que otros iguales te he reservado, para que cuanto más ella mire mis hilados, tanto más su corazón se ablande.</p> <p>Y que abras y lastimes sus entrañas de un fuerte dolor y deseo por Calisto.</p> <p>Si no lo cumplieses rápidamente me tendrás por enemiga capital, heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras, acusaré cruelmente tus continuas mentiras, y llenaré, por donde vaya, el aire con insultos a tu nombre horrible.</p>

Hemos señalado antes que Suárez Marzal modifica la situación del conjuro al ubicarla luego de la entrevista con Melibea. Desde el punto de vista estrictamente lingüístico, reduce el parlamento del conjuro (la última oración no aparece), actualiza la lengua (*escuras/oscuras; ternásme/me tendrás*), altera la sintaxis y la puntuación, agrega signos de admiración, modifica el léxico (*sulfúreos/sulfurosos; volantes/voladoras*) y el sentido (*cliéntula/clientucha; virtud/verdad; crudo y fuerte amor/ fuerte dolor y deseo*), inserta textos provenientes de otros pasajes (*al que le corté primero las uñas*), cambia la posición de los pronombres y los adjetivos, explicita expresiones ambiguas (la *nocturna ave* del conjuro se transforma en *murciélagos*).

La adaptación de Jorge Goldenberg se diferencia de la de Suárez Marzal por rasgos evidentes:

- se trata de un texto dramático muchísimo más extenso, que –como manifiestan las marcas manuscritas de trabajo sobre el original mecanografiado que se conserva– debió ser acortado para la puesta en escena.
- posee un sistema de personajes actualizados en escena más amplio, que incluye a Pleberio, Sempronio, Pármeno, Elicia, Alisa, Areúsa, y que en consecuencia apuesta menos a la linealidad de la historia de amor que a la escenificación del universo-Celestina.
- otorga especial valor a la estructura de los diálogos del texto-fuente, tan celebrados por la crítica.
- enmarca la historia con el planto de Pleberio, que abre el texto y lo cierra.
- el mundo que Fernando de Rojas deja en el subtexto de algunas situaciones, Goldenberg lo explicita: por ejemplo, en la Escena 2, que reenvía al primer encuentro de Calisto y Melibea, Goldenberg propone en didascalía: «Se oye –muy simplificado– el aleteo de un ave. Enseguida, una luz muy puntual ilumina un halcón que atraviesa el espacio y va a posarse sobre una rama muy alta. Tras un tiempo, se oyen unos pasos a la carrera [Calisto], acompañados de sonido de espuelas» (página 1).
- Goldenberg no apuesta en su texto a la innovación de la poética del teatro musical (tan apreciada por Suárez Marzal, frecuente en su teatro), sino a la valorización de la literatura de Rojas, a la que busca poner en primer plano (aunque la puesta de Bonet incluiría más tarde música de Jorge Valcarcel).

Contrastadas, la adaptación de Suárez Marzal se manifiesta *minimalista* frente al despliegue textual de Goldenberg. Si bien la dramaturgia de Suárez Marzal parte de un proyecto individual, hay que resaltar su complementariedad con las posibilidades actuales de producción en el

teatro oficial, que favorece el minimalismo económico, la austeridad, el bajo presupuesto.

Desde el punto de vista de las alteraciones cualitativas del texto-fuente, la versión de Goldenberg se encuadra en una *adaptación clásica*: sigue muy de cerca las instrucciones implícitas y explícitas de la poética del texto-fuente, implementando respecto de ellas sólo cambios escasamente relevantes y concentrando su singularidad en la lectura de los lugares de indeterminación (en complementariedad con las instrucciones implícitas/explicitas del texto). Goldenberg busca establecer un puente (principalmente morfológico) entre la temporalidad poética del texto-fuente (anclada en su historicidad, anacrónica respecto del presente) y la temporalidad poética del teatro actual (sincrónica), a partir del reconocimiento de la vigencia o actualidad de Rojas.

Por el contrario, las alteraciones cualitativas en la versión de Suárez Marzal son más profundas, y encuadra en la *adaptación estilizante*: si bien sigue de cerca la poética del texto-fuente, incrementa considerablemente la alteración cualitativa e imprime modificaciones a la poética que profundizan su novedad y singularidad. Los cambios recorren todos los niveles pero no llegan a constituirse en reversiones o inversiones de la poética del texto-fuente. La de Suárez Marzal es una *adaptación estilizante formal*: los cambios más relevantes pasan por los procedimientos morfológicos de la poética, aunque también afectan decisivamente a los componentes esenciales de la fábula y transforman con nuevos matices la semántica resultante.

Si bien señalamos arriba que se adapta o rescribe porque no hay posibilidad teatral de no hacerlo, creemos que tanto Suárez Marzal como Goldenberg respetan la autoría y la entidad del texto con distintas funciones, intenciones u objetivos:

- *volver sobre la monumentalidad poética* de la obra: se considera que el texto-fuente es una obra maestra, digna de ser conocida y disfrutada en el presente, porque acaso es más significativa, vigente e incisiva que mucha de la producción actual; a través de la dramaturgia de adaptación se invita a recordar y homenajear el texto-fuente.
- *la enseñanza o divulgación didáctica*: la versión contribuye a difundir este gran texto a través del formato teatral, y de esta manera se cumple con uno de los objetivos fundamentales del teatro oficial, la educación.
- *el autoconocimiento*: se emprende la adaptación con la conciencia de que la reescritura pone en evidencia la identidad del que re-escibe, define la diferencia de su personalidad, de su tiempo, de su territorialidad.
- *la resiliencia o adaptación del texto-fuente a las condiciones de producción locales* (limitaciones económicas, de elenco, de espacio, etc.).

– *el goce de jugar, experimentar o dialogar con el otro texto*, de disfrutar los hallazgos de su estructura dialogando poéticamente con él. Kado Kostzer (2008) llama a sus versiones «diversiones», puro placer de juego.⁹

De esta manera *La Celestina* se abre camino, desde el pasado español, para reanudar su vínculo con los espectadores argentinos. Jorge Goldenberg y Daniel Suárez Marzal, más allá de los cambios de reescritura, preservan su función de intermediarios que hacen posible ese encuentro.

Bibliografía

- BAL, Mieke, 1998, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.
- DUBATTI, Jorge, 2006, «Numancia en la Argentina: observaciones comparatistas sobre las versiones escénicas dirigidas por Jorge Petraglia y Daniel Suárez Marzal», en *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (eds.), Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», Facultad de Filosofía y Letras y Asociación de Cervantistas, 2006, pp. 859-866.
- , 2008a, «Textos dramáticos y acontecimiento teatral», *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, Cap. IV, pp. 135-171.
- , 2008b, «Jorge Goldenberg y la dramaturgia de adaptación: notas sobre *La Celestina* (1993)», en Goldenberg 2008 (en prensa).
- GOLDENBERG, Jorge, 1992, *La Celestina*, texto dramático inédito, archivo del Centro de Documentación Teatral del Complejo Teatral Buenos Aires, 113 páginas.
- , 2005, *Teatro completo 1*, Buenos Aires, Colihue.
- , 2008, *Teatro completo 2*, Buenos Aires, Colihue (en prensa).
- KOSTZER, Kado, y Sergio García-Ramírez, 2008, *Versiones y diversiones. Shakespeare, Molière y Sheridan, recreados*, Buenos Aires, Colihue.
- ROJAS, Fernando de, 1980, *La Celestina*, edición de Bruno Mario Damiani, Madrid, Cátedra.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, 2004, «La Celestina», en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, tomo I, pp. 137-167.
- SUÁREZ MARZAL, Daniel, 2007, Versión de *La Celestina* de Fernando de Rojas, Buenos Aires, Complejo Teatral de Buenos Aires y Editorial Losada.

9.– Diversión, por otra parte, es una palabra muy adecuada para definir la operación de desvío y fuga, salirse del cauce trazado por el texto-fuente.



DUBATTI, Jorge, «*La Celestina* en escenarios argentinos: observaciones comparatistas sobre las adaptaciones de Jorge Goldenberg (1993) y Daniel Suárez Marzal (2007)», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 59-68.

RESUMEN

Este trabajo de teatro comparado propone el análisis de *La Celestina* a partir de las relaciones entre Teatro Argentino Contemporáneo y Teatro Medieval. La indagación central consiste en cómo la reescritura dramática introduce cambios en los textos medievales para su representación fuera de sus contextos originales, en Buenos Aires, en los siglos xx-xxi, desde nuevas concepciones de las poéticas teatrales y tomando en cuenta que *La Celestina* forma parte del canon escolar de la educación oficial en la Argentina. Primero se realizan observaciones sobre *La Celestina* adaptada para la puesta en escena por el director Daniel Suárez Marzal (2007, Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro Regio); luego, se concreta el análisis comparativo (aspectos de la estructura narrativa y el nivel textual) con otra reescritura a cargo del dramaturgo Jorge Goldenberg (1993, Teatro Municipal San Martín).

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, Teatro Comparado, Teatro Argentino Contemporáneo, reescritura dramática, estructura narrativa, nivel textual.

ABSTRACT

This article proposes a comparative study about *La Celestina* and the relations between Contemporary Argentine Theatre and Medieval Theatre. The principal question is: how dramatic rewriting introduces changes in medieval texts for their representations out of their original context, in Buenos Aires, in the xx-xxi Centuries, from new conceptions of theatrical poetics and considering that *La Celestina* is included in the scholar canon of official education in Argentina. First, it is considered *La Celestina* performance-adapted by the director Daniel Suárez Marzal (2007, Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro Regio); then, it takes place the comparative analysis (some aspects of the narrative structure and textual level) with another rewriting by the dramatist Jorge Goldenberg (1993, Teatro Municipal San Martín).

KEY WORDS: *Celestina*, Comparative Theatre, Contemporary Argentine Theatre, dramatic rewriting, narrative structure, textual level.

El plebérico corazón, Erasítrato y la plétora

Enrique Fernández Rivera
University of Manitoba

Uno de los pasajes de *La Celestina* al que más correcciones textuales se han propuesto son las palabras de Calisto en el primer acto, cuando, tras ordenar a Sempronio que enderece la cama y cierre la ventana de su aposento, exclama: «O bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene O si viniessedes agora Eras y Crato medicos sentiriades mi mal O piedad de silencio inspira en el pleberico coraçon porque sin esperança de salud no embie el espiritu perdido con el desastrado Piramo y de la desdichada Tisbe». Así es como el texto aparece en la edición de Burgos de 1499.¹ Sería muy largo intentar resumir aquí las muchas interpretaciones y correcciones que se han propuesto a este pasaje, en el que ya la edición de Salamanca de 1570 cambió los nombres de los médicos Eras y Crato por el del conocido médico alejandrino Erasítrato. Baste decir que hoy muchos críticos aceptan esta corrección, junto con la de «piedad de Seleuco» por «piedad de silencio».² Con estas dos correcciones, las palabras de Calisto se convierten en una clara referencia a la anécdota del famoso diagnóstico por las palpitaciones de corazón que Erasítrato hiciera de la misteriosa enfermedad que tenía postrado al borde de la muerte a Antíoco, el hijo del rey Seleuco, que estaba secretamente enamorado de su madrastra Estratonice. Mi intención en este artículo es proponer otra enmienda textual a este pasaje. Mi propuesta es que, en el original perdi-

1.– Fernando de Rojas, *La Celestina: Two Facsimiles (1499? and 1528)*, New York, Hispanic Society of America, 1995, p. 2v.

2.– Para evitar una larguísima nota sobre la historia de estas dos correcciones textuales, me remito a dos excelentes resúmenes: Marcelino V. Amasuno, *Sobre la aegritudo amoris y otras cuestiones fisiátricas en La Celestina*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 114-15, n. 22; Ricardo Castells, «El mal de amores de Calisto y el diagnóstico de Eras y Crato, médicos», *Hispania*, 76.1 (1993), pp. 55-56.

do del Antiguo Autor, la problemática expresión «plebérico corazón» era «pletórico corazón». Esta nueva enmienda concuerda con las dos anteriormente señaladas ya que la plétora es un diagnóstico médico asociado precisamente con Erasístrato. Como veremos, con esta enmienda el pasaje se unifica en torno a la figura de Erasístrato, de cuya reputación médica Calisto se burla para mostrar la gravedad del mal de amor que le aflige.

Por la dificultad de encontrarle un sentido claro en el estropeado pasaje en que está situado, el significado de «plebérico corazón» ha venido causando problemas desde antiguo. La interpretación más extendida es la que ya hizo el anónimo autor de *Celestina comentada* a finales del xvi en una de las glosas: « 'En el pleberico coraçon': *Id est* en el coraçon de Pleberio padre de Melibea, e puedelo dessear para que le diesse a su hija Melibea». ³ La otra interpretación, que aparece por primera vez en la edición de Cejador, considera que el adjetivo «plebérico» es usado como un gentilicio y que se refiere al corazón de Melibea, hija de Pleberio. ⁴ Sin embargo, tanto una como otra interpretación dejan el sentido del pasaje un tanto en el aire. Si el plebérico corazón se refiere al corazón de Pleberio, no se entiende qué tiene que ver la piedad de Seleuco de renunciar a su esposa con la situación que se plantea en *La Celestina*, a menos que, en la versión perdida del Antiguo Autor, Melibea fuera una joven casada con un viejo llamado Pleberio, como Miguel Marciales propuso. ⁵ Si el plebérico corazón se refiere al de Melibea, ¿a qué viene mencionar la piedad paternal de Seleuco en una situación en la que el único problema a resolver es el desdén que Melibea siente por Calisto? Otro grave problema con la expresión «plebérico corazón» ha sido señalado por Ruiz Ramón: el personaje de Pleberio no aparece nunca citado en el esbozo del Antiguo Autor que le llegó a Rojas. Por tanto, o Rojas era el autor de toda la obra, o bien Pleberio fue un nombre y personaje que Rojas se vio obligado a crear a posteriori a partir del adjetivo «plebérico». ⁶ Igualmente problemática es la rareza tanto del adjetivo «plebérico» como del nombre «Pleberio», ambos verdaderos hápax antes de Rojas. Si bien existen variantes del nombre *Plebeius* en la literatura anterior, no hay ningún caso registrado de «Pleberio», un nombre que, además, parece encajar mal con

3.— *Celestina comentada*, ed. Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 11.

4.— J. Cejador y Frauca, ed., *La Celestina*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1913, vol. I, p. 36. Sería otra vez una nota muy larga intentar resumir, o meramente citar, todas las contribuciones a este debate de a quién se refiere el «plebérico corazón». Véase un excelente resumen en Donald McGrady, «Two Studies on the Text of the *Celestina*», *Romance Philology*, 48.1 (1994), pp. 1-21.

5.— Miguel Marciales, ed., *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Illinois Medieval Monographs, edición al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow, 2 vols., Urbana, University of Illinois Press, 1985, vol. 1, p. 85.

6.— Francisco Ruiz Ramón, «Nota sobre la autoría del Acto I de *La Celestina*», *Hispanic Review*, 42 (1974), pp. 431-35.

la nobleza que se atribuye a la familia de Melibea. Igualmente, el adjetivo derivado del nombre Pleberio más esperable hubiera sido «pleberiano», no «plebérico».⁷

A diferencia del sospechoso y no atestado adjetivo «plebérico», el adjetivo «plet(h)órico» está bien testimoniado en la época, tanto en latín como en castellano. En el siglo xv plétora era un tecnicismo de la medicina humoral para referirse a un exceso de humores —especialmente del principal de los humores, la sangre.⁸ Un ejemplo del uso del adjetivo «pletórico» en este sentido es la primera edición en castellano del popular *Lilio de medicina* de Bernardo de Gordón (1495). En más de veinte ocasiones este texto habla de «cuerpos pletóricos», para los que recomienda la sangría, una terapia que, como veremos, está implícita en las palabras de Calisto.⁹ Igualmente, las formas *plethoricus* y *plethora* son frecuentes en el corpus galénico y otros textos médicos en latín al uso en la época. Aunque la expresión «corazón pletórico» no aparece literalmente en estos textos, la plétora es presentada como una afección que puede afectar prácticamente a todos los órganos del cuerpo, incluido el corazón, caso que es calificado como mortal de necesidad. Fuera de este uso técnico en los textos de medicina, el adjetivo «pletórico» y las referencias a la plétora no son frecuentes en otros textos de la época. Esta situación es curiosamente la inversa del castellano moderno. Hoy la palabra «plétora» y sus derivados han desaparecido del vocabulario médico pero son frecuentes en el lenguaje común, donde la palabra ha perdido todo valor técnico y tiene sólo un sentido de abundancia, como es el caso en clichés del tipo «pletórico de fuerzas» o «plétora de oportunidades».¹⁰

7.— Marciales, *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, vol. I, p. 86. Hasta qué punto estaban los lectores y autores familiarizados con los nombres de la antigüedad clásica se puede ver en una nota que Kaspar Barth, el traductor al neolatín de *La Celestina*, hace al nombre de Sempronio, que asocia con Sempronio Graco: «Aunque el autor [de *La Celestina*] trató otros aspectos de su obra de manera conveniente, me sorprende mucho que haya llamado a un vil sirviente 'Sempronio', una decisión a la que los hermanos Graco se hubieran opuesto» («Et caetera quidem satis concinne auctor noster adscivit, Sempronium autem vilissimum servulo dedisse equidem miror, cui rei intercesserint Gracchi»), en Kaspar von Barth, *Pornoboscodidascalus Latinus (1624): Kaspar Barth's Neo-Latin Translation of Celestina*, ed. Enrique Fernández, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2006, p. 172, traducción al español mía.

8.— La palabra plétora ha caído completamente en desuso en medicina a partir de principios del siglo xx, cuando aún se la puede encontrar en algunos títulos médicos en español, curiosamente asociada al corazón, como en Agustín del Cañizo y García, *Las cardiopatías de la plétora*, Madrid, Sucesor de Enrique de Teodoro, 1917, quien también habla de «hipertensión por plétora» y de «plétora abdominal» (pp. 25 y 28).

9.— Sobre la posible influencia del *Lilio de medicina* en *La Celestina* véase Dennis Seniff, «Bernardo Gordonio's *Lilio de medicina*: A Possible Source of *Celestina*», *Celestinesca*, 10.1 (1986), pp. 13-18, y Bienvenido Morros Mestres, «*La Celestina* como *Remedium Amoris*», *Hispanic Review*, 72 (2004), pp. 77-99.

10.— El índice del tomo xx de la edición del corpus galénico de Kühn contiene largas entradas para *plethora* y *plethoricus* que muestran su extendido uso en este autor (Galeno, *Claudii*

Esta rareza en la época del adjetivo «pletórico» en textos que no fueran médicos, ayudada probablemente por el hecho de que el revelador nombre de Erasítrato tampoco se leyera en el manuscrito del que leían, hicieron que Rojas o un copista anterior malentendiera la expresión «pletórico corazón» y la transcribiera como «plebérico corazón». Un error de copia de este tipo es fácilmente explicable desde un punto de vista paleográfico dado que la palabra «plet(h)orico» —sea escrita con cualquiera de las dos grafías atestiguadas, es decir, con «th» o sólo con «t»— se presta a ser leída erróneamente como «pleberico». Si la forma que aparecía en el texto del Antiguo Autor era la más frecuente —es decir, la forma con «th», «plethórico»— el error de lectura sería aun más fácil dado que en la época la «th» es a menudo abreviada en un solo rasgo ascendente común a las dos letras. Confusiones semejantes en que los rasgos ascendentes de una letra se leen como parte de otra letra que la sigue o la precede abundan en la transmisión textual de *La Celestina* durante los siglos XVI y XVII. Así es el caso con muchos nombres propios y adjetivos gentilicios, como «Pericles», cuyas letras «cl» se transcribieron como «d», dando la forma «Perides» en la edición de Zaragoza, 1507. Un cambio en el sentido contrario es el caso de la referencia a la bruja Adelecta en el sexto acto, en que la secuencia «de» se copió como «th» en muchas ediciones antiguas, que presentan la lectura «Athleta».¹¹ Por último, la influencia del vocablo latino «*plebs*» y sus muchos derivados explica la transformación del incomprensible «pleborico», la forma inicialmente resultante de esta mala lectura, en la forma «pleberico», también extraña pero con más apariencia de credibilidad.

Para comprender las implicaciones que la expresión original «plet(h)órico corazón» añade a las palabras de Calisto en el texto original hay que entender el importante papel de la plétora en la medicina humoral predominante en la época. *Plethora* es la transcripción latina del griego *πληθώρα*, cuya traducción latina es *plenitudo*, forma que convive con la forma transcrita indiscriminadamente en los textos médicos. La plétora era un diagnóstico relacionado con procesos de inflamación y fiebre, como flemones y apostemas, y estaba fuertemente asociada con la figura de Erasítrato. Según cuenta Galeno, el médico del periodo helenístico Erasítrato consideraba como la etiología de casi todas las enfermedades una

Galení opera omnia, medicorum Graecorum opera quae extant, ed. Karl Gottlob Kühn, 20 vols., Hildesheim, Olms, Reprographischer Nachdruck der Ausg. Leipzig, 1821-33, 1964, vol. 20, pp. 487-88). Existen también en español variantes como «plethora» y «pletorico», así como «pletura», tanto en la grafía con «th» como en la grafía con «t». Para otros casos atestiguados del uso de esta palabra en castellano en el siglo XV, véase María Teresa Herrera, *Diccionario español de textos médicos antiguos*, 2 vols., Madrid, Arco Libros, 1996, vol. 2., p. 1234, donde se citan varios ejemplos.

11.— Patrizia Botta, «Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en *La Celestina*», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 97-111.

abundancia excesiva de sangre, lo que denominaba plétora. Un proceso de hinchazón y fiebre por el exceso de sangre en un órgano desplazaba el pneuma o elemento vital de los órganos afectados. El adjetivo «pletórico» para Erasístrato era pues sinónimo de enfermo por exceso de sangre, inflamación dolorosa y fiebre, un proceso que podía afectar a todos los órganos internos o externos, incluido el corazón.¹²

El «plet(h)órico corazón» del texto del Antiguo Autor se refería pues al corazón de Calisto, quien en este pasaje se presenta como enfermo de amor utilizando tanto la anécdota de la cura de Antíoco como el diagnóstico de la plétora, ambos temas relacionados con la figura de Erasístrato. Al llamar a su corazón pletórico, Calisto está refiriéndose a una parte de los bien conocidos efectos físicos de la *aegritudo amoris* en el corazón que coincide con los de la plétora, como son la inflamación, la arritmia y la fiebre o sudores.¹³ Que el corazón aludido en este pasaje no sea el de Pleberio o Melibea, sino el del enamorado Calisto encaja con el sentido general de un pasaje en el que éste está claramente quejándose de su mal de amor. ¿Qué otro órgano más apropiado que su corazón para localizar este dolor del que está hablando? Igualmente encaja con que el corazón aludido sea el de Calisto enamorado la alusión en el pasaje al caso del también enamorado hijo de Seleuco, cuyos famosos síntomas que permitieron a Erasístrato diagnosticar el mal eran precisamente las palpitaciones de corazón.¹⁴ Finalmente, esta atribución del corazón a Calisto está implícita en la respuesta de Sempronio. Al principio, Sempronio no comprende las palabras de su amo, como denota su réplica inicial: «¿Qué cosa es?». Algo más adelante, sin embargo, las comprende y dice para sí: «dejemos

12.— Galeno, ed. Kühn, vol. xi, p 155; vol. iii, p. 492. Para una visión del concepto de la plétora en la medicina de la antigüedad, véase R. Fuchs, «Die Plethora bei Erasistratos», *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogie*, 38 (1892), pp. 679-91. Una completa descripción de la plétora y su papel en la etiología de la enfermedad como inflamación por exceso de sangre que se resiste al pneuma bombeado desde el ventrículo izquierdo del corazón es Charles R. S. Harris, *The Heart and the Vascular System in Ancient Greek Medicine from Alcmaeon to Galen*, Oxford, Clarendon Press, 1973, pp. 204-06.

13.— Estos síntomas clásicos de la enfermedad de amor son descritos en similares términos por Plutarco al narrar la anécdota de la curación de Antíoco como «los famosos síntomas que describe Safo», *Vida de Demetrios*, en Plutarch, *Vies*, eds. Robert Flacelière, Emile Chambry y Marcel Juneaux, vol. 13, París: Les Belles-Lettres, 1964, lib. 37, c. 4, p. 60. La importancia del tema de la *aegritudo amoris* en *La Celestina* ha sido muy estudiada. Un buen resumen y nuevas interpretaciones están en la reciente obra anteriormente citada de Amasuno, *Sobre la aegritudo amoris y otras cuestiones fisiátricas en La Celestina*.

14.— Las descripciones clásicas del episodio del diagnóstico que Erasístrato hizo del mal de amor de Antíoco lo presentan tomando el pulso de éste sea en la muñeca, sea apoyando su mano en el corazón. Detallados análisis de este episodio y su transmisión son Bienvenido Morros Mestre, «La difusión de un diagnóstico de amor», *Boletín de la Real Academia Española*, 79.276 (1999), pp. 93-150; Ruth Lee Kennedy, «The Theme of 'Stratonice' in the Drama of the Spanish Peninsula», *PMLA*, 55.4 (1945), pp. 1010-32. Para las artes plásticas, véase Wolfgang Stechow, «The Love of Antiochus with Faire Stratonice' in Art», *The Art Bulletin*, 27.4 (1945), pp. 221-37.

llorar al que dolor tiene: que las lágrimas e suspiros mucho desenconan el *corazón dolorido*» (31, énfasis mío).¹⁵ Este «corazón dolorido» del que habla Sempronio es una traducción al lenguaje lego de la expresión «pletórico corazón» del pedante Calisto. Más adelante, Sempronio confirma que también ha entendido las implicaciones médicas de hinchazón y presión de la plétora de la que se queja Calisto cuando dice para sí: «que he oído decir que es peligro abrir o apremiar las postemas duras». Las apostemas son una inflamación por infección que aparece relacionada con la plétora en los tratados médicos.¹⁶ Finalmente, en la misma escena, Sempronio vuelve a insistir en la idea del corazón repleto o pletórico de su amo al decir: «Como Melibea es grande, no cabe en el corazón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones» (34).

Erasístrato y sus teorías son muy importantes en la historia de la medicina antigua. Aunque no ha sobrevivido ni uno solo de los nueve libros que presuntamente escribió, el corpus galénico y otros textos médicos clásicos abundan en referencias a su nombre y a sus teorías, a menudo acompañándolas de largas citas sacadas de esos libros perdidos. Galeno es, con mucho, quien más lo cita. Aunque Erasístrato había muerto dos siglos antes, Galeno lo menciona en muchos capítulos de su extensa obra como a un oponente cuyas teorías tiene que rebatir. En varias ocasiones incluye largas citas literales sacadas de los textos de Erasístrato para rebatirlas punto por punto, a menudo de manera sarcástica. Esta hostilidad de Galeno hacia la figura de Erasístrato se explica porque, en

15.— Esta cita y todas las siguientes son por número de página a Fernando de Rojas y «Antiguo Autor», *La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Guillermo Serés, Francisco J. Lobera, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.

16.— La posibilidad de un apostema en el corazón es señalado por Gordonio en el capítulo «Del tremor del corazón»: «E si viniere apostema al corazón, o es grande o pequeña etc.». Bernardo de Gordonio, *Lilio de medicina: un manual básico de medicina medieval*, ed. John Cull y Brian Dutton, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991, p. 203. En *Celestina comentada*, p. 13, el anónimo comentarista cita varias de las fuentes médicas: «Esto es porque no ai cosa mas mala para las enfermedades que la medicina hecha con tiempo o sazón como seria esta abrir las apostemas quando no estan sazónadas. [^Y ansi lo dize Seneca cap. 1 en el libro *De consolatione ad Helviam*: «*In morbis quoque nihil est magis periculosum, nec perniciosum quam immatura medicina*». Y es de Hyppocras en muchas partes en especial en el 4 *De victus ratione in morbis acutis* en el texto que dize ansi: «*Qui statim inter initia morbi inflammationes medicina solvere conantur intensa inflammata parte nihil auferunt [ilegible] vero ut pote [ilegible] non remittitur de parte sana et morbo resistent (^ilegible) colliquescunt* etc.» («Qualquiera que en el principio de la enfermedad procura sanar de qualquiera manera las apostemas estorba alguna cosa sana de la parte apostemada [ilegible] y la [ilegible] esta crudo el humor no se quita ni [ilegible] y las partes que resisten (^a la enfermedad) y las partes sanas que resisten a la enfermedad se deshazen»). Y en el libro *De humoribus*: «*Matura medicaminibus purgato, non cruda*» («Purgar con medicinas y lo mismo con cauterio el humor maduro no lo crudo»). Y en el 2 de las *Amphorismos* en el tx. 22: «*Concocta medicamentis purgato non cruda*». Esto tambien quiere Avicena en la 1, 4 tract. 2 cap. 7 y en otras muchas partes. Y ansi queda bien averiguado ser estas palabras proposicion de medicos]».

la Roma en que Galeno practicaba la medicina, los discípulos de Erasístrato formaban una poderosa escuela que usaba métodos terapéuticos muy diferentes a los suyos.¹⁷ En sus ataques, Galeno se muestra especialmente hostil con la teoría de la circulación de Erasístrato, la cual proponía que el sistema vascular no sólo distribuía la sangre sino también lo que Erasístrato denominaba pneuma, un concepto complejo que aparece traducido como *spiritus* en latín y que parece incluir el aire junto con un principio vital como el espíritu animal o ánima.¹⁸ Según esta teoría, el ventrículo izquierdo distribuía exclusivamente el pneuma, mientras que el derecho se encargaba de la sangre. Igualmente, mientras que las arterias llevaban el pneuma, las venas llevaban sólo sangre. Únicamente al alcanzar los órganos había cierta comunicación entre ambos sistemas por una especie de osmosis. La plétora era consecuencia de un fallo en este proceso y resultaba en un desequilibrio por el exceso de sangre retenida y la resultante falta de pneuma en el órgano. Estas teorías se enfrentaban directamente con las de Galeno y la escuela hipocrática, que sostenían que el sistema circulatorio llevaba exclusivamente sangre y no pneuma. Este desacuerdo entre ambas escuelas, que hoy puede parecer un mero tecnicismo, era muy importante en la época ya que suponía una concepción diferente del funcionamiento del cuerpo humano y, por tanto, de los métodos para curarlo.¹⁹

La hostilidad de Galeno con Erasístrato y sus teorías se muestra en muchos de sus libros pero alcanza especial virulencia en el que lleva el significativo título *De venae sectione adversus Erasistratum* (*Contra Erasístrato sobre la flebotomía*). Como bien es sabido, Galeno era un gran defensor de las sangrías y es el responsable de su extendido uso hasta tiempos relativamente recientes. Por ello, en este libro no sólo ataca sino que también se burla de la oposición de Erasístrato y sus seguidores a la práctica de las sangrías. Según cuenta Galeno, Erasístrato sostenía que se producía un escape del pneuma al cortar una arteria. Dado que el pneuma o *spiritus* es un elemento sutil, esta pérdida era instantánea e imperceptible. El espacio que el pneuma dejaba vacío al escaparse era ocupado inmedia-

17.— Además de los resúmenes de su vida en los manuales de historia de la medicina y otras obras enciclopédicas, existen varios estudios detallados sobre la figura de Erasístrato. Véase J.F. Dobson, «Erasistratus», *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, 20 (1926-1927), pp. 825-32; Iain Lonie, «Erasistratus, the Erasistrateans, and Aristotle», *Bulletin of the History of Medicine*, 38 (1964), pp. 426-43; P.M. Fraser, «The Career of Erasistratos», *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, 103 (1969), pp. 518-37.

18.— Así como ocurre en otros autores de la antigüedad, la relación exacta entre el pneuma y el alma no está clara en Erasístrato. En ocasiones, el pneuma es presentado como un mero vehículo del alma, en otras, como el alma misma. Esta confusión se ve complicada por la clásica división del ánima en tres (vegetativa, sensitiva, racional) o más tipos. Véase Boyd Hill, «The Grain and the Spirit in Mediaeval Anatomy», *Speculum*, 40.1 (1965), pp. 63-73.

19.— Véase esta disputa en detalle en Leonard Wilson, «Erasistratus, Galen, and the Pneuma», *Bulletin of the History of Medicine*, 33 (1959), pp. 294-314.

tamente por la sangre que acudía atraída por el *horror vacui*, de ahí que fluyera sangre del corte de manea casi inmediata (xi,153-54; iv, 714).²⁰ Galeno ridiculiza esta teoría mencionando varias contradicciones internas y pruebas de experimentos que él realizó. En este libro y otros, Galeno se burla del sistema de curar las plétoras o inflamaciones utilizada por los seguidores de Erasístrato, quienes, en vez de practicar las sangrías, se limitaban a recomendar una serie de medidas terapéuticas suaves, como dietas blandas, baños, masajes y ejercicio.²¹ No sólo Galeno sino también otros médicos de la antigüedad se muestran hostiles con las teorías de la circulación sanguínea de Erasístrato y sus medidas terapéuticas. Así, en el proemio de su *De medicina*, Celso descalifica la teoría de Erasístrato de que la fiebre sea producto de la plétora resultante del trasvase de sangre al sistema arterial.²² Otros médicos de la antigüedad tardía, probablemente influenciados por Galeno, incluyen en sus textos ataques similares contra Erasístrato. Celio Aureliano, en su libro *Acutae passionis*, en el capítulo sobre la *passio cardiaca*, cita extensamente para contradecirla la teoría de Erasístrato de que esta enfermedad era un caso de inflamación en la zona del corazón. Igualmente, en su libro *Chronicarum passionis* habla en términos despectivos de la teoría de Erasístrato de que el corazón puede sufrir apostemas, así como de su recomendación de no hacer sangrías.²³

Galeno es el que va más lejos en sus ataques contra Erasístrato, no sólo por la frecuencia y virulencia de éstos, sino también porque a menudo en sus escritos hace de Erasístrato un interlocutor con el que habla en segunda persona, como si estuviera vivo y presente, lanzándole desafíos a que se defienda de los argumentos que avanza contra sus teorías. Podemos citar como ejemplo un pasaje del *Adversus Erasistratum de venae sectione* en el que Galeno cita un extenso texto de Erasístrato donde éste diagnóstica un caso de plétora. Al terminar la cita, Galeno se dirige en segunda persona a Erasístrato, como si estuviera vivo, con la exclamación y el vocativo,

20.— Cito la versión latina de Galeno por número de volumen y página de la edición de Kühn antes citada.

21.— Galeno se burla de los seguidores de Erasístrato por sus reparos a practicar sangrías y los llama despectivamente «hemófobos» (αἱμοφόβος), es decir, temerosos de la sangre (xi: 302). Para el caso de palpitaciones súbitas que sin otro síntoma o causa aparente aparecen tanto en jóvenes como en adultos recomienda Galeno la sangría (viii: 305). Un resumen de la práctica de la sangría en Galeno es Brain, *Galen on Bloodletting: A Study of the Origins, Development, and Validity of his Opinions, with a Translation of the Three Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 122-34. Sobre la importancia de las sangrías en la época, véase Pedro Gil-Sotres, «Sangre y patología en la medicina bajomedieval: el substrato material de la flebotomía», *Misterio y realidad: estudios sobre la enfermedad humana*, ed. Agustín Albarracín, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1988, pp. 73-103.

22.— Aulus Cornelius Celsus, *De medicina*, ed. W.G. Spencer, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1935, p. 32.

23.— Caelius Aurelianus, *On Acute Diseases and On Chronic Diseases*, ed. I.E. Drabkin, Chicago, University of Chicago Press, 1950, pp. 163, 175, 690, 974.

«O Erasistrate», y pasa a refutar el diagnóstico (xix: 209). Igualmente, en el libro *De naturalibus facultatibus*, Galeno interpela irónicamente a Erasítrato en varias ocasiones. En un pasaje que habla del estómago, Galeno escribe: «¿De qué estás tratando de manera tan retórica y sin pruebas, oh nobilísimo [Erasítrato]» («Quid ita nos rhetorice sine demonstratione, o nobilissime, transcurris?») (ii: 61), y más adelante continúa: «[L]e rogaría al mismísimo Erasítrato que me lo explicara» («rogarem mihi responderet ipse Erasistratus») (ii: 83).

Un caso especialmente curioso del antagonismo que Galeno muestra con Erasítrato se puede ver en su libro *De praenotione ad Posthumum*. Allí Galeno descalifica el famoso diagnóstico de Erasítrato de la enfermedad de Antíoco —al que Galeno sólo identifica como un joven enamorado de una esclava de su padre. Tras narrar brevemente la anécdota, Galeno añade que no está seguro de cómo Erasítrato realizó este diagnóstico, pero que, en su opinión, fue un mero acierto fortuito. Pasa Galeno a describir un caso similar en que él mismo dictaminó que una matrona romana sufría de un mal semejante por amor de un bailarín llamado Pilades, la mera mención de cuyo nombre hacía saltar el corazón de la dama. Sin embargo, Galeno concluye la anécdota matizando: «Decir que el pulso se excita por temas de amor es una tontería que dicen los que ignoran que el pulso no es indicador de que alguien esté enamorado, sino que el pulso se altera al ser el ánimo turbada por cualquier cosa, y no conserva ni su ritmo ni orden natural» («Nugae igitur sunt pulsus amatorie moti eorum qui ignorant nullum pulsum amatoris esse indicem, sed anima turbata ob quamcumque rem pulsus alterari, neque naturalem aequalitatem neque ordinem conservantes») (xiv: 635, traducción mía).²⁴ Esta imagen negativa de Erasítrato de la que Galeno es el principal responsable aparece tipificada en una obra falsamente atribuida a Luciano de Samosata pero que en realidad es una sátira bizantina del siglo XII, el *Timarion*, que contiene un descenso burlesco al infierno de su protagonista homónimo. Aunque esta obra no circuló en occidente, es un buen resumen de la imagen negativa de Erasítrato y de la descalificación de su famoso diagnóstico. Durante su visita al infierno, Timarion se encuentra con un sofista que expresa su opinión de los médicos famosos de la antigüedad. Todos salen malparados, excepto Galeno, y sólo en parte. Especialmente malparado sale Erasítrato, del que el sofista dice que no conoce las reglas de cómo argumentar, y que ni siquiera es un teórico competente, pero que consiguió su innecesaria fama gracias a su sagacidad y a algunos casos que for-

24.— Este diagnóstico de Galeno puede ser una anécdota verdadera o una invención suya pues en otro de sus escritos narra una anécdota muy similar en la que el enfermo es un varón. Sobre esta posibilidad véase Susan P. Mattern, *Galen and the Rhetoric of Healing*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 2008, p. 217, nota 128.

tuitamente curó, especialmente el de Antíoco.²⁵ Volviendo al texto de *La Celestina*, al referirse a su «pletórico corazón» Calisto sigue con la misma línea iniciada en su invocación de Erasístrato al principio del pasaje. La invocación inicial a Erasístrato («O si viniessedes agora etc.») no se limita a servir de introducción a la famosa anécdota de su cura de Antíoco sino que imita la tradición galénica de hacer de un Erasístrato redivivo un interlocutor al que apostrofar en tono sarcástico. La contigua referencia de Calisto a su corazón enfermo como «pletórico corazón» utiliza también la tradición galénica de burlarse de Erasístrato y su escuela al mencionar su más controvertida teoría: la plétora y la circulación separada de sangre y pneuma. Calisto está pues combinando en este pasaje las dos tradiciones por las que la figura de Erasístrato era famosa: la reflejada en la anécdota de tradición literaria del diagnóstico que hiciera del amor de Antíoco, y la plasmada en el corpus galénico y en otros textos médicos clásicos que se burlan de sus teorías. Calisto no es totalmente novedoso en mezclar estas dos imágenes ya que, como vimos, el mismo Galeno lo hace en su *De praenotione ad Posthumum*, donde cita la anécdota de este diagnóstico que Erasístrato hiciera del mal de amor para luego descalificarla como un mero caso fortuito. No hay que olvidar que la familiaridad con los textos galénicos era frecuente no sólo entre los que habían estudiado medicina sino también entre aquellos que tenían una formación humanista en general. Sin embargo, a medida que el corpus galénico dejó de ser leído con la gradual implantación de la medicina empírica desde el Renacimiento, la imagen negativa de Erasístrato se fue perdiendo. Por el contrario, la imagen positiva de su portentosa cura de Antíoco se ha mantenido hasta nuestros días gracias a la fortuna literaria de la bella historia de amor contenida en la anécdota.²⁶

Esta invocación sarcástica de la figura de Erasístrato al modo de los textos galénicos es utilizada por Calisto para alardear de un mal de amor aun más grave que el del legendario caso de Antíoco. Calisto está diciendo que, aunque Erasístrato no tendría ninguna dificultad en diagnosticar su afección por las palpitations de su corazón, su gravedad es tal que sería incapaz de curarlo. Esta incapacidad de Erasístrato para curarlo está contenida *in nuce* en el irónico autodiagnóstico que Calisto adelanta de su mal de amor. Al referirse a su «pletórico corazón» está trayendo a colación la dudosa reputación médica de Erasístrato que ya había adelantado en el desafiante tono con que lo interpela al principio del pasaje al modo

25.— Barry Baldwin, tr. y ed., *Timarion*, Detroit, Wayne State University Press, 1984, p. 61. Curiosamente la reputación de Erasístrato como médico es hoy positiva, ya que se anticipó en muchas de sus teorías a lo que la medicina moderna ha descubierto. Como un ejemplo de sus contribuciones y lo acertado de algunas de sus teorías, véase el artículo ya citado de Dobson, «Erasistratus».

26.— Para la fortuna en la literatura y en las artes plásticas de la historia de Antíoco y Estratonice, véase la nota 14.

de los textos galénicos. En estos mismos textos, las plétoras que Erasístrato diagnostica indiscriminadamente y las curas blandas que recomienda son el principal argumento para presentarlo como un dogmático que quiere reducir cualquier dolencia a un desorden explicable mediante su indefendible teoría de la circulación separada de la sangre y el pneuma.

Es en esta misma línea descalificadora de la figura de Erasístrato en la que hay que entender la referencia de Calisto a la «piedad de Seleuco». Esta no está usada aquí en sentido literal de un padre que renuncia a su esposa por el bien de su hijo, sino en el sentido genérico de cura, más específicamente del tipo de cura «blanda» típica de Erasístrato, tan diferente de las sangrías preconizadas por Galeno.²⁷ Que Calisto usa «piedad de Seleuco» no para aludir a que el padre de Melibea realice algún tipo de acción o renuncia en su favor se colige de la falta de semejanzas entre el caso de Calisto y el de Antíoco. Excepto la enfermedad de amor, en nada se parecen ambos casos, pues ni Melibea es su madrastra, ni está casada con su padre, ni es concebible que Melibea se presente en su habitación y le produzca una alteración del pulso, amén de otras diferencias. Esta misma laxitud de Calisto a la hora de establecer comparaciones con casos famosos de mal de amor de la antigüedad que pretende superar se repite unas líneas más abajo en la misma escena. Cuando Sempronio intenta aliviarlo distrayéndolo con la interpretación del famoso romance «Mira Nero de Tarpeya la Roma cómo se ardía», Calisto le interrumpe diciéndole que mayor que aquel fuego es el que le quema a él. Sempronio pone de relieve la inapropiada comparación al cuestionar que cómo es posible comparar el fuego que quemó a toda una ciudad con el que atormenta a un solo ser humano (33).

La figura de Erasístrato —en particular sus teorías sobre la circulación del pneuma y su consecuente oposición a la sangría— está también presente en la amenaza de suicidio implícita en el final del pasaje: «porque sin esperanza de salud no embie el espíritu perdido con el desastrado Piramo y de la desdichada Tisbe». Que Calisto amenaza con suicidarse se ve claramente en el miedo que unas líneas más adelante Sempronio muestra a que su amo se quite la vida si lo deja solo («pero si se mata sin otro testigo yo quedo obligado a dar cuenta de su vida») (30).²⁸ Al igual que cuando estableciera la comparación de su caso con el de Antíoco,

27.— La sangría era la terapia predominante para tratar muchas enfermedades, incluida la melancolía erótica, y así se recomendaba todavía sangrar la vena media o cardiaca en el tratado de 1628 de Jacques Ferrand, *A Treatise on Lovesickness*, eds. Donald Beecher y Massimo Ciavolella, Syracuse, Syracuse University Press, 1990, p. 356.

28.— Aunque en cierto momento Sempronio considera que puede beneficiarle la muerte de su amo («si entretanto se matare, muera. Quizá con algo me quedará que otro no lo sabe» [31]), según la ley de la época su responsabilidad sería mucha en tal caso: «Question es de derecho que si uno se halla muerto en una casa sin saber quien lo mato si se presume ser muerto de aquellos que estaban con el en la casa. Tratalo Romano en el consejo 401. Angelo 'De maleficiis' in pre. fama publica verb. quid autem si sunt quinque. Y es lei de romance que ansi lo

Calisto se compara con Píramo no porque haya un especial parecido entre la historia de Píramo y Tisbe con la suya con Melibea, la cual ni está enamorada de él, ni ha acordado una cita, ni, en ese momento inicial de la relación, se suicidaría si descubriera que Calisto ha muerto. A pesar de la falta de parecido en las situaciones, Calisto establece esta comparación con Píramo y Tisbe por ser esta pareja la epónima del suicidio por amor. En concreto, dado el contexto médico del pasaje, la comparación enfatiza el método de suicidio de darse una puñalada en el corazón que aquellos amantes utilizaron. En el contexto de las teorías circulatorias y terapéuticas de Erasístrato implícitas en el pasaje, la amenaza del histriónico Calisto de apuñalarse resuena a una sangría suicida. Calisto presume que ésta es la única solución posible para su dolencia, una dolencia tan grave que ni el legendario Erasístrato sería capaz de curar recurriendo al azar, la agudeza y la terapia blanda de interceder ante Seleuco que tan bien le funcionó en el caso de Antíoco.²⁹

En esta amenaza de suicidio de Calisto también resuenan las teorías de Erasístrato del pneuma y su circulación en la aliteración etimológica presente en las palabras «inspira» y «espíritu». Estas dos palabras que la aliteración pone de relieve apuntan al pneuma en la forma latina «*spiritus*» usada en los textos galénicos. Así, la secuencia «porque sin esperanza de salud no embie el espíritu perdido» va más allá de ser el manido eufemismo de morir como rendir el alma para convertirse en una descripción sarcástica del suicidio en términos de las teorías circulatorias de Erasístrato, según las cuales el efecto de una puñalada en el corazón sería una fuga letal del pneuma del ventrículo izquierdo. La palabra «inspire» contribuye a este sentido ya que cobra en este pasaje el sentido literal de insuflar o soplar aire o líquido que es frecuente en los textos médicos. Un ejemplo de este uso se puede ver en los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589), de Juan de Pineda, quien, al citar las ideas de Hipócrates sobre el corazón, habla de «los fuelles para recibir el aire refrigerativo del si-

dize que el morador de la casa sea tenido de mostrar quien lo mato es l. 3 tto 17 lib. 4 *Fori*» (*Celestina comentada*, p. 12).

29.—Según Ovidio —la fuente más famosa y prácticamente la única que cuenta de manera detallada esta famosa historia—, Píramo se clavó un cuchillo en el corazón y el resultado fue «no de otro modo que cuando se abre una fisura en una cañería y por el pequeño agujero sale un poderoso chorro de agua que sube en el aire a borbotones (non aliter quem cum vitiatto fistula plumbo / scinditur et tenui stridente foramine longas ejaculatur aquas / atque ictibus aera rumpitur)» (*Metamorphosis IV*: 122-24, traducción mía). Esta referencia a la cañería y al exceso de presión le sirve a Ovidio para indicar la intensidad del amor que había en el corazón de Píramo. En el contexto médico que tienen las palabras de Calisto, la imagen del chorro de sangre de Píramo apuntaría también a la presión de la plétora. Esta supuesta salida atropellada de la sangre de Calisto si se apuñalara el corazón parece tener un eco jocosos en las palabras de Sempronio cuando se burla de su amo diciendo: «Como Melibea es grande, no cabe en el corazón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones» (34, énfasis mío).

niestro ventrículo, que *inspira* en el diestro». ³⁰ En otras palabras, Calisto conmina a Erasístrato a que pruebe a curarlo con sus simplistas terapias de restablecer el equilibrio del pneuma insuflando su cura —la piedad de Seleuco— como si se tratara de una infusión de pneuma en el órgano afectado. Si no, amenaza, se suicidará, una acción que presenta también en la terminología de la circulación del pneuma o espíritu como una letal sangría de su corazón.

Para concluir, quiero recalcar que esta enmienda textual de «pletórico corazón» por «plebérico corazón» afecta a la protohistoria textual de *La Celestina*, es decir, a la versión del Antiguo Autor. Rojas, sea porque ya estaba corrupto el pasaje en la copia que le llegó o porque él mismo leyó mal el pasaje, no transcribió «pletórico», sino «plebérico», y a partir de ahí creó el personaje de Pleberio y el resto de *La Celestina* que conocemos hoy. Sin embargo, esta corrección cumple dos objetivos. Por un lado sirve para confirmar la validez de las correcciones de «Erasístrato» y «piedad de Seleuco». Por otro, permite entender mejor este complejo pasaje al revelar las diferentes capas de que está constituido. Con esta nueva interpretación, su significado no se desvía de la imagen de un Calisto que, para encarecer la gravedad su mal de amor —«Cual dolor puede ser tal / que se iguale con mi mal», que presuntuosamente canta en la misma escena (32)—, se compara, para superarlo, con el legendario caso de Antíoco. La alusión a Erasístrato se convierte ahora en la clave de todo el pasaje, con una función mayor que la que hasta ahora se le atribuía. Calisto está alardeando de la gravedad de su mal echando mano simultáneamente de las dos tradiciones de Erasístrato, la de los textos galénicos y la literaria. Comienza utilizando la práctica de apostrofar a Erasístrato de los textos galénicos para introducir la imagen literaria del Erasístrato como el sanador del enamorado Antíoco. Inmediatamente y en la misma tradición galénica con la que ha empezado, Calisto introduce la imagen negativa de Erasístrato de un médico dogmático que diagnostica todas las enfermedades como casos de plétora, y de un charlatán que logró curar a Antíoco más por puro azar que por sus conocimientos. Pero, esta vez, a Erasístrato redivivo no le servirían de nada esas artimañas porque su mal de amor por Melibea, presume Calisto, es mucho más grave que el legendario de Antíoco por Estratonice.

30.— Juan de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, vol. 162, Madrid, BAE, 1963, p. 235, énfasis mío. Un uso semejante de un juego de palabras basado en el significado técnico y el común de una palabra se produce unas líneas más abajo en este mismo diálogo entre Calisto y Sempronio, cuando al empezar a tocar su amo el laúd, dice éste: «Destemplado está ese laúd», a lo que Calisto responde: «¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan disorde?», palabras donde hay un juego basado en el sentido técnico de «templar» como afinar un instrumento para alcanzar armonía y su sentido general aplicable en este contexto de remediar la alteración que invade a Calisto (Rojas, p. 32 y nota 76).

Bibliografía citada

- AMASUNO, Marcelino V. *Sobre la aegritudo amoris y otras cuestiones fisiátricas en La Celestina*. Madrid: CSIC, 2005.
- AURELIANUS, Caelius. *On Acute Diseases and On Chronic Diseases*. Ed. I.E. Drabkin. Chicago: University of Chicago Press, 1950.
- BALDWIN, Barry, tr. y ed. *Timarion*. Detroit: Wayne State University Press, 1984.
- BARTH, Kaspar von. *Pornoboscoidascalus Latinus (1624), Kaspar Barth's Neo-Latin Translation of Celestina*. Ed. Enrique Fernández. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2006.
- BOTTA, Patrizia. «Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en *La Celestina*». *Críticón*, 87-88-89 (2003), pp. 97-111.
- BRAIN, Peter. *Galen on Bloodletting: A Study of the Origins, Development, and Validity of his Opinions, with a Translation of the Three Works*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- CAÑIZO Y GARCÍA, Agustín del. *Las cardiopatías de la plétora*. Madrid: Sucesor de Enrique de Teodoro, 1917.
- CASTELLS, Ricardo. «El mal de amores de Calisto y el diagnóstico de Eras y Crato, médicos». *Hispania*, 76.1 (1993), pp. 55-60.
- CEJADOR Y FRAUCA, J., ed. *La Celestina*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe (1913), 1968.
- CELESTINA comentada*. Ed. Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- CELSUS, Aulus Cornelius. *De medicina*. Ed. W.G. Spencer. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1935.
- DOBSON, J.F. «Erasistratus». *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, 20 (1926-1927), pp. 825-32.
- FERRAND, Jacques. *A Treatise on Lovesickness*. Eds. Donald Beecher y Massimo Ciavolella. Syracuse: Syracuse University Press, 1990.
- FRASER, P.M. «The Career of Erasistratos». *Rendiconti dell Istituto Lombardo*, 103 (1969), pp. 518-37.
- FUCHS, R. «Die Plethora bei Erasistratos». *Neue Jahrbüche für Philologie und Pädagogie* 38 (1892), pp. 679-91.
- GALENO. *Claudii Galeni opera omnia. Medicorum Graecorum opera quae exstant*. Ed. Karl Gottlob Kühn. 20 vols. Hildeshei.; Olms (Reprographischer Nachdruck der Ausg. Leipzig, 1821-33), 1964.
- GIL-SOTRES, Pedro. «Sangre y patología en la medicina bajomedieval: el substrato material de la flebotomía». *Misterio y realidad: estudios sobre la enfermedad humana*. Ed. Agustín Albarracín. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1988, pp. 73-103.

- GORDONIO, Bernardo de. *Lilio de medicina: un manual básico de medicina medieval*. Sevilla, 1495. Ed. John Cull y Brian Dutton. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991.
- HARRIS, Charles R. S. *The Heart and the Vascular System in Ancient Greek Medicine from Alcmaeon to Galen*. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- HERRERA, María Teresa. *Diccionario español de textos médicos antiguos*. 2 vols. Madrid: Arco Libros, 1996.
- HILL, Boyd H. «The Grain and the Spirit in Mediaeval Anatomy». *Speculum*, 40.1 (1965), pp. 63-73.
- KENNEDY, Ruth Lee. «The Theme of 'Stratonice' in the Drama of the Spanish Peninsula». *PMLA*, 55.4 (1945), pp. 1010-32.
- LONIE, Iain. «Erasistratus, the Erasistrateans, and Aristotle». *Bulletin of the History of Medicine* 38 (1964), pp. 426-43.
- MARCIALES, Miguel, ed. *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Illinois Medieval Monographs. Edición al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. 2 vols. Urbana: University of Illinois Press, 1985.
- MATTERN, Susan P. *Galen and the Rhetoric of Healing*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2008.
- MCGRADY, Donald. «Two Studies on the Text of the *Celestina*». *Romance Philology*, 48.1 (1994), pp. 1-21.
- MORROS MESTRE, Bienvenido. «La *Celestina* como *Remedium Amoris*». *Hispanic Review*, 72 (2004), pp. 77-99.
- . «La difusión de un diagnóstico de amor». *Boletín de la Real Academia Española*, 79.276 (1999), pp. 93-150.
- PINEDA, Juan de. *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*. Vol. 162. Madrid: BAE, 1963.
- PLUTARCH. *Vida de Demetrios*. En *Vies*. Eds. Robert Flacelière, Emile Chambry y Marcel Juneaux. Vol. 13. París: Les Belles-Lettres, 1964.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina: Two Facsimiles (1499? and 1528)*. New York: Hispanic Society of America, 1995.
- , y «Antiguo Autor». *La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Guillermo Serés, Francisco J. Lobera, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2000.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. «Nota sobre la autoría del Acto I de *La Celestina*». *Hispanic Review*, 42 (1974), pp. 431-35.
- SENIFF, Dennis. «Bernardo Gordonio's *Lilio de medicina*: A Possible Source of *Celestina*». *Celestinesca*, 10.1 (1986), pp. 13-18.
- STECHOW, Wolfgang. «'The Love of Antiochus with Faire Stratonice' in Art». *The Art Bulletin*, 27.4 (1945), pp. 221-37.
- WILSON, Leonard. «Erasistratus, Galen, and the Pneuma». *Bulletin of the History of Medicine*, 33 (1959), pp. 294-314.

FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «El plebérico corazón, Erasístrato y la plétora», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 71-85.

RESUMEN

Defiendo que «plebérico corazón» es una lectura errónea de Rojas u otro copista del original del Antiguo Autor, en el que se leía «plethórico corazón». Además de razones paleográficas, me baso en que, junto con su cura de Antíoco, Erasístrato era famoso por aparecer ridiculizado en los textos galénicos por su atribución de casi todas las enfermedades a la plétora o abundancia de fluidos, para la que recomendaba curas que excluían las sangrías. Con «pletórico corazón» Calisto se refiere a su propio corazón enfermo de amor. Para encarecer su inigualable dolor, Calisto reta a Erasístrato a intentar sanarlo con sus métodos curativos, como hiciera con Antíoco. Calisto opone a los métodos no cruentos de Erasístrato una sangría suicida en su corazón similar a la puñalada que Píramo se asestara en el pecho.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, Erasístrato, plétora.

ABSTRACT

I propose that Rojas or another copyist misread «plethórico corazón» as «plebérico corazón» in the manuscript by *Celestina*'s first author. As well as being based on palaeographic arguments, this proposal relies on Erasistratus' famous diagnostic of Antiochus and on his notoriety for being derided in many Galenic texts for his belief that the plethora —superabundance of fluids— was the cause of most diseases, and for recommending cures that excluded bloodletting. Calisto's words «plethórico corazón» refer to his own enamoured heart. Boasting of his unmatched pain, he challenges Erasistratus to cure him with the same remedies he had applied to Antiochus successfully. Mockingly, Calisto threatens to perform a suicidal bloodletting procedure by stabbing his heart as the legendary Pyramus did.

KEY WORDS: *Celestina*, Erasistratus, plethora.



Celestina as Chameleon: The Early Translations¹

Kathleen V. Kish
San Diego State University

«Le traducteur n'est ni correcteur ni interprète, il est copiste et reproducteur; il doit, lorsqu'il s'agit d'un livre de la valeur de la *Célestine*, en respecter même les fautes et s'estimer heureux quand il parvient à en conserver les beautés».

(A. Germond de Lavigne, «Préface,» *La Célestine*, 3).

«No translation is an innocent transparent rendering of the original.»

(Luise von Flotow, «Translation in the Politics of Culture,» 14).

«[S]e nota un intento de apropiación, por no decir de aculturación de la obra española.»

(Florence Serrano, «*La Celestina* en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro,» 274).

What would the writers of the early translations of Fernando de Rojas's *Celestina* have thought of the views on translation expressed above? Would they have been more likely to view themselves as essentially invisible, as artistic activists, or as outright raptors? In what follows I will try to convey something of the distinct flavor of the multilingual offspring of the Spanish *Tragicomedia* as a means of establishing that this

1.— A preliminary version of this paper was presented at Texas A&M University in May, 2009.

special branch of the celestinesque genre deserves attention still today. The discussion will also include a brief excursion into the field of Translation Studies. My hope is that examining translation in light of the divergent theories regarding the very process will give us a greater appreciation of both the task and the world of the early interpreters of Rojas's masterpiece.

Governing the Spanish classic's transformation in other climes during its first two centuries of life was the existence of a particular social subset, the international merchant society active in the early days of printing. This group enjoyed «a special power of endurance and an invigorated energy resulting, in all probability, from the immigrant experience and from the crossing of German, Belg[ian], Swiss, Italian and Spanish bloodlines» (Dyer 75). *Celestina* quickly became a favored product in this eclectic immigrant context, making itself at home in a long chain of recreations all across Europe. Translations of the work even appeared in some places where editions in Spanish were being printed, for local consumption as well as for export. In fact, this «runaway best seller» (Greenia 355), among Europe's first, was destined to keep printing presses busy for a full century and a half, producing «unas 90 ediciones en Italia, Francia, Países Bajos y Portugal, amén de bastantes traducciones» (Torres Nebrera [9]). Emilio Blanco, reviewing the history of the book's reception in the first 200 years after its appearance in print, makes a good case for its importance at the time, shining a spotlight on what he calls «Otro poco de sociología europea: Ediciones, traducciones y traductores» (23). Granted, this record is impressive; but why should these musty artifacts matter to us today?

That they do, indeed, have value, especially to *Celestina* scholars, is evidenced by the flurry of modern editions of the early translations,² whose original dates range from 1506, the first edition of the Italian version by the Spaniard Alfonso Ordóñez (*Kish Edition*), to James Mabbe's 1631 publication of his English translation (Severin), the successor to his abridged manuscript version.³ Add to these a partial adaptation in English verse, published by John Rastell between 1525 and 1530 (López Santos and Tostado González); the two German translations by the Augsburg pharmacist Christof Wirsung, one in 1520, the other in 1534, after Luther's 1522 New Testament had worked its magic on the German language (Kish and Ritzenhoff); three French versions: the anonymous one in 1527 (Brault), the one by Jacques de Lavardin in 1578 (Drysdall), and the anon-

2.— Modern editions of the early *Celestina* translations are identified by editors' names in the body of this article and in the list of Works Cited.

3.— Martínez Lacalle maintains that the «Alnwick manuscript, entitled *Celestine or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea*... [was] completed between 1603 and 1611» (91).

ymous 1633 bilingual edition;⁴ the anonymous 1550 Dutch translation (Behiels and Kish); a lost 16th-century Hebrew translation by Samuel Sarfati (Hamilton); and the 1624 Neo-Latin rendition by the German Kaspar Barth (Fernández).

The Rome 1506 Italian *Celestina* holds pride of place on this list. Not only is it the first translation; it is also the oldest surviving text of the *Tragicomedia*, notwithstanding the existence of several Spanish editions bearing a bogus date of 1502 (Norton 155). Ordóñez's model «bien pudo haber sido la princeps de la *Tragicomedia*» (Di Camillo 145). For textual scholars, this fact, together with the translation's antiquity and fidelity, makes it a bona fide witness for the reconstruction of the lost Spanish original. Here is a case in point. In Act IX, the banquet at Celestina's house, Elicia and Areusa take turns criticizing Melibea's famous beauty, claiming it is anything but natural, alleging that her toilette includes mud-packs made with honey and gall as well as other cosmetic treatments. In some early editions of the *Tragicomedia* the reading of this passage differs from the one found in the *Comedia* by specifying the additional ingredients in these concoctions as «burnt ... grapes and dry... figs» (Singleton 276, n. 89):

–*Comedia*: enuiste su cara con hiel y miel, con vnas y con otras cosas (Rojas h2r)

–*Tragicomedia*, with interpolation: enviste su cara con hiel y miel, con unas tostadas y higos passados y con otras cosas (Marciales 2: 162)

–Rome 1506: imbratta suo uiso de fele et mele con uue abrusticate e fighi secchi e con altre brutture (Kish 156)

I have purposely left the spelling of the letters «v» and «u» as observed in the 1499 and 1506 printings to demonstrate how easy it would be to mistake «unas» for «uvas» or vice versa. It seems plausible that Ordóñez's source here read u-u-a-s, and that he read it correctly as «uvas» 'grapes'. It is not uncommon for typesetters to turn letters upside down while filling a tray and for the mistake to be overlooked by the proofreader. Modern editors may disagree over which reading might be preferable; in fact, that is precisely what happens with this passage, when Peter E. Russell calls the interpolation containing the grapes and figs «adición del todo innecesaria» (407, n. 29), whereas Miguel Marciales declares that «se trata de una omisión» in the 16-act version (2:152, n. IX.22). Whatever the case, both the first French translator and Mabbe include the dried fruits in their versions:

4.–The 1633 Spanish/French publication «servía de manual didáctico de la lengua española para los francohablantes y viceversa» (Serrano 273); it awaits a modern edition.

–Paris 1527: elle couvre son visaige de fiel et de miel avec des pas-sees tostees et figues seiches et avecques autres choses (Brault 123)

–Mabbe manuscript: She bedawbes her face with honie and gall, with the berries of grapes dried to powder and figgs beaten and pressed togeather (Martínez Lacalle 208)

–Mabbe 1631: she anoints her face with gall and honey, with parched grapes and figs crushed and pressed together, with many other things (Severin 229)

It is likely that this was one of the occasions when the first French translator chose to follow not his Spanish source, but rather his Italian predecessor; perhaps Mabbe did so here as well. In contrast, Jacques de Lavardin, whose primary model was the Italian translation, makes no mention in his 1578 French version of grapes, dried or otherwise, presumably taking his lead from a Spanish source for most of this passage: «elle salist son visage de fiel, et miel, avec figues seiches, et autres vilanies» (Drysdall 155); the anonymous 1550 Dutch translator's treatment of the passage had been similar: «besmeert si haer aensicht met gallen ende honich ende met gebraeyen vijghen ende met anderen dinghen» (Behiels and Kish 230). Christof Wirsung, translating exclusively from the Italian, only muddies the waters. In 1520 he replaces grapes with «verprenten ayern» 'fried eggs' (Kish and Ritzenhoff L1v), but in 1534 he reverts to «geroesten trauben» 'desiccated grapes' (Kish and Ritzenhoff S2r). For his part, Kaspar Barth interpreted «unas tostadas» as «pane asso» 'toasted bread' in his 1624 Neo-Latin translation: «caput melle et felle obfucac, ficubus passis, pane asso, mille talibus pigmentis et polituris» (Fernández 189).

This kind of attention to detail is essential to the work of scholarly editors, whose painstaking effort is important to researchers because of their need for solid texts. Matters peripheral to the text proper of the early translations also merit scrutiny. Consider, for example, the original dedicatory pieces that accompany some of them, such as the letter that Wirsung addresses to his distant cousin Matthäus Lang von Wellenberg in his 1520 translation. In his excellent and exhaustive study of the reception of *Celestina* in 16th-century Germany, Fernando Carmona-Ruiz has shown that this relative of the translator was in the service of another Matthäus Lang von Wellenberg, the Cardinal Archbishop of Salzburg, for whom he had been named. Not surprisingly, since «en 1534 el luteranismo era confesión oficial de Augsburg» (Carmona-Ruiz 394), this Catholic orientation to Rojas's work was replaced in Wirsung's 1534 retranslation by a learned dialogue invented by the translator to stress the book's didacticism. Another notable translator's preface is the letter addressed by Ordóñez to the person who had commissioned his *Celestina*. What is intriguing here is less the letter's content than the identity of

its dedicatee: one Gentile Feltria de Campo Fregoso, illegitimate daughter of Federico da Montefeltro, Duke of Urbino, and wife of Genoese nobleman Agostino Fregoso.⁵ This lady undoubtedly moved in exalted circles at the Renaissance court, where she would have come into contact with «alcuni tra gli spiriti più vivi delle lettere italiane» (Scoles 168, n. 3). Perhaps one of them directed her to Ordóñez, who was attached to the papal court of Pope Julius II. The translator mentions in the letter that in Italy «questa opera non e diuulgata» (Kish *Edition* 29), a situation that was soon to change, as *Celestina* was to be printed over and over in Italy, in both Italian and Spanish. Among its readers there could have been Iberian Jews who had settled in Venice, according to Hilaire Kallendorf.⁶ Speaking of the Venice 1556 second printing (the first was published in 1553) of a Spanish edition by Alfonso de Ulloa, printed by Gabriel Giolito de Ferraris, she asserts, «The *marrani* in Venice were one potential group of consumers which the producers of this cultural artifact may have been targeting» (100).⁷ Also contemplating the possible readership of Spanish printings of *Celestina* in Italy, Augustus Pallotta remarks: «The frequent reprints of some works in the original, such as the *Celestina*, show that they were intended for different social groups within the Spanish community» (25). Lucia Binotti ponders similar issues: «Who in Italy was meant to read the *Tragicomedia* in Spanish? And why the *Tragicomedia*?» (312). Her findings indicate that, whereas one type of purchaser would have bought the book for its educational value (including its usefulness as a language textbook), another would have been a «multicultural [book] collector» (331).

Another continental city with «a potential community of readers»⁸ of Spanish in the sixteenth century was Antwerp. Many of the presses in this cosmopolitan center of the printing industry in the Spanish Netherlands turned out books in Spanish, principally for export to Spain and its colonies, but also for consumption at home, both by Spanish merchants and by members of the cultured class who could read Spanish works in the original language. Add to these readers some high-ranking mili-

5.— Gentile's sons Federico and Ottaviano Fregoso were among the courtiers named in Castiglione's *Il Cortegiano*. For information about their careers, see Clough (36-37, 46-47) and Bréhier.

6.— Kallendorf is careful to acknowledge the evolving treatment of Jewish people in Venice in the sixteenth and seventeenth centuries (97-99). According to Pallotta, Venice «proved less than hospitable to Iberian Jews» until the last quarter of the sixteenth century (27).

7.— Carmona-Ruiz also remarks on Venice's role in the publication of books in Spanish: «Entre otras razones, porque en la península itálica existiría tal demanda, tras la llegada de numerosos judíos expulsados de España y tras la elección del Papa Borgia» (141). Pallotta asserts that «Venice became known in the Cinquecento as the printing center for Spanish books,» adding that «the books were produced in large part for readers outside Venetian territory» (21).

8.— Kallendorf (96, n. 11) acknowledges having borrowed the phrase from Fish.

tary officers who began arriving in Antwerp in 1567 with the Duke of Alba's troops. By the close of the century, at least eight *Celestina* editions in Spanish had appeared in the Netherlands, alongside the anonymous 1550 Dutch translation, which added three more editions to the list by the year 1616.⁹ By that time, «a person walking along the streets of Paris or Antwerp must have heard more languages than are heard today [late in the 20th century] in New York City: His language was only one among many» (Berman 2). According to Daniel Russell, even though during the Renaissance «most people were as culturally place-bound as their medieval ancestors,... increased travel drew the attention of the more sophisticated and powerful elite to works from different cultural spheres,» a stimulus to which «internationally active printers responded by transporting successful works from one culture to another through the vehicle of... translation» (32).

Among the numerous early *Celestina* translations, what makes the Dutch version stand out? For one thing, it alone adds beers to the list of wines rattled off by *Celestina*, reflecting a preference that still characterizes the region's populace.¹⁰ Another of its peculiarities is the imperial privilege, granted by the Emperor Charles V to the printer of the first edition after the text had been approved by the ecclesiastical censor. This individual did not simply rubber stamp the translator's effort; instead, he authorized the book's printing only after certain corrections were made. The most striking of these appears to have generated an addendum to Pleberio's closing monologue, following the large «Finis» that must have signaled the original end of the work. In this addition the heartbroken old man laments his lack of diligence as a father, urging other parents to learn a lesson from his plight. The new last sentence, while echoing the Latin words in the Spanish source, replaces despair with Christian hope. Here it is in English: «I must and I wish to offer everything up to the Lord: may He be our help and refuge in this miserable vale of tears» (Behiels and Kish 43, n. 104).

This was by no means the only altered ending in the early translations. For Francisco Márquez Villanueva the liberties taken by some translators amounted to «las más absurdas manipulaciones» (185). One example that he singles out is the French translator Lavardin's introduction of a stock character, Ariston, the name he invents for Alisa's brother-in-law. This figure, known as Cremes in the Spanish text, was barely mentioned there, never appearing in person. In this French rendition, though, he has a speaking role. Ariston chides Pleberio for not having kept a tighter

9.— Behiels and Kish discuss *Celestina* printings in the Spanish Netherlands in the Introduction to their edition of the Dutch translation (13-26).

10.— For comparisons of the treatment of *Celestina*'s wine list in the early translations, see Kish, «Celestina Speaks Dutch» (176-77) and «The Wines of *Celestina*.» Ardemagni cites the former in her discussion of formal and dynamic equivalences in *Celestina* translations (385-86).

rein on Melibea and persuades him to adopt a fatalistic attitude, which results, in the words of the translation's editor, in a «facile peace» that is completely at odds with the Spanish Pleberio's ultimate despair (Drysdall 20). As the spokesman for Lavardin's practical didacticism, Ariston spares nothing in his condemnation of the one person he blames for the entire catastrophe: not Calisto or even Celestina, but rather Melibea. According to Eukene Lacarra this same object lesson is at the heart of the Spanish *Tragicomedia*: «quien es más castigada es quien más exalta su voluntad de placer y su libre albedrío», that is, Melibea, whose suicide ensures her eternal damnation (207).

In contrast, the German Melibea is portrayed as the innocent victim of love. In his 1520 translation Christof Wirsung gives the girl's mother a more prominent role at the end of the work than had Rojas; the book's artist, Hans Weiditz, follows suit. The last of the beautiful woodcuts that he designed to adorn the work shows a fully dressed Alisa cradling the dead body of her daughter.¹¹ This illustration follows Pleberio's woeful plaint, which ends with the German translation of the Latin phrase for «in this vale of tears.» On the next page, which begins with an ornamental capital letter, Wirsung then gives both parents something more to say. Alisa wallows in grief, while Pleberio instructs Lucrecia to help him carry her into their chamber so that the couple can decide what to do next. By the time he comes to the end of his 1534 retranslation, Wirsung has changed his mind about the work's message. Not only does he remove the new ending; he also makes it clear that it is Alisa who is most at fault for the tragedy that has befallen her daughter, and it is therefore fitting that she has not merely fainted, but instead has, in Pleberio's words, «gone with the spirit of her daughter» (Kish and Ritzenhoff 42). In this transformation of the story, Melibea professes a willingness to consider marriage, although only if Calisto can become her husband. Her motivation is love, not desire, so that her death seems sadly undeserved. This new, bourgeois leading lady accords well with the Protestant stance taken by Wirsung in his second translation. Still, as Carmona-Ruiz reminds us,

el luteranismo de Wirsung era poco beligerante y en absoluto radical. Augsburg, como ciudad imperial, no podía permitirse la animadversión de Carlos V, lo que hubiera significado el fin de muchos privilegios económicos. (280)

Many years after Wirsung had produced his pair of German translations two other Protestant translators took different approaches to the work's

11.—Likening the illustrations to a graphic *argumento*, Carmona-Ruiz rightly points out that «Weiditz adapta los grabados a su audiencia como Wirsung hace lo propio con la traducción que lleva a cabo,» dressing the characters in German fashions and showing them in architectural settings that would have been familiar to the work's readers in Central Europe (369).

ideological content. Kaspar Barth wanted his 1624 text to appeal to all cultivated Christian readers, Protestant and Catholic alike, who could read Neo-Latin; but he especially wanted to attract the attention of well-heeled young men who were living away from their German homeland and who therefore needed to be especially vigilant so they would not fall prey to evildoers. Only very occasionally does Barth omit a passage that might offend his Protestant readers, unlike his English counterpart James Mabbe, who so sanitized his 1631 translation of the *Tragicomedia* that it has been called a «paganization» of Rojas's work (Houck). Guadalupe Martínez Lacalle summarizes Mabbe's idiosyncratic method in his second *Celestina* as follows: «In short, all atheistic, blasphemous, profane or obscene language, plus references to the Christian religion, are either removed or changed» (26), except for an occasional slip.

While reviewing *Celestina*'s peripatetic grand tour of Europe, which took the old bawd to half a dozen countries and covered 125 years, we have established several reasons why the work's early translations continue to deserve attention. They can be useful to scholars seeking to reconstruct the lost first edition of the Spanish *Tragicomedia*, and they can provide clues to the meaning of puzzling passages in the work. When they introduce variants that are departures from their source(s), they can open a window on the sociocultural context that gave rise to the translations. Finally, «translations can enrich the experience of literary texts, even for readers who know the originals» (Round 151).

Translation Studies theorists disagree over the relative «rightness» of the approach taken by a given translator. Because it was meant «for insertion into the target culture,» the Dutch *Celestina* translation, for instance, can be said to be an instance of the «acceptable,» rather than the «adequate» type, to use one set of the binary terms employed by critics (Behiels and Kish 34-35 and n. 86; see also Behiels 2001). Carmona-Ruiz finds that the German translator gravitated less to the kind of translation identified as *ad litteram* and more toward the one known as *ad sensum*, thereby heeding the humanists' call to observe «la fidelidad al sentido y por ende, la lealtad a su público humano» (74). Enrica J. Ardemagni evokes a different pair of terms, formal vs. dynamic equivalence, stating that most of the early *Celestina* translators mixed the two. Their treatment of *Celestina*'s wine list, she believes, shows how «dynamic equivalence is an adjustment of language to [the audience's] experience» (386).¹² Lawrence Venuti, on the other hand, would find that by crafting this type of adaptation a translator would be guilty of committing «ethnocen-

12.— Carmona-Ruiz adds useful information on the wines in *Celestina*, especially regarding the German translations (92, 207-09, 278).

tric violence.»¹³ Antoine Berman also considers «ethnocentric translation» bad. He states that «a translation that ‘smacks of translation’ is not necessarily bad (whereas, conversely, it might be said that a translation that does not smack at all of translation is necessarily bad)» (155). Berman and Venuti have been labeled as champions of the «foreignizing,» as opposed to the «domesticating» approach to translation. Berman, however, uses different terminology, proclaiming his preference for «authentic» over «inauthentic» translation (147-49); and Venuti reminds us to be chary of oversimplification:

Despite the claims of my critics, therefore, the terms ‘domestication’ and ‘foreignization’ do not establish a neat binary opposition that can simply be superimposed on ‘fluent’ or ‘resistant’ discursive strategies, nor can these two sets of terms be reduced to the true binaries that have proliferated in the history of translation commentary... (19).

After this brief foray into Translation Studies theories, we can appreciate why one approach to translating may come closer to meeting the needs of some of today’s scholars, while a different method might better match the aims of another set of modern readers. Thus, while a more «faithful» translation is most useful to textual scholars, a translation that seeks to move the author to the reader by adapting the text to its new setting using what Round (152) calls «target-assimilative strategies» offers valuable insight into the world of the translator and his clientele. Common sense dictates that anyone who was counting on a share of the profits from sales abroad of *Celestina* would have preferred a translation designed to appeal to the locality’s clientele. This tendency to practice «la lealtad al nuevo público como principio funcional» (Carmona-Ruiz 375) explains the chameleon-like tendency of the early translations. In any case, as Garry Wills points out in his review of a fresh translation from the Latin of Vergil’s *The Aeneid*, «One service that translation of a masterpiece provides is reminding us how unreachable the original remains» (42).

13.— Although Venuti uses the term «ethnocentric violence» to speak of a particular translation of Catullus (191), and not of Rojas, it is apt in the current context as well.

Works Cited

- ARDEMAGNI, Enrica J. «Celestina's Laboratory: A Translator's Dilemma.» *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Proceedings of An International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas, 21-24 November 1991, West Lafayette, Indiana, Purdue Univ. Eds. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Madison, Wisconsin: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd., 1993. 383-91.
- BEHIELS, Lieve. «Las estrategias de dos traductores de *La Celestina* al neerlandés: el anónimo de Amberes (1550) y Hugo Claus (1970).» *La Celestina V Centenario (1499-1999): Actas del Congreso Internacional*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez et al. Cuenca: Ediciones de la Univ. de Castilla-La Mancha, 2001. 457-66.
- BEHIELS, Lieve, and Kathleen V. KISH, eds. *Celestina: An Annotated Edition of the First Dutch Translation (Antwerp 1550)*. Leuven: Leuven UP, 2005. Avisos de Flandes, Fuentes 1.
- BERMAN, Antoine. *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*. Trans. S. Heyvaert. Albany, NY: State U of New York P, 1992. *Intersections: Philosophy and Critical Theory*. Trans. of *L'Épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.
- BINOTTI, Lucia. «*La Tragicomedia de Calisto y Melibea* and the 'Questione della Lingua' after Bembo's *Prose*.» *Conde* [310]-39.
- BLANCO, Emilio. «Algunas notas sobre la recepción de *Celestina* en los siglos XVI y XVII.» *Torres Nebrera* 17-49.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, Luise von Flotow, and Daniel Russell, eds. *The Politics of Translation in the Middle Ages and the Renaissance*. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies; Ottawa, Ontario: U of Ottawa P, 2001. [Arizona] *Medieval and Renaissance Texts and Studies* 233; [U of Ottawa] *Perspectives on Translation*.
- BRAULT, Gerard J., ed. *A Critical Edition of the First French Translation (1527) of the Spanish Classic La Celestina*. Detroit: Wayne State UP, 1963. Wayne State U Studies 12 Humanities.
- BRÉHIER, Louis. «Federigo Fregoso.» *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 6. New York: Appleton, 1909. Web. 9 Oct. 2009. <<http://www.newadvent.org/cathen/06263a.htm/>>.
- CARMONA-RUIZ, Fernando. «La recepción de *La Celestina* en Alemania en el siglo XVI.» Diss. U Freiburg, 2007. *eThesis*. Web. 29 June 2009.
- CLOUGH, Cecil H. «Francis I and the Courtiers of Castiglione's *Courtier*.» *European Studies Review* 8 (1978): 23-70.
- CONDE, Juan Carlos, ed. *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea*. 18-19 Oct. 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana

- Univ., Bloomington. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007.
- DI CAMILLO, Ottavio. «Hacia el origen de la *Tragicomedia*.» Conde 115-45.
- DRYSDALL, Denis L., ed. *La Celestine in the French Translation of 1578 by Jacques de Lavardin*. London: Tamesis, 1974. Colección Tamesis Serie B – Textos 18.
- DYER, Nancy Joe. «Dowagers and Heiresses in the Printing Industry in Late Medieval Spain.» *Women at Work in Spain: From the Middle Ages to Early Modern Times*. Ed. Marilyn Stone and Carmen Benito-Vessels. New York: Peter Lang, 1998. 65-80.
- FERNÁNDEZ, Enrique, ed. *Pornoboscodidasculus Latinus (1624): Kaspar Barth's Neo-Latin Translation of Celestina*. By Fernando de Rojas. Chapel Hill: U of North Carolina Department of Romance Languages, 2006. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 284.
- FLOTOW, Luise von. «Translation in the Politics of Culture.» Blumenfeld-Kosinski, Flotow, and Russell, 14.
- GREENIA, George D. «The *Tragicomedia* as a Canonical Work.» Conde 341-63.
- HAMILTON, Michelle M. «Joseph ben Samuel Sarfati's *Tratado de Melibea y Calisto*: A Sephardic Jew's Reading of the *Celestina* in Light of the Medieval Judeo-Spanish Go-Between Tradition.» *Sefarad* 62:2 (2002): 329-47.
- HOUCK, Helen P. «Mabbe's Paganization of the *Celestina*.» *PMLA* 54:2 (1939): 422-31.
- KALLENDOFF, Hilaire. «*Celestina* in Venice: Piety, Pornography, *Poligrafì*.» *Celestinesca* 27 (2003): 75-106.
- KISH, Kathleen. «*Celestina* Speaks Dutch—in the Sixteenth-Century Spanish Netherlands.» *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*. Ed. John S. Miletich. Madison, Wisconsin: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd., 1986. 171-82.
- . «The Wines of *Celestina* and the Omnibulvous H. Warner Allen.» *Nunca Fue Pena Mayor: Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*. Ed. Ana Menéndez Collera and Victoriano Roncero López. Cuenca: Ediciones de la Univ. de Castilla-La Mancha, 1996. 359-65.
- KISH, Kathleen V., ed. *An Edition of the First Italian Translation of the Celestina*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1973. U of North Carolina Studies in the Romance Langs. and Lits. 128.
- and Ursula RITZENHOFF, eds. *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: Ain hipsche Tragedia (Augsburg 1534) [and] Ainn recht liepliches Buechlin (Augsburg 1534)*. Hildesheim: Georg Olms, 1984.
- LACARRA, Eukene. «La muerte irredenta de Melibea.» Conde 173-207.
- LAVIGNE, A. Germond de, trans. and ed. *La Célestine. Tragi-Comédie de Calixte et Mélibée*. By Fernando de Rojas. Paris: Gauthier-Villars, 1873.

- LÓPEZ SANTOS, Antonio, and Rubén Tostado González, eds. *Interludio de Calisto y Melibea: Estudio, traducción y notas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Acta salmanticensia: Estudios filológicos 284.
- MARCIALES, Miguel, ed. *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. By Fernando de Rojas. 2 vols. Urbana: U of Illinois P, 1985. Illinois Medieval Monographs 1.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. «2008: Suma y sigue de *La Celestina*.» *Bulletin of Hispanic Studies* 86:1 (2009):182-88.
- MARTÍNEZ LACALLE, Guadalupe, ed. *Celestine or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea*. By Fernando de Rojas. Trans. James Mabbe. London: Tamesis, 1972. Colección Tamesis Serie B – Textos 14.
- NORTON, [Frederick] J[ohn]. *Printing in Spain 1501-1520, with a Note on the Early Editions of the Celestina*. London: Cambridge UP, 1966.
- PALLOTTA, Augustus. «Venetian Printers and Spanish Literature in Sixteenth-Century Italy.» *Comparative Literature* 43:1 (1991): 20-42. JSTOR. Web. 23 Sept. 2009.
- ROJAS, Fernando de. *Comedia de Calisto y Melibea*. Burgos, 1499. Facsim. ed. 1909. New York: The Hispanic Society of America, 1970.
- ROUND, Nicholas G. «What Makes Mabbe So Good?» *Bulletin of Hispanic Studies* 78:1 (2001): 145-66.
- RUSSELL, Daniel. «Introduction: The Renaissance.» Blumenfeld-Kosinski, Flotow, and Russell 29-35.
- RUSSELL, Peter E., ed. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. By Fernando de Rojas. Madrid: Castalia, 1991. Clásicos Castalia 191.
- SCOLES, Emma. «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*.» *Studj Romanzi* 33 (1961): 155-217.
- SERRANO, Florence. «*La Celestina* en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna.» *Celestinesca* 32 (2008): 265-77.
- SEVERIN, Dorothy Sherman, ed. *Celestina*. By Fernando de Rojas. Trans. James Mabbe. 1631. Warminster: Aris and Phillips, 1987. Hispanic Classics.
- SINGLETON, Mack Hendricks, trans. *Celestina: A Play in Twenty-one Acts Attributed to Fernando de Rojas*. Madison: U of Wisconsin P, 1968.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, ed. *Celestina: Recepción y herencia de un mito literario*. Cáceres: Univ. de Extremadura, 2001.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2nd ed. London: Routledge, 2008.
- WILLS, Garry. «Closer Than Ever to Vergil.» Rev. of *The Aeneid*, by Vergil, trans. Sarah Ruden. *The New York Review of Books* 12 March 2009: 42-44.



KISH, Kathleen V., «*Celestina* as Chameleon: The Early Translations», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 87-98.

RESUMEN

Las traducciones antiguas de *Celestina* surgieron del interior de un contexto social dotado de una próspera clase mercantil internacional. Una colección ecléctica de inmigrantes a través de Europa apoyó la producción y venta de la *Tragicomedia* en multitud de lenguas, entre las que se incluye el español, durante 150 años. Este artículo proporciona una visión de conjunto de aquella historia para establecer por qué estas traducciones siguen siendo importantes: ofrecen indicaciones para la reconstrucción de la primera edición perdida en castellano e indicios para descifrar pasajes enigmáticos de la obra original, que permiten vislumbrar las culturas que las produjeron y enriquecen la experiencia literaria para los lectores de hoy. Como el camaleón, las traducciones antiguas generalmente procuran acomodarse al nuevo ambiente en el que se encuentran. De esta manera pueden considerarse como ejemplos de uno de los métodos principales de la traducción. Así contrastan con las traducciones que se esfuerzan por ser netamente auténticas. Éstas incluso demuestran, al fin y al cabo, que su fuente es inaccesible.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, traducción, siglo XVI, siglo XVII, imprenta, difusión, sociedad.

ABSTRACT

The early *Celestina* translations arose from a social context that boasted a thriving international merchant class. An eclectic array of immigrants throughout Europe supported the *Tragicomedia's* production and sales, in a host of translations as well as in Spanish, for 150 years. This article provides an overview of that history in order to establish why the early translations continue to be important: they offer hints for reconstructing the lost Spanish *editio princeps*, clues for deciphering puzzling passages in the original, a glimpse of the cultures that produced the string of translations, and an enriched literary experience for readers today. Chameleon-like, the early translations leaned toward the approach to translation that seeks to adapt a work to its new setting. After all, even a would-be thoroughly authentic translation leaves its source unreachable.

KEY WORDS: *Celestina*, translation, 16th century, 17th century, printing, diffusion, society.

Lilit Pralor y *La Celestina*: un estudio comparado de la literatura amorosa entre Tailandia y España

Pasuree Luesakul
Universidad de Chulalongkorn, Tailandia

Introducción

A fines del siglo xv y principios del siglo xvi aparecieron dos obras maestras de la literatura tailandesa y española: *Lilit Pralor* y *La Celestina*. Estas dos obras, surgidas de las corrientes literarias y de las circunstancias histórico-sociales de sus propios países, presentan características completamente distintas. *Lilit Pralor* es un poemario embellecido mediante juegos retóricos y estilísticos; mientras que *La Celestina* es una obra híbrida genéricamente, construida a través de diálogos junto con una incipiente técnica novelística, cuyo resultado denominaron algunos críticos: novela «dramática» o novela «dialogada». Sin embargo, si nos referimos al tema central amoroso en *Lilit Pralor* y *La Celestina*, cuyos protagonistas son voluntariamente arrastrados por la lujuria y sometidos al destino, se hallan varias interesantes coincidencias, como la pasión, la presencia del amor *loco-ilícito*, la práctica de la magia, la venganza y el final «trágico».

En este trabajo me propongo analizar las principales similitudes entre *Lilit Pralor* y *La Celestina*, que revelarán, tanto los elementos universales como los singulares de la tradición literaria y la cultura de ambos países.

Títulos y objetivos en *Lilit Pralor* y *La Celestina*

Los títulos de *Lilit Pralor* y *La Celestina* reflejan sus distintos enfoques argumentales y objetivos. El título *La Celestina*, que se impuso posteriormente, se refiere al personaje de la alcahueta requerida por Calisto para

conseguir el corazón de Melibea a través de la magia ejercida por ella. Este título alude a la importancia central del personaje de Celestina para el desarrollo de la obra, pues aparece en doce de sus veintiún actos y, además, se relaciona estrechamente con el objetivo de la obra: la «reprehensión de los locos enamorados, que vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Asimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes». Es por lo que algunos críticos, como Otis H. Green, *La Celestina* tiene un valor moralizante, y puede ser considerada una *reprobatio amoris*: la condenación de los excesos del amor cortés, cuya moraleja es que «el empleo de los servicios de una alcahueta reviste especial gravedad» (Green 1979: 505 y 507).

En el caso de *Lilit Pralor* su título revela el modelo de composición poética utilizada en la obra, «lilit»¹, y enfatiza la gran importancia del protagonista «Pralor», el rey de Suang, un antiguo reino del Norte de Tailandia. La palabra «Pra» indica el título nobiliario de los miembros de la familia real en la época en la que fue escrita la obra, y «lor» proviene de la palabra camboyana «la-or» que significa «hermoso». La hermosura de «Pralor» configura el eje central de la obra y la causa de la tragedia final. Así, en este texto encontramos una evolución argumental inversa a la de *La Celestina*. En *Lilit Pralor* son las princesas del reino de Song, Prapuen y Prapaeng, quienes después de escuchar la canción de los comerciantes-trovadores, mediante la ayuda de ritos mágicos, logran atraer hasta su reino a Pralor y mantienen con él una relación amorosa secreta, que les conduce irremediabilmente a la muerte. El autor «anónimo» de *Lilit Pralor* señala que su bellísima composición poética fue escrita con el objetivo de complacer al rey. Es decir que esta obra, como lo declara el autor desde sus primeros versos y reitera en sus últimos, tiene valor puramente literario-artístico.

La cuestión de la autoría

La Celestina, según Guillermo Serés, tiene dos redacciones que pueden ser leídas de manera independiente. La primera es la que aparece en las tres primeras versiones españolas y en un manuscrito fragmentario, escrito hacia el año 1500, de la *Comedia de Calisto y Melibea*, la cual consta de dieciséis actos. La segunda es la versión publicada a partir de 1502, ya denominada *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que incluye los veintiún actos

1.— Un juego de dos tipos de poesía: «rai» y «klong». «Rai» es una composición poética con estructura rítmica bastante flexible y, así, es muy parecida a la narrativa. Está compuesta por un conjunto de versos de tres a catorce sílabas. La última sílaba de cada verso rima con cualquier sílaba del verso siguiente. «Klong» es una composición poética cuyas características más importantes son la rima, que siempre cae en la última sílaba de estrofa y, como el tailandés es una lengua tonal, las posiciones estrictas del juego de los tres tonos —medio, bajo, descendiente— en distintos puntos de cada verso.

que conocemos (2000: 51). Esta evolución de la obra, junto con la carta de «El autor a un su amigo» de Fernando de Rojas, complica la génesis del texto, que puede analizarse en tres etapas diferentes: el acto I, la *Comedia* en 16 actos y la *Tragicomedia* en 21 actos. A partir del siglo XIX surge la problemática de la autoría múltiple de *La Celestina*, que aún está por resolver (2000: 58). Hoy en día hay diversas opiniones en la crítica especializada respecto al asunto capital de la autoría, como detalla José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo en la parte preliminar de su artículo «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*» (2008: 325-326). Hay quienes piensan que Rojas encontró el primer acto de la *Comedia*, cuyo posible autor podría ser Rodrigo Cota o Juan de Mena, y la terminó escribiendo los actos restantes, o bien, según Emilio de Miguel, que Rojas escribió toda la obra, ya que no existen diferencias significativas entre el primer acto y los restantes. Igualmente, cabe la posibilidad que el «autor antiguo» sea un invento, siguiendo el tópico de la falsa modestia tan común en la época. Incluso, algunos críticos apuntan que Rojas partió de un texto más extenso previamente existente, que puede llegar hasta el acto XII, según Fernando Cantalapiedra, o al acto XIV, según García-Valdecasas. Hay quien opina, como José Luis Canet, que Fernando de Rojas desempeñó un papel mínimo en la creación de *La Celestina*, pues su autoría le parece más una colaboración universitaria colectiva apoyada por profesores que la obra de un único autor. Hay quien duda, incluso, en la inexistencia del mismo Rojas, pues nunca volvió a publicar otra obra y ninguno de los escritores contemporáneos lo citó.

Al igual que en el caso de *La Celestina*, la cuestión de la autoría de *Lilit Pralor* no está todavía resuelta. Al parecer, el caso de *Lilit Pralor* es más complicado porque fue escrita en una época en la que todavía no existía la imprenta y, además, porque en la mayoría de las obras tailandesas de esta época no figura el nombre del autor. Por lo general, se intuye la fecha de composición que abarca un periodo bastante amplio, correspondiendo a los reinados de Trailokanat (1448-1488), de Ramathibodi II (1491-1529) y de Chairacha (1534-1546). El dato más concreto que poseemos es que fue compuesta antes del Reinado de Narai Maharaj (1656-1688), porque en *Chindamane*, un libro difundido por esta época, aparece un poema como modelo de composición de «lilit». Ante la gran variedad de hipótesis acerca de los años de su composición y autoría, Chonlada Ruengruglikit, una de las especialistas de *Lilit Pralor*, deduce, a base del uso del «lilit» y de la mezcla del vocablo propio de la lengua antigua con las palabras camboyanas y las del pali-sanscrito, que fue escrita entre 1350 y 1529, la primera etapa de Ayutaya (1350-1767), la segunda capital de Tailandia. Para precisar algo más el largo periodo de tiempo en el que la obra fue elaborada, Ruengruglikit analiza un fragmento que se refiere a una imagen de oro de buda «Prabat Soisanpetch». La misma investigadora supone que es la misma figura que la Srisanpetch, moldeada hacia 1500 durante

el reinado del Rey Ramathibodi II (1491-1529). Se trata de la imagen de buda más alta de Ayuttaya, que impresionó muchísimo a la gente de dicho periodo. De manera que la obra debió ser escrita en el mencionado reinado, después de la creación de la estatua (Ruengruglikit 2002: 5-7). En cuanto a la cuestión de la autoría, la idea más generalizada es que el autor fue un filólogo y buen conocedor de la tradición y la política de la corte. Como al inicio de la obra el autor señala que el objetivo de su escritura es «complacer al rey», Ruengruglikit concluye que el posible autor fuese un poeta de la corte del Rey Ramathibodi II (Ruengruglikit 2002: 8).

El juego con la tradición y las corrientes literarias anteriores y contemporáneas

Según Francisco Rico, *La Celestina* «abunda en ecos de la literatura española del siglo xv» (2000: 19). Puede entenderse como un «collage» de géneros conocidos: la narración sentimental, la poesía amorosa cortesana y la comedia humanística (Lacarra 1989: 11). Se destacan el homenaje y, a la vez, la destrucción de la tradición del *amor cortés*, originado en el siglo xi por los trovadores en Francia, cuyo concepto del amor influye en la novela sentimental, la novela de caballerías y los cancioneros del siglo xv (Berndt 1963: 20). Según Erna Ruth Berndt, Calisto «recoge características del amante *cortés*: la actitud frente al amor y a la mujer es parte de su manera de ser», reflejado a través de su vasallaje: «Melibea es mi señora, Melibea es mi dios, Melibea es mi vida: yo su cautivo, yo su siervo»; de la hipérbole sacro-profana: «¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo»; y de la manifestación del sufrimiento ante el amor rechazado que puede causar la muerte (Berndt 1963: 20-27). A partir de esta premisa amorosa, se incorporará también la enfermedad del amor, que Rojas puso en boca de Sempronio, revelando así las huellas de algunos textos misóginos medievales, pertenecientes al género de las *reprobatio amoris*, caso del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, o el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell (Morros Mestres 2004: 81-84).

En esta obra la parodia tiene una función primordial. Calisto, personaje con un carácter accidental y cómico, ubicado en un mundo realista poblado de prostitutas, criados, pícaros y alcahuetas, no es el perfecto amante *cortés* a causa de su lujuria y su egoísmo, por lo que transgrede la ley de la cortesía y destruye así el mundo idealizado del amor. Para obtener el amor de Melibea, contrata a Celestina, una prostituta vieja como si fuera una gran dama, digna intermediaria de la ficción sentimental (Lacarra 1989: 16). Por su carácter paródico, Calisto es objeto de las burlas de sus criados, al igual que de su amante, Melibea, la doncella orgullosa que «flirtea desde el primer instante hasta el momento del rechazo» y que es

«víctima de su propia coquetería y malicia» (1989: 15). Según Dorothy Severin, *La Celestina* es «una novela moderna que destruye el antecedente literario al que parodia. Después de *La Celestina*, la novela sentimental pasaría pronto de moda. Abre el camino al género picaresco» (1997: 38).

Lilit Pralor fue denominada, por El Real Club de Literatura Tailandesa, la mejor obra de «lilit» de la literatura tailandesa. El género de esta obra se ubica en el canon de la literatura tailandesa de los siglos xv-xvi, aunque su contenido revela diferencias sustanciales con las obras contemporáneas, que normalmente tratan de la alabanza de las hazañas de los reyes o de la religión hindú y budista con un objetivo didáctico y ceremonial. Si bien existen algunas obras relacionadas con el tema del amor y la mujer, éstas muestran simplemente la lamentación y nostalgia del poeta durante su partida en un largo viaje, siendo para muchos críticos la figura femenina descrita una mera invención por parte de los autores. Ahora bien, ninguna de estas obras se puede considerar, como *Lilit Pralor*, poesía «narrativa» mediante el tratamiento de amor como tema central, cuya descripción erótica ha levantado gran interés en la crítica hasta la actualidad.

La obra empieza, como en la tradición literaria de su época, con la guerra sangrienta entre el rey Pimpisakorn, del reino de Suang, y el rey Mansuang del reino de Song, terminando con la muerte del primero, acontecimiento que se vincula estrechamente con el final trágico de la obra. Sin embargo, *Lilit Pralor* no trata del aspecto guerrero del protagonista sino del sentimental. Pralor, hijo del rey Mansuang, es un personaje arrastrado por la lujuria y vencido por el destino. No sacrifica la vida por su reino, como aparece en otras obras contemporáneas, sino por su amor «ilícito» por Prapuan y Prapeang, nietas del rey Pimpisakorn. A diferencia de Calisto, «preso de amor» de Melibea después de haber visto su belleza,² que dará origen a la descripción de la belleza de la amada siguiendo el canon medieval, las princesas de Suang se enamoran de Pralor después de escuchar una canción cantada por comerciantes-trovadores, en la que se describe la hermosura del galán. La descripción del carácter «divino» del protagonista se ubica en la tradición estética-literaria tailandesa de la época de Ayuttaya, influida directamente por la cultura procedente de la India: cara como luna, ojos como los del ciervo, cejas como arcos, orejas como pétalos de loto, pecho como el del león, brazos como trompas de elefante, etc. Además, en *Lilit Pralor* también aparecen los elementos propios de la literatura de Ayuttaya, como la veneración del rey, la dignidad

2.— Michael E. Gerli analiza en «El placer de la mirada: voyeurismo, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*» la importancia de la vista como el impulso erótico y del deseo de poseer lo conreplado en el desarrollo de *La Celestina*. Según él, el deseo de Calisto, quien «recrea visualmente a Melibea en su imaginación» desde el primer acto, tiene sus raíces «en la vista y el placer producido por el acto de mirar y se plasma a través de la obra en hechos claramente fetichistas y voyeurísticos» (2003: 194, 196).

de los miembros de la familia real o el concepto budista sobre el destino determinado por el «karma».

El amor *loco-ilícito* y la práctica de la magia

Tanto *Lilit Pralor* como *La Celestina* no revelan una barrera social que obstaculice el matrimonio, o sea, la realización del amor «lícito» de los protagonistas: Pralor es rey y Prapuan y Prapaeng son princesas; Melibea, es «muger moça muy generosa, de alta y sereníssima sangre, sublimada en próspero estado» y Calisto, es «de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición».³ Sin embargo, estos protagonistas no optan por el matrimonio sino por el goce sexual en secreto, que los lleva hacia la tragedia final. Según Green, en *La Celestina* «esos jóvenes amantes no quieren un hogar sino un amor» (1979: 504). Pralor, en realidad ya casado, sólo quiere viajar a la ciudad de Prapuan y Prapaeng. Nada puede impedir su último viaje, ni su reino, ni su esposa, ni siquiera su madre, Pranang Bonlua, que le propone arreglar el asunto del matrimonio con las princesas. Desde este punto de vista, se refleja claramente la práctica común de la poligamia en Tailandia. Por ello, aunque Pralor ya está casado con la reina Laksanawadee, no existe ninguna condición social que «impida» un nuevo matrimonio con Prapuan y Prapaeng. Sin embargo, Pralor teme que el rey Pichaipitsanukorn, padre de éstas e hijo del muerto rey Pimpisakorn, se lo niegue por el antiguo conflicto entre los dos reinos y, además, comunicarse a través de mensajeros puede alargar mucho el proceso. Así opta por viajar al reino de Song él mismo.

Cabe destacar el papel de los ayudantes de los protagonistas en las dos obras: Sempronio y Pármeno, los criados de Calisto, y, con menor importancia, Lucrecia, la criada de Melibea, en el caso de *La Celestina*; y Ruen y Roy, las mozas de compañía de Prapuan y Prapaeng, y Kaew y Kuan, los pajes de Pralor, en el caso de *Lilit Pralor*. Todos ayudarán a sus amos para conseguir ese amor ilícito. Sempronio buscará a Celestina para esta misión y posteriormente él y Pármeno acompañarán a Calisto en el encuentro con Melibea. Ruen y Roy viajan hasta las zonas montañosas para conseguir ayuda de Puchaosamingprai. De la misma manera que Lucrecia facilita el encuentro entre Melibea y Calisto, ellas preparan el encuentro

3.— De todos modos, también existen planteamientos acerca de la posible «desigualdad» entre Calisto y Melibea que obstaculiza su solución matrimonial. Según un estudio de los personajes de *La Celestina* de Carlos Mota se resalta el posible trasfondo de un implícito conflicto de castas de los protagonistas a raíz del origen converso de Fernando de Rojas y la hostilidad entre los cristianos viejos y los conversos en aquella época: las actividades comerciales de Pleberio, el padre de Melibea, puede suponer su casta cristiana nueva y, al mismo tiempo, la «aparente soledad» de Calisto puede ser el reflejo del «sentimiento de caída y exclusión» de los cristianos nuevos. (Rojas 2000: 164-166)

entre Prapuan y Prapaeng y Pralor, acompañado por Kaew y Kuan, en el huerto de las princesas.

A pesar de los parecidos en los papeles de estos ayudantes, su gran diferencia arraiga en el distinto tipo de sociedad en que surgieron las dos obras. Mientras que los «ayudantes» en *Lilit Pralor* se presentan, en el ámbito tradicional y estrictamente monárquico, como los fieles que pueden hacer cualquier cosa por sus amos, incluso sacrificarse, los criados en *La Celestina* representan, según José Antonio Maravall, el cambio de la estructura social de la baja Edad Media; no son los criados naturales heredados del señor feudal que le sirven con fidelidad, sino siervos contratados que no están dispuestos a arriesgar nada (1979: 513-514). Según esta relación establecida mediante el beneficio entre criados y amo, Calisto mostrará su radical egoísmo, aprovechándose de los servicios de sus criados y éstos cooperarán con Celestina por la posible ganancia en el asunto amoroso de su amo.

Tanto Prapuan y Prapaeng como Calisto consiguen su amor ilícito a través de la magia, un elemento central en el desarrollo de las dos obras que, a la vez, revela la «realidad histórica» de los dos países.

Lilit Pralor, aunque presenta diferencias con las obras contemporáneas, mantiene el espíritu literario y sociocultural de la época. La creencia en las divinidades, los acontecimientos sobrenaturales que incluyen la práctica de la magia, y la enseñanza budista se amalgaman como resultado de la fusión entre el hinduismo, el budismo y el animismo. Así, la magia se considera como «real» y «corriente» aunque no es «aceptable» moralmente. En el caso de *La Celestina*, según Peter E. Russell, este elemento refleja la España de la época de Rojas en la que todos los grupos sociales estaban familiarizados con la magia (1979: 508). En esta sociedad tardo-medieval, según Juan Manuel Escudero, encontramos una creencia firme en la brujería que se reflejó en la literatura española, especialmente en los siglos XVI y XVII (2003: 113). Una de las fuentes de la práctica de la magia en *La Celestina* se encuentra en *Malleus maleficarum*, publicado hacia 1484 por los inquisidores dominicos Heinrich Kramer y Jacob Sprenger. En esta obra se ataca la hechicería, pero sobre todo a las brujas, lo cual tuvo una amplia repercusión en la persecución de las hechiceras por la justicia civil y eclesiástica en Europa. En el *Malleus maleficarum* se explica la *philocaptio*, el nacimiento de una violenta pasión hacia una persona a través del hechizo, del cual se deriva el conjuro en el acto III de *La Celestina* (Russell 1979: 509).

Según la creencia tailandesa, un rey es persona «sagrada». Para lograr el efecto de *philocaptio* en él (misión que los alcahuetes normales no pueden realizar) se tiene que encontrar a alguien con carácter sagrado-divino. Puchasamingprai, que tiene poder sobrenatural y que parece tener la vida eterna, es invitado por Prapuan y Prapaeng a su palacio. Acepta esta misión no por ningún beneficio sino por el destino ya determinado de las princesas y Pralor. Con su poder adivinatorio, sabe que este final trágico

está regido por la regla del «karma», una de las doctrinas centrales del budismo: uno tiene que pagar por lo que ha hecho en las vidas anteriores. Puchaosamingprai realiza, en total, cuatro prácticas de magia para cumplir la misión prometida a las princesas. En las dos primeras pinta en una bolita de mimbre el retrato de Pralor con las princesas a sus dos lados y, luego, una bandera. Tras ubicar todo ello en la parte superior de un árbol, el encantamiento «vuela» mágicamente hacia la ciudad de Pralor, quien «percibe» a Prapuan y Prapaeng tocándole e invitándole a visitarlas. Pero Pranang Boonlua, la madre de Pralor, pudo salvar a su hijo de este encantamiento. Sin embargo, en la tercera ocasión, Puchaosamingprai «envía» la arca volante y al comerla Pralor no puede resistir el encantamiento y es cuando decide viajar al reino de las princesas, acompañado por sus pajes, Kaew y Kuan. En las fronteras, mientras el rey vacila entre regresar a su reino y avanzar con su viaje, Puchaosamingprai manda a la gallina cristalina, la gallina-fantasma, para dirigirle hasta el huerto privado de las princesas, el lugar del encuentro de los tres amantes.

En el caso de *La Celestina*, es la alcahueta y vieja prostituta la catalizadora del mal por su carácter criminal justificado por la *demanda social* de sus servicios. Acepta esta misión por el lucro que puede sacar de Calisto. Finalmente, la recompensa, una cadena de oro, será la que propicie el final trágico no sólo de Celestina sino también de los otros dos cómplices: Sempronio y Pármeno. Además, por el contexto social en donde surge la obra, este personaje es consciente de su condición y del resultado final en caso de que sea descubierta su práctica de la magia. De camino hacia la casa de Melibea, Celestina «teme no ser bien recibida y que su visita se tome a ofensa: por un lado puede que la maten o la azoten; por otro, si no entra, será objeto de la furia de Calisto». El acto III es fundamental para el desarrollo del tema mágico. Según Escudero, Celestina prepara su magia según los manuales de hechicería (2003: 118): derrama aceite serpentino, ponzoñoso y dotado de fuerza diabólica, sobre la madeja del hilado, que luego será otorgado a Melibea. Si el cambio psicológico brusco en Melibea, «que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo», se explica, según Severin, como efecto del demonio escondido en el hilado, esta «única candidata trágica» de la obra queda libre de culpa desde el punto de vista cristiano (1997: 34-35). Después de este ritual de *philocaptio*, Celestina confía en el poder diabólico pero inmediatamente recela de los castigos contra las hechiceras. Este aspecto puede estar en relación con el objetivo didáctico de la obra: Rojas quería demostrar que no es posible tener confianza absoluta en el demonio (Russell 1979: 511).

Una de las grandes cuestiones que surge entre los críticos de *Lilit Pralor* y *La Celestina* es la efectividad de la práctica de la magia; si es la verdadera causa del logro del amor ilícito de los personajes o se trata simplemente de un pretexto de «comunicación» de los amantes cuando aún existía la

barrera social para la expresión de los deseos de las mujeres en los siglos xv y xvi.

En el caso de Prapuan y Prapaeng, su condición de princesas les impide expresar su afecto por un hombre, no pueden empezar la relación amorosa con él ni pueden invitarlo a su reino porque destruirían su fama y dignidad. Sufren ante la imposibilidad de conseguir su deseo, y así sus mozas de compañía se encargan de solucionar esta situación. En el análisis de *Pralor* de Chonlada Ruengruglikit, se estudian las prácticas de magia más significantes de la obra: la areca «volante» y la gallina cristalina, a partir de una base antropológica muy interesante.

El primer plan de Ruen y Roy se ubica en la cultura trovadoresca de la zona norteña de Tailandia. Ellas mandan a los comerciantes-trovadores al reino de Pralor para cantar una canción alabando la hermosura de las dos princesas. Al escucharla, el príncipe se enamora de ellas y acaricia su pecho ante estos trovadores como señal de su deseo hacia las princesas. A partir de este código Ruen y Roy empiezan con las dos primeras prácticas mágicas, aunque no consiguen plenamente su objetivo. Según Ruengruglikit, Pralor aún no sabe qué sienten las dos princesas, por eso no empieza a viajar hasta que le llega la areca.

Como esta obra tiene origen en una leyenda norteña, zona de los actuales Distrito de Jaehom de la Provincia de Lampang y Distrito de Rongkwang de la Provincia de Prae, hay que estudiar la cultura local para comprender estas codificaciones presentes en el libro. La areca «volante», según Ruengruglikit, es signo tanto de la hospitalidad de los huéspedes y la aceptación de ésta por parte de los invitados como el de la manifestación del amor y su aceptación, según aparece en varias obras tailandesas. Así la areca «volante» es el mensaje secreto de Prapuan y Prapaeng que revela a Pralor sus sentimientos y le invita a conocerlas (Ruengruglikit 2002: 22-26). En cuanto a la gallina cristalina, a la que sigue Pralor hasta el huerto de Prapuan y Prapaeng, se vincula estrechamente con la creencia local. Para los que viven en esta zona del norte de Tailandia, partes de la gallina, por lo general los huesos, se utilizan para el arte adivinatorio. Antes de cruzar el río Kalong en la frontera entre los dos reinos, Pralor quiere adivinar su futuro: si él podrá regresar a su reino después de encontrarse con las princesas, para lo cual la corriente deberá correr de manera natural; si no, que aparezca la contracorriente. Resulta que aparece la contracorriente y, para colmo, con el color de la sangre, lo que preocupa mucho al protagonista. Así, según la investigadora, cuando éste ve a la gallina cristalina, la sigue no por su belleza descrita en la obra sino por la posible otra adivinanza de su futuro (Ruengruglikit 2002: 33).

En *La Celestina*, para Severin, es posible que el efecto de la magia, «hilo-cordón-cadena», sirva sólo como estratagema argumental puesto que, en caso contrario, no sería necesaria ya que Melibea está secretamente ilusionada por Calisto desde el principio (1997: 40). Según Berndt, la

reacción violenta de Melibea revela su conflicto interior entre la voluntad individual, que no puede expresar directamente, y las leyes sociales (1963: 52). En realidad, Melibea nunca se olvida de Calisto: cuando está sola sólo piensa en «aquel señor» cuya vista le cautivó. Para Berndt, desde la primera vez que Celestina entra en su casa se convierte en instrumento de Melibea y no opera ningún cambio en la joven (1963: 53). Además, la entrega del cordón implica la vuelta de Celestina de forma apurada, ya que Melibea mandó a Lucrecia para rogarle que viniera antes y así poderle confesar su pasión y concertar la primera visita nocturna de Calisto. Después de este acontecimiento, Melibea opta por seguir su corazón, que implica la violación de las normas sociales e ir contra la voluntad de sus padres.

Cabe destacar también la coincidencia del lugar del encuentro de los amantes en *Lilit Pralor* y *La Celestina*: el huerto de las protagonistas. Éste representa un espacio cerrado, privado y de recreo para las mujeres de la época. Además, es curioso que tanto Calisto como Pralor ven por primera vez a Melibea y a las princesas, Prapuan y Prapaeng, en el huerto de éstas, guiados accidentalmente por aves: el halcón perdido en el caso de Calisto y la gallina cristalina en el caso de Pralor.

En la literatura tailandesa la protagonista-princesa suele tener un huerto privado para pasear y para recoger las flores con que hacer guirnaldas, uno de los deberes tradicionales de las mujeres aristócratas. El huerto, lleno de variedades de flores cuyos olores provocan, según Pralor, el deseo táctil y la imaginación sexual, es el espacio secreto para el goce erótico de los amantes. Y en este primer encuentro sucede la llamada «escena milagrosa», o sea, la estrofa con las metáforas del acto sexual a través de los elementos naturales: insectos, lotos, estanque, peces, elefantes, etc.

En el caso de *La Celestina*, según Weinberg, el primer encuentro entre Calisto y Melibea simboliza la agresión a las restricciones de la España del siglo xv del protagonista, por lo que destruye la tradición del *amor cortés* que él mismo pretende seguir (1971: 137). El halcón, tradicionalmente símbolo de rapiña, apetito y destrucción, representa la pasión sexual del protagonista que determinará el devenir de la historia (Weinberg 1971: 138). Al mismo tiempo, este halcón sirve como «excusa» para «invadir» el «Edén» o «paraíso prohibido» fortificado con las paredes de Melibea, que simboliza su virginidad, su honor y su clase social (Weinberg 1971: 142).

La venganza, la tragedia y la tragicomedia

Lilit Pralor y *La Celestina* comparten el tema de la venganza, cuyo resultado (éxito o fracaso) determina la característica clave de las obras: la tragedia en la primera y tragicomedia en la segunda. En *Lilit Pralor* se advierte desde el inicio de la obra con la descripción sangrienta de la guerra

entre los dos reinos. A los quince días de estancia de Pralor en el reino de Song, el rey Pichaipitsanukorn conoce del escándalo ocurrido. Sin embargo, al ver la hermosura de Pralor, el rey le perdona y promete celebrar la boda con sus hijas. Sin embargo, la abuela de las princesas, esposa del rey muerto Pimpisakorn y madrastra del rey Pichaipitsanukorn, decide vengarse. Manda a la tropa asesinar a Pralor. Sus pajes y las mozas de compañía, disfrazadas de hombres, sacrifican sus vidas para proteger a sus amos. Prapuan y Prapaeng no quieren vivir sin Pralor, pues presuponen consecuencias escandalosas, por lo que deciden morir, también disfrazadas de hombres, mediante flechas venenosas junto a su amante. Esta muerte trágica de los siete personajes será la causa de la pena de muerte de la abuela y sus soldados.

En cambio, en el caso de *La Celestina*, después de muerta Celestina, Elicia y Areúsa planean vengarse de Calisto. Averiguan dónde se realizará el encuentro de Calisto y Melibea y piden a Centurio que dé muerte al galán a la vuelta de la casa de su amante. Sin embargo, este plan no llega a llevarse completamente a cabo porque Calisto muere accidentalmente al resbalar de la escalera cuando intentaba ayudar a sus mozos ante el peligro inexistente, su único acto «valeroso» que fracasa. Este acontecimiento lleva a la única tragedia de la obra: el suicidio de Melibea.

La lamentación y la reiteración de las ideas principales de las obras

Después de la muerte de los protagonistas principales en *Lilit Pralor* y *La Celestina* se presenta la lamentación de Pranang Boonlua, madre de Pralor, y la de Pleberio, padre de Melibea. La desigual reacción de estos personajes refleja las diferencias entre las corrientes filosófico-culturales de las respectivas sociedades en donde surgieron las obras. En la primera, para Pranang Boonlua, la partida de Pralor implica la imposibilidad de su vuelta. Así surge el paralelismo de su lamentación antes del viaje de su hijo con la de después de su muerte. En ambas lamentaciones destacan el amor y la ternura maternas, como se insiste a través de la descripción del cariño desde el embarazo, el cuidado y toda la preocupación posterior. Además, se refleja, de manera relevante, la influencia de la creencia en el karma, un concepto budista muy arraigado en la sociedad tailandesa. Este pensamiento «determinista» ayuda a Pranang Boonlua, de alguna manera, a aceptar todo lo ocurrido por el destino inevitable de Pralor.

La Celestina se cierra en el acto XXI, que trata de la lamentación, según la tradición, del antiguo planto de Pleberio por la muerte de su hija (Berndt 1963: 69). Según Gilman, esta parte resume y da sentido a todo lo ocurrido (1979: 521). Para él, Pleberio es portavoz de la intención final de Rojas: «reprehensión de los locos enamorados y aviso de los engaños de las alca-

huetas e malos e lisonjeros sirvientes». Pleberio no condena a su hija sino al amor trágico, «del poder que tiene, del engaño y de la injusticia que encierra» (Berndt 1963: 70). El amor presentado a través de la lamentación de Pleberio es arbitrario, cruel y heterodoxo, cuyo carácter determinista lleva a la muerte de los servidores: Celestina, Melibea, Calisto Sempronio y Pármeno, porque no existe ninguna ley, ni cristiana ni judía, a la que puedan acogerse (Gilman 1979: 522- 523).

Conclusión

Lilit Pralor y *La Celestina*, escritas entre fines del siglo xv y principios del siglo xvi, revelan tanto la universalidad del mundo literario como la singularidad de la tradición y cultura de Tailandia y España. El carácter universal que posibilita la estrecha relación entre estas dos obras se debe a una serie de coincidencias socioculturales de la época en la que surgieron, lo que a su vez provoca curiosas similitudes entre los argumentos de ambas historias. Asimismo, al tratamiento de ciertos temas —presentados, en cada caso, a través de comportamientos diferentes entre los protagonistas— como el amor, la pasión, la venganza, la práctica de la magia o el rol de la mujer en la sociedad, completan estos «lazos universales» entre ambas obras, junto con otros elementos comunes utilizados por sus autores, caso del huerto —espacio de encuentro para los amantes— o la ayuda de los criados de Calisto y de las mozas de compañía de Prapuan y Prapaeng, etc.

Por contra, la singularidad de cada obra es fruto de las diferencias entre las tradiciones literarias de Tailandia y de España y de sus diferentes contextos sociales. Mientras que *La Celestina* se ubica en una época de transición y de cambio de los valores de la baja Edad Media, se inspira y parodia la tradición del *amor cortés*, con la superación estamental que este último conlleva; *Lilit Pralor* presenta un tratamiento temático diferente al de otras obras contemporáneas, aunque todavía revela el aire literario típico de su época y elementos en concordancia con las reglas establecidas por la sociedad monárquica de su tiempo.

Finalmente, es interesante destacar la relación numérica aparecida en ambos textos. Hay una coincidencia en el uso del número dos, el número de la pareja, tanto en el final trágico de ambas obras (la muerte de todos los personajes principales): dos amantes, Calisto y Melibea, y dos criados, Sempronio y Pármeno, en *La Celestina*; dos princesas —Prapuan y Prapaeng— y Pralor, dos pajes —Kaew y Kuan— y dos mozas de compañía —Ruen y Roy— en *Lilit Pralor*. Aunque con una excepción, también común a las dos historias: en cada obra queda un personaje femenino «sin pareja»: Celestina, que muere por su codicia, y la abuela de las princesas, que muere por su rencor y venganza.

Bibliografía

- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio. «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*». *Lemir* 12 (2008): 325-340.
- BERNDT, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna*. Madrid: Gredos, D.L. 1963.
- ESCUADERO, Juan M. «La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*» en *El mundo social y cultural de La Celestina*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usanáriz. Vervuert: Iberoamericana, 2003, pp. 109-126.
- GERLI, E. Michael. «El placer de la mirada: voyeurismo, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*» en *El mundo social y cultural de La Celestina*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usanáriz. Vervuert: Iberoamericana, 2003, pp. 121-207.
- GILMAN, Stephen. «La voz de Fernando de Rojas en el monólogo de Pleberio» en *Historia y crítica de la literatura española I, Edad Media*, Deyermond, Alan (coor). Barcelona: Editorial Crítica, 1979, pp. 521-524.
- GREEN, Otis H. «Amor cortés y moral cristiana en la trama de *La Celestina*» en *Historia y crítica de la literatura española I, Edad Media*, Deyermond, Alan (coor). Barcelona: Editorial Crítica, 1979, pp. 504-507.
- LACARRA, María Eugenia. «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*». *Celestinesca*. 1 (1989): 11-29.
- MARAVALL, José Antonio. «Calisto y los criados: la desvinculación de las relaciones sociales» en *Historia y crítica de la literatura española I, Edad Media*, Deyermond, Alan (coor). Barcelona: Editorial Crítica, 1979, pp. 513-516.
- MORROS MESTRES, Bienvenido. «*La Celestina* como como *remedium amoris*». *Hispanic Review* 1 (2004): 77-99.
- PÉREZ TOBARRA, Luis. *Análisis cuantitativo de La Celestina: «El problema de su autoría»*. Barcelona: Puvill libros, D.L. 1993.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina* (edición de Dorothy S. Severin). Madrid: Cátedra. 1997.
- (y «antiguo autor»). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Barcelona, Editorial Crítica, 2000.
- RUENGRUGLIKIT, Chonlada. *Leer Lilit Pralor: análisis e interpretación*. Bangkok: Editorial de Universidad de Chulalongkorn, 2002.
- RUBIO GARCÍA, Luis. *Estudios sobre La Celestina*. Murcia: Universidad de Murcia, 1985.
- RUSSELL, Peter E. «La magia de *Celestina*» en *Historia y crítica de la literatura española I, Edad Media*, Deyermond, Alan (coor). Barcelona: Editorial Crítica, 1979, pp. 508-512.
- WEINBERG, F.M. «Aspects of symbolism in *La Celestina*», *Modern Language Notes* LXXXVI (1971): 136-153.

LUESAKUL, Pasuree, «*Lilit Pralor y La Celestina: un estudio comparado de la literatura amorosa entre Tailandia y España*», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 101-113.

RESUMEN

A fines del siglo xv y principios del xvi, cuando aún no existía ningún contacto entre Tailandia y España, surgieron dos de las obras literarias más importantes de la historia de la literatura de los respectivos países: *Lilit Pralor* y *La Celestina*. Partiendo de un contexto social y tradición literaria totalmente distintos, las obras presentan un paralelismo en el tratamiento de la historia del amor *loco-ilícito*, logrado a través del uso de la magia, que arrastra la vida de los protagonistas hacia el final trágico; comparten así, de manera sorprendente, importantes elementos argumentales, que revelan, a la vez, la universalidad y la singularidad de los aspectos literario-culturales de Tailandia y España.

PALABRAS CLAVE: *Lilit Pralor*, *La Celestina*, literatura tailandesa, literatura comparada.

ABSTRACT

Between the end of the fifteenth and the beginning of the sixteenth centuries, when the contact between Thailand and Spain did not exist, two of the most important literary works in the history of literature in the respective countries appeared: *Lilit Pralor* and *La Celestina*. Coming from totally different social contexts and literary traditions, these works present a parallel in the treatment of the history of *fool-illicit* love achieved through the use of magic, which drags the main characters to a tragic end. These two books, thus, surprisingly share the important plot elements which, at the same time, reveal the universality and singularity of literary and cultural aspects of Thailand and Spain.

KEY WORDS: *Lilit Pralor*, *La Celestina*, Thai literature, comparative literature.



Los prólogos en prosa de *La Celestina*

Bienvenido Morros Mestres
Universidad Autónoma de Barcelona

Sólo hace cuatro años publiqué un trabajo en el que pretendía señalar las grandes coincidencias entre el prólogo que Rojas escribió para presentar la *Comedia*, la primera refundición que hizo de *La Celestina*, y el que Eneas Silvio Piccolomini, el futuro papa Pío II, compuso para explicar el origen de su *Historia de duobus amantibus*.¹ El sienés incluye una carta dirigida al que había sido su profesor de derecho, Mariano Sozino, no sólo para agradecerle las enseñanzas recibidas sino también para hacerle saber que, a regañadientes, había decidido satisfacer sus deseos de que le escribiera una historia de amor. Si se resiste a transigir con su maestro es porque considera que las edades de los dos, el autor con cuarenta años y el profesor con cincuenta, no son las más apropiadas ni para construir una obra con ese tema ni tampoco para leerla: piensa que el amor exige edades que ellos dos ya han superado. El castellano también reproduce una carta en que se dirige a un amigo, que no identifica en ningún momento, para agradecerle beneficios cuya naturaleza no llega a desvelar pero que aduce porque quiere compensarlos ofreciéndole una obra como la *Comedia*. No dice que el amigo al que apela le haya pedido que se la escriba, seguramente porque conocía los motivos por los que lo hizo el profesor de derecho. Sí reconoce que su amigo ha sido de joven muy aficionado al amor, pero no habla de edades en concreto; Piccolomini recrimina a su interlocutor que lo haya sido antes y que lo siga siendo en la actualidad, cuando por viejo debería haberlo dejado de ser. Podía darse el caso que de manera implícita Rojas, si es que había podido deducir la relación entre el futuro papa y Mariano, también se estuviera dirigiendo a un profesor de derecho, de la universidad salmantina, y decidiera premiarlo con una

1.— Véase Morros 2004. Entonces no cité el librito de Lacarra 2003 que también entendía *La Celestina* tanto *Ars amandi* como *reprobatio amoris*.

obra que le permitiera vencer su incontrolable lascivia: al hallar en la ciudad los papeles con la versión primitiva de la obra, piensa enseguida en la función de arma defensiva para el amigo que hasta ese momento no ha parecido saber defenderse de las acometidas de Cupido. Esa función que atribuye a su obra la extiende a todos sus paisanos jóvenes que en su mayoría no han podido sustraerse de la sensualidad propia del lugar en que han nacido. No deja claro si el amigo figura entre la muchedumbre de galanes de la provincia de Toledo a la que se está refiriendo. Parece que sí porque Mariano Sozino era compatriota de Piccolomini, como él mismo se encarga de recordar al principio de una carta que escribe a Kaspar Schlick el 3 de julio de 1444: «Marianus Sozinus Senensis, conterraneus meus...».² En esa carta, ofrece una semblanza muy completa del que había sido su maestro, a quien desde Viena sigue profesando el amor y la admiración de siempre.

Podría darse la posibilidad, que ya había contemplado en el trabajo de marras, de que Rojas se inventara a ese amigo para poder dedicarle una obra que había de beneficiarle porque, al escribirla, pretendía disuadirlo de seguir cometiendo un pecado que tampoco quería que cometiesen sus lectores y oyentes. Existiera o no el amigo en cuestión, parece bastante obvio que redactó ese primer prólogo pensando en el que Piccolomini había elaborado para explicar una obra que nunca habría querido componer al ser consciente que por su erotismo más que desanimar a quien se la había pedido acabaría animándolo en el pecado que pretendía hacerle aborrecer. Al no especificar la naturaleza de los beneficios recibidos de su amigo plantea dudas sobre su existencia real y parece más una creación literaria para poder justificar, como lo había hecho su modelo, una obra que sabía que era ambigua. Si no especifica la clase de mercedes de que ha sido objeto por parte de ese misterioso amigo quizá es porque desconocía las que el futuro papa agradecía a Mariano. El autor de la *Historia* no se refiere a su interlocutor como profesor suyo de derecho, y solo se limita a dejar de testimonio de unos beneficios que le obligan sin otra alternativa a aceptar su petición. Hasta aquí no hay mayores novedades con respecto a las similitudes entre esos dos prólogos sobre las que ya había llamado la atención. Al basarlas solo en la traducción castellana que de la obra de Piccolomini apareció en Salamanca en 1496 no me había dado cuenta de los motivos reales por los que el futuro papa la había compuesto.

Repasando por casualidad, que es sin duda la mejor aliada de los filólogos, la versión original del texto, reparé en una información que el traductor castellano había pasado por alto en una labor de verdadera censura. Piccolomini insiste en que la lujuria no dejará envejecer a su ex profesor, a quien, a pesar de tan negra expectativa, se dispone a complacerlo com-

2.- Piccolomini 2004: 118.

poniendo una obra que en realidad le ha pedido para poner remedio a problemas propios de la edad.

Nequitia est, que te non sinit esse senem. Ero morigerus
cupiditati tue et hanc inguinis egri canitiem prurire fa-
ciam...³

El traductor castellano intenta evitar que el texto diga lo que dice haciendo concertar un acusativo con un genitivo, pero de ese modo consigue que la frase sea del todo inocente al convertirla en «una vaga alusión a la debilidad de la vejez». También podría haber manejado una edición del texto latino en que este pasaje tuviera la mala lectura de «nimis» por «inguinis», y hubiera intentado ofrecer una versión más o menos coherente con el original que había usado:⁴

Lujuria es la que no te deja de ser viejo. Seré a tu codicia obediente: yo porné comezón en esas tus enfermas canas...⁵

Piccolomini afirma, sin ambigüedad posible, que Mario le había pedido que escribiera una obra de contenido erótico para solucionar la impotencia que le ha impedido satisfacer esa libido tan exacerbada. Por si había alguna duda sobre esa disfunción sexual de su maestro de derecho, ha recurrido a la expresión que Juvenal había usado en una sus sátiras para ilustrar los muchos males que comporta una vejez demasiado prolongada, entre los que menciona precisamente los de la impotencia. Acaba insinuando que en esos casos el que la padece afecta ser víctima de una lascivia que resulta sospechosa porque sólo la puede satisfacer con otro tipo de prácticas sexuales, en clara referencia a las de tipo homosexual:

nam coitus iam longa oblivio, uel siconeris, iacet exiguus
cum ramice neruus et, quamuis tota palpetur nocte, ia-
cebit. anne aliquid sperare potest haec inguinis aegrucaniti-
ties? quid quod merito suspecta libido estquae venerem
adfectat sine viribus?⁶

(‘En efecto, el coito lo lleva olvidado hace mucho tiempo, o si intenta practicarlo, el diminuto miembro cuelga como si estuviera herniado, y aunque se lo toquen toda la noche seguirá colgando. ¿Acaso se puede esperar algo

3.– Piccolomini 2004: 18.

4.– En las notas a su edición, Ines Ravasini ya señaló que la «versión ‘spagnola’ atenúa la ‘crudezza dell’espressione originale con la soppressione dell’esplicito riferimento alla sfera sessuale e mantiene solo una vaga allusioni alle debolezze della vecchiaia’» (Piccolomini 2003: 372).

5.– Piccolomini 2001: 168 y 2003: 300.

6.– Juvenal 1979 y 1991: 342.

de las canas de esta ingle enferma? ¿Qué diré sino que es con razón sospechosa la libido que sin fuerzas afecta ser venérea?').

No parece que Piccolomini pueda ser demasiado malicioso con su maestro, a quien sin embargo le cita el verso 208 íntegro de Juvenal para reprocharle que a su edad simule una libido que no puede saciar por carecer de las fuerzas necesarias para poder hacerlo: «Nec quicquam senectute est deformius, que Venerem affectat sine viribus» («ni hay cosa más deforme que la vejez que los autos de lujuria, sin fuerzas, desea»).⁷ Juvenal había visto en esos deseos fingidos una coartada para disimular los de otro tipo que eran los únicos que los ancianos en su situación podían colmar. El futuro papa no emplea la palabra «suspecta» para calificar la lujuria que su paisano podría fingir para encubrir unas tendencias sexuales que por supuesto no querría reconocer. Parece descartar que su antiguo profesor de leyes las haya manifestado cuando con su obra, de amores heterosexuales, tiene la esperanza de devolverle las fuerzas que le impiden a su edad poner en práctica una lascivia que no ha podido reprimir. También podría pensarse que para corregir esas tendencias sexuales de su interlocutor acaba cediendo a sus deseos de escribirle una obra de contenido erótico. De ese modo podrá restituirle el vigor necesario para ejecutarlo con personas del otro sexo. Cualquiera que sea la interpretación de esos pasajes de la *Historia*, siempre nos podremos preguntar por qué su autor imitó tan literalmente unos versos en que Juvenal acusaba a los viejos impotentes de unos hábitos que disfrazaban de una falsa concupiscencia.

En la citada carta a Kaspar Schlick, Piccolomi rehabilita la imagen de Mariano al atribuirle todas las cualidades que podía atesorar un humanista de la época. Lo presenta como experto «iuris utriusque» y como modelo de virtud. Finge no saber por qué un hombre de esas características le exige ahora una cosa tan banal como la composición de una obra de tema amoroso: «At, homo tantarum virtutum, cur nunc rem leviusculam exigat, non scio».⁸ Lo justifica diciendo que quien no haya probado el amor es una bestia o una piedra insensible. Esa misma afirmación también se la recuerda a su maestro después de preguntarle retóricamente que quién ha llegado a los treinta años sin haber llevado a cabo grandes hazañas por amor. Sin embargo, a los cuarenta no aparece acuciado por su fuego, aunque descarta hablar de sí mismo para evitar atizar unas cenizas que no sabe si están completamente apagadas. De su maestro afirma que en julio 1444 ya ha cumplido cincuenta años cuando en realidad sólo era cuatro años mayor que él (Sozino había nacido en 1401). ¿Por qué le atribuye a su interlocutor seis años más de los que tiene? ¿Podía el profesor de leyes

7.- Piccolomini 2004: 18, 2001: 168 y 2003: 300.

8.- Piccolomini 2004: 120.

padecer de impotencia a los cuarenta y cuatro años? Si lo que hace es gastar una broma también habrá que entender como tal ese problema sexual que sitúa como el origen y la inspiración de su obra. Lo envejece para poder presentar su redacción como una labor no deseada. Si, además, ha de justificar, que eso no queda claro, sus tendencias sexuales, cuanto más viejo lo haga más fácilmente lo podrá hacer.

Rojas podía haber leído la versión latina de la *Historia duobus amantibus* y, por tanto, estar al corriente de los motivos reales que llevaron al autor que adopta como modelo a escribir una historia en muchos aspectos similar a la que había encontrado ya escrita y que había decidido acabar. No creo que pudiera reconocer el guiño que su autor había hecho a su maestro cuando decidía presentarlo víctima de una lujuria para cuya satisfacción no disponía de las fuerzas necesarias. Sí, en cambio, podía haber entendido que Mariano había solicitado la obra a su discípulo por la necesidad de acabar con sus problemas de erección. Solo de ese modo puede entenderse esa insistencia suya en declarar la intención moral de la obra en cuya elaboración había colaborado de manera tan decisiva. En su primera versión, justifica el erotismo que introduce en diversos autos de la comedia al presentarlo como la corteza dulce con la que disimular la amarga medicina que ha de devolver la salud a tantos jóvenes descarriados por culpa de un amor excesivamente carnal. No parece demasiado consciente, o no quiere serlo, de que ese erotismo que reconoce en su obra pueda producir un efecto contrario al buscado cuando determinó concluirla. De eso se dio cuenta cuando la comedia llegó a las diversas imprentas del país que se encargaron de difundirla. Es entonces cuando le plantearon las críticas de las que quiso hacerse eco, según tendremos ocasión de comprobar enseguida. Pero también cabe la posibilidad de que hubiera manejado una edición del texto original con la lectura «nimis» en vez de «inguinis». En ese caso, ignoraría el dato de la impotencia de Mariano, pero no el que la suya estaba siendo una vejez presidida por la lujuria. Pero resulta del todo imposible poder demostrar si consultó la edición sin el error o con el error.

Al preparar la segunda versión, alargando la obra cinco autos más, Rojas se planteó esas contraindicaciones de su obra que no quiso o no había querido prever. Para hacerles frente, decidió escribir un segundo prólogo, mucho más extenso que el primero, a base de extractar literalmente fragmentos de otro que Petrarca había incluido al principio del segundo libro de sus *De remediis utriusque fortunae*. Si plagia al aretino, porque de plagio se trata, no es para reflexionar sobre la relación de los personajes de su obra que viven en perpetua contienda, sino para anticipar las opiniones e interpretaciones tan diversas que se han dado y propuesto de su obra. El plagio de Petrarca lo remata con la referencia a las diversas edades del hombre que introduce para dar paso a los diferentes tipos de lectores de la comedia. Al igual que su modelo, distingue cuatro edades diferentes:

la *infantia*, la *pueritia*, la *adolescentia* o *iuventus* y la *senectus*.⁹ La *infantia* abarca los primeros siete años de la vida del ser humano; la *pueritia* comprende los siete siguientes; la *adolescentia* y la *iuventus* aparecen unidas en una sola edad, de los catorce a los cuarenta (la transición de una a otra está marcada por la mayoría de edad, situada a los veinticinco años); la *senectus* engloba de los cuarenta a los setenta. De los que se hallan en la primera edad Rojas presume que con su obra no podrán hacer otra cosa que romper sus hojas o llenarlas de garabatos; de los que están en la segunda afirma que la leerán pero no entenderán nada; de los que ya han alcanzado la tercera asegura que expresarán su desacuerdo con lo leído; y de los que han llegado a la última nada dice porque los excluye de un posible interés por una obra de tema amoroso:

La primera los borra y rompe; la segunda no los sabe bien leer; la tercera, que es la alegre juventud y mancebía, discorda.¹⁰

Esa exclusión se la inspira sin duda las reflexiones que Piccolomini hace sobre la inoportunidad de que un anciano como Mariano Sozzini reclame una historia con idéntico tema:

Iuvenes animos res ista delectat et tenera corda deposit. Senes autem tam idonei sunt amores auditores quam prudentie iuvenes.¹¹

Si Rojas menciona las disconformidades de los jóvenes con su obra es porque o se las imagina o se las ha hecho llegar el amigo, de haber existido, a quien dedicaba la comedia o cualquier otra persona que fuera de su círculo familiar o laboral. Pero de todos los lectores potenciales de su obra, tras prescindir de los viejos, sólo los jóvenes parecen haberle planteado duras críticas. Entre ellos no parece que pudiera haber demasiadas discusiones, porque una gran mayoría no habría entendido que el autor concediera tan poca atención a los placeres carnales y que diera un final tan trágico a los personajes que los habían disfrutado a lo largo de la obra. Porque Rojas estaría de acuerdo con la afirmación de Petrarca de que los jóvenes no tendrían ninguna contienda con los deleites inherentes a su edad, sino más bien un unánime consentimiento con todos ellos por quererlos experimentar sin ningún tipo de remordimiento. Seguramente por esa razón también estaba dispuesto a satisfacer las peticiones de sus lectores, de ese sector juvenil, al que decía dedicar su obra, de alargar los

9.— Petrarca se había burlado de las muchas divisiones de la vida en *aetates* (Rico 1992-1993: 200, n. 43, y 207, n. 49, y 2002: 303), y aquí opta por una síntesis entre las dos más difundidas en la Edad Media, la que la divide en cuatro (*pueritia*, *adolescentia*, *iuventus* y *senectus*) y en seis (*infantia*, *pueritia*, *adolescentia*, *iuventus*, *gravitas* y *senectus*). Véase Burrow 1988: 14, 22-23, 85, etc.

10.— Rojas 1996: 18 y 2000: 19-20.

11.— Piccolomini 2004: 18.

placeres de los protagonistas. Vale la pena leer ese pasaje del *De remediis* en que el aretino alude a los diferentes problemas a los que los seres humanos deben hacer frente a cada edad de su vida y se centra en los que tienen los jóvenes con los deleites a los que no quieren renunciar. Después de reproducir el texto en latín doy la traducción castellana que el arcediano de Madrid, Francisco de Madrid, publicó en 1510:

Iam que infantium bella cum lapsibus? Que puerorum rixa cum literis, amarissime serentium, quod predulciter metant? Quenam insuper adolescentium lis cum voluptatibus, dicam verius, immo quanta secum lis affectuumque collisio? cum voluptatibus enim nulla lis penitus, sed consensus est, omni lite funestior. Credo, expertus, nulli hominum generi, nulli etati plus litigii esse, plus inextricabilis laboriosique negotii, nullos hominum tam letos videri, nullos esse tam miseros aut tam mestos [...] Quod denique illud senum cum etate ac morbis propinquante morte?

(‘Digamos, pues, qué guerra tienen los niños con las caídas y qué contienda los muchachos con las letras, cuán amargamente siembran lo que dulcemente han de coger; qué pleito los mancebos con los deleites o, por mejor decir, qué contienda y repugnancia de afecciones tienen consigo mismos (que con los deleites ninguna cuestión tienen, antes consentimiento tal que es muy peor que ninguna cuestión). Por experiencia lo sé, que ninguna condición de hombres ni ninguna edad tiene más litigio ni más dudosa y trabajosa contienda; ningunos hombres parecen tan alegres como los mancebos y ningunos son en la verdad más míseros ni más tristes [...] ¿Qué pena pasan los viejos con la edad y enfermedades vecinas a la muerte’).¹²

Como sólo parece tener en mente a los jóvenes, porque ha excluido a los viejos, no descarta la posibilidad de ofrecerles una obra en que puedan regodearse con las escenas en que los protagonistas acaban saciando su carnalidad con sus respectivas amadas. Incluso atribuye a los personajes femeninos un papel muy activo en la puesta en práctica de su sexualidad. Pone en boca de Melibea un lamento que sin duda no hacía presuponer su arrepentimiento después de comprobar que su adorado Calisto se había caído por las escaleras por las que bajaba para socorrer a sus dos criados. La hija de Pleberio, nada más conocer la muerte de su amante, no la interpreta como un castigo divino, porque de lo único que se queja

12.– Petrarca 1978: 453-454.

es de no haber disfrutado más de su sexualidad: «¿Cómo no gocé más del gozo?», confiesa la muchacha a su criada Lucrecia. Ese el motivo por el que decide suicidarse, porque es consciente de que desde ese momento, después de descubrirse sus amores secretos con Calisto, no podrá disfrutar de más deleites que los que pueda proporcionarle una vida entre las paredes de un monasterio. Prefiere condenarse al infierno para reunirse allí con Calisto, que ha muerto sin la posibilidad de confesarse, que conservar una vida en la que habrá de renunciar a unos placeres que, después de haberlos descubierto, considera imprescindibles para llegar a ser feliz. Rojas había de hacer que su heroína se matara para evitar convertirse en portavoz de unas ideas que sin ese final trágico habrían escandalizado más de lo que llegó a escandalizar su obra

Al final de ese segundo prólogo Rojas no tiene demasiados miramientos por anunciar que sus lectores le han pedido que prolongue los deleites de los amantes. Al reconocer que en ese punto sus lectores se habían puesto de acuerdo, está admitiendo que su obra ha incitado en todos ellos la práctica del tipo de deleites que se había propuesto desarraigar de la tierra en que había nacido:

Así que viendo estas contiendas, estos disonos y varios juicios, mire adónde la mayor parte acostaba y hallé que querían que alargase en el proceso de su deleite destes amantes, sobre lo cual fui muy importunado, de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan extraña labor...¹³

Para reflejar en su prólogo esa demanda de la mayoría de sus lectores de incluir en su obra más escenas eróticas, Rojas ha vuelto a fijarse en el prólogo en que Piccolomini era objeto de la misma reclamación por parte del maestro a quien de ningún modo quería contrariar negándose. Primero leamos el texto en su lengua original para enseguida contrastarlo con la versión castellana:

Parebo igitur petitioni tue, iam decies multiplicare, nec amplius negabo, quod tanto convento postulas.

Ya por diez veces importunado, obedeceré tu mandado y de aquí adelante no negaré lo que con tanto hervor me pides.¹⁴

Los dos autores se presentan acosados por quienes no pretenden más que dar rienda a su sensualidad, y los dos confiesan que los complacerán, a pesar de hacerlo a regañadientes y con cierto disgusto, porque supone para ellos otorgar a sus obras un uso en el que en principio no habían

13.– Rojas 1996: 19 y 2000: 21.

14.– Piccolomini 2004: 18, 2001: 168 y 2003: 300.

pensado. Ceden sobre todo por la insistencia y tozudez de los que no aspiran más que a poder satisfacer sus placeres físicos. Sin embargo, los dos autores se diferencian en las edades de quienes les han pedido un mayor erotismo en los libros que han leído o se disponen a leer para colmar su lujuria: los del toledano son jóvenes en los que los deleites carnales no desentonan, mientras que los del sienés se resumen en su viejo profesor a quien esos deleites ya no le convienen. También se diferencian en las edades que ellos dos han alcanzado cuando escriben sus obras. El italiano confiesa estar a punto de cumplir los cuarenta (la obra la compone en julio del año 1444 y él había nacido el 18 de octubre de 1405), mientras que el castellano se anuncia en las coplas acrósticas como «bachiller», queriendo dar a entender que lo es del oficio del que presume en el prólogo que las precede: el de jurista. Si el grado que parece haber alcanzado es el de bachiller en leyes, Rojas debería haber cumplido entonces como poco entre veintitrés y veintisiete años, teniendo en cuenta que en Salamanca debía haber estudiado tres años en la escuela de artes y seis en la de derecho, y que debía haber ingresado en su universidad entre los catorce y dieciocho años: entonces si en 1500 era bachiller, debía haber nacido entre 1473 y 1476.¹⁵ Por tanto, él se hallaba dentro de ese grupo mayoritario de lectores para quienes escribe su obra, el de adolescentes y jóvenes que intentan no desaprovechar los años en que pueden disfrutar de los placeres de la carne. A diferencia del futuro papa, no introduce ninguna referencia a su experiencia personal con respecto al amor, ni para decir que ha caído en sus redes, ni para presumir de haber escapado a ellas. Supongo que descarta esa posibilidad por representarse al amigo enamorado solo en la juventud y no en la vejez. Si le reprocha amar en un período de su vida en que podía estarle permitido no podía admitir hallarse en la misma situación que su interlocutor. La adolescencia y juventud debía afrontarlas liberado del yugo de Cupido si deseaba transmitir credibilidad en el mensaje que quiere hacer llegar a quienes estaban pasando por las edades tan difíciles de cualquier ser humano. Son esas las edades que pone a sus protagonistas. De Calisto la alcahueta asegura que tiene veintitrés años;

15.— Las *constituciones* de la Universidad de Salamanca promulgadas en Roma en 1422 por el papa Martín V establecían tres años para obtener el grado de bachiller en artes, seis más para el de leyes y otros dos para el de cánones (véase Fuerte Herreros 1984: 29). En el prólogo a la *Comedia*, Rojas alude a las vacaciones en cuyo transcurso ha podido componer la obra, y esas vacaciones podrían serlo tanto del los estudiantes como del año judicial (Lacarra 2003: 20). Si lo son del primer tipo, en el prólogo haría referencia aún a su condición de estudiante, mientras que en las coplas acrósticas, al decir que era «bachiller» a secas, podía estar reconociendo que sólo lo era de artes, o también de leyes. Tanto el prólogo como las coplas aparecen a partir de la edición toledana de 1500. En la burgalesa de un año anterior no debía incluirlos porque, a pesar de que falta la primera hoja, no habría espacio suficiente para la reproducción de esos paratextos, habida cuenta que tampoco imprime las coplas finales cuando disponía de hojas para hacerlo (Lacarra 2003: 21). El prólogo y las coplas el toledano hubo de redactarlas a la vez porque las segundas las anuncia al final del primero.

de Melibea su padre recuerda que sólo había cumplido veinte años cuando se suicidó, mientras que él ya había llegado a los sesenta. Confiesa que hasta los cuarenta se había dejado encandilar por los mismos deleites que su hija, pero que a partir de esa edad, coincidiendo con el comienzo de la vejez, había renunciado a ellos al casarse con Alisa, la madre de Melibea.¹⁶ En todas esas edades, más que en Piccolomini, que también dice haber renunciado a la concupiscencia al acercarse a los cuarenta, Rojas podía haberse inspirado en Petrarca, quien en su *Secretum* recordaba haberse enamorado de Laura en plena adolescencia, cuando había llegado a los veintitrés años, y que pretendía olvidarla dieciséis años después, precisamente al encarar los cuarenta años.

Piccolomini, al final de su prólogo, deja de pensar en el encargo de su maestro para dirigirse a otros posibles lectores de su libro, los mozos y las mozas, a los que intenta convencer de que su historia ha de servirles para renunciar a un tipo de amor que solo puede traerles desgracias. Por eso les anticipa el desenlace de los amores que ha decidido narrar: Lucrecia, la protagonista, muere al enloquecer por amor (se trata de una muerte natural), mientras que Eurialo, su amante, queda sumido en una tristeza de la que nunca se recuperará. Pero Piccolomini no debía de olvidar que si había reproducido las escenas de amor entre ellos era para intentar que su maestro dejara por fin de padecer la disfunción sexual que le impediría calmar su lascivia. Rojas tampoco ignoraba el uso para el que el futuro papa había creado la historia de dos amantes de su ciudad: seguramente por eso el toledano excluyó de los posibles lectores de su obra a los viejos que pudieran tener la tentación de darle una aplicación similar. Si para el primer prólogo apela a un amigo de quien sólo dice recordar que en su juventud había sufrido mucho por amor, no sabemos si cuando le dedica la obra sigue siendo joven o ya se ha hecho viejo. Si sitúa la juventud de su amigo en un pasado no muy cercano parece dar a entender que en la actualidad su interlocutor ya ha dejado atrás ese período de su vida tan conflictivo. Pero da la impresión de que sólo quiera tenerlo presente cuando era joven para evitar cualquier referencia a su vejez. No fuera a ocurrir que sus lectores hicieran asociación de ideas con el modelo que había elegido para componer sus dos prólogos.

16.— Los pasajes sobre las edades de los personajes pueden leerse en Rojas 1996: 114, 316 y 322 (o 2000: 133, 338 y 344).

Bibliografía

- BURROW, J. A., *The Age of Man. A Study in Medieval Writing and Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- FUERTES HERREROS, José Luis, *Estatutos de la Universidad de Salamanca, 1529. Mandato de Pérez de Oliva, Rector*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1984.
- JUVENAL, *Saturae*, ed. G. G. Ramsay, Harvard University Press-William Heinemann, Cambridge y Londres, 1979.
- , *Sátiras*, introducciones generales de Manuel Balasch y Miquel Dolç, traducción de Manuel Balasch, Gredos, Madrid, 1991.
- LACARRA LANZ, Eukene, *Ars amandi vs. Reprobatio amoris. Fernando de Rojas y «La Celestina»*, EDICLAS, Madrid, 2003.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «*La Celestina como remedium amoris*», *Hispanic Review*, 72 (2004), pp. 77-99.
- PETRARCA, Francisco, *De remediis utriusque fortune*, ed. Pascuale Stopelli, en <<http://www.bibliotecaitaliana.it>> 2004.
- , *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, trad. de Francisco de Madrid, *Obras. I. Prosa*, ed. Francisco Rico, Alfaguara, Madrid, pp. 411-470.
- PICCOLOMINI, Eneas Silvio, *Historia de duobus amantibus*, ed. Donato Pirovano, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2004.
- , *Historia muy verdadera de dos amantes*, ed. Ines Ravasini, en *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (siglos XV-XVI)*, ed. Pedro M. Cátedra, España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, pp. 161-217.
- , *Historia muy verdadera de dos amantes*, ed. Ines Ravasini, Bagatto Libri, Roma, 2003.
- , *Cintia. Historia de los dos amantes*, traducción de José Manuel Ruiz Vila, Akal, Madrid, 2006.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Bienvenido Morros, Vicens Vives, Barcelona, 1996.
- y antiguo autor, *La Celestina*, ed. Francisco Lobera, Guillermo Serés *et alia*, Crítica, Barcelona, 2000.
- RICO, Francisco, «'Ubi puer, ibi senex'. Un libro de Hans Baron y el *Secretum* de 1353», *Quaderni Petrarqueschi*, IX-X (1992-1993), pp. 165-238.
- , «La datación (petrarquesca) del *Corbaccio*», *Studi sul Boccaccio*, XXX (2002), pp. 299-319.

MORROS MESTRES, Bienvenido, «Los prólogos en la prosa de *La Celestina*», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 115-125.

RESUMEN

Rojas escribió dos prólogos distintos para cada una de sus versiones de *La Celestina* en los que tuvo en cuenta el prólogo que Eneas Silvio Piccolomini había escrito para su *Historia de duobus amantibus*. En el primero de los dos, se dirige a un amigo a quien dedica su obra para compensarlo de los beneficios que había recibido de él. En el suyo Piccolomini se dirige a su antiguo maestro de derecho para anunciarle que escribirá la historia de amor que le ha pedido, porque también se siente en deuda con él. El futuro papa Pío II sabe que su interlocutor le ha hecho semejante petición porque sufre una impotencia sexual a la que piensa poner remedio con la lectura de la obra de su discípulo. En el segundo prólogo, Rojas también satisface la demanda de los lectores más jóvenes de la *Comedia* al alargar por un mes los amores de sus dos protagonistas. A pesar de haber creado parte de sus respectivas obras como un estímulo al amor carnal tanto el autor italiano como el español les han dado un final trágico para disuadir a su público de que lo practiquen.

PALABRAS CLAVE: Prólogos de *La Celestina*, Eneas Silvio Piccolomini, *Historia duobus amantibus*

ABSTRACT

Rojas wrote two different prefaces for each of their versions of *La Celestina* in which took into account the prologue that Aeneas Sylvius Piccolomini wrote for his *duobus amantibus History*. In the first of two, goes to a friend who dedicates his work to compensate for the benefits he had received from him. Piccolomini in his addresses to his former teacher of law to announce that he would write the love story that has been asked since it also feels indebted to him. The future Pope Pius II knows that his partner has made such a request because it suffers from sexual impotence to which it intends to address by reading the work of his disciple. In the second prologue, Rojas also satisfies the demand for younger readers of *Comedy* for a month to extend the love of his two protagonists. Despite having created some of their works as a stimulus to carnal love both the Italian and the Spanish author have given a tragic end to dissuade his audience that practice it.

KEY WORDS: *Celestina* prefaces, Eneas Silvio Piccolomini, *Historia duobus amantibus*

El gesto obsceno ‘dar las higas’ en *Celestina*

Devid Paolini
The City College of New York

Para Ottavio Di Camillo...
que tanto ha hecho por mí...

En dos pasajes de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* se hace referencia, una vez directa y otra indirectamente, a un gesto obsceno que se conoce con la expresión ‘dar las higas’. El primer ejemplo se encuentra en el Acto XI. Celestina con su acostumbrada retórica está informando a Calisto del éxito positivo de su embajada y a cambio el enamorado decide darle como premio una «cadenilla». Los dos sirvientes del joven, Sempronio y Pármeno, comentan en unos apartes la locura de su amo. En particular el segundo dice:¹

PÁRMENO: (¡Oirá el diablo! 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.)(XI. 233).

La segunda recurrencia aparece en el Acto XVII. La vieja alcahueta ha muerto ya así como Sempronio y Pármeno. Areúsa medita venganza. Para la ocasión va a visitarla Sosia, otro criado de Calisto. De él, digna discípula de la medianera, logra saber de la inminente cita entre los dos amantes aquella misma noche. Cuando el ingenuo Sosia se va, ella lo despide con un «Dios te guíe» y enseguida a sus espaldas y a escondidas añade:

1.— Todas las citas vienen de la edición de la Editorial Crítica por Lobera *et alii* (2000). El número romano se refiere al acto, mientras que el arábigo a la página donde se encuentra el pasaje citado.

AREÚSA: ...¡Allá irás, acemilero! ¡Muy ufano vas por tu vida! Pues toma para tu ojo, bellaco, y perdona que te la doy de espaldas.)² (XVII. 306-7)

Acerca del significado del gesto, podemos referirnos tanto al *Diccionario de Autoridades* (1726-39) como a Corominas (1980-91): en el primero (s.v. *higa*) leemos que además de un amuleto «se llama [higa] también la acción que se hace con la mano cerrado el puño, mostrando el dedo pulgar por entre el índice y el de enmedio, con la qual se señalaba a las personas infames y torpes, o se hacía burla o desprecio de ellas. También se usaba contra el ojo, quando se alababa, o se miraba con atención alguna cosa, y es común entre los Moros, los quales haciendo la higa dicen [...] ‘Cinco en tu ojo’»;³ una definición similar se encuentra en Corominas (s.v. *higo*) que también describe el gesto (s.v. *pujés*).⁴

Esta señal ha sido analizada detenidamente por Elworthy (1895: 149 y sigs.). Como indica el estudioso, el gesto tiene una tradición milenaria y parece que ya desde los tiempos antiguos los romanos tenían la costumbre de traer consigo un amuleto en contra del mal de ojo con la forma de una mano cerrada con el pulgar entre los dedos índice y corazón.

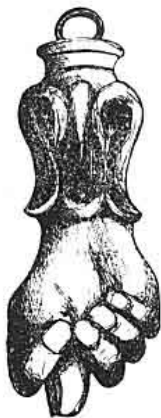


FIG. 41.

Elworthy (1895: 151)

2.– Esta interpretación del gesto de Areúsa, que compartimos, ha sido presentada por Lobera *et alii* (2000). Severin (1998: 312), por su parte, no pone ninguna nota explicativa a los dos pasajes en cuestión mientras que Russell (2001) comenta sí el primer caso, pero piensa que en el segundo lo que hace Areúsa es levantar «sus faldas para revelar la ropa interior, o más» (561, nota 41).

3.– Se han modernizado la ortografía y la puntuación.

4.– «Pujés, antic., ‘higa, acción de escarnio que se hacía con el puño cerrado, mostrando el pulgar entre el índice y el dedo del medio’; tomó este valor por influjo de *higa* que se empleaba con este sentido y con el de ‘cosa sin valor’, significado propio de *pujés*, que primitivamente designó una moneda de poco valor».

Aunque la función preventiva del gesto remonta a la época latina, su connotación despreciativa parece tener un posible origen medieval que se basa en un hecho histórico-legendario de la segunda mitad del siglo XII. Albert Krantz (ca. 1450-1517), historiador alemán y rector de la universidad de Rostock, en su obra titulada *Saxonia* que se imprimió por primera vez póstuma en 1520, nos cuenta un episodio algo singular. Cuando en 1162 los Milanese se rebelaron contra Federico I Barbarroja (1122-1190), echaron de la ciudad a la emperatriz de una manera muy humillante, esto es, poniéndola encima de una vieja mula sentada al revés, con la espalda hacia el hocico del animal y la cara hacia la cola. Cuando el emperador reconquistó la ciudad, su venganza no se hizo esperar. Ordenó a los prisioneros sacar con la boca un 'higo' de la parte posterior de la mula, con castigo de pena de muerte inmediata en caso de no hacerlo. En este contexto, como ha señalado Mazzucchi (2001), lo que tenían que arrancar no era un fruto sino una «excrecencia que se forma alrededor del ano, y cuya forma es semejante a la de un higo». ⁵ Desde aquel entonces, según Krantz: «nata est Italis illa contumeliosa irrisio, cum digito inter duos ostenso proferunt *Ecco la fico*: Haec est illa ficus, quam tulistis Mediolanenses per summam ignominiam, unde horror est, digna superbiae vindicta». ⁶

No hay pruebas documentales acerca del episodio y unos cuantos eruditos ⁷ han puesto en duda su historicidad, recordando que ya Marcial escribió un epigrama donde se emplea la palabra 'higo' con el significado de fruto e hinchazón; ⁸ y en Juvenal hay una referencia a un gesto que parece ser el de 'dar las higas'. ⁹ De todos modos, sabemos que ya unas

5.- *Diccionario de la lengua española* (2001).

6.- Krantz, Albert. *Saxonia*, Colonia [Johannes Soter alias Heil ex Bentzheim & socii impresserunt], 1520, lib. vi, cap. xxxvi. Ya citado en Mazzucchi (2001: 313). Por nuestra parte, la cita se ha averiguado en la edición de Frankfurt, 1621 que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, sign. 3/64678.

7.- Véanse, por ejemplo, Nisard (1863: 42-47) y Littré (1863-1877).

8.- l. 65: «Cum dixi ficus, rides quasi barbara uerba / et dici ficos, Caeciliane, iubes. / Dicemus ficus, quas scimus in arbore nasci, / dicemus ficos, Caeciliane, tuos».

9.- *Satura* x. 53: «mediumque ostenderet unguem». Mazzucchi (2001: 311, nota 36) afirma que el gesto indicado en la sátira de Juvenal no es el de 'dar las higas', sino el de cerrar todos los dedos menos el corazón (que se usa también hoy en día). El problema es que el verso se presta, a nuestro parecer, a una doble lectura: la palabra *unguis* significa 'uña' y por un lado podríamos interpretar el acusativo *medium unguem* como 'uña media' o, mejor, 'del medio' y por correlación 'dedo medio', pero por otro lado cabe también la posibilidad de que se lea como 'media uña' en el sentido de 'mitad de la uña', puesto que cuando se pone el pulgar entre el índice y corazón, lo que se ve es la mitad de la uña del primero. El *Vocabolario dell'Accademia della Crusca* (1612-1923) asocia el pasaje de Juvenal con el segundo significado señalado. En cuanto al *infami digito* de Persio, *Sat.* II. 33, que cita siempre Mazzucchi, creemos que en este caso sí se refiere al gesto indicado por el estudioso. Marcial, en otro de sus epigramas (II. 28), nos demuestra de todos modos que el levantar sólo el dedo corazón era un gesto típico de la época: «Rideto multum qui te, Sextille, cinaedum / dixerit et digitum porrigit medium».

pocas décadas después del saqueo de la ciudad por parte del Emperador, los milaneses y los higos se citaban juntos, así como demuestran estos versos de la poesía «Amors me fai chanton et esbaudir» del famoso trovador Raimon de Miraval (ca. 1160/1165-ca. 1229):

Prendo-l sordeys qu'avion soanat,
Aissi cum fes lo Lombartz de las figuas.

(vv. 13-14)¹⁰

Esta no es la única recurrencia de la expresión 'faire la figue' en la poesía trovadoresca. Otro ejemplo lo encontramos en la satírica *Bible* de Guiot de Provins, escrita entre 1204 y 1209:

Sil prince nos ont fait la figue;
en herpe en véle et en gigue
en devroit on rire et chanteir.

(vv. 207-209)¹¹

Sin embargo, aunque las referencias más antiguas se registran en ámbito francés, fue en la península italiana donde la expresión 'dar las higas' ('far le fiche') se utilizó corrientemente, como lo demuestran los numerosos textos y documentos que se reseñan a continuación.¹²

La cita más antigua tendría que ser la del *Tesoretto* [1] que el maestro de Dante, Brunetto Latini (ca. 1220-1294), compuso durante su exilio en Francia entre 1260 y 1266; tenemos luego otra recurrencia en el *Novellino* [2], antología anónima de cuentos que se compiló a finales del siglo XIII; hay que recordar, también, el famoso paso de Dante (ca. 1265-1321), *Inf.* xxv, con el gesto del ladrón Vanni Fucci¹³ [4]; la misma expresión aparece,

También en la composición número lvi de los *Carmina priapea* encontramos algo similar: «Dedes quoque, fur, et impudicum / ostendis digitum mihi minanti?» (*apud* Anselmi 1994: 85).

10.— Citamos por la edición de Topsfield (1971). Véase, además, su estudio acerca del trovador (1956).

11.— Véase el texto en Orr (1915).

12.— Para evitar ahora una larga sucesión de citas, se indican de momento sólo algunos escritos principales donde aparece la expresión 'far le fiche'. En el apéndice se encontrará un listado completo de todos los pasajes que hemos logrado individualizar donde aparece dicha expresión. El número entre corchetes reenvía, naturalmente, al apartado final donde se han ordenado los pasajes en orden numérico y, cuando es posible, cronológico.

13.— Hace poco más de una década Baldelli (1997) presentó una interpretación novedosa del gesto que hace el ladrón. Según el estudioso no se trataría de la postura canónica de los dedos que se ha descrito arriba más y más veces, sino del gesto que se forma uniendo los índices y los pulgares entre ellos a indicar el órgano femenino. En contra de esta idea se han puesto, con mayor o menor ahínco, Berisso (1999), Colussi (2000) y Mazzucchi (2001). En particular este último ha puesto la palabra fin a la cuestión, llamando a testimonio las miniaturas de los más antiguos códices de la *Divina commedia* (siglos XIV y XV). En todos ellos Vanni Fucci se ha dibujado con los brazos levantados hacia el cielo y con las manos cerradas con los pulgares entre los índices y los corazones a indicar la lectura e interpretación unánime del gesto. Otra representación iconográfica del gesto contra la divinidad se encuentra en Schmitt (1994, ilustración III.1).

además, en algunas líricas de escritores contemporáneos al *sommo poeta* (Meo de' Tolomei [6], Marino Ceccoli [7] y Cecco d'Ascoli [8]); y en el *Fiore* [5], cuya autoría dantesca todavía está debatida.

Giovanni Villani (1280-1348) en su *Cronica* (vi. 5) nos cuenta que en el castillo de Carmignano, localidad cerca de Pistoia, había en la ciudadela dos esculturas de mármol que representaban a dos brazos. Las manos de éstos, se cruzaban hasta formar el gesto de las 'higas' y estaban dirigidas hacia la enemiga Florencia [10].

El *Estatuto* de Prato de 1297 [11] así como el de Lucca de 1363 [12] establecían castigos y punitciones contra quien hubiera blasfemado o hecho gestos obscenos, mencionando, específicamente, el 'de las higas' (*ficas* o *fileccham facere*).

Franco Sacchetti (1332-1400) en dos de sus cuentos [14 y 15] evoca el vil gesto, y también en otra obra atribuida a él, *Il pataffio* [16]. Lo mismo pasa en dos de las *Novelle Porretane* [22] de Giovanni Sabadino degli Arienti (ca. 1445-1510) y, en dos ocasiones, en el *Orlando Innamorato* [23] de Matteo Maria Boiardo (1441-1494).

La señal obscena aparece además en documentos de finales del siglo xv y comprueba así que era un gesto común en la época. Una primera referencia la encontramos en las *Cronache forlivesi: dalla formazione della città sino all'anno 1498* de Leone Cobelli [24]. El episodio concierne a Caterina Sforza y al año 1488 cuando un grupo de conspiradores mataron a su marido, Girolamo Riario, y la encarcelaron junto con su madre, sus dos hermanastras, un hijo ilegítimo de su difunto marido, y sus seis hijos. Antes de que lograran capturarla, Caterina tuvo tiempo de enviar una petición de ayuda a su tío en Milán y ordenó al castellano, Tommaso Feo, no entregar la fortaleza a sus enemigos de ninguna manera. Puesto que los facinerosos no podían conquistarla, Caterina Sforza les dijo que si la dejaban podía entrar dentro para tratar la rendición del castillo, propuesta que aceptaron dado que con ellos se quedaba como rehén su familia. Sin embargo, cuando la mujer llegó cerca de la entrada se dio la vuelta haciéndoles el gesto obsceno y no salió más del castillo, a pesar de las amenazas de sus enemigos de matar a sus hijos. Así Caterina Sforza conquistó de nuevo la ciudad.

Un ejemplo más lo podemos ver en una confesión acerca de una carta de 1497 donde se trataba de la posible vuelta a Florencia de Pedro el Infortunado (1471-1503), primer hijo varón de Lorenzo el Magnífico. Allí se nos cuenta del gesto de las 'higas' que el Medici hizo cuando uno de sus confidentes le propuso gobernar Florencia junto con un consejo de ciudadanos [25].

Otra carta se refiere a la situación confusa que caracterizó a Roma en los primeros meses de 1498, cuando los continuos ataques de Savonarola a la corrupción de la Iglesia en general, y del papa Alejandro vi en particular, estaban provocando alboroto en las varias jerarquías eclesiásticas y en

la población. Fray Mariano da Genazzano, amigo de la familia Medici y opositor del dominico, en un sermón que pronunció el primer domingo de Cuaresma de ese mismo año en la iglesia de los agustinos en Roma, habló de la autoridad pontificia y se dejó llevar por la ira atacando de manera vehemente a Savonarola. Una epístola de la época, anónima, nos cuenta que fray Mariano después de un rato empezó a gritar y mostró al público oyente la señal obscena [26].

Hay, finalmente, un último testimonio, algo singular, que relaciona el gesto de ‘dar las higas’ con la comunidad judía askenazí medieval [27], recientemente estudiada por Toaff (2007). Su libro ha suscitado una gran polémica¹⁴ puesto que en él ha intentado demostrar cómo durante la Edad Media los askenazíes extremistas siguieron la práctica de matar a infantes cristianos durante la Pascua para sacar de ellos sangre y utilizarla en ritos anti-cristianos. Buena parte de la historiografía oficial y de los historiadores e intelectuales contemporáneos han rechazado esta tesis por basarse en fuentes discutibles (confesiones sacadas bajo tortura) y ha considerado siempre este asunto una leyenda creada por las autoridades religiosas cristianas y por el anti-semitismo imperante de la época. Estos documentos, que van del siglo XII al XV, se inscriben todos en un área comprendida entre los ríos Rin, Danubio y Adigio. Uno de los capítulos de dicha investigación (cap. 14)¹⁵ está dedicado a los rituales y gestos obscenos típicos de esta comunidad. Allí encontramos también el de ‘dar las higas’ que se cita en diferentes testimonios transcritos y estudiados por el historiador, que afirma:

Nella gestualità ingiuriosa e scurrile più in uso dal Medioevo fino alla prima età moderna troviamo il pestare ritmico dei piedi per creare un rumore assordante volto a cancellare la menzione, la memoria o la voce stessa dell'avversario, l'atto di mostrare la lingua e di fare bocacce, quello di sputare in faccia, quello di scoprire il detetano e il gesto di «fare le fiche». Quest'ultimo, considerato un gesto di spregio particolarmente insolente, si faceva mostrando le mani con il pollice stretto tra l'indice e il medio, alludendo simbolicamente all'organo genitale femminile nell'atto della copula (Toaff 2007: 202).

Según el estudioso, estos sacrificios humanos tenían lugar sólo en la comunidad askenazí, dejando fuera a los sefarditas. Para respaldar esta

14.– En el *Corriere de la Sera*, *la Repubblica*, *la Stampa* y también en *The Jerusalem Post* desde febrero de 2007 han aparecido numerosos artículos, todos consultables on-line, que se han ocupado del estudio de Toaff, con críticas, defensas, comentarios y réplicas del autor. Además, un estudioso del calibre de Cardini ha dedicado un libro a se acerca del «caso Toaff» (2007).

15.– «‘Fare le fiche’: rituali e gesti osceni» (Toaff 2007: 197-222).

aseveración encausa al franciscano Alfonso de Espina, confesor de Enrique IV, rey de Castilla y León, que escribió en 1460 el *Fortalitium Fidei* , un tratado en contra de los judíos, musulmanes y herejes. En su ataque contra los primeros no ahorra, naturalmente, la referencia a los homicidios rituales y cita dos episodios que han pasado en el norte de la península italiana (Pavía y Savona) sin mencionar alguno aparecido en Castilla, Aragón o Cataluña. Según Toaff este silencio tendría que representar una prueba de la ausencia de tales prácticas en la Península Ibérica (2007: 75-76). Si luego el gesto de las 'higas' también era algo típico y exclusivo de esta colectividad, Toaff no lo señala.¹⁶

Regresando, ahora, al discurso que nos interesa, es decir, a la presencia del gesto en *Celestina*, querríamos señalar un caso algo curioso: ninguna de las principales ediciones modernas de la *Tragicomedia* (Severin 1998; Russell 2001; Lobera *et alii* 2000) señala que la expresión 'dar las higas' era algo rara en la época. Por lo menos, esto es lo que se desprende del hecho de que antes de la obra maestra española se registra un solo caso donde se hace referencia a tal gesto. Tampoco en nuestras (de todos modos limitadas) lecturas hemos logrado encontrar otra recurrencia de la expresión susodicha. Así que, con nuestros conocimientos hodiernos, el único antecedente literario castellano parece ser el que se encuentra en *La novela moral de Gracián*, cuya composición remonta al segundo cuarto del siglo XV. Este es el pasaje en cuestión:

Por las quales pérdidas y discordias, que vienen por aquel maldito y descomulgado juego, son tantos omnes en pecado de ira que reniegan a Dios e lo denuestan e escúpenle e dan figas en menospreçio (Satorre Grau 1992: 178).

Por su parte Enrique de Villena en su traducción de la *Divina commedia* no usa la palabra «higa» en el canto XXV del *Infierno*, sino «pujés»,¹⁷ forma que aparece también en el *Cancionero de Baena*, en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera y en el *Diccionario* de Nebrija (Corominas 1980-91).¹⁸

A la luz de estos datos nos ha parecido importante llamar la atención sobre el gesto obsceno de 'dar las higas' que se presenta en *Celestina* y que parece no tener antecedentes literarios o histórico-documentales en

16.- Nuestro listado se para aquí tomando en consideración sólo las referencias al gesto obsceno en obras o documentos anteriores al siglo XV, puesto que nuestro discurso se ocupa de tal expresión en *Celestina*. Sin embargo, los ejemplos que podrían señalarse son abundantes también en los siglos siguientes: en Francesco Berni (1497-1535) y su refundición del *Orlando Innamorato*; luego en las *Frottole* de Bartolomeo Sacchella; en la *Talanta* y las *Sei giornate* de Pietro Aretino (1492-1556); en *Lo cunto de li cunti* de Giovan Battista Basile (1575-1632); etc. La primera cita puede verse en el *Vocabolario dell'Accademia della Crusca* (1612-1923), mientras que las siguientes vienen de Baldelli (1997: 3).

17.- «Al fin de sus palabras el ladrón / las manos alcó e con amas a dos los pujeses, / diciendo: '¡Toma, Dios, que a ti las fago!'» (Cátedra 1994-2000).

18.- Véase nota 4.

la Castilla medieval, sino en el pasaje que se ha recordado hace poco. Esto no pasa, como hemos visto, en la península italiana, donde se registran numerosas recurrencias en diversas obras de diferente índole. Con esto no estamos afirmando que la expresión/señal no se conociera en la Castilla de finales del siglo xv. El hecho mismo de que se cite en dos pasajes diferentes de la *Tragicomedia* le da, por supuesto, autoridad. De todos modos, nos ha parecido interesante señalar esta ‘anomalía’, otra más de unas cuantas, que hasta ahora, a nuestro parecer, se había descuidado.

Apéndice

La recurrencia de la expresión ‘Far le fiche’ en obras y documentos italianos anteriores al siglo xv¹⁹

[1] Brunetto Latini (1220 ca.-1294), *Tesoretto*, vv. 1715-1719:

E chi gentil si tene,
Sanza fare altro bene
Se non di quella boce,
Credesi far la croce,
Ma e’ si fae la fica.²⁰

[2] Anónimo, *Novellino* (finales del siglo XIII), cuento LVIII (Di messer Beriolo, cavaliere di corte):

Uno cavaliere di corte, ch’ebbe nome messere Beriolo, era in Genova. Venne a rampogne con uno donzello. Quello donzello li fece la fica quasi infino all’occhio, dicendoli villania.

Messere Brancadoria il vide; seppeli reo. Venne a quello cavaliere di corte; confortollo che rispuondesse e facesse la fica a colui, che la facea lui.

—Maidio— rispose —non farò! ch’io non li farei una delle mie, per cento delle sue—.²¹

19.– La mayoría de las entradas que siguen se han tomado del *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (= *TLIO*), banco de datos que se encuentra en internet y del que se ocupa la «Opera del Vocabolario Italiano», institución del CNR (Consiglio Nazionale delle Ricerche) con sede en Florencia en el mismo edificio de la Accademia della Crusca.

20.– Holloway (1981).

21.– Manganelli (1987).

- [3] Onesto da Bologna (ca. 1240-ca. 1303), *Rime*, XIV, vv. 12-14:

Amico, i' t'aggio letta la robrica;
 provedi al negro, ché ciascun tu' paro
 a llei e ad Amor fatt'ha la fica.²²

- [4] Dante (ca. 1265.-1321), *Divina Commedia, Inferno*, xxv, vv. 1-3:²³

Al fine de le sue parole il ladro
 le mani alzò con ambedue le fiche,
 gridando: «Togli, Dio, ch'a te le squadro!».²⁴

- [5] Atribuido a Dante, *Fiore*, soneto 176, vv. 12-14:

E puote dir: «Se Dio mi benedica,
 tropp'ò del su' quand'i' l'ò tra lle braccia»;
 e facciagli sott'al mantel la fica.²⁵

- [6] Meo de' Tolomei (contemporáneo de Dante), *Rime*:

Falli le fiche e di: «Min Zeppa, tè»;
 fallile tosto, s'él ten cal di me.²⁶

- [7] Marino Ceccoli (misma época que el anterior), *Rime*:

Ma io farò una fica e dirò: —Castra!
 Famme 'l peggio, che puoi, tènla tra gli occhie.²⁷

- [8] Cecco d'Ascoli (1269-1327), *L'Acerba*, Libro IV, Cap. XIII, vv. 13-18:

Non veggio il conte che, per ira ed asto,
 tien forte l'arcivescovo Roggero,
 prendendo del suo ceffo il fero pasto;
 non veggio pur sguardar a Dio le fiche.
 Lasso le ciance e torno su nel vero:
 le fabole mi fien sempre nimiche.²⁸

- [9] Domenico Cavalca (ca. 1270-1342), *Specchio de' peccati*:

III (De' peccati, che si commettono per odio...)

Sono, dico, alcuni, i quali da Dio sono percossi e flagellati,
 e però concepono odio contra a lui, e vorrebbero of-

22.– Orlando (1974).

23.– Naturalmente hacen referencia a «le fiche» todos los comentaristas de la *Divina Commedia*, que aquí dejamos de citar.

24.– Chimenz (1966).

25.– Casciani y Kleinhenz (2000).

26.– Marti (1956: 280).

27.– Marti (1956: 673).

28.– Censori y Vittori (1971).

fenderlo, se potessono; ma non potendo offendere lui in persona, fanno molti mali in suo dispetto, almeno con la lingua il saettano, bestemmiandolo, e dicendo villania, e mormorando contro a lui, e di lui lamentandosi: e alcuni gli hanno già fatte le fiche.²⁹

[10] Giovanni Villani (1280-1348), *Cronica*, vi.5:

E nota, che in su la rocca di Carmignano avea una torre alta settanta braccia, e ivi su due braccia di marmo, che faceano le mani le fiche a Firenze[...]³⁰

[11] *Estatuto de Prato de 1297*:

Lombardi-Lotti en su estudio acerca de la expresión escribe que en dicho *Estatuto*: «chiunque *ficas fecerit vel monstraverit nates versus coelum, vel versum figuram Dei*, pagava dieci lire per ogni volta e, se non solveva, veniva frustato».³¹

[12] *Estatuto de Borgo Mozzano (Lucca) de 1363*:

Item statuerunt et ordinaverunt, quod quecumque persona[...] blasphemaverit Deum, Virginem Mariam, vel eius Sanctos, seu contra eorum imagines fileccham, seu aliud turpe fecerit, puniatur.³²

[13] Giovanni Dondi dall'Orologio (ca. 1330.-1388), *Rime*, XLIV, vv. 12-14:

Ché chi è corente à più volte le fiche
et schaco matto in mezo il tavolieri,
sì ch'el riporta et la vergogna e 'l danno.³³

[14] Franco Sacchetti (1332-1400), *Trecentonovelle*, cuento CXV (*Dante y el dueño de asnos*). La novella de Sacchetti relata el mismo suceso del *Novellino* [2], poniendo en boca del *sommo poeta* las palabras del caballero:

Io non ti darei una delle mie [fiche] per cento delle tue.³⁴

[15] *Idem*, cuento CLIV (*Uno giovane di Genova, avendo menata moglie, non possendo così le prime notti giacere con lei, preso sdegno; se ne va in Caffa...*):

29.– Del Furia (1828: 23-24).

30.– Moutier (1823, vol. ii: 12).

31.– Lombardi-Lotti (1953: 64).

32.– Lombardi-Lotti (1953: 63).

33.– Daniele (1990: 101).

34.– Lanza (1984: 234).

...ho udito dire che nella sala dello re è una dipintura di tre diverse maniere di genti, e a ciascuna è fatta con mano una figa: la prima è quella che toccherebbe a me. Se io fosse giaciuto con la mia sposa e poi fusse andato in Caffa, mi serebbe fatta la figa, però che dice ch'egli è molto folle chi toglie mogliera e, quando ha dormito con sé alquanto, partesi da lei, facendo gran viaggio da lunga, dicendo: «Chi toglie mogliera giovene e sta un poco con lei e poi piú tempo si dilunga è forte ingannato, però che mette il fuoco nel pagliaio e poi si dilunga e non crede ch'egli arda». La seconda (acciò che voi sappiate che io so come quella dipintura sta) è quando uno dee avere fiorini cento o altra quantità da un altro, e 'l debitore gliene vuole dare una parte, e quello gli fa un'altra figa. E 'l terzo è che, quando a uno è dato un gran segreto e quello il dice a un altro, dicendo e pregando che tenga segreto quello che non ha possuto tenere ello, e costui ha un'altra figa.³⁵

[16] Atribuido a Franco Sacchetti, *Il pataffio*, cap. 10, v. 66:

Che fan le fiche con fioca favella.³⁶

[17] *Ingiurie recanatesi*, segunda mitad del siglo XIV:

Ad chi fai tu le fiche, moscha sanguenente, che ei come uno pedeto d'aseno.³⁷

[18] *Leggende sacre del Magliab. xxxviii. 110*, siglo XIV:

E allora li faxevano le fiche e spudavange su la faccia, sì ge davano le guançate e le grande collate.³⁸

[19] Federico Frezzi (mitad siglo XIV-1416), *Quadriregio*:

ii. 19 (Come l'autore trova Satan trionfante nel suo reame)

E, poiché 'n terra fu col capo rotto,
la faccia verso il ciel volse supina,
e fe' le fiche a Dio 'l superbo vermo
e biastimò la Maiestà divina.

(vv. 93-96)

iii. 10 (Del vizio dell'ira e delle sue specie)

35.- Lanza (1984: 330).

36.- Della Corte (2005).

37.- Breschi (1994, vol. II: 486).

38.- Friedmann (1908: 93), *apud* TLIO, véase nota 19.

Io vidi l'Ira poi con crudel faccia;
 e fe' le fiche a Dio il mostro rio,
 stringendo i denti ed alzando le braccia.³⁹
 (vv. 76-78)

[20] Francesco di Vannozzo (1330/1340-ca. 1389), *Rime*, CLXXVIII (Frotula Francisci Vannozi), vv. 163-164:

Io cognosco le fiche
 e quei che le tragonalza.⁴⁰

[21] *Statuta Pallavicinia* (1429), obra de Orlando Pallavicini (1394-1457), llamado también el Magnífico.

Ordinatum est quod si aliqua persona contra Dominum Deum nostrum, vel Dominam sanctam Mariam ejus matrem, vel aliquem ex sanctis per Ecclesiam veneratis ficham fecerit, pro qualibet vice puniatur et condemnetur in libri quinque (lib. II, cap. XII, ed. 1582).⁴¹

[22] Giovanni Sabadino degli Arienti (ca. 1445-1510), *Novelle Porretane*:

II. 15: «con la destra gli fece una fica a l'occhio cieco»;

El cuento III trata expresamente del gesto. Este es el título: «Feliciano da Verona, uomo virtuoso, per fare una fica, è constrecto a la rason e pagare la pena, e per non avere moneta fa un'altra fica al iudice, e pagando uno ducato è liberato».⁴²

[23] Matteo Maria Boiardo (1441-1494), *Orlando Innamorato*:

II. v. 42 Ma lui si volta e fagli un fico in faccia;
 E fuggendo dicea: —Così se impara!—.

II. x. 58 Lui la beffava ogni ora con gran scorno
 e cento fiche gli avea fatto in faccia.⁴³

[24] Leone Cobelli, *Cronache forlivesi: dalla formazione della città sino all'anno 1498*, con referencia a Caterina Sforza y al año 1488:

Hor io me ne andai a desinare perchè era tardi. Come la cosa andasse, madonna andò in rocca; e, secondo Lodovico Hercolano, dice che madonna la contessa, como

39.— Filippini (1914).

40.— Medin (1928).

41.— *Apud* Nisard (1863: 46, nota 1).

42.— Gambarin (1914).

43.— Scaglione (1974).

montò su la ponticella, che si voltò indrei' e fi' gli quattro fichi.⁴⁴

[25] Confesión acerca de una carta de 1497 donde se trataba de la posible vuelta a Florencia de Pedro el Infortunado (1471-1503), primer hijo varón de Lorenzo el Magnífico:

et M. Lodovico si volse a Piero e dissegli: «Voi tornerete a Firenze et farete uno bello stato, et con uno maturo et buon consiglio di 25 o 30 cittadini farete la pratica, et con loro consiglio governerete la terra». Egli fece presto una breve risposta, che gli fe dua fiche in sul viso, et disse: «Voi doveresti intendere che io non voglio consiglio di persona».⁴⁵

[26] Carta anónima que describe un sermón de Fray Mariano da Genazzano en Roma en 1498 en contra de Girolamo Savonarola:

«O papa? O chardinale? Come sopportate voi questo mostro, questa idra; è venuta a questa l'autorità della chiesa, che uno ebriachone se l'abbia a gettare sotto gli piedi, sì vituperosamente? [...] O collegio, o pontefice, fate provissione; vo' non sapete bene quello chellui machina, e dirà cose che farà schurare el sole; ma voi non provedete: oggimai vi si può fare le fiche negl'occhi, e se non fussi per reverenza ve le farei» —e nondimeno le fece loro negli occhi, lunghe quanto il dito era, e gridava che pareva fuor di se.⁴⁶

[27] Uno de los típicos gestos de desprecio de la comunidad judía askenazí que se registra en diferentes documentos y confesiones de finales del siglo xv.⁴⁷

44.– Todo el episodio, de donde hemos copiado la cita de Cobelli, ha sido estudiado por Hairston (2000: 698, nota 29).

45.– Villari (1859-61: clvii).

46.– Villari (1859-61: clvii).

47.– Toaff (2007).

Bibliografia

- ANSELMINI, Gian Mario (1994), «L'incipit di *Inferno* xxv e i *Carmina priapea*», *Studi e problema di critica testuale*, 48, pp. 83-86.
- BALDELLI, Ignazio (1997), «Le 'fiche' di Vanni Fucci», *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 174, n. 565, pp. 1-38.
- BERISSO, Marco (1999), «Gestacci (a proposito di 'Inf.', xxv 1-3 e di una recente ipotesi)», *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 176, n. 575, pp. 583-589.
- BRESCHI, Giancarlo (ed.) (1994), *Ingurie recanatesi*, in Francesco BRUNI (coord.), *L'italiano nelle regioni*, Torino, UTET, vol. II, pp. 485-486.
- CARDINI, Franco (2007), *Il «caso Ariel Toaff»: una riconsiderazione*, Milano, Medusa.
- CASCIANI, Santa y Christopher KLEINHENZ (eds.) (2000), *The Fiore and the Detto d'Amore. Attributable to Dante*, Notre-Dame, Indiana, University of Notre-Dame Press.
- CÁTEDRA, Pedro M. (ed.) (1994-2000), Enrique de Villena, *Obras completas*, Madrid, Turner. 3 vols.
- CENSORI, Basilio y Emidio VITTORI (eds.) (1971), Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, Ascoli Piceno.
- CHIMENZ, Siro A. (ed.) (1966), Dante, *La Divina Commedia*, Torino, UTET.
- COLUSSI, Giorgio (2000), «La forma, il significato, il nome dei gesti. A proposito delle fiche di Vanni Fucci», in *Carmina semper et citharae cordi*, eds. M. C. Gérard-Zai et alii, Ginebra, Editions Slatkine, pp. 309-313.
- COROMINAS, Joan (1980-91), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols.
- DANIELE, Antonio (ed.) (1990), Giovanni Dondi dall'Orologio, *Rime*, Vicenza, Neri Pozza.
- DEL FURIA, Francesco (ed.) (1828), Domenico Cavalca, *Specchio de' peccati*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante.
- DELLA CORTE, Federico (ed.) (2005), Franco Sacchetti, *Il pataffio*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-39), Real Academia Española (Reimpresión facsímil, Madrid, Gredos, 1963).
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2001), Madrid, Real Academia Española.
- ELWORTHY, Frederick Thomas (1895), *The Evil Eye: an account of this ancient and widespread superstition*, London, J. Murray.
- FILIPPINI, Enrico (ed.) (1914), Federico Frezzi, *Il Quadriregio*, Bari, Laterza.
- FRIEDMANN, Wilhelm (ed.) (1908), Anonimo, *Leggende sacre del Magliab. XXXVIII. 110*, Altitalienische Heiligenlegenden, Dresden, Gesellschaft für Romanische Literatur.
- GAMBARIN, Giovanni (ed.) (1914), Sabadino degli Arienti, *Le Porretane*, Bari, Laterza.
- HAIRSTON, Julia L. (2000), «Skirting the Issue: Machiavelli's Caterina Sforza», *Renaissance Quarterly*, vol. 53, no. 3 (Autumn), pp. 687-712.

- HOLLOWAY, Julia Bolton (ed.) (1981), Brunetto Latini, *Tesoretto*, New York & London, Garland Publishing.
- LANZA, Antonio (ed.) (1984), Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, Firenze, Sansoni.
- LITTRÉ, Émile (1863-77), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette.
- LOBERA, Francisco J. et alii (eds.) (2000), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Barcelona, Editorial Crítica.
- LOMBARDI-LOTTI, Mansueto (1953), «Facere fileccham», *Lingua Nostra*, vol. XIV, fasc. 3, pp. 63-64.
- MANGANELLI, Giorgio (ed.) (1987), *Il Novellino*, Milano, Rizzoli.
- MARTI, Mario (1956), *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli.
- MAZZUCCHI, Andrea (2001), «Le 'fiche' di Vanni Fucci (*Inf.* xxv 1-3): Il contributo dell'iconografia a una disputa recente», *Rivista di Studi Danteschi*, 1, pp. 302-315.
- MEDIN, Antonio (ed.) (1928), Francesco di Vannozzo, *Rime*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- MOUTIER, Ignazio (ed.) (1823), Giovanni Villani, *Cronica*, Firenze, Magheri.
- NISARD, Charles (1863), *Curiosités de l'étymologie françaises de quelques proverbes et dictons populaires*, Paris, L. Hachette.
- ORLANDO, Sandro (ed.) (1974), *Le rime di Onesto da Bologna*, Firenze, Sansoni.
- ORR, John (1915), *Les Oeuvres de Guiot de Provins, poète lyrique et satirique*, Manchester.
- RUSSELL, Peter E. (ed.) (2001), Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia.
- SATORRE GRAU, Jos J. (1992), «Un nuevo ejemplo de la expresión 'dar las higas'», *Revista de Filología Española*, 72, pp. 177-178.
- SCAGLIONE, Aldo (ed.) (1974), Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, Torino, UTET.
- SCHMITT, Jean-Claude (1994), «Les images de l'invective», *Atalaya, Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques* (Actes du Colloque *L'invective au Moyen Âge*. Paris 4-6 février 1993), 5, pp. 11-20.
- SEVERIN, Dorothy S. (ed.) (1998), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Cátedra.
- TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, Opera del Vocabolario Italiano, CNR, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>.
- TOAFF, Ariel (2007), *Pasque di sangue: ebrei d'Europa e omicidi rituali*, Bologna, Il Mulino.
- TOPSFIELD, Leslie T. (1956), «Raimon de Miraval and the Art of Courtly Love», *The Modern Language Review*, vol. 51, no. 1 (Jan.), pp. 33-41.
- (1971), *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, A. G. Nizet.
- VILLARI, Pasquale (1859-61), *La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi*, Firenze, Le Monnier.
- VOCABOLARIO DELL'ACCADEMIA DELLA CRUSCA (1612-1923), <http://www.academadellacrusca.it/biblioteca_virtuale.shtml>.

PAOLINI, Devid, «El gesto obsceno ‘dar las higas’ en *Celestina*», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 127-141.

RESUMEN

El objetivo principal de la presente investigación es el análisis del gesto obsceno ‘dar las higas’ que aparece en dos pasajes de *Celestina*. Una de sus peculiaridades es la de tener un solo antecedente literario en Castilla, mientras que se registran unas cuantas ocurrencias en documentos y escritos italianos anteriores al siglo XVI. Tras presentar un estudio del posible origen del gesto, se ofrece a continuación un listado de todos los pasajes de obras italianas donde aparece dicha señal.

PALABRAS CLAVE: gesto obsceno, ‘dar las higas’, *Celestina*.

ABSTRACT

The principal aim of my research is to analyze the obscene gesture known as ‘dar las higas’ that appears in two different passages of *Celestina*. One of its peculiarities is that it has only one literary antecedent in Castile, while we can find many such antecedents in Italian documents and texts written before the 16th century. We present here a study of its possible origins as well as a list of all the passages of Italian works where this gesture appears.

KEY WORDS: obscene gesture, ‘dar las higas’, *Celestina*.



Sobre la ‘composición’ de *La Celestina* y su anónimo ‘auctor’

Antonio Sánchez Sánchez-Serrano
Ex profesor de la Universidad Complutense

Remedios Prieto de la Iglesia
IES «San Juan Bautista», Madrid.

«Para pagar las muchas mercedes de
vuestra libre liberalidad recibidas».
(De «El auctor a un su amigo»)

I.— La «composición» de *La Celestina*

Preámbulo: la huerta y el huerto

Han transcurrido muchos años desde que en nuestro libro titulado *Fernando de Rojas y La Celestina* (1991) abordábamos una cuestión que parece cobrar ahora cierta vigencia: la de que la «huerta» de la escena inicial no puede ser identificada con el «huerto» donde se consuman los amores de los dos protagonistas. Entonces sacábamos a colación las diferencias que entre ambos términos recoge el *Diccionario de Autoridades*:

HUERTA: Sitio o lugar donde se plantan hortalizas o legumbres, y tal vez árboles frutales. Son grandes, y suelen estar cercadas de zarzas y cambrones.

HUERTO: El sitio cercado de pared, que es de corto ámbito y se plantan en él árboles frutales para recreo, y algunas veces hortalizas y legumbres para el gasto de la casa.

También recogíamos la matización que ofrece el Diccionario de Covarrubias, aclarando que el lugar que «tiene agua de pie y está en la ribera, ordinariamente llamamos HUERTA» (Sánchez y Prieto 1991: 117)

Estas definiciones y matizaciones nos permiten comprender perfectamente por qué Calisto no encuentra dificultades ni precisa ayudas para entrar en la «huerta» de la escena inicial y necesita escalas y sirvientes para penetrar en el «huerto» de los actos finales. También permiten hacernos una idea de sus ámbitos topográficos: el de la «huerta», en las afueras de la ciudad, prácticamente ya en el campo, y el del «huerto», con sus muros, en un paraje netamente urbano, como con toda claridad ha perfilado Joseph T. Snow (2009: 134-35).

Esta distinción entre dos escenarios, amén de otros muchos factores que analizábamos a fondo, nos hizo llegar a la conclusión de que el personaje de Melibea que se nos presenta en la *Celestina* es una síntesis o «composición» de dos caracteres femeninos distintos (evidentemente alguno de ellos con otro nombre) procedentes de una comedia humanística¹ de final feliz, titulada *Comedia de Calisto y Melibea*, que habría sido enviada manuscrita por «el autor» (x) a «un su amigo» (Fernando de Rojas) y que sería éste quien la reformó dándole una nueva trama argumental y la preparó para su publicación en la forma que ha llegado hasta nosotros,² aunque es muy posible —añadimos ahora— que, de acuerdo con las tesis de Joseph T. Snow (2006: 548) y José Luis Canet (2007: 43), no actuara en solitario, sino aconsejado o ayudado por personas importantes del ámbito universitario.

Para fundamentar lo que queda expuesto, dedicaremos la primera parte de este artículo a rastrear los vestigios de esa comedia humanística que quedan en el texto de la *Celestina* que nos ha llegado impresa, sobre todo en su primera versión en 16 autos. En la segunda, titulada «El anónimo 'auctor' de la *Celestina*», presentaremos una confirmación de la identificación de Rojas con el «amigo» a quien va dirigida la carta-prólogo.

1.— Cuando decimos «comedia humanística» no nos referimos a una obra escrita en latín, sino en castellano y con características propias del género.

2.— La argumentación que nos hizo llegar a tal conclusión está ampliamente desarrollada no solo en nuestro libro citado (Sánchez y Prieto, 1991) sino también, con anterioridad, en nuestra tesis doctoral titulada *Mensaje de La Celestina. Análisis de un proceso de comunicación difenida*, leída en la facultad de Ciencias de la Información (Departamento de Lingüística y Literatura), UCM, en 1985, y publicada por la editorial de la Universidad Complutense por haber obtenido Premio Extraordinario. Comprendemos que parezca extraño que hablemos de «nuestra tesis doctoral» ya que oficialmente no puede ser firmada más que por un único doctorando. Naturalmente, esto sucedió así y el nombre que figura es el de Antonio Sánchez Sánchez-Serrano; pero no hay ninguna ley divina ni humana que prohíba la colaboración mutua entre los miembros de un matrimonio bien avenido que tiene gustos e intereses comunes. El germen de esta tesis fue nuestro libro *Solución razonada para las principales incógnitas de 'La Celestina'*, Madrid, 1971.

Patrizia Botta, en su detallado artículo «Las (¿dos?) casas de Melibea» (2001: 157-182), trata el tema con que hemos comenzado este artículo y, apoyándose en las definiciones de dichos diccionarios, analiza, no solo las menciones a «huerta» y «huerto» que existen a lo largo de todo el texto de la obra, sino también las incluidas en los argumentos de los autos. Asimismo estudia las viñetas ilustrativas de varias ediciones como demostración de la percepción que tuvieron los coetáneos de los dos escenarios. Tras ello, llega a la conclusión de que, o bien Melibea (o Pleberio) tiene dos casas, una con «huerta» en las afueras de la ciudad y otra con «huerto» en el interior de ella, o bien una sola casa con huerto por delante, cuya pared limita con la calle, y «huerta» por detrás, con salida al campo:

Dos casas o dos jardines poco importa, al fin y al cabo.
No soy partidaria de buscar realismo a toda costa en un texto literario, que es ante todo literatura más allá de ser «historia», «costumbre» o «pintoresquismo» (2001: 171).

Reconocemos la pertinencia de estas afirmaciones. Nada se opone, en principio, a que tanto la «huerta» como el «huerto» fueran propiedad de Melibea (o de Pleberio) ni a que un autor pinte a su gusto los factores ambientales o de otra índole, pues, efectivamente, él hace literatura y no hay por qué exigirle exactitud en estas cuestiones. Pero todo tiene sus limitaciones y podría correrse el peligro de que, a partir de estas sensatas apreciaciones, pudiéramos pasar por alto el hecho de que la obra está salpicada de disonancias internas, pues, como veremos, son muy numerosos los pasajes en que las expresiones de los personajes contradicen la línea argumental que se nos presenta.

Entorno topográfico de la primera visita de Celestina a Melibea

Reconocidas ya las diferencias entre la «huerta» de la escena inicial y el «huerto» de los autos finales, veamos ahora, a la luz de las expresiones de los personajes y prescindiendo de las sugerencias de la trama argumental, cuál hubo de ser el verdadero lugar en que se produjo la primera visita de Celestina a Melibea. Y es Lucrecia, en el auto IV, quien lo señala de manera inequívoca al responder a una interpelación de Alisa mediante el adverbio «aquí», con evidente valor deíctico que indica el lugar exacto en que se encuentran quienes hablan, en las tenerías:

ALISA.— ¿Con quién hablas, Lucrecia?

LUCRECIA.— Señora, con aquella vieja de la cuchillada, que solía vivir *aquí en las tenerías, a la cuesta del río* (IV, 88).³

3.— Citamos los textos por autos y aunque la primera parte del presente estudio se circunscribe a la versión *Comedia*, indicamos las páginas por la edición de D.S. Severin (Alianza

Cualquier persona interesada por las costumbres y la topografía de las ciudades de la Baja Edad Media, sabe que las tenerías solían estar fuera del recinto de las ciudades y junto a corrientes de agua,⁴ en una zona donde podrían hallarse *huertas* y algunas casas pobres, como la antigua de Celestina descrita por Pármeno a Calisto en el auto I:

Tiene esta buena dueña *al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río*, una casa apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada (I, 60).⁵

Y también estaba allí la casa de la madre del criado:

Días grandes son pasados que mi madre, *mujer pobre, moraba en su vecindad*, la cual rogada por esta Celestina, me dio a ella por sirviente (I, 60).⁶

Además de todas estas referencias, sabemos que entre la alcahueta y Alisa y Melibea hubo un trato bastante íntimo, que denota proximidad e incluso cierta semejanza de entidad entre las viviendas, como parece desprenderse de este fragmento de diálogo del auto VI, al interesarse Calisto por el desarrollo de la visita de la tercera a Melibea:

CALISTO.– [...] ¿Cómo fuiste tan osada, que, sin la conocer, te mostraste tan familiar en tu entrada y demanda?

CELESTINA.– ¿Sin la conocer? Cuatro años fueron mis vecinas. *Trataba con ellas, hablaba y reía de día y de noche*. Mejor me conoce su madre que a sus mismas manos (VI, 117).

Editorial), haciendo caso omiso de las adiciones de la *Tragicomedia*. Advertimos que a lo largo del artículo enfatizaremos con cursiva muchas expresiones para llamar la atención del lector.

4.– Como aficionados a la Historia de Madrid, ciudad entonces de tamaño medio, sabemos cómo podía ser el entorno de unas tenerías: un grupo de ellas estaba en lo que llamaban «el Barranco», por donde transcurría el arroyo de San Pedro, que iba a desaguar al Manzanares y cuyo antiguo cauce coincidía con lo que ahora es la calle de Segovia. Además de tales tenerías, había estanques, abrevaderos, *huertas*, muladares y una zona semipantanosas que llamaban «el Pozacho». Otro grupo de tenerías había, ¡quién lo diría! en lo que actualmente es la Plaza de Isabel II, que entonces, con un nivel del suelo a unos ocho metros por debajo del actual, era conocida como «Barranco de las Hontanillas» y era asimismo zona de arroyos, fuentes, arenales, muladares y *huertas*. Quedaba fuera de las murallas de la ciudad, que precisamente corrían a lo largo de la actual acera sur de dicha plaza.

5.– Pármeno matiza bien el lugar de las tenerías: como está en casa de Calisto, las tenerías están lejos y lo señala con la expresión «al cabo de la ciudad» y el adverbio «allá», que indica lejanía en relación con el lugar en donde está la persona que habla, en contraposición con el «aquí» empleado por Lucrecia.

6.– María Asenjo González (2008), que estudia la sociedad urbana en la época de la *Celestina*, refiriéndose a la situación de la antigua casa de la alcahueta, resalta que habitar en la proximidad de las tenerías, localizadas en las afueras y cerca de los ríos, «no era muy recomendable y sólo los trabajadores del oficio o quienes no tuvieran otros recursos se resignaban a vivir [cerca de ellas]» (25-26).

A la vista de estas referencias, no resulta extraño que Itziar Michelena escriba un artículo sobre «La humilde condición de Melibea y su familia» (2001) y destaque que mientras Celestina se ha mudado a una zona mejor, Alisa y Melibea continúen viviendo en la misma (2001: 189-190).

Cabe, por tanto, deducir que esta primera visita no tiene lugar en la mansión de los autos posteriores con su huerto amurallado, su torre y sus pesadas puertas provistas de cerrojos, aludidos por Melibea en el auto XII —«Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo y sus fuertes cerrojos...» (173-174)— sino en una casa situada en zona semirural que está exactamente en las tenerías, cerca de la antigua casa de Celestina. ¿La casa de la «huerta» de la escena inicial?

Los prolegómenos de la primera charla de Celestina con Melibea y el conjuro

Pero esta primera visita nos depara otra sorpresa de mayor envergadura aún: si, insistimos, atendemos a lo que realmente dicen los personajes en los diálogos y no a lo que nos sugiere la trama argumental, lo que verdaderamente podemos percibir es que Alisa⁷ no quiere darse por enterada de quién es Celestina y que cuando, por las insistentes advertencias de Lucrecia, no tiene más remedio que hacerlo, se ríe taimadamente, se muestra condescendiente con ella y le brinda explícitamente la entrada:

ALISA.— ¿Con quién hablas, Lucrecia?

LUCRECIA.— Señora, con aquella vieja de la cuchillada, que solía vivir *aquí en las tenerías, a la cuesta del río*.

ALISA.— Ahora la conozco menos. Si tú me das a entender lo incógnito por lo menos desconocido, es coger agua en cesto.

LUCRECIA.— ¡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*. [...]

ALISA.— Todo eso dicho no me la da a conocer. Dime su nombre, si le sabes.

7.— La conducta de Alisa en la escena que vamos a examinar ha sido interpretada por la crítica bien como fruto de su estupidez, bien como consecuencia del conjuro. Desde nuestra perspectiva, es un vestigio de la comedia humanística manuscrita de la cual procede. Y para hacer más inteligible nuestra argumentación, señalaremos algo que puede parecer obvio: si consideramos que Melibea es una «composición» o refundición de dos personajes distintos —según hemos adelantado en el primer apartado y desarrollamos a lo largo de la primera parte del artículo—, lo mismo tiene que ocurrir con su madre. Así pues, esta Alisa del auto IV no se correspondería en la comedia humanística con la mujer del «noble y esforzado» Pleberio.

LUCRECIA.— ¿Si le sé, señora? No hay niño ni viejo en toda la ciudad que no le sepa, ¿habíale yo de ignorar?

ALISA.— ¿Pues por qué no le dices?

LUCRECIA.— ¡He vergüenza!

ALISA.— Anda, boba, dile. No me indignes con su tardanza.

LUCRECIA.— Celestina, hablando con reverencia, es su nombre.

ALISA.— ¡Hi, hi, hi! ¡Mala landre te mate, si de risa puedo estar, viendo el desamor que debes de tener a esa vieja, que su nombre has vergüenza nombrar! Ya me voy recordando de ella. ¡Una buena pieza! No me digas más. Algo me verná a pedir. Di que suba (IV, 88-89).

Y después de un intercambio de cordiales saludos entre la tercera y la madre y de ponderar aquélla el hilado cuya venta le sirve de pretexto, Alisa se marcha tan rápidamente que podría pensarse que está propiciando que su hija se quede a solas con la alcahueta:

Hija Melibea, *quédese esta mujer honrada contigo*, que ya me parece que es tarde para ir a visitar a mi hermana, su mujer de Cremes, que desde ayer no la he visto, y también que viene su paje a llamarme, que se le arreció desde un rato acá el mal (IV, 89-90).

Cabe ahora preguntarse si verdaderamente una madre «celosa y brava» (III, 83-84) habría dejado a solas a su hija con Celestina, a la que conocía bien según se nos afirma y después de las tremendas advertencias de Lucrecia. Esto nos sugiere la idea de una madre depravada que pretende vivir a costa de unas relaciones nada honestas de su hija.

Esta consideración nos induce a pensar, también, que Celestina y Alisa hablan eufemísticamente o en sobreentendido para que Lucrecia no se entere de la verdad. El eufemismo consistiría, precisamente, en mencionar la «venta del hilado» como objeto de la visita. En el argot de Celestina la palabra «hilado» implica relación sexual,⁸ pues así lo dio a entender cuando en el camino le dijo a Sempronio: «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» (III, 81). Resulta significativo que nada más decir Celestina que el motivo de su visita era vender un poco de hilado, Alisa responda con esta críptica respuesta:⁹

8.— Tratan del significado sexual del «hilado» Rosario Ferré (1983) y Manuel de Costa Fontes (1985). También parece sugerirlo Cantalapiedra (2000, II: 392, n. 62).

9.— Parece fácil deducir que si durante cuatro años habían sido vecinas y hablaban entre ellas, Alisa conocería perfectamente el argot de Celestina.

Vecina honrada, tu razón y ofrecimiento me mueven a compasión y tanto, que quisiera cierto más hallarme en tiempo de poder cumplir tu falta, que menguar tu tela. *Lo dicho te agradezco. Si el hilado es tal, serte ha bien pagado* (IV, 89).

Respuesta que sugiere que el hilado es considerado por Alisa como un negocio para ambas: ella anda mal de dinero, no se halla en condiciones de poder socorrer a Celestina en sus necesidades; en cambio le agradece lo dicho y ofrece pagar bien si el negocio del hilado funciona. Y acto seguido presenta una excusa para dejar a solas a Melibea con Celestina y se despide con esta equívoca recomendación final que sugiere un doble sentido en sus palabras: «Pues Melibea, *contenta a la vecina en todo lo que razón fuere darle por el hilado*» (IV, 90).

Todo parece un claro trasunto de esas comedias humanísticas en las que las madres ejercen papeles similares, como *El Poliodorus*, en donde Glauca, de condición pobre y humilde, acepta fácilmente los amoríos del adinerado Poliodoro con su hija Climestra a través de la alcahueta Calímaca.¹⁰

Lo expuesto hasta aquí nos lleva a pensar que Rojas consideró tan inadecuada la utilización de este diálogo en el contexto de la nueva trama que, para aprovecharlo, se vio impelido a justificar la actitud de la madre a través de influjos diabólicos. A ello debió de obedecer la inclusión del conjuro, que consideramos una interpolación.¹¹ En efecto, desde nuestro punto de vista, la estancia de Sempronio y Celestina en su casa (III, 84-86), y por tanto la realización del conjuro, está interpolada entre los temores que siente Sempronio por lo que le pueda ocurrir a la vieja en casa de Pleberio, confesados a Celestina cuando ambos van por la calle (III, 83-84), y los de la propia alcahueta, expresados también en la calle, ya sin la presencia del criado y hablando consigo misma (IV, 86-87). Si el lector recuerda o repasa los diálogos de esta parte de la obra (autos III, IV y V), podrá constatar que:

1º.— Celestina va ya preparada con todo lo necesario para efectuar la visita: «*Aquí llevo un poco de hilado en esta mi faltriquera, con otros aparejos*

10.— Acabado este artículo, el profesor Snow nos recomendó la lectura del publicado por E. Michael Gerli con el título «Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in *Celestina*» (1995: 19-38) por su coincidencia de apreciación respecto a esta conversación entre Alisa y Celestina. Efectivamente, pese a atenerse en cuanto a la autoría a la idea tradicional de Rojas como continuador del «antiguo autor», ve en esta entrevista las mismas connotaciones de malicia y complicidad entre ambas, aduciendo antecedentes de permisividad de las madres no solo en la comedia romana, sino también en la tradición literaria española.

11.— Consideran que el conjuro está manipulado Marciales (1985, II: 73), Cantalapiedra (2000, II: 375-376) y García-Valdecasas (2000: 258 y 349), aunque ni en su extensión ni en su alcance coinciden entre sí ni con nosotros.

que conmigo siempre traigo, para tener causa de entrar donde mucho no soy conocida la primera vez» (III, 83).¹²

2º.- En un momento determinado se despide de Sempronio en plena calle: «*A casa voy de Pleberio; quédate a Dios*» (III, 82). Si luego resulta que llega a su propia casa en compañía del criado es porque, como ocurre muy a menudo, las palabras de los personajes contradicen la trama que se nos presenta, lo cual tiene que ser fruto de la reelaboración de la obra.

3º.- En el comienzo del auto IV, camino de casa de Pleberio, se enfrasca en el siguiente soliloquio: «*Agora que voy sola*, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido de este mi camino...» (IV, 86). La expresión «*ahora que voy sola*» da a entender que hasta ese momento ha estado acompañada, es decir, que acaba de producirse la despedida. Además, lo que de verdad influye en su pensamiento es el temor manifestado por Sempronio. El conjuro queda completamente fuera de su mente, cosa increíble si realmente lo hubiera pronunciado después de despedirse del criado.

4º.- A comienzos del auto V, y pese a que su Argumento diga otra cosa, el reencuentro entre Sempronio y Celestina tiene lugar en la calle, donde el criado la espera «*desde que dio la una*» (V, 103).

5º.- Como sugeríamos poco más arriba, el recuerdo del conjuro sólo aparece para justificar que Alisa deje sola a Melibea con Celestina pretextando un empeoramiento de la salud de su hermana: «*Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreciando el mal a la otra*» (IV, 90). Recuerdo que incluso se amplifica en la *Tragicomedia* añadiendo a las anteriores las siguientes palabras: «*Ea, buen amigo, tener recio, ahora es mi tiempo o nunca, llévala de aquí a quien digo*».

6º.- Y queda por hacer una última consideración sobre este conjuro, presentándolo como contradicción palmaria con lo dicho en los diálogos anteriores, ya que al final de su famoso «himno», Pármeno, después de pomenorizarle a Calisto las artes pseudohechiceras de Celestina, concluye contundentemente: «*¿Quién te podrá decir lo que esta vieja hacía? Y todo era burla y mentira*» (I, 62). Esta afirmación de Pármeno es plenamente concorde con una argumentación que pretenda «mostrar los *engaños* de sirvientes y *alcahuetas*». ¹³ En tal caso, tal conjuro, bastante cómico en sí mismo por lo rebuscado de sus expresiones, tendría pleno sentido si lo hiciese delante de una de «sus víctimas» para engañarla; pero carece de él

12.- Merece la pena considerar la sutileza que implica el que Celestina lleve efectivamente hilado en su faltriquera, ya que éste puede servirle para tres usos distintos: 1) Para iniciar la conversación eufemística y de doble sentido como la que mantendrá luego con Alisa. 2) Para que si la interlocutora, aun entendiendo su sugerencia, no la acepta y la increpa, ella pueda alegar inocencia diciendo que lo único que ha pretendido es vender el hilado que realmente puede mostrar. 3) Para tener pretexto para entrar por primera vez donde no es muy conocida.

13.- Ver en el apartado siguiente las consideraciones sobre el título y el incipit.

si lo pronuncia a solas, porque no parece lógico que quiera engañarse a sí misma o que no le proporcione autoconfianza nada más acabar de hacerlo.¹⁴ Se trata, por consiguiente, de una pieza que, o bien ha sido creación del interpolador, o bien cambiada de contexto y de función si figuraba en la redacción original.

De una comedia corrigiendo mores a una obra moralizante: el título y el incipit

José Luis Canet (2007) piensa también que antes de la *Comedia de Calisto y Melibea* en dieciséis autos debió existir otra con el mismo nombre, similar a las comedias humanísticas, breve, *corrigendo mores* y de final feliz y de la cual emanaría —al igual que de todas las comedias humanísticas que se usaban como material docente en el ámbito universitario— una moral aristotélica, que se fue alargando:

primeramente añadiéndole una serie de actos y posiblemente un claro final triste en consonancia con su ejemplaridad: «compuesta en reprehensión de los locos enamorados» y «venieron los amantes y los que los ministraron en amargo y desastrado fin», para posteriormente prolongar el «proceso del deleite de los enamorados», pero también modificando el sentido de la obra en otro más acorde con la nueva filosofía moral [propia del cristianismo renovado] que quieren explicitar sus autores (Canet, 2007: 37).¹⁵

Estos planteamientos de Canet dan fundamento y sentido a nuestra apreciación de que Rojas había moralizado, desde el punto de vista cristiano, una comedia convirtiéndola en tragedia. En efecto, en nuestros trabajos anteriores (1987, 1989, 1991, 2000 y 2001) hemos defendido

14.— Esto último en el caso de que *Celestina* creyera realmente en sus poderes ocultos; pero, como hemos visto, Pármeno, que la conocía bien y en su intimidad, niega de plano la realidad de tales poderes.

15.— José Luis Canet (1995, 1997, 1999, 2000, 2007 y 2008) relaciona el éxito de la *Celestina* —que habría sido usada en clases de poética, retórica y filosofía moral (1997: 51)— con «la crisis de la comedia humanística latina en su uso escolar de aprendizaje de la lengua y de cierta filosofía moral» (2007: 37) y con el cambio docente y religioso operado en algunas universidades españolas como fruto de corrientes renovadoras impulsadas por el Cardenal Cisneros y desarrolladas por grupos de profesores e intelectuales lulistas, nominalistas, escotistas y humanistas inclinados a la nueva religiosidad, tal como Alonso de Proaza y órdenes religiosas como la de los franciscanos y agustinos, entre otras. En este contexto habría circulado la primitiva *Comedia de Calisto y Melibea*, en cuya adaptación al cristianismo renovado habría participado Rojas: «de ahí la frase aparecida en los acrósticos de que 'acabó' la obra, es decir, le dio 'la última mano', según ha detallado Joseph T. Snow» (2007b: 43).

que la *Celestina* es una refundición con final catártico de una comedia de final feliz, de estirpe humanística, titulada *Comedia de Calisto y Melibea*, cuyas huellas estamos tratando de señalar. Fernando de Rojas habría transformado esa comedia completa de final feliz y de fondo didáctico-ejemplarizante, en una tragedia de «amargo y desastrado fin» de fondo moralizante. Esto es, que, como dice el acróstico, «Fernando de Rojas ‘acabó’ la *Comedia de Calisto y Melibea*», tomando el verbo «acabar» con el significado de «perfeccionar», «retocar», «arreglar», «dar la última mano» —en definitiva, refundir, reelaborar (1987: 57-60 y 174; 1989: 42).¹⁶ O lo que es lo mismo, que Fernando de Rojas, como se oyó en los tribunales judiciales, «*compuso a Melibea*» o «*compuso a Celestina*», tomando el verbo «componer» en su acepción de «poner juntamente una cosa con otra» (Covarrubias), o, expresado en términos más actuales «formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas en cierto modo y orden» (DRAE).¹⁷

Esto queda reflejado, a nuestro modo de ver, en las singularidades que ofrecen las piezas extratextuales, aunque ahora sólo nos centraremos en los dos títulos.

En el primero de ellos se percibe claramente su carácter primigenio de comedia humanística y en él ni se presiente la tragedia ni se atisba la nueva filosofía moral: «Comedia de Calisto y Melibea, la cual contiene demás de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas». ¹⁸ Mientras que en el segundo título, en el denominado comúnmente íncipit, es donde verdaderamente se palpa la pretensión moralizante, se adivina su fin trágico y se anuncia la aplicación de la nueva ética religiosa: «Síguese la Comedia de Calisto y Melibea, *compuesta* en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Asimismo *hecha* en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes». ¹⁹ Así pues, se trata de hacer una moralización de la obra castigando a todos aquellos que, ejercitando su libre albedrío, han contravenido los Mandamientos de la ley de Dios, castigo que incluye la condenación del alma al morir sin confesión, como consecuentemen-

16.—Cantalapiedra (2000, II: 249-250) y Snow (2006: 545) abundan en el significado de «dar la última mano» para el verbo «acabar».

17.—Hay testimonios de años inmediatos a la publicación de la *Celestina* que confirman que la expresión *compuesto/compuesta* se empleaba en el sentido análogo al que nosotros proponemos. Baste un ejemplo. En el *Carro de dos vidas*, impreso en Sevilla en 1500 y *sin nombre de autor en la portada*, en el folio II se lee: «Comienza este libro nuevamente *compuesto* por Gómez García [...] traído del latín en romance de muchos libros y partes de la Sagrada Escritura». Puede consultarse la edición moderna de Melquíades Andrés Martín (1988).

18.—Nos atenemos al título de la edición de la *Comedia* de Toledo 1500, de Pedro de Hagenbach, aunque modernizando la ortografía. Edición facsímil de Poyán Díaz, 1961.

19.—Idem.

te ha señalado Canet (1995, 1999 y 2000). A este respecto, llamamos la atención sobre la absoluta precisión que establece el uso de los verbos en este íncipit o segundo título: la obra fue *hecha* (= inventada) «en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes» (argumentación propia de comedia humanística), y *compuesta* (= arreglada) «en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios» (motivo de la conversión en tragedia).

Desde este punto de vista de «composición» o «compostura», se explica que algunos críticos, como Marciales (1985), Cantalapiedra (2000, fundamentalmente) y García-Valdecasas (2000) entre otros, hayan detectado, ya en la versión *Comedia*, interpolaciones de refranes, sentencias sacadas de florilegios y escenas, así como ampliaciones de pasajes.²⁰ Y también se explican las disociaciones internas que hemos puesto de manifiesto, así como otras discordancias que vamos a presentar a continuación.

La segunda visita de Celestina a Melibea

Merece la pena examinar con atención esta segunda visita porque en ella observamos una de las inconsecuencias más llamativas en el tratamiento del tiempo, pensamos que a causa de esa labor de «acabado» o «composición».²¹

Para empezar, queda bien patente que entre esta visita (auto x) y la anterior (auto iv) solo media un día de diferencia. La referencia temporal resulta clarísima en el soliloquio de Melibea que precede al encuentro, al explicitar ésta que la primera visita había tenido lugar «ayer»:

20.— Desde metodologías y tonos muy diferentes, las tesis de Cantalapiedra (1984, 1986, 1995 y 2000 fundamentalmente) y García-Valdecasas (2000) coinciden en que Rojas encontró escrita la mayor parte del texto original: según Cantalapiedra, los doce primeros autos; según García-Valdecasas, hasta casi el final del auto xiv. Y ambos están de acuerdo en que Rojas interpoló en ellos sentencias, refranes, algunas escenas y ampliaciones de pasajes, y, obviamente, en que añadió las muertes de Calisto y Melibea y el planto de Pleberio, así como el Tratado de Centurio, aspectos estos en los que participamos con razones que complementan las suyas. Bernaldo de Quirós Mateo (2005 y 2008) ha sintetizado de forma muy clara y ordenada, y despojándola de comentarios acalorados, la tesis de García-Valdecasas y últimamente (2009) se ha sumado a ella personalmente analizando los aspectos teatrales de la obra.

21.— Sabido es que el tratamiento del tiempo en la *Celestina* ofrece serios problemas, dada la antinomia existente entre los pocos días que dura la acción ininterrumpida (tres y unas horas del cuarto en la versión *Comedia*; cuatro hasta el final del auto xv en la versión *Tragicomedia*) y las referencias a lapsos amplios de tiempo por parte de los personajes. Y estas antinomias no se resuelven a pesar de que se admita, como propone Asensio (1952: 26-43), una quiebra temporal indefinida entre la primera escena de la huerta y el momento en que Calisto llega a su casa; ni tampoco se solucionaría si consideráramos que la primera escena de la huerta es apócrifa. Y no solucionaríamos el problema porque la acción continua de los personajes y el diálogo entrelazado en todos los autos lo impiden, como el caso que exponemos a continuación.

¡Oh lastimada de mí! ¡Oh mal proveída doncella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda *ayer* a Celestina, cuando de parte de aquel señor, cuya vista me cautivó, me fue rogado... (x, 153).

Sin embargo, en su diálogo con Celestina, Melibea dice unas palabras que cronológica y conceptualmente resultan contradictorias con lo reflejado en la visita anterior. Veámoslo comparando las expresiones utilizadas ayer por Melibea en el auto IV con las que emplea hoy en el auto x:

AUTO IV.— ¡Jesú! No oiga yo mentar más ese loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado; si no, aquí me caeré muerta. ¡Éste es el que *el otro día* me vido y comenzó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán! (IV, 96).²²

AUTO X.— *Muchos y muchos días son pasados* que ese noble caballero me habló en amor (x, 160).

La discordancia entre ambos parlamentos es notable. Lo más llamativo es lo referente al transcurso del tiempo, pero no podemos dejar de resaltar también que el que *ayer* era definido como «loco, saltaparedes, fantasma de noche», resulta ser *hoy* «ese noble caballero»; y si *ayer* decía de él que «el otro día» había desvariado «en razones haciendo mucho del galán», *hoy* resulta que hace «muchos y muchos días» le había «hablado en amor». Parece necesario deducir que, o bien es una misma mujer la que habla de dos hombres y dos lances distintos, o bien que quienes se han expresado en tan contradictorios términos son dos mujeres distintas. Cualquiera de las dos soluciones es completamente incongruente con la trama de la *Celestina* que nos ha llegado impresa. Nos hallamos pues ante una huella evidente de la comedia humanística de final feliz que no ha sido convenientemente modificada en su nueva versión «compuesta» y moralizada.

Además, de esta «compostura» existen rastros más evidentes aún. Examinaremos algunos en los apartados siguientes, pero antes conviene ha-

22.— La expresión «el otro día» indica cercanía temporal. Así se comprueba en la misma obra, cuando Pármene la utiliza en el auto I para referirse al mismo encuentro en la «huerta» que aquí evoca Melibea, y también cuando Celestina dice a Sempronio un momento antes de morir: «A osadas, que me maten, si no te has asido a una palabrilla que te dije *el otro día* viniendo por la calle, que cuanto yo tenía era tuyo» (xii, 180). Se refiere indudablemente a lo que le había dicho anteayer tras la primera visita a Melibea: «Calla, loquillo, que parte o partecilla, cuanto tú quisieres te daré. Todo lo mío es tuyo» (v, 104). Examinada la misma expresión en otras obras, comprobamos que siempre el plazo cronológico es corto: oscila entre ayer, anteayer y tres días antes. Así, en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (Baranda: 291, 343, 364, 365, 366, 398, 406 y 440), en la *Comedia Thebaida* (G. D. Trotter y Keith Whinnom: 149, 225 y 249) y en *Don Quijote de la Mancha*, II, 51 (Avalle-Arce, 439).

cer algunas reflexiones en torno al personaje de Melibea recapitulando buena parte de lo expuesto hasta ahora.

Reflexiones sobre el personaje de Melibea

Algunos rasgos de la Melibea que se nos presenta en los primeros autos son los siguientes:

- En el momento del primer encuentro está en una «huerta» sin muros y sin que se detecte la presencia de sirvientes o familiares.
- En la primera visita de Celestina, su casa se encuentra «aquí en las tenerías», es decir, en una zona pobre.
- La presencia o influencia de Pleberio no se percibe en modo alguno.
- Tanto ella como su madre tenían bastante familiaridad con Celestina (iv, 89-93).
- Ambas emplean expresiones bajas del tipo «mala landre te mate» y «así goce de mí» (iv, 89 y 92), igual que Areúsa (vii, 126, 128, 130; viii, 134; ix, 145 y 148), Elicia (i, 57; ix, 145 y 146) y Celestina (i, 67; xii, 179).
- Melibea ha sido vista por Areúsa en la intimidad, incluso medio desnuda (ix, 145).
- Habla de Calisto en forma displicente y asegura haber tenido su primer encuentro con él «el otro día».

Pero en otros momentos, especialmente en los autos más avanzados, los rasgos predominantes son completamente distintos:

- Vive en el interior de la ciudad, en una mansión con «huerto» en el que solo se puede entrar con escalas.
- El acceso a la casa queda impedido por «fuertes cerrojos» y se alude a la presencia de muchos criados (xii, 170, 174, 175, 176).
- La existencia e influencia de Pleberio se hacen ostensibles a partir del auto xi.
- Incluso en el auto iii (cuestión que tratamos a continuación), su madre es calificada de «celosa y brava» y su padre de «noble y esforzado».
- Hace mención elogiosa a Calisto y a un antiguo amor entre ambos (x, 160; xii, 173; xv/xx, 229).

De la confrontación de estas dos facetas de Melibea se deduce, casi necesariamente, que la Melibea que protagoniza la obra es una fusión de dos personajes femeninos distintos que aparecerían en la comedia humanística anterior, después «acabada» o «compuesta» por Rojas. El esbozo de la personalidad de ambas resulta relativamente sencillo a la luz de lo que acabamos de señalar y de otras expresiones de los diálogos.

La segunda, la Melibea distinguida y de clase noble o acomodada, sería un «eterno amor» de Calisto, cuya unión se vería impedida por la oposición de sus padres. La alusión a Erasístrato y a la piedad de Seleuco del primer auto resultan esclarecedoras a este respecto y encajan perfectamente con el «Muchos y muchos días son pasados que ese noble caballero me habló en amor»(x, 160).²³

La primera, la Melibea de las tenerías, parece ser una moza bastante casquivana, con una madre más casquivana aún, quizá propuesta como alternativa amatoria por Celestina en esa primera visita de la alcahueta al protagonista en una conversación entre ambos que marcaría el carácter de los futuros acontecimientos. Pero tal conversación, aunque Calisto la alude como llevada a efecto, no aparece en escena ni incluso se hace posible por la continua permanencia de Celestina en ella.²⁴ A tal personaje le cuadran perfectamente todas las circunstancias arriba aludidas al resaltar algunos rasgos de la Melibea de los primeros autos.

Ahora bien, entre ellos hemos señalado que la presencia o influencia de Pleberio no se percibe en modo alguno.²⁵ Sin embargo, cualquier lector que preste la debida atención a los diálogos podrá argüirnos que, en la despedida de Celestina a Sempronio en plena calle, la alcahueta había dicho: «A casa voy de Pleberio, quédate a Dios» (III, 82), y no es menos cierto que el criado había manifestado sus temores con estas palabras: «Madre, mira bien lo que haces [...]. Piensa en *su padre, que es noble y esforzado, su madre celosa y brava*, tú la misma sospecha, Melibea es única a ellos, faltándoles ella, fáltales todo el bien» (III, 83-84).

Evidentemente, estas palabras que preceden a la primera visita parecen echar por tierra nuestras consideraciones, ya que se ajustan perfectamente a la línea argumental de la *Celestina*, pero son, en realidad, una muestra de esa transposición de diálogos de que vamos hablando.

Como hemos visto, Celestina también había dicho que iba provista de todo lo necesario para *entrar por primera vez donde mucho no era conocida* y esto contradice plenamente el tono de la inicial conversación con Alisa y la posterior con Melibea, que sí demuestran haberla conocido perfectamente hasta el punto de llamarla «vecina honrada», y efectivamente se hacen varias alusiones a esa antigua vecindad (IV, 89, 90, 92, 93).

Así pues, este diálogo de camino pleno de temores del criado y luego de la propia alcahueta es previo a una visita de Celestina a la Melibea noble, aunque a donde llega la tercera, según el texto de la obra «compuesta», es primero a su casa y luego a la de las tenerías. Esto está en consonancia

23.– Este aspecto lo retomaremos en el apartado «Algunas otras disonancias entre la línea argumental y los diálogos».

24.– Ver lo dicho en la nota anterior.

25.– Así ocurre, en efecto, en el primer encuentro de la huerta y en la primera visita de Celestina a Melibea.

con esa despedida en plena calle que, sin embargo, no tiene efecto y da lugar a la llegada de la vieja y del criado a la morada de Celestina y a que ésta pronuncie su conjuro, escena que como hemos visto está interpolada.

Y es que nos hallamos ante un texto recortado y empalmado en forma distinta para convertir una obra en otra diferente, utilizando sus diálogos con los cortes y retoques necesarios, lo cual, a nuestro modo de ver, da lugar al insólito tratamiento del tiempo que presenta la *Celestina*.

Huellas de transposición de textos en el auto IV y su relación con el problema del tiempo

Volvamos de nuevo a la primera visita de Celestina a Melibea. En un momento determinado de este diálogo, Melibea increpa a Celestina de esta manera:

MELIBEA.— ¿Qué dices, enemiga? Habla, que te pueda oír.
¿Tienes *desculpa* alguna para satisfacer mi *enojo* y excusar tu yerro y *osadía*? (IV, 97).

Si el lector tiene a mano la obra, lee en ella estas palabras de Melibea y retrocede en el texto hasta la tercera réplica anterior, encontrará la respuesta exacta de Celestina a esta imprecación, contestando palabra por palabra —«desculpa», «osadía» y «enojo»— a la pregunta de Melibea:

CELESTINA.— Tu temor, señora, tiene ocupada mi *desculpa*.
Mi inocencia me da *osadía*, tu presencia me turba en verla airada, y lo que más siento y me pena es recibir *enojo* sin razón ninguna (IV, 96).²⁶

Realmente, esta anomalía consistente en que la respuesta exacta a la pregunta haya sido ya dada con anterioridad, no puede deberse a un autor que en su proceso creativo está «inventando» los diálogos. Sólo cabe atribuirlo a un refundidor que los corta y empalma de nuevo para dar lugar a una fábula distinta utilizando los diálogos de otra, sobre todo si esta labor la realiza una persona que desconoce la técnica teatral, aunque pueda ser muy valiosa en otros campos del saber, como en el jurídico, y esa labor la realiza de forma apresurada «en quince días de vacaciones».

Y, además, aquí nos encontramos con la clave del problema del tratamiento del tiempo, porque es en la intervención de Melibea que ha quedado interpolada entre este conjunto pregunta-respuesta cuyo orden está claramente invertido, donde precisamente se halla esa referencia

26.— El tono de este fragmento de diálogo denota distancia social entre Melibea y la alcahueta: arrogancia por parte de la primera y humildad y respeto por parte de la segunda. Parece que nos hallamos ante la Melibea hija de Pleberio.

al primer encuentro de los futuros amantes ocurrido «el otro día» en la «huerta»:

MELIBEA.—[...] ¡Éste es el que *el otro día* me vido y comenzó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán! (IV, 96).²⁷

No hace falta tener muchos conocimientos de técnica teatral para saber que los saltos de tiempo tienen que transcurrir en los «vacíos de escenario», es decir, en los momentos en que hacen mutis de la escena los personajes y aparecen otros, o, incluso, los mismos pero en situaciones distintas. Teniendo esto en cuenta, si, como acabamos de ver, resulta que se disocian diálogos de una obra y se empalman en forma distinta y, sobre todo, si entre ellos se introducen réplicas que tienen referencias temporales, como también se da aquí el caso, y proceden de escenas distintas, el resultado puede ser el caos, que es precisamente lo que ocurre en la *Celestina* y que ha dado lugar a tantas páginas tratando de explicarlo pero sin conseguirlo. Insistimos de nuevo en la inexperiencia y apresuramiento del refundidor que llevó a cabo esta labor.

Para remachar la cuestión, añadiremos que, en la comedia humanística, la Melibea hija de Pleberio pudo haber sido requerida de amores por Calisto hacía «muchos y muchos días» (auto x), mientras que la de las tenerías pudo haber tenido el primer contacto con él «el otro día». Si se refunden en uno solo los dos personajes y se aplican al único personaje resultante las expresiones temporales de aquéllos, la contradicción se hace inevitable.

Y aún podemos añadir otro indicio de la refundición de dos personajes femeninos en uno y de su incidencia en el dislocado tratamiento del tiempo. Es evidente que, al final del auto IV, Celestina ha conseguido casi todo lo que esperaba de esta visita: ha obtenido el cordón que ceñía el cuerpo de Melibea (IV, 100), objeto bien apropiado para satisfacer el fetichismo de Calisto (VI, 113-118) que la tercera intuiría por su gran conocimiento de las debilidades humanas, y además la protagonista le ha manifestado su entrega a Calisto al decir: «Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sufrido» (IV, 100), y sobre todo y ya casi como despedida: «En cargo te es ese caballero» (IV, 101).²⁸ Por el contrario, ya vimos cómo al comenzar el auto x se lamenta de no haber concedido su petición y demanda «ayer» a Celestina. ¿Tiene algún sentido si es la misma persona la que protagoniza el final de la primera entrevista y los prolegómenos de la segunda? Como no apelemos a la influencia del conjuro, el hecho resulta

27.— Estas expresiones son necesariamente de la Melibea de las tenerías, al hacer alusión al episodio de la huerta y al corto espacio de tiempo transcurrido desde su primer encuentro con Calisto y al menospreciar a éste en su narración del acontecimiento.

28.— A este respecto, resulta bien expresivo el Diccionario de Covarrubias. En la entrada «Cargo», leemos: «Dar cargo a uno en cierta cosa es encomendársela».

inexplicable. En cambio, si son dos personajes distintos los que hablan, el «ayer» del uno no implica necesariamente que fuera el «hoy» del otro, con lo que el tiempo puede dilatarse, dando así cabida a otras expresiones temporales incoherentes con la trama de la obra que nos ha llegado impresa, como, por ejemplo, los ocho días que lleva Calisto con dolor de muelas (IV, 99 y VI, 117).

Algunas otras disonancias entre la línea argumental y los diálogos

Sólo nos ocuparemos de un pequeño muestrario de ellas para no alargarnos excesivamente. En nuestras obras citadas (1987 y 1991) podrán hallarse más.

1.– Empezaremos por el lamento de Calisto a comienzos del auto I, casi inmediatamente después de la escena inicial, al que hemos hecho alusión páginas arriba:

¡Oh! Si viniédeses agora, Eras y Crato, médicos, sentiríades mi mal. ¡Oh piedad de silencio, inspira en el plebérico corazón, porque sin esperanza de salud no envíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo y la desdichada Tisbe (I, 47).²⁹

De todos es conocida la interpretación de Menéndez Pidal corrigiendo «Eras y Crato» por Erasístrato y »silencio» por Seleuco. He aquí sus conclusiones finales:

Esta corrección es la única exacta. Calixto alude a una anécdota de Valerio Máximo, VI, 3, según la cual, habiendo Erasístrato, médico, conocido que la enfermedad de Antíoco es de amor, logra que el rey Seleuco, padre de Antíoco, por salvar la vida de su hijo, le ceda piadosamente el amor de Estratónica de quien el joven está enamorado. Esta anécdota fue muy famosa en la Edad Media. [Y añade:] Pleberio es el padre de Melibea, en el corazón del cual desea Calixto que obre la piedad de Seleuco, para que sea benigno con un enfermo de amor (1964: 58, ns. 2 y 3).

La crítica moderna ha resaltado el hecho de que este error no fuera corregido por el autor en las ediciones antiguas. Nosotros creemos que no

29.– Aunque indicamos la página correspondiente a la edición de Severin, en este caso citamos por la edición facsímil de Burgos, de Fadrigue de Basilea (A. M. Huntington: 1909).

se trató de ningún error sino de una acción plenamente consciente del refundidor, ya que es muy posible que este lamento encajase perfectamente con la comedia humanística que luego fue «compuesta» para dar lugar a la *Celestina*. Lo que es cierto es que no encajaba en modo alguno dentro de la trama de ésta. Así lo resaltaba Lida de Malkiel, pese a su apego a la teoría tradicional sobre la autoría:

La anécdota de Seleuco y la fábula de Píramo y Tisbe, citada a la par de ella, son singularmente inadecuadas a la situación de Calisto [...] pues en ambas el obstáculo a los amores es la resistencia de los padres, no la de la amada. Como quiera que sea, aquí como en otros casos, Rojas dejó en pie escrupulosamente la falla del «antiguo autor» (1962: 209).

Estamos plenamente de acuerdo con la mayoría de estas palabras, pero no con la justificación final, porque, como hemos apuntado, parece más bien ser una modificación consciente para paliar la inconveniencia del parlamento respecto a la nueva trama.³⁰ Con tal modificación, la anécdota de Seleuco queda aceptablemente disfrazada: Eras y Crato fueron médicos que existieron realmente y la expresión «piedad de silencio» no carece por completo de sentido. El hecho de que no se borrara la mención a Píramo y Tisbe tiene menor importancia porque lo que puede colegirse de esta comparación es el temor a un suicidio por amor. En cuanto a la expresión «plebérico corazón», puede entenderse como una metáfora que hace alusión a Melibea. Además habría que añadir algunas consideraciones sobre el alegado respeto de Rojas a las «fallas» del «antiguo autor», pues como hemos visto en los ejemplos analizados en anteriores epígrafes y seguiremos viendo más adelante, la existencia de parlamentos que contradicen la trama de la *Celestina* no quedan circunscritos al primer auto, es decir, a la pretendida obra del «antiguo autor» según la teoría tradicional, sino que se reparten a lo largo de toda la obra.

2.— Otro caso que —pensamos— deja entrever un mal reajuste de los textos es el larguísimo «himno» de Pármeno cuando ya Celestina y Sempronio han llamado a la puerta para la primera visita y Calisto había manifestado su ansiedad por recibirla inmediatamente: «A la puerta llaman; corre. [...] Calla, calla, malvado, que es mi tía; corre, corre, abre» (I, 59). Sin embargo, antes de abrir, Pármeno se extiende en ese famoso «himno», cuya simple lectura requiere alrededor de ocho minutos, mientras Celestina y Sempronio esperan pacientemente ante la puerta sin protestar (I, 59-63). Sin duda la descripción de Celestina y sus propiedades está

30.— No creemos que se trate de una errata, pues, si así fuera, ésta habría afectado sólo a uno de los dos nombres, a Erasítrato o a Seleuco. El hecho de que pueda tratarse de dos erratas tan bien conectadas que camuflen el sentido de la frase, resulta francamente sospechoso.

literariamente muy bien hecha, tiene calidad, pero su situación, tras las apremiantes palabras de Calisto, carece de toda lógica.³¹

3.— Aunque, que nosotros sepamos, sólo Marciales (I, 71) haya hablado de ello, nos llama la atención que en la primera visita de Celestina a Calisto no se produzca el lógico diálogo entre el amante y la alcahueta para que ésta proponga un remedio y establezca un plan de acción; las únicas palabras que intercambian se reducen a una desabrida petición de dinero por parte de ella y la entrega de cien monedas de oro por parte de él. Se nos podría argüir que tal diálogo no es necesario, pues Sempronio ya la había puesto en antecedentes mientras iban por la calle (I, 58-59); y ciertamente sería adecuada la refutación si el enamorado no afirmara ante Sempronio que tal diálogo sí había tenido lugar, cuando al enviarle en pos de Celestina le dice: «haz de manera que en sólo verte ella a ti, juzgue la pena que a mí queda y fuego que me atormenta; cuyo ardor me causó no poder mostrarle *la tercia parte de esta secreta enfermedad* (II, 75). Sin embargo, sabemos que no le mostró ni «la tercia parte» ni ninguna, y no cabe suponer este diálogo desarrollado fuera de escena porque Celestina permanece constantemente en ella desde que llega hasta que se despide. Una vez más, los dichos de los personajes contradicen la acción y, por tanto, estamos ante otro eco de reajustes de diálogos.

4.— Pensamos que en la descripción que hace Areúsa de Melibea en el auto IX está más presente la Melibea de las tenerías que la Melibea de la gran mansión y no solo porque destile envidia y celos, sino porque no habla «de oídas» —como sería lo más comprensible tratándose de la hija de Pleberio— sino «de vista»: dice que la ha visto en su intimidad, medio desnuda, desarreglada con unturas en la cara; sabe de sus costumbres, de sus cosméticos, etc., incluso diríase que la considera competidora:

Pues no *la has visto tú como yo*, hermana mía. Dios me lo demande, si en ayunas la topases, si aquel día pudieses comer de asco. Todo el año se está encerrada con mudas de mil suciedades. Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, con unas y con otras cosas, que por reverencia de la mesa dejo de decir. Las riquezas las hacen a estas 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 hubiese parido. *El vientre no se lo he visto*; pero juzgando por lo otro, creo que le tiene tan flojo como vieja de cincuenta años. No sé qué ha visto Calisto, porque deja

31.— Esta falta de lógica también la han señalado, entre otros, Stamm (1988: 50 y 63) e Itziar Michelena (1999: 49-50).

de amar otras que más ligeramente podría haber y con quien más él holgase (ix, 145).

Cabría pensar, por el remate de esta parrafada, que Melibea no es más que otra del clan de Celestina, aunque, eso sí, más rica y afortunada. Y esto mismo es lo que se percibe en el largo dicerio antifeminista de Sempronio en el auto I, cuando asimila a Melibea, no a las mujeres «santas y virtuosas», sino a «estas otras» de dudosa moralidad: «Pero de *estas otras*, ¿quién te contaría sus mentiras, sus tráfigos [...], su lengua, su engaño, su olvido [...], su presunción, su vanagloria [...] su lujuria y suciedad [...] ¡qué imperfección, qué albañares debajo de templos pintados!» (I, 52).

5.– Otra expresión muy inconveniente con la trama de la *Celestina* se produce en el auto XIV cuando, después de consumado su amor en el huerto, Melibea le dice a Calisto: «Señor, por Dios, pues ya todo queda por ti, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista de día, pasando por mi puerta; *de noche donde tú ordenares*» (XIV, 192). Naturalmente, la expresión que hemos enfatizado era un desliz demasiado significativo para no precisar corrección y por ello, en las ediciones en 21 autos, se sustituyó por: «Y más, *las noches que ordenares*, sea tu venida por este secreto lugar a la misma hora» (192). Quizá la Melibea de las tenerías podría salir por las noches a donde Calisto ordenare, pero la que se nos presenta en la *Celestina* no tenía otra posibilidad que esperar en su propio huerto.

Conclusión

Acabamos de resaltar un ejemplo más de la tendencia de Rojas a respetar en lo posible el texto anterior: así, el «de noche donde tú ordenares» de la *Comedia* se convierte en «las noches que ordenares» en la *Tragicomedia*. Está claro que estos leves retoques debió de aplicarlos también al «acabado» de la *Comedia*; el camuflaje de la anécdota de Erasítrato es elocuente ejemplo de ello. Pero también hizo trasposiciones de textos e interpolaciones como las que hemos detectado. Es muy probable, además, que otros «arreglos» fueran acertados y resulten por tanto indetectables. A fin de cuentas, aunque Rojas no fuera escritor ni seguramente tuviera nociones claras de lo que era una comedia, su título de Bachiller en Leyes lo acredita como un hombre de cultura estimable. Estas reflexiones nos hacen pensar en la dificultad, más bien imposibilidad, de poder llegar a restaurar la comedia humanística original: sólo cabe entreverla a través de *descuidos* como los que hemos ido señalando.

II.— El anónimo «auctor» de la *Celestina**Los textos de la Carta y de los Versos acrósticos*

Uno de los factores que separa nuestra teoría de las más próximas a ella, radica en la identificación de Rojas no con el «autor», sino con el «amigo» que recibe de aquél, como regalo, una comedia humanística *manuscrita* (la mención a una cruz en el margen como señal para identificar el fin de la primera cena no puede interpretarse de otra forma), acompañada de una carta dedicatoria y rematada con un «fin bajo» en el que el autor decide no incluir su nombre. Ese «fin bajo» consiste, como veremos, en unos versos acrósticos anónimos que especifican la motivación y las circunstancias de la gestación de la obra.³²

Empecemos por esta última cuestión que, como ya ha sido tratada por extenso en nuestros trabajos anteriores, vamos a hacerlo aquí con la máxima brevedad posible, compatible con la claridad.

Suprimamos de la serie acróstica todas las estrofas en cuya lectura en vertical se nos da el nombre, rango académico y lugar de nacimiento de Rojas. Nos quedarán las cuatro estrofas centrales (4 a 7) en las que se da una particularidad que, por cálculo de probabilidades, resulta prácticamente imposible pueda deberse a la casualidad: que tanto la lectura acróstica como la total tienen pleno sentido.

La lectura acróstica de estas cuatro estrofas centrales nos dice simplemente SACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA. Si suponemos precedidas estas estrofas por la rúbrica FIN y colocadas inmediatamente a continuación de la obra, podremos comprobar que constituyen efectivamente ese «fin bajo» anónimo prometido en la Carta. En cuanto a la lectura total, la cuestión parece más clara aún: en ella le dice al amigo que si quiere saber el «limpio motivo» que le impele a enviarle la obra, lo busque en el «fin de aquesto que escribo», o sea, en los últimos versos. Si hacemos caso de la recomendación y consultamos el final de la estrofa 7, nos encontramos con ese «limpio motivo»: «Estos amantes les pondrán temor/ a fiar de alcahueta ni de mal sirviente». Es decir, la misma argumentación propia de la comedia humanística a que hacen referencia tanto el primer título como la segunda cláusula del incipit.

32.— La consecuencia inmediata de esta teoría es que en la gestación de la *Celestina* no intervinieron dos autores, sino tres. El autor de la Carta, es decir, el de la *Comedia de Calisto y Melibea* en versión que no ha llegado a nosotros, encontró una obrita inacabada de un «antiguo autor». A partir de ella escribe su comedia y la remite como regalo a «un su amigo», o sea, a Fernando de Rojas, que la «compone» o «acaba» dando lugar a la *Celestina* que nos ha llegado impresa. La obrita de ese «antiguo autor» debió de ser muy breve ya que sólo dio de sí para confeccionar la «primera cena» de la comedia humanística; la extensión de esa «primera cena» es muy difícil de esclarecer después de la manipulación de Rojas sobre toda la obra.

Hay otra confirmación de que las estrofas 4-7 fueron las originales y las restantes son añadidura posterior: en aquéllas se nos presenta la obra como absoluta novedad, mientras que en las tres primeras el Bachiller Fernando de Rojas se lamenta de las críticas que ha recibido; por consiguiente, su intervención en la obra es ya conocida por muchas personas. Naturalmente, si estas tres primeras estrofas son un añadido, también lo son necesariamente las cuatro finales que nos dan a conocer su lugar de nacimiento y en cuyas dos últimas se percibe el tono profundamente moral y cristiano que Rojas pretendió dar a la «compostura» o «acabado» de la obra.³³

La Carta fue también interpolada, aunque en una medida mucho menor. Como ya han propuesto otros críticos y confirman nuestras apreciaciones anteriores, la frase «para disculpa de lo cual todo, no sólo a vos, pero a cuantos lo leyeren, ofrezco los siguientes metros» (36-37) debe ser borrada porque tales «metros» en su versión completa no existían aún. También debemos rechazar toda la parte del texto que alude a las circunstancias de Rojas, desde «Mayormente que siendo jurista yo» hasta el final de la frase anterior.³⁴ Con ello zanjamos otra de las cuestiones más ampliamente debatidas desde siempre: la imposibilidad de que la *Celestina* hubiera podido ser escrita por un estudiante de Derecho —ni por nadie— en quince días de vacaciones.

A poco que se piense, resulta significativo que estas correcciones que proponemos —y que se reducen a tachar de las piezas preliminares lo que sabemos son datos de la vida y circunstancias de Rojas— resuelvan todas las controversias planteadas a lo largo de los tiempos en torno a estas piezas preliminares. Esto debería bastar como abono de nuestra teoría, pero además hay otras razones. Veámoslas.

33.— Esto en la versión de 16 autos, porque en la *Tragicomedia*, el recuerdo de la Pasión de Jesucristo se sustituye por referencias clásicas, y esta última estrofa se rehace y pasa a ser la primera de las tres que se colocan al final del libro bajo el rótulo «Concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la *acabó*». En ella observamos el ya constatado desplazamiento de textos a otros contextos y el aprovechamiento casi al pie de la letra de material lingüístico, en este caso «aquel que espinas y lanza, / Azotes y clavos su sangre vertieron», «su faz escupieron», «vinagre con hiel fue su potación», «ladrón» y «santo/s lado/s» (236-237 y 258).

34.— Esta interpolación que empieza en «Mayormente que siendo jurista yo» y acaba en «los siguientes metros» (36-37), rompe la cohesión y coherencia del texto en que se inserta, carece del estilo humanístico que Di Camillo percibe en la Carta y no presenta palabras raras ni neologismos rebuscados de los que este ilustre hispanista consigna para el resto de la Carta (2001: 111), pues aunque registra «acepto» como tal, considerando que se usa por primera vez en la *Celestina* al basarse en el *Diccionario medieval español* de M. Alonso, no es así, ya que antes lo había usado Hernando del Pulgar (1436?-1493) en *Los claros varones de Castilla*, en el capítulo dedicado a Enrique IV (Sevilla 1500, impresa por Stanislaw Polono, 2v. y 5r.). Por otra parte, Di Camillo estima que la Carta no la escribió Rojas y que la frase que da entrada a los versos acrósticos es una adición (2001: 116).

*Las rúbricas de ambas piezas preliminares y de las estrofas finales
en la edición valenciana de 1514*

De lo expuesto hasta aquí, se deduce que los textos de la Carta y de los acrósticos, según nos han llegado, ofrecen dos aspectos contrapuestos: la Carta es, casi en su totalidad, obra del «auctor» remitente, salvo algunas frases interpoladas por el «amigo» destinatario, Rojas. En cuanto a los versos, siete de sus estrofas pertenecen a Rojas y solo cuatro al «auctor», y además la lectura acróstica de la serie total nos proporciona la información de quién fue el bachiller Rojas y cuál fue su aportación a la obra: EL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS ACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA Y FUE NASCIDO EN LA PUEBLA DE MONTALVÁN. Las tres estrofas finales que aparecen en la *Tragicomedia* («Concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la *acabó*») son igualmente de Rojas.³⁵

A la vista de ello y simplificando, podemos decir que la Carta es obra del «auctor» y los versos acrósticos y estrofas finales pertenecen al «amigo», Rojas.

Es posible que se piense que esta afirmación es sólo una conjetura. Creemos que podemos aportar una prueba determinante. Para ello debemos centrar nuestra atención en la edición de la *Tragicomedia* impresa en Valencia por Juan Jofré en 1514, una de las más fiables según muchos críticos y preparada por Alonso de Proaza, buen conocedor, sin duda, de todo el proceso de gestación de la obra ya que su nombre aparece ligado a ella desde las primeras ediciones.³⁶ Fijémonos pues en las rúbricas que en esta edición preceden tanto a la Carta como a los versos acrósticos y a las tres estrofas finales de conclusión:

Carta: «El AUCTOR a un su amigo».

Versos acrósticos: «El AUTOR escusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara».

Estrofas finales: «Concluye EL AUTOR aplicando la obra al propósito por que la *acabó*».³⁷

35.— En ellas insiste en su labor de «acabar» una obra anterior añadiéndole el sentido moralizante y cristiano al que nos hemos referido en el apartado «De una comedia *corrigendo mores* a una obra moralizante: el título y el íncipit». En cuanto a la técnica compositiva, es la propia de Rojas (Véase la nota 33).

36.— Patrizia Botta, gran especialista en las ediciones de la *Celestina*, declara que, en esta edición, Proaza se porta «como un dueño de la materia que sabe cómo arreglar y remozar. Sus intervenciones más evidentes están en las partes extradramáticas, repartidas entre materiales publicitarios o editoriales (títulos, rúbricas, colofón) y sus propias coplas» (1999: 24-25).

37.— Tomamos la cita de la edición facsímil realizada por la Institució Alfons el Magnànim (Diputació de Valencia), 1999. Existen otras dos ediciones facsímiles: una editada por Espasa-Calpe, Madrid, 1975, y otra por el Círculo del Bibliófilo, Barcelona, 1977.

¿Debemos admitir que esta distinción entre «auctor» y «autor» responde sólo a un capricho o a un descuido de los impresores? Ciertamente no. No solo porque los titulares son la parte menos propicia para cometer erratas, sino porque también el *Diccionario de Autoridades* nos saca inmediatamente de dudas:

AUCTOR. Término forense antiguo, y corresponde al que vende alguna cosa, o traspasa alguna acción o derecho a otro. [...] Auctor es aquel de quien alguno tiene alguna cosa o derecho.

AUTOR. Comúnmente se llama al que escribe libros y compone y saca a luz otras obras literarias.

No es lo mismo, por tanto, «auctor» que «autor». «Auctor», aunque término forense, acabó aplicándose a los escritores de los textos luego recopilados o refundidos por el «autor», es decir, el compilador o refundidor de los textos. Esto lo encontramos corroborado en otra obra impresa también en Valencia y precisamente en el mismo año de 1514: el *Cancionero General* compilado y publicado por Hernando del Castillo, cuyo título completo es: *Cancionero General de muchos y diversos auctores, otra vez impresso, enmendado y corregido por el mismo autor*,³⁸ indicando expresamente que «auctores» son quienes hicieron los poemas y «autor» es el que los sacó a luz, Hernando del Castillo.

Sabemos que en esta cuestión, las lecturas que ofrecen las distintas ediciones de la *Celestina* resultan anárquicas ya que utilizan ambos términos de forma casi indiferente; entonces ¿por qué hemos de tener en cuenta la peculiaridad de una edición de Valencia? Pues porque queda demostrado que, al menos en Valencia y en 1514,³⁹ eran tenidos en cuenta los distintos significados de los términos «auctor» y «autor»: el título del *Cancionero General* de Hernando del Castillo da constancia fehaciente de ello. Si en el mismo año y en la misma ciudad, Proaza —que precisamente fue uno de los «auctores» que tienen poesías incluidas en dicho cancionero, posible editor de esta *Tragicomedia*⁴⁰ y, en todo caso, «corrector de la impresión», según se especifica en sus coplas finales que retoca y amplía— emplea la palabra «auctor» para referirse al que escribió la Carta y, por lo tanto,

38.— Cfr.: González Cuenca (2004, IV: 3) y Rodríguez-Moñino (1958), quien, en su estudio introductorio a la edición facsímil del *Cancionero General* de 1511, reproduce la portada de la edición de 1514. También González Cuenca la reproduce en el tomo v, p. 628, aunque con un indudable lapsus en el pie de la ilustración: no corresponde a la edición de Toledo 1517 realizada por Juan de Villalquira, sino a la de Valencia 1514 realizada por Jorge Costilla.

39.— También en Alcalá de Henares, un año antes, se publicó el libro cuyo título completo es: *Obra de agricultura copilada de diversos auctores por Gabriel Alonso de Herrera, de mandado del muy ilustre y reverendísimo Señor el Cardenal de España arzobispo de Toledo*, según testimonia Norton (1997: 4 [facsímil] y 298).

40.— Así lo considera Canet Vallés (1999a: 35).

también la comedia manuscrita, y «autor» al que hace unos versos cuyo acróstico lleva su nombre y unas estrofas finales explicando el propósito por el cual *acabó* la obra, es porque quiere dejar bien claro que uno es el «inventor» de la obra y el otro el que la *acabó* y preparó para publicar, esto es, el que la *compuso*.

Desde este punto de vista, es evidente que quien afirma en la Carta enviar una obra manuscrita para «pagar las muchas mercedes de su libre liberalidad recibidas» y dice que quiere permanecer en el anonimato, hace cesión plena de sus derechos al destinatario, de acuerdo con la definición que establece el *Diccionario de Autoridades* del término «auctor».

¿Es quizá ésta una de las razones por las que, según ha demostrado Joseph T. Snow (1999, 2001a y 2005-6),⁴¹ en los ambientes literarios de su época y de las inmediatamente posteriores jamás se hable de Rojas como autor de la *Celestina* y se presente ésta como anónima sin su nombre en las portadas de casi todas las ediciones hasta bien entrado el siglo XIX? Parece ser así, porque, según consta, existían entonces palabras y significados, como los de «auctor» y «autor», ya olvidados y posiblemente ignorados en la actualidad pero a la sazón plenamente vigentes y al alcance de todos los lectores en una de las ediciones más prestigiosas.

Y, para rematar, recordemos que en una de las piezas extratextuales de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, para algunos la mejor imitación de la *Celestina*, el «amigo» dirige una carta al «auctor» pidiéndole perdón por haber publicado la obra sin su permiso.⁴² ¿Velada alusión a lo ocurrido con la obra modelo? A la vista de lo expuesto anteriormente, parece que sí, aunque como hemos indicado, Rojas tenía pleno derecho a hacer lo que hizo, tanto en el plano legal como en el moral. En el plano legal porque la comedia manuscrita le fue regalada en pago de las «muchas mercedes recibidas», es decir, el «auctor» le había cedido los derechos sobre ella; y en el plano moral porque el propio «auctor» le había dicho que no

41.— Joseph T. Snow, como consecuencia del amplísimo panorama que le proporcionan los datos que tiene recogidos para su magna *Historia de la recepción de Celestina* (1997, 2001b, 2002), ha demostrado lo siguiente: 1) En las portadas de las ediciones impresas en la primera etapa editorial (1499-1633) falta por completo el nombre de Rojas. 2) En las cuatro décadas que median entre la publicación de la *Comedia* y la muerte de Rojas, ningún literato lo menciona. 3) No existe documento alguno en Talavera que relacione su nombre con *Celestina*. Además, esgrime otras pruebas que le conducen a afianzarse en su idea de que no se puede considerar a Rojas autor de *Celestina*. Sugiere que el verbo «compuso» («compuso a Melibea, «compuso a Celestina») bien podría ser un sinónimo del «acabó» de los versos acrósticos y que acaso indiquen que Rojas intervino «dando la última mano» ayudando a Proaza a componer y acabar la *Comedia* de Toledo 1500 (2005-2006: 555), si bien admite la posibilidad de que los grupos de importantes personas vinculadas al mundo universitario que Canet percibe detrás del texto celestinesco, permitieran al joven jurista «acabarlo» en «quince días de vacaciones» (2005-2006: 548).

42.— La palabra «auctor» es, efectivamente, la utilizada en la edición de 1542, fols. Cv., CÍv. CÍv. (Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, R/4018). Sin embargo, en las ediciones modernas que hemos manejado la cambian por «autor».

quería que la obra quedase vinculada a su nombre. Atendiendo a esto, cabe incluso pensar que esta distinción entre ambos conceptos que hace la edición de Valencia tenga por finalidad justificar ante posibles murmuradores los derechos de Rojas. El texto de la Carta deja bien a las claras el motivo de esos derechos.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta aquí, resulta significativo el hecho de que las otras dos ediciones valencianas de 1518 y 1529 (estudiadas y descritas por Marciales, I, xviii-xx y 233-34) insertan, tanto en los *versos acrósticos* como en las *estrofas finales de conclusión*, sendos xilogramados que quieren representar la efigie de Rojas, mientras que en la Carta del «auctor» no existe ninguna referencia gráfica al Bachiller.

El actual *Diccionario de la Real Academia Española* incluye la palabra «auctor», pero lo único que dice de ella es «m. ant. autor», lo cual no carece de lógica pues desde hace mucho tiempo no circulan obras manuscritas que merezcan la pena ser compiladas o readaptadas por otra persona. No obstante, el significado que recoge el *Diccionario de Autoridades* debería ser tenido muy en cuenta para el estudio y edición moderna de obras de la época de la *Celestina*.

Bibliografía citada

- ANDRÉS MARTÍN, Melquíades (ed.) (1988), *Carro de dos vidas*, de Gómez García, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria.
- ASENSIO, Manuel J. (1952), «El tiempo en 'La Celestina'», *Hispanic Review* xx, pp. 28-43.
- ASENJO GONZÁLEZ, María (2008), «La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*», *Celestinesca* 32, pp. 13-35.
- AVALLE-ARCE, J. B. (ed.) (1983), *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alhambra.
- BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio (2005), «Comentarios a la hipótesis de García-Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*», *Espéculo*, 30, pp. 1-22.
- , (2008), «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir* 12, pp. 325-339.
- , (2009), «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir* 13, pp. 97-108.
- BOTTA, Patrizia (1999), «El texto de *La Celestina* en la edición de Valencia, 1514», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*. *Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, ed. de Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, 2 vols., Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, pp. 17-29.

- , (2001), «Las (¿dos?) casas de Melibea», en *Tras los pasos de 'La Celestina'*, eds. Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph T. Snow, Kassel, Reichenberger.
- CANET, José Luis (1995), «La comedia humanística española y la filosofía moral», en *Los albores del teatro español, Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha., pp. 175-187.
- , (1997), «La *Celestina* y el mundo intelectual de su época», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. R. Beltrán y J. L. Canet, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 43-61.
- , (1999a), «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, ed. paleográfica de Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, 2 vols. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 31-38.
- , (1999b), «La filosofía moral y la *Celestina*», *Ínsula*, 633, pp. 22-24.
- , (2000), «Hechicería versus libre albedrío en la *Celestina*», en *El jardín de Melibea*, Burgos, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 201-227.
- , (2007a), «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XV-XX*, eds. Irene Romera y Joseph Lluís Sirera, Valencia, Servei de Publicacions Universitat de València, col. Parnaseo, pp. 15-28.
- , (2007b), «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31, pp. 23-58.
- , (2008), «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI», *Celestinesca* 32, pp. 85-107.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, F. (1984), «Los refranes de *Celestina* y el problema de su autoría», *Celestinesca*, 8-1, 1984, pp. 49-53.
- , (1986), *Lectura semiótico-formal de «La Celestina»*, Kassel, Reichenberger.
- , (1995), «El refranero celestinesco», *Celestinesca*, 19, pp. 31-56.
- , (2000), *Anónimo/Fernando de Rojas. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Edición crítica con un estudio sobre la autoría y la «Floresta celestinesca»*. 3 vols. Kassel, Reichenberger.
- COSTA FONTES, Manuel de (1985), «*Celestina*'s 'hilado' and Related Symbols: A Supplement», *Celestinesca* 9-1, pp. 33-38.
- COVARRUBIAS, Sebastián de [1616] (1979), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner.
- DI CAMILLO, Ottavio (2001), «La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la Carta 'El autor a un su amigo' de *La Celestina*», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, ed. de Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, pp. 111-126.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES [1726] (1976, 3ª reimp.), 3 vols., Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.

- FERRÉ, Rosario (1983), «*Celestina* en el tejido de la 'cupiditas'», *Celestinesca* 8-1, pp. 3-16.
- GARCÍA-VALDECASAS, José Guillermo (2000), *La adulteración de «La Celestina»*, Madrid, Castalia, col. Literatura y Sociedad.
- GERLI, E. Michael (1995), «Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in *Celestina*», *Hispanic Review* 16, pp. 19-38.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004), *Cancionero General de Hernando del Castillo*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 5 vols.
- HUNTINGTON, A. M. (ed.) (1909), *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, 1499. New York, Hispanic Society of America. Reimpresión en 1970 y 1995. De 1999 es la patrocinada por la Universidad de Salamanca (ed. Emilio de Miguel Martínez).
- LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa (1970, 2^a ed.), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba.
- MARCALES, Miguel de (ed.) (1985), *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1964, 8^a ed.), «Fernando de Rojas», en *Antología de prosistas españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, pp. 53-66.
- MICHELENA, Itziar (1999), *Dos «Celestinas» y una ficción*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- , (2001), «La humilde condición de Melibea y su familia», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, eds. Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph T. Snow, Kassel, Reichenberger, pp. 183-201.
- MUÑÓN, Sancho de (1542), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, R/4018.
- NORTON, F. J. (1997), *La imprenta en España. 1501-1520*. Traducción de Daniel Martín Arguedas. Edición anotada por Julián Martín Abad, Madrid, Ollero y Ramos.
- POYÁN DÍAZ, D. (ed.) (1961), *Comedia de Calisto y Melibea*, Toledo 1500. Edición facsímil. Cologny-Genève, Biblioteca Bodmeriana.
- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (2000), «Reflexiones sobre el Íncipit de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* y el *Manuscrito de Palacio*», *Celestinesca*, 24, pp. 57-68.
- y SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO. Ver Sánchez Sánchez-Serrano.
- PULGAR, Hernando del (1500), *Los claros varones de Castilla*. Edición facsímil de la de Stanislaw Polono. Madrid, 1971, Salvat.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1958), *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*. Edición facsímil por acuerdo de la Real Academia Española; con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio (1987), *Mensaje de La Celestina. Análisis de un proceso de comunicación diferida*, Madrid, Universidad Complutense, col. Tesis Doctorales, n^o 10/87.

- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio, y PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (1989), «Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea», *Revista de Literatura* LI, 101, pp. 21-54.
- , (1991), *Fernando de Rojas y La Celestina*, Barcelona, Teide, col. El escritor y su literatura.
- , (2001), «Otro punto de vista sobre el *Manuscrito de Palacio Ms 1520*», en «*La Celestina*». v *Centenario (1499-1999)*. *Actas del Congreso Internacional*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 273-279.
- SEVERIN, Dorothy S. (ed.) (1989, 14ª edición), *Fernando de Rojas. La Celestina*, Madrid, Alianza Editorial.
- SNOW, Joseph T. (1997), «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca* 21, pp.115-172.
- , (1999), «Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?», en *Studia Hispanica Medievalia v. Actas de las VI Jornadas de Literatura Española Medieval*, eds. A. Liotta y S. Luppi (= *Letras*, nos. 40-41), Buenos Aires, pp. 152-157.
- , (2001a), «Los estudios celestinescos 1999-2099», en «*La Celestina*». v *Centenario (1499-1999)*. *Actas del Congreso Internacional*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 121-132.
- , (2001b), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca* 25, pp. 199-282.
- , (2002), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca* 26, pp. 53-121.
- , (2005-2006), «La problemática autoría de *Celestina*», *Íncipit* xxv-xxvi, pp. 537-561.
- , (2009), «*Celestina's houses*», en *Late Medieval Spanish Studies in honour of Dorothy Sherman Severin*, eds. Joseph T. Snow and Roger Wright, Liverpool University Press, pp. 133-149.
- STAMM, James R. (1988), *La estructura de «La Celestina»*. *Una lectura analítica*, Salamanca, Acta Salmanticensia.
- TROTTER, G. D. y WHINNOM, Keith (eds.) (1968), *Comedia Thebaida*, London, Tamesis Books.

SÁNCHEZ, Antonio y Remedios PRIETO, «Sobre la ‘composición’ de *La Celestina* y su anónimo ‘auctor’», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 143-171.

RESUMEN

En la primera parte, se analizan los fragmentos de diálogos que resultan disonantes con la trama de la *Celestina* y parecen trasunto de una comedia humanística anterior. En la segunda, se estudian los dos distintos términos que utiliza la edición de Valencia 1514: «Auctor» para referirse al que escribió la carta «a un su amigo», y «Autor» para el que hizo los versos acrósticos que llevan su nombre («El Bachiller Fernando de Rojas...») y las tres nuevas estrofas de conclusión que aparecen en las ediciones de la *Tragicomedia*, constituyendo así un testimonio escrito y publicado de que Rojas no fue el «auctor» de la *Comedia de Calisto y Melibea*, ya que, según el *Diccionario de Autoridades*, los vocablos «auctor» y «autor» no eran sinónimos, sino, en cierto modo, extremos opuestos en una relación editorial: el que cedía sus textos y el que los sacaba a luz.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, auctor, amigo, acabó, compuesta, comedia humanística, refundición.

ABSTRACT

On the first part we analyze some dialogues that are contradictory to the general thread of the *Celestina* and seem to be a reflection of a previous humanistic comedy. The second part is dedicated to the study of two different terms used in the 1514 edition of Valencia: «Auctor» referred to the person who wrote the letter «to a certain friend», and «Autor» referred to the person who composed the acrostic verses with his names (El Bachiller Fernando de Rojas...) and the three new closing stances that appear for the first time in the editions of the *Tragicomedia*, and that constitute a written and published testimony of the fact that Rojas was not the «auctor» of the *Comedia de Calisto y Melibea*, since after the *Dictionary of Autoridades*, the voices «auctor» and «autor» were not synonyms, but to a certain extent even opposed extremes in an editorial relation: he who ceded his texts and he who published them.

KEY WORDS: *Celestina*, auctor, friend, finished, composed, humanistic comedy, adaptation.



Amor, magia y tiempo en *La Celestina*

Florencio Sevilla Arroyo
Universidad Autónoma de Madrid

Si algo caracteriza incuestionablemente a *La Celestina* es la férrea trabazón causal de los sucesos integrados en su trama. A pesar del accidentado proceso genético que dio lugar a la versión definitiva en veintiún autos —forjada a base de continuaciones, adendas y retoques de no se sabe bien cuántas manos—, y aun sin contar con un marco genérico ni siquiera mínimamente delineado,¹ la historia amorosa de Calixto y Melibea se nutre de una serie de hechos, perfectamente concatenados en una sucesión lineal de causas y efectos, capaz de conducirnos irreversible y vertiginosamente desde el primer encuentro de los amantes en la huerta de Melibea hasta el lamento final de Pleberio. Una vez dado el primer paso, no hay marcha atrás ni traspies que interrumpa o desvíe del camino trazado: el extravío del halcón provoca el encuentro entre los amantes, el encuentro ocasiona el rechazo de la joven, el rechazo causa la desesperación del pretendiente, la desesperación induce la aparición de la alcahueta, la aparición arranca cien monedas del señor, las monedas estimulan la intervención de la tercera y generan la codicia de los criados, la intervención mina las defensas de la muchacha... y así sucesivamente, paso a paso, sin pausas ni fisuras, hasta que el estremecedor suicidio de la hija sume al padre en el desgarrador lamento final. Y no de otra mane-

1.— Aquí no podemos rozar siquiera la multitud de problemas —laberínticos donde los haya— de gestación, autoría o género de *La Celestina*, que han ocupado desde antaño a buen número de filólogos y especialistas con resultados sobradamente conocidos (Menéndez Pelayo, Gilman, Bataillon, Lida de Malkiel, Maravall, Marciales, etc., por nombrar a algunos de los más sonados y reconocidos). En consecuencia, asumiremos la obra en su conjunto como salida de la pluma de Fernando de Rojas y ateniéndonos al resultado final ofrecido por la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, de acuerdo con el texto fijado por Russell que se cita a continuación. Si se desea, no obstante, volver a las andadas por esos derroteros, puede recurrirse al llamativo y sugerente trabajo de José Guillermo García Valdecasas, *La adulteración de «La Celestina»*, Madrid: Castalia, 2000.

ra, cortemos por donde cortemos: si la vieja no le hubiese conseguido a Pármeno los favores carnales de Areúsa, el muchacho habría perseverado en su fidelidad a su señor; si Calixto no hubiese recompensado los oficios de la alcahueta con la cadena de oro, sus compinches no la habrían asesinado; sin la muerte de la vieja, el encargo de venganza que las pupilas encomiendan a Centurio no habría tenido lugar; etc.

Todo induce a pensar que «su principal historia, o ficción toda junta» («El autor», 185) responde a un trazado meticulosamente fijado por sus artífices para abocar el mundo celestinesco irremediable e irreversiblemente hacia la catástrofe por la propia inercia de los acontecimientos; o, todavía mejor, de los comportamientos. Así se deduce, al menos —sin necesidad de especulación más sesuda—, de las siguientes palabras de Pármeno, situadas estratégicamente a poco de iniciarse la continuación del primer auto:

PÁR.— Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada, causa de la ver y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y alma y hacienda.²

Sin embargo, tan esmerado y coherente eslabonamiento de los hechos representados muestra una supuesta falla, al parecer insalvable por su inverosimilitud, que se convirtió desde muy antiguo en el reproche más grave lanzado contra la talla artística de la obra. Nada menos que el autor del *Diálogo de la lengua*, Juan de Valdés, la formulaba así ya en pleno siglo XVI:

[...] la de Calisto no stá mal, y la de Melibea pudiera estar mejor.

MARCIO.— ¿Adonde?

VALDÉS.— Adonde se dexa muy presto vencer, no solamente a amar, pero a gozar del deshonesto fruto del amor.³

Y es que no es para menos, pues la juvenzuela pasa del rechazo más colérico de su pretendiente («la furia de Melibea»)⁴ a la entrega más abso-

2.— Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russel, Madrid: Castalia, 1991, auto 1, pág. 274. Todos los pasajes de la obra aquí citados proceden de esta edición, de modo que, en lo sucesivo, nos limitaremos a indicar el auto y la página dentro del propio texto. Como suele hacerse habitualmente, mantendremos en cursiva las adendas de la *Tragicomedia*.

3.— Ed. de Juan María Lope Blanch, Madrid: Castalia, 1982, pág. 175.

4.— Otra cosa es que se entienda su cólera como manifestación evidente de su carácter libidinoso, según propuso María Eugenia Lacarra: «Rojas, como lector avisado del primer acto y continuador de la obra, según declaración propia en 'El autor a un su amigo', interpreta la 'furia de Melibea' como un rasgo determinante y esencial al personaje, y por ello la desarrolla en la *Comedia* y en la *Tragicomedia* y la utiliza como pieza clave para explicar y hacer verosímil a los lectores su actuación y su rápida claudicación al amor de Calisto» («La ira de Melibea

luta —en cuerpo y alma— de un día para otro, tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*.

MEL.— Más desventuradas de que me acabes de oír, porque la paga será tan fiera qual la merece tu loco atrevimiento [...]. ¡Vete, vete de aý, torpe: que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano conmigo el ylicito amor comunicar su deleyte! (I, 213)

MEL.— ¡O mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría! Si tu coraçón siente lo que agora el mío, maravillada estoy cómo la ausencia te consiente bivir. ¡O mi madre y mi señora!, haz de manera como luego le pueda ver, si mi vida quieres (X, 438).

MEL.— [...] ¡O mi señor y mi bien todo! [...] ordena de mí a tu voluntad. (XII, 464).

A fin de salvar la quiebra, restañando con ello la entereza artística y semántica de tan admirable «comedia humana», se ha recurrido fundamentalmente a dos soluciones, la «magia» y el «tiempo», que suelen ofrecerse, además, como alternativas excluyentes entre sí.⁵ Para quienes optan por la primera —con Russell⁶ a la cabeza—, la incoherente y súbita entrega de

a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de Celestina*, ed. de Rafael Beltrán y José Luis Canet Vallés, Valencia: Universitat de València, 1997, págs 107-20; en concreto, 107).

5.— Joseph T. Snow formuló el problema como sigue: «¿Melibea enamorada libremente o Melibea enamorada por intervención diabólica? Ahí el nudo gordiano [...] Es, para mí y para muchos lectores y críticos, la cuestión palpitante. Nuestra comprensión de la protagonista, y nuestras lecturas e interpretaciones de lo que pasa [...] dependen cien por cien en si partimos de la idea de que Melibea está ya ilusionada con Calisto en el momento del encuentro de las cuatro mujeres en la puerta de la casa de Pleberio o si creemos que el Maligno —que Celestina cree haber hecho entrar en el hilado— obra en Melibea un repentino cambio de parecer» («Alisa, Melibea, Celestina y la magia», *Ínsula*, 633 [1999], págs. 15-18; en concreto, 16a). Ana Vian Herrero, por su parte, planteaba: «La polémica principal se establece entre quienes creen que Melibea se rinde porque ya estaba enamorada gracias a la sagacidad nada sobrenatural de la vieja o aquellos que opinan que Melibea es víctima de la *philocaptio* a través del hilo hechizado» («Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la *Celestina* y en su linaje literario», en *Cinco siglos de Celestina*, cit., págs. 209-38; la cita, en pág. 214). Begoña-Leticia García Sierra también se hizo eco del asunto en términos similares: «El comportamiento de Melibea, ¿un problema para el lector», en «*La Celestina*» V Centenario (1499-1999), ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pág. 361-67. En fin, Juan M. Escudero, en fechas no demasiado lejanas, sostenía: «Frente al papel determinista de la magia, Gilman y Asensio establecieron en su día la existencia de un tiempo implícito que explicaría sobradamente la existencia de un tiempo oculto mucho más largo entre el encuentro en el jardín del auto primero y la rendición amorosa de Melibea en el décimo: habría transcurrido el tiempo necesario para que ambos jóvenes hubiesen sucumbido al amor, sin necesidad de la intervención del elemento mágico» («La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*», en Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, eds., *El mundo social y cultural de «La Celestina»*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2003, págs. 109-127; pág. 123).

6.— A la cabeza, por la trascendencia y aceptación que ha alcanzado un trabajo suyo dedicado al tema: «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de La Celestina y otros estudios*, Barcelona: Ariel, 1978, págs. 241-76).

la joven es causa directa —y por eso mismo lógica— de las artes mágicas de la hechicera, reduciéndola así a simple víctima de la *philocaptio* operada mediante el conjuro. Quienes prefieren, en cambio, la segunda —de la mano de Lida de Malkiel⁷— apuestan por un habilísimo aprovechamiento del «tiempo implícito» capaz de convertir el alocado y repentino cambio en decisión personal madurada desde tiempo atrás, alzándola de paso a la categoría de mujer nueva capaz de apostar premeditadamente por su intimidad. Y acaso ambas posturas sean igualmente pertinentes, a la vez que incompatibles: sin más plazo que unas veinticuatro horas, el giro sentimental de la muchacha resulta poco menos que disparatado, máxime en una trama tan meticulosamente urdida, y la operatividad de la magia viene como anillo al dedo para justificarlo como acto de enajenación cuasi demoníaca; pero con un período temporal más o menos largo entre ambos extremos, el salto del enamoramiento disimulado a la pasión incontenible no parece tan absurdo ni precisa, en absoluto, del factor mágico para dotarlo de coherencia. Apostar, pues, por la funcionalidad de la magia en el devenir de los acontecimientos celestinescos parece ir en contra de la del tiempo no representado, en la misma medida que el influjo de éste en las actuaciones de los personajes parece reducir la magia a simple aditamento ornamental.⁸

7.— Como en tantos otros aspectos celestinescos a partir de su monumental *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: Eudeba, 1970, págs. 169-97.

8.— Quizás por ello, el magnífico número de trabajos dedicados a uno y otro tema no ha logrado resolver demasiado y mucho menos solucionar el problema que nos ocupa, abandonándolo a la sempiterna ambigüedad de la obra de arte, tan funcional y socorrida en el caso de *La Celestina*. Ejemplo arquetípico de esa actitud es una de las más recientes revisiones del tema, firmada por Eva Lara Alberola, donde se vuelve a apostar —a la zaga de Juan Manuel Escudero— por la ambigüedad más radical: «Lo auténticamente relevante es que Celestina se dibuja como una hechicera, a la par que alcahueta, y se erige en la protagonista de la trama. Su vinculación con las artes mágicas es indiscutible [...] independientemente de que su ritual sea o no el responsable del enamoramiento de Melibea y de la tragedia que a todos les acaece, pues dicho misterio jamás podrá dilucidarse; así lo quiso Rojas» («La hechicera Celestina y el misterio de su *philocaptio*», *Per Abbat*, 6 [2008], págs. 63-80; en concreto, 79). En efecto, Escudero había mantenido: «En suma, estamos hablando de una de las ambigüedades mejor logradas en una obra literaria [...] Y lo que es más importante, Rojas nos deja a nosotros, lectores, en la incertidumbre de otorgar verdadero valor al elemento mágico» («La ambigüedad...», pág. 112). Así, ambas opciones explicativas, magia y tiempo, se han disuelto en prolíficas matizaciones tan rebuscadas y sugerentes como inoperantes para la obtención de una interpretación global convincente. Cuando se trata de la «magia», el problema se deriva hacia el historicismo del tema y su presencia en los manuales de la época; hacia la condición de alcahueta, de hechicera o de bruja de la inmortal tercera; hacia el grado de credibilidad que lo demoníaco le merece al autor, al lector o a la misma maga, etc. Y casi lo mismo sucede si reparamos en la complejísima temporalidad desplegada en la obra, que ahora se intenta descomponer en copcepciones dramáticas o novelescas, se procura justificar diferenciando el tiempo histórico del *tempo* psicológico de los personajes, e incluso se llega a oscilar entre el cómputo horario cabal y la difuminación más absoluta de las alusiones cronológicas. Ello por no citar una lista interminable de posturas e interrogantes no menos sugerentes pero cuya respuesta tampoco alteraría demasiado la verdad literaria de *La Celestina*. Obviamente, en estas

Y sin embargo, muy por encima de polarizaciones críticas más o menos brillantes, y acaso acertadas ambas en buena medida, está una constatación inapelable desde la literalidad del texto: tanto la «magia» como el «tiempo implícito» son dos realidades textualmente omnipresentes a lo largo y ancho de *La Celestina*, gravitando además, muy especialmente, en torno al cambio sentimental de la amada. Es posible que ninguno de los dos ingredientes sea capaz de dar cuenta cabal, por separado, de la peculiarísima historia amorosa que gestionan —la magia no, por el tratamiento intencionadamente ambiguo que recibe y el tiempo tampoco, por el manejo contradictorio que se le dispensa—; incluso, bien podría ser que ni siquiera conjugándolos solucionasen demasiado... Así y todo, lo que no podemos hacer es cerrar los ojos a la evidencia: tanto la magia como el tiempo están manejados, simultánea y conjuntamente, con miras al devenir amoroso de Calixto y Melibea, siempre dependiente del mencionado giro sentimental de la doncella, y la secuencia en que se nos brindan aliados es de todo punto inequívoca y en no menor medida esclarecedora;

HOY:	Rechazo de Melibea (i).
	Conjuro de Celestina (III).
MAÑANA:	Entrega moral de Melibea (x).
PASADO:	Entrega carnal de Melibea (XII)

quizás mejor:

HOY	MAÑANA	PASADO
RECHAZO	CONJURO	ENTREGA

Después podremos especular cuanto queramos con considerandos históricos, sociológicos, filosóficos, psicológicos, artísticos, morales..., pero antes tendremos que aceptar que el CONJURO de la maligna buhona tiene

páginas no podremos abarcar ni remotamente la totalidad de los problemas aludidos, y aun habremos de dejar fuera buen número de soluciones interesantes, de modo que nos limitaremos a recoger tan solo las posturas que tocan más de lleno a nuestro planteamiento según se refleja en la bibliografía final. Afortunadamente, los recursos bibliográficos de *La Celestina* son fácilmente consultables gracias a la gran labor de varios profesores y especialistas: Joseph T. Snow, *Celestina by Fernando de Rojas: an Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985 y «Celestina de Fernando de Rojas: documentos bibliográfico», *Celestinesca*, x-2 (1985 y suplementos bibliográficos en general); A. Robert Lauer, *Bibliografía celestinesca* (hasta 2003), disponible en línea (<http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/BibCelestina.html>); Rafael Beltrán, José Luis Canet y Marta Haro, *Biblioteca de obra*, también en Internet (http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/celestina/index.shtml); Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 2000, págs. 751-826); etc. En fin, si se trata de actualizar, puede verse Dorothy Sherman Severin, «Witchcraft in *Celestina*: a Bibliographic Update since 1995», *La Corónica: A Journal of Medieval Spanish Language and Literature*, 36-1 (2007), págs. 237-243.

lugar, precisamente, el día anterior al de la ACEPTACIÓN de la relación amorosa y carnal por parte de Melibea.

Todo induce a pensar —por no decir «obliga a concluir»— que tanto la magia como el tiempo han de entenderse como resortes hábilmente manipulados por sus creadores, al unísono, para convertir una historia de «amor cortesano» al uso de los tiempos en toda una catástrofe amorosa digna de alzarse en antídoto *ex contrario* para los locos enamorados, tal y como se nos insiste machaconamente en los paratextos de la obra.

Pero no adelantemos conclusiones...

Amor

Para centrar cabalmente el planteamiento que nos ocupa, conviene abundar, ante todo, en que la trama amorosa de *La Celestina* responde a un plan global puesto al servicio de una vasta empresa aleccionadora⁹ encaminada a lograr el escarmiento de los «locos enamorados» que confían su amor a criados y hechiceras. Más en concreto, de acuerdo con la machacona insistencia de sus artífices:

la qual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas (Título y subtítulo, 181).

cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto, y de él cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las quales hallé esculpidas en estos papeles [...] [salían] avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras (El autor, 184-185).

buscad bien el fin de aquesto que escrivio,
o del principio leed su argumento:
leedlo y veréys que, aunque dulce cuento,
amantes, que os muestra salir de cativo.

[...]

Vosotros que amáys, tomad este enxemplo,
este fino arnés con que os defendáys,
volved ya las riendas, por que no os perdáys

9.— Si se prefiere, como un verdadero «*remedium amoris*», como bien planteó y documentó Bienvenido Morros: «Tanto Rojas como Piccolomini se impusieron como objetivo prioritario, sin descartar otros, no sólo sanar a quienes habían sucumbido a las redes del amor [...], sino también procurar evitar que otros cayeran en ellas» («'La Celestina' como 'remedium amoris'», *Hispanic Review*, 1 (2004), págs. 77-99).

[...]

notad bien la vida que aquestos hizieron; *tened por espejo su bien qual huvieron* (Acróstico, 190, 192 y 193).

Síguese la Comedia o *Tragicomedia* de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Así mismo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes (205).

Por solicitud de p[u]ngido Calisto, vencido el casto propósito della, ent[re]ueniendo Celestina, mala y astuta muger, con dos sirvientes del vencido Calisto, engañados y por ésta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de cobdicia y de deleyte, v[i]nieron los amantes y los que los ministraron en amargo y desastrado fin (Argumento, 207-08).

la qual salida fue causa que sus días peresciessen, porque los tales este don resciben por galardón, y por esto han de saber desamar los amadores (xix, argumento, 561).

*Pues aquí vemos quán mal fenescieron
aquestos amantes, huygamos su dança*
(Concluye el autor, 609).

*bien la leyendo, harás liquescer.
Harás al que ama amar no querer*
(Proaza, 612).

Había que abundar, inexcusablemente, en las citas, pues la mera insistencia es ya argumento de fuerza. Ese era el objetivo primordial marcado de antemano y, por mucha obstinación que pongamos en creérslo, a su trazado responde programáticamente el desarrollo argumental de la pieza —la sucesión ininterrumpida de causas y efectos antes mencionada—, tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*: se nos representa puntualmente, aunque con un vitalismo descarnado, la calamitosa historia de dos jóvenes amantes que, consumidos por su irrefrenable deseo, recurren a una maldita hechicera y a criados mezquinos para satisfacer sus ansias sexuales, lográndolo a costa de la muerte y condenación eterna de todos los implicados.

Esto es, *La Celestina* está concebida en su entera totalidad —mal que nos pese— como una grave «reprehensión» contra el amor «apasionado» «loco», «ilícito», «pecaminoso», «impervio», «extático»... o como se

le quiera llamar.¹⁰ Por mucho que nos cautive su vitalismo libérrimo o que nos deslumbe el verismo sicológico de sus criaturas, y por más que nos empeñemos en minimizar el alcance efectivo de semejante afán edificante,¹¹ el hecho innegable es que nos las habemos con un magnífico ejemplo *ex contrario* de amor mundano pernicioso. Podremos luego enfrascarnos en distingos más o menos sutiles sobre si las criaturas implicadas entrañan «vidas» puras y nudas, aunque limitadas a un existir dialógico —como quiere Gilman¹²—, o más bien «categorías morales» al servicio del plan docente global —según prefiere Bataillon¹³—, sin olvidarse de entenderlas como «caracteres» en toda regla —de la mano ahora de la tradición crítica refrendada por Lida de Malkiel¹⁴— ... Tanto

10.— Otis H. Green, por dar alguna muestra, lo planteó hace mucho tiempo con extraordinaria claridad y contundencia: «Tiene por tema el amor pasión y como salario inevitable del pecado, la muerte. Como se dice en las páginas preliminares de la edición de Sevilla, 1501, se compuso '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'. El libro se atiende a este esquema con la más rigurosa fidelidad: esos amantes son pecadores y deben morir» (*España y la tradición occidental*, versión española de Cecilio Sánchez Gil, Madrid: Gredos, 1969, pág. 139). Y no hace mucho, también lo entiende así Alejandro Tenorio Tenorio: «Rojas consigue presentar un ejemplo extremo, sin salvación, de esa corriente del amor subjetivo, violento y libre, que solo ve en sí mismo su razón de ser y que rechaza y niega un marco legal y social de entrega plena. El drama del amor desconcertado necesitaba que los amantes no se plantearan el matrimonio para que pudiera servir de ejemplo; es un amor que enajena y enloquece y no tiene más salida que la muerte. Y ese será el mensaje de *La Celestina* como *exemplum*, como 'moralidad': tratar de poner patéticamente de manifiesto la raíz del mal en la vivencia de un amor como fuerza libre, violenta e individual y en los males que acarrea a la sociedad» («El hilado filosófico de *La Celestina*», *Lemir* (Estudios), 2004, pág. 31 (<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Estudios/LaCelestina.htm>). Todavía más recientes son estas palabras de Robert Folger: «Rojas describit a process of *philocaptio*, showing how imprudence, persuasion and magic are capable of arousing a noxious amorous passion. In this way he provides his readers with the 'defensivas armas para resistir sus fuegos'» («Passion and Persuasion: Philocaption in *La Celestina*», *La Corónica*, 34-1 [2005], págs. 5-29; en concreto, 23).

11.— «La finalidad de esta 'tragicomedia' no fue moralizar, ni criticar primordialmente el orden social o religioso. Lo que de esto haya es reflejo secundario de otros propósitos más hondos: la perversión y el trastorno de las jerarquías de valoración vigentes, de los ideales poéticos y caballerescos» sostenía don Américo Castro en su imprescindible «*La Celestina* como contienda literaria (*castas y casticísmos*)», Madrid: Revista de Occidente, 1965 pág. 95.

12.— Convencido, como estaba, del dialogismo integral de la obra: «En vez de caracterizaciones fijas, que encaucen el diálogo a priori, lo que vemos es una 'evolución' de la vida hablada a través de sucesivas situaciones vitales. Comprender esto equivale a lograr una nueva comprensión del arte de Rojas. Este se consagra [...] a la presentación de cada una de las vidas como trayectoria significativa y fácilmente perceptible. Rojas no sólo es, pues, creador de sus personajes, sino más aún, director, hábil *metteur en scène* de sus vidas» (*La Celestina. Arte y estructura*, versión española de Margit Frenk Alatorre, Madrid: Taurus, 1982, pág. 122).

13.— No otra es la tesis central, perceptible ya desde el mismo título, de su magnífico libro *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris: Marcel Didier, 1961.

14.— Esa es la postura mantenida con singular tenacidad por la gran hispanista, frente a Gilman y Bataillon, en su ya mencionado *La originalidad artística de La Celestina*: «También en el trazado de los caracteres se singulariza *La Celestina* por su atención total a la variedad

monta:¹⁵ «vidas», «moralidades» o «caracteres» salen a escena con el único objetivo de participar activamente en una magnífica *reprobatio amoris*: decididos a dejarse arrastrar por sus más bajas pasiones, asumiendo su parte de culpa y dispuestos a pagarla a buen precio. Podremos otorgarles el espacio verbal, vital o moral que se nos antoje, o concederles la talla artística que nos venga en gana, pero el papel de cada uno estaba predeterminado y la sentencia dictada de antemano, como bien claro deja Pleberio en su desolador lamento final:

La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella para tu servicio enponçoñado jamás halló. Ellos murieron degollados, Calisto despenado, mi triste fija quiso tomar la misma muerte por seguirle (XXI, 615).

Y del mal el menos, si con eso bastase. Se pretende, además de la reprobación ejemplarizante de las conductas tenidas como desviadas, la condena y ejecución más vertiginosa, contundente y despiadada de sus protagonistas. No es suficiente con que ambos «locuelos» consigan satisfacer sus apetitos carnales —Celestina y criados mediante— para terminar pagando con sus personas el disfrute prohibido. Mucho más allá, se ha dictaminado que todos ellos anhelan y logren consumir su falta con tanta celeridad como virulencia;

SEM.— [...] Y esta puta vieja querría en un día, por tres pasos, desechar todo el pelo malo, quanto en cinquenta años no ha podido medrar (VI, 337).

SEM.— No te fatigues tanto, no lo quieras todo en una hora; que no es de discretos desear con grande eficacia lo que puede tristemente acabar. Si tú pides que se

de las criaturas individuales, visible en la minuciosidad de su pintura y en el repudio de la convención literaria y social y de la tipificación abstracta inherente al arte didáctico, donde la transparencia de la alegoría es la condición precisa para la inteligibilidad de la lección. En la Tragicomedia, la fisonomía de cada personaje brota de una sabia superposición de imágenes tomadas desde diversos puntos de vista [...] lo que la Tragicomedia ofrece no es un conflicto abstracto de categorías abstractas, sino criaturas individuales enzarzadas en una heraclitea contienda de egoísmos» (726 y 728).

15.— Tanto monta —decimos—, sobre todo porque —bien mirado— el planteamiento moralizador no tiene por qué ser incompatible con una plasmación vitalista —y ahí radica la clave de la polaridad—, sino más bien todo lo contrario, como bien sostuvo José Antonio Maravall en otro libro de primera línea: «De igual manera, un arte o una literatura que quiere conservar una función moralizadora, a finales del siglo XV y en el XVI [...], necesita adaptarse a la nueva sensibilidad y, para hacer eficaz un ejemplo moral, olvidarse del didactismo mostrenco de los apólogos medievales, presentándolo en forma que impresione la conciencia personalísima de sus nuevos lectores. El afán de alcanzar, sirviéndose de esa nueva manera, un fin general de moralización, puede forzar —y, efectivamente, así fue— la captación de lo individual y potenciar su realismo» (*El mundo social de «La Celestina»*, Madrid: Gredos, 1981, págs. 17-18).

concluya en un día lo que en un año sería harto, no es mucha tu vida.

[...] ¿Quisieras tú ayer que te traxeran a la primera habla, amanojada y embuelta en su cordón, a Melibea, como si hovieras embiado por otra qualquiera mercadería a la plaça [...] (VIII, 396-97).

MEL.— [...] te suplico ordenes y dispongas de mi persona segund querrás. Las puertas impiden nuestro gozo, las quales yo maldigo, y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerças, que ni tú estarías quexoso ni yo descontenta (XII, 466).

MEL.— [...] ¡O mi vida y mi señor! ¿Cómo has quesido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleyte? (XIV, 502).

MEL.— [...] Dexa estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienço [...].

CAL.— Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas (XIX, 571).

exactamente con la misma inmediatez y severidad —la falta de confesión al margen— que caerán sobre ellos las consecuencias trágicas y ejemplares previstas:

ELI.— [...] Celestina [...] ya está dando cuenta de sus obras. Mill cuchilladas le vi dar a mis ojos; en mi regaço me la mataron (XV, 522).

SOS.— [...] El uno llevaba todos los sesos de la cabeça de fuera, sin ningún sentido; el otro, quebrados entramos braços y la cara magullada. Todos llenos de sangre; que saltaron de unas ventanas muy altas por huyr del aguazil. Y assí, casi muertos, les cortaron las cabeças, que creo que ya no sintieron nada» (XIII, 493).

TRI.— [...] ¡O mi señor y nuestra honra despeñado! ¡O triste muerte y sin confesión! Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeça del desdichado amo nuestro. ¡O día de aziago! ¡O arrebatado fin! (XIX, 575).

PLE.— [...] ves allí a la que tú pariste y yo engendré, hecha pedaços (XXI, 595).

Por eso precisamente *La Celestina* fue diseñada —decíamos— como una historia convencional más de dos jóvenes amantes que pasan largo tiempo reprimiendo sus pasiones sentimentales, sin lograr ni remotamente satisfacerlas —también ahora resulta llamativa la insistencia—,

CAL.— [...] el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar tengo yo a Dios ofrescido (I, 211).

CAL.— [...] aquella a quien vosotrso servís y yo adoro y por más que trabajo noches y días, no me vale ni aprovecha (VI, 349).

MEL.— Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho [...] Muchos y muchos días son passados que esse noble cavallero me habló en amor; tanto me fue entonces su habla enojosa quanto, después que tú me le tornaste a nombrar, alegre (X, 437).

LUC.— *Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y callado tu desseo. Hame fuertemente dolido tu perdición. Quanto tú más me querías encobrir y celar el fuego que te quemava, tanto más sus llamas se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego del coraçón, en el meneo de tus miembros, en [el] comer sin gana, en el no dormir. Assí que de contino se te cayán, como de entre las manos, señales muy claras de pena* (X, 439-40).

CAL.— O cuántos días antes de agora passados me fue venido este pensamiento a mi coraçón, y por imposible le rechaçava de mi memoria (XII, 464).

CAL.— Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, quando me la diesse, desechalla? [...] Nadando por este fuego de tu desseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis passados trabajos? (XIV, 500-01).

hasta que recurren a alcahuetas y sirvientes, consiguiendo con su mediación consumarlas con tanta intensidad como inmediatez (en tres días contados y consecutivos, según avanzamos y matizaremos luego):

MEL.— (*Adentro*) [...] después que de ti hove entera noticia, ningún momento de mi coraçón te partiesses. Y aunque muchos días he pugnado por lo dissimular, no he podido, tanto que en tornándome aquella muger tu dulce nombre a la memoria, no descubriessse mi desseo y viniessse a este lugar y tiempo, donde te suplico

ordenes y dispongas de mi persona segund querrás (xii, 465-66).

MEL.— [...] Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto [...]. Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme, que descubrió su pasión a una astuta y sagaz muger, que llamavan Celestina [...]. Perdí mi virginidad. *Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes* (xx, 587-88).

Claro que con ello quebrantan de lleno las convenciones sociales de la época y dan al traste con las expectativas paternas, haciéndose acreedores del cruento desenlace trágico que les espera:

PLE.— [...] Demos nuestra hazienda a dulce successor, acompañemos nuestra única hija con marido qual nuestro estado requiere, por que vamos descansados y sin dolor deste mundo [...]

ALI.— [...] Pero como esto sea officio de los padres y muy ageno a las mugeres, como tú lo ordenares, seré yo alegre, y nuestra hija obedecerá, según su casto bivar y honesta vida y humildad. [...]

MEL.— [...] No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos; que más vale ser buena amiga que mala casada. [...] No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conoscerlo, después que a mí me sé conoscer. No quiero marido (xvi, 533-36).

No es pues, *La Celestina*, simplemente la historia de dos locos amantes que acaba mal, sino más bien el desenlace de una relación pasional fatídicamente precipitado por los tejemanejes de la «vieja de la cuchillada» y sus secuaces. El objetivo primario de la «reprehensión» ejemplarizante no son tanto —a nuestro entender— las ansias sentimentales de ambos jóvenes (nada peligrosas durante mucho tiempo) como la celeridad con la que se satisfacen lujuriosamente, por obra y gracia de la intervención celestinesca, derivando *ipso facto* en catástrofe. Esto es, se pretende sacar a escena un ejemplo contundente de la inmediatez con la que el amor pasional (*hereos*), encomendado a terceras y rufianes, fulmina a los participantes.

Naturalmente, semejante planteamiento de la reprobación aleccionadora, con las miras puestas en la inmediatez de los comportamientos desviados, exigía como requisito *sine qua non* el brusco y repentino cambio de actitud sentimental —o, sencillamente, sexual— de Melibea, provocado, además, por la intervención celestinesca. Si se prefiere, había que evidenciar la eficacia de la hechicera para corromper en un tiempo récord la castidad de la doncella. Poco importa el orden de la formulación o la re-

levancia que le otorguemos a uno u otro componente —«tiempo» y «hechicería», en definitiva—, pues salta a la vista que el *quid* de la cuestión radica inequívocamente —como bien han sostenido la inmensa mayoría de los especialistas— en el brusco envilecimiento asumido por la muchacha de la noche a la mañana.

De resultas, lo que suele ser considerado habitualmente como la gran falla artística de la tragicomedia pasa a convertirse en la razón de ser última de su trama. La súbita entrega carnal de Melibea, lejos de constituir incoherencia alguna, lo que hace es soldar dos etapas de cuyo contraste depende la eficacia moral de la pieza: cierra una larga prehistoria de abstinencia y frustración amorosa, permanentemente aludida pero sólo representada en la primera escena de la huerta, a la vez que abre un brevísimo período de lujuria y disfrute, puntualmente representado aunque abocado irremisiblemente al desenlace fatídico. Para llevar a buen puerto artísticamente tan delicada maniobra, Rojas manipuló con admirable destreza tanto las habilidades mágicas de la vieja trotera como el esquema temporal de su creación. Sólo mediante la alianza de ambos ingredientes, sabiamente dosificados, podía obtenerse el fin ejemplar perseguido con alguna efectividad y, por tanto, sólo desde el análisis conjunto de ambos lograremos desentrañar el alcance preciso de cada uno de ellos. No consiste en oponer magia y tiempo, asignándoles funciones contradictorias, sino precisamente de lo contrario: de conjugar a ambos para delimitar la contribución específica de cada uno al fin ejemplar que persiguen conjuntamente.

Magia

De entrada, con independencia de la funcionalidad que le asignemos en la evolución de la trama, al margen del grado de satanismo que percibamos en los hechizos de la vieja y más allá de la credibilidad que profesasen los creadores, lo cierto es que la magia ha de aceptarse como «tema integral» —según formuló Russell¹⁶— de *La Celestina*, aunque sólo sea por su apabullante omnipresencia en la misma, especialmente hasta el auto XIII. En verdad que el tema recibe un tratamiento tan demorado, tan insistente y tan diversificado, que resulta obsesivo a todas luces. Cuando menos —se nos concederá—, ha sido elaborado con el suficiente detenimiento y detallismo como para no reducirlo a simple componente «ornamental», privándolo de cualquier operatividad en la trama —como

16.— En el artículo ya mencionado y con una convicción absoluta: «la principal función temática de la Celestina en la obra de Rojas es la de producir, sirviéndose de un pacto con el Diablo, un caso de *philocaptio* cuya víctima es Melibea»; «El instrumento de la *philocaptio* será, como ya sabemos, la madeja de hilado en la que está presente el demonio» y «Así, me parece fuera de duda que la magia es tema integral, no marginal, tanto de la primitiva Comedia como de la Tragicomedia» («La magia, tema integral», págs. 254, 261 y 267-68, respectivamente).

querían Américo Castro,¹⁷ Menéndez Pelayo,¹⁸ Lida de Malkiel¹⁹ y tantos otros, siempre fascinados por la sagacidad de la vieja como alcahueta sin más—. De lo contrario, quedarían sin justificación aceptable las insistentes advertencias de los paratextos contra las maldades de la alcahueta, la pormenorizada rememoración de su vida y milagros al hilo de sus acciones representadas, la meticulosa descripción de su laboratorio, las continuas sospechas del resto de los personajes, el conjuro previo a la primera visita a casa de Pleberio... y tantos y tantos otros componentes o pasajes fundamentales de la *Tragicomedia*, incluyendo —para colmo— la relevancia misma del personaje central...

Pues se trata de una constante evidenciada por buen número de estudiosos, que no han descuidado el listado preciso de los pasajes fundamentales dedicados al asunto en la obra,²⁰ nos limitaremos a recordar

17.— Don Américo consideraba los mágicos «elementos accesorios, muy a tono con la fantasía decorativa de la época» («El problema histórico de *La Celestina*», en *Santa Teresa y otros ensayos*, Santander: Historia Nueva, 1929, págs. 193-215; la cita en pág. 214).

18.— La postura de don Marcelino es en verdad curiosa donde las haya por ambivalente: admite abiertamente el influjo de lo mágico en la conducta de Melibea para extraer del mismo su naturaleza accesoria; y lo hace a renglón seguido: «El autor quiso que Celestina fuese una hechicera de verdad y no una embaucadora. Ciertos rasgos que en la *Tragicomedia* sorprenden y pueden parecer falta de arte, sobre todo la rápida y súbita conversión del ánimo de Melibea, que hasta entonces no ha manifestado la menor inclinación a Calisto y que tanto se enfurece cuando la vieja pronuncia por primera vez su nombre, sólo pueden legitimarse admitiendo que Melibea, al caer en las redes de la pasión como fascinado pajarillo, obedece a una sugestión diabólica. Ciertamente que nada de esto era necesario: todo lo que pasa en la *Tragicomedia* pudo llegar a término sin más agente que el amor mismo, y quizá hubiera ganado este gran drama realista con enlazarse y desenlazarse en plena realidad» (*Orígenes de la novela*, ed. de D. Enrique Sánchez Reyes, vol. III, Santander: Aldus, MCMXLIII, pág. 359).

19.— Convencida de la funcionalidad del tiempo implícito y de las dotes de Celestina como trotera, Lida es taxativa en este sentido: «la conversión no ha sido pues tan ‘rápida y súbita’ que exija obligatoriamente la intervención sobrenatural», «Extraordinaria es la eficacia con que Celestina lleva a la recatada Melibea a admitir su pasión por Calisto, pero dos hechos descartan toda ingerencia del ‘triste Plutón’» y «Dos veces la magia completa la pintura del ambiente coetáneo [...] Pero por circunstanciada o brillante que sea esta pintura de ambiente, no es más que una nota accesoria, no incorporada de veras a la acción» (222-224).

20.— Sirva de muestra el artículo de Patrizia Botta que lleva por título «La magia en *La Celestina*» (*Dicenda*, XII [1994], págs.37-67), donde se encontrará una excelente puesta al día de la cuestión con la siguiente conclusión: «Disponemos en el momento actual de toda una serie de argumentos y de comentarios de detalle que, todos juntos, dejan bien claro que la magia en LC está artísticamente elaborada, que Rojas hace hincapié en ella en repetidas ocasiones y hasta la vuelve a perfeccionar en las adiciones del texto en 21 actos, y que ella rige, además, a nivel de léxico, todo un sistema de símbolos, de metáforas y de palabras de doble sentido íntimamente relacionadas entre sí. Queda sentado, pues, que la magia en la obra de Rojas es factor principal (aunque no exclusivo) en la conversión de Melibea y juega por tanto un papel que ya no se puede definir ‘secundario’ y ni siquiera ‘meramente’ ornamental» (pág. 58). No menos interesante y exhaustivo es el «estado de la cuestión» de Ana Vian Herrero, donde se concluye: «no es lícito seguir negando la magia en función de un concepto anacrónico de realismo. Las artes negras explican en aparte la tragedia y no excluyen los elementos cómicos: son metáfora de los deseos de cambio de los personajes, componente esencial de la estructura y han generado gran parte de los fragmentos más hermosos e interesantes desde

algunas de sus manifestaciones más significativas procurando diversificar la tipología de las muestras elegidas:

a) La «vieja de la cuchillada» —si se la hizo el diablo, al margen— es sistemáticamente caracterizada, desde su primera mención, como hechicera experimentada, sobre todo, en cazar doncellas arrastrándolas a la lujuria:

SEM.— [...] Días ha grandes que conozco, en fin desta vezindad, una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en quantas maldades ay. Entiendo que passan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su auctoridad en esta cibdad. A las duras peñas promeverá y provocará a luxuria, si quiere (I, 234).

PÁR.— [...] Ella tenía seys officios, conviene a saber: labrandería, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera (I, 241-42).

LUC.— ¡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 mill casados (IV, 303).

MEL.— [...] ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechizera, enemiga de onestad, causadora de secretos yerros! (IV, 315).

CEL.— Vender un poco de hilado, con que tengo caçadas más de treynta de su estado, si a Dios ha plazido, en este mundo, y algunas mayores (VI, 341).

ALI.— [...] Sabe ésta con sus trayciones, con sus falsas mercaderías, mudar los propósitos castos (X, 441)

SEM.— [...] ¡Espera, doña hechizera, que yo te haré yr al infierno con cartas! (XII, 485).

el punto de vista del estilo» («El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'», *Celestinesca*, 14-2 [1990], págs. 41-91; la cita, en pág. 90), así como tantos y tantos trabajos imposibles de abarcar aquí: Alan Deyermond, «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence en *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1 (1977, págs. 6-12); Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, «A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibeas», *Revista de Filología Española*, 75 (1995), págs. 85-104; Joseph T. Snow, «Two Melibeas», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, V. Roncero López y A. Menéndez Collera, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 655-62; Miguel Ángel Pérez Priego, «El conjuro de Celestina», en *El mundo como contienda: Estudios sobre «La Celestina»*, Málaga: Universidad de Málaga, 2000, págs. 77-88; Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, «Dejó la vieja Celestina fama de hechicera o el tema de la magia en las continuaciones celestinescas», *Estudios humanísticos. Filología*, 23 (2001), págs. 389-409; Paloma Moral de Calatrava, «Magic or Science? What 'Old Women Lapidaries' Knew in the Age of Celestina», *La Corónica*, 36, 1 (2007), págs. 203-235; etc.

b) Incluso ella misma presume, una y otra vez, de su vasto *curriculum* como hechicera, evocando ya su memorable éxito pasado ya sus correrías con Claudina —la madre de Pármeno—, sin dejar de atribuirle al diablo el éxito de su actual empresa:

CEL.— [...] Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están tus primas assentadas, nueve moças de tus días, que la mayor no passava de deziocho años y ninguna havia menor de quatorze [...] El que menos avía que negociar comigo, por más ruyn se tenía (IX, 417-19).

CEL.— [...] Tan sin pena ni temor se andava a media noche de cimiterio en cimiterio buscando aparejos para nuestro oficio, como de día [...] siete dientes quitó a un ahorcado con unas tenazicas de pelacejas mientras yo le descalcé los çapatos. Pues entrava en un cerco mejor que yo, y con más esfuerço, aunque yo tenía farto buena fama más que agora [...] ¿Qué más quieres sino que los mesmos diablos la havían miedo? (VII, 364).

CEL.— [...] ¡O diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! ¡En cargo te soy! Así amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la ausencia de su madre. [...] ¡O serpentino azeyte! ¡O blanco filado! ¡Cómo os aparejastes todos en mi favor! (V, 328).

c) El «laboratorio» o «botica» —como suele denominarse—, descrito por Pármeno con todo lujo de detalles (I, 242-47), dispone de potingues y aderezos propios de la alcahueta con ribetes de hechicera, especialmente aptos para la *philocaptio*, pero luego, cuando Celestina se dispone a hacer el conjuro, pide a Elicia que le baje ingredientes claramente relacionados con la brujería:

CEL.— Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baxa acá el bote del azeyte serpentino, que hallarás colgado del pedaço de sogá que traxe del campo la otra noche quando llovía y hazía escuro (III, 290).

CEL.— [...] Entra en la cámara de los unguentos y, en la pelleja del gato negro donde te mandé meter los ojos de la loba, le fallarás. Y baxa la sangre del cabrón y unas poquitas de las barvas que tú le cortaste (III, 291).

d) El conjuro en sí mismo, por mucho que se relativice su formulación y alcance, debido al retoricismo estilístico y a su extracción literaria antes que real, deja pocas dudas sobre su objetivo esencial y eficacia —según matizaremos más abajo—, además de estar ubi-

cado —como ya dijimos— inmediatamente antes de la caída de la muchacha:

CEL.— [...] Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro [...] se le [a Melibea, el corazón] abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí (III, 293-94).

e) Las opiniones del resto de los personajes testimonian, con insistencia bien reveladora, la eficacia de los «pestíferos hechizos» en la corrupción de la joven:

LUC.— [...] Haze la vieja falsa sus hechizos y vase; después házese de nuevas (IX, 423).

LUC.— (*Aparte*) El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste. Cativado la ha esta fechizera (X, 432).

PÁR.— [...] Lo que la vieja traydora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y fecho, dize que los sanctos se lo han concedido y impetrado (XII, 467-68).

Ni siquiera tiene sentido seguir acumulando evidencias en defensa de lo que es obvio a todas luces y no tiene vuelta de hoja: la magia recibe en las páginas de *La Celestina* un tratamiento extraordinariamente relevante que, en ningún caso, puede seguir ignorándose de cara a la interpretación de la historia amorosa. Necesariamente, lo mágico ha de desempeñar «algún papel» en el desarrollo de los acontecimientos y, más en concreto, también en las decisiones de Melibea.

Otra cosa bien distinta sería pasarse al polo opuesto para descargar en la magia todo el peso del planteamiento dramático, llegando a atribuirle incluso el enamoramiento de la muchacha por obra y gracia de la llevada y traída *philocaptio*. En ningún caso puede admitirse semejante opción —tan reductora de la talla artística del personaje como dañina para el sentido último de la obra— por razones no menos obvias y sólidas que las esgrimidas a favor de lo mágico: fundamentalmente, porque los autores se cuidaron muy mucho de relativizar un tanto el papel de las artes mágicas en el nacimiento del amor, salvaguardando la ambigüedad de su alcance. Hacia esa dirección apuntan los siguientes considerandos, tantas veces esgrimidos contra la eficacia de la magia en la obra:

a) Las advertencias preliminares contra las alcahuetas suelen prevenir, ante todo, de sus engaños:

los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas (Título y subtítulo, 181).
avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras (El autor, 185).

Así mismo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes (205).

b) Pármeno cierra su minuciosa descripción del laboratorio celestinesco reduciendo a puro trampantojo las artes y oficios de la vieja:

PÁR.— [...] ¿Quién te podrá decir lo que esta vieja fazía? Y todo era burla y mentira» (I, 247).

c) El conjuro —como bien se ha señalado casi unánimemente— tiene más de recreación altisonante de modelos literarios, en clave mitológica —más acentuada en la *Tragicomedia*—, que de pacto demoníaco auténtico

CEL.— Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentador de las pecadoras ánimas, *regidor de las tres furias, Testífone, Megeira y Aletto, administrador de todas las cosas negras del reyno de Stigie e Dite, con todas sus lagunas e sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las volantes hárpías, con toda la otra compañía de espantables e pavorosas ydras*. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud e fuerça destas vermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escriptas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue fecho, con el qual unto este hilado [...] (III, 292-94)

d) La propia conjuradora no parece tenerlas todas consigo sobre la efectividad de sus poderes ante el maligno:

CEL.— [...] ¡Ay, cuytada de mí! ¡En qué lazo me he metido! [...] Si con el [hurto] soy tomada, nunca de muerta o encoçoçada falto, a bien librar. [...] ¡Esfuerça, esfuerça, Celestina! ¡Nno desmayes! Que nunca faltan rogadores para mitigar las penas. Todos los agüeros se adereçan favorables o yo no sé nada desta arte [...]

CEL.— (*Aparte*) ¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea, pues, bien sé a quien digo! ¡*Ce, hermano, que se va todo a perder!* (IV, 298-315).

Todo ello, sin duda, para preservar el verismo humano de la amada — aquí concebida a cien años luz del victimismo inocente—, reservándole

el suficiente espacio dialogístico como para que declare y asuma su intimidad como fruto de su propia decisión —según ya hemos visto—, en detrimento, por tanto, de lo demoníaco:

MEL.— (*Adentro*) [...] después que de ti hove entera noticia, ningún momento de mi coraçón te partiesses. Y aunque muchos días he pugnado por lo dissimular [...] (XII, 466).

Sólo bajo tal supuesto podría explicarse, después, el suicidio final de la joven, en absoluto relacionable con la llevada y traída *philocaptio*.

Pero es que no se trataba ni de una cosa ni de otra: ni de abundar en lo mágico por simple capricho ornamental —acaso motivado por su vigencia en la época²¹—, sin otorgarle alcance alguno, ni de recargar las tintas en lo satánico erigiéndolo en principio rector de lo humano. Bastaba, sencillamente, con asociar las prácticas hechicileras de Celestina a la precipitación con la que se entrega carnalmente Melibea para, por un lado, disimular la incoherencia artística de semejante comportamiento y, por otro, responsabilizar —de acuerdo con el plan previsto— a la tercera y a los criados de las consecuencias trágicas del «loco amor». Y eso es —nótese bien— puntualmente lo que ocurre si nos atenemos a la letra original.

Según declara la muchacha, una y otra vez, lo único que ha logrado Celestina ha sido «sacar» de su pecho una pasión que la consumía desde hacía mucho tiempo:

¡O género femíneo, encogido y frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones? ¡Que ni Calisto viviera quexoso, ni yo penada! (X, 427).

MEL.— Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho [...] Muchos y muchos días son passados que esse noble cavallero me habló en amor; tanto me fue entonces su habla enojosa quanto, después que tú me le tornaste a nombrar, alegre. Cerrado han tus puntos mi llaga. Venida soy en tu querer. En mi cordón le llevaste embuelta la posesión de mi libertad. [...] Postpuesto todo temor, has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descubrir (X, 437).

MEL.— (*Adentro*) Señor Calisto, tu mucho merecer, tus estremadas gracias, tu alto nascimiento han obrado que,

21.— Menéndez Pelayo lo tenía muy claro: «Pero el bachiller Rojas, aunque tan libre y desenfadado en otras cosas, era un hombre del siglo XV y escribía para sus coetáneos. Y en aquella edad todo el mundo creía en agüeros, sortilegios y todo género de supersticiones, lo mismo los cristianos viejos que los antiguos correligionarios de Rojas» (*Orígenes de la novela*, cit., pág. 359).

después que de ti hove entera noticia, ningún momento de mi corazón te partiesses. Y aunque muchos días he pugnado por lo dissimular, no he podido, tanto que en tornándome aquella muger tu dulce nombre a la memoria, no descubriese mi desseo y viniessse a este lugar y tiempo, donde te suplico ordenes y dispongas de mi persona según querrás (xii, 465-66).

[...] mi amor fue con justa causa; requerida y rogada, catiuada de su merescimiento, aquexada por tan astuta maestra como Celestina, servida de muy peligrosas visitaciones, antes que concediesse por entero en su amor (xvi, 538).

La qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho (xiv, 588).

Claro que —tampoco se ignore—, por muy de atrás que viniessse, ese sentimiento pasional no habría aflorado sin la participación celestinesca —sin el influjo hechiceril, si se prefiere— y mientras permaneciese en estado latente, ni entrañaba peligro alguno ni resultaba condenable.

Por supuesto que la joven apasionada nada sabe del conjuro de la hechicera y, desde luego, éste ha funcionado,²² como prueba la cabal correspondencia entre las rogativas de la maga (iii) y lo que después sucede en su primera visita a la casa de Pleberio y tras su salida (iv y ss.);

22.— El planteamiento de Russell es impecable: «Pero al fin queda vencida. Amonestado por Celestina, el demonio cumple con el pacto. En lugar de echar a la hechicera, Melibea le deja hablar más y, a pesar de lo que sabe de la situación en que está, acredita las nuevas patrañas de la vieja. Desde entonces el maleficio funciona y hay que considerar a la muchacha como víctima de *philocaptio*. Por supuesto, ella desconoce la verdadera causa del repentino cambio psicológico que ha experimentado, y no la sabrá jamás. Siente, sin embargo, que hay algo anormal en un amor que calificará de ‘mi terrible passion’ [...], y Rojas mismo no quiere que el lector olvide el origen sobrenatural de ésta. Preguntada más tarde (Acto x) por Celestina cómo es su mal, contesta Melibea ‘que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo’ [...]. Es evidente que el poder demoníaco, cuyo principio fue el bote de aceite serpentino en que fue empapado el hilado, se ha transferido al cuerpo de la víctima, como nota con satisfacción, entre dientes, la vieja (‘Bien esta. Assi lo quería yo’)) («La magia, tema integral», págs. 263-64). Claro que el asunto tiene muchos otros perfiles que pueden verse, sobre lo citado, en: Julio Caro Baroja, «Arquetipos y modelos en relación con la historia de la brujería», en *Brujología*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975, págs. 179-229; Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid: Taurus, 1978; Francisco Rico, «Brujería y literatura», en *Brujología*, págs. 97-117; Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad, 1989; etc.

Peticiones de Celestina	Resultados
<p>1.– Que se envuelva en el hilado y permanezca en él.</p> <p>2.– Que propicie oportunidad para que Melibea lo compre.</p> <p>3.– Que Melibea caiga en la trampa y se ablande ante las peticiones de la vieja.</p> <p>4.– Que arrecie la pasión de Melibea hasta vencer su honestidad y descubrirla a Celestina.</p>	<p>1.– Celestina se dirige al diablo convencida de que la acompaña en su visita.</p> <p>2.– Apenas llegada Celestina a Casa de Pleberio, Alisa ha de salir a visitar a la mujer de Cremes, dejándola a solas con su hija.</p> <p>3.– Pese a su enojo inicial («Que-mada seas»), Melibea acaba claudicando ante la petición de la vieja: «En pago de tu buen sufrimiento, quiero cumplir tu demanda y darte luego mi cordón» (IV, 323)</p> <p>4.– Al día siguiente, la joven está perdidamente enamorada («mi terrible pasión pueda dissimular»; X, 427) y así se lo confiesa a Celestina: «Amiga Celestina [...] Mi mal es de corazón, la ysquierda teta es su aposentamiento» (X, 430).</p>

o como demuestra el fracaso dialéctico de la tercera —por más que se haya aplaudido su competencia dialéctica como alcahueta—, según reconoce ella misma:

MEL.– [...] ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechizera, enemiga de onestad, causadora de secretos yerros! ¡Jesús, Jesús! ¡Quítamela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dexado gota de sangre en el cuerpo! Bien se lo merece esto y más, quien a estas tales da oídos. Por cierto, si no mirasse a mi honestidad, y por no publicar su osadía desse atrevido, yo te fiziera, malvada, que tu razón y vida acabaran en un tiempo.

CEL.– (*Aparte*) ¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuero! ¡Ea, pues, bien sé a quien digo! ¡*Ce, hermano, que se va todo a perder!* (IV, 315).

Pero no es menos cierto que ha funcionado muy a última hora, sólo en la etapa final de la historia amorosa o en el desenlace trágico de la misma, si se prefiere; en los últimos dos días, vaya. Por eso precisamente el conjuero se ha representado exactamente el día anterior a la rendición

de la muchacha («¿Y no me fuera mejor conceder su petición ayer a Celestina...»; x, 426). De hecho, salta a la vista que, con anterioridad a la invocación diabólica, o a los efectos de la misma, la «víctima» seguía en sus trece, rechazando enérgicamente los requerimientos amorosos, tal y como hiciera en la escena inicial del huerto:

MEL.— [...] ¡Vete, vete de aquí, torpe; que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçon humano conmigo el ylicito amor comunicar su deleyte! (I, 213).

MEL.— ¡Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más; no pases adelante. ¿Esse es el doliente por quien has fecho tantas premissas en tu demanda, por quien has venido a buscar la muerte para ti, por quien has dado tan d[a]ñosos passos, desvergonçada barvuda? ¿Qué siente esse perdido, que con tanta pasión vienes? ¡De locura será su mal! ¿Qué te parece? Si me fallaras sin sospecha desse loco, ¡con qué palabras me entravas! (IV, 314-15).

MEL.— ¡Jesús! ¡No oyga yo mentar más esse loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeñal, figura de paramento mal pintado; si no, aquí me caeré muerta! [...] Pues avísale que se aparte deste propósito y serle ha sano; si no, podrá ser que no aya comprado tan cara habla en su vida (IV, 316).

mientras que tras su influjo, las muestras de flaqueza son palpables ya desde la primera entrevista con la alcahueta, como bien testimonia Lucrecia:

MEL.— ¡O, cuánto me pesa con la falta de mi paciencia! Porque siendo él ignorante y tú ynocente havés padecido las alteraciones de mi ayrada lengua. [...] En pago de tu buen sofrimiento, quiero complir tu demanda y darte luego mi cordón. Y porque para escribir la oración no habrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy secretamente.

LUC.— (*Aparte*) ¡Ya, ya, perdida es mi ama! ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ay! ¡Más le querrá dar que lo dicho! (IV, 323).

En resumidas cuentas, lo que hace la magia en *La Celestina* es romper las defensas de la honestidad y precipitar la entrega desenfadada de una «jovencita de bien», truncando con ello su destino social esperable —el matrimonio negociado por sus padres— y abocándola, de resultas, a un final catastrófico. Y lo hace, además, en perfecta alianza con el esquema temporal de la pieza: precisamente cuando Calixto ha tirado la toalla («aquella a quien yo segunda vez hablar tengo por impossible»; II, 273)

ante el airado rechazo de la pretendida; tras la prehistoria convencional de la relación y justo antes de desencadenarse la fulminante tragedia. De hecho, una vez dado el primer paso, apenas rotas las barreras convencionales por el influjo maligno, la hechicera muere, el tema se esfuma y la muchacha apuesta libérrimamente por su desenvuelta carnalidad, incluso *post mortem*.

La magia representa, pues, si nos atenemos a la letra del texto celestinesco, un tema esencial en la *Comedia*, pero un ingrediente sólo ancilar del amor loco en el diseño ejemplarizante de la *Tragicomedia*.

Tiempo

Con el tiempo en *La Celestina* ocurre otro tanto que con la magia en lo tocante a su omnipresencia. Las referencias de esta naturaleza recorren la tragicomedia de principio a fin, en tan elevado número y con tanta insistencia, que parecen responder a una verdadera obsesión de los creadores.²³ Oscilan desde las alusiones más imprecisas, cuyo alcance cronológico es imposible de fijar, hasta las puntualizaciones horarias más exactas —con campanadas y todo—, capaces de establecer una detallada agenda diaria de los hechos representados.²⁴ Por eso precisamente, dotan a la obra de una temporalidad tan llamativa y actualizada que resulta de todo punto irreductible a explicaciones filosóficas, psicológicas o genéricas.²⁵ En verdad que son de una abundancia, diversidad y concreción tan fascinante como insoslayable críticamente.

23.— Lida de Malkiel dio cuenta cabal, con su habitual perspicacia, de la «aguda conciencia» temporal presente en *La Celestina*, sin dejar de llamar la atención sobre sus diversos perfiles: «el vuelo del tiempo» o «lo fugitivo del tiempo», la impaciencia y «estremecida espera» de los personajes, la «profusión de tiempos concretos», «la conciencia alerta de los momentos del día», «la hora precisa del reloj», etc. (*La originalidad artística*, págs. 169-73).

24.— Luis Rubio García elaboró una puntual agenda horaria de los hechos representados, basada en un reloj de 24 horas (previo establecimiento del amanecer hacia las 4:15 ó 4:30 y del anochecer a las 20:30 ó 20:45), con los siguientes resultados: 1º día: I-VII, 2º día: VIII-XII, 3º día: XIII-XIV, 4º día: XIV-XV, 5º día: XVI-XIX, 6º día: XIX-XXI («El tiempo», en *Estudios sobre La Celestina*, Murcia: Universidad de Murcia, 1985, págs. 129-76; pág. 157).

25.— Así Gilman, cuando hace depender las anomalías cronológicas «de la fusión de la técnica novelística y de la dramática», cuyo efecto sería el siguiente: «Una acción o reacción, limitada por la forma dialogada a una presentación específica ocasional, puede adquirir, por el proceso de dilatar el tiempo, el peso psicológico de muchas repeticiones» («El tiempo y el género literario en *La Celestina*», en *La Celestina: arte y estructura*, pág. 344). Y, mucho más recientemente, Corinne Mencé-Caster se centra en una lectura ética de la temporalidad en la obra: «tout l'art de Rojas consiste à problématiser les questions au lieu d'en donner les réponses. D'où le choix de la structure dialogique qui met en perpétuelle tension les points de vue et les diverses postures éthiques possibles, en relation avec les questions si fondamentales du rapport à l'autre et au temps» y «La parole construite dans *La Célestine*, parce qu'elle permet de croiser les points de vue sur la question du temps humain, de la responsabilité morale,

Pues se trata de referencias, también ahora, recogidas puntualmente por numerosos estudiosos —así en los que vamos citando—, procederemos igual que en el caso de la magia, sin detenernos a contemplar salvo las consideradas como principales y más representativas sin descuidar la diversidad de su tipología:

PÁR.— Señor, porque perderse el otro día el neblí (II, 274).

MEL.— [...] Este es el que el otro día me vido y comenzó a desvariar conmigo en razones, haziendo mucho del galán (IV, 316).

CEL.— Señora, ocho días; que parece que ha un año en su flaqueza (IV, 322).

SEM.— [...] desde que dio la una te espero aquí (V, 330).

CEL.— [...] Déxame dezir, que se va haziendo noche (VI, 346).

PÁR.— [...] anda ella oy todo el día con sus rodeos (VI, 347).

CAL.— [...] mi lastimado corazón, aquel que nunca recibió momento de plazer después que aquella señora conoció (VI, 348).

PÁR.— [...] es tarde para que venga el sastre (VI, 348).

CAL.— En sueños la veo tantas noches (VI, 348).

CAL.— [...] y por más que trabajo noches y días, no me vale ni aprovecha (VI, 349).

CEL.— [...] que tornase mañana por ella [oración] (VI, 353).

CEL.— [...] cuatro años fueron mis vecinas (VI, 354).

CAL.— [...] esta noche luenga y oscura (VI, 356).

CEL.— [...] Mañana será mi vuelta [...], pues oy no hubo tiempo (VI, 356).

ARE.— [...] Tía señora, ¿qué buena venida es ésta tan tarde? (VII, 371).

ELI.— acostémonos, que es hora (VII, 383).

PÁR.— ¿Amanece, o qué es esto, que tanta claridad está en esta cámara? (VIII, 385).

PÁR.— [...] que es de día claro [...] ¡O, qué tarde que es! (VIII, 385-86).

PÁR.— [...] porque es ya mediodía [...] que te vayas oy a las doze del día a comer con nosotros a su casa de Celestina (VIII, 386).

SEM.— Allí está rendido en el estrado cabo la cama, donde le dexaste anoche (VIII, 393).

PÁR.— Más ya es, señor, tarde para levantar (VIII, 395).

CAL.— Agora lo creo, que tañen a missa (VIII, 396).

PÁR.— [...] es hora de que vamos a comer (IX, 401).

- CEL.- [...] no me conociste en mi prosperidad, oy ha veynte años (IX, 417).
- MEL.- [...] ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina (X, 426).
- MEL.- [...] Muchos y muchos días son passados que esse noble cavallero me habló en amor (X, 437).
- MEL.- Gloriosa me serás, si lo ordenas. Di a qué hora.
- CEL.- A las doze (X, 439).
- CEL.- [...] en dando el relox doze, a la hablar por entre las puertas (XI, 448).
- ELI.- Son passadas quatro horas después (XI, 454).
- CAL.- [...] Las doze da ya; buena hora es (XII, 458).
- MEL.- [...] Y aunque muchos días he pugnado por lo dissimular (XII, 465).
- MEL.- [...] conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto (XII, 466).
- PÁR.- (*Aparte*) Ya ha dos horas que te requiero que nos vamos, que no faltará un achaque (XII, 467).
- SEM.- Deves, señor, reposar y dormir esto que queda daquí al día (XII, 474).
- SEM.- Vete tú donde quisieres; que antes que venga el día quiero yo yr a Celestina a cobrar mi parte de la cadena (XII, 475).
- CEL.- ¡O locos traviessos! ¡Entrad, entrada! ¿Cómo venís a tal hora, que ya amanesce? (XII, 476).
- TRI.- Señor, bien de día.
- CAL.- Pues tórnalas a cerrar y déxame dormir hasta que sea hora de comer (XIII, 489).
- CAL.- [...] No ha quatro horas que de mí se despidieron (XIII, 492).
- CAL.- Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, quando me la diesse, desechalla? (XIV, 500).
- CAL.- Ya quiere amanecer. ¿Qué es esto? ¡No parece que ha una hora que estamos aquí y da el relox las tres! (XIV, 503).
- SOS.- [...] *suelen levantarse a esta hora los ricos* (XIV, 504).
- CAL.- [...] *Pues vosotros, invernales meses, que agora estás escondidos, ¡viniéssedes con vuestras muy complidas noches a trocarlas por estos prolixos días!* (XIV, 513-14).
- SOS.- *Tristán, ¿qué te parece de Calisto, qué dormir ha hecho? Que ya son las quatro de la tarde y no nos ha llamado ni ha comido* (XIV, 515).
- Are.- [...] *No ha ocho días que los vide bivos* (XV, 523).

ELI.— [...] *ver y visitar festejando cada noche a su estiércol de Melíbea* (xv, 526).

MEL.— [...] *Un mes ha que otra cosa no hazen ni en otra cosa entienden. No parece sino que les dize el coraçón el gran amor que a Calisto tengo, y todo lo que con él, un mes ha, he passado* (xvi, 535).

MEL.— [...] *Y después, un mes ha, como has visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza* (xvi, 538).

ARE.— [...] *yvas cada noche a le acompañar [...] yvas cada noche dando bozes* (xvii, 547).

SOS.— [...] *Ni menos avía de yr cada noche [...] en un mes no avemos ydo ocho vezes, y dicen los falsarios rebolvedores que cada noche* (xvii, 548).

SOS.— [...] *Para esta noche en dando el reloj las doze está hecho el concierto de su visitación por el huerto* (xvii, 549).

PLE.— [...] *alça essa antepuerta y abre bien essa ventana, por que le pueda ver el gesto con claridad* (xx, 580).

MEL.— [...] *no me atajen el camino por el qual, en breve tiempo, podré visitar en este día al que me visitó la passada noche* (xx, 583).

MEL.— [...] *Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto [...]. Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes. Y como esta passada noche viniessse según era acostumbrado* (xx, 587-88).

El muestreo —necesariamente amplio, aunque muy limitado aquí— habla por sí mismo a favor de la trascendencia del tiempo en *La Celestina* y echa por tierra cualquier intento simplificador de explicar tan rica caudística de un plumazo, con independencia del criterio que lo guíe.

Claro que si cuando la magia detectábamos ambigüedades respecto a su credibilidad, tratándose del tiempo son frecuentes las incoherencias y aun las contradicciones flagrantes —incluso insalvables en alguna ocasión— en cuanto a su alcance temporal, como bien ha sido advertido por los estudiosos del tema. Repárese sólo en las más vistosas, dejando al margen la multitud de incoherencias menores que podrían añadirse:

Pármeno alude a la pérdida del neblí como ocurrida «el otro día» (ii, 274), pero lo hace la misma mañana en la que se ha representado la escena del huerto.

Melíbea también distancia en unos días («el otro día me vido»; iv, 316) su primera conversación con Celestina —aunque representada durante la misma tarde— de la

primera escena, admitiendo después los «ocho días» (IV, 322) que Calisto lleva padeciendo dolor de muelas.

La muchacha insistirá en el transcurso de «muchos y muchos días» entre la solicitud amorosa de Calisto (x, 437) —representada, sin embargo, durante la mañana anterior— y su entrega sentimental.

Areúsa afirma, en el cuarto día representado —pues los criados ven entrar a Elicia a su casa pasadas «*las quatro de la tarde*» (xiv, 515)—, no hacer todavía «*ocho días*» (xv, 523) que vio a Pármeno y Sempronio vivos, pese a que el encuentro ocurrió durante el segundo (ix).

En fin, la última escena sexual de los amantes se representa en el cuarto día, pero dista un mes (xvi, 535 y 538; xx, 588; etc.) de la primera, escenificada al final del tercer día (xiv).

Etc.

No debe extrañar, por eso, que también el tiempo —mejor, la deslumbrante complejidad temporal de la obra— haya sido tema recurrente en los estudios celestinescos, sin conseguir, empero, superar la polaridad aludida más arriba entre quienes lo consideran como un elemento manejado intuitivamente con deslumbrante libertad creativa²⁶ y los que lo entienden como un recurso capital para justificar ciertos comportamientos de los personajes,²⁷ superadas ya las viejas denuncias de la torpeza artística de los creadores.²⁸

26.— Con Gilman siempre en primera línea: «No es esta una inserción estática de tiempo [...], sino un tiempo que funciona como tiempo, que progresa con el diálogo aunque a una velocidad mucho mayor» y «El artista que era Fernando de Rojas [...] sabía intuitivamente que la entrega de Melibea, en los pocos días que le permitía la presentación dramática ininterrumpida, era artísticamente insostenible. Y como no se sentía obligado lógicamente por su nuevo modo de concebir la función dimensional, sencillamente creó tiempo del mismo modo que creaba espacio cada vez que lo necesitaba» («El tiempo y el género», págs. 342 y 347).

27.— Así pensaba Lida de Malkiel: «Pienso que es pecado de injusticia contra los excelsos autores de la *Tragicomedia* concebir tal insistencia en el tiempo implícito como una falla mecánica [...] La acción representada en *La Celestina* no es, pues, la secuencia ininterrumpida de la realidad, sino una muerte típica de su serie [...] Semejante representación del tiempo es esencial en la *Tragicomedia*, pues responde a dos móviles tan importantes en ella como el deseo de reflejar la realidad sugiriendo el espacio y tiempo adecuados para cada acción, y el deseo de verosimilitud psicológica, dando tiempo suficiente para la evolución del carácter de los personajes que cambian dentro del drama» (*La originalidad artística*, págs. 176, 179 y 180). Y más en concreto, Gisela Dardón de Tadlock apostó por el tiempo implícito como técnica aprendida por Rojas en el *Pamphilus* para «hacer verosímil la entrega de Melibea: «El autor del *Pamphilus* como Fernando de Rojas crean tiempo para graduar el proceso amoroso de sus personajes, para hacer psicológicamente posible el crecimiento de la pasión y para templar la violación final en el caso de *Pamphilus* y el suicidio en *La Celestina*» («El ensanchamiento temporal en *La Celestina* y su antecedente en el *Liber Panphili*», *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, dir. Manuel Criado de Val, Barcelona: Borrás, págs. 291-98; la cita en pág. 297).

28.— Ya Manuel J. Asensio apostó abiertamente —en un trabajo fundamental para cualquier acercamiento al tema— por la lógica temporal de la obra: «En el estudio interno de la

Y sin embargo, nosotros tampoco aquí hallamos error insalvable alguno ni necesidad acuciante de optar por ninguna postura unilateral. Antes al contrario y al igual que en el caso de la magia, percibimos un diseño cronológico magistralmente trazado que encaja, en armoniosa convivencia, las referencias imprecisas con las puntualizaciones horarias para enfrentar claramente el dilatado estatismo de la prehistoria amorosa con el vertiginoso e inquietante acaecer del desenlace trágico de la *Comedia*. Enfrentar —decimos— ambas temporalidades, pasado implícito y presente escénico, ya sabemos que para potenciar la eficacia del escarmiento ejemplar, aunque también a costa de satanizar en exceso —hay que reconocerlo— el «pecado» de los locos amantes.

En esa línea, la *Comedia de Calixto y Melibea* se conforma —hemos anticipado— con representar tres días²⁹ contados, y no precisamente porque persiga la unidad temporal basada en la preceptiva dramática. Tan sólo tres días capaces de encajar los dieciséis autos de acuerdo con un reparto claramente desproporcionado:

Primer día: autos I-VII.

Segundo día: autos VIII-XII.

Tercer día: autos XIII-XVI

Son tres días axfisiantemente apretados de sucesos —particularmente el primero— que imponen a los personajes un ritmo verdaderamente trepidante y desasosegante, según y como se recoge en los argumentos en prosa añadidos ante cada auto:

Primer día:

- Calisto y Melibea conversan en la huerta.
- La joven lo rechaza.
- Sempronio y Calisto conversan.
- Sempronio va a llamar a Celestina.
- Elicia tiene allí escondido a Crito.
- Pármemo informa a Calisto, largo y tendido, sobre Celestina.
- Sempronio vuelve con Celestina.
- Celestina reconoce a Pármemo y le recuerda el pasado de su madre.
- Celestina se entrevista con Calisto.

obra creo encontrar profusión de pruebas de que fue concebida dentro de un tiempo lógico, concreto, real, en el cual los acontecimientos fluyen sin rebasarlo y «Todo en *La Celestina* gana en profundidad, en significación, en verdad humana, en la perspectiva temporal en que su autor la concibió» («El tiempo en *La Celestina*», *Hispanic Review*, xx [1952], págs. 28-43; en concreto, págs. 33 y 40).

29.— Aquí entenderemos el «día» no como período de 24 horas, sino como tiempo transcurrido entre dos amaneceres o, sencillamente, entre el levantarse y el acostarse de los personajes, pues creemos que la obra está concebida desde ese cómputo; tendríamos, si no, que ubicar en días distintos —como hizo Rubio—, por ejemplo, la llegada al huerto del amante y el subsiguiente encuentro con la amada o el suicidio de Melibea y la antecedente caída de Calisto. Ello rompería la inmediatez y causalidad consustanciales al diseño de la *Tragicomedia*.

- Calisto recompensa a la vieja con 100 monedas.
- Celestina regresa a su casa.
- Sempronio es enviado para que la apremie.
- Pármeneo sigue aconsejando a su señor.
- Sempronio y la hechicera se compinchan.
- Elicia se retira con Sempronio.
- Celestina realiza el conjuro.
- Luego se dirige a casa de Pleberio, donde conversa con Melibea.
- La joven la maldice pero le entrega su cordón.
- Celestina vuelve a casa donde se reúne con Sempronio.
- Ambos van a casa de Calisto.
- La vieja le cuenta su mensajería y le entrega el cordón.
- Celestina se despide y es acompañada por Pármeneo.
- Ambos se dirigen a casa de Areúsa.
- Celestina insiste en el pasado de Claudina.
- Pármeneo queda acostado con Areúsa.
- Celestina vuelve a casa y se reúne con Elicia.

Y así sucesivamente —¿para qué insistir?— con tal de lograr encajar a toda costa, en tan sólo dos días más, la totalidad del argumento restante: comida en casa de Celestina, mensaje de Lucrecia, nuevo encuentro entre Celestina y Melibea, concierto de la cita y regalo de la cadena de oro, encuentro de los amantes en las puertas de la huerta y asesinato de Celestina, durante el segundo; decapitación de los criados, entrega carnal de Melibea, muerte de Calisto, suicidio de Melibea y planto de Pleberio, hasta rematar el tercero.

Pero son tres días —no se pase por alto— «seguidos»; buscadamente consecutivos, sin lugar a ninguna duda:

- Anochece por primera vez mientras Celestina le da cuenta a Calisto de su tercería (vi) y este primer día se remata con la visita de la vieja y Pármeneo a Areúsa (vii).
- Pármeneo se despierta, la mañana siguiente, junto a la coima (viii) y va corriendo a casa de Calisto, quien sigue postrado —según dice Sempronio— «donde le dexaste anoche» (viii, 393); cuando se despierta, Sempronio le reprocha: «¿Quisieras tú ayer...?» (397).
- Esa misma tarde, Melibea se arrepiente de no haber complacido «su demanda ayer a Celestina» (x, 437) y luego concierta el encuentro con Calisto para esa misma noche «a las doce» (x, 439).
- Tras su entrevista «por entre las puertas» con Calisto, la joven lo emplaza para el día siguiente: «conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto» (xii, 466).
- La segunda noche todavía abarca la visita criminal de los criados a la hechicera, «antes que venga el día» (xii, 475).

- Cuando Calisto despierta al día siguiente —el tercero— asegura que «no ha quatro horas que de mí se despidieron» (XIII, 492), lamentando la muerte de Sempronio y Pármeno.
- Esa misma noche «da el reloj las tres» (XIV, 503) en plena consumación carnal de los amantes y al amanecer se suicida la joven.

Estaría fuera de lugar la más mínima sombra de duda: el tiempo representado se ha comprimido espectacularmente —hasta la puntualidad horaria— en *La Celestina* para precipitar a velocidad de vértigo las consecuencias fulminantes del loco amor puesto en manos de hechiceras y criados, según pedía el programa edificante preestablecido. No se trata sólo de que los «locos enamorados...» fenezcan junto con sus aliados, sino que su aniquilación ha de ser inmediata: a Celestina se la llama por la mañana del primer día y Melibea se suicida al expirar la noche del tercero (por eso la joven maldice la fugacidad de su disfrute: «¡Tan tarde alcanzado el placer, tan presto venido el dolor!» y «¿Cómo no gozé más del gozo?»; XIX, 576-77). En otros términos, los comportamientos «ilícitos» se han apiñado en tan corto período de tiempo por razones antes moralizadoras que genéricas o de cualquier otro tipo (por eso la muchacha vincula el suicidio a un afán de prolongar en el tiempo su gozo: «Y Assí, contertarle he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida» (XX, 589).

Claro que al par, y en contra, de esa concreción temporal, sometida a cómputo diario e incluso horario inequívocos, se alzan las también frecuentes alusiones, mucho más generales —decíamos— y escurridizas, al tiempo no representado o implícito. Son referencias que incorporan hechos acontecidos fuera de escena, capaces de condicionar las conductas representadas y de contravenir su cronología tal y como dejamos apuntado más arriba. Ello hasta el punto de que podrían utilizarse —y así se ha hecho, según dejamos dicho— para explicar ciertos comportamientos ilógicos en el estrecho marco horario descrito, pues normalmente introducen ampliaciones temporales (de unos días, de un mes, de toda una vida, etc.) que ensanchan significativamente la duración total de la *Comedia*.

Obviamente, las más concretas distancian, en ocho días como mínimo (los que lleva Calisto aquejado de dolor de muelas, según la vieja; IV, 322), la primera escena del huerto de la conversación inicial entre Calixto y Sempronio, imposibilitando incluirla en el primer día, pues ésta tiene lugar el mismo día en que Melibea acepta llevar ese plazo sin ver a Calisto. Pero eso no significa que estén ahí para distanciar el rechazo inicial de la muchacha de la entrega subsiguiente, pues bien claro está —según ya vimos— que Melibea sigue negándose por la tarde del primer día representado (auto IV), cuando Celestina intenta embaucarla por primera vez, y con no menor entereza que en la primera escena:

MEL.— ¡Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más; no pases adelante. ¿Ésse es el doliente por quien has fecho tantas premissas en tu demanda, por quien has venido a buscar la muerte para ti, por quien has dado tan d[*a*] ñosos passos, desvergonçada barvuda? ¿Qué siente esse perdido, que con tanta pasión vienes? ¡De locura será su mal! ¿Qué te parece? Si me fallaras sin sospecha desse loco, ¡con qué palabras me entravas! (IV, 314-15).

No cabe negar la evidencia: los supuestos ocho días implícitos no han mermado en absoluto la integridad moral de la doncella y ni siquiera está inequívocamente claro en el texto que lo haya hecho el primer embate celestinesco. Está por demás, en consecuencia, considerarlos destinados a que Melibea madure su pasión.³⁰

Por otra parte, las referencias temporales más generales e imprecisas anteponen toda una prehistoria amorosa, de duración incalculable (días, meses e incluso años), que se remonta a no sabemos cuándo. Pero sí sabemos que se trata de un extenso período juvenil de enamoramiento latente, tan estático como inofensivo, que culmina precisamente en el rechazo inicial escenificado en el huerto («¡Vete, vete de ay, torpe!»), cortando en seco y sin solución de continuidad las aspiraciones carnales del amante y —podría ser— de la amada. En consecuencia, por largo que se nos antoje ese pasado amoroso («muchos y muchos días» insiste Melibea y «toda mi vida he gastado» dice Calisto; XIV, 500), su inoperatividad es palmaria, de modo que en ningún caso podremos hacer depender la inminente caída de la muchacha del mismo. Tampoco, entonces, las alusiones al pasado implícito de la pareja van destinadas a legitimar el cambio psicológico de la joven al amparo de un «tempo» de madurez amorosa, como tantas veces se ha sostenido.

Nos parece mucho más convincente interpretar —según venimos repitiendo— que la primera escena del huerto, concebida como desenlace de la prehistoria amorosa, se ha arrastrado temporalmente a la cabecera del primer día representado —eliminando con ello los ocho días que la separan del arranque real de la acción— precisamente para acentuar el contraste entre el rechazo pasado —cifrado en esa escena— y la aceptación casi inmediata de la muchacha, así como para contraponer diametralmente el estatismo cronológico anterior a la precipitación siguiente. En ambos casos —ya sabemos— el listón separador lo representa la aparición de Celestina —con su imprescindible conjuro (auto III)—, ubicada en

30.— Disentimos abiertamente de la función distanciadora y de coherencia que se le suele asignar al tiempo implícito, según dejamos dicho e ilustra el siguiente pasaje de Gilman: «Una nueva lectura de los pasajes que indican ensanchamiento del tiempo mostrará que, con una excepción, están ideados para alargar el intervalo entre el primer encuentro de Calisto y Melibea y la consumación de su amor» («El tiempo y el género», 349-50).

la mañana del primer día representado (auto I), precisamente a las pocas horas del rechazo en cuestión.

La *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, por su parte, aún encaminada —si fiamos de las intenciones declaradas en el «Prólogo» añadido— a alargar «el proceso de su deleyte destes amantes» (202-03), se limita a introducir un cuarto día representado, a la altura del auto XIV, que duplica el disfrute carnal de los amantes en escena (XIX) e intercala cinco actos nuevos conocidos como «Tratado de Centurio». La inserción se produce exactamente entre el encuentro carnal de los amantes y la inmediata muerte de Calixto —hacia las cuatro de la madrugada de la última noche escenificada en la *Comedia*—, de modo que su desenlace (resto del auto XIV, XV y XVI) se ve desplazado, con algunas alteraciones, hasta los puestos XIX, XX y XXI:

tragicomedia	comedia	MEL.– Lucrecia, vente acá, que stoy sola. Aquel señor es ydo. Comigo dexa su corazón, consigo lleva el mío. ¿Asnos oýdo? LUC.– No, señora, dormiendo he estado.
		SOS.– <i>Tristán, devemos yr muy callando, porque suelen levantarse a esta hora los ricos [...] (XIV, 504).</i> [...] CAL.– ¡O, váleme santa María! ¡Muerto soy! ¡Confesión! TRI.– ¡Llégate presto, Sostia, que el triste de nuestro amo es caído del escala, y no habla ni se bulle! SOS.– ¡Señor, señor! ¡A essotra puerta...! ¡Tian muerto es como mi abuelo! ¡O gran desventura!
	comedia	LUC.– ¡Escucha, escucha! ¡Gran mal es éste! MEL.– ¿Qué es esto que oigo, amarga de mí? TRI.– [...] ¡O mi señor y mi bien muerto! ¡O mi señor y nuestra honrra despeñado! (XIX, 574-75).

Por lo demás, el tratamiento del tiempo en los autos añadidos respeta, en líneas generales, las directrices trazadas en los antiguos: abundan en referencias de esta naturaleza, alternando la concreción de algunas con la imprecisión de otras muchas, tal y como dejamos recogido en el listado global de más arriba.

Sin embargo, en el caso de la versión larga las complicaciones temporales son mucho mayores que en el de la corta. Aunque también ahora se intenta preservar la inmediatez y celeridad cronológica allí imperantes, agrupando los cinco autos intercalados en un único día representado más, las alusiones al tiempo implícito son mucho más complejas y la sucesión de escenas encaja a duras penas en una sola jornada histórica:

– La ampliación cierra la tercera noche representada en la *Comedia* con el retorno de amo y criados a casa y el monólogo de Calixto hasta el amanecer: «CAL.– [...] *Entrad callando; no nos sientan en casa. Cerrad essa puerta e vamos a reposar [...] Yd vosotros a vuestras camas*» (XIV, 505-506).

- El cuarto día intercalado, que supuestamente ha de extenderse hasta altas horas de la noche, para enlazar entonces con la caída primitiva de Calixto, se inicia exactamente a las cuatro de la tarde del día siguiente, momento en el que los criados censuran que Calixto no se haya levantado todavía («*Que ya son las quatro de la tarde y no nos ha llamado ni ha comido*»; XIV, 515), tras su ajetreada noche amorosa, y dicen ver a Elicia entrar en casa de Areúsa («*Aquella es Elicia [...] Y aquella casa donde entra [...]*»; XIV, 516) para informarla de la ejecución de Pármeno y Sempronio («*Si ha sabido las tristes nuevas que yo le traygo*»; XV, 520). Supuestamente, entre esa hora y la del enlace con el texto antiguo —a altas horas de la noche venidera— han de ocurrir todos los hechos contenidos en los cinco nuevos autos.
- Pero inmediatamente Areúsa asegurará haber visto con vida a los criados ejecutados «*no ha ocho días*» (XV, 523) y a renglón casi seguido, sin transcurso temporal representado alguno, comienza a aludirse a continuos encuentros de los amantes repetidos durante el último «mes», a la vez que se suceden varias escenas (entre los padres, con Sosia, con Centurio, etc.) sin marcas temporales pero imposibles de adscribir al reducido marco temporal vigente (lo que resta de la última tarde).

En fin, Melibea se encargará de repetir una y cien veces —como ya hemos visto—, las visitas diarias que su amante le hace cada noche en el huerto («*un mes ha, como has visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza*»; XVI, 538), de todo punto irreductibles al nuevo día representado ni siquiera aceptando la reducción que introduce Sosia: «*en un mes no avemos ydo ocho vezes*» (XVII, 548).

Mucho más importante que empeñarse en indagar el horario de esas escenas intrascendentes para nuestro propósito, es, obviamente, resaltar que la ampliación aportada por la versión tragicómica distancia nada menos que en treinta días el primer encuentro carnal de los amantes (auto XIV de la *Comedia*, allí seguido inmediatamente de la muerte fulminante de ambos) de su desenlace suicida (auto XX de la *Tragicomedia*), ahora precedido, además, de un segundo disfrute —también representado— bastante más descocado que el primero:

Primera escena amorosa	Segunda escena amorosa
<p>MEL.— ¡Por mi vida, que aunque hable tu lengua quanto quisiere, no obren las manos quanto pueden! ¡Está quedo, señor mío! [...]</p> <p>CAL.— [...] Perdona, señora, a mis desvergonçadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa con su indignidad y poco merecer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes. [...]</p> <p>MEL.— [...] Si pensara que tan desmesuradamente te avías de haver conmigo, no fiara mi persona de tu cruel conversación.</p> <p>(XIV, 501).</p>	<p>MEL.— [...] <i>Dexa estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienço [...].</i></p> <p>CAL.— <i>Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas.</i></p> <p>CAL.— <i>Jamás querría, señora, que amanesciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble conversación de tus delicados miembros.</i></p> <p>Mel.— <i>Señor, yo soy la que gozo [...]</i> (XIX, 571-73).</p>

Ahora sí que se impone echar mano del tiempo implícito y aquilatar bien su utilización, pues no se trata, como entonces, de alusiones imprecisas e inoperantes en el curso de la acción, sino de todo un mes durante el cual la pareja ha mantenido relaciones carnales nocturnas día a día: «*jamás noche ha faltado*», coincidiendo exactamente —para colmo— con el tiempo que Alisa y Pleberio llevan planeando el casamiento de la «doncellita»:

MEL.— [...] Un mes ha que otra cosa no hazen ni en otra cosa entienden. No parece sino que les dize el corazón el gran amor que a Calisto tengo, y todo lo que con él, un mes ha, he passado (xvi, 535).

Evidentemente, las nuevas referencias a los hechos ocurridos en los días implícitos cambian la situación ofrecida en la versión corta de arriba abajo en más de un sentido y no pueden sino responder, necesariamente, a intenciones bien premeditadas.

En efecto, con las continuas reincidencias en el «deleytoso yerro de amor» perpetradas en la *Tragicomedia* por los amantes, ya no estamos ante la posible «muchachita bien» inocente —muy capaz de reprimir sus pasiones y apetitos— echada a perder, de la noche a la mañana, por la intervención maléfica y perniciosa de la hechicera y los criados, como bien podría entenderse en la *Comedia*. Muy al contrario, en la nueva situación, desaparecida ya la maligna y con su mundillo incluso en contra de la relación, nos las tenemos con la joven noble capaz de asumir, consciente y decididamente, su propia sensualidad hasta el punto de apostar por ella en cuerpo y alma, incluso más allá de la muerte:

De noche, donde tú ordenares, sea tu venida por este secreto lugar, a la mesma ora, por que siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches (xiv, 504). Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi speranza [...] Faltándome Calisto, me falte la vida, la qual, por que él de mí goze, me aplaze (xvi, 535-38).

Algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos yo y aquel mi querido y amado Calisto. [...] No me impidan la partida, no me atajen el camino por el qual, en breve tiempo, podré visitar en este día al que me visitó la passada noche [...] (xx, 583).

Y assí contentarle he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida. ¡O mi amor y señor Calisto, espérame, ya voy! (xx, 589).

Nada queda de los remilgos de la primera Melibea...

Ciertamente, el cambio de actitud de la joven ha sido ahora infinitamente más brusco y trascendente que lo fue el primero. Y tampoco es demasiado complicado imaginar por dónde van los tiros del continuador: la mutación ha sido también mucho más alocada, pervertida y condenable. Ello induce a pensar que el tiempo implícito incorporado en los nuevos actos no persigue tanto alargar el «deleite de los amantes» —sacado a escena una sola vez— como intensificar la inmoralidad y agravar la culpabilidad —aquí premeditada y alevosa— de los «locos amadores», cuya sentencia de muerte venía dictada ya, sin atenuantes posibles, desde las viejas páginas de la *Comedia*...

El tiempo, en resumidas cuentas, es comprimido y acelerado al máximo por los creadores de *La Celestina*, en estrecha alianza con la magia, para potenciar la eficacia del escarmiento amoroso perseguido, pero a la vez es expandido implícitamente, en la *Comedia* para anteponer a los últimos tres días fatídicos —asumidos y representados como desenlace— una larga prehistoria sentimental que agudiza su ejemplaridad, en la *Tragicomedia* para incrementar la culpabilidad de los locos enamorados mediante su reincidencia concupiscente.³¹

Cierre

Juan de Valdés, en suma —para ir terminando—, tenía toda la razón: la entrega amorosa de la amada en *La Celestina* es llamativamente repentina y deshonestas. Pero lo que a primera vista nos semeja yerro incohe-

31.— Hemos intentado sintetizar tales conjunciones y vaivenes en la «Tabla temporal» incluida al final de estas páginas.

rente en el diseño global de la trama, bien mirado, se nos revela como estrategia de autor hábilmente trazada para rentabilizar al máximo su empresa literaria. Su creador la concibió así, bien conscientemente, para convertir una historia anodina de dos jóvenes amantes, anquilosada en las convenciones sociales medievalizantes sin solución de continuidad, en una magnífica tragicomedia de trepidante y fulminante ejemplaridad para «los locos amadores...». De eso precisamente se trataba: el destino amoroso de dos jovenzuelos acaba trágicamente en tiempo récord si intervienen hechiceras y criados.

Bajo esas coordenadas —escarmiento, hechicería e inmediatez— siempre presentes y operativas, la muchacha no podía comportarse de otra manera y su rendición tenía que ser ineludiblemente repentina, pues de otro modo habría dado por tierra con la razón de ser última del libro. Una Melibea pacata, eternizada en la defensa de su doncellez, no podría haber protagonizado la *Comedia de Calisto y Melibea* y, muchísimo menos, habría sido capaz de representar el deslumbrante papel femenino que le reservaba la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Sin duda, Rojas lo sabía muy bien y precisamente por eso, para conseguir plasmar tan magnífica lección amorosa con la máxima efectividad y economía artísticas, dosificó en las justas proporciones y combinó sabiamente la magia y el tiempo, haciéndolos funcionar al unísono en escena. La magia, encarnada en una vieja con dimensiones artísticas llamadas a la mitificación, actuaría como potentísimo revulsivo capaz de precipitar la pasión de los «locos enamorados» por el despeñadero de la perversión concupiscente, inevitablemente abocada, de resultas, a estrellarse en el abismo de la condenación eterna. El tiempo, manejado al margen de cualquier exigencia genérica y puesto también al servicio de la ejemplaridad, se encargaría de constreñir los sucesos representados, apiñándolos en el corto plazo de tres o cuatro días, para luego acelerar o ralentizar su acontecer, mediante cuñas implícitas, según las exigencias morales del guión.

Así, el rompecabezas acaba encajando milimétricamente en el preciso trazado delineado por los creadores, tal y como nos dejaron dicho no ya en los paratextos sino, ante todo, en el resumen final de la historia toda —o guión seguido a rajatabla en el devenir dialógico— que nos brinda Melibea poco antes de suicidarse:

Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto, el qual tú bien conociste. Conociste assí mismo sus padres y claro linaje. Sus virtudes y bondad a todos eran manifiestas. Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme que descubrió su pasión a una astuta y sagaz muger, que llamavan Celestina. La qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubr[í]

a ella lo que a mi querida madre encubría. Tovo manera cómo ganó mi querer; ordenó cómo su desseo [de Calisto] y el mío hoviessen efeto. Si él mucho me amava, no vivía engañado. Concertó el triste concierto de la dulce y desdichada execución de su voluntad. Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. *Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes. Y como esta passada noche viniesses, según era acostumbrado, a la buelta de su venida, como de la Fortuna mudable estoviese dispuesto y ordenado, según su desordenada costumbre, como las paredes eran altas, la noche oscura, la escala delgada, los sirvientes que traía no diestros en aquel género de servicio, y él baxava presuroso a ver un ruydo que con sus criados sonava en la calle, con el gran ímpetu que levava, no vido bien los passos. Puso el pie en vazío y cayó, y de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes. Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confesión su vida, cortaron mi esperanza, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía. Pues, ¡qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado, que viviesse yo penada! Su muerte combida a la mía, combídame y fuerça que sea presto, sin dilación; muéstrame que ha de ser despeñada, por seguille en todo* (xx, 587-89).

He ahí las claves amorosas, temporales y hechiceriles de *La Celestina* reunidas y descifradas, incontestablemente, por sus creadores.

La contundencia del resultado final no podía haberse alcanzado con mayor rotundidad en menos tiempo: tres o cuatro días —según la versión— bastan, y aun casi sobran —con la magia de por medio—, para criminalizar en escena la entrega concupiscente de la amante y ejecutar a los implicados; paralelamente, «muchos y muchos días» implícitos actúan como telón de fondo para agravar moralmente lo sucedido, ya sea contrastando el presente con la abstinencia del pasado ya demorando la reincidencia lujuriosa durante un mes. Por eso, *La Celestina* se orquesta mediante un coro de voces que entonan convulsamente su vivir cotidiano para silenciarse en la agonía del monólogo final: el pasado frustrante de unos y licencioso de otros, el presente desordenado de todos y el futuro más desolador para algunos, quedan engullidos por un desenlace buscadamente nihilista.

«Amor», «magia» y «tiempo», para decirlo de una vez por todas, son temas integrales, por solidarios, en *La Celestina*. Esto es, su importancia capital no depende tanto del peso específico que tienen, por separado, en

sus páginas, ni tan siquiera por la riqueza artística de su tratamiento; se deriva más bien de la novedosa y sólida alianza que se establece entre los tres para sacar a buen puerto literario la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.



Bibliografía

- AMASUNO SARRAGA, Marcelino V., «La enfermedad de Melibea: dos perspectivas médicas de la ‘ægritudo amoris’ en *Celestina*», *Revista de Filología Española*, 81, 1-2 (2001), págs. 5-47.
- ASENSIO, Manuel J., «El tiempo en *La Celestina*», *Hispanic Review*, xx (1952), págs. 28-43.
- BATAILLON, Marcel, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris: Marcel Didier, 1961.
- BELTRÁN, Rafael, José Luis CANET y Marta HARO, *Biblioteca de obra*: http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/celestina/index.shtml.
- BOTTA, Patrizia, «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, xii (1994), págs. 37-67.
- CANET VALLÉS, José Luis, «Hechicería versus libre albedrío en *La Celestina*», en *El jardín de Melibea*, Burgos: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 201-27.
- CÁRDENAS-ROTUNNO, Anthony, «Rojá's «Celestina» and «Claudina»: in Search of a Witch», *Hispanic Review*, 3 (2001), págs. 277-97.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza, 1995.
- , «Arquetipos y modelos en relación con la historia de la brujería», en *Brujología*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975, págs. 179-229.
- CASTRO, Américo, «El problema histórico de *La Celestina*», en *Santa Teresa y otros ensayos*, Santander: Historia Nueva, 1929, págs. 193-215.
- , «*La Celestina* como contienda literaria (castas y casticismos)», Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca: Universidad, 1989.
- DARDÓN DE TADLOCK, Gisela, «El ensanchamiento temporal en *La Celestina* y su antecedente en el *Liber Panphili*», *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, dir. Manuel Criado de Val, Barcelona: Borrás, 1977, págs. 291-98.
- DEYERMOND, Alan, «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence en *La Celestina*», *Celestinesca*, 1-1 (1977), págs. 6-12.
- ESCUADERO, Juan M., «La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*», en Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, eds., *El mundo social y cultural de «La Celestina»*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2003, págs. 109-127.
- FOLGER, Robert, «Passion and Persuasion: Philocaption in *La Celestina*», *La Corónica*, 34-1 (2005), págs. 5-29.
- GARCÍA SIERRA, Begoña-Leticia, «El comportamiento de Melibea, ¿un problema para el lector», en «*La Celestina*» v Centenario (1499-1999), ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pág. 361-67.
- GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, *La adulteración de «La Celestina»*, Madrid: Castalia, 2000.

- GARROSA RESINA, Antonio, *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987.
- GILMAN, Stephen, *La Celestina. Arte y estructura*, versión española de Margit Frenk Alatorre, Madrid: Taurus, 1982.
- , *La España de Fernando de Rojas*, Madrid: Taurus, 1978.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y Teresa JIMÉNEZ CALVENTE, «A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea», *Revista de Filología Española*, 75 (1995), págs. 85-104.
- GREEN, Otis H., «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4 (1953), págs. 1-3.
- , *España y la tradición occidental*, versión española de Cecilio Sánchez Gil, Madrid: Gredos, 1969.
- LACARRA, María Eugenia, «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de Celestina*, ed. de Rafael Beltrán y José Luis Canet Vallés, Valencia: Universitat de València, 1997, págs. 107-20.
- LARA ALBEROLA, Eva, «La hechicera Celestina y el misterio de su *philocaptio*», *Per Abbat*, 6 (2008), págs. 63-80.
- LAUER, A. Robert, *Bibliografía celestinesca* (hasta 2003): <http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/BibCelestina.html>.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: Eudeba, 1970.
- MARAVALL, Jose Antonio, *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid: Gredos, 1981.
- MENCÉ-CASTER, Corinne, «Temporalité et éthique dans *La Célestine*», *Celestinesca*, 32 (2008), págs. 209-229.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, ed. de D. Enrique Sánchez Reyes, vol. III, Santander: Aldus, 1943.
- MORAL DE CALATRAVA, Paloma, «Magic or Science? What «Old Women Lapidaries» Knew in the Age of Celestina», *La Corónica*, 36, 1 (2007), págs. 203-35.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «*La Celestina* como *remedium amoris*», *Hispanic Review*, 1 (2004), págs. 77-99.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «El conjuro de Celestina», en *El mundo como contienda: Estudios sobre «La Celestina»*, Málaga: Universidad de Málaga, 2000, págs. 77-88.
- RICO, Francisco, «Brujería y literatura», en *Brujología*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975, págs. 97-117.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russel, Madrid: Castalia, 1991.
- (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 2000, págs. 751-826.

- RUBIO GARCÍA, Luis, «El tiempo», en *Estudios sobre La Celestina*, Murcia: Universidad de Murcia, 1985, págs. 129-76.
- RUSSELL, Peter E., «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de La Celestina y otros estudios*, trad. de Alejandro Pérez, Barcelona: Ariel, 1978, págs. 241-76.
- SHERMAN SEVERIN, Dorothy, «Witchcraft in Celestina: a Bibliographic Update since 1995», *La Corónica*, 36-1 (2007), págs. 237-243.
- SNOW, Joseph T., «Alisa, Melibea, Celestina y la magia», *Ínsula*, 633 (1999), págs. 15-18.
- , *Celestina by Fernando de Rojas: an Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.
- , «Celestina de Fernando de Rojas: documentos bibliográfico», *Celestinesca*, x-2 (1985) y suplementos bibliográficos en general.
- , «Two Melibeas», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, V. Roncero López y A. Menéndez Collera, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 655-62.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Angel, «Dejó la vieja Celestina fama de hechicera o el tema de la magia en las continuaciones celestinescas», *Estudios humanísticos. Filología*, 23 (2001), págs. 389-409.
- TENORIO TENORIO, Alejandro, «El hilado filosófico de *La Celestina*», *Lemir (Estudios)*, 2004, pág. 31 (<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Estudios/La-Celestina.htm>).
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan María Lope Blanch, Madrid: Castalia, 1982.
- VIAN HERRERO, Ana, «El pensamiento mágico en *Celestina*, «instrumento de lid o contienda»», *Celestinesca*, 14-2 (1990), págs. 41-91.
- , «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la *Celestina* y en su linaje literario», en *Cinco siglos de Celestina*, ed. de Rafael Beltrán y José Luis Canet Vallés, Valencia: Universitat de València, 1997, págs. 209-38.



SEVILLA ARROYO, Florencio, «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 173-214.

RESUMEN

«Amor», «magia» y «tiempo» son temas integrales en *La Celestina* gracias, sobre todo, a la magistral alianza que se establece entre los tres para llevar a buen puerto literario la intención última de la *Tragicomedia*. Concebida, ante todo, como magnífica y contundente *reprobatio amoris*, manipula con singular habilidad al tiempo y a la magia para arreciar la eficacia de la lección perseguida: el primero se comprime al máximo en unos cuantos días representados, mientras que se alarga implícitamente sin plazo, para evidenciar la precipitación vertiginosa del pecado amoroso; la segunda justifica, precisamente, la inmediatez de la caída pasional, agravando la culpabilidad de los intervinientes. Así, una *comedia* amorosa tan convencional como anodina, desemboca repentinamente, precipitada por las artes mágicas, en una *tragicomedia* admirable.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, magia, tiempo, *reprobatio-amoris*.

ABSTRACT

«Love», «magic» and «time» are integral topics in *La Celestina* thanks to, above all, the masterly alliance established among all three topics in order to bring the ultimate intention of the *Tragicomedia* to a literary success. Designed, first of all else, as a magnificent and forceful *reprobatio amoris*, both time and magic are manipulated with a particular skill to increase the effectiveness of the pursued lesson: the former is compressed to the maximum in a couple of represented days, while it is tacitly lengthened without deadline, in order to demonstrate the vertiginous haste of loving sin; the latter justifies, precisely, the immediacy of the passionate fall, aggravating the participant's guilt. Thus, a love *comedy* as conventional as anodyne, ends suddenly, hastened by magic arts, in an admirable *tragicomedy*.

KEY WORDS: *Celestina*, magic, time, *reprobatio-amoris*.



Hacia una datación de la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*: datos históricos e influencias literarias

Carmen Solana Segura
Universidad de Huelva

La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* hallada en la Biblioteca Real en 1988 por Stefano Arata, fue adscrita al ciclo de las «Celestinas» y tanto el título como la datación¹ se la debemos a él. Establece la fecha de composición en torno a 1564. Para ello se apoya en dos referencias a acontecimientos políticos que aparecen en la obra; la toma del Peñón de la Gomera en dicho año y una alusión relativa a la estancia de la Corte en Valladolid. También valora una mención genérica que se hace del rey «Don Felipe». No obstante, considero que hay ciertos claroscuros que deberían ser revisados, pues respecto a la cronología interna es imprescindible atender a otros indicios sincrónicos que se nos muestran en la obra. Para realizar un análisis más completo y estrechar aún más el círculo, distinguiremos dos apartados de argumentos para la datación. La cronología interna, que atiende fundamentalmente a cinco datos históricos² concretos, y la externa, que construimos en virtud de las influencias literarias reflejadas en la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, asimismo con cinco aspectos destacables.

1.- Stefano Arata, «Una nueva Tragicomedia celestinesca del siglo XVI», *Celestinesca*, 12-1 (1988), pp. 45-50.

2.- Para la consulta bibliográfica de los datos históricos he contado con la generosa y experta ayuda del Dr. José Luis Sánchez Lora, profesor del Departamento de Historia II, Universidad de Huelva.

1. Datos Históricos

1.1. *García de Toledo, marqués de Villafranca*

La toma del Peñón de la Gomera por el marqués de Villafranca es el acontecimiento político en el que Arata cimienta su datación. Para fechar la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, aparte de las consideraciones paleográficas, Arata toma como eje central una alusión que se hace en el texto, referente a la hazaña bélica antes mencionada y que él considera contemporánea a la época del autor. En la siguiente cita (*Quinta Escena, Acto Segundo*) aparece el personaje insigne, autor de tal suceso, Don García de Toledo:

...Con menos de cien mil hombres venció Leónidas al innumerable ejército de Jerjes. Y agora en nuestros tiempos, ¿no ganó a África cabeza de toda la berbería Don García de Toledo con seis mil hombres? Pues ¿por qué no podré yo contra dos idiotas en comparación de mi agudeza? [32 r].

En 1522, Muley Mohamed consiguió apoderarse del Peñón de Vélez de la Gomera. Cuarenta años más tarde, Don García de Toledo, Marqués de Villafranca y Virrey de Cataluña, recupera la titularidad para España por orden de Felipe II. Aunque, durante siglos esta titularidad fue virtual (sólo se empleó como presidio ocasional) y su abandono fue aprovechado por los piratas de la zona para establecer allí una de sus bases.³ García de Toledo, marqués de Villafranca, toma el Peñón de la Gomera en 1564, recibiendo en gratificación el cargo de virrey de Sicilia. Pero incluso, podría considerarse un margen de unos veinte o treinta años a partir de entonces, puesto que la expresión amplia de «*en nuestros tiempos*» acaso pudiera referirse a un momento algo posterior.

Por otra parte, otro miembro insigne dentro de la saga de los García de Toledo fue el nieto del anteriormente referido, el cual también llevó a cabo una hazaña en el norte de África, ya que en 1614 tomó la fortaleza de Larache. Capitán General de las galeras de Sicilia, fue aún más famoso que su abuelo, aunque históricamente al que se le da una mayor relevancia con respecto a la conquista de territorios en el Norte de África es al primero de los García de Toledo, debido al carácter propagandístico con que el monarca revistió su gesta. Así pues, la fecha establecida para la toma de Larache podría encajar perfectamente con el margen cronológico (1599-1626) de las manifestaciones literarias que veremos mas adelante.

3.- Véase, J. C. de la Cal, «Las otras 'Perejiles'. 1.000 islas que valen un reino», *El Mundo, Publicación Digital*, (2002).

1.2. La Corte en Valladolid

Otro dato que Arata toma en consideración para su estudio (aparte de la mención genérica al rey don Felipe, que bien podría tratarse de Felipe II o III) es una alusión que se hace sobre la presencia de la Corte en Valladolid en el mismo momento en que expulsan a la vieja y hechicera Corneja de una mancebía, situada en dicha localidad. La cita es la siguiente:

RUFINO.— ...Llegada a los cincuenta y ocho años, vínose aquí, do sabrás que si yo la toco el pulso hará lo que sabe y te he dicho. [...]

RUFINO.— Acabada pues su vida, por restituirla su honra, estando allí la corte la sacaron con mas invenciones y libreas que yo sabría decir acompañada. [f.40v y 41r]

Felipe II trasladó la capitalidad a Madrid en 1561, que es cuando ordena el traslado de la Corte a esta Villa. Sin embargo, en 1601, en tiempos de Felipe III, la Corte estuvo ubicada nuevamente en Valladolid y allí permaneció hasta 1606.⁴ Lo más probable es que se trate de la primera fecha, correspondiente al primer período en que la Corte estuvo instalada en Valladolid, a la que habría que añadir los veintinueve años que hacía que la vieja abandonó la ciudad, ya que en el presente de la obra tiene ochenta y siete años. De tal manera que la fecha interna rondaría el año de 1590.

Este dato de la Corte en Valladolid durante la estancia de la Corneja está íntimamente relacionado con el que desarrollaré a continuación y que bajo mi punto de vista podría ser el más representativo, pues se basa en un apunte sobre un lugar concreto, las afueras de la ciudad, exactamente el Humilladero de la Puerta del Campo, y la sustitución de una casa de mancebía de la que se tiene constancia histórica por un hospital, el de la Resurrección, del que también se tienen referentes históricos y literarios, pues aparece en una de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes.

1.3. El Hospital de la Resurrección

En la Quinta Escena del Acto Segundo aparece un dato de suma importancia para establecer la cronología de la obra. Se menciona la expulsión de las prostitutas de una mancebía regentada por la vieja hechicera y prostituta Corneja para construir un Hospital de Infecciosos. Dicen los personajes:

4.— Fernández Álvarez y Díaz Medina, *Historia de España. Los Austrias Mayores y la culminación del Imperio. [1516-1598]*, Gredos, Madrid, 1987, pp. 224-225.

RUFINO.— Emendóse tanto que por hacer la penitencia con más aspereza, dio consigo en Valladolid y por no alquilar casa se retrujo a una ermita, que solía estar junto al humilladero de la Puerta del Campo, donde pasó la flor de su juventud, con tanta honra y aceptación de todos, que quien no llegaba a tocalle en la ropa, pensaba que perdía perdones... Llegada a los cincuenta y ocho años, vínose aquí, do sabrás que si yo la toco el pulso hará lo que sabe y te he dicho.

TRISTÁN.— ¿Pues por qué se vino?

RUFINO.— Pues todo lo quieres saber, porque las tomaron la ermita por fuerza, para hacerla hospital de bubas, porque nunca faltase tanto bien de aquella casa, y esto hicieron] a su ruego, porque quedase memoria de sus personas. [f.40r y 40v]

Dicho hospital no es otro que el Hospital de la Resurrección, el mismo que Cervantes toma como escenario para su novela de *El Casamiento Engañoso*.⁵ Durante su estancia en Valladolid Cervantes vive al lado del Hospital,⁶ cerca del puente sobre el Esgueva.

En 1541 la ciudad de Valladolid siente la necesidad de concentrar sus hospitales. El Consejo Real aprobó la iniciativa. Según García Oro «...se pensó que el lugar ideal para la nueva sede sería la concurrida Puerta del Campo. En este paraje... estaba ubicada la mancebía... En consecuencia se imponía un acuerdo: la ciudad compraría la casa de la mancebía y pagaría al Hospital las rentas que cosechaba en este paraje... Trasladaría a otro lugar más alejado el prostíbulo e instalaría un nuevo Hospital en la antigua casa de la mancebía vallisoletana. Se firmó el acuerdo el 14 de Febrero de 1541...».⁷

Finalmente, el Hospital de la Resurrección fue fundado en 1553, en la casa que hasta entonces había sido la Mancebía de la ciudad y que era propiedad del Municipio.⁸ Según Alonso Cortés las obras de este hospital debieron comenzar hacia los años de 1563 a 1565.⁹ Así pues, según estos datos, la anciana tenía 58 años cuando salió de Valladolid y no aban-

5.— «El Hospital de la Resurrección, derribado en 1890, tenía en la portada un nicho con la fecha 1579». Véase Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. J.B. Avalle-Arce, Clásicos Castalia, Madrid, 1987, 3 vols.

6.— A. Gutiérrez Alonso y J. J. Martín González, *Historia de Valladolid. iv. Valladolid en el siglo XVII*, Ateneo, Valladolid, 1982, pp. 34-35.

7.— García Oro y M. J. Portela Silva, «Felipe II y el problema hospitalario: reforma y patronato», *Cuadernos de Historia Moderna*, 25 (2000), pp. 87-124.

8.— «El archivo del Hospital de la Resurrección de Valladolid, incorporado al histórico provincial y universitario», *Boletín de Anabad*, Año XXVIII- Núm. 4.

9.— L. Cortejoso, «Los Hospitales de Valladolid en tiempos de Felipe III», *Archivos iberoamericanos de historia de la medicina*, 12, 133 (1960), p. 142.

donó la mancebía hasta que el hospital estuvo construido, entre 1563 y 1565. En efecto, según Cotejoso...«las mujeres publicas fueron expulsadas violentamente del lugar que ocupaban, se hizo el traslado rápido de los enfermos a los que habían sido locales de placer...».¹⁰ En resumidas cuentas, si a los 87 años¹¹ que tiene la vieja en la actualidad de la obra le restamos los 29 que hace que salió de Valladolid, y a estos le sumamos la fecha de construcción del hospital, podemos suponer que la acción habría que situarla en un intervalo que oscilaría entre 1592-1594. Como vemos, resulta ser un argumento similar al establecido en el apartado anterior.

1.4. *El Destierro de los Tercios de Nápoles.*

La referencia al «destierro» de los tercios de Nápoles, aunque pasa casi desapercibida en la obra y no es un dato excesivamente consistente, sin embargo, sirve de apoyo para confirmar la cronología que se maneja en los dos apartados anteriores. Entre los consejos que Salustio da a su amo para que tome lacayos a su servicio y las prevenciones que debe tener con ellos, juega un papel importante la indumentaria de los mismos, que en la inmensa mayoría de los casos es de segunda mano y tiene tanto tiempo como años hace que «desterraron a los soldados de los tercios en Nápoles». Se refiere así:

...Pues, qué diré de la capa porque no hay piojo por buenas uñas que tenga que se pueda tener en ella dos pasos, pues qué las calzas tan acuchilladas, que después de haber desterrado la mayor parte de los soldados del tercio del Reino de Nápoles, han servido de espantajo, de las higueras... [f.34r]

En 1567 cuando comienza la intervención contra los rebeldes flamencos al mando del Duque de Alba,¹² los Tercios inician su éxodo hacia los Países Bajos desde Italia y no regresan hasta 1577.¹³ Asumiendo que ha pasado el tiempo suficiente como para que un hecho histórico sea sinónimo de antigüedad, a la capa en cuestión, que ya ha tenido otros usos y está vieja, podríamos concederle un margen de unos veinte o treinta años desde su confección a raíz de la fecha del destierro, con lo cual nos colocaríamos en una cronología próxima a la que se ha llegado anteriormente.

10.– Cortejoso, ob.cit., pp. 143.

11.– Dice: «Hijo, tengo ochenta y siete para las siete horas de Dios, que no me faltan tres días» [f.55r].

12.– Julio Albi de la Cuesta, *De Pavía a Rocroy. Los Tercios de infantería española en los siglos XVI y XVII*, Balkan, Madrid, 1999, comenta al respecto: «En 1567 salen de Nápoles diecinueve compañías de tres mil doscientas treinta plazas al mando de Ulloa».

13.– R. Quatrefages, *Los Tercios*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, pp. 20-21.

1.5. *Llega oro del Perú*

En la Tercera Escena del Acto I «traen a Polidoro grandes riquezas de Indias» y con esta mención obtenemos nuevas referencias para elaborar la cronología de la *Tragicomedia*. El texto completo es el siguiente:

MAYORDOMO.— Dios acreciente tu estado, bien afortunado señor. Agora me acaba de llegar esta carta de tu siervo el fator, que en Sevilla tienes, en la cual dice, como los días pasados llegaron tres naos del Perú en las cuales te vinieron ciento y cincuenta mil ducados, en barras de plata y oro, sin otras muy grandes riquezas que para ti vienen. Y más escribe: que agora nuevamente se te ha descubierto otra nueva mina en tu tierra, la más rica que se ha visto en aquellas partes. Por tanto, es menester mandar aparejar las acémilas y enviar con ellas hombres de recado, para que lo traigan. [f.20r].

Las tres naos que llegan de Perú cargadas de plata y oro sólo pueden proceder de una mina, El Potosí, que fue descubierta casualmente en 1545 por el indígena Diego Huallpa y que protagoniza el hallazgo de importantes vetas argentíferas en el monte llamado *Sumaj Orcko* («El cerro magnífico»), bautizado al poco tiempo como *Cerro Rico*. El Potosí produjo el 80% del total de la plata que se extrajo en el Perú y el 50 % de toda la que se obtuvo en el mundo a fines del siglo XVI.

La otra mina nueva a la que hace referencia el manuscrito puede que fuera la de Huancavelica, descubierta en 1566 por el encomendero Amador Cabrera.¹⁴ Según Vilar «...después de 1580, la afluencia impetuosa de la plata americana dio, por un tiempo, la ilusión de una fuente inagotable». ¹⁵ Aunque en muchos casos las catástrofes naturales desviarán el destino de las riquezas y dejasen en la ruina a los particulares tal y como le sucede a Polidoro al final de la obra.

Este historiador sostiene que las importaciones de metales preciosos en España, tanto por parte de los particulares como de la cantidad asignada a la corona, tienen su punto álgido durante la década que va de 1581 a

14.— «Cuenta la tradición que la famosa mina de mercurio fue hallada en 1566 por el encomendero Amador Cabrera, gracias a la información proporcionada por Ñahuincopa, un indígena que de esta manera quiso agradecerle el no haber maltratado a su hijo, luego de que éste extraviara el sombrero de su patrón durante las celebraciones del Corpus Christi en la ciudad». Véase Gabriel Bernat, «La minería colonial en la América española», *Publicación Digital*, (2002).

15.— Pierre Vilar, *Oro y moneda en la Historia 1450-1920*, Ariel, Barcelona, 1974, pp. 212 y ss

1591.¹⁶ Después de 1600 las minas decaen. Para que en el imaginario colectivo del que el autor formaba parte constara tal excedente de riquezas, debían de haber pasado al menos una o dos décadas. Además, el tópico «vale más que un Potosí» no es anterior a 1600. Con estos datos volvemos a aproximarnos a la primera década del siglo xvii.

2. Datos Literarios

Aparte de la cronología que nos aportan los datos históricos, por los que podemos situar el texto entre la última década del siglo xvi y la primera del xvii, es imprescindible hacer una revisión de aquellos aspectos literarios que encontramos en otros autores coetáneos y que nos dan claves más o menos precisas para datarlo. Los tres primeros datos están directamente relacionados con el auge de la novela picaresca, cuya cimentación como género corresponde a la primera década del siglo xvii.

2.1. Aparece el término «pícaro» aplicado a un tipo literario determinado

Según Rutherford, en la literatura española del siglo xvi hay multitud de situaciones picarescas en las que no se emplea ni una sola vez la palabra *pícaro*. No aparece en el *Lazarillo de Tormes* (1554) ni en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ni en ninguna de sus imitaciones.¹⁷ Pero sí lo hace en esta tardía quinta continuación de la *Tragicomedia* de Rojas,¹⁸ un texto que evidentemente no conoce el estudioso. Si tenemos en cuenta que este término aplicado a un tipo social concreto solo se consagra con la aparición del *Guzmán de Alfarache* en 1599, habremos dado con la clave para fechar acaso esta obra en la primera década del siglo xvii.

En el siguiente fragmento Salustio, criado fiel de Polidoro, nos hace una descripción fidedigna de dos pícaros, los lacayos de su amo, Tristán y Rufino:

SALUSTIO.— Las piernas traigo quebradas de buscar aquellos azotadizos. Mal hayan cuantos rollos hay en esta tierra, porque no los tienen a miradero. Que merecían pringarlos a los ganapanes bautizados, sucios, que después que se ven privados se alzan a mayores.

16.— Vilar. ob. cit. pp. 197-199.

17.— John Rutherford, *Breve historia del pícaro preliterario*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2001, pp. 33-35.

18.— Ana Vian Herrero, «La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*: relación cíclica y caminos de la parodia», *Crítica*, 87-88-89 (2003), pp. 899-914.

Yo aseguro que no falten ellos a la hora del comer. Nunca supieron sino tragar polvo del almohaza. Y nunca se vistieron, sino de mantas de caballos. Y agora que se ven con librea, deben de ser idos a dar vistas, pues mal me andarán las manos, o yo dejarretaré el negocio, de suerte que no lleguen adelante con él, como piensan. Mas que digo, quiero ir aquella taberna, que tales pícaros son, que allí se han de hallar o en los bodegones... [f.54r]

Existía un tipo determinado de pícaro, el *pícaro de corte*,¹⁹ cuyo significado era «hombre de baja condición social» y que se oponía al cortesano con los valores morales y sociales que ello implicaba. De pícaros y buscavidas que se desplazaban de modo itinerante estaban repletas las dos ciudades en las que se instalaba la Corte en esta época y puede que en la ciudad en la que transcurren las vicisitudes de los enamorados protagonistas, Casandrina y Polidoro, fuese una de ellas.

De las Cortes se habla también en el *Buscón*, cuya primera redacción se sitúa entre 1603-1604, cuando se refieren a la vestimenta de los pícaros, «... en la Corte hay siempre [...] unos géneros de gentes como yo, que no se les conoce raíz ni mueble, ni otra cepa de la que deciden los tales...».²⁰ Y como veremos en el apartado siguiente, en términos parecidos habla Tristán del atuendo desaliñado de los pobres pajes que pululan en torno a la misma.

Asimismo, resulta curiosa la concomitancia temática con *El casamiento engañoso* de Cervantes, publicado en 1613.²¹ En ella también aparece el Hospital de la Resurrección. Se abre con el encuentro en Valladolid de dos antiguos amigos el alférez Campuzano y el licenciado Peralta, no obstante, lo más curioso es que el momento histórico de la novela coincide con la estancia de Cervantes en dicha ciudad desde 1604 a 1605 y que su percepción de la ciudad como realidad social y urbanística corresponde a una época en que las Cortes eran el centro de la ciudad.

Otro pícaro cuya historia culmina con prosperidad y buena fortuna después de los avatares acaecidos en su vida, es Lázaro de Tormes que residirá felizmente casado en la ciudad de Toledo en plena celebración de las Cortes.

2.2. Una similitud con *El Buscón*: la vestimenta del pícaro

La configuración del pícaro como personaje harapiento, sucio y ladrón de viandas también se confirma en esta obra. En el siguiente fragmento

19.– John Rutherford, ob. cit., pp. 40-41.

20.– Florencio Sevilla, *La Novela Picaresca Española*, Castalia, Madrid, 2001, p. 586.

21.– Miguel de Cervantes, ob. cit., p. 20.

veremos bastantes paralelismos con el capítulo sexto del Libro Segundo y el capítulo primero del Libro Tercero de *La vida del Buscón*.

Tristán y Rufino, envidiosos de Salustio por haber recibido dinero de su amo, idean un plan para Polidoro: «revolverle con una mujer hermosa, hija de una gran hechicera». El primer paso para ello es aconsejar a su señor que tome las riendas de su casa y ponga a su servicio más pajes y lacayos que cumplan con ciertos requisitos. Comenta Tristán a su amo:

... Señor, lo primero es de saber qué orden tomarás en tu casa como quien hace libro nuevo en pompa, así como en gravedad, y gasto de tu casa, y es necesario que de aquí adelante, tengas muchos pajes, y muchos lacayos, pero no los has de traer como lo traen otros muchos, que los traen rotos, desconfiados y descalzos, puesto caso que aunque seas más liberal, en ser pajes traen esto consigo, juntamente con otra pasión que es sarna y pobreza, que más ciertas son estas gracias en los pajes, que la picaza en el soto ¡Oh, pobres pajes que no hay ninguno de vosotros que no le hayan cardado! Y teniendo la gorra, cuántos gorreros de viejo hay en la corte, pues la camisa que traen es donosa, porque no hay ninguno de ellos que desde que se la vista nueva, hasta que la desecha no se la muda. Pues, qué diré del sayo, o de la capa, porque jubón no le tienen, ¿pasáis por tal cosa que como no le tienen, dicen que es grosería traerle con el calor? Pues, qué diré de la capa porque no hay piojo por buenas uñas que tenga que se pueda tener en ella dos pasos, pues qué las calzas tan acuchilladas, que después de haber desterrado la mayor parte de los soldados del tercio del Reino de Nápoles, han servido de espantajo, de las higueras, de antibol. Y en rompiéndoseles la media, luego anda el pañizuelo o el tafetán, que para este propósito en su desembarazada arca guardan los zapatos que mientras les dan otros, gastan el cuero de los pies y cuando se los vienen a dar, los arpan de manera por abajo, y por arriba, que están seguros que por faltas de ventanas no deje de salir el mal humor, pues cuando ya se le parece a la pobre capa la superficie, el nuevo tinte dicen, sus, hágase sayo, y porque no se corrompa de allí va a jubón, y tras esto ha aforro de sayo y al último viene a servir de soletas de calzas porque los dineros que costó no vayan mal logrados, y mal empleados, de manera que su mayor gloria es traer luto porque ya con aquello, encubren sus manifiestas mancillas, pues cuando viene la librea no

hay pariente pobre, quédales que dirigir hartos días. Y son tan locos que, si les dan tiras, que son pocas veces, las pican porque parezca que no es librea, sino invención sacada a su costa. Pues, si digo del comer ellos mismos, y el gato comen en un plato, el remedio que hallan, es menester callar de vergonzoso pero con todo esto digo, que esconden la perdiz, y la tortilla de los huevos, y cualquier otra cosa que alcanzan de la mesa, en la bragueta o debajo de la gorra, y cuando meten el servicio dan con la escudilla de manjar blanco, en la pared del repostero, y tienen otros muchos vicios, y siniestros tales que están a pared y medio de ganapanes, así que con todo esto remediando tú lo que en tu mano estuviere, no dejes luego de ponerte a gesto recibiendo criados, pues tan cargado estás de prosperidad, porque te hago saber que en ninguna cosa se conoce mas que en tener mucha gente a quien mandar. [f. 33v- 34v]

Observemos ahora las similitudes con el capítulo sexto del Libro Segundo²² de *La Vida del Buscón*:²³

Lo primero, ha de saber que en la Corte hay siempre el más necio y el más sabio, más rico y más pobre... y que en ella hay unos géneros de gentes como yo, que no se les conoce raíz ni mueble, ni otra cepa de la que deciden los tales... es gran trabajo traer la comida en manos ajenas. Somos susto de los banquetes, polilla de los bodegones, cáncer de las ollas y convidados por fuerza... Pues ¿qué diré del modo de comer en casa ajenas? En hablando a uno media vez, sabemos su casa, vámosle a ver, y siempre a la hora de mascar, que se sepa que está en la mesa... Tenemos de memoria, para lo que toca a vestirnos, toda la ropería vieja. Y como en otras partes hay hora señalada para oración, la tenemos nosotros para remendarnos... Es de ver cómo quitamos cuchillas de atrás para poblar lo de delante; y solemos traer la trasera tan pacífica, por falta de cuchilladas, que se queda en las puras bayetas... bien ve vuestra merced —dijo— esta ropilla; pues primero fue gregüescos, nieta de una capa y bisnieta de un capuz, que fue en su principio, y ahora

22.— Florencio Sevilla, ob. cit., pp. 585-587.

23.— Según Lázaro Carreter, la primera redacción se sitúa en el bienio 1603-1604, mientras que la segunda entre 1609-1614. Francisco de Quevedo, *La Vida del Buscón*, ed. Lázaro Carreter, Barcelona, Planeta, 1982, p. xxxvii.

espera salir para soletas y otras cosas... Y al fin, señor licenciado, un caballero de nosotros ha de tener mas faltas que una preñada de nueve meses y con esto vive en la Corte...

Además, en el capítulo primero del Libro Tercero se añade:

... hallé que debajo de la sotana traía gran bulto. Yo pensé que eran calzas, porque eran a modo dellas, cuando él, para entrarse a espulgar, se arremangó, y vi que eran dos rodajas de cartón... vengo del camino con mal de calzas, y así me habré menester recoger a remendar... y que por falta de harapos se estaba, quince días había, en la cama, de mal de zareguelles...

Parece ser, en efecto, que tanto los pícaros del *Buscón* como los de la *Tragicomedia* comparten determinadas características inherentes a la concepción del pícaro literario. De esta forma, ambos comparten los piojos, el hurto de alimentos, la ropa o zapatos «acuchillados» y algo particularmente curioso; una vieja capa que en ambos casos está tan deteriorada que solo servirá como «soletas» de calzas.

2.3. Protagonistas pícaras

Si los datos históricos nos aproximan a la primera década del siglo XVII, y parece obvio que el «pícaro» ya estaba consolidado entonces como prototipo social bien definido, es muy probable que el autor tuviese conocimiento de la producción literaria en que aparecían protagonistas pícaras y que quisiese construir sus personajes femeninos en esa misma línea. Téngase en cuenta que *La Pícaro Justina* se publica en 1605.

En este sentido ya he tratado en otro lugar sobre la similitud existente entre las protagonistas femeninas de la *Tragicomedia de Polidoro* y *Casandrina* con algunas féminas de la picaresca. En concreto la alcahueta y hechicera Corneja, antigua discípula de Elicia, y su hija Casandrina (una cantonera, o prostituta clandestina), que distan mucho de aquellas protagonistas nobles o aristocráticas de las continuaciones anteriores y que, sin embargo, están más próximas a *La Ingeniosa Elena*, de Salas Barbadillo (1614). En dicha obra aparece un relato acerca de una familia de prostitutas, en el que se destacan los consejos de las madres a sus hijas para que ejerzan bien la prostitución.²⁴

24.— Carmen Solana Segura, «*La Tragicomedia de Polidoro* y *Casandrina* como distorsión del paradigma celestinesco», *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica, Jóvenes Investigadores (8 al 11 de mayo 2006 Oviedo)*, Coord. José Antonio Calzón, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2008, pp. 899-914.

Tampoco encontramos a un padre obsesionado con salvaguardar la honra de su hija, como Teophilón en la *Policiana*. Por otro lado, al no centrar sus expectativas en el matrimonio, en todo momento el amor de los protagonistas es ilícito. Especialmente relevante es el hecho de que a ellas no les afecte el fin trágico que sufren el resto de los personajes. Salen airoosas y enriquecidas con el botín anhelado por los criados. No hay castigo divino, ni mitológico; ni siquiera una voz narrativa moralizante que haga reflexionar a los lectores, como ocurre en el caso de otras novelas picarescas, como en *La Pícaro Justina* (1605).

Por tanto, podríamos pensar que las protagonistas femeninas de la *Tragicomedia* se amoldan más a los prototipos de la picaresca femenina que al resto de sus antecesoras celestinescas, herederas de la ficción sentimental.

2.4. *Personajes que parecen vestidos para representar una comedia*

En el Acto II se menciona la representación de una comedia como una actividad programada dentro de la rutina de la ciudad. Este dato también puede ayudar a establecer la cronología. En la Novena Escena del Acto II el criado Rubinetto reacciona con el siguiente comentario ante el aspecto de Tristán y Rufino:

RUBINETTO.— ¡Valga el diablo al bellaco acemilero rasca caballos! ¿Y de cuándo acá tan grave? ¿Has de representar en alguna comedia que tan aderezado vienes? Anda, anda, bellaco, desnúdate ese sayo. Ponte en calzas y en jubón y mira por aquellas acémilas que no las han hoy echado de comer. Toma una almohaza en esas manos y haz de tu persona. ¿No veis al otro asno de Rufino? Y que compuesto está. Válaos el diablo, bellacos, ¿habéis hoy de representar? Anda ve tú, maldito. Mira aquellos caballos que no hacen hoy todo el día sino relinchar. [f.68v]

Durante el Siglo de Oro toda manifestación teatral era conocida como «comedia», salvo los autos sacramentales. Así pues, el público acudía a la comedia, ya fuera lo representado drama o tragedia. Aunque no existiese aún un lugar preciso para representar una comedia, el hecho de que en el texto se atribuya un día determinado para las representaciones puede llevarnos a la conclusión de que tal vez ya existiese algún corral de comedias en la ciudad innominada donde se desarrolla la obra. De hecho, Valladolid contaba con el Corral de la Puerta de San Esteban en 1575. En cuanto a Madrid, los seis primeros corrales de comedias inaugurados fueron los siguientes: dos en la calle del Príncipe, el de la Pacheca (1574), el de la Cruz (1579), el de la calle del Lobo, llamado de la Puente (1566)

y el de la calle del Sol (1565). En Toledo se abrió el Mesón de la Fruta en 1576, y en el Coso de Zaragoza se levantó un teatrillo en 1589. Todas estas ciudades podrían haber servido de escenario para la *Tragicomedia* y en cualquier caso los corrales ubicados en las mismas son posteriores a 1564.

2.5. *Elicia había padecido catorce veces las bubas y el alférez Campuzano había padecido catorce cargas de bubas.*

Esta curiosa similitud que veremos a continuación, y que ya presentamos anteriormente, nos hace plantearnos si el autor desconocido de la *Tragicomedia* habría leído la *Novela del Casamiento engañoso* de Cervantes y si, de ser así, tal vez quisiera dejar un recuerdo en su obra. En la *Novela del Casamiento Engañoso* el alférez Campuzano explica a su amigo el motivo de su «color» y «flaqueza». Dice: «... no tengo que decir sino que salgo de aquel hospital, de sudar catorce cargas de bubas que me echó a cuestras una mujer que escogí por mía, que non debiera».²⁵

En la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* también se hace una alusión a la sífilis de manera similar. Ante las acusaciones de Salustio acerca de la virginidad perdida de Casandrina, la vieja hechicera se defiende del siguiente modo:

CORNEJA.— Bien te dije yo que no habías de creerme, pues malos lobos te coman saco de malicias. ¿Piensas que es la mi Casandrina como la puta vieja de tu madre?, que antes que llegase a los quince años había tenido catorce veces las bubas. Bien dicen piensa el ladrón que todos son de su condición. Piensa, pues, lo que quisieres, que, si no me creyeres, no se me da nada. Que por aquesta alma pecadora que en ese caso que esta como cuando era de nueve años. [f.59 r]

3. Conclusión

Para resumir las consideraciones anteriores, diremos que por un lado tenemos la fecha aproximada que nos aportan los cinco datos históricos, entre la última década del siglo XVI y las dos primeras del siglo XVII. Este intervalo queda establecido por la fecha más tardía, 1590, que nos aporta el estudio del apartado 1.2 sobre la Corte en Valladolid, y por la fecha más reciente, la primera década del XVII, como se explica en el apartado 1.5. Por otro lado, los cinco datos literarios nos marcan una cronología

25.— Miguel de Cervantes, ob. cit., p. 222.

muy similar, que va desde 1599, cuando se consagra el término *pícaro* en el *Guzmán*, hasta 1626, fecha de la primera edición del *Buscón*. Aunque no hay que olvidar que la primera redacción de esta obra se sitúa en el bienio 1603-1604, mientras que la segunda lo hace entre 1609-1614.

Todo ello nos hace pensar que tal vez el autor fuera coetáneo de autores que cultivaron el género picaresco (Cervantes, Salas Barbadillo o Quevedo), y que por tanto conocería bien sus obras. De esta manera la influencia de las mismas quedaría plasmada en la *Tragicomedia*, creando así una especie de híbrido entre «*celestinesca*»²⁶ y picaresca.

Bibliografía

- ALBI DE LA CUESTA, Julio, *De Pavía a Rocroy. Los Tercios de Infantería Española en los siglos XVI y XVII*, Balkan, Madrid, 1999.
- ARATA, Stefano, «Una nueva Tragicomedia celestinesca del siglo XVI», *Celestinesca*, 12-1 (1988), pp. 45-50.
- BATAILLÓN, Marcel, *Pícaros y Picaresca*, Taurus, Madrid, 1982.
- BERNAT, G, La minería colonial en la América española, *Publicación Digital*, 2002.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, ed. J.B. Avallé-Arce, Clásicos Castalia, Madrid, 1987, 3 vols.
- CORTEJOSO, L., «Los Hospitales de Valladolid en tiempos de Felipe III», *Archivos iberoamericanos de historia de la medicina*, 12, 133, 1960.
- , «El archivo del Hospital de la Resurrección de Valladolid, incorporado al histórico provincial y universitario», *Boletín de Anabad*, 4, Año XX-VIII.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ Y DÍAZ MEDINA, *Historia de España. Los Austrias Mayores y la culminación del Imperio [1516-1598]*, Gredos, Madrid, 1987.
- GARCÍA ORO y M. J. PORTELA SILVA, «Felipe II y el problema hospitalario: reforma y patronato», *Cuadernos de Historia Moderna*, 25 (2000), pp. 87-124.
- GUTIÉRREZ ALONSO, J. y J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Historia de Valladolid. IV. Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, Ateneo, 1982.
- DE LA CAL, J. C., «Las otras 'Perejiles'. 1.000 islas que valen un reino», *El Mundo, Publicación Digital*, (2002).
- QUEVEDO, Francisco de, *La Vida del Buscón*, ed. Lázaro Carreter, Planeta, Barcelona, 1982.
- QUATREFAGES, R., *Los Tercios*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

26.— En la actualidad estoy trabajando bajo la dirección de Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva) en una edición de la obra descubierta por Arata en 1988. Espero pues esclarecer el texto estableciendo comparaciones con la tradición anterior y con la producción literaria cercana a la misma.

- RIBOT GARCÍA, Valladolid, *Corazón del Mundo Hispánico. Siglo XVI*, Valladolid, Ateneo, 1981.
- RUFFINATO, Aldo, *Las Dos Caras del Lazarillo*, Castalia, Madrid, 2000.
- RUTHERFORD, John, *Breve historia del pícaro preliterario*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2001.
- SEVILLA, Florencio, *La Novela Picaresca Española*, Castalia, Madrid, 2001.
- SOLANA SEGURA, C., «*La Tragicomedia de Polidoro y Casandrina como distorsión del paradigma celestinesco*», *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica, Jóvenes Investigadores (8 al 11 de mayo 2006 Oviedo)*, Coord. José Antonio Calzón, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2008, pp. 899-914.
- Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, ms. de la Biblioteca Real, sign. II-1591.
- VIAN HERRERO, Ana, «*La Tragicomedia de Polidoro y Casandrina: relación cíclica y caminos de la parodia*», *Criticón* 87-88-89 (2003), pp. 899-914.
- VILAR, Pierre, *Oro y moneda en la Historia 1450-1920*, Barcelona, Ariel, 1974.
- WATTENBERG, Federico, *Valladolid. Desarrollo del núcleo urbano de la ciudad desde su fundación hasta el fallecimiento de Felipe II*, Valladolid, Ateneo, 1975.



SOLANA SEGURA, Carmen, «Hacia una datación de la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*: datos históricos e influencias literarias», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 217-231.

RESUMEN

La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, quinta continuación celestinesca, fue datada por Stefano Arata en 1564. Sin embargo, analizando cinco datos históricos que aparecen en la obra y otros cinco datos literarios, tres de los cuales entran en relación directa con la picaresca, podemos establecer una fecha de composición más tardía, probablemente entre la última década del siglo XVI y la primera del XVII.

PALABRAS CLAVE: *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, Hospital de la Resurrección, Picaresca.

RESUMÉE

La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, cinquième oeuvre «celestinesca», a été datée par Stefano Arata en 1564. Pourtant, en analysant cinq références historiques qui sont dans l'oeuvre et autres cinq références littéraires, trois de lesquelles ont une relation directe avec la picaresque, nous pouvons établir une date de composition plus éloignée, probablement entre la dernière décennie du XVI^{ème} siècle et la première moitié du XVII^{ème} siècle.

KEY WORDS: *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, Hospital de la Resurrección, Picaresque.



Erotismo, amor y violencia en *Celestina*: Consideraciones a la luz de *La llama doble*

Rosa Vidal Doval
Queen Mary University of London

A mi colega y amigo Alan Deyermond, *in memoriam*.

La asociación entre amor y erotismo intenso es uno de los rasgos más notables de *Celestina* y se ha comentado en muchas ocasiones. La muerte violenta de los personajes principales —«a shambles of death and destruction» (Lawrance, 1993a: 87)— se reconoce como consecuencia de la relación entre Calisto y Melibea. No obstante, puede que no sea una simple consecuencia sino más bien un resultado inevitable: la violencia está en el centro de la experiencia erótica de los amantes. Esta aproximación a *Celestina* toma como punto de partida el ensayo de Octavio Paz *La llama doble* (1993).¹ Escrito desde una perspectiva erudita pero no estrictamente académica, es uno de los pocos estudios contemporáneos sobre el amor en Occidente dentro del ámbito hispánico y se centra en la relación entre sexualidad, erotismo y amor desde la antigüedad hasta el siglo xx.²

*

La noción de amor de Paz se apoya en la metáfora de la llama que da título a su obra: «El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor» (7). Como se verá, aquí entran en juego elementos interrelacionados que permiten proponer una explicación global del desa-

1.— Entre la escasa bibliografía existente sobre esta obra debe destacarse por su extensión un capítulo de Patricio Eufrazio (2003: 35-91) aunque el tratamiento que da al tema del amor no es relevante a este artículo.

2.— El propio Paz va más allá al proclamar que la falta de atención tanto a la historia del amor como a su situación actual se extiende, con escasas excepciones, a toda la cultura occidental (133). En las letras españolas cabe destacar además la colección de ensayos de José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor* (1939).

rollo de la idea del amor en la cultura occidental y diagnosticar su estado en la sociedad de finales del siglo xx.³ Desde un principio, la imagen de la llama distingue y establece una relación jerárquica entre el impulso erótico y el amor aunque el uno sea necesario para que exista el otro. El erotismo es sexualidad esencialmente humana: no está orientado a la procreación sino al placer (11, 14) y contiene una doble vertiente que es la «fascinación ante la vida y ante la muerte» (18). Por su parte, el amor es la atracción hacia el cuerpo y alma de una persona única que es involuntaria pero, a la vez, fruto de la libre elección (33-34). Este último punto es el principal rasgo de la idea de amor en Occidente frente a la tradición oriental (38).

Según Paz, esta concepción del amor tiene su origen en circunstancias sociales e históricas determinadas. Se manifiesta por primera vez en las grandes ciudades del mundo clásico —Roma y Alejandría— y está ligada a la existencia de mujeres que, a diferencia de sus predecesoras de siglos pasados, gozan de un cierto grado de libertad como es el caso de la protagonista de *La hechicera* de Teócrito (54-55). Pero es en la Provenza del siglo XII, propiciado por la influencia de la cultura árabe y la mejora de la condición femenina, donde surge el amor cortés, «un código de amor todavía vigente en muchos de sus aspectos» (77) cuya influencia en la literatura y sensibilidad occidentales Paz desgrana a lo largo del resto de su ensayo.

Esta ficción poética medieval que propone el amor como sentimiento elevado y regla de conducta (76, 88) posee cinco características constantes: exclusividad, obstáculo y transgresión, dominio y sumisión libremente asumidos, fatalidad y libertad, y unión de cuerpo y alma.⁴ En sus manifestaciones literarias más frecuentes, el amor tiene como objeto una única persona de quien se espera una reacción recíproca, y la pareja de enamorados casi siempre se enfrenta a obstáculos y prohibiciones que contraviene, a menudo con consecuencias trágicas. La relación no es igualitaria aunque sí simétrica porque cada amante depende del sujeto amado pero, paradójicamente, acepta con total libertad esta relación desigual. Paradójica también es la naturaleza de la atracción amorosa que lleva a los amantes a enamorarse involuntariamente de una persona, y a aceptar ese impulso de forma voluntaria aun cuando pueda llegar a ser fatal. Así, en la literatura, el uso de motivos como los filtros mágicos no es más que un intento de explicar esa afinidad misteriosa. Por fin, esta atracción abarca el cuerpo y el espíritu de la persona amada y aspira a trascender los efectos del tiempo y la muerte (116-31).

Caben varias críticas a esta definición: la falta de rigor en el uso de ciertos términos como el loco amor medieval (130); la selección de obras lite-

3.— Paz establece la diferencia entre el sentimiento amoroso que considera común a todas las civilizaciones y momentos históricos, y la idea del amor propia de sociedades y períodos históricos determinados (34).

4.— Es en la variedad de combinaciones de estos elementos durante los últimos ocho siglos donde reside «la variedad de las formas en la pasión amorosa» (116).

rias —bastante reducida ya que proviene de los intereses y lecturas del autor y no de un estudio sistemático—; y la misma posibilidad de detectar una serie de constantes en la noción del amor en un espacio geográfico y periodo de tiempo tan amplios. Pero, sin duda, es la idea de amor cortés lo que merece examinarse más a fondo porque es la base del argumento de *La llama doble* y lo que más de cerca atañe al estudio de *Celestina*.

El amor cortés, tal y como lo define la crítica moderna, es un concepto amplio y difuso ya que se refiere a un «comprehensive cultural phenomenon: a literary movement, an ideology, an ethical system, a style of life, and an expression of the play element in culture» surgido durante el siglo XII en ambientes aristocráticos del sur de Francia (Boase, 1977: 129-30). En los últimos años, se ha pasado a prestar particular atención al contexto social de este fenómeno: la poesía amorosa es, sobre todo, gesto social que surge de la relación de mecenazgo entre poeta y caballero o dama nobles, mientras que las composiciones se interrelacionan a través de su interpretación musical en ambientes cortesanos (Staley, 2004: 337). Paz adopta una postura similar ya que propone una definición amplia del amor cortés: un «conjunto de ideas, prácticas y conductas encarnadas en una colectividad [la nobleza feudal de Occitania] y compartidas por ella» (75). Aunque el amor se pueda haber entendido como una forma de vida (76), el autor aclara que, en la mayoría de los casos, la literatura provenzal refleja una ficción poética que engloba una ética y una estética y da una visión idealizada de la realidad social (88-89).

La principal diferencia entre los postulados de *La llama doble* y posturas críticas recientes se aprecia en la discusión de la génesis del amor cortés, y en particular las circunstancias históricas y culturales que propiciaron su aparición. Paz propone la noción árabe del amor y el neoplatonismo como fuentes y Al Ándalus como vía de transmisión (80-85) pese a que las interpretaciones mayoritarias consideran la hipótesis de la influencia hispano-árabe como una de las más probables pero en general rechazan el papel del neoplatonismo (Boase, 1977: 81-83; Staley, 2004: 337).

Igualmente es necesario destacar la amplia discusión de la hipótesis sobre el origen cátaro del amor cortés (Paz, 1993: 85-93) que el propio autor rechaza.⁵ Nos hallamos ante un recurso retórico: presentar el amor cortés como una forma de vida transgresora y al margen de las religiones —ya sea el catolicismo o el catarismo. A pesar de que la Iglesia condenó aspectos como la supuesta idolatría de la amada, no es posible entender el amor cortés al margen de las corrientes intelectuales de la época. Hacerlo obviaría la importancia y posible influencia de temas y léxico amorosos presentes en otras corrientes literarias del siglo XII: la poesía latina lírica

5.— Paz se basa en las ideas de Denis de Rougemont (1939) y René Nelli (1963) que han sido refutadas por la crítica. Hay un resumen de estado de la cuestión, ya dada por zanjada en la década de los 70 del siglo XX, en Boase (1977: 77-81).

de autores eclesiásticos y el romance caballeresco del norte de Francia (Staley, 2004: 337).⁶ En estas páginas Paz no parece buscar la precisión histórica sino que se sirve de la supuesta existencia del amor al margen de los cánones religiosos para presentar la dimensión espiritual del amor que es fundamental en su pensamiento:

La caída de Luzbel prefigura y contiene a la de los hombres. [...] El hombre, en cambio, puede pagar su falta, cambiar la caída en vuelo. El amor es el reconocimiento, en la persona amada, de ese don de vuelo que distingue a todas las criaturas humanas. [...] El amor es una prueba que a todos, felices y desgraciados, nos ennoblece. (95-96).

La capacidad de ennoblecer a los amantes está presente en la idea del amor cortés (Staley, 2004) pero en este caso, como en otros a lo largo de *La llama doble*, la discusión se mueve más allá de su contexto histórico o literario inmediato para pasar a ser una reflexión general y aplicable al presente de los lectores.

Estas reflexiones revelan una idea del amor profundamente optimista y con tintes espirituales. En efecto, Paz imagina el amor cortés como una experiencia fundamentalmente positiva porque, pese a que caben los sufrimientos de los enamorados, conduce a la experiencia de felicidad inefable que es la *joï*. Considera que el aspecto trágico y oscuro del amor entra en la conciencia medieval europea a partir de la confluencia de la literatura provenzal con las leyendas del ciclo artúrico, como Tristán e Isolda, pobladas de elementos «bárbaros y mágicos» que subrayan el poder del erotismo como impulso irracional (96). Es a partir de ese momento en que la literatura empieza a presentar manifestaciones del lado destructor del amor.

La noción de amor que propone Paz está basada, pese a ciertas imprecisiones, en una lectura de las obras literarias en consonancia con posturas críticas recientes. Aunque es discutible que la idea del amor haya cambiado muy poco en los últimos ocho siglos, su influencia en otros géneros literarios medievales es indudable. De ahí viene la posibilidad de utilizar *La llama doble* como lente para explorar el amor en *Celestina*.

*

Paz trata a *Celestina* muy brevemente dentro de su panorama de la literatura occidental y considera a Calisto y Melibea arquetipos del amor trágico (219). Se aparta así de interpretaciones actuales que inciden en lo complejo de la obra y la ambigüedad del tratamiento del amor cortés. Éste último es fundamentalmente paródico y tiene dos objetivos princi-

6.— Compárense estas conclusiones con las de Boase (1977: 83-86) quien señala que la actividad de autores como Bernardino de Claraval y Hugo de San Víctor (fl. 1120-1130) coincide con el florecimiento de la lírica provenzal por lo que es difícil que hayan influido en su origen.

pales: el género del romance medieval y la crítica social. Como demuestra Severin (1982: 205), *Celestina* parodia la novela sentimental para demostrar que no es posible seguir las convenciones del amor cortés en el mundo de la ficción realista —y mucho menos en la realidad— ya que este comportamiento lleva al fracaso y la muerte.⁷ Whinnon (1981: 65) sostiene que la obra constituye un ataque a la nobleza, «disguised as an attempt to alert about the perils of love», del que las clases bajas tampoco salen mejor paradas.⁸ Los amantes no fallan porque malinterpreten el código del amor cortés sino porque el propio amor cortés no es más que una farsa social que sirve para encubrir la lujuria de los nobles al mismo tiempo que actúa como seña de identidad de este grupo privilegiado. En realidad es un sentimiento que ni es privativo de la nobleza, ya que los criados son perfectamente capaces de sentirlo, ni tiene la virtud de ennoblecere a los amantes (*Ibid.*, 61-62).

Si bien la parodia en *Celestina* tiene elementos humorísticos claros (Severin, 1978-79) no se circunscribe solamente a esta función porque, al variar el tratamiento literario habitual del amor cortés, revela la presencia de elementos destructores y violentos en el propio sentimiento y proceder de los amantes.⁹ Por ejemplo, Pattison (2009: 118) identifica la acción corrosiva del amor cortés, con su rechazo convencional del matrimonio, como lo que impide a Melibea concebir una boda con Calisto como un final feliz a su relación.¹⁰ Otros autores han identificado el propio sentimiento amoroso, tal y como aparece representado en la obra, como equivalente a la muerte. Así Whinnom (1981: 62) reconoce que, al igual que para los comentaristas medievales misóginos en sus críticas al amor cortés, para Rojas «the Dance of Love is a Dance of Death» sin que por ello las muertes de los amantes, bien merecidas por su imprudencia, constituyan una tragedia (63).¹¹ Es más, la identificación entre amor y muerte está presente de forma explícita en *Celestina*. Melibea, quien se ve a sí misma como una heroína literaria rebelde e inconformista, es en realidad una homicida que causa la muerte de su amante y la suya propia. Personajes

7.— Severin (2003) advierte además que la parodia de la novela sentimental no es una novedad introducida por Rojas sino que ya se había dado dentro del propio género en las obras de Diego de San Pedro y Juan de Flores.

8.— *Celestina* se convierte así en una defensa *a contrario* de la clase media, la única ausente en un mundo poblado por personajes interesados y llenos de vicios (Baranda, 2004: 133).

9.— Me apoyo en la definición de Linda Hutcheon (1985: 6) de la parodia: «is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text. [...] Parody is, in another formulation, *repetition with critical distance*, which marks difference rather than similarity.» Las cursivas son mías.

10.— Una interpretación distinta del problema es la que propone Lawrance (1993b: 102): Melibea se opone al matrimonio porque esta opción no está abierta debido al «shameful adultery in which she has become embroiled as a result of the intervention of Celestina.»

11.— Lawrance (1993a: 91) matiza esta observación al señalar que, en consonancia con el tono tragicómico de la obra, estas muertes pueden causar risa pero a la vez pena y compasión.

como Pármeno lo presienten cuando la comparan a «cebo de anzuelo o carne de buitrrera» (Rojas, 2000: xii, 242) y ella misma se dará cuenta en su monólogo final (xx, 331-32). Pleberio, por fin, transforma al amor en el equivalente de la muerte en su lamento («Pero ¿quién forzó a mi hija a morir sino la fuerte fuerza de amor? [...] ¡Oh amor, amor, que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus sujetos!» xxi, 343).¹² Por otra parte, Lawrance (1993b: 88-89) considera que, pese a que la pasión entre Calisto y Melibea es irresistible, el amor en sí mismo no es el causante de las muertes sino sus «vicios», en este caso el uso de agentes humanos como son los malos sirvientes y alcahuetas. Sea cual sea la interpretación escogida, el resultado es el mismo: en *Celestina* hay una relación estrecha entre amor, destrucción y muerte que produce una reacción ambigua en los lectores debido a la mezcla de elementos cómicos y trágicos y la intención paródica del tratamiento del amor.

*

El impulso erótico, el deseo, siempre desmedido, es el móvil principal de la acción en *Celestina*.¹³ El anhelo de Calisto de obtener los amores de Melibea a cualquier precio, aun utilizando la ayuda de una alcahueta y hechicera notoria como Celestina («una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. [...]. A las duras peñas promoverá y provocará lujuria, si quiere». I, 47), constituye el centro de la trama. Hay otra serie de acciones secundarias, también marcadas por el deseo, que son fundamentales en el desarrollo de la acción. Éste es el caso de las relaciones sexuales entre los criados. No son tanto los desdenes de Calisto (ii, 87-91) lo que convence a Pármeno de dejarle de ser fiel como su deseo de ser amante de Areúsa (vii, 163-73).¹⁴ Incluso en aquellos casos en los que el impulso erótico no puede estar presente, el deseo se mueve hacia otros cauces que substituyen a la sexualidad dirigiendo la acción en la obra. Celestina, que es demasiado vieja para el amor como ella misma admite («Que ya, ¡mal pecado!, caducado he, nadie no me quiere, que sabe Dios mi buen deseo. Besaos y abrazaos, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello». ix, 211), orienta su deseo hacia la avaricia que acaba por conducirla a la muerte (xii, 256-57). Elicia y Areúsa tras la ejecución de Sempronio y Pármeno dirigen su atención hacia la envidia de Calisto y, sobre todo, Melibea («Y de lo que más dolor siento es ver que por eso no deja aquel vil de poco sentimiento de ver y visitar festejando cada noche a su estiércol de Melibea [...].»).

12.— Véase Severin, 1982: 207-208.

13.— Eso explica, más allá de los comentarios en los paratextos, que se pueda interpretar la obra como una lección sobre el peligro que suponen «la vehemencia y los deseos inmoderados» (Baranda, 2004: 169).

14.— Es más, este deseo puede incluso con la repugnancia que Pármeno siente hacia Celestina como demuestra en un aparte: «(No la medre Dios más a esta vieja, que ella me da placer con estos loores de sus palabras.)» (vii, 169).

xv, 290), y, de forma más importante para el desenlace trágico, la sed de venganza:

ELI. – ¡Oh Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes, mal fin hayan vuestros amores! [...].

ARE. – [...]. Torna sobre tu vida, que cuando una puerta se cierra, otra suele abrir la fortuna, y este mal, aunque duro, se soldará; y muchas cosas se pueden vengar que es imposible remediar, y ésta tiene el remedio dudoso y la venganza en la mano. (xv, 290).

En el caso de Calisto y Melibea, ¿se puede hablar de amor? Es indudable que la atracción que sienten se dirige hacia una sola persona de quien se confiesan dependientes: Calisto sólo desea a Melibea («Yo Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo». I, 34) y ésta solo a Calisto («Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien tengo toda mi esperanza» xvi, 296).¹⁵ Igualmente se puede afirmar que ambos eligen su condición de amantes con libertad. La posible *philocaptio* de Celestina no evita que Melibea sea cómplice en su destino (Deyermond, 1977: 7).¹⁶ La joven se siente atraída por Calisto, flirtea con él cuando éste le declara su amor en el primer auto (27-28), y entiende bien a lo que se refiere Celestina cuando ésta le pide su cordón para sanar el dolor de muelas de Calisto («Si eso querías, ¿por qué luego no me los espresaste? ¿Por qué no me lo dijiste por tales palabras?» IV, 130). La relación de los amantes se ve sometida a obstáculos y prohibiciones: el temor a que Peblerio y sus criados descubran sus idas y venidas («Estos escuderos de Pleberio son locos: no desean tanto comer ni dormir como cuestiones y ruidos» XII, 248 y, en general, 248-50) o la determinación de Calisto de continuar las citas nocturnas pese a la vergüenza pública que supone el ajusticiamiento de Sempronio y Pármeno («Pues por más mal y daño que me venga, no dejaré de cumplir la voluntad de aquélla 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 los que murieron». XIII, 269). El problema es que estos aspectos de la relación están teñidos del tono irónico y ambiguo que caracteriza la obra de Rojas. Calisto profesa la religión de Melibea en un pasaje cómico mientras que Melibea malinterpreta su situación al presentarse como la heroína de un romance morisco (Martin, 1972: 101, Severin, 1982: 207). Los obstáculos a los que se enfrentan los amantes no

15.– La comparación con los criados puede ser aquí útil. Sempronio, pese a mantener una relación con Elicia, se siente atraído por Melibea a la que se refiere como «graciosa y gentil» (ix, 206). Igualmente, Elicia admite ante Sempronio que éste no es su único amante: «Pues hágote cierto que no has tú vuelto la cabeza cuando está en casa otro que más quiero, más gracioso que tú, y aun que no anda buscando cómo me dar enojo». (ix, 211).

16.– Otros autores como Lida de Malkiel rechazan la eficacia del conjuro de Celestina por lo que Melibea actuaría con total libertad (1970: 222-23).

son tan terribles como pudieran parecer a primera vista: Peblerio y sus criados ni se enteran de las idas y venidas nocturnas en su casa que la propia Melibea describe como «todo lo que con él [Calisto], un mes ha, he pasado» (xvi, 295), y mientras tanto los padres de la joven fantasean con sus posibilidades de matrimonio (xvi, 293-95, 298). El gesto de Calisto de no faltar a la cita en el huerto de Melibea pese a la muerte de sus criados no es tanto una muestra de fidelidad como de lujuria, mezquindad y falta de decoro social tal y como demuestran sus excusas:

Ellos eran sobrados y esforzados, agora o en otro tiempo de pagar habían. La vieja era mala y falsa, según parece que hacía trato con ellos, y así que riñeron sobre la capa del justo. [...] Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no, purgaré mi inocencia con mi fingida ausencia, o me fengiré loco por mejor gozar deste sabroso deleite de mis amores, como hizo aquel gran capitán Ulixes por evitar la batalla troyana y holgar con Penélope su mujer. (xiii, 269).

La atracción física y espiritual necesaria para poder hablar de amor también parece estar ausente entre Calisto y Melibea. Como ya se ha visto, Calisto profesa la devoción a Melibea en un pasaje cómico y, durante sus encuentros, sólo está interesado en el coito (xiv, 275 & xix, 321). En el caso de Melibea es más difícil establecer la naturaleza de sus sentimientos ya que, por una parte, hace un encendido alegato del amor y, sobre todo, del placer (xvi, 295-98).¹⁷ Por otro lado en varias ocasiones reprocha a Calisto su fijación erótica y su torpeza como amante (xiv, 275-76 & xix, 321).¹⁸ Es posible, no obstante, apuntar que Melibea aspira a trascender los efectos de la muerte al suicidarse con la intención de unirse a Calisto en el más allá: «Su muerte convida a la mía. [...] Y así contentarle he en la muerte, pues no tove tiempo en la vida. ¡Oh mi amor y señor Calisto! Espérame, ya voy. Detente, si me esperas». (xx, 334).¹⁹

No se puede afirmar con seguridad que exista el amor en *Celestina* de acuerdo con los postulados de Octavio Paz pero esto no afecta a los personajes que actúan creyendo que están enamorados. Ensimismados en

17.– Véanse los comentarios de Sanmartín Bastida (2005: 120-21) con respecto al hedonismo en *Celestina* y, sobre todo, la actitud de Melibea ante el placer.

18.– Es posible que las quejas por la virginidad perdida sean un tanto estereotipadas como sospecha Sosia: «Ante quisiera yo oírte esos milagros. Todas sabés esa oración, después que no puede dejar de ser hecho. ¡Y el bobo de Calisto que se lo escucha!» (xiv, 275). Véanse también los comentarios de Severin (1978-79: 290) sobre los aspectos cómicos de ambos encuentros que añaden un punto de ambigüedad a la relación entre los amantes.

19.– Más allá de las consecuencias del suicidio para el alma de Melibea que discute Deyermund (1984: 138-39) es necesario recordar la advertencia de Severin (1978-79: 290) que, en nuestro análisis del personaje, debemos evitar ver las acciones de la joven con «magnifying eyes» tal y como hace Calisto.

sus sentimientos, se engañan a sí mismos al no saber distinguir entre el amor y el deseo.²⁰ La probable ausencia de amor en esta obra conlleva la ausencia de su impulso moderador y ennoblecedor. En su lugar, el deseo tiene rienda suelta para dirigir las acciones y emociones de los personajes y se manifiesta en sus dos caras: positiva y negativa, placer y destrucción. El lado negativo y oscuro del deseo se manifiesta en *Celestina* a través de la presencia de la violencia como uno de los aspectos centrales de la obra.

Tal y como apunta Lawrance (2009: 101) «the role of violence goes in this play [*Celestina*] deeper than verosimilitude» y se extiende a la estética. Estamos ante una obra extraordinariamente violenta donde se da una representación verosímil del desorden y terror endémicos en la sociedad castellana del siglo xv. Si bien sabemos que a menudo tiene un sesgo paródico —ahí está el diálogo chusco entre Sempronio y Pármeno (xii, 247-50)— el temor a los peligros nocturnos que lleva a Calisto y sus criados a ir a armados a la cita en el huerto de Melibea hubiera sido perfectamente comprensible para el público del siglo xv. También familiar hubiera sido la reacción de Calisto quien, tras la ejecución de Sempronio y Pármeno, planea un bando para vengar su muerte y se supone por encima de la ley:

Y para proveer amigos y criados antiguos, parientes y allegados, es menester tiempo, y para buscar armas y otros aparejos de venganza. ¡Oh cruel juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! Yo pensaba que pudiera salir con tu favor matar mil hombres sin temor de castigo, [...]. (xiv, 278-79).²¹

Pero, además, la violencia y los sentimientos de miedo y amenaza que se le asocian van unidos al deseo y son fundamentales para comprender el desarrollo de la acción. Volviendo al ejemplo de Pármeno ya mencionado más arriba, comprobamos que *Celestina* intenta hacerlo su cómplice mezclando lisonjas y amenazas al recordarle lo unidas que estaban ella y su difunta madre Claudina, quien había sido procesada por hechicera en varias ocasiones (vii, 170-71). Pero bien es cierto que lo que termina por convencer al joven es la promesa de que la alcahueta pondrá a Areúsa a su alcance: «Hablemos de los presentes negocios, que nos va más que en traer los pasados a la memoria. Bien se te acordará no ha mucho que me prometiste que me harías haber a Areúsa, cuando en mi casa te dije cómo moría por sus amores». (vii, 172). *Celestina* cumple su promesa y Areúsa acepta a Pármeno como amante sin cobrar («Pármeno y él [Sempronio] son compañeros, sirven a este señor que tú conoces, y por quien tanto fa-

20.— El deseo siempre implica como mínimo a dos individuos, pero la pareja puede ser real o imaginaria (Paz, 1993: 15). En esta observación, hay un reconocimiento del aspecto egoísta del deseo.

21.— Lawrance presenta más ejemplos de la representación verosímil de la violencia urbana (2009: 101).

vor podrás tener. No niegues lo que tan poco hacer te cuesta». VII, 177-78). Lo que convence a Areúsa no es la promesa abstracta de los posibles beneficios que podrá obtener de Calisto; es la amenaza concreta de la vieja de alertar a sus vecinas de la condición de prostituta de la joven:

Ya sabes lo que de Pármeno te hobe dicho; quéjase me de aun verle no quieres. No sé por qué, sino porque sabes que le quiero yo bien y le tengo por hijo. Pues por cierto de otra manera miro yo tus cosas, que hasta tus vecinas me parecen bien y se me alegra el corazón cada vez que las veo, porque sé que hablan contigo. (VII, 177).

El hecho de que la escena tenga un punto cómico (Severin, 1978-79: 279) no niega la presencia de un aspecto oscuro y amenazante sobre todo en los intentos de Celestina de intimidar primero a Pármeno y después a Areúsa para conseguir lo que quiere. Este episodio se puede explicar en parte como un ejemplo de la verosimilitud de la obra que se desarrolla en buena parte en un mundo de alcahuetas, prostitutas y proxenetas.²² Pero, como apunta Lawrance (2009: 101), hay un valor estético en la incidencia en los temas de violencia y temor. Es consecuencia del cinismo y carácter interesado de los personajes en la obra y va unida al deseo como manifestación de su lado oscuro y aniquilador. Así por ejemplo Pármeno no duda en depositar su confianza en Celestina para obtener a Areúsa pese a que conoce mejor que nadie sus artimañas.

La unión de violencia y deseo se manifiesta de forma más clara en la relación entre Calisto y Melibea. Cuando los dos jóvenes se encuentran al principio del Auto I, Melibea flirtea con un tono medio burlón, medio amenazante que incluso ha hecho creer a parte de la crítica que no está interesada en Calisto (Lida de Malkiel, 1970: 418-19). Esta amenaza no lo detiene pero aún parece enardecerlo todavía más, y decide conseguir a Melibea por las buenas o por las malas. El hecho de que, aun habiendo sido advertido por Pármeno de qué clase de mujer es Celestina (I, 53-62), decida contratar sus servicios se puede interpretar como un acto de violencia. Antes de consumar su relación, Calisto habla de su deseo en términos destructores y a menudo relacionados con la enfermedad (I, 32-36; II, 85-86) y así lo ven también sus criados, como Pármeno cuando se refiere a «este fuerte cancro» (II, 91) que atenaza a su amo.²³ Los encuentros sexuales entre los amantes están teñidos de violencia. La primera vez Calisto desflora a Melibea pese a sus objeciones (XIV, 272-74); mientras

22.- Otro ejemplo más es la amenaza de Centurio a Areúsa para que deje de importunarlo: «¡Loquear, bobilla! Pues, si yo me ensaño, alguna llorará» (XV, 287).

23.- Su actitud cambia cuando por fin goza de Melibea; a partir de entonces concibe la relación en términos positivos como demuestran sus comentarios tras la primera noche de amor: «De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel entre aquellas suaves plantas y fresca verdura». (XIV, 281).

que en la segunda se puede comprobar que, pese a las protestas de la joven, Calisto no está dispuesto a aceptar una negativa a su deseo y, tal y como parece tener por costumbre, se abalanza sobre su amante quitándole la ropa.²⁴ Por su parte Melibea expresa su amor en términos destructores («Madre mía, que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo». x, 221), y rechaza el matrimonio que no puede concebir como un final feliz a su relación («más vale ser buena amiga que malcasada» xvi, 296). El deseo como proceso de destrucción culmina con su suicidio que ella concibe como un acto de amor (xx, 334).

*

Lawrance (2009: 101) considera *Celestina* la cumbre de la estética violenta en la literatura del siglo xv al convertir «una farsa erótica» en una masacre. Mi artículo además demuestra que uno de los mecanismos de esta transformación es la presencia del impulso erótico, del deseo, en la obra. El impulso erótico no sólo actúa como móvil principal de la acción sino que posee un lado oscuro que, a falta de influencias moderadoras, lleva a los personajes a la muerte. La parodia del amor cortés en *Celestina* no se conforma con provocar la risa —casi siempre una risa nerviosa consciente del fin nefasto que se avecina— ni con hacer una crítica social despiadada —ningún personaje sale bien parado— también revela una concepción del erotismo y el amor en la que participan Eros y Thanatos (Paz, 1993: 161). El carácter realista y dialógico (Severin, 1982: 205) de *Celestina* se extiende a la noción del amor y pone de manifiesto, de modo muy acorde con la sensibilidad moderna, que más allá de las convenciones del amor cortés la experiencia erótica y amorosa es fundamentalmente ambigua.²⁵

24.– Severin (1982: 207) además matiza que el joven, completamente alejado de los preceptos de la cortesía, emplea la violencia en sus encuentros sexuales. ¿Y qué pensar de los fantasmas de Calisto cuando recuerda la primera noche en el huerto de Melibea?: «Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente; vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel 'Apártate allá, señor, no llegues a mí', aquel 'No seas descortés' que con sus rubicundos labrios vía sonar, aquel 'No quieras mi perdición' que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme; aquel huir y llegarse» (xiv, 282-83). La recreación mental de la escena para su disfrute acerca los sentimientos de Calisto a la «moral anaesthesia» y «shocking insensitivity» que Lawrance (2009: 99) detecta en la obra de Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*.

25.– Este artículo está basado en una conferencia leída el 12 de marzo de 2009 en el Instituto Cervantes de Londres a cuyo director, Juan Pedro Aparicio, agradezco la invitación a participar en el ciclo «El amor en tiempos de la novela». Debo dar gracias a Trevor Dadson por la oportunidad de acercarme a *Celestina* en esta ocasión y a Jordi Larios por sus acertadas sugerencias.

Bibliografía citada

- BARANDA, Consolación (2004), «*La Celestina*» y el mundo como conflicto, Acta Salmanticensia: Estudios Filológicos, 303, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- BOASE, Roger, (1977), *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, Manchester University Press.
- DEYERMOND, Alan (1977), «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», en *Celestinesca*, 1.1, pp. 6-12.
- (1984), «¡Muerto soy! ¡Confesión!» *Celestina* y el arrepentimiento a última hora', en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, Madrid, José Esteban Editor, pp. 129-40.
- EUFRACIO, Patricio (2003), *Octavio Paz: Ensayo y ensayística*, Puebla, El Colegio de Puebla.
- HUTCHEON, Linda (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York y Londres, Methuen.
- LAWRANCE, Jeremy (1993a), «On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain: Studies Presented to P. E. Russell on His Eightieth Birthday*, ed. Alan Deyermond y Jeremy Lawrance, Llangranog, Dolphin, pp. 79-92.
- (1993b), «The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its 'moralitie'», en *Celestinesca*, 17.2, pp. 85-110.
- (2009), «Representations of Violence in 15th-Century Spanish Literature», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, eds. Joseph T. Snow y Roger Wright, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 95-103 [reimpr. en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86 (2009), pp. 95-103].
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de «La Celestina»* [1962], Buenos Aires, EUDEBA.
- MARTIN, June Hall (1972), *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Colección Támesis: Serie A, Monografías, 21, Londres, Tamesis.
- NELLI, René, (1963), *L'érotique des troubadours*, Bibliothèque méridionale, 2. ser., 38, Toulouse, E. Privat.
- ORTEGA Y GASSET, José (1939), *Estudios sobre el amor*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
- PATTISON, David (2009), «Is *Celestina* a Medieval Work?», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, eds. Joseph T.

- Snow y Roger Wright, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 114-20 [reimpr. en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86 (2009), pp. 114-20].
- PAZ, Octavio (1993), *La llama doble: Amor y erotismo*, Biblioteca Breve, Barcelona, Seix Barral.
- ROJAS, Fernando de (2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera et al., Biblioteca Clásica, 20, Barcelona, Crítica.
- ROUGEMONT, Denis de (1939), *L'amour et l'Occident*, París, Plon.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2005), «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: El cuerpo 'hecho pedazos' y la ambigüedad macabra», en *eHumanista*, 5, pp. 113-25.
- STALEY, Lynn (2004), «Love and courtship», en *Dictionary of the Middle Ages. Supplement*, ed. William Chester Jordan, Nueva York, Charles Scribner's Sons, pp. 333-40.
- SEVERIN, Dorothy S. (1978-79), «Humour in *La Celestina*», en *Romance Philology*, 32, pp. 274-91.
- (1982), «Is *La Celestina* the First Modern Novel?», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 9, pp. 205-09.
- (2003), «The Sentimental Genre: Romance, Novel, or Parody?», en *La Corónica*, 31.2, pp. 312-15.
- WHINNOM, Keith (1981), «Interpreting *La Celestina*: The Motives and Personality of Fernando de Rojas», en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, eds. F. W. Hodcroft et al., Oxford, Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, pp. 53-68.

VIDAL DOVAL, Rosa, «Erotismo, amor y violencia en *Celestina*: Consideraciones a la luz de *La llama doble*», *Celestinesca*, 33 (2009), pp. 233-245.

RESUMEN

Este artículo estudia la relación entre amor y violencia en *Celestina*. Toma como punto de partida el ensayo *La llama doble* de Octavio Paz y, en particular, la distinción entre erotismo y amor, y el reconocimiento de un lado oscuro y destructor en el deseo sexual. Concluye que el deseo es el móvil principal de la acción en *Celestina* y que su aspecto destructor se manifiesta en la violencia inherente a la relación de Calisto y Melibea.

PALABRAS CLAVE: amor cortés, *Celestina*, deseo, erotismo, Octavio Paz, parodia, violencia.

ABSTRACT

This article studies the relationship between love and violence in *Celestina*. It departs from Octavio Paz's essay *La llama doble*, in particular, the difference between eroticism and love, and the acknowledgement of a dark and destructive side within sexual desire. It concludes that desire is the main driving force of the plot in *Celestina* and that its destructive side is revealed in the violence inherent to the relationship between Calisto and Melibea.

KEY WORDS: *Celestina*, courtly love, desire, eroticism, Octavio Paz, parody, violence.



Reseñas

Enrique Fernández (ed.), *Pornoboscodidascalus Latinus (1624). Kaspar Barth's Neo-Latin Translation of «Celestina»*, Chapel Hill, University of Carolina Press (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 284), 2006. 509 pp.

En el año 1624 el erudito alemán Kaspar von Barth (1587-1658) publicó su traducción al latín de *La Celestina*, acompañada de un extenso prólogo («C. Barthi de Pornoboscodidascalo et latino suo dissertatio») y de unas notas sobre su traducción («Animadversiones tralatitiae»), en lo que supone uno de los eslabones más importantes en la historia de la recepción de la obra. El *Pornoboscodidascalus Latinus* ha sido frecuentemente citado entre los críticos de *La Celestina* —Menéndez Pelayo, Marcel Bataillon o María Rosa Lida de Malkiel, por mencionar algunos ejemplos ilustres—, por lo general para respaldar determinada interpretación de la obra. Pese a las numerosas referencias, el escaso número de estudios particulares consagrados al *Pornoboscodidascalus* contrasta con su extraordinario valor como testimonio de una lectura apenas ciento veinte años posterior a la aparición de *La Celestina*. Casi al mismo tiempo en que Fernando Carmona Ruiz afirmaba que la obra pedía «una edición crítica a gritos»,¹ ha aparecido el magnífico trabajo de Enrique Fernández, cuatro años después de su colaboración en la edición de *Celestina comentada*, otro importante jalón de recepción celestinesca.²

1.— Fernando Carmona Ruiz, «La canonización de *La Celestina* en Alemania», *1616*, 11 (2006), pp. 89-98 (95).

2.— Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne (eds.), *Celestina comentada*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Textos Recuperados, 20), 2002.

El libro consta de tres partes: un breve prólogo (pp. 13-42), la edición anotada del texto latino íntegro (pp. 43-374) y, en apéndice, la traducción al inglés de la *dissertatio* y las *animadversiones*, una lista de los pasajes de la obra —en latín y en castellano— que han sido comentados por Barth en sus notas y un índice de las autoridades citadas en ellas (pp. 375-509). En los doce concisos apartados del prólogo, Enrique Fernández lleva a cabo una completa presentación del texto y de los problemas que éste suscita. Los principales aspectos de interés para los críticos de *La Celestina* se exponen en «A different translation of *Celestina*» (pp. 13-14): el *Pornoboscodidascalus* ofrece «an exceptional triple insight into Barth's understanding of *Celestina*: the translated text itself, Barth's extended prologue, and his numerous notes». Puede considerarse a Barth como «the first *Celestina* scholar in the modern sense of the word», al ser el primero en señalar muchos de los problemas textuales que todavía hoy se discuten. La prodigiosa memoria del erudito alemán le permite identificar en *La Celestina* numerosas citas de autores latinos, que devuelve a su forma original en un proceso de *re-traducción* de gran importancia para la búsqueda de fuentes de la obra.

En «The contents of the *Pornoboscodidascalus*» (pp. 15-19), Enrique Fernández analiza el volumen de 462 páginas impreso en Frankfurt en 1624, única edición hasta ahora de la obra. En él se añaden a la traducción de *La Celestina* una versión de Barth de la historia de Hero y Leandro y su traducción en versos latinos del texto griego de Museo sobre la misma historia, estableciendo así una conexión entre los suicidios de Melibea y Hero. Barth añade además, como transición entre el final de *La Celestina* y estas dos versiones de la historia de Hero, 112 hexámetros latinos tras del lamento de Pleberio, que serían las últimas palabras de Melibea a su padre antes de su muerte: «Ultima verba Melibaeae ad parentem Pleberium priusquam post casu mortuum amasium suum Callistonem se turri praecipitaret. Ex hispanico ludo *Celestina*» (p. 298). En la traducción se observan también cuatro omisiones respecto al texto original: la carta del autor «a un su amigo», los versos acrósticos y los versos finales del autor y de Proaza.

El editor expone en «Barth's controversial character» (pp. 19-22) un breve resumen de la vida y obras de Kaspar von Barth, que, entre otras muchas traducciones y trabajos más o menos originales, vertió al latín, además de *La Celestina*, el *Coloquio de las damas* de Fernán Juárez (*Pornoboscodidascalus seu Colloquium Muliebre Petri Aretini*, 1623) y la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (*Erotodidascalus sive Nemoralium Libri V*, 1625), aunque probablemente nunca estuvo en España. El contexto de las obras vernáculas vertidas al neolatín, especialmente en la Alemania del siglo xvii, y las ideas sobre la traducción de Barth se estudian en el apartado «Barth's Latin and his translation philosophy» (pp. 22-25). La idea de Barth del latín como lengua *viva* le lleva a aceptar neologismos y términos latinos

con significados romances. Pese a que Barth afirma en su prólogo que ha eliminado algunos pasajes por razones morales, en realidad traduce, con la única excepción de la lista de ingredientes del laboratorio de Celestina, el texto castellano completo, que leyó en un ejemplar perteneciente a la edición de Leiden de 1599 (Officina Plantiniana). Por otro lado, Barth probablemente consideraba que *La Celestina* se compuso en torno a mediados del siglo XVI, según algunas afirmaciones del erudito alemán analizadas en «Barth's copy of *Celestina*» (pp. 25-27).

Para Barth *La Celestina* es una lectura de carácter fundamentalmente didáctico, llena de dichos y sentencias aplicables a la vida diaria. Este didactismo estaría ligado a los méritos literarios de la obra —aunando así el *docere* y el *delectare*—, aunque el traductor no deja de señalar en sus *animadvertiones* algunos pasajes en los que los personajes no guardan el *decorum* requerido («Barth's and *Celestina's* didacticism», pp. 27-29). El *Pornoboscodidascalus*, según el propio testimonio de Barth, se dirige a una amplia audiencia: a toda persona con intereses humanísticos que pueda leer latín. Más específicamente, este libro puede ser particularmente útil a los «young German men who were living outside their homeland» para ayudarles a combatir los engaños de prostitutas y medianeras («A *Celestina* for everybody who can read Latin», pp. 29-30). Fernández señala en «A *Celestina* for Protestants and all the other Christians» (pp. 30-33) la actitud, diferente a la de Christof Wirsung —que traduce *La Celestina* al alemán en 1520 y 1534— y análoga a la de James Mabbe —que la traduce al inglés en 1631— respecto a aquellos pasajes de la obra que podrían ofender a una audiencia protestante. En estos puntos Barth muestra la misma fidelidad al texto original que en el resto de la obra, y tan sólo modifica ligeramente algunas referencias especialmente espinosas a los mártires o al purgatorio.³ Como el propio autor alemán señala en el prólogo, la obra está dirigida a todos los cristianos, sean católicos o protestantes.

Con el título *Pornoboscodidascalus* —que significaría algo así como 'maestro de alcahuetería'— Barth incluye la obra dentro de la tradición didáctica y, al mismo tiempo, de la *pornográfica*, es decir, de la escritura sobre prostitutas en la línea representada por Luciano, Petronio o el Are­tino. Al llamar *ludus* a *La Celestina* Barth también establece la relación entre ésta y los *ludi scaenici* romanos («The *Pornoboscodidascalus* and the genre of *Celestina*», pp. 33-35). Uno de los aspectos más interesantes de la traducción de Barth son sus *animadvertiones*, muy prolijas al principio («in his first notes his *modus operandi* resembles that of a medieval compiler of glosses») y cada vez más breves y concisas. Los dos últimos actos están totalmente desprovistos de notas, debido a que, según Barth, un

3.— Las referencias al purgatorio modificadas por Barth habían sido analizadas con detalle por Enrique Fernández en «El purgatorio expurgado en la traducción neolatina de *La Celestina*, el *Pornoboscodidascalus Latinus* (1624)», *eHumanista*, 3 (2003), pp. 30-40.

comentario de los «tot et tanta notanda» del final de *La Celestina* convertiría a su obra en un «volumen inmensum» (pp. 374 y 493). De especial relevancia es la ya mencionada identificación de un gran número de autores de la Antigüedad como fuentes del texto castellano con el objeto de autorizar su traducción («Barth's translation notes and the sources of *Celestina*», pp. 35-36).

En «The *Pornoboscodidasculus* and modern *Celestina* scholarship» (pp. 36-37) Fernández destaca entre las referencias a la obra de Barth por parte de la crítica celestinesca las aportaciones de Menéndez Pelayo, Castro Guisasola, Marcel Bataillon, Stephen Gilman, Lida de Malkiel, Marciales, Becker-Cantarino y Theodore Beardsley. Al final del estudio preliminar (pp. 40-42) se encuentra la lista de fuentes originales, la de obras citadas de Barth y las referencias bibliográficas, a las que quizá habría que añadir un trabajo de Briesemeister.⁴

Respecto a la edición, en las páginas 37-39 («Editorial criteria») se explica la voluntad de conservar en lo posible el texto impreso en 1624, aparte de algunas regularizaciones gráficas (u/v, i/j, tio/cio, etc.) y la corrección de las «minor mistakes that can be attributed to typesetting errors» (p. 38). Las notas al texto aportan, entre otros, los siguientes tipos de información: las *lectiones singulares* que presenta la edición de *La Celestina* de 1599 que sirvió de modelo a Barth, algunos errores de imprenta (los más evidentes se corrigen sin nota), la creación de neologismos por parte del traductor y las divergencias respecto del texto castellano. Quizá las más llamativas entre estas últimas sean, además de las citadas referencias al purgatorio, el sutil cambio en la traducción de un pasaje del acto IX para señalar que la conducta del clero ha mejorado recientemente (p. 195, n. 82) o la omisión de las palabras «sin confesión pereció» al final del acto XIX (p. 282, n. 120). Es curiosa la inclusión de dos posibles notas marginales del original de imprenta en el texto de 1624, que Barth o el impresor olvidaron eliminar: el término alemán *Fahrensamen* (p. 95, n. 41) y un recordatorio de Barth para corregir una cita («Corrige eum Paulini locum...», pp. 335 y 442-443, n. 367). Además, en las notas a la traducción de las *animadversiones*, Fernández identifica los pasajes de las autoridades citadas por Barth.

Así pues, Enrique Fernández, con esta edición del texto latino, su clarificador estudio preliminar y la útil —y, por otro lado, excelente— traducción al inglés de los materiales *originales* de Barth (la *dissertatio* y las *animadversiones*), hace accesibles unos materiales de extraordinaria importancia para los estudiosos de *La Celestina*, y fundamentalmente para los interesados en la recepción de la obra. Pero no sólo a ellos. Es evidente

4.— Dietrich Briesemeister, «La Celestina latina. Comentario y versión humanista de Kaspar von Barth (1587-1658)», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Christoph Stroetzki, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 61-67.

el valor que para los que se ocupan del neolatín tienen este texto y las reflexiones de Barth sobre la utilidad, alcance y características de la lengua latina en su tiempo. También los especialistas en literatura barroca o en literatura comparada sin duda apreciarán «el primer estudio monográfico dedicado en Alemania a una obra maestra de la literatura española»⁵ que constituye el prólogo de Barth, repleto además de reflexiones sobre la traducción que, junto con las *animadvertiones*, son de una importancia de primer orden para la cada vez más floreciente disciplina de la historia de la traducción.

Antonio Doñas
Universitat de València

5.– Briesemeister, art. cit. p. 63.



El estreno mundial y póstumo de la ópera *La Celestina* de Joaquín Nin-Culmell

(Teatro de la Zarzuela de Madrid)

La Celestina. Tragicomedia musical en tres actos.

Música y libreto de Joaquín Nin-Culmell. A partir de *La Celestina* de Fernando de Rojas y textos de Juan del Encina.

Teatro de la Zarzuela: 19 de septiembre 2008

Dirección Musical: Miguel Ortega

Dirección de Escena: Ignacio García

Escenografía: Domenico Franchi

Vestuario: Lluís Juste de Nin

Reperto: Calisto: Alain Damas / Sempronio: José A. García Quijada / Pármeno: Andrés del Pino / Celestina: Alicia Berri / Areúsa: Carolina Barca / Melibea: Gloria Londoño / Lucrecia: Belén Elvira / Elicia: Soledad Cardoso / Socias: Andrés Bernal; Miguel Ángel Bustamante; Sergio Castelar; Rafa Molina; Xavi Montesinos

Celestina es el único personaje de los cuatro mítico-literarios españoles que no disfruta de una larga tradición operística. Sobre Don Quijote ya conocemos óperas en el siglo XVII y tanto Don Juan como Carmen se han convertido, precisamente gracias a las obras de Mozart y Bizet, en arquetipos de lo español a partir del siglo XIX. No hay ópera sobre Celestina hasta 1902, cuando sale a luz la controvertida obra de Felipe Pedrell, nunca representada de forma completa.¹ Joaquín Nin-Culmell eligió este

1.— Véase la lista de óperas celestinescas incluida en el artículo de J. T. Snow & Arno Gimber, «Richard Strauss, Stefan Zweig, Joseph Gregor and the Story of the *Celestina* Opera that Almost was, with a Bibliographic Appendix of *Celestina* Operas in the Twentieth Century», *Celestinesca* 31 (2007):133-164.

personaje para convertirlo en protagonista de su única pieza operística porque quiso mejorar el modelo de Pedrell. En el Teatro de la Zarzuela de Madrid fue estrenado el día 19 de septiembre de 2008 aún en el centenario de su nacimiento.² Las expectativas eran altas porque de antemano se decía que se trataba de la mayor obra del compositor, escrita ya entre 1956 y 1959 y revisada entre 1985 y 1991 principalmente.

Joaquín Nin-Culmell, de padre cubano-español y madre catalana, había nacido cien años antes en Berlín y estudiado en Barcelona con Conchita Badía que, dato curioso, actuó en el estreno de *La Celestina* de Pedrell como Melibea. También vivió en París y como músico se le considera alumno de Falla y del mismo Pedrell, con influencias además del impresionismo francés y de su propio padre, Joaquín Nin Castellanos, un compositor en cuya obra tiene una gran presencia la música popular española. Se movía en el entorno de la *Generación del 27*, relacionándose de manera especial con Federico García Lorca y Pedro Salinas. En 1940 se marchó de Francia a Estados Unidos, consiguió la ciudadanía americana en 1951, y en 2001, tres años antes de su muerte, se le concedió la nacionalidad española.

Quizá el problema de una *Celestina* operística sea el libreto ya que éste, cuando se basa en un modelo literario, exige siempre una reducción y síntesis de un argumento que en el caso de *La Tragicomedia de Calisto y Melibea* es extremadamente complejo. Nin comprimió la obra en tres cortos actos —un total de seis escenas más un prólogo sin palabras— que en conjunto dura poco más de una hora. De no ser porque el espectador conoce la trama de antemano, le resultaría difícil reconstruirla. Además de la elipsis, Nin se sirvió de diferentes técnicas de compresión, como por ejemplo los resúmenes de acontecimientos pasados, contados en escena. Se han eliminado personajes importantes, caso de los padres de Melibea y el final de la obra queda abierto, lo que significa la única aportación digamos innovadora al modelo: Melibea sube al muro de la huerta y allí permanece sin que nadie sepa si se suicidará o no.

Las voces de los personajes se distribuyen con cierta coherencia: la protagonista, una mezzosoprano, resulta demoníaca, y su papel exige cierta agilidad para poder hacer frente a las coloraturas de la partitura. Melibea, por otro lado, es una soprano lírica y Calisto un tenor del mismo registro. Sempronio y Pármeno son barítonos, Elicia y Areúsa sopranos, y Lucrecia, la criada, es nuevamente una mezzosoprano. En 1999 Nin-Culmell añadió a la obra un coro que aparece en los dos momentos cruciales de la trama, el primero cuando Celestina consigue concertar la cita entre los

2.— Una vez antes, en Madrid, se planeaba su estreno. La Alternativa Ópera, una compañía privada con base en Madrid y San Petersburgo, dirigida por Ana María Iriarte y con dirección musical de Alexis Soriano, tenía intención de estrenar la obra de Nin-Culmell en el Teatro Albéniz en enero del año 2001, con Mabel Perelstein en Celestina (datos de *Ópera actual* [Barcelona], núm 40 (julio agosto 2000), p. 10). Por razones que desconozco, no se llevó a cabo.

dos amantes y el segundo al final, entremezclándose con los cantos de Melibea sobre el muro. Son coros comentadores que citan textos de Juan del Encina y remiten a su propia música coral.

Tras el corto prólogo mudo o fragmento instrumental que anticipa el encuentro entre los dos amantes en un lugar público, Calisto cuenta a Sempronio y Pármeno en la primera escena este encuentro y su enamoramiento hacia Melibea. El primero de los criados recomienda a su amo acudir a Celestina —«Conozco una vieja barbuda que se dice Celestina; hechicera astuta, sagaz en cuantas maldades hay; (*Insinuante.*) el remedio te dará, ella te sanará»³—, a la que busca enseguida. Tras su llegada, Pármeno insulta a la vieja sin mayor motivo, actitud que Calisto intenta suavizar y que se ve frenada por la propia Celestina al hablarle de Elicia y de Areúsa. En la segunda escena en casa de la alcahueta, ésta convence a Elicia para que acepte a Pármeno como amante. Después la vieja invoca a Plutón con la intención de que funcione la alcahuetería entre Calisto y Melibea, hechizo que recuerda en sus aspectos musicales a uno de los modelos de Nin, que es *El amor brujo* de su maestro Manuel Falla.

Tras este primer punto culminante, el segundo acto nos lleva al huerto de Melibea. Lucrecia, desde dentro, habla con Celestina, que se encuentra fuera del muro. Consigue que Melibea la reciba. Le habla de Calisto y concierta sin mayores rodeos una cita para las doce de la noche en la puerta del huerto. Es aquí donde interviene el primer coro: «¡Triste amante, sin ventura!, todas te deben llorar, desprovisto de alegría para nunca en ti tomar». En la siguiente escena se produce el encuentro de los dos amantes que confiesan sus sentimientos mutuos de amor. Se citan de nuevo para la noche, Calisto debería entrar en el huerto con una escalera. Y también este segundo acto termina en casa de Celestina, donde la vieja, Elicia, Areúsa, Sempronio y Pármeno celebran el éxito de la alcahuetería. En pocos minutos se emborrachan, comienzan a pelearse por el dinero ganado por la vieja, y los criados de Calisto matan a Celestina.

El tercer acto constituye una sola escena, la del huerto de Melibea. Ella canta una canción catalana (lo que quizá remite al origen de sus padres, unos mercaderes de Barcelona, y el impedimento de su enlace con Calisto, castellano viejo noble) y enseguida llega el deseado a la cita de amor. Pronto se oyen alborotos extramuros, Calisto quiere saber qué sucede y el resultado es su caída y muerte. Melibea canta un aria de lamento (que recoge elementos del monólogo final de Pleberio en la obra literaria y por lo tanto no convence en boca de una muchacha:

¡O, la más triste de las tristes, tan tarde alcanzado el placer, tan presto venido el dolor! ¡Ay, dolor!, rezando lle-

3.— El texto completo de la obra se puede consultar en la página web del Teatro de la Zarzuela: <[http://teatrodelazarzuela.mcu.es/FileUploads/File/libreto_la_celestina\(2\).pdf](http://teatrodelazarzuela.mcu.es/FileUploads/File/libreto_la_celestina(2).pdf)> (última consulta 16-12-08).

van mi bien, mi todo. ¡Muerta, muerta mi alegría! Mi fin es llegado, llegado es mi descanso, llegado es mi alivio, llegada es mi acompañada hora. (*Se pasea por el huerto una última vez.*) Me acortaron mi esperanza, me acortaron mi gloria, me acortaron mi vida.

Ante la incógnita de si se suicida o no, interviene por segunda vez el coro: «A tal pérdida tan triste [...] buscarle consolación [...] claro está que es traición».

No entro en lo que podría ser una reseña del estreno.⁴ Predominaba aquella noche el aburrimiento y la mediocridad y con ello me refiero tanto a la dirección musical y escénica como a los cantantes (quizá con la excepción de las dos protagonistas femeninas). El mayor problema radica, sin embargo, aparte de la adaptación en libreto de un texto complejo ya expuesto, en la composición misma. Estamos de acuerdo con la opinión de Tomás Marcos (en una conferencia introductoria pronunciada pocos días antes del estreno) de que esta ópera significa una visión más bien historicista, puesto que su música está hecha sobre corrientes antiguas, de Falla a los hermanos Halffter. Nin-Culmell utiliza un lenguaje musical muy consolidado, historicificado diríamos, en la música española. La ópera, de haberse estrenado años ha, habría tenido más éxito. Esta *Celestina*, obra de un compositor musicólogo, presenta como aspecto más logrado la inserción de las dos piezas de Juan del Encina. Es cuando la música se desarrolla de forma ágil, madrigalesca y derivada del villancico, algo que muestra de manera llamativa que su origen no es del todo operístico. Quizá la intención del compositor haya sido ésta: diseñar su obra musical en formas híbridas musicales pensando en lo que tiene de género híbrido literario la *Celestina*. Desafortunadamente la ópera nos deja con una impresión meramente ecléctica.

Arno Gimber
Universidad Complutense, Madrid

4.– Para ello véase más bien Gonzalo Alonso en *La razón* del 21 de septiembre 2008 y Tomás Marcos en *El mundo* del día siguiente.

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo,
La hija de Celestina, ed. de Enrique García
Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008.

En sus momentos menos felices la edición de textos del Siglo de Oro, y dentro de esos rescates la producción de ediciones críticas, ha parecido una industria interminable, que si no ha llegado a su agotamiento es por trabajos concienzudos como el de Enrique García Santo-Tomás y su edición de *La hija de Celestina*. Tanto los especialistas y estudiantes de literatura medieval y áurea, como los que se dedican a los estudios de la mujer, la sátira áurea, la literatura celestinesca y la picaresca femenina, acogerán con gusto esta pulcra y definitiva edición de la novela corta más conocida de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Editado con esmero por García Santo-Tomás, el relato cuyos ocho capítulos ocupan tan sólo setenta y una páginas, es precedido por una sustanciosa introducción y bibliografía razonada. Toda edición se mide por la conceptualización de la antesala filológica que la precede, y esta de *La hija de Celestina* no deja nada que desear en lo que a presentaciones se refiere. Siguiendo el formato de la editorial, García Santo-Tomás se ocupa de los respectivos apartados convencionales, y es cuando se lee su introducción que se puede pensar en cómo el editor supera la visión de la obra de Salas como suplemento o epígono de un género canónico, la picaresca, que sigue vivo en nuestros días con los avatares del caso. De ahí que esta edición se cotejará forzosamente con las anteriores, y con la crítica y teoría que se sigue produciendo sobre la picaresca.

La introducción contiene cuatro subdivisiones; la primera provee los datos más actuales sobre la intensa vida bohemia de Salas. La siguiente contextualiza *La hija de Celestina* en términos de la sátira, el costumbrismo y la veta picaresca que la define. La tercera subdivisión ubica el relato en el canon novelístico de su tiempo y la última está dedicada a Elena, la protagonista, aseverando el editor que «Pese a lo que pudiera indicar el título, poco hay de alcahuetería y magia» (51) en la obra. Podemos su-

poner sin mucho riesgo que, debido a los desarrollos socioculturales de nuestro momento, las opiniones que García Santo-Tomás emite en este apartado sobre «Elena o el cuerpo del delito» serán de mayor interés para el público de su edición. Como cité anteriormente, el editor arguye que no hay mucho de la alcahuetería y la magia que esperaríamos en *La hija de Celestina*, ausencias que la separan de cualquier modelo genérico que se le quiera atribuir. En vez de esto, como expresa el editor, «El cuerpo de Elena es, de hecho, el propio texto de la novela» (51), revelando así la contemporaneidad de la obra.

García Santo-Tomás caracteriza al autor como cronista de la escena cultural madrileña de las primeras décadas del diecisiete, en la cual era participante carismático e incansable. García Santo-Tomás es, por supuesto, reconocido especialista en el tema del urbanismo literario a partir de su autorizado estudio de 2004, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Amigo de Lope y Cervantes entre otras muchas figuras del panteón literario de su momento, Salas Barbadillo es considerado por gran parte de la crítica moderna como el más importante novelista de su tiempo después del alcaíno (16), y esta novela en particular se cita como su obra maestra.

Respecto a las cualidades intrínsecas del *corpus* de Salas, García Santo-Tomás convence con los argumentos que expone, asegurando que la producción literaria del autor fue variadísima, ecléctica y abundante (más de setenta y cinco piezas). Sin embargo, su obra es poco estudiada y ha quedado «en un lugar poco menos que marginal, una suerte de perenne semiocultación injustificada» (28). García Santo-Tomás quiere subsanar esa situación con esta edición y con su libro en prensa *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, que publicará el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

La hija de Celestina, la primera y más editada novela de su prolífico autor, fue publicada por primera vez en Zaragoza en 1612, y esta *princeps* es la que García Santo-Tomás recopila y esclarece plenamente en su edición. De tema picaresco, con ecos de Rojas, Delicado y Mateo Alemán, «La ciudad, el poder del dinero, la traición, la violencia, el engaño y toda una serie de temas que recorrerán su producción literaria ya se cultivan con acierto en esta novela» (39). Aun así, tal vez no sea baladí referir que Salas y su obra merecen sólo menciones en compilaciones sobre la picaresca, como *Approaches to Teaching Lazarillo de Tormes and the Picaresque Tradition* (2008).

Para los lectores que desconocen *La hija de Celestina*, les espera entonces un relato híbrido, a caballo entre la novela picaresca y la cortesana, «que evoluciona del concepto de *novella* italiana, sin llegar a ser una novela picaresca como tal» (47), y que sorprende por su truculencia. La trama baraja una serie de circunstancias viles (prostitución, engaños, robos, huidas), ciudades (Toledo, Madrid, Sevilla) y ambientes (casas nobles, me-

sones y hampa) en una conjugación violenta, pero altamente entretenida y bien escrita. A esa hibridez se añaden pasiones desenfadadas, nobles disipados y rufianes criminales, asesinatos, envenenamientos, ocultaciones, abusos, traiciones y maridos pacientes. En fin, todo lo que se espera de una novela del diecisiete, y más.

Como en toda obra relacionada con la picaresca femenina, la protagonista es presentada de una manera sistemáticamente negativa, y este texto culmina en un castigo ejemplar. La apicarada Elena es brutalmente ajusticiada, garrotada y lanzada al río Manzanares, mientras que don Sancho, el noble vicioso y violador del que arranca la historia, supuestamente escarmenta debido a ella: «admirado de tantos engaños como le había pasado con Elena, y mucho más de su miserable fin, propuso de allí adelante vivir honesto casado» (153). Mientras que en esta novela Salas Barbadillo parece denunciar la corrupción a todos los niveles sociales, especialmente los vicios de la carne, como concluye García Santo-Tomás, «*La hija de Celestina* es más una reflexión sobre la explotación del cuerpo femenino» (57) y su protagonista «es la hija no sólo de una celestina, sino de una realidad sin escape donde todas las puertas están cerradas» (57). Tenemos aquí entonces una perfecta adecuación de texto y edición.

Adrienne L. Martin
University of California, Davis



La Celestina de Fernando de Rojas.
Dirección de Beatriz Córdoba.
Teatro Círculo (Nueva York). Octubre-No-
viembre de 2008.

Desde el 23 de octubre hasta el 9 de noviembre de 2008, en el Teatro Círculo de Nueva York se representó *La Celestina*, de jueves a sábado a las 20:00 de la tarde, y los domingos a las 15:00 de la tarde. El espacio teatral en sí es pequeño y el escenario, de forma rectangular, presenta unas 30 sillas en el lado más largo y unas 15 por los lados más cortos (atrás hay una pared de ladrillos con unas escaleras colgando de un pasamano). No obstante esta impresión inicial de simplicidad, los efectos especiales, así como los elementos presentes en la escena (unas sogas colgando del techo, etc.) y los cambios de cortinas, permiten una buena reconstrucción de los tres ambientes (las casas de Calisto, Celestina y Melibea) en los cuales se mueven los personajes y se desarrollan las diferentes acciones de la obra. El espacio entre público y escenario se ha aprovechado a la perfección para representar las escenas en la calle (cuando Sempronio va a hablar con Celestina en el acto I; cuando la vieja se dirige a casa de Melibea por primera vez, acto IV; etc.); también parece acertado el recurso de poner a los personajes sobre las escaleras de cara a la pared y de espaldas al público cuando era necesario, en forma de «standby», para continuar con otra acción paralela (así, por ejemplo, en el acto I, cuando se representa el largo diálogo entre Celestina y Pármeno, mientras que Sempronio y su amo Calisto han subido arriba). En cuanto a los efectos especiales, da buena impresión, en particular, el conjuro de la vieja a Plutón (acto III). Las luces se bajan y en medio del escenario Celestina abre una gran trampilla de donde sale una luz roja, para indicar la caldera donde la tercera va echando los ingredientes para su conjuro. Simultáneamente, sale por

debajo del escenario humo blanco para recrear el ambiente perfecto para tan diabólica práctica.

Dicho esto, pasamos a comentar la adaptación escénica de la obra y las actuaciones. La producción es de un único acto que empieza con el encuentro de los dos jóvenes y la confesión de amor de Calisto a Melibea. Tras un breve baile que representa, se entiende, el loco enamoramiento del noble, se entra de lleno en pleno acto I, escenificado de manera notable sin ahorrar detalles o pasajes significativos (como la vuelta del desesperado Calisto después del rechazo de Melibea, los diálogos entre el enamorado y Sempronio, Sempronio y Celestina, o entre Pármeno y Calisto mientras que la vieja y Sempronio esperan a la puerta). Hasta el acto XI la puesta en escena sigue muy de cerca la trama de *La Celestina* y se agradece esta fidelidad a la historia original.

Por lo tanto, cuesta decir que rompe este encanto la parte final de la producción que, de manera abrupta, subvierte el orden de los acontecimientos. Todo termina y se consume a partir del acto XII: Sempronio y Pármeno acompañan a Calisto en el primer encuentro con la deseada Melibea; los dos enamorados gozan de su amor y, puestos ellos en «standby» en la trampilla que antes sirvió de caldera, la acción continúa con la tensa discusión entre los criados y la alcahueta acerca del reparto del botín ganado. Otro «standby» nos devuelve a los enamorados: Calisto se va cuando oye unos ruidos en la calle y, tras este único encuentro con Melibea, cae de la escala y muere (su caída se representa con un fuerte efecto sonoro y con Calisto en la escalera, sus brazos levantados, pero pegado a la pared como si estuviera aplastado en el suelo). Melibea, desesperada, después de un breve monólogo lleno de quejas y dolor, sigue a su amado, suicidándose (y su muerte se representa exactamente como la de Calisto), sin que aparezca en el escenario Pleberio o se haga referencia alguna a la torre. Llega la última escena: Sempronio y Pármeno matan a Celestina y huyen. Las luces bajan otra vez, y por ambos lados del escenario se oyen voces gritando: «¡Justicia! ¡Justicia!». Del techo de un escenario vacío bajan dos sogas, indicando el fin de los dos criados, y así termina la representación.

Los diálogos seleccionados respetan el texto original, y los actores, ocho en total (Calisto, Melibea, Sempronio, Pármeno, Celestina, Areúsa, Elicia y Lucrecia), lucen las características físicas de cada uno para su rol. También, la indumentaria refleja bien el estado social al que cada uno pertenece. Entre los actores, los que se destacaron más fueron los criados, Sempronio (Fermín Suárez) y Pármeno (José Cheo Oliveras), tanto en sus diálogos como, en particular, en sus gestos. Muy bien logradas fueron las actuaciones de Celestina (Beatriz Córdoba) y Lucrecia (Jessica Florí) que encarnaban con gran estilo estos dos personajes celestinescos: la avaricia y astucia de la vieja manipuladora por un lado, y, por el otro, la represión del deseo sexual junto a una mezcla de temor/atracción hacia la alcahueta

por parte de la criada de Melibea. Las dos mozas, Areúsa (Eva Cristina Vásquez) y Elicia (Mariana Buoninconti), han representado con eficacia la sensualidad unida al deseo de provecho. En cuanto a los jóvenes amantes, Calisto (José Enrique Díaz), sin quitarle honor y gloria por su papel, se ha pasado en algunas ocasiones por vehemente, pero será una cuestión de la dirección e interpretación y, como dice el conocido refrán: *unicuique suum*. Melibea (Patricia Becker), por su parte, después de un comienzo tibio, ha logrado darle color y carácter al personaje presentando en toda su complejidad la batalla interior que consume a la joven y la llevará a ceder su virginidad a Calisto. Soberbio salió el diálogo del acto XII de los dos enamorados a través de la puerta, representada ésta por una escalera entre los dos personajes que la agarran con las manos, pero sin poderse tocar. Ha sido, sin duda, la escena en que los dos han actuado mejor, mostrando el gozo de dos jóvenes en el momento de su primera y mutua confesión de amor y, al mismo tiempo, retratando el dolor y la desesperación causados por las «molestas y enojosas puertas» que impiden su deseada unión.

Un último comentario. Según un informe, el año pasado la misma representación llevada a cabo en el Teatro Círculo fue bastante diferente, sobre todo en la conclusión: la producción acababa con el suicidio de Melibea seguido por el monólogo de su padre, Pleberio, voz en «off». Esto nos indica que todavía la compañía del Teatro Círculo y su directora/actriz, Beatriz Córdoba, siguen en fase de experimentación, intentando encontrar una escenificación ideal de la obra maestra española. Se espera, ¿por qué negarlo?, que vayan mejorando y nos propongan en el futuro una representación que desde el principio hasta el final nos hechice y nos transporte al más fiel entorno celestinesco.

Devid Paolini
The City College of New York



El conjuro de Celestina (acto III)



Celestina y Melibea (acto IV)



La Celestina. Chamizal National Memorial XXXIII Siglo de Oro Drama Festival, March 5-8, 2008. El Paso, Texas.

La Celestina was performed on March 8, 2008, as the last of four works comprising the XXXIII Siglo de Oro Drama Festival in El Paso, Texas. As is well-known, the festival takes place annually at the Chamizal National Memorial of the United States Park Service, a site marking a previously contested border between Mexico and Texas. The festival coincides with the annual conference of the Association of Hispanic Classical Theater (AHCT), which this reviewer was attending.

Rojas's work was presented by Teatro Círculo, an experienced theater company based in New York City. The company had performed the work as part of its regular season in November and December of 2007. Beatriz Córdoba directed and also filled the challenging role of *Celestina*. Córdoba based her production on Luis Escobar and Humberto Pérez de la Ossa's 1957 adaptation of the sixteen-act *Comedia de Calisto y Melibea*. A dialogue with the director and cast, arranged by the AHCT and led by Professor Isaac Benabu of Hebrew University, followed the production. It provided insights into the artistic vision shaping the production.

A particularly striking element in this production is Jorge Dieppa's set design, starkly simple and yet very flexible. The curtain opens to reveal five wooden platform ladders placed at the rear of the stage, the tallest one of about twelve feet in the middle and the others descending in height on either side. These ladders serve variously as the walls, doors, gates, and the tower that figure so prominently as barriers in Rojas's work. To cite only one example of their effective use, in Calisto's tryst with Melibea the two characters place themselves behind separate ladders, circling around and within them as they converse.

In front of the ladders and defining center stage is placed a large platform about twelve feet square and a foot high, with a brightly-colored

and lit circular pattern in its center. Much of the action takes place on and around the platform, which represents different interiors. Hanging over the platform is a dangling web of gourds, herbs, and string, along with two hanging nooses, the latter present only during Act One and a dance interlude that follows.

After the initial meeting of Calisto and Melibea, two female figures in black leotards sensuously climb on the background ladders and then slither across the center platform where two male figures in period costume are performing a slow-motion knife fight. The dance ends with each male-female couple rolling on the platform locked in an embrace. In the post-performance dialogue, Beatriz Córdoba observed that the dance interlude expresses her understanding of Rojas's view of the world as a nest of dangerous vipers that are always ready to attack (an unacknowledged allusion to Rojas's own words in the prologue to the *Tragicomedia*). In the director's interpretation, the two human needs that shape the play are lust and violence, symbolized respectively by the female and male dancers at the beginning. She also explained that the hanging nooses in the prologue are meant to introduce a note of circularity by anticipating the execution of Sempronio and Pármeno, thereby introducing the idea that in the end «the Devil takes revenge on everyone.» Likewise, the tangled web hanging over the central platform responds to her desire to make the play revolve around *Celestina* and her «rotten, smelly» house. This also accounts for the very rapid pacing of the second half of the play, the piling up of one violent death after another, with the arrival of the authorities at *Celestina*'s house closing the play, well after Pleberio's speech.

Music and lighting work well together to create or enhance a mood of foreboding. Although simple, the music ranges from sensual to menacing, and often has a Middle Eastern rhythm that features drums and flutes. Lighting effects, centered on the central platform, also contribute nicely to the overall effect. The scene of *Celestina*'s conjuring of the devil, for example, is accompanied by a jungle rhythm and lurid red and purple light patterns on the platform, with the rest of the stage shrouded in darkness. On the other hand, the overall darkness of the production, while suggestive of the sinister quality that the director seeks to convey, at some crucial moments undermines its dramatic quality. The most notable failure in this regard is the final appearance of Pleberio, who inexplicably delivers his wrenching soliloquy in almost total darkness.

Of the period-appropriate costuming (by Maria Cristina Fusté), Melibea's is the most evocative, from the red velvet dress she wears at her first encounter with Calisto, to the gauzy blue nightgown that he removes unceremoniously in the seduction scene, leaving her in a satin slip. Also remarkable is the shapeless brown burlap tunic that *Celestina* wears throughout the play.

All of the actors perform their roles well and project the nuances of the dialogue and asides clearly. José Enrique Díaz plays Calisto in a somewhat subdued and straightforward manner, downplaying the character's parodic exaggerations. The blond and elegant Silvia Sierra makes a striking Melibea. She conveys the character's growth —perhaps a bit too abruptly— from an uncertain and sheltered young person to a desiring woman writhing (literally) in the throes of passion. Of the secondary characters, Pármeno and Elicia are the most effective, the former convincingly conflicted and wavering in his loyalties, the latter giving a very physical performance that is both bold and bawdy, especially in the upstairs-downstairs bedroom farce scene of Act One.

As for the anti-heroine herself, it is perhaps not surprising, given the challenges of simultaneously directing and acting, that Córdoba's performance as *Celestina* is not as compelling as one would wish. Although she possesses considerable stage presence, Córdoba is too attractive, youthful, and lithe to play the old bawd weighed down by age and poverty, despite the aforementioned burlap tunic that hides her figure. Nor in this reviewer's opinion does she project the power of verbal manipulation that is central to the character and her interactions with her clients. It should be noted, however, that Córdoba received an Association of Critics of Entertainment (ACE) award for her acting and direction of the play.

On its website Teatro Círculo describes itself as «a theater company founded by a group of Puerto Rican artists with a strong academic background committed to preserving and promoting our cultural heritage through the presentation of creative, inclusive and educational theater works. It is our purpose to expose the public to the best works of Spanish and Puerto Rican playwrights, both contemporary and classical and in general, to foster an appreciation of the richness of Latin American and Iberian cultures in the context of the pluralism that characterizes NYC.» Their effective stage adaptation of *Celestina* performed before a full audience of Hispanics and Spanish-speakers at Chamizal, demonstrates that they are fulfilling their cultural mission.

Barbara F. Weissberger
University of Minnesota, Emerita



Bibliografía

CELESTINA: Documento bibliográfico (suplemento número 31)

Joseph T. Snow
Michigan State University (Emeritus)

[El trigésimo suplemento bibliográfico apareció en el tomo 30 (2006), continuando una serie que inicié en 1985. El que debió aparecer en 2007 nunca llegó a completarse y se pospuso. La necesidad en 2008 de usar todo el espacio para la publicación de las actas del simposio sobre *Celestina* de Lyon hizo que sólo ahora, en 2009, aparezca este suplemento, evidentemente algo extendido por la recuperación de los estudios llevados a cabo desde el trigésimo (más de 200 entradas). He tenido la ayuda de los profesores Eloísa Palafox que me dejó los materiales que tenía (sin anotar) y Raúl Álvarez que contribuyó con cuatro de las anotaciones de este suplemento (marcados al final: [RA]). A los dos mis más sinceras gracias. También me han proporcionado, generosamente, materiales reseñados en este suplemento: P. Botta, F. Carmona, E. Fernández, C. Heusch, J. Maestro y C. Scarborough. No hubo tiempo para anotar unas cuantas cosas, que dejo a mi sucesor, Devid Paolini, para un futuro suplemento. Una cosa notable en este suplemento es la gran cantidad de entradas bajo ROJAS: ediciones, reimpresiones, traducciones, adaptaciones de varios tipos y nuevos formatos para apreciar la obra, muchas de ellas con ilustraciones originales. JTS.

1856. ALARCOS, Miguel, «La bella de Fernando de Rojas: innovación y tradición ovidiana», *Archivo de Filología Aragonesa* 59-60 (2002-2004), 1757-1772.

Compara sutilmente la descripción de Melibea en el Auto I, punto por punto, con los antecedentes en Juan Ruiz y Ovidio para concluir que

Rojas rehace la «bella» de Juan Ruiz, agregando huellas ovidianas por él rechazados y, al final, creando una descripción caracterizadora del que describe, exagerada hasta la caricatura.

1857. ALBALÁ PELEGRÍN, Marta, «Un códice misceláneo: la *Comedia de Calisto y Melibea*, Sevilla, 1501, Rès Yg. 63, BNF», *Bulletin of Spanish Studies* 86.4 (junio 2009), 435-58.

El único ejemplar de la *Comedia* de 1501 (en París) es facticio. Contiene al final once *rondeaux* franceses contemporáneos de la *Comedia* que se editan aquí por primera vez en un apéndice. El estudio especula sobre sus dueños previos, sus encuadernaciones y el por qué de estar unidos estos textos en un único tomo; lo más probable, como se demuestra en un agudo análisis, es que los temas de amor cortés en una obra y otra se asemejaban para el dueño que los unió.

1858. ALONSO ASENJO, Julio, «El nigromante en el teatro preloquista», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. M. V. Diago & T. Ferrer (Collecció Oberta, Valencia: Universidad - Dept. de Filologia Espanyola, 1991), 91-105.

En el segundo apartado, se habla brevemente de *Celestina* y de obras celestinescas como la *Tragedia Policiana* (1547), la *Comedia Eufrosina* (1542), la *Comedia Tideia* (1550), la *Comedia Florinea* (1554), y la *Comedia Selvagia* (1554). No ofrece detalles ni comparaciones con las artes de *Celestina* (pp. 97-98).

1859. ÁLVAREZ MORENO, Raúl, «Religious Struggle, Linguistic Struggle: Exposing the Challenge to the Transcendental in *Celestina*», *eHumanista* vol.12 (2009), 182-201. (www.ehumanista.ucsb.edu)

En la segunda mitad del s. xv, la evolución desde lo transcendental hacia lo particular, visible y material, dio lugar a nuevas formulaciones lingüísticas y religiosas que aquí se estudian en *Celestina*. El triple análisis de «Dios», «de Dios» y «a Dios» lo evidencia claramente, como los ejemplos aducidos lo comprueban plenamente. Y es que la relación entre *res* y *verba* había sido reexaminada en un mundo nuevamente invadido por la multiplicidad, la ambigüedad y un concepto de tiempo más lineal que permite el control humano.

1860. ASENJO GONZÁLEZ, María, «La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*», *Celestinesca* 32 (2008), 13-36.

Lee *Celestina* por el interés que la obra suscita en cuanto a las muchas transformaciones sociales y urbanas a finales del siglo xv (vida religiosa y laica, articulación social, los distintos espacios urbanos y el caso de las clases marginadas).

1861. AVALLE ARCE, J. B. de, *Las novelas y sus narradores*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

Atribuye carácter narrativo a *Celestina* (novela dialogada) no por su forma dramática, que carece de narrador, pero por los preliminares en los que se ven una serie de autores, uno llenando las líneas establecidas por otro (auto i). Uno de los aciertos de esta obra de final estoico es la inclusión de los padres de Melibea y, en particular a Pleberio, cuya presencia subraya y engrandece el mensaje. Ver el Índice.

1862. BARANDA, Consolación, y Ana M^a VIÁN HERRERO, «El nacimiento crítico del ‘género’ celestinesco: Historia y perspectivas», en «*Orígenes de la novela*». *Estudios*, dir. R. Gutiérrez Sebastián & B. Rodríguez Gutiérrez (Santander: Universidad de Cantabria/Sociedad Menéndez Pelayo, 2007), 407-481.

Estas dos reconocidas celestinistas consideran en profundidad las aportaciones esenciales de Menéndez y Pelayo en la formulación del género y del corpus de lo que llamamos ‘lo celestinesco’ en el siglo XVI (1513-1602). Luego empalman sus ideas básicas con otras aportaciones sucesivas (Lida de Malkiel, Heugas, Whinnom y Baranda) en el campo metodológico. Señalan la larga influencia de *Celestina* y, en un alarde bibliográfico, resumen la situación actual de los estudios de la obras del género celestinesco (448-468). Terminan con unas sugerencias para revalorar tantas obras poco conocidas como el género al que pertenecen.

1863. BARANDA LETURIO, Nieves, «El lector en su tiempo: Marginalia a la *Tragedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza 1507)», en ‘*Ad amica amicissime scripta*’: *Homenaje a la profesora M^a José López de Ayala y Genovés* Coord. J. Costas Rodríguez (Madrid: UNED, 2005), vol. II: 191-200.

El único ejemplar completo de Zaragoza 1507 contiene marginalias de tres manos diferentes, algunas mutiladas con la encuadernación en un volumen facticio. Muchas de ellas se pueden resolver mediante distintas metodologías. Nos proporciona un caso interesante sobre la recepción casi coetánea con la publicación de la obra, en que los autores de las anotaciones tratan a *Celestina* como obra clásica más que una obra de diversión. Es evidente que tanto los autores del texto como los de estas anotaciones marginales practican la técnica de la memoria pulsada, característica de la enseñanza memorizada común a esa época.

1864. BAUTISTA, Francisco, «Realidad social e ideología en *La Celestina*», *Celestinesca* 32 (2008), 37-50.

Una cuidada consideración sobre las nociones que atribuyen al texto celestinesco un enfoque anti-nobiliario (Maravall y otros). Pero des-

pués de citar comentarios de varios textos de la época sobre la nobleza, virtud, amor cortés y más, opta por indicar un carácter más bien estético-literario en los textos celestinescos (de Areúsa en el auto IX, de Sempronio en el auto II) con poco engarce con los temas políticos discutidos en el momento de su aparición.

1865. BEARDSLEY, Theodore S. Jr., «Early Editions of *Celestina* at the Hispanic Society of America», en *La Celestina 1499-1999*: 7-17.

Describe con detalle la cronología de las *Celestinas* en las colecciones de The Hispanic Society of America (HSA) de 1904 hasta 1999, con mención de las personalidades y las anécdotas relevantes a las distintas adquisiciones. En 1999, la HSA poseía 32 ediciones tempranas (11 de ellas son únicas) y otras ediciones en microfilm, varias traducciones y unas cuantas ediciones facsimilares.

1867. BECERRA MAYOR, David, «El impacto burgués y la ambigüedad de los linajes de Melibea y Calisto», *Verba Hispanica* 14 (2006), 21-37.

Según esta lectura de la obra, el texto está lleno de contradicciones, confusiones y ambigüedades en la instancia de la vida social retratada. La transparencia del feudalismo se transforma en la libertad de la nueva burguesía y los primeros brotes del sistema capitalista, dando como resultado una sociedad en la que nadie sabe quién es realmente. Esta burguesía de *Celestina* está en un proceso de legitimarse creando nuevos hitos categorizadores. Sugiere que los protagonistas no se casan porque buscan el amor que existe sólo fuera del matrimonio.

1868. BELTRÁN, Rafael, «Lágrimas de Celestina suben del corazón a los ojos: imágenes poéticas en la 'memoria del buen tiempo' (Auto IX)», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. J. T. Snow & R. Wright (Liverpool: Liverpool UP, 2009), 159-169.

Es un estudio amplio de las razones por las cuales llora Celestina en el auto IX, una mezcla de análisis textual y el aprovechamiento de imágenes poéticas del siglo XV relacionadas con la noria (cuyos arcaduces suben llenos y bajan vacíos) y con el dolor de la memoria de mejores tiempos (Celestina recordando la honra de hace veinte años, ahora casi esfumada). Las citas de antecedentes y el análisis enriquecen la escena, con la incompreensión tanto de Areúsa como de Sempronio, anclados ambos en el momento presente.

1869. BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, «Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*», *Lemir* 12 (2008), 325-339.

En un comentario bien pensado y completo, expone los valores de la hipótesis de García Valdecasas (2000) de que Rojas interviene en la

obra sólo hacia el final, trabajando con un texto completo, agregando sentencias y otras adiciones. Podría ser autor de los autos xv-xxi. Se apoya con las ideas de otros críticos como Canet (2007), Snow (2005-2006) Cantalapiedra (1986, 2000) y Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia (1989, 2001). Termina reclamado una edición diferente de la obra más a tono con lo que sería la obra sobre la cual trabajó Rojas.

1870. BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, «*La Celestina* desde el punto de vista escénico: Consecuencias para la atribución de la autoría», *Lemir* 13 (2009), 97-108.

Contrasta las técnicas escénicas de la obra y encuentra que las de los autos I-XIV distan mucho de las de los autos xv-xvi (de la *Comedia de Calisto y Melibea*). Estos datos apoyan las ideas de García Valdecasas (2000) de que Rojas sólo terminó la CCM y los primeros 14 autos eran de un autor anónimo. Hay muchos ejemplos aclaratorios para justificar esta dicotomía de artes escénicas.

1871. BIZZARRI, Hugo O., «Los refranes de *Celestina* interpretados por su 'primer comentarista'», *Celestinesca* 31 (2007), 9-22.

En este estudio se profundiza en la relación de los comentarios del autor anónimo de *Celestina comentada* y su relación con el *studia humanitatis*, todo al servicio de revelar su concepción de la lengua castellana. Presta atención especial a giros, etimologías, comparaciones de la lengua latina con la castellana, y la idea de *Celestina* como obra clásica. Su forma de ver las cosas difiere mucho de la forma de interpretar las paremias en obras como el *Seniloquium* (anón.) o la *Philosophia vulgar* de Mal Lara.

1872. BIZZARRI, Hugo O., «*Celestina* y la 'copia de sentencias entretejidas'», *Celestinesca* 32 (2008), 51-68.

Se centra en la presencia de «colligir flores» por Melibea (Auto xx) de los libros de Pleberio, un proceso interno que refleja la evolución de Rojas al absorber la gran copia de sentencias del antiguo autor. Posteriormente, esta búsqueda se explora externamente mediante tres facetas: en el lector humanista del ejemplar de Zaragoza 1507 (ahora en Toledo), en el anónimo comentarista humanista del texto de hacia 1570, y en Kaspar von Barth (1624, su traducción al latín).

1873. BLECUA, Alberto, «'Minerua con el can', o los falsos problemas filológicos», *Revista de literatura medieval* 14.1 (2002), 37-46.

Propone como lectura original de «Minerva con el can» (postulando seis manuscritos intermediarios) la frase «Semiramis con el caua-

llo» (que llegaría al quinto intermediario —el Ms de Palacio— como «mjreua con el can»).

1874. BLINI, Leonardo, «La *Tragicomedia* en verso de Juan Sedeño (1540) y sus relaciones con ediciones anteriores de *La Celestina*», *Lemir* 13 (2009), 133-168.

Esta entrada y la siguiente tienen su origen en la tesis doctoral (Roma, 1988-1989) del autor, que ahora ve la luz. Blini, analizando la fidelidad léxica de Sedeño, se interesa en saber qué edición podría haber sido la base de la obra versificada. Utilizando fragmentos textuales y contrastándolos con las ediciones anteriores a 1520, primero, y con las restantes hasta 1540, después, descubre que ninguna ha podido servir de base, aunque hay correspondencias interesantes con el grupo de textos valencianos de 1514-1519-1529 (teoría avanzada primero por M. Marciales). También sugiere que, en el *stemma* presentado por Lobera, hubo un subarquetipo de las ediciones valencianas que bien podría haber sido el texto base de Sedeño, hoy perdido pero producto de la primera década del s. XVI.

1975. BLINI, Leonardo (ed.), *Juan Sedeño. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Nueuamente trobada y sacada de prosa en metro castellano por*— (Salamanca, 1540). *Lemir* 13 (2009), Textos, pp. 29-234.

Blini presenta su estudio introductorio (pp. 31-46) y los criterios de edición con ilustraciones de los ejemplares consultados (Madrid, Nueva York, Austria), y una completa transcripción en formato de dos columnas (pp. 49-225), con notas textuales (pp. 226-233). La única edición es de Salamanca: Pedro de Castro, 1540.

1876. BOTTA, Patrizia, «En el texto de B», en *La Celestina 1499-1999*, 19-40.

Es este un minucioso estudio sobre el lugar único de la edición de Burgos 1499 en el *stemma* de las tres comedias (errores comunes, no comunes, lecciones superiores e inferiores, por ejemplo) que demuestra que una buena edición moderna debe basarse en la de Burgos, con las debidas correcciones.

1877. BOTTA, Patrizia, «Los epígrafes de *La Celestina*», en *De rúbricas ibéricas*, ed. A. Garribba (Col. Terra Ibérica II, Ricerca 1, Roma: Aracne, 2008), 183-208.

Reimpresión del artículo con el mismo título aparecido en 1999.

1878. BOTTA, Patrizia, «Entre cancionero, romancero, *Celestina* y Valencia», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman*

Severin, ed. J. T. Snow & R. Wright (Liverpool: Liverpool UP, 2009), 104-113.

Edita el romance (en 80 octosílabos) del corrector de la *Comedia*, Alonso de Proaza, «en loor de la cibdad de Valencia» y un villancico (con 19 octosílabos) en forma de oración. Interesante también por las notas biográficas de Alonso de Proaza, que llama probable «colega» de Rojas en Salamanca.

1879. BOTTA, Patrizia, «Textos en devenir», en *Autour de «La Celestina»*, ed. Rica Amran (Amiens: Univ. Picardie Jules Verne-Indigo, 2008), 267-280.

Botta puntualiza cómo el texto moderno (utiliza la edición de Russell, 1991) se configuró a través de varias etapas desde el MS a la edición de 22 autos (1526) y cómo se distinguen —tipográficamente— las distintas etapas en modernas ediciones. Imprime una lista de 90 ediciones impresas (y dos MSS) de *Celestina* (1499-1644) y describe en general las fases de su crecimiento. En las ediciones modernas, no leemos el texto como fue creado, sino sinópticamente (todas las fases en una edición combinada).

1880. BRIESEMEISTER, Dietrich, *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsche-Spanische Kulturbeziehungen Gestern und Heute*, ed. H. Wentzlaff-Eggebert. Beiheften zur Iberoromania, Tübingen: Max Niemeyer, 2004.

Contiene dos breves artículos sobre *Celestina*: (1) «Die lateinische *Celestina*. Kommentar und Übersetzung von Kaspar von Barth (1587-1658)», es una versión alemana de su estudio en castellano de 1998, «La Celestina latina. Comentario y versión humanista de Kaspar von Barth» (pp. 290-295); y (2) «Christoph Wirkungs deutschen *Celestina*-Übersetzungen (1520 und 1534)», que reimprime de la nota publicada en 1974 en *Sprach, Literatur, Kultur*, un libro de homenaje editado por él (aquí, pp. 296-301).

1881. CACHO CASAL, Rodrigo, «*Marca Tulia se llamaba una dueña*: la vieja consejera en la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón* 100 (2007), 71-90.

Las elegías ovidianas de *Amores*, con otras de Propertio, mediante el procedimiento del humanismo —la *imitatio*— han pasado por *Celestina* a tres autores de Renacimiento y Barroco: Diego Hurtado de Mendoza («Hay una, quien quisiere saber de ella»), Quevedo (con tres romances estudiados) y Jacinto Alonso Maluenda («Romance a una taimada vieja»), todas ellas basadas en los consejos de Dipsas a una joven, con bastante exageración de lo grotesco y, más tarde, un humor fuertemente conceptista.

1882. CANAVAGGIO, Jean, «*La Célestine* au miroir du théâtre espagnol des xv^e et xvii^e siècles», *Celestinesca* 32 (2008), 69-84.

Sin negar la popularidad de aspectos de *Celestina* en obras teatrales de los siglos xvi y xvii, afirma que se ve más en el uso de refranes y sentencias y en referencias a los personajes y menos en estructuras y situaciones plagiadas (los ejemplos vienen de Lope y su escuela), siempre con la excepción de figuras de la *madre Celestina*. En la «comedia nueva» propuesta por Lope, la mezcla de lo cómico y lo trágico se rige por otras convenciones afectadas por la presencia del espectador.

1883. CANET VALLÉS, José Luis, «*Celestina* 'sic et non'. ¿Libro escolar universitario?», *Celestinesca* 31 (2007): 23-58.

Defiende la idea de que, específicamente, en la Universidad de Salamanca, y con un auditorio de escolares, nació *Celestina*, libro de texto, con un interés en fomentar una serie de reformas en el currículo y en la enseñanza. Además, sugiere la probabilidad de que sea el editor de la obra impresa Alonso de Proaza.

1884. CANET VALLÉS, José Luis, «Género y dramaturgia en la *Celestina*», *Theatralia* 10 (2008), 27-42.

Repasa los orígenes de *Celestina*, los terencianos y los basados en la comedia humanística, señalando aspectos comunes con estos textos y, al mismo tiempo, remarcando las innovaciones, tildando el complejo total no de 'teatral' sino de 'dramático'. Comenta cómo la obra dio origen a muchas obras teatrales posteriores, ejemplificadas en estas páginas por dos obras de Pedro Manuel de Urrea, su *Égloga de Calisto y Melibea* (1513) y la *Penitencia de amor* (1514).

1885. CANET VALLÉS, José Luis (ed.), *La Comedia Thebayda*. Textos Recuperados 21, Salamanca: Universidad, 2003.

En el largo estudio introductorio sobre la comedia humanística como antecedente de la *Thebayda* (primera imitación celestinesca), pasa revista a las diferencias y similitudes entre ellas, diferentes usos del tiempo y espacio, etc., aun reconociendo una clara deuda de *Thebayda* a *Celestina*.

1886. CANET VALLÉS, José Luis, «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del xvi», *Celestinesca* 32 (2008), 85-108.

En la primera parte, se expone —breve y claramente— las ideas enfrentadas del escolasticismo, nominalismo, lulismo, espiritualismo, escotismo y humanismo en el ambiente universitario cuando se escribió la primera *Celestina*. En la segunda parte, se analiza a la luz de

estas contiendas la presencia de ellas en lo que sería el *supuesto* texto del primer autor (el primer auto).

1887. CANET VALLÉS; José Luis, «Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos xv-xx*, eds. I. Romera y J. L. Sirera (Valencia: Universidad – Col. Parnaseo, 2007), 15-28.

Ve en las comedias humanísticas *Poliscena* (1433) y *Poliodorus* (1445) los temas centrales del ambiente escolar-universitario que tendrán su continuación en *Celestina*, modificados para una mayor claridad en uno de los principios de la responsabilidad de las acciones del individuo (esp. en el tema libre albedrío introducido por Lorenzo Valla). *Celestina* presenta huellas de un nuevo modelo educativo atractivo a humanistas como Alonso de Proaza.

1888. CARMONA-RUIZ, Fernando, «La recepción de *La Celestina* en Alemania en el siglo xvi». Disertación doctoral de la Univ. Fribourg (Suiza), noviembre de 2007, 442 pp. Director: Hugo Bizzarri.

Un exhaustivo estudio de las dos traducciones (1520, 1534) de *Celestina* por el mismo traductor, Christoph Wirsung y de la imprenta y del grabador que hizo las ilustraciones que adornan las dos traducciones. Agrega interesantes conclusiones sobre el impacto de la obra en la cultura alemana. Ilumina la época de Lutero y el impacto que tenía sobre las modalidades de la segunda traducción. Propone que la versión se hizo a base de una edición de la traducción italiana de Milán, 1514, adquirida por Wirsung cuando estudiaba en Italia en 1519. La tesis está en red en la siguiente dirección: «<http://ethesis.unifr.ch/theses>»

1889. CARRILLO, Elena, «Memoria y parodia del amor cortés», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)* (eds. A. López Castro - L. Cuesta Torre), León, Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, vol. I, 2007, 405-413.

El interés recae sobre la parodia del amor cortés y aduce los ejemplos de Calisto y Melibea. Sería más paródico el tema en una obra en el que el enamoramiento fuera visto como imposible. *Celestina* es menos paródica en este sentido, y es más clara la parodia en el caso de Don Quijote y Dulcinea.

1890. CASTELLS, Ricardo, «La melancolía y la unidad temática en *La Celestina*», en *La Celestina 1499-1999*, 41-51.

Un intento de vincular la figura de Rojas (en la «Carta» y en el «Prólogo») con el personaje y las palabras de Pleberio en el auto xxi. En

cuanto a las fuentes de ideas y temas, ambos personajes son melancólicos (regidos por Saturno) y esto, según este autor, es lo que permite identificar la figura de Rojas con la filosofía de Pleberio.

1891. CASTRO, Eva, «La Biblia y el universo dramático medieval», en *La Biblia en la Literatura Española. I. Edad Media. 1/1 El imaginario y sus géneros. 1/2 El texto: fuente y autoridad* (dir. G. del Olmo, coord. M. I. Toro Pascua), Madrid, Trotta - Fundación San Millán de la Cogolla, 1/1, 2008, pp. 191-220.

En las pp. 194-201 se exploran las referencias bíblicas en *Celestina*, proceso iniciado en la *Celestina comentada*. Se incluyen (198) en una lista por autos, que demuestra que el primer auto es de génesis diferente. La mayoría de las citas, tal vez sorprendentemente, salen de las bocas de los miembros de la clase baja.

1892. CHAVIANO, Daína, «Símbolos y arquetipos en la trinidad protagonista de *La Celestina*», *Celestinesca* 30 (2006), 9-25.

Asociaciones arquetípicas —estudiadas en los nombres de Calisto, Melibea, Celestina— que hacen de *Celestina* una obra simbólica colectiva y persistente más allá de las fronteras culturales. Intenta mostrar un nivel «no consciente» (no es lo mismo que inconsciente) en la decisión de nombrar a los personajes (a través de conexiones mítico-alegóricas, etimológicas, cabalísticas y más). Los tres nombres referidos proyectan vínculos simbólicos que añaden duplicidad semántica a la obra, enriquecen los retratos y ofrecen pistas al destino fatídico de los tres.

1893. CHEVALIER, Jean-Claude, «Les paremies de *La Célestine*: formes et principes de quelque traductions anciennes et modernes», *Bulletin Hispanique* 107.1 (juin 2005), 7-20.

Ejemplifica la fortuna de «quien torpemente subió a lo alto, mas ay-na cae que subió» (auto I), «quien con modo torpe sube en alto, mas presto cae que sube» (auto V) y «proverbio es antiguo que de muy alto grandes caydas se dan» (auto XIII) en las traducciones de Hordognez (italiana, 1506), Lavardin (francesa, 1578), Mabbe (inglesa, 1631) y Heugas (francesa, 1963).

1894. COCOZZELLA, Peter, «Traces of Aristotle's *Poetics* in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Lemir. Revista electrónica sobre literatura española medieval y del renacimiento* 10 (2006), 1-14.

El enfoque cae sobre el rol de Melibea y los efectos que tiene la *anagnórisis* (descubrimiento) que sufre con su desmayo en el auto X, la *peripeteia* (cambio) que nos entrega una nueva Melibea en control de

su destino (también desde al auto x), y la *hamartia* o *hubris* que le caracteriza en el auto xvi. Melibea es más como Areúsa después de ocurrir las primeras dos citas y emerge como verdadera figura trágica aristotélica, algo como Adela en *La casa de Bernarda Alba*, con unas comparaciones interesantes observadas por el autor.

1895. CORRY, Jennifer M, «Celestina», en *Perceptions of Magic in Medieval Spanish Literature*. (Bethlehem, PA: Lehigh UP, 2005), pp. 178-190.

Detrás de la marginación de Celestina como mujer vieja y amenazante en la sociedad patriarcal de la Baja Edad Media, la autora percibe un proceso progresivo desde el paganismo (y la centralidad de la mujer Diosa) hasta el cristianismo. Así las actividades de Celestina, y en especial la hechicería, son vistas como indeseables en manos de mujeres que tienen, por lo tanto, que operar en secreto. El autor de la obra reconoce la influencia de las creencias mágicas en la época y deja abierta al lector su eficacia en la trama, aunque ofrece también cierto escepticismo.

1896. CRESPEAU, Jean-Baptiste, «El concepto filosófico de felicidad en *La Celestina*», *Celestinesca* 32 (2008), 109-130.

El concepto de felicidad presente en *Celestina* es la tripartita de la *Ética* de Aristóteles y se estudia a base de su léxico y las estructuras que dan forma y sentido a la obra. Y esto a pesar de la importancia en la obra del muy comentado pesimismo.

1897. DANGLER, Jean, «The Monstruous Body», cap. 5 de su *Making Difference in Medieval and Early Modern Iberia*. Notre Dame IN: U Notre Dame P, 2005, pp. 111-140.

Demuestra como el «monstruoso otro», aceptado por San Agustín, simbolizó el tercer elemento de una tríada en la Edad Media (descenso-ascenso-transcendencia) que, al ganar terreno el binarismo en la Baja Edad Media, se iba eliminando. Así se explica el imperioso rechazo de Celestina por parte de Rojas (caracterizada por su físico y sus métodos como una figura monstruosa), en un mundo en donde todas las formas del Otro se iban marginalizando, perdida la capacidad de incorporar las complejidades del cuerpo monstruoso en el nuevo sistema binario.

1898. DE ALBA KOCH, Beatriz, «La vieja beata en la *Quijotita* de Fernández Lizardi: una celestina a lo divino», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32.1 (2007), 123-136.

Traza el paralelismo entre Doña María, la beata vieja de la obra (1818), y Celestina. Las dos son anti-patriarcales, atrayendo a las jóve-

nes, bien a la prostitución (*Celestina*) o a la irracionalidad supersticiosa (*Quijotita*), cuya joven, Pomposa, acaba en la prostitución también. Comparten las dos obras muchas singularidades. Así que Lizardi daría nueva vida a la figura clásica de Celestina, igual que la dio a *Lazarillo de Tormes* en su *Vida de Periquillo Sarmiento* (1816).

1899. DEL BARRIO, Florencio, «Los términos de parentesco como formas de tratamiento en *La Celestina*», *Anuario de Lingüística Hispánica* (Valladolid) 19-20 (2003-2004), 201-226.

Una aproximación sociolingüística a los términos de parentesco estudiados por su variación estilística y su capacidad de mostrar relaciones de poder (asimetría) o solidaridad (simetría). Las variables son (a) clase social, (b) edad y (c) sexo. El análisis se limita a los autos I, IV, IX y XII. Se toma en cuenta tanto emisores como destinatarios, y también la intención comunicativa. Conclusiones: la clase social no es un factor determinante, y sí el destinatario, la persona a quien se dirige. En cuanto a los términos 'madre' y 'tía', solo Celestina es tratada así, tanto por los de abajo como por los de arriba.

1900. DEYERMOND, Alan, «Secretos de oriente, secretos de mujeres: los saberes prohibidos en la literatura medieval castellana», en *El cuento oriental en Occidente*, ed. M. J. Lacarra & J. Paredes (Granada: Fundación Árabe de Altos Estudios, 2006), 61-94.

De los diez apartados, sólo el último trata de *Celestina* (77-78), repasando en breve los saberes de la cosmética, de la restauración de vírgenes y de la medicina para dolencias de mujeres, artes que se relacionan estrechamente con la microsociedad que es el prostíbulo. Buena bibliografía.

1901. DEYERMOND, Alan, *Poesía de cancionero del siglo xv*, eds. Rafael Beltrán - J. L. Canet - Marta Haro, València, Universitat de València, 2007. 305 pp.

En las pp. 289-305 se reimprime su artículo del mismo título del año 1997 (en *Cinco siglos de 'Celestina', aportaciones interpretativas*).

1902. DEYERMOND Alan, «Rereading Stephen Gilman's *The Art of 'La Celestina'*», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. J. T. Snow & R. Wright (Liverpool: Liverpool UP, 2009), 121-132.

Deyermond rereads the 1956 volume by Gilman and reflects on its strengths and weaknesses as seen from the perspective of a half century of *Celestina* studies and is, in general, supportive of many of its

finer analyses. New scholars would do well to read Gilman and this commentary in tandem.

1903. DI CAMILLO, Octavio, «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar», en *La Celestina 1499-1999*, 53-74.

El autor ve *Celestina*, en esa visión caleidoscópica, como fruto de una tradición clásica teatral que, una vez publicada, se recibiría más bien como obra narrativa. El ensayo reconoce las muchas lagunas en la historia teatral de la península ibérica que frustran conclusiones más concluyentes sobre las prácticas humanísticas en los ambientes universitarios españoles, en contraste con las de las universidades italianas.

1904. DI CAMILLO, Octavio, «The Burgos *comedia* in the printed tradition of *La Celestina*: a Reassessment», en *La Celestina 1499-1999*, 235-323.

Postula que la fecha de 1499 para la edición de Burgos es más consistente que otras fechas posteriores propuestas por la crítica, rastreando información anterior sobre el incunable (Heber, Brunet, Salvá). En cuanto al primer folio ausente o la sustitución de la marca del impresor, relata como ha pasado de edición ordinaria a *princeps*. Sugiere que la marca del impresor es una cuidada copia manual para aumentar el valor del libro. Se cuestiona la propuesta de que Proaza corrigió una edición (Salamanca 1500), y asevera que había más ediciones circulando en España, de las cuales Burgos es la única sobreviviente. Burgos así representaría un estado avanzado de la *Comedia*, al menos un tercer estadio textual tras la tradición manuscrita y otra edición *princeps* (sin argumentos). En la hoja perdida de Burgos, había un argumento antes del retrato de Calisto y Melibea. La lectura contradictoria del espacio de la escena inicial (huerta o iglesia) sigue de la errónea interpretación de quien compuso los argumentos (¿Fadrique?). Además, es poco probable que hubiera páginas no numeradas que contuvieran los preliminares. Las estrofas finales de Proaza tampoco estuvieron en Burgos. Las marcas de agua de papel muestran que no hubo tampoco folios adicionales al final de Burgos 1499.

1905. DUMANOIR, Virginie, «Le pouvoir et la violence dans *La Célestine*», *Celestinesca* 32 (2008), 131-150.

El didactismo de *Celestina* se ve a través de una definición jurídica del poder bien aplicada al autor y su público. La relación entre lectores y autor se aclara al ver aumentado el poder en distintos personajes, manipulados por *Celestina*, que terminará en actos violentos. El proceso de captación del mensaje del texto es resultado de esta dialéctica entre poder y violencia.

1906. DUQUE, Félix, «El sujeto del deseo en *La Celestina*», en *Welterfahrung-Selbsterfahrung*, eds. W. Matzat & B. Teuber (Beiheften zur Iberoromania, 16, Tübingen: Max Niemeyer, 2000), 7-21.

El «sujeto» aquí no es el personaje, sino la *persona* que en determinados momentos (y sólo en esos momentos) llega a ser «señor de su voluntad y libre en su acción» (20). Ocurre con Melibea en el auto xx y con Celestina en el auto xii. Es un estudio sugerente, lleno de nuevas direcciones para futuros celestinistas.

1907. ECKART, Gabriele, «*Celestina*, a Spanish Novel on the East German Stage before and after German Reunification», *Celestinesca* 30 (2006), 27-41.

Considera dos adaptaciones diferentes de *Celestina* por parte de dos autores de la Alemania Occidental. La primera, de Karl Mickel (1976) convierte a la Inquisición en un elemento activo e identificable con la policía del estado comunista. Las muertes de Calisto y Melibea responden a un plan de la Inquisición, con un origen oscuro de ambos que anuncia la sociedad post-feudal (post-comunista). La segunda adaptación, de Manfred Wekwerth (2002), al contrario, cuestiona los cambios traídos por el capitalismo tras la desaparición de la RDA. La reunificación de las dos Alemanias sería la de la de España de los Reyes Católicos, con críticas de la recién institucionalizada Iglesia alemana, la corrupción moral del capitalismo (simbolizada por *Celestina* y las relaciones entre criados y amos), o las políticas contra los extranjeros de la nueva Alemania reunificada (serían los judíos de la España de los Reyes Católicos).

1908. FERNÁNDEZ, Enrique, «La antítesis de la Anunciación y el reconocimiento de la redención en *Celestina*», *La Corónica* 35.1 (Fall, 2006), 137-150.

Pretende mostrar que el texto de *Celestina* —aun siendo pesimista— está construido para admitir la contemplación de la Redención Universal cristiana. Las alusiones están implícitas en las menciones de la Caída y en otros pasajes, aquí detallados y analizados para defender la noción de que el pesimismo de la obra nunca es anticristiana.

1909. FERNÁNDEZ, Enrique, «*La Celestina* en la comedia de magia: *Los polvos de la madre Celestina* (1841) de Hartzzenbusch», *Theatralia* 10 (2998), 89-104.

La obra de Hartzzenbusch, adaptada de una obra francesa, sustituye la hechicera de ésta con su *Celestina*, ahora figura cómica heredada de las «comedias de magia» populares en la época pero con algunas características de la original. Buena recreación del teatro de la época.

Se vio en una reposición de 1855, del mismo Hartzenbusch, y aludido en el *Amadeo I* de Galdós (1971), una entrega de los *Episodios nacionales*.

1910. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Sombras y luces en la España imperial*. Espasa Forum, Madrid: Espasa, 2004.

«El mundo de *La Celestina*» (169-181) explora, contra la realidad de la época, la presentación literaria de los estamentos sociales en la obra. Su análisis detalla cada uno de los personajes que forman parte o del patriarcado urbano o del hampa. Por esta visión particular, ve en el autor de *Celestina* un hijo de su tiempo, «personaje del mas puro Renacimiento» (180).

1911. FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo, «Quejas por un cordón: burlas y veras con Camões y Fernando de Rojas», *Rilce* (Revista del Instituto de Literatura y Cultura Españolas, Pamplona) 20 (2004), 51-62.

Ve en el soneto de Camões («Lindo e sutil trançado que ficaste») puntos de contacto con el trato fetichista de Calisto por el cordón (*Celestina*, auto VI), aunque en el caso de Calisto esta adoración acopla bien con su carácter literario, mientras en Camões sale poco favorecido.

1912. FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. 2 vols. Madrid: Arco/Libros, 2005. Vol. I: 352-368.

Una consideración exhaustiva de todas las importantes revisiones de los problemas materiales, editoriales y bibliográficos desde 1836 hasta entrado el siglo XXI del único ejemplar (mutilado por principio y final) de la *Comedia* de Burgos publicada por Fadrique de Basilea, en la Hispanic Society of America de Nueva York. Ofrece las dos posibles formulas de colación (353, col. a) como punto de partida aunque cree que la mas probable es la de 92 hojas en 4° (23 pliegos). Por la todavía oscuridad que rodea todos estos problemas, opta por un arco de 1499-1501 en cuanto la datación.

1913. FOLGER, Robert, «Passion and Persuasion: Philocaption in *La Celestina*». *La Corónica* 34.1 (2005-2006): 7-29.

Su esencia es ésta: Melibea rechaza con contundencia a Calisto en la primera escena (no está coqueteando). El rico análisis del diálogo de Melibea y Celestina (auto IV) explica cómo Celestina saca la imagen negativa que tiene Melibea de Calisto, agrega nueva información positiva, y hace que esa imagen negativa termine convertida en positiva —el inicio de la *philocaptio*. Sin ser necesaria la magia, tampoco está mal verla como un auxilio. El análisis se aproxima al problema del cambio repentino en la doncella recurriendo a conceptos familiares del siglo XV. Es buena la bibliografía.

1914. GAGLIARDI, Donatella, «*La Celestina* en el Índice: Argumentos de una censura», *Celestinesca* 31 (2007), 59-84.

Un progresivo repaso de la opinión de los autores moralistas desde las primeras décadas del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII sobre al valor de *Celestina*, desde las recomendaciones de su condena para los lectores comunes hasta la apología de otros a base de su contenido moral, terminando en la definitiva prohibición de la obra en 1793. Un repertorio bastante exhaustivo que ilumina la historia de su recepción.

1915. GALVÁN, Luis, «Imágenes y anagnórisis en *La Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 53.2 (2005), 457-479.

Un análisis de las imágenes relacionadas con los dos amantes, comenzando con lo celestial y, de allí, descendiendo los niveles de la Gran Cadena del Ser al ser humano, los animales, las cosas, y lo diabólico. Termina con el acto XIX («el que quiere comer el ave, quita primero las plumas»), cuando los amantes reconocen y aceptan —es la anagnórisis— la degradación de lo animalesco (revelado aquí, como en toda la obra, mediante las imágenes).

1916. GARACHANA CAMARERO, Mar, «La extensión del artículo *indefinido* durante la Baja Edad Media», en *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (Madrid, 29 de septiembre - 3 de octubre de 2003) (eds. J. J. de Bustos Tovar - J. L. Girón Alconchel), Madrid, Arco/Libros, 184 S. L., vol. 1, 2006, 689-697, Col. Filología. Actas y Homenajes.

Estudia el proceso de la gramaticalización del artículo indefinido del siglo XIII al XV (donde figura *Celestina*) y los datos demuestran una evolución hacia la indefinitud por forjarse en nuevos lugares sintácticos gracias al aumento de los elementos léxicos que lo permiten. El siglo XV no es, por lo tanto, muy distinto del siglo XXI. Hay varios ejemplos sacados de *Celestina*.

1917. GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, «*Celestina* y celestinesca», en *Mitos literarios españoles* (Madrid: Real Academia de España en Roma, 2004), 33-42.

Exceptuando algunas ediciones facsimilares, deplora la ausencia en el mercado del formato de la *Comedia de Calisto y Melibea* —de una superioridad «asombrosa» a la *Tragicomedia*— en el mercado editorial. En este formato es puro teatro, al espejo del teatro italiano, y hace innecesaria la tonta pregunta sobre el porque no se casan los protagonistas (Calisto está muerto en el segundo de los tres días de sus acciones, el primero de los cuales abarca los autos I-VIII).

1918. GARRIDO ARDILA, J. A., *Charlotte Temple: Estudio de tradiciones, géneros y fuentes*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002. 253 pp.

Es en las pp. 217-228 que el autor, después de un minucioso estudio de la novela de Susana Rowson (1791), compara y contrasta *Celestina* y *Charlotte Temple*, sus propósitos iniciales, sus personajes principales (Celestina, Pleberio, Melibea, Calisto y Sempronio), y sus situaciones, y declara que no sólo fueron conocidas las dos traducciones al inglés de la obra (James Mabbe, John Stevens) en el siglo XVIII, sino que era, efectivamente, la fuente principal de la obra de Rowson.

a. *Celestinesca* 30 (2006), 127-129, T. L. Darby

1919. GASIOR, Bonnie, «An Interview with Keith Fowler and Glenn Odom of UCI's Production of *La Celestina*: 'If Only I Had Used that Stupid Girdle'», *Comedia Performance* 5.1 (2008), 169-185.

Esta entrevista con el director y el dramaturgo de la producción en el Claire Trevor Theater de la Universidad de California-Irvine (UCI) el 9-11 y 16-18 de noviembre de 2006 recorre ideas puestas en práctica y evaluaciones del impacto en el público. Se basó (con recortes; llegó a dos horas y media) en la traducción de James Mabbe (1631).

1920. GATLAND, Emma, «Language and Authority in *Celestina*: Institutions, Incongruence and Shifting Symbolic Power», *Celestinesca* 31 (2007), 85-102.

Empleando la teoría del sociólogo francés, Pierre Bourdieu, que reconoce la legitimidad del poderío según las construcciones sociales en que funciona, la autora investiga los cambios del ejercicio del poder en el discurso de Melibea y Celestina, con el fin de probar que cuándo se entremezclan dos mundos ficticios (el amor cortés y la prostitución) la autoridad lingüística se ve afectada irrevocablemente y que, por lo tanto, el lenguaje en *Celestina* se desestabiliza en la misma proporción que en la que otorga poder.

1921. GIRÓN-NEGRÓN, Luis M., *Alfonso de la Torre's 'Visión deleytable'. Philosophical Rationalism and the Religious Imagination in 15th Century Spain*. Leiden/Boston/Colonia: Brill, 2001.

Rojas poseyó una copia de *Visión deleytable*. En las págs. 251-270 («Fernando de Rojas as a Reader of *Visión*»), G-N explora la posible influencia de esta obra en el pesimismo radical de Rojas. Compara semejanzas en la utilización de la psicología de las pasiones en las *sententiae* de Aristóteles en las dos obras y también la pérdida del solaz en el orden de una Providencia benévola en el mundo de *Celestina*.

1922. GÓMEZ-MONTERO, Javier, «Celestina, Lozana, Lázaro, Urdemalas y la subjetividad. A propósito del lenguaje y los géneros en la 'escritura realista' del Renacimiento», en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, eds. C. Baranda Leturio & A. Vian Herrero (Madrid: Universidad Complutense, 2006), 285-340.

¿Ha contribuido este estudio del género, lenguaje y personajes de unas pocas obras áureas a definir huellas de incipiente subjetividad en la ficción renacentista sobre la base de la epistemología poética subyacente a la *escritura realista* del siglo XVI?» (340). Podemos contestar afirmativamente a la pregunta del autor. Páginas esenciales para *Celestina* son 300-304 y 320-324, entre otras muchas observaciones menos extensas.

1923. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «Algunas consideraciones sobre la criada Lucrecia», *Celestinesca* 32 (2008), 151-164.

Que se sepa, es ésta la primera vez que se sugiere que el maleficio descrito por A. Deyermond (1977), que afecta al comportamiento de Melibea, Calisto y Celestina, finalmente afecte a Lucrecia cuando abraza a Calisto en el auto XIX.

1924. HERMENEGILDO, Alfredo, «Fulgores de la representación: El texto celestinesco de Ruano de la Haza», *Theatralia* 10 (2008), 133-150.

Después de un corto repaso del debate sobre el género de *Celestina* (novela, teatro, etc.), analiza la dramaturgia de Ruano de la Haza en su adaptación (estreno: Almería 2004), en la que sólo quedan cinco personajes de la obra original (la alcahueta, los amantes, Sempronio y Sosia). Le interesa cómo está presente el hipertexto en la nueva obra (voces en off, referencias a personajes no presentes, absorción de los actores ausentes en los actantes presentes) y cómo utiliza las didascalias del original que modifica y minimiza en su versión para efectuar una obra que demuestre toda la fuerza escénica que poseía el texto original.

1925. HERRERA JIMÉNEZ, F. J., «(Des)vestir el cuerpo en la materia celestinesca», en *Jornadas internacionales sobre moda y sociedad*, ed. M. I. Montoya (Granada: Universidad, 2001), 177-185.

Unas notas hacia un trabajo más elaborado de lo corporal en el sistema semiótico de lo celestinesco en las que la mujer tiene un «interés funcional como cuerpo desnudo» (178) en *Celestina* (no tanto en *Lozana*). Como el hombre ofrece más sentido en su variante vestido, comienza la exploración de su atuendo (calzas, jubones, etcétera).

1926. HERRERA RUIZ DE LOIZAGA, F.J., «El monólogo en la comedia celestinesca: aspectos lingüísticos y textuales», en *El personaje literario*

y su lengua en el siglo XVI, eds. C. Baranda Leturio & A. Vian Herrero (Madrid: Universidad Complutense, 2006), 79-105.

Un estudio de «algunos de los muchos puntos del monólogo celestinesco que son dignos de atención» (105). Las obras estudiadas son: *Celestina*, *Segunda Celestina* (1534), *Lisandro y Roselia* (1542), *Selvagia* (1554) y *Seraphina* (1521), y en un apartado especial, la *Tragedia Policiana* (1547), el planto final. Los tipos de monólogos incluyen los de contenido retórico de estilo alto (llantos y disertaciones sobre el amor), la expresión de pensamientos personales o monólogos interiores, indicadores de situaciones, el cubrir el espacio temporal de desplazamientos, apartes monologados y otros dirigidos, al menos en parte, a otras personas, abstracciones, o al hablante mismo.

1927. HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, F. J., «Procedimientos para la expresión del humor en la comedia celestinesca», *Cuadernos del CEMYR* 12 (2004), 69-95.

Con ejemplos y un análisis descriptivo, profundiza en los diferentes tipos de humor en las comedias posteriores a *Celestina*, pero dentro de la celestinesca. Básicamente, es un humor de situación, con referencias eróticas, algunas escatológicas, ironías y chistes de doble sentido.

1928. HEUSCH, Carlos, *L'invention de Rojas: La Célestine*. Paris: Presses Universitaires, 2008. Rústica, 165pp.

En resumen, en el lustro 1499-1504, nace un escritor: Fernando de Rojas. Sigue el proceso de adaptación, creación y re-escritura, paso por paso, desde la CCM hasta la TCM (en la re-escritura y creación del *Tratado de Centurio*), mediante las supresiones, amplificaciones, cambios estructurales (esp. en el *Tratado*) y en la introducción, sobre todo en los monólogos, de la superioridad de la «palabra» a la invención y maestría del diálogo. Parece desconocer los estudios que ponen en cuestión el rol de Rojas en la obra (ver la bibliografía).

1929. IGLESIAS, Yolanda, *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «la Celestina»*, *Medievalia Hispanica*, 12, Madrid/Frankfurt: Hispanoamericana-Vervuert, 2009. Rústica, 127pp.

Después de examinar en los capítulos 1-4, siguiendo los críticos anteriores, la parodia en *Celestina* y del amor cortés en la novela sentimental y en *Celestina*, dedica el capítulo 5 al tema del título de esta monografía —y de nuevo, expresando su acuerdos y desacuerdos con la crítica previa— la parodia de la novela sentimental en *Celestina*, que es considerada operante «desde el inicio de la obra hasta el final» (77).

1930. INFANTES, Víctor, «Fernando de Rojas: el lector desvelado (en su caligrafía). De nuevo sobre el 'Inventario de sus libros'», *Celestinesca* 31 (2007), 103-118.

Después de un anterior estudio sobre este Inventario, el autor vuelve a centrar su atención en un libro de leyes (*Las cortes de Toledo* [Burgos 1526]) que sí estaba en posesión de Rojas y que ha sobrevivido. Lo más interesante es que es un libro con marginalia escrita a mano que bien puede ser la caligrafía del licenciado jurista y posible autor de *Celestina*.

1931. KISH, Kathleen V., «Celestina sale a las tablas en México», en *Actas del xv Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»* (Monterrey, México. Del 19 al 24 de julio de 2004) (eds. B. Mariscal - A. González), México, D. F., Fondo de Cultura Económica - Asociación Internacional de Hispanistas - Tecnológico de Monterrey - El Colegio de México, 2007. vol. I: 379-388.

Repasa la historia de las representaciones teatrales de la obra en México, comenzando con las de A. Custodio (1953-1968) y los problemas con la censura, hasta las más recientes de Sabido y Villaseñor (cine), Buch, French/Garcini y Ríos (danza, 2000). Hay comentarios sobre la versión final de *La segunda Celestina* (posible agregado de Sor Juana Inés de la Cruz), de un poema de León Felipe, de las ilustraciones de M. Prieto (1947) y del ruso Vlady para las obras de Custodio.

1932. *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina* (New York, November 17-19, 1999, eds. O. Di Camillo & J. O'Neill. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005. Tela, 359 págs. ISBN 1-56954-096-9.

Contiene 14 artículos, todos reseñados en este suplemento bajo: *La Celestina 1499-1999*.

a. *Bulletin of Hispanic Studies* 83.4 (2006), 438-439, E. Vaccaro

1933. *La dramaturgia de 'La Celestina'*, ed. J. M. Ruano de la Haza & J. G. Maestro. Vigo: Ed. Academia del Hispanismo, 2008. Rústica, 217 pp. Ilustrado.

Es un número de la revista *Theatralia* (vol. 10) con una presentación, ocho estudios y el texto completo de la adaptación de *Celestina* por J. M. Ruano de la Haza, todos reseñados en este suplemento.

1934. LACARRA LANZ, Eukene, «Las pasiones de Areúsa y Melibea», en *La Celestina 1499-1999*, 75-109.

En un exhaustivo y bien documentado análisis del «mal de madre», la autora compara y contrasta los dos casos de Areúsa (auto VII) y Melibea (autos IV y X) a la luz de las características, los síntomas y los remedios (el coito, en particular) recomendados médicamente en tiempos de la creación de *Celestina*. La enfermedad de Areúsa se debe, se cree, a su excesiva lascivia, pero la de Melibea corresponde a una grave pasión anímica que le ha alterado.

1935. LACARRA LANZ, Eukene, «‘¿Ya todos amamos?’ La degradación del amor *hereos* en *Celestina*», en *Asimetrías genéricas: ‘Ojos ay que lagañas enamoran’*. *Literatura y género*, ed. E. Lacarra Lanz (Bilbao: Univ. Del País Vasco, 2007), 33-75.

En este extenso estudio, se identifican las fuentes médicas que son la base del concepto del amor *hereos* (desde Aristóteles y Galeno hasta las autoridades del siglo XV) y, hecho esto, se analizan las tres etapas de la obra (el auto primero, la *Comedia*, las interpolaciones en la *Tragicomedia*) donde encuentra la autora la progresiva degradación de una enfermedad supuestamente asociada con la nobleza en algo semejante a la lujuria pagada y comercial de los criados. Con una nutrida bibliografía al final.

1936. LAGE COTOS, María Elisa, «Segundo el Taciturno y *Celestina Comentada* (Madrid BN MS. 17631)», en *Actas del XI Congreso Internacional de la AHLM (sept., 2005)*, ed. A. López Castro y L. Cuesta Torre, León: Universidad, 2007, vol. II: 243-54.

Lage presenta las tres ocasiones cuando el comentarista cita a Segundo (autos 1, 3 y 4) y comenta los temas aducidos además de cómo llegó a conocerlos el comentarista. Especialmente interesante es el tercer caso, que conjetura viene de Antonio de Guevara, una fuente no mencionada por los editores. Los tres temas son: la mujer, la pobreza y la belleza.

1937. LARA ALBEROLA, Eva, «Testamento de *Celestina*: una burla de la hechicería», *Celestinesca* 30 (2006), 43-88.

Se trata de un pliego suelto de 1597 del ciego Cristóbal Bravo, que toma la forma de una parodia del testamento legal. En esta parodia, *Celestina* deja su laboratorio a las mujeres que serán sus herederas, con consejos sobre la magia y el *ars amandi*. Representa un compendio de la sabiduría popular sobre las tradiciones orales de la magia, pasado por el filtro cómico.

1938. LAWRENCE, Jeremy, «Representations of violence in 15th-century Spanish literature», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Doro-*

thy Sherman Severin, ed. J. T. Snow & R. Wright (Liverpool: Liverpool UP, 2009), 95-103.

Termina esta exposición de la violencia con un excursus en *Celestina*. Rojas no sólo lo incorpora porque es un factor verosímil de la vida peligrosa que pinta, sino también para demostrar el sentido violento de la incoherencia en la estética gótica, en particular en la TCM (ver el Prólogo).

1939. LEAÑOS, Jaime, «La *Celestina*: ¿Philocaptio o apetito carnal?», *Fifteenth-Century Studies* 32 (2006), 68-82.

Tras adoptar una postura intermedia entre las dos tendencias críticas sobre la funcionalidad de la magia en *Celestina*, en primer lugar muestra el arraigo de esta actividad en la sociedad española del siglo xv, usándose sobre todo de referente el *Maellus maleficarum* (ca. 1486) de J. Sprenger y H. Kraemer. A continuación, profundiza en los antecedentes clásicos de la magia, recurriendo al *Memorabilia* de Jenofonte, la *Andrómaca e Hipólito* de Eurípides, la *Aethiopica* de Heliodoro —*philocaptatio*— y otros ejemplos de Aristóteles y Plinio el Viejo —farmacia—. La función de la magia sería la de una observación cultural que aportaría vitalidad, colorido y fluidez expresiva a la *philocaptatio* de Melibea, verdadero eje sobre el que se articularía la trama de la obra [RA].

1940. LEAÑOS, Jaime, «God, the Devil, and Cupid: a Tripartite Formula for a Sinful Death», *eHumanista* 9 (2007), 143-160.

Teniendo en mente el presupuesto de que la intención de Fernando de Rojas habría sido escribir una obra de orientación sexual, se examina lo propuesto por este autor como un *speculum* del mal personificado en dos pecados mortales: la avaricia y la lujuria. Estos pecados se analizan desde la base del *De Malo* de Santo Tomás, obra escolástica a la que Rojas habría tenido acceso en Salamanca, y son vistos como el motor de los cinco personajes principales: Calisto y Melibea —lujuria—, Celestina, Pármeno y Sempronio —avaricia. Desde las enseñanzas éticas tomistas, Rojas intentaría dar una lección moral a sus receptores, mediante la presentación de un espejo cuya función sería instigar a sus contemporáneos a actuar de forma diferente a la de sus cinco malogrados protagonistas [RA].

1941. LEMA-HINCAPIÉ, Andrés, «Borges y el medioevo literario de España», *Bulletin Hispanique* 109.1 (2007), 205-233.

La sección iv (de vii) se dedica a *Celestina* (210-212). Atribuye a Borges su gusto por la enumeración a la técnica tantas veces usadas en *Celestina* (cita como ejemplo la descripción que hace Pármeno del laboratorio de la alcahueta).

1942. LLORET, Albert, «El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*», *Celestinesca* 31 (2007), 119-132.

Se examinan y analizan dos trozos de la retórica celestinesca, el diálogo con Pármeno (auto I) y su defensa ante Pármeno y Sempronio que le lleva al asesinato a manos de ellos (auto XII). Se ponen de relieve, del primero, varias de sus estratagemas retóricas no codificadas en los tratados clásicos y, en el segundo, el error retórico que le lleva a su muerte. Se echa mano en este fino análisis de los preceptos de Chaim Perelman en su *Tratado de la argumentación*.

1943. LÓPEZ, Fernando J., *Melibea*. Monólogo teatral, Centro Cultural Moncloa (Madrid), 18 y 25 febrero de 2008.

El monólogo de una hora fue protagonizada por Silvia LÓPEZ ORTEGA, con coreografía de la misma. Dirección: Fernando J. López, y música de Carmen Alonso, interpretada por María Dolores Gutiérrez. Esta *Melibea*, basada en la de la *Tragicomedia* después de su suicidio, se ve multiplicada en muchas mujeres conocidas hasta el día de hoy. Viaja en un tranvía que atraviesa el libro del tiempo, testigo ella de las cambiantes realidades sociales, mientras nos ofrece una versión nueva de sus relaciones con Celestina, con su madre, Alisa, y muchas más. Hay notas en el programa que recuerdan a Julieta, Beatrice, Sherezade y otras mujeres. Se destaca la noción de la histórica mutilación de la dignidad de todas las mujeres.

1944. LÓPEZ GRIGERA, Luisa, «La *Celestina*: Causas de las acciones de los personajes», en *La Celestina 1499-1999*, 111-124.

Los autores de *Celestina* demuestran tener un hondo conocimiento de lo que Aristóteles escribía sobre las acciones de los seres humanos (*Retórica*, *Organum*, *Ética Nicómaca*). En *Celestina*, siempre se acentúa lo no racional de las decisiones, el egoísmo y el interés personal en plena función de lo pasional.

1945. LÓPEZ IZQUIERDO, Marta, «Personaje y lengua en *La Celestina*: Nuevas perspectivas de estudio», *Celestinesca* 32 (2008), 165-190.

Lo importante es la nueva valoración del diálogo en *Celestina*. Aproximación que realiza desde (1) la oralidad, (2) los dialectos sociales y (3) los registros de los apartes. Su análisis se estructura a base de ejemplos y comentarios útiles, y sugiere que lejos de la falta del *decorum* clásico, los autores pretenden escribir la oralidad natural, aun teniendo que negociar entre asuntos lingüísticos y retóricos.

1946. LÓPEZ-RÍOS, Santiago, «La oración a Santa Apolonia de la *Celestina* a la luz del folklore médico-religioso», *Theatralia* 10 (2008), 59-76.

Un estudio amplio que recoge las tradiciones de Santa Apolonia desde su martirio y la devoción hacia ella en textos y en la tradición oral (de distintos países), como preparativos para un análisis de su funcionamiento en el auto IV de *Celestina*. Incorpora el autor en sus comentarios un inteligente comentario interpretativo de cómo funciona esta oración en la comunicación implícita entre doncella y alcahueta en el registro erótico.

1947. LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa, «La ‘Celestina de Palacio’: un origen no tan cierto», en *La Celestina 1499-1999*, 125-151.

Una minuciosa secuencia de informaciones sobre la biblioteca de Diego Sarmiento de Acuña, primer conde de Gondomar, y la colección que contenía el libro facticio con el único manuscrito parcial de *Celestina*. Es una impecable y fidedigna reconstrucción de la historia de ese manuscrito, profusamente ilustrada.

1948. LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, «*La Celestina* en el contexto de los pactos demoníacos», en *La Celestina 1499-1999*, 153-164.

Convencida de la eficacia de la magia de *Celestina* en el cambio de voluntad de Melibea, la autora pone de relieve otros relatos anteriores con pactos demoníacos, fortaleciéndolos con la fama de Salamanca como centro de la nigromancia, para dar solidez a la idea de que es la magia la que hace que Melibea renuncie a su castidad.

1949. MAESTRO, Jesús G., *El mito de la interpretación literaria: Rojas, Cervantes y Calderón: la ética de la literatura y sus dogmas contemporáneos*-Madrid: Iberoamericana, 2004.

Libro interesante del cual poco se dedica a *Celestina* («La magia y el poder sobrenatural en la literatura», pp. 64-70).

1950. MAESTRO, Jesús G., «La dramaturgia de *La Celestina*, o el fenómeno de la transducción en la literatura teatral», *Theatralia* 10 (2008), 11-24.

En su presentación, Maestro comenta brevemente los estudios incluidos en este número de la revista, *Theatralia*, y expone sus ideas sobre la relación entre literatura y teatro. En manos de los intermediarios (actores, directores) —o sea, transductores— las representaciones multiplican los signos y significados del texto literario.

1951. MAESTRO, Jesús G., «Idea de la libertad en *La Celestina* desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura», *Celestinesca* 32 (2008), 191-208.

Un minucioso examen de la noción de la libertad en *Celestina* (pp. 200-205), cuando la libertad sólo se ve como una perpetua lucha por el

poder (o por los poderes) para conseguir el control sobre los demás. Es decir, la libertad es algo que depende del resultado final del proceso, en términos del materialismo.

1952. MARCOS CELESTINO, Mónica, «Tradición clásica y ecos literarios de Grecia y Roma en *La Celestina*», *Estudios Humanísticos-Filología* 28 (2006), 73-118.

En forma diluida pero recuperable, hay en *Celestina* la presencia del mundo greco-romano. Se sugiere que para el autor, estos 'conocimientos' vienen en una forma indirecta y superficial, posiblemente pasados por Petrarca y traducciones al castellano de otros autores, tanto griegos como latinos, todos ellos estudiados aquí con una amplia bibliografía citada en notas.

1953. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «2008: Suma y sigue de *La Celestina*», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. J. T. Snow & R. Wright (Liverpool: Liverpool UP, 2009), 182-188.

Cuando aparece *Celestina* en la España multicultural y de crisis, nació de golpe y con una madurez inigualada. Sólo *La Dorotea* de Lope puede con su peso. Tampoco fuera de España tuvo mucho impacto. Conserva, pero bajo otro signo, el sello hispano-semítico, aunque la crítica moderna se polariza sin hacer grandes avances. Rojas «se arroja de ambigüedades» (184), haciendo menos fácil para los modernos ver con claridad su gran revolución literaria.

1954. MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel, «'Apártate allá, Lucrecia'. La violación de Melibea», en *La Celestina 1499-1999*, 165-187.

Explora temas del rapto de Lucrecia por Tarquino con ecos en *Celestina*, en cuanto la violencia usada durante la violación de la deseada. Examina los distintos *gradus rapti* en el contexto ovidiano para explicar la expectativa del uso de la fuerza en la seducción de la dama. El texto nos da un compendio de las obras literarias que siguen las fórmulas ovidianas en las escenas de seducción para justificar su lectura particular de *Celestina*.

1955. MENCÉ-CASTER, Corinne, «Temporalité et éthique dans *La Célestine*», *Celestinesca* 32 (2008), 209-230.

La falta de ética y valores cristianos de los personajes de *Celestina* reciben un trato especial. Sus acciones ante el tiempo son factores esenciales en la determinación de ciertas responsabilidades morales y cuestionan importantemente la libertad humana a la que pretenden aspirar.

1956. MIAJA, María Teresa, «'Agora que voy sola...' en boca de Celestina», *Olivar* 9, núm. 11 (2008), 27-37.

Pormenorizado análisis del monólogo de Celestina (auto IV) que capta no sólo la esencia del personaje, pero ofrece claves de interpretación para los otros personajes que ella incluye en su autocuestionamiento íntimo. Hay también énfasis en su uso de lenguaje.

1957. MIER, Laura, «La conciencia de Melibea», *Celestinesca* 32 (2008), 231-244.

Melibea quiere dos cosas: el amor y el secreto, es decir, que no se sepa de ese amor en público. Este estudio escudriña cómo esta postura se puede ver en cada una de las actuaciones en que aparece la amante de Calisto desde el comienzo hasta su suicidio, analizadas con minuciosidad. Esta Melibea conocedora de sí misma no requiere la magia de Celestina en la determinación de sus acciones.

1958. MONTES GARCÉS, Elizabeth, «Cuerpo, deseo y lenguaje en la *Celestina* y *Sirena Selena vestida de pena*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32.1 (2007), 189-202.

Muestra interesantes similitudes entre Celestina y Martha Divine, el travesti regente de un burdel en esta novela de Mayra Santos (2000). El travesti ayuda a negros puertorriqueños a transformarse en *drag queens* que se prostituyen con turistas: comparte en su actuación muchas características con Celestina. Sobrepasan ambas las barreras de género y clase (en el caso de Martha, también de raza), detentan el papel de madres, transforman lo corporal y se valen de la lengua para la manipulación de sus víctimas. Se convierten en mediadoras en busca de mercancía lucrativa. Según la autora, ambos refuerzan el valor patriarcal de la virginidad (Celestina) o trabajan para una sociedad de consumo masculina que perpetúa el *status quo* (Martha).

1959. MONTI, Silvia, «Il personaggio di Celestina in due drammi contemporanei», *Quaderni di Lingue e Letterature* 27 (2002), 119-136.

Se trata de un análisis de las Celestinas de dos obras, la primera de J. Martín Recuerda, *Las conversaciones* (1974-1978) y la segunda de Alfonso Sastre, *La taberna fantástica de la gitana Celestina* (1985).

1960. MORAL DE CALATRAVA, Paloma, «Magic or Science? What 'Old Women Lapidaries' Knew in the Age of *Celestina*», *La Corónica* 36.1 (2007-2008), 203-235.

Cubre mucho espacio en cuanto a los profesionales y no profesionales de la medicina en los siglos xv y xvi (las mujeres pertenecientes al

segundo grupo), y lo que los médicos profesionales aprendían de la experiencia de ellas. En cuanto a *Celestina*, la discusión se limita al 'dolor de la madre' y los remedios propuestos por Celestina y cómo eran unos de los más recomendados en los tratados médicos clásicos y contemporáneos, incluso en el *Sumario de la medicina* del doctor Villalobos.

1961. MORROS MESTRE, Bienvenido, «'Mira a Bernardo' y los autores de *La Celestina*», *Medioevo Romanzo* 26.2 (2002), 296-310.

El autor percibe entre el 'antiguo autor' y Rojas una tercera mano que habría corregido un «mira a Vergilio» en «mira al Bernardo». La lista del antiguo autor se basaría sin duda en Piccolomini y su *Historia de duobus amantibus* y la enmienda en el manuscrito de Palacio vendrá de uno atento al pasaje semejante en el Arcipreste de Talavera, habiendo visto la similitud entre el caso del engaño de Virgilio y el de Mosén Bernat Cabrera.

1962. MOYA, Pablo César, «La muerte de Alda y el suicidio de Melibea. La ideología del amor como desenlace narrativo», en *Amor y erotismo en la literatura (Congreso Internacional. Universidad de Salamanca, 1998)*, Salamanca: Caja Duero, 1999, 205-212.

Distintas son estas muertas: Alda se muere por defender su honor y castidad, negando aceptar a otro. El caso de Melibea está lejos en forma y sentido, el de una mujer que no se arrepiente de su pasión y aludiendo a ella al invocar a Dios. Son dos maneras distintas de la «muerte por amor» como desenlaces en la literatura medieval. Otros ejemplos presentados de las mujeres que se sacrifican por amor, faltando sus amantes, pero no como Melibea, proceden del *Zifar*, el *Libro de los Estados* y la *Crónica sarracina*.

1963. NUÑEZ RIVERA, Valentín, «*Por arte se ha de regir el amor*: El proceso de recuesta según Ximénez Urrea». *Celestinesca* 30 (2006): 89-109.

Visión de la *Penitencia de amor (PA)* de Ximénez de Urrea como un arte de amores, cuya condición de producto híbrido anuncia el final de la etapa del Amor Cortés. Se contrastan la estructura y otros elementos de *PA* con los de obras como *Cárcel de amor*, la *Historia de duobus amantibus* y *Celestina*. En relación con ésta, ambas empiezan *in media res*, el amor es facilitado por terceros (aunque los criados de *PA* están libres de amor y son fieles al amo), Davino coincide en pasión lasciva con Calisto, y el cambio espectacular de Finoya y su 'fingido enojo' recuerdan a los de Melibea. No obstante, los desenlaces son diferentes. Se cree que la inserción de pullas humorísticas en *PA* señala una mirada irónica al convencionalismo del género sentimental.

1964. PALAFOX, Eloísa, «*Celestina*: Documento bibliográfico. Trigésimo suplemento», *Celestinesca* (2006), 137-151.

Sesenta nuevas entradas de 2003-2006 agregadas a la creciente bibliografía celestinesca.

1965. PALAFOX, Eloísa, «*Celestina* y su retórica de seducción: comida, vino y amor en el texto de la *Tragicomedia*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32.1 (2007), 71-88.

Se analizan las alusiones e imágenes relacionadas con la comida, la bebida y el amor, con especial atención al auto noveno a la luz de la tradición occidental del banquete como ámbito retórico de la seducción de los sentidos y neutralización de la razón. Todos los personajes lo hacen, pero Celestina es quien se sirve de ellos con mayor sofisticación, contrastando la abundancia del pasado con la estrechez del presente (produce lástima), y aunando las relaciones entre comida y sexo (con la meta de neutralizar la demandas de los criados de repartir el botín). Irónico paso, siendo que su triunfo retórico sirve de antepuerta a su muerte.

1966. PAREDES, Ramón, «La comedia en la tragicomedia: el humor en *La Celestina*», (www.paredes.us/rojas.html).

Después de repasar lo poco que hay en la crítica sobre el humor en *Celestina* (Lida de Malkiel, Ayllón, Gariano, Severin...), procede a dar ejemplos del humor situacional (lo de Crito, Pármeno hecho mozo de caballos, el cordón en manos de Calisto) y verbal (los apartes, la «cola de alacrán», la espada/pene como fuente del nombre 'Centurio' [Auto XVIII]) y el sentido del humor de casi todo el elenco de personajes de la obra.

1967. PARKER, Mary, «Fernando de Rojas», en *Spanish Dramatists of the Golden Age: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, ed. M. Parker (Westport CT: Greenwood, 1998), 145-176.

Más de veinte páginas de información sobre Rojas, su única obra (fuentes, la celestinesca posterior, influencias, ediciones, traducciones, etcétera) y una generosa selección bibliográfica. Un buen lugar para comenzar.

1968. PATTISON, David, «Aucto XVI of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: A Route Back to Comedy?», *Bulletin of Hispanic Studies* 84 (2007), 545-552.

Melibea no se aprovecha de la disponibilidad de Pleberio de dejarle elegir a su esposo porque ella, tomando en serio la retórica del amor cortés como base de su vida, no acepta que el matrimonio con Calisto se puede concebir con final feliz.

1969. PATTISON, DAVID, «Is *Celestina* a medieval work?», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. J. T. Snow & R. Wright (Liverpool: Liverpool UP, 2009), 114-120.

The work is strikingly dependent upon medieval sources (including the humanistic comedies), morality, courtly love, use of exempla and sententious sayings, but what advances the work furthest into a new world are its use of irony and ambiguity.

1970. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «*La Celestina* y el teatro en la perspectiva del reinado de Isabel la Católica», en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, ed. J. Valdeón Baruque (Valladolid: Ámbito, 2003), 137-153.

Rojas es un dramaturgo culto y *Celestina* es drama. En un ambiente de artistas como Juan del Encina y Gil Vicente, *Celestina* es una obra excepcional, hasta un «error» (144), haciendo que simpaticemos con personajes despreciables. Es imitada en adaptaciones (ejemplos son: P. M. Ximénez de Urrea [1517] y el dramaturgo anónimo inglés de h. 1530) y prosistas (Feliciano de Silva, Sancho de Muñón....) pero sin ser superada en su inimitable uso del lenguaje.

1971. PELAÉZ BENÍTEZ, M^a Dolores, «Retórica y misoginia en la caracterización egoísta del héroe sentimental», *Dicenda* 21 (2003): 211-225.

Propone como posible antecedente del egoísmo de Calisto el del Aquiles, desarrollado en la versión castellana del *Roman de Troie* (1350). Aduce, además, en cada uno de los héroes *sentimentales*, el común empleo irónico de la «caída de los sabios», David, Salomón, etc. (*Celestina*, auto 1).

1972. PÉREZ LÓPEZ, José Luis, «El converso Fernando de Rojas a la luz del expediente Palavesín», *Bulletin of Hispanic Studies* 83 (2006), 285-316.

Valora que el padre (Hernando) de Rojas fuera en 1488 declarado «judaizante» y que el nieto de Rojas dejó su pleito de probanza de hidalguía temiendo una resolución negativa, como ocurrió a sus parientes, los Franco. El expediente de Palavesín y un documento nuevo esparcen luz sobre la situación conversa de la familia Rojas en 1497, abandonando Toledo por La Puebla de Montalbán.

1973. PÉREZ PRIEGO, M. A., «*Celestina* y algunas representaciones teatrales en la Salamanca de Rojas», *Theatralia* 10 (2008), 77-88.

Reconociendo que en el ambiente universitario salmantino del siglo xv la importancia de las actividades orales en la vida de los estudiantes era sumamente importante, recoge información sobre las fiestas po-

pulares, los espectáculos teatrales (Juan del Encina y Lucas Fernández, en particular) y encuentra ecos de todos ellos en el texto de *Celestina*. Representaciones sobre la muerte del príncipe Juan en 1497, espectáculos como el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, son obras que Rojas pudo haber presenciado y de las que pudo haber incorporado ecos en su texto casi contemporáneo.

1974. PÉREZ ROMERO, Antonio, «*La Celestina* and Inner Desire for Equality: The Search for Lasting Relationships as Existentialist Fulfillment», en *The Subversive Tradition in Spanish Renaissance Writing* (Lewisburg PA; Bucknell UP, 2005), 96-130; 252-285 (notes).

Las pp. 96-106 versan sobre las investigaciones modernas por su poca atención a los temas subversivos en la obra, y en particular Lida de Malkiel (1962) y Lacarra (1990). Mejor trato reciben Maravall (1976), Gerli (1999) y Dangler (2001). La segunda parte (pp. 96-130) nos lleva —acto por acto— por la obra al analizar los muchos temas subversivos presentes. Aunque Rojas apoya el *status quo*, los lectores podían captar bien los temas subversivos que recorren la obra.

a. *Celestinesca* 29 (2005), 259-261, E. Fernández.

1975. PUERTO, Laura, «*La Celestina*, ¿una obra para la postmodernidad? Parodia religiosa, humor, 'nihilismo'», *Celestinesca* 32 (2008), 245-264.

Predomina un cinismo en el uso del humor nihilista del autor de *Celestina*. La subversión, la ridiculización, la dinamitación (en fuertes parodias) de la religión, lo cortesano, y la mayoría de los personajes reflejan el inmenso pesimismo que se puede parangonar con la «era del vacío» posmoderno.

1976. QUIÑONERO HERNÁNDEZ, J. & J. CALERO HERAS, *Transición al Renacimiento: La Celestina (selección)*, Vademécum, 3, Barcelona: Octaedro, 2008 (1ª ed 1997). Rústica, 111pp. Ilustrado.

Una selección para alumnos del bachillerato, con páginas sobre la época y del autor (pp. 5-14) y el resto con estas secciones del texto: Carta, Versos Acrósticos, Prólogo, el auto 1 (dividido en dos), y los autos IV, X, XII, XIX y XXI. Cada sección tiene actividades, ilustraciones, citas de autores sobre la obra y notas en abundancia. Al final, hay unas actividades de síntesis.

1977. RANK, Jerry R., «Speculations about the Vanished Texts of the *Celestina*», en *La Celestina 1499-1999*, 189-196.

Una serie interesante de especulaciones sobre los manuscritos en circulación de *Celestina*, antes y después de su primera publicación. Es-

pecula, tomando como referencia las sugerencias de M. Marciales, sobre la edad de Rojas al escribir la obra y posibles consecuencias para los investigadores y críticos de la obra. También especula sobre las denominadas «ediciones perdidas» necesarias para la reconstrucción de las *stemma* (¿serían manuscritos? o ¿ediciones impresas?).

1978. RASCÓN PEÑAS, M^a Francisca, «El vestido en la literatura: *La Celestina*», en *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad*, ed. M. I. Montoya (Granada: Universidad, 2001), 305-309.

Los 33 términos relativos a la indumentaria femenina y masculina en la obra muestran diferencias de sexo, posición social, y hasta generacionales.

1979. RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Retórica y dramaturgia del gesto y de la expresión en *Celestina*», *Theatralia* 10 (2008), 43-57.

Exploración pormenorizada (utiliza muchos ejemplos textuales) de la gestualidad, el ékfrasis y el retoricismo en la creación de una representación dinámica y viva, y de la dramaturgia de *Celestina*. Se demuestra cómo la obra es innovadora con respecto a sus modelos y cómo el *ornatus* sale de los márgenes para ocupar un lugar más central en su retórica y dramaturgia.

1980. RODRÍGUEZ-SOLÁS, David, «A la vanguardia del libro ilustrado: el terenciano de Lyon (1493) y *La Celestina* de Burgos (1499)», *Bulletin of Spanish Studies* 86.1 (2009), 1-17 (ilustrado).

La edición de Terencio de Lyon 1493 se compara favorablemente con la *Comedia* de Burgos en varias maneras; los dos impresores eran del valle del Rin, el estilo teatral (representación de escenas dobles, monólogos, etc.) de los grabados de las dos obras es semejante, sugiriendo que el artista de Burgos era también del valle del Rin, y Fadrique de Basilea conoció este Terencio, sin duda alguna.

1981. ROHLAND DE LANGBEHN, Regula, «La parodia en la novela castellana del siglo xv y en la *Celestina*», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. J. T. Snow & R. Wright (Liverpool: Liverpool UP, 2009), 86-94.

Es un artículo que pasa revista a puntos importantes del libro de Severin, *Religious parody and the Spanish sentimental romance* (2005), libro que hizo también varios comentarios valiosos de *Celestina*, aquí esbozados.

1982. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Barcelona: Círculo de Amigos del Arte – Joyas del Editor: EDP Editores, 2007. Ilustraciones de Pablo Picasso.

Se trata de una edición de gran lujo con 66 grabados firmados de Picasso procedentes de Valencia, en dos estuches. El texto es el de Valencia 1514, modernizado, acompañado de un tomo adicional con estudios.

1983. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Ed. y prólogo de Emilio de Miguel. Biblioteca Castro, Madrid. Fundación José Antonio de Castro, 2006. Tella, 296pp.

La introducción, de unas 85 pp., refleja la sabiduría y aprecio de De Miguel a esta obra, aquí elegantemente editada por primera vez en la versión de Matías Gast (Salamanca 1570), con ilustraciones de la *Comedia* de Burgos, 1499. Útilmente divide en escenas los autos de la *Tragicomedia*, proceso iniciado por M. Marciales. Con un glosario y un índice de nombres. Una tirada de mil ejemplares numerados.

1984. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Adaptación de Daniel Suárez Marzal. Publicaciones del Complejo Teatral de Buenos Aires, 33, Buenos Aires: Losada/Complejo Teatral de Buenos Aires, 2007. Rústica, 78pp. Ilustrado con fotografías.

El texto ocupa las pp. 31-69 en quince escenas. Se publican también dos reseñas y una entrevista con Suárez Marzal. Se estrenó el 31 de agosto de 2007 en el Teatro Regio del Complejo Teatral de Buenos Aires con, en *Celestina*, Elena Tasisto, en Melíbea, Julieta Díaz, y en Calisto, Sergio Surraco.

a. *Celestinesca* 31 (2007): 187-189, Carina Zubillaga

1985. ROJAS, F. de, *La Celestina*, adaptación teatral de Jesús Torres. Ediciones del Orto, Madrid: Ed. Clásicas, 2009. Rústica, 62pp.

Introducción (8-12) de J. Torres, en el que explica algunas de las propuestas de su adaptación, obra en 29 escenas que exprime la esencia de la tragedia. La 1ª escena es un poema de J. Manrique («El amor fuerza tan fuerte») y la última son los versos finales de Proaza, las dos escenas recitadas en coro por todos los actores.

1986. ROJAS, F. de, *Celestina*. Ed. Pedro M. Piñero. Guía de lectura Fernando Rayo y Gala Blanco. Austral Teatro 282, Madrid: Espasa, 2007. Rústica, 420pp. 1 ilustración.

La 43ª ed. y primera en esta presentación. Buena la introducción (9-65), el texto de la TCM con amplias notas (71-358), añadido por una básica guía de lectura (359-406) y un índice de notas (407-420). El glosario de términos va por categorías y en este formato es útil.

1987. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Clásicos Literarios—Col. Didáctica, Madrid: McGraw-Hill—Interamericana, 2007. Rústica, 367pp.

Ed. de Gerardo Diego, con una breve introducción general (7-37), seguida por la *TCM* modernizada con notas y avisos para el lector-alumno. Hay lecturas suplementarias y un brevísimo glosario.

1988. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Colección Malva, Buenos Aires: Gradifco, 2007. Rústica, 255pp.

Una breve introducción sin firmar (3-8), seguido por el texto de la *Tragicomedia* y, en un apéndice, el *Auto de Traso*. Cubierta ilustrada en colores (Sevilla 1523); una edición sin notas, ilustraciones y bibliografía, destinada a la divulgación más básica.

1989. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Col. Letras Mayúsculas, Madrid: Edimat, 2007. Rústica, 254pp.

Prólogo de Juan Alarcón Benito (5-20), una breve bibliografía con la fecha de 1965 la más reciente. Versión íntegra, modernizada, sin notas y sin ilustraciones.

1990. ROJAS, F. de, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. P. E. Russell. Clásicos Castalia, Madrid: Castalia, 2007. Rústica, 648pp.

Tercera ed., corregida y revisada. Con diez láminas en blanco y negro.

1991. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Edición de A. Martín de Santa Olalla & Begoña Pego. Leer en español, nivel 6, Salamanca: Santillana, 2008. Rústica, 98pp.

Segunda (la 1ª en 1994) de esta *Celestina* adaptada en menos de 2.500 palabras. Con actividades para la mayor comprensión del texto.

1992. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Col. Grandes Maestros 26, Barcelona: Artual, 1997. Rústica, 191pp.

Sólo el texto de la *TCM*, con pocas notas. Sin introducción, ilustraciones, bibliografía o prólogo.

1993. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Prólogo de F. Rico. Ave Fénix Clásicos, Barcelona: Plaza y Janés, 1997. Rústica, 378pp.

Reproduce la que fue editada como parte de la Biblioteca de Plata de los Clásicos Españoles por la editorial Círculo de Lectores. Ensayo preliminar de Maite Cabello.

1994. ROJAS, F. de, *La Celestina (con los cinco sentidos)*. Texto (adaptación) de Alfredo Gómez Cerdá. Ilustraciones de Teo Puebla y Sánchez Muñoz. Puebla de Montalbán: Ayuntamiento, 1999. 59pp.

Para estudiantes de secundaria, con actividades (27-57). Es un relato sobre la obra clásica, en el que Fernando de Rojas es un personaje (10-23). Una curiosidad.

1995. ROJAS, F. de, *LC. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. M^a. Teresa Otal Piedrafita. Castalia Prima, La literatura para jóvenes, 42, Madrid: Castalia, 2006. Rustica, 322 pp.

Ilustrado. Después de una breve presentación (7-18), sigue el texto adaptado y, en parte, con algunos actos solamente resumidos (II, V, VIII, XIII, XV-XVIII). La acompaña (1) una Guía de lectura (269-284) y (2) unos Glosario de palabras y de refranes (285-318). Como está preparada para jóvenes, lleva unos 950 notas.

1996. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Ed. de Julio Rodríguez-Puertolas, con una introducción de Juan Goytisolo y 36 luminosas ilustraciones en color de Teo Puebla. La Puebla de Montalbán, 2005. Gran formato, 331pp.

Reimpresión de la edición que se preparó para la celebración del quincentenario en 1999.

1997. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Ed. de Julio Rodríguez-Puertolas. Prólogo de Juan Goytisolo (13-29), ilustraciones de Teo Puebla, Introducción (33-38) y Epílogo (353-76) de J. R.-P. La Puebla de Montalbán: Ayuntamiento, 2008. Tela, 389pp.

En nuevo formato, con una cronología al final y con ilustraciones de Teo Puebla, comisionadas para el quinto centenario de 1999.

1998. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Ed. D: S. Severin, notas en colaboración con Maite Cabello. Letras Hispánicas 4, Madrid: Cátedra, 2008. Rústica, 358pp.

Es la 17^a edición de esta clásica edición, de amplia distribución y uso.

1999. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Biblioteca Universal – Clásicos Españoles, Barcelona: Círculo de Lectores, 1999. Tela, 368pp.

Edición de Guido M. Capelli y de Gema Vallín, con un Prólogo («La técnica dramática de *La Celestina*») de M. R. Lida de Malkiel (11-27). El «Pórtico» es firmado por Francisco Rico, director de la Colección. La introducción es de Capelli (29-52) y la «Nota sobre el texto y la bibliografía básica» de ambos editores (53-58). Contiene toda la TCM, con extensas notas. Sin ilustraciones.

2000. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Adaptación de Eduardo Alonso e ilustraciones de Francisco Solé y Fuencisla del Amo. Clásicos adaptados 13, Barcelona: Vicens Vives, 2007. Rústica, 249pp. Ilustrado-

De formato grande, con una introducción de Antonio Rey Hazas y «Actividades» diseñadas por Gabriel Casas. Contiene dos terceras partes del texto, las reducciones no reducen los 21 actos, solo que cortan prolijidades y, además, los versos acrósticos al comienzo y los versos de Proaza al final. El papel fino que se usa luce bien las prolíficas ilustraciones, fotos, y cuadros originales de los dos ilustradores. Algunos en blanco y negro, la mayoría en color.

2001. ROJAS, F. de. *La Celestina*. Adaptación de Eduardo Alonso. Clásicos adaptados, 13, Barcelona: Vicens Vives, 2007. Rústica, 249pp. Con ilustraciones de F. Solé y F. del Amo.

La introducción es, según el ©, de Antonio Rey Hazas, pero la firma E. Alonso. El texto se reduce un tercio (y omite los acrósticos y las octavas finales). Texto modernizado, con notas, pero sin bibliografía. Hay al final unas «Actividades» preparadas por Gabriel Casas.

2002. ROJAS, F. de, *La Celestina*. TCM. Prólogo, selección de refranes y glosario de Francisco Calero. Ilustraciones de Ángel Roncero. Madrid: BBVA, 2005. Tela y gran formato, 98 folios (=198pp).

El prólogo está ilustrado con grabados sacados de ediciones de *Celestina*. El texto está en letra gótica de doble columna y presentado como si fuera un manuscrito con los márgenes llenos de flores, frutas, ángeles. Una edición en formato de libro de mesa de centro, para bibliófilos.

2005. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Ed. Manuel Criado de Val y J. Alcina Franch. Ilustraciones de J. Azpelicueta. Barcelona: Juventud, 2008. Rústica, 238pp.

La 4ª edición de esta TCM.

2006. ROJAS, F. de, *La Celestina*, adaptación para estudiantes de Rosa Navarro Durán. Clásicos para estudiantes, Barcelona: EDEBÉ, 2008. Rústica, 299pp. Ilustraciones de Carles Arbat.

La TCM modernizada y en letra grande (9-268). Breve estudio (271-279) y actividades para los estudiantes (281-299).

2007. ROJAS, F. de, *La Celestina*, ed. introducción, notas y actividades de Francisco Bautista. Clásicos edebé, Barcelona: EDEBÉ, 2008. Rústica, 350pp.

Introducción (12-42), texto de la TCM y generosas notas léxicas al margen; las actividades (323-350) con la colaboración de Laura Mier. No hay ilustraciones o bibliografía.

2008. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Adaptación de Antonio Perera Sarmiento (fotos ilustraciones) y Miguel A. Perera Alonso. Madrid: Témpora, 2002.

Versión en formato de cómic.

2009. ROJAS, F. de, *La Celestina*. TCM. Barcelona: Folio, 2002. Tela, 254pp.

Con una breve nota de D. S. Severin como introducción. Modernizada la edición para el gran público. Hay notas y un cuadro cronológico al final. Sin ilustraciones.

2010. ROJAS, F. de, *La Celestina*. TCM. Valladolid: MAXTOR, 2007. Rústica, 376pp.

Formato pequeño. Contiene toda la TCM y un vocabulario al final. No hay introducción, ilustraciones, bibliografía o notas. Modernizada, evidentemente, para lectores sin otro interés que el texto.

2011. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Introducción y notas de Pier Luigi Crovetto, traducción al italiano de Viviana Brichetti. Milano: Garzanti, 2004.

2012. ROJAS, F. de, *Celestyna*. Traducido del español al polonés por Barbara Sławomirska. Sagittarius, 2000. Rústica, 198pp.

La traducción emplea las ilustraciones de Burgos 1499. Contiene al inicio los versos acrósticos pero no incluye introducción ni notas.

2013. ROJAS, F. de, *La Celestina*, traducción libre al coreano por Ahn Young Oak. Seúl: Chanyewon, 2006. Rústica, 191pp.

Texto adaptado, con una introducción, lista de personajes, pero sin notas, ilustraciones o bibliografía.

2014. ROJAS, F. de, *La Celestina*, traducida al árabe. Beirut: Resalah Publishers, 2005. Rústica, 98pp.

2015. ROJAS, F. de, y antiguo autor, *Selestina*. Belgrado: Paideia, 2005. Tela, 205pp.

Esta traducción al serbo-croata es de Aleksandar Grujičić. Es la TCM completa, con algunas notas. Sin ilustraciones; hay un pos-facio y una bibliografía con 4 entradas (p. 205)!

2016. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Bratislava: Remedium, 1996. Tela, 264pp.

La TCM completa traducida al checo-eslovaco por Vladimír Oleríny. Con 311 notas explicativas al final de la edición. Sin ilustraciones.

2017. ROJAS, F. de, *La Célestina*, traducida al francés por Aline Schulman. Introducciones de Juan Goytisolo y Carlos Fuentes. París: Fayard, 2006.

2018. ROJAS F. de, *Celestina*. Traducida por Hristina Vasileva. Sofía (Bulgaria): Ispanska klasika, Hispanica, 2007. Rústica, 111pp.

Esta obra es una traducción en 16 autos sin los pre- y posliminares. No hay introducción, notas, bibliografía o ilustraciones.

2019. ROJAS, F. de, *La Celestina*. Texto adaptado por Fran Zabaleta. Ilustraciones de Juan Ramón Alonso. Madrid: Grupo SM, 2008. Rústica, 111 pp.

Una adaptación abreviada, con muchas didascalias, en catorce actos, que retiene la esencia del texto, eliminando los largos diálogos y la presencia de Crito. Los otros 13 personajes siguen. Termina con un párrafo del lamento de Pleberio, pero finaliza con la expresión «en este valle de lágrimas». Profusamente ilustrada.

2020. ROJAS; F. de, *La Celestina*. Adaptación de Miguel Reino. Col. Leer en Español. Nivel 6, Torrelaguna (Madrid): Santillana Educación/Universidad de Salamanca, 2008. Rústica, 98 pp. Ilustrado por Jorge Fabián González en color.

Para estudiantes, una puesta al día de la ed. de 1994. El texto, modernizado y condensado en 5 Partes y varias escenas. Con actividades para comprender la obra y unas notas explicativas (88-98).

2021. RUANO DE LA HAZA, José María, «Una adaptación de la *Tragedia de Calisto y Melibea*, llamada *Celestina*», *Theatralia* 10 (2008), 151-161.

Historia de cómo llegó Ruano de la Haza a adaptar *Celestina* y la manera cómo lo hizo, contada por él mismo. Confiesa que es sólo una de las *Celestinas* que la obra original puede contener, centrada en Melibea.

2022. RUANO DE LA HAZA, José María, *Celestina*. Versión y adaptación libre de J. M. Ruano de la Haza. *Theatralia* 10 (2008): 165-217. Con 8 fotos de dos distintas producciones de la obra.

Se presenta el texto de la adaptación y los elencos de sus primeras representaciones (Almería, Santiago de Chile). La obra contiene 16 escenas. Comienza y termina con voz *en off* el abreviado monólogo de Pleberio que lamenta la tragedia de su hija, haciendo que sea una visión circular de las acciones centrales de esta adaptación. Ver también el art. de A. Hermenegildo (arriba).

2023. RUIZ IPOLA, Pablo, *Desnudando a Melibea*. Móstoles (Madrid): A la luz del candil, 2005. Rústica, 80pp.

Poemas. Sin introducción para explicar la selección del título y las posibles conexiones con la obra clásica.

2024. RUIZ MONEVA, M^a Ángeles, «Aproximación a una versión inglesa de *La Celestina*», en *Teatro Clásico en Traducción. Teatro. Representación. Recepción*. (Murcia: Universidad, 1996), 353-361.

Compara la *Celestina* española con una traducción parcial al inglés de hacia 1539 (*A New Comedy in English in Manner of an Interlude, Calisto and Melebea* [sic]) para mostrar claramente cómo el mensaje didáctico se transforma en esta adaptación renacentista y cómo se adapta a las normas de la tradición inglesa del desenlace a través del sueño.

2025. SALUS, Carol, «Some Early Celestina Drawings by Picasso», *Celestinesca* 30 (2006), 11-123.

Picasso pintó figuras inspiradas en *Celestina* en los años primeros y finales de su carrera. Se esbozan brevemente las posibles causas de esta fijación, después se indagan sus orígenes (en revistas como *Blanco y Negro* y *Teatro Crítico*, y en su seguimiento de los pasos de Goya y sus *celestinas*). Por último, se analizan en detalle dos pinturas, *El diván* y *El harén*, llegando a la conclusión que la vieja de este último cuadro no es una celestina sino una asistente de los baños, por no estar en el negocio de la prostitución (no es proxeneta) y por carecer de los patrones iconográficos de otras versiones.

2026. SALVATERRA, Julio (texto) y Álvaro LAVIN (actor, *Calisto*). Monólogo teatral de una hora, presentado por la Compañía del Teatro Meridional en 1998. Visto en Lyon, Francia en mayo de 2008.

Monólogo unipersonal en el que Calisto rememora sus más de 500 años de existencia en 24 voces/personajes, pasando por la España de Rojas a las obras shakespearianas en una serie de anécdotas cómicas y trágicas. Se presencia en este *tour de force* el nacimiento de un hombre y una sociedad moderna en pleno siglo XVI.

2027. SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: el cuerpo 'hecho pedazos' y la ambigüedad macabra», *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 5 (2005), 113-125.

S.B. encuentra las claves de la moralidad de *Celestina*, más que en el discurso de Pleberio al final, en la presentación de los cadáveres de los cinco personajes que mueren antes, el «teatro de la muerte» en el que se inscriben temas como lo macabro, el voyeurismo, el castigo del he-

donismo que restaura orden, etc. Las metáforas funestas de la literatura sentimental se hacen en *Celestina* realidades, por lo que puede verse como un sermón macabro en una cultura entregada a la culpabilidad y penitencia.

2028. SCARBOROUGH, Connie L., «Las mujeres de *Celestina*: realidades sociales e inquietudes literarias», en *Anais, IV Encontro Internacional de Estudos Medievais* (Belo Horizonte: Pontificia Univ. de Minas Gerais / Assoc. Brasileira de Estudos Medievais, 2003), 81-98.

After a general overall panorama, the female characters are discussed one by one as social beings and literary mouthpieces.

2029. SCARBOROUGH, Connie L., «*Celestina* and the Power of Old Age», in *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance. Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*, ed. A. Classen (Fundamentals of Early and Modern Culture 2, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007), 343-56.

The main point is that *Celestina* breaks away from her assumed marginality, becomes individualized and central to the plot. She exploits her age time and again to gain sympathy, to lower the guard of the watchful, to negotiate a society fraught with self-interest, greed and lust, but ends by playing the «age» card once too often and it backfires and she ends up assassinated. Though a sympathetic figure, her desire to remain central to the lives of others undoes her and her private notions about age and loss (act ix) come to pass.

2030. SCHULMAN, Aline, «Traduire *La Célestine* aujourd'hui», *Celestinesca* 32 (2008), 279-290.

La traductora (2006) de *Celestina* al francés explica varias estrategias utilizadas en su re-traducción para captar de nuevo la legibilidad (tempo, sintaxis, trato social, etc.) del original para un público 500 años después con ilustraciones de cada concepto y algunas traducciones suyas comparadas con las de Pierre Heugas (1963).

2031. SERÉS, Guillermo, «Menéndez Pelayo y *La Celestina*», en «*Orígenes de la novela*» *Estudios*, dir. R. Gutiérrez Sebastián & B. Rodríguez Gutiérrez (Santander: Universidad de Cantabria/Sociedad Menéndez Pelayo, 2007), pp. 381-405.

Repasa los principales motivos comentados por el polígrafo santanderino en su estudio de *Celestina* de 1910 (el humanismo, la autoría, el género, las fuentes, los personajes, le lengua y el decoro) y agrega apuntes sobre lo que han hecho selectos investigadores modernos para adicionar, corregir, o ampliar sus comentarios. Su bibliografía está ahora incorporada en una más general para el tomo completo.

2032. SERRANO, Florence, «*La Celestina* en la Francia del Renacimiento y del Siglo de Oro: texto y contexto, difusión y fortuna», *Celestinesca* 32 (2008), 265-278.

Nace el interés por *Celestina* en Francia con la traducción de *Sylvia nuptialis* de Nevizzano (1521), y hay tres traducciones con varias ediciones entre 1527 y 1633, todas ellas analizadas y comentadas aquí. La primera y anónima (1527, 1529 y 1542) sirve para difundir la obra, la segunda (1578, 1584, 1599), traducida por Jacques de Lavardin, enfatiza el elemento didáctico, y la tercera (1633), también anónima y publicada en una edición bilingüe, es la más fiel y refleja las buenas relaciones editoriales entre los dos países.

2033. SEVERIN, Dorothy S., «*Celestina's* audience, from manuscript to print», en *La Celestina 1499-1999*, 197-205.

Compara lecturas y correcciones al manuscrito de Palacio que prueban con toda probabilidad que era un texto circulado en Salamanca, y corregido por la mano de un lector (¿amigo del autor?) interesado en mejorar la copia. No parece ser el manuscrito usado por el impresor de la *Comedia*.

2034. SEVERIN, Dorothy S., «Witchcraft in *Celestina*: A Bibliographical Update since 1995», *La corónica* 36.1 (2007-2008), 237-43.

Un panorama completo de lo publicado sobre la magia en *Celestina* en los últimos 12 años, con comentarios sobre las distintas categorías y enfoques de los estudios.

2035. SNOW, Joseph T., «*Celestina* Examined: A View from the Sixteenth Century», *La corónica* 33.1 (2004-2005), 181-196.

Artículo-resena de la *Celestina Comentada* (Salamanca 2002), primera edición de este texto sobre la recepción de la obra clásica escrito h. 1575.

2036. SNOW, Joseph T., «Lo teatral en *Celestina*: el caso de Areúsa», en *La Celestina 1499-1999*, 207-217.

Entendiendo lo teatral como teatralidad y no en relación al debate sobre el género de la obra, se presenta a *Celestina* como maestra del arte histriónico, aspecto requerido por su profesión y forma de vida. No obstante, el estudio se centra en la Areúsa de la *Tragicomedia*, cuyas dotes dramáticas resultan claves para la cadena de reacciones que llevan al desastrado fin. La comparación de su arte con la de *Celestina* (auto xvii) lleva a una distinta relectura del auto vii, y a preguntarse frente a la interpretación crítica tradicional de la escena (la persuasión de Areúsa

por Celestina), ¿quién está manipulando a quién? Areúsa, sin la sospecha de Celestina, se cuenta entre las maestras del oficio y, después de la muerte de Celestina, se erige en rival retrospectiva con entidad y como heredera, reclamando incluso la superioridad de su arte.

2037. SNOW, Joseph T., «La Brígida de José Zorrilla y su celestinaje», *Revista canadiense de estudios hispánicos* 32.1 (2007), 137-148.

La reedición en 1822 de *Celestina* es responsable de su popularidad entre 1820-1840; será un factor decisivo en la incorporación de Brígida en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, frente al *Burlador* de Tirso. Se analizan las similitudes de Celestina y Brígida desde las perspectivas de caracterización, estructura, función, simbolismo, y retórica. Aun así, Brígida presenta grandes diferencias con su antecesora (no tiene pasado ni otros oficios ni la complejidad psicológica) y su poder retórico aparece supeditado al más efectivo del amante (escrito y oral).

2038. SNOW, Joseph T., y Arno GIMBER, «Richard Strauss, Stefan Zweig, Joseph Gregor and the Story of the *Celestina* Opera that Almost Was, with a Bibliographical Appendix of *Celestina* Operas in the Twentieth Century», *Celestinesca* 31 (2007): 133-164.

El año de 1936 en plena época de Hitler, será cuando Zweig, Gregor y Strauss trabajaron en una ópera basada en *Celestina*, ópera destinada a no realizarse musicalmente. Se reconstruye esta historia casi desconocida a base de las cartas intercambiadas entre los tres y se publica en traducción inglesa el plan que hizo Gregor para Strauss para los tres actos de la ópera. Un apéndice resalta el interés en las óperas basadas en *Celestina* en el siglo xx.

2039. SNOW, Joseph T., «*La Celestina*: grupo RQR de la Universidad Complutense. Dirección y dramaturgia de David Barrocal», *Theatralia* 10 (2008), 105-132.

Ilustrado con seis fotos de esta nueva adaptación, el artículo sigue paso por paso la dramaturgia (y dirección) de Barrocal de esta *Celestina*, comparando y contrastándola con el texto canónico para realzar la originalidad lograda en una adaptación concentrada en el *Carpe diem* en la que se prescinde de cualquier mensaje didáctico-moral. Una adaptación digna de verse representada en más ocasiones.

2040. SNOW, Joseph T., «*La Celestina* de David Barrocal en la Complutense», *Celestinesca* 31 (2007), 177-181.

Una reseña pormenorizada e ilustrada de esta representación que señala su originalidad de concepto y efectos conseguidos.

2041. SNOW, Joseph T., «Las tres primas del entorno celestinesco y una nota sobre el tema del linaje», *Celestinesca* 32 (2008), 291-306.

Se estudia la biografía de cada una de las primas, rastreando el texto con lupa y descubriendo hasta el pasado de las tres relaciones familiares. Luego las estudia por parejas para reflejar la especial atención textual prestada a su parentesco. Este énfasis es quizá irónico a la luz de lo que afirma Areúsa «las obras hazen linaje» y en presencia del comportamiento de los que sabemos gozan de gran prestigio e influencia social.

2042. SNOW, Joseph T., «El pre-texto celestinesco: posibilidades interpretativas», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)* (eds. A. López Castro - L. Cuesta Torre), León: Universidad, 2007, vol. II: 1047-1054.

S. reconstruye a partir de referencias textuales (y por deducción) los eventos en los 75 años (analizados por cuartos de siglos) antes del comienzo del texto que ayudan a dar profundidad y verosimilitud a la historia de los conflictos que se realizan a lo largo de *Celestina*.

2043. SNOW, Joseph T., «*Celestina's houses*», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. J. T. Snow & R. Wright (Liverpool: Liverpool UP, 2009), 133-142.

Es un intento de sugerir que el texto da muchas probabilidades realistas de ir poblando la ciudad dominada por *Celestina*. No sólo habla de las casas de las personas que hablan en la obra, sino va perfilando la ciudad y sus barrios según las menciones de lugares, oficios, y personajes en boca de los que dialogan, como si pudieran trazar un plan de la geografía de *Celestina*.

2044. SOLANA SEGURA, Carmen, «Casandrina vs. Roselia. Dos modelos de enamoradas celestinescas», *Lemir* 12 (2008), 19-30.

Separan estas dos obras celestinescas casi medio siglo: *Roselia* (1542) y *Casandrina* (h. 1600). Mientras la primera es la más fiel a la obra original, la segunda crea distorsiones en los paradigmas celestinescos y se parece más a los cánones de las nuevas pícaras como la *Ingeniosa Elena*. Lisandro y Roselia son de la aristocracia, mientras en la segunda Polidoro es un mercader rico y Casandrina es hija de la alcahueta Corneja. El conjuro en la segunda afecta al protagonista, y la agresora en las relaciones sexuales es Casandrina. El hermano de Roselia mata a los amantes por sentirse deshonrado, mientras Polidoro y sus criados son muertos mediante trucos de Fortuna y las tres Parcas, mientras Corneja y Casandrina se escapan con la riqueza del amante muerto.

2045. SOLOMON, Michael, «Pharmaceutical Fictions: Celestina's Laboratory and the Sixteenth-Century Medical Imaginary», en *Medieval Iberia. Changing Societies and Cultures in Contact and Transition*, ed. Ivy A. Corfis & Ray Harris-Northall (Woodridge, UK: Tamesis, 2007), 99-109.

Se centra en el intento de Pármeno para desviar a Calisto de utilizar los servicios de Celestina (auto 1), al catalogar su laboratorio farmacéutico. Al contrario, Calisto ve en esta denigración su más seguro remedio. Solomon usa este episodio para comentar el estado social de estas mujeres en la sociedad del siglo xv que va evolucionando hacia un riguroso establecimiento de normas profesiones bajo control de los practicantes licenciados (hombres).

2046. SUÁREZ COALLA, Francisca, «La función de los apartes en el discurso dialógico de *La Celestina*», *Archivum* 39-40 (1989-1990), 469-484.

Según este estudio breve, los apartes entre criado-amo y criado-criado varían. Hay unos que claramente intentan burlarse del otro y hay otros que revelan el verdadero personaje del actante e introduce claves interpretativas de doble sentido. Entre los criados, a veces hay intentos de comunicación pero lo que se revela a través de los apartes es el espíritu individualista de cada uno de los dialogantes.

2047. *TEATRO: La revista del complejo teatral de la Ciudad de Buenos Aires*. Vol. 28, núm. 92 (sept. 2007), 4-37.

Un número que trae varios artículos referentes a la representación de *Celestina*, en versión de D. Suárez Marzal. Da una visión de Europa y España en época de *Celestina* Luis Gregorich (4-9); ofrece Pablo Lettieri en «tras las huellas de un converso» (10-11) datos sobre la vida y carrera de F. de Rojas; Jorge Monteleone en «La incesante discordia del deseo» (12-21) aporta un ensayo erudito sobre la relevancia de *Celestina* en nuestros tiempos; Ariel Dillon entrevista al director, Suárez Marzal en «El amor, la fortuna y la muerte» (22-29); Pablo Lettieri saca las impresiones de Elena Tasisto que debutó en *Celestina* (30-31); Jorge Grubissich habla de la música de esta representación en «Viaje al pasado con laúd y contratenores» (32-35); y Mariano Ríos comenta la escenografía y vestuario en «Espacios virtuales y trajes sin tiempo» (36-37). Todo ilustrado con fotografías de la producción.

2048. TWOMEY, Lesley K., «Perfume and perfume-making in the *Celestina*», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. J. T. Snow & R. Wright (Liverpool: Liverpool UP, 2009), 143-149.

An interesting review of those elements in Pármeno's speech from auto 1 relating to Celestina's perfumes, including analyses of items men-

tioned, their social uses, and their occasional falsification. Not only is it suggested that the art was associated with marginalized women, but it is clear from some of the containers employed that *Celestina* retains some from an earlier, more prosperous past.

2049. UNCETA, María, *Rutas turísticas literarias. Un autor para un viaje: Fernando de Rojas*. Consejería de Turismo de Castilla-La Mancha, 2008. Rústica, 120pp. Ilustrado.

En la biografía de Rojas (9-12) se nota la falta de documentación, excepto en Talavera. Las pp. 19-65 son textos de la adaptación teatral de 1999 de Luis García Montero. En las pp. 67-113 se exploran los lugares de Rojas (la ruta turística): La Puebla de Montalbán, Talavera de la Reina y otros pueblos cercanos. Termina (115-20) con datos prácticos sobre alojamiento y restaurantes.

2050. VALLE DE RICOTE, Gofredo, *Investigaciones en Blanca. Los tres autores de la Celestina: El judeo-converso Juan Ramírez de Lucena, sus hijos Fernando de Rojas (Lucena) y Juan del Encina (alias Bartolomé Torres Naharro y Francisco Delicado)*. Tomo I. *Biografía, estudio y documentos del antiguo autor de 'La Celestina', el ajedrecista Juan Ramírez de Lucena*. Blanca (Murcia): Academia de Estudios Humanísticos de Blanca, 2006. xviii + 441pp.

En este primer tomo, con otros 4 o 5 en preparación, el autor (Gofredo Westerveld, escribiendo con seudónimo) dedica su estudio y documentos al primero de los proyectados tres autores de *Celestina*: Juan Ramírez de Lucena, el protonotario y sus escritos, su familia, y otras familias Lucena. Presenta un «estado de la cuestión» en el que al autor propone que faltan muchos documentos todavía por conocer.

2051. VAQUER, Onofre, «Llibres i retaules en cases mallorquines (segle XVI, segona meitat)», *Mayurqa* 31 (2006), 295-323.

Un documento que confirma, sobre 355 libros conservados en Mallorca, un ejemplar de *Celestina*.

2052. VARIOS AUTORES, *La Celestina*. Mérida: De la Luna Libros, 2007. Rústica, 62pp.

Es el número 18 de *La luna de Mérida* (una revista de creación) que consiste en siete monólogos o diálogos breves, compuestos por autores distintos, inspirados en *Celestina*. La voz del Prologo es de Fernando de Rojas. Le siguen monólogos de Areúsa, *Celestina*, y un diálogo con *Celestina*, Melibea y Calisto, un monólogo de Melibea y un dueto con Calisto y Melibea. Estos seis forman, en lengua moderna pero reminiscente de la del texto celestinesco, un resumen de las acciones

amorosas. El último diálogo, entre dos mellizos, es más tangencial a la obra clásica, aunque inspirado en ella.

2053. VASVARI, Louise O., «Escolios para el vocabu(r)alrio de *La Celestina*», en *La Celestina 1499-1999*, 219-233.

Se centra en selectos «dichos lascivos» del primer auto de *Celestina* (en la sección del diálogo entre Celestina y Pármeno), trayendo a cuenta la larga tradición que respalda cada uno de ellos («putico,» «voz ronca,» «punta de la barriga,» y «cola de alacrán,» y «landrecilla,» entre otros).

2054. VASVARI, Louise O., «Glosses on the vocabu(r)alrio de *La Celestina*», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. J. T. Snow & R. Wright (Liverpool: Liverpool UP, 2009), 170-181. Ilustrado.

Es una exploración folklórica del significado obsceno creado en la ambigüedad lingüística del «dolor de muelas» fingido de Calisto (Auto IV) y las negociaciones entre Celestina y Melibea sobre el subtexto sexual-erótico. Estas relexicalizaciones eufemísticas son compartidas, como se demuestra aquí, casi universalmente en la literatura oral y en el folclore.

2055. VON DER WALDE MOHENO, Lillian, «El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía personalidad», *eHumanista* 9 (2007), 129-142.

Un estudio que explora la relación entre el aspecto corporal externo de Celestina y su condición moral abyecta. La Edad Media heredó de la Antigüedad la creencia de que los vicios y virtudes se hacían reconocibles mediante las formas del cuerpo. El artículo analiza al detalle la descripción física del personaje —barbuda, cuchillada, vieja, desdentada (...)— y su simbolismo moral en la tradición culta y popular, con el apoyo textual de obras como el *Tratado de phisonomía*, el *Libro de las donas*, el *Tratado de fascinación o aojamiento* o el *Lilium medicinae*. La relación: fealdad física y fealdad moral, sería un indicio de cómo los receptores de su tiempo interpretaron a la alcahueta, mientras que el hecho de que el resto de los personajes se relacionen con ella revelaría la corrupción del mundo celestinesco (RA).

2056. VIVANCO, Laura, *Death in Fifteenth-Century Castile: Ideologies of the Elites*. Colección Tamesis, Seria A, Monografías 205, Woodbridge, UK: Tamesis, 2004.

En las pp. 108-121 («God and the Devil») se presenta una visión esencial medieval de las creencias sobre Dios y el Diablo en *Celestina*. La autora sigue la pauta mágica de Russell, Deyermond, Severin y Haxwood al asociar Celestina y su comportamiento con el diablo, pero

aporta nuevas revelaciones en cuanto las asociaciones de otros personajes (Calisto y Sempronio) con las maquinaciones del poder maléfico.

2057. «Watermarks from *Celestina* 1499», en *La Celestina 1499-1999*, 325-335.

Figura como un apéndice. Sacadas estas filigranas de negativos preparados en los años 50 para el trabajo de Clara Luisa Penney (*The Book Called Celestina in the Library of The Hispanic Society of America*). Hay un total de once en este apéndice.

2058. WEISS, Julian, «Memory in creation: the context of Rojas's literary recollection», en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. J. T. Snow & R. Wright (Liverpool: Liverpool UP, 2009), 150-158.

Rojas, Diego de San Pedro (*Cárcel de amor*) y Rodríguez de Montalvo (*Amadís de Gaula*) comparten el uso de la memoria y creatividad (manifiesto en el recordar y el olvidar) en los retratos que dejan de sí mismos en sus obras. Central a esta exposición son la lectura, memoria y la invención literaria, en su conjunto un proceso de descubrimiento.

2059. WHINNOM, Keith, *The textual history and authorship of 'Celestina'*. Ed. Jeremy Lawrance, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 52, London: Queen Mary-Univ. of London, 2007. Rustica, 104pp.

En el prefacio del libro, A. Deyermond narra la historia de este texto. La lúcida introducción de Lawrence detalla como el manuscrito inédito (e incompleto) de Whinnom ha sido editado. La parte de Whinnom presenta claramente la historia textual de las tres *Comedias*, co-tejándolas para demostrar sus diferencias de contenido (32-58). Hace lo mismo para las tempranas formas de la *Tragicomedia* (59-86), y presenta algunas conclusiones de sus consideraciones (87-90). Define los problemas de la historia textual e intenta aclarar las dudas sobre autoría (KW no duda que Rojas es el autor de autos 2-21), a la vez que ofrece esclarecimientos sobre el papel del corrector Proaza en la historia textual de *Celestina*.

Normas para la presentación de originales

Celestinesca acepta para su publicación artículos, notas, reseñas, estudios bibliográficos y material gráfico. Como revista internacional, no sólo se dirige a lectores y suscriptores que formen parte del campo académico o universitario, sino que acoge trabajos de interés general relacionados con el ámbito de estudio de la tradición celestinesca.

Los trabajos serán revisados al menos por dos miembros del Consejo de Redacción y del Comité Científico.

Se recomienda que los artículos no superen las 35 páginas de extensión (texto y notas). Sólo excepcionalmente, y previa consulta con el editor, se podrá sobrepasar ese límite. Tanto las notas como los artículos tratarán temas y aspectos muy bien definidos, relacionados con el texto de *La Celestina* (u obras afines), su interpretación, contexto histórico, imitaciones, continuaciones, traducciones, adaptaciones teatrales, etc. Se aceptarán aproximaciones desde distintos puntos de vista críticos, literarios, estilísticos y lingüísticos; asimismo, reseñas sobre ediciones, estudios o representaciones teatrales relacionadas con los objetivos de la revista.

Los originales se presentarán por duplicado, impresos en papel, a doble espacio, y en soporte informático. En el trabajo debe constar el nombre y apellido(s) del autor, su universidad o filiación profesional, dirección postal y electrónica, y número de teléfono o fax. Igualmente, en dos lenguas, un breve resumen (unas 10 líneas) de su aportación y 4 o 5 palabras claves.

No serán aceptados trabajos con un sistema de citas no regularizado. Se recomienda el siguiente modo de citación:

a) Con nota a pie página, citando libros y artículos del siguiente modo:

Libro: James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Artículo en revista: J. T. Snow, "Celestina (1499-1999) Medieval and Modern: Survival & Renewal of a Spanish Classic", *Medieval Perspectives*, 15 (2000), pp. 1-11.

Artículo en libro: Alan Deyermond, “La Celestina como cancionero”, en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Col.lecció Oberta, València, Universitat de València, 1997, pp. 91-105.

b) Con cita interna (Murphy 1986: 128-29; Deyermond 1997: 95).

En ambos casos, se dará al final el listado de Bibliografía. Si se ha utilizado a), repitiendo la bibliografía de las notas, con el apellido delante. Si se ha empleado b), con Apellido (fecha); por ejemplo: Murphy, James J. (1986), *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Sólo excepcionalmente, y siempre que vaya regularizado (por ejemplo, MLA), será aceptado otro tipo de citación.

Todos los trabajos y cualquier consulta han de ser enviados a:

José Luis Canet

Celestinesca

Dept. de Filología Española de la Universitat de València

Avda. Blasco Ibáñez, 32

46010 - Valencia (SPAIN)

correo electrónico: jose.canet@uv.es

Celestinesca

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

NOMBRE Y APELLIDOS (Nombre fiscal) _____

NIF o CIF _____

DIRECCIÓN _____

POBLACIÓN _____

C. P. _____

PAÍS _____

CORREO ELECTRÓNICO _____

Me suscribo a la Revista *Celestinesca*'

Particular

Institucional

OPCIÓN A Contra reembolso (Sólo España)

OPCIÓN B Tarjeta de crédito Tipo (Visa, MasterCard...) _____

Núm. _____ Fecha caducidad ___ / ___

OPCIÓN C Recibo domiciliado en mi cuenta corriente (Sólo España)

Nº cuenta (20 dígitos) _____

* Precio para suscripciones particulares 18 € y para institucionales 25 €

FIRMA

FECHA

Enviar este boletín cumplimentado a:

Revista *Celestinesca*'
Publicacions Universitat de València
C/ Arts Gràfiques, 13
46010 Valencia (España)

Para números anteriores al 27 dirigirse a:

Eloisa Palafox
Dept. of Romance Language & Literatures
Box 1077
One Brookings Dr.
St. Louis, MO 63130 (USA)

VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

Fax. 00 34 963 864 967

Tel. 00 34 963 864 115

Publicacions@uv.es

