

38

2014

Celestinesca



NÚM. 38, 2014, ISSN: 0147-3085

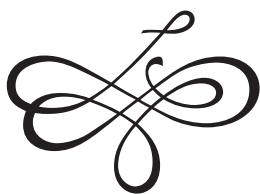
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 38

2014



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)
JOSEPH T. SNOW	(Michigan State University)
DEVID PAOLINI	(The City College of New York)

COMITÉ 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)
JOSEP LLUÍS SIRERA	(Universitat de València)

ISSN: 0147 3085

Depósito legal: V-1800-2008

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores

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 Economía y Competitividad, referencia FFI2011-25429.

Celestinesca

NÚM 38

ÍNDICE

2014

NOTA DEL EDITOR

ARTÍCULOS

- BELTRÁN, RAFAEL, «La fábula del ratón de campo y el ratón de ciudad y el monólogo de Areúsa sobre la vida de las criadas» 11
- FRANCOIS, JÉROMINE, «Función de la intertextualidad bíblica en el *Retrato de la Lozana Andaluza* de Francisco Delicado» 37
- MANCING, Howard, «*La Celestina*: A Novel» 63
- PEDROSA, JOSÉ MANUEL, «‘La media noche es pasada, / y no viene’: avatares de una canción, entre *La Celestina* y Alejo Carpentier» 85
- PRIETO DE LA IGLESIA, REMEDIOS, «Erratas y corrector de la impresión: Alonso de Proaza y *Celestina*» 113
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, ANTONIO, «Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Catalogación, cuantificación y consecuencias editoriales» 125

BIBLIOGRAFÍA

- PAOLINI, DEVID, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 36)» 155

Nota del editor

Celestinesca a partir del próximo número se publicará únicamente en formato digital y de acceso libre

Hace doce años que el profesor Joseph T. Snow dejó en manos del grupo de investigación de Parnaseo el relevo y continuación de la revista *Celestinesca*, que inició su nueva andadura el año 2003 en la ciudad de Valencia con un nuevo formato de la revista en papel, pero manteniendo el espíritu de su creador, las secciones, así como la mayoría de sus colaboradores.

Este año de 2014 el Editor junto con el Consejo de Redacción han decidido sumarse a la iniciativa del sistema abierto en formato digital, tal como recomienda la Ley 14/2011 de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación, de 1 de junio de 2011, en la que una de sus novedades es:

la previsión que establece sobre publicación en acceso abierto, que dispone que todos los investigadores cuya actividad haya sido financiada mayoritariamente con los Presupuestos Generales del Estado están obligados a publicar en acceso abierto una versión electrónica de los contenidos aceptados para publicación en publicaciones de investigación.

Puesto que la revista ha sido en parte financiada a través de los diferentes proyectos de investigación de *Parnaseo* (*Servidor Web de Literatura Española*), (BFF2001-2922, HUM2005-01334/FILO, FFI2008-00730/FILO y FFI2011-25429/FILO), era casi de obligado cumplimiento que se adecuara a las disposiciones legales, pero también con la finalidad de alcanzar una mejor difusión de sus contenidos, como hemos podido comprobar al dejar en libre acceso, inicialmente los 26 primeros números de la revista en su periodo de EEUU y posteriormente ya en la etapa española, toda la colección exceptuando el periodo de embargo de dos años.

La revista *Celestinesca* quiere así adscribirse al Open Access, sin restricciones en su acceso, que será global de la revista en el próximo número 39, correspondiente al año 2015. Por tanto nos adherimos a la Declaración de Berlín sobre Acceso Abierto al Conocimiento en Ciencias y Humanidades.

Es intención del Director y del Consejo de Redacción mantener los procesos de calidad de la revista, por lo que se mantendrán las mismas normas para la presentación de los originales, el mismo sistema de evaluación por pares, y finalmente la difusión se realizará con el mismo formato actual en pdf, prescindiendo de la impresión y la difusión en papel.

Et Vale.

Artículos

La fábula del ratón de campo y el ratón de ciudad y el monólogo de Areúsa sobre la vida de las criadas¹

Rafael Beltrán
Universitat de València

No ha sido hasta el momento señalada —que yo conozca— la posible presencia de una huella, o al menos un eco de la fábula del ratón de campo y el ratón de ciudad (ATU, 112: *Country Mouse Visits Town Mouse*), en el monólogo de Areúsa sobre la vida de las criadas, que se da al final de la segunda escena del noveno auto de *La Celestina*. Un simple eco significaría una apenas audible resonancia sonora, una escueta alusión o una repetición intertextual, sin mayor significación o trascendencia. Pero una huella, en cambio, ahonda lo suficiente como para afectar al sentido del fragmento en el que el eco reverbera, repercute y se difunde. Y es esto segundo lo que a mi juicio ocurre en el monólogo, donde la presencia con sentido de un eco —la acústica que deja el cuento de los dos ratones— imprime una huella más profunda, que, si se capta, puede contribuir a la mejor intelección de las palabras y del papel que desempeña el personaje que las enuncia.

Se informa de la llegada de Lucrecia a la casa de Celestina, donde comen, beben y dialogan —discutiendo, riendo, llorando— Celestina, Areúsa, Elicia, Sempronio y Pármeno. Y esa llegada da pie a un largo parlamento de Areúsa. Los monólogos, propone Lida de Malkiel, caracterizan a los personajes de *La Celestina* mejor que los diálogos, en parte «por la luz que proyectan sobre la intimidad de las almas, que de ninguna manera se exhiben con igual franqueza en el diálogo» (1966: 124). Así ocurre en el extenso monólogo de Areúsa, uno de los doce que jalonan la obra, donde ésta identifica la vida de las criadas de servicio doméstico, como Lucrecia, con la necesidad de verse obligadas a aceptar la arbitraria opresión a la que las someten de sus señoras. Peter Russell sintetiza el sentido del pasaje: «Esta larga y genial diatriba de Areúsa contra las señoras y su

1.– El presente artículo ha sido elaborado dentro del marco del Proyecto de Investigación FFI2011-25429, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

manera de tratar a sus criadas, amplificada en la *TC* [*Tragicomedia*], sigue otra vez de cerca el vivo y apresurado estilo conversacional de las mujeres de pueblo del Arcipreste de Talavera. Al mismo tiempo que comento social, subraya el pasaje el carácter abierto e independiente de la ramera, que prefiere vivir «esenta y señora» y no «sojuzgada» como criada en palacio de ricos» (Rojas, 1991: 414-415).

Reparemos en que el monólogo de Areúsa se cierra con la siguiente conclusión:

Por esto, madre, he querido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y cativa.²

Esta frase comparativa, que tiene una estructura muy formalizada, con ecos claros de sintaxis de paremia (paralelismo en los dos sintagmas de adjetivo + sustantivo, y en las parejas de adjetivos coordinados y apuestos al sujeto), es el corolario contundente —enunciado desde la firmeza, pues no estamos ante un monólogo dubitativo, como otros de Calisto o Sempronio (De Miguel, 1996: 170-183)— con el que culmina una ampliación temática en torno al motivo del quehacer cotidiano de esas jóvenes. Motivo que acaba de ser expuesto, en cambio, y paradójicamente, por la misma enunciante, Areúsa, de manera en apariencia desordenada o deshilachada. Y ese buscado desorden, en el que la crítica ha destacado, como acabamos de ver resumido en la nota de Russell, el modelo del estilo vivaz, enérgico y coloquial de los parlamentos femeninos del libro II del *Arcipreste de Talavera*, viene del deseo de plasmar no una estricta argumentación que conduzca a la comprensión lógica, sino una explosión afectiva y sincopada de emociones y sensaciones. Areúsa habla de una cuestión que le atañe directamente, le ha afectado en su pasado y le incumbe todavía con toda probabilidad en el presente —si no a ella, a las muchachas a su alrededor—; le emociona y conmueve tanto que no sabe exponer sino de manera apasionada y por ello algo irracional. Su torrente de enunciados, que se exponen con sintaxis paratáctica, remitiendo, como hacía con evidentes logros la prosa del Arcipreste, a la emulación de una o varias voces físicas y concretas, individualizadas, y utilizando elementos y fuentes aún por descubrir en parte —además de la innegable de Alfonso Martínez de Toledo—, exige en todo caso, para su desenlace una recapitulación lógica, clara y rotunda, que concentre las virtualidades significativas y abstractas en una máxima de valor general y universal. Y eso es lo que la propia Areúsa facilita con esas dos líneas paremiológicas conclusivas.

Trataré de defender que Areúsa está recogiendo en esta paremia o sentencia última («he querido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y cativa») el eco del final de

2.— Seguiré la edición de *La Celestina* publicada en la BC de la RAE (Rojas, 2011: 212-214).

la famosa fábula esópica, cuando el ratón de campo, escarmentado por su traumática experiencia de visita a la casa del ratón de ciudad, expresa su preferencia por las humildes y parcas comodidades de la vida aldeana y su desprecio por las peligrosas delicias urbanas.³ Y que esa repetición acústica, como he comentado, tiene que actuar aquí como algo más que simple resonancia y ha de tener un mayor sentido. De hecho, confirmarán ese eco paremiológico y lo reforzarán las palabras de la propia Celestina. Esta, en su réplica nada más acabar de hablar Areúsa, suscribe los inapelables elogios a la libertad que acaba de hacer la muchacha —verdadera alabanza de aldea o, en su caso, en esa sentencia final, de «pequeña casa», con menosprecio de corte o de «ricos palacios»— y clausura el marco de la escena. Y lo hace utilizando otra sentencia (autorizada por «los sabios»), con nuevo paralelismo codificado y con presencia —ahora sí ya claramente— de la metáfora gastronómica de la fábula, que no se explicitaba en la frase de Areúsa:

En tu seso has estado; bien sabes lo que haces, que los sabios dicen que vale más una migaja de pan con paz que toda la casa llena de viandas con rencilla.

1. El monólogo sobre la vida de las criadas

Pero, antes de justificar nuestra hipótesis sobre la presencia de la fábula en el pasaje, recordemos el contexto del auto IX, a partir de su argumento:

Sempronio y Pármemo van a casa de Celestina entre sí hablando. Llegados allá, hallan a Elicia y Areúsa. Pónense a comer, y entre comer riñe Elicia con Sempronio. Levántanse de la mesa. Tórnanla a apaciguar. Estando ellos todos entre sí razonando, viene Lucrecia, criada de Melibea, a llamar a Celestina que vaya a estar con Melibea. (Rojas 2011: 201)

La llegada de Lucrecia, criada de Melibea en la casa de Alisa, marcará una ruptura, un contraste frente a la conversación que vienen manteniendo los cuatro jóvenes con Celestina —igualados los cinco personajes socialmente—, sobre temas varios que les afectan de manera directa, como

3.— No aparecen, en principio, desde luego, ni siquiera en el monólogo de Areúsa, ratas ni ratones que se pudieran relacionar con la fábula mencionada, aunque se presentan otras menciones de ratas o ratones en *La Celestina* y la más notable es precisamente una alusión a otra fábula, la del elefante y el ratón (Blay & Severin 8, 9, 18, 29 y 31). Añádase que en el mismo inicio del auto IX, compara Sempronio a Celestina con una rata, sin mencionar al animal, pero sí su labor de roedor: «Cuando hay qué roer en casa, sanos están los santos; cuando va a la iglesia con sus cuentas en la mano, no sobra el comer en casa» (Rojas, 2011: 201). Véase, específicamente para las fábulas sobre ratones en la Edad Media, Refael-Vivante (2009).

la mocedad, el amor y los celos.⁴ Avisan de esa disparidad —la distinta condición de Lucrecia, aun dentro de la homogeneidad de clase, es evidente (Maravall, 1981: 86-87)—, las palabras de presentación de Celestina:

Ábrele, y entre ella, y buenos años, que aun a ella algo se le entiende desto que aquí hablamos, aunque su mucho encerramiento le impide el gozo de su mocedad.

A Areúsa le bastarán las palabras introductorias de la «madre» Celestina, que apuntan certeramente en la diana de la principal diferencia entre Lucrecia y la pareja que forman Elicia y ella misma, para dar rienda suelta, con suficiente aliento y pleno sentido, a un despecho y desprecio que se había conformado antes con limitar a unos juicios grotescos sobre el físico de Melibea (Rojas, 2011: 206-207). Ahora, sin embargo, se van a generalizar, aplicados a toda una clase social señorial:

AREÚSA. Así goce de mí, que es verdad que estas que sirven a señoras ni gozan deleite ni conocen los dulces premios del amor. Nunca tratan con parientas, con iguales a quienes puedan hablar tú por tú, con quien digan: «¿Qué cenaste?», «¿Estás preñada?», «¿Cuántas gallinas crías?», «Llévame a merendar a tu casa», «Muéstrame tu enamorado», «¿Cuánto ha que no te vido?», «¿Cómo te va con él?», «¿Quién son tus vecinas?» y otras cosas de igualdad semejantes. ¡Oh tía, y qué duro nombre y qué grave y soberbio es «Señora» contino en la boca! Por esto me vivo sobre mí desde que me sé conocer. Que jamás me precié de llamarme de otríe sino mía, mayormente destas señoras que agora se usan. Gástase con ellas lo mejor del tiempo, y con una saya rota de las que ellas desechan pagan servicio de diez años. Denostadas, maltratadas las traen, contino sojuzgadas, que hablar delante ellas no osan. Y cuando ven cerca el tiempo de la obligación de casallas, levántanles un caramillo: que se echan con el mozo o con el hijo, o pídenles celos del marido, o que meten hombres en casa, o que hurtó la taza o perdió el anillo. Danles un ciento de azotes y échanlas la puerta fuera, las haldas en la cabeza, diciendo: «¡Allá irás, ladrona, puta, no destruirás mi casa y honra!». Así que esperan galardón, sacan baldón; esperan salir casadas, salen amenguadas; esperan vestidos y joyas de boda, salen desnudas y denostadas. Éstos son sus premios, éstos son sus beneficios y pagos. Oblíganse a darles marido,

4.— La presentación de Lucrecia como personaje independiente ha sido estudiada, entre otros, por Eaton (1973), Lacarra (1990) y Beltrán (1997).

quítanles el vestido. La mejor honra que en sus casas tienen es andar hechas callejeras, de dueña en dueña, con sus mensajes a cuestras. Nunca oyen su nombre propio de la boca dellas, sino «Putá» acá, «Putá» acullá. «¿Adó vas, tiñosa?», «¿Qué heciste, bellaca?», «¿Por qué comiste esto, golosa?», «¿Cómo fregaste la sartén, puerca?», «¿Por qué no limpiaste el manto, sucia?», «¿Cómo dijiste esto, necia?», «¿Quién perdió el plato, desaliñada?», «¿Cómo faltó el paño de manos, ladrona? A tu rufián le habrás dado». «Ven acá, mala mujer, ¿la gallina habada no parece?, pues ¡búscala presto!; si no, en la primera blanca de tu soldada la contaré». Y tras esto, mil chapinazos y pellizcos, palos y azotes. No hay quien las sepa contentar, no quien pueda sufrirlas. Su placer es dar voces, su gloria reñir. De lo mejor hecho menos contentamiento muestran. Por esto, madre, he querido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y cativa. (Rojas, 2011: 212-213)⁵

Se trata de un denso monólogo, bien «coloreado» retóricamente, donde Areúsa, con una facundia y una acritud notables, que podrían parecer un tanto exageradas o desproporcionadas en ese contexto, exhibe una amplia paleta de recursos cromáticos, pero lo hace desde una perspectiva muy concreta. El caso particular del «mucho encerramiento» que impide a Lucrecia «el gozo de la mocedad», tal y como ha diagnosticado agudamente Celestina, da paso a un torrencial despliegue de sofisticada amplificación. Tal despliegue contiene una ejemplificación o visualización —hipotipesis o *evidentia* retórica— de lo que significa la condición servil de criadas y la privación de libertad que implica el servicio doméstico en casa de «señoras» (Parrilla, 1999). La *evidentia* es una puesta en escena, física y en presente, y esa escenificación en vivo se lleva a cabo aquí mediante la simulación de una voz o diversas voces que profieren insultos, ataques o denuestos y que dejan efectivamente en «evidencia» lo que supone de martirio la vida con esas desagradecidas y miserables amas que «con una saya rota de las que ellas desechan pagan servicio de diez años». El monólogo de Areúsa se desborda, por tanto, porque pasa de ser simple opinión sobre un caso específico, el «encerramiento» de Lucrecia, a adquisición generalizada sobre las causas y efectos de ese «encerramiento» involuntario, que la totalidad de su clase ha de asumir como una condena

5.— Desde «nunca tratan con parientes», en la segunda línea, hasta «contino en la boca», cuatro o cinco líneas más adelante, es añadido de la *Tragicomedia*. Para el texto de la *Comedia*, véase Canet (2011: 287-288), que anota al pie el añadido de las eds. de Zaragoza (Jorge Coci, 1507) y Valencia (Juan Joffré, 1514). Tengo presentes también las ediciones de Severin (Rojas, 1995) y Morros (Rojas, 1996).

a prisión. Sus palabras se pueden leer, así, como una proyección al conjunto de las criadas —al gremio de las mujeres que desempeñan servicio doméstico— de las palabras que Celestina acababa de aplicar de manera certera a solamente una de ellas.⁶

El discurso ofrece, a nivel dispositivo y elocutivo, como los mejores fragmentos de *La Celestina*, una auténtica mina de artificios de elocución sabiamente entreverados.⁷ Areúsa, que acepta y recoge el testigo del juicio experto de Celestina sobre la inferioridad de la criada debida a su encierro, amplifica el tema, poniendo en juego una serie de situaciones —actos de habla— en las que se contraponen los enunciados (supuestamente equiparables) que emiten las distintas enunciantes o grupos de enunciantes desde posiciones y clases sociales diametralmente opuestas. La falta de libertad de las criadas se «visualiza» haciendo constar una patente carencia de oportunidades para hablar. Las jóvenes esclavizadas en el servicio doméstico no pueden emplear expresiones naturales y espontáneas, las de una conversación normal, habitual, entre iguales, de «tú» a «tú»:

Nunca tratan con parientas, con iguales a quien puedan hablar tú por tú, a quien digan: «Qué cenaste?», «¿Estás preñada?», «¿Cuántas gallinas crías?», «Llévame a merendar a tu casa», «Muéstrame tu enamorado» [...] «¿Quién son tus vecinas?» y otras cosas de igual semejantes.

Ni siquiera gozan de esos sencillos placeres del día a día. Como dice García Yero:

Para Areúsa, la inferioridad de la criada se asienta sobre la falta de libertad para amar y para hablar. [...] La libertad e igualdad en la participación comunicativa es considerada esencial, y su ausencia en la relación amo / criado constituye uno de los males medulares, hasta el punto de que apenas se habla en dicho parlamento de las limitaciones de una criada para el goce erótico; lo que más atrae la elocuencia y el rencor de Areúsa es el silenciamiento, la imposibilidad de desempeñar un rol

6.— Aunque no se mencione para nada el dinero, de algún modo la lección podrá ser aprovechada para todo el grupo o clase de «siervos comprados» o «siervos salarizados» (Maravall, 1981: 92).

7.— Serés (2007: 400-401) lo pone como ejemplo de ornato retórico y demuestra, a través de reveladores subrayados con negritas y cursivas, la utilización profusa pero bien contrapesada de recursos de paralelismos y contrastes. Así, por ejemplo, duplicaciones léxicas y sintácticas (estructuras bimembres, correlaciones, geminaciones, etc.): «gozan deleite» / «conocen los dulces premios del amor», «parientas» / «iguales», «a quien puedan hablar» / «con quien digan», «denostadas» / «maltratadas» / «sojuzgadas», «desnudas» / «denostadas», «chapinzos y pellicos» / «palos y azotes», «placer» / «gloria», «sojuzgada» / «cativa»; o paralelismos y antítesis: «danles», «échanlas», «baldón» / «galardón», «casadas» / «amenguadas», «oblíganse» / «quítanles», «no hay quien» / «no quien», «mejor» / «menos».

interlocutivo cabal, la pérdida, incluso, del sello participativo fundamental del ser humano, es decir, el nombre propio. (2003: 31)

Esa cotidianeidad familiar, franca, tan natural y necesaria en el habla de las muchachas, casi niñas, y que habría de ser la habitual y estar normalizada, es sustituida por el habla dominante y opresiva, acusadora e insultante, amenazante y arbitraria de sus amas, que Areúsa imita a continuación, en el mismo monólogo, cambiando naturalmente de registro enunciante:

«Puta» acá, «Puta» acullá. «¿Adó vas, tiñosa?», «¿Qué heciste, bellaca?», «¿Por qué comiste esto, golosa?», «¿Cómo fregaste la sartén, puerca?», «¿Por qué no limpiaste el manto, sucia?», «¿Cómo dijiste esto, necia?»

Tienen pleno sentido los nuevos periodos en el discurso (vocativo insultante más demostrativo deíctico; interrogación inquisitiva más vocativo), paratácticos y simétricos, no sólo breves, sino afilados y punzantes. Como señala Bustos, al referirse a este pasaje: «lo específicamente coloquial está fuertemente influido por lo retórico» (2001: 198). Cada insulto parece un ladrido, pronunciado por la mujer «parlera», vulgar, en que se convierte esa supuesta «señora» cuya habla se imita. Ladridos como los que se dice que profiere la mujer «parlera» («virlingosa»), cuando pierde un huevo, en el tercer libro del tratado *De Amore* de Andreas Capellanus, de donde precisamente procede el pasaje que hace suyo el Arcipreste de Talavera. En efecto, da el texto del *De Amore*:

Est et omnis virlingosa, quia nulla est quae suam noverit a maledictis compescere linguam, et quae pro unius ovi amissione die tota velut canis latrando non clamaret et totam pro re modica viciniam non turbaret.

[También son todas charlatanas, pues no hay ninguna que sepa retener su lengua de soltar imprecaciones. Por la pérdida de un solo huevo no paran de gritar durante todo el día ladrando como perros, y por el motivo más insignificante ya molestan a su vecina.] (Creixell, 1990: 405).⁸

Dice Alfonso Martínez de Toledo, en su *Arcipreste de Talavera*, que: «Por un huevo dará bozes como loca e fenchirá a todos los de su casa de ponçoña».

8.— Ariza (2003: 113-115) estudia en paralelo el fragmento de la pérdida del huevo y el de la pérdida de la gallina: inicio similar con serie de interrogaciones, maldiciones, elogio de lo robado, más nuevas maldiciones y lamentos; divergencia con amplificación mayor en la secuencia del robo de la gallina; y final de nuevo convergente con invocación a Dios y reflexión del narrador. Véase también Salvador Plans (2007: 338-339).

De hecho, parte del fragmento del monólogo de Areúsa —la sección de los insultos— se podría leer con diferente puntuación, que subrayara con más énfasis, multiplicando las interjecciones, el papel de las «bozes» o «ladridos»:

*¡Putal, ¡acá! ¡Putal ¡acullá! ¿Adó vas? ¡Tiñosa! ¿Qué heciste? ¡Bellaca! ¿Por qué comiste esto? ¡Golosa! ¿Cómo fregaste la sartén? ¡Puerca! ¿Por qué no limpiaste el manto? ¡Sucia! ¿Cómo dijiste esto? ¡Necia! ¿Quién perdió el plato? ¡Desaliñada! ¿Cómo faltó el paño de manos? ¡Ladrona! A tu rufián le habrás dado.

Es innegable la dependencia del pasaje de *La Celestina* respecto al soliloquio en torno a la pérdida de la gallina de la estrafalaria mujer de Alfonso Martínez de Toledo. La «gallina» funciona, de hecho, en el monólogo de Areúsa, como elemento culinario de apertura y cierre. Al principio se dice que la criada preguntaría a la «parienta», en una situación normal: «¿Cuántas gallinas crías?»; y al final se concluye con la acusación de «Ven acá, mala mujer, ¿la gallina habada no parece?...», desde la posición diametralmente contraria y antes de que la criada reciba la lluvia de «mil chapinazos y pellizcos, palos y azotes». El concierto ya de por sí estridente de varios registros que se capta en el soliloquio del *Arcipreste de Talavera*, emitido sin embargo siempre desde una única voz, se redimensiona en el monólogo de Areúsa al ser observada la pérdida también desde el punto de vista de la inocente acusada, lo que corrobora la sinrazón de la «señora» dominante y avariciosa.

Hay muchos detalles en este monólogo que valdría la pena destacar y analizar, aunque esa exploración nos podría desviar del propósito y objetivo principal en nuestro acercamiento al mismo. No podemos, sin embargo, dejar de comentar, abundando en la densidad y complejidad del fragmento, que en el mismo parlamento de Areúsa hay al menos un par de líneas o tres que parecen aludir a un debate poético juglaresco, como el de *Elena y María*, al contraponer dos situaciones, la de la muchacha protegida por el militar (Elena, en el debate; Areúsa, en *La Celestina*) frente a la protegida por el clérigo (María, en el debate, cuyo equivalente sería aquí la «señora» a la que sirve la criada genérica a la que se refiere Areúsa). Marcamos con barra los periodos principales y con cursiva las rimas:

Así que esperan *galardón*, sacan *baldón*, / esperan salir *casadas*, salen *amenguadas*; / esperan vestidos y joyas de boda, / salen desnudas y *denostadas*. Éstos son sus premios, éstos son sus beneficios y pagos. / Oblíganse a darles *marido*, quítanles el *vestido*.

Cuando María avergüenza a Elena, en el debate, reprochándole las carencias de su amigo «el cavallerón», va siguiendo un esquema que parte

de (1) la comida y bebida («el pan a ración / el vino sin sazón», vv. 53-54) con la misma rima en *-ón* que aquí; sigue con (2) el vestido («como tray poco *vestido* / siempre ha fambre e frío», vv. 57-58), aquí *marido - vestido*; y acaba con (3) el albergue («Come mal e jaze mal / de noche en su ostal, / ca quien anda en casa ajena, / nunca sal' de pena», vv. 59-62), aquí sustituido por la esperanza de tener casa propia, con el matrimonio. En el mismo triplete (comida y bebida, vestido y hospedaje) ha insistido en versos anteriores María, defendiendo a su amigo el clérigo, con semejantes rimas fáciles y persuasivas: «ha de comer e beber / e en buenos lechos jazer; / ha de vestir e calçar / e bestias en qué cabalgar» (vv. 37-40).⁹

Las rimas internas consonánticas son, en efecto, patentes en el texto celestinesco, como suele destacar los anotadores del pasaje: *galardón - baldón, casadas - amenguadas, marido - vestido, desnudas - denostadas*. Pero más que el uso de un recurso propio de dichos o refranes, que suelen mencionar los críticos, me parece que los periodos están evocando aquí las rimas de alguno de estos debates juglarescos. Compárese, por ejemplo, como hemos anotado más arriba, «Oblíganse a darles *marido*, quítanles el *vestido*», con «como trae poco *vestido*, siempre ha fanbre e *frío*» (*Elena y María*, vv. 57-58). Las consonancias y asonancias sonoras, llamativas, cortantes, con finales en *-ío* (*marido - vestido - frío*), son habituales en estos debates, al igual que las agudas, con finales en *-ardón / -aldón* (*galardón, baldón*). Pero de nuevo los ecos de los debates entre el clérigo y el caballero, o entre las protegidas de uno u otro, no tendrían mayor importancia si no llevaran tras de sí un significado o connotaciones más hondas. Areúsa le ha dicho a Celestina, cuando ésta va a proponerle que acepte a Pármeno, en la segunda escena del auto VII, que «aquel mi amigo», ese soldado que «se partió ayer [...] con su capitán a la guerra», es decir, su amante, «...me da todo lo que he menester. Tiéneme honrada, favoréceme y trátame como si fuera su señora» (*Celestina* 2011: 176-177), y ha concretado las bondades de esa relación en que le proporciona comida, calzado, ropa y casa, los mismos ingredientes de subsistencia básica que ahora critica que no tienen a su alcance las otras doncellas. El servicio doméstico —y sexual— demanda la contraprestación de la protección, antes incluso que el pago en prendas o dinero. De ahí que, a mi juicio, las palabras y actitudes de Areúsa puedan también querer emular tácitamente las de la Elena del debate juglaresco, del mismo modo que se estaría comparando con el «cavallerón» dadivoso de este debate a su militar ahora ausente —ausencia que ha aprovechado Celestina para convencerla, no sin resistencia de su parte, de la conveniencia de prestar nuevos servicios a Pármeno—, contraponiendo, por tanto, con nuevas resonancias literarias, a quienes gozan como ella de esa protección, frente a quienes, inermes, no pueden disfrutar de las ventajas de un propicio amparo masculino.

9.— Sigo para el debate la edición y estudio de Franchini (2001: 229-234).

Resumiendo, Areúsa ha opuesto, con la ayuda de distintos y complejos sustentos retóricos, pero que al cabo transmiten el mensaje de manera clara y rotunda, dos maneras totalmente enfrentadas (no sólo disímiles) de concebir el mundo: ser criada de señora despótica (como Lucrecia no tiene más remedio que serlo de Alisa, en casa de Melibea, y de ahí su «encerramiento»), o ser ama de una misma; es decir, estar «sojuzgada y cativa» frente a ser «esenta [‘libre’] y señora»:

Por eso me vivo sobre mí desde que me sé conocer [‘desde que tengo uso de razón’]. Que jamás me precié de llamarme de otrie sino mía, mayormente de estas señoras que agora se usan.

2. El ratón de «pequeña casa» frente al ratón de «rico palacio»

Areúsa ha utilizado básicamente, para complementar la alabanza la libertad, tutelada por la protección masculina, el campo semántico de la sencillez (*mediocritas*), con su espacio físico («pequeña casa» frente a «ricos palacios»), sin necesidad de usar imágenes culinarias. Celestina, sin embargo, reubicará sus argumentos en el terreno de la seguridad y la tranquilidad, utilizando —ella sí— las metáforas gastronómicas de la fábula del ratón de campo y el ratón de ciudad. Habla de pan con «paz» frente a «viandas» con «rencilla», si bien utilizando, como Areúsa, las comparaciones de superioridad («quiero más...», «vale más...»). Volvamos a recordar las palabras conclusivas de Areúsa en su monólogo:

Por eso madre, he querido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y cativa.

Y recordemos también, de nuevo, el asentimiento, a renglón seguido, de Celestina, confirmando la postura de su pupila:

En tu seso has estado; bien sabes lo que haces, que los sabios dicen que vale más una migaja de pan con paz que toda la casa llena de viandas con rencilla.

Entendíamos, hasta ahora, esa conclusión de Areúsa como corolario de su argumento, y las palabras de Celestina como coda a las de su pupila, pero ambas en armonía y en plena coherencia con el extenso monólogo. Aunque existen otras posibilidades interpretativas.¹⁰

10.— Baranda (2004: 168) interpreta, a propósito de estas palabras de Areúsa, que, frente a la radicalidad de la vieja, es coherente con el sentido de moderación y de conformidad con el día a día de las muchachas: «su diatriba contra las señoras en la casa de la alcahueta termina

Pues bien, se ha señalado, en especial para el segundo enunciado, el de Celestina, su relación con el libro bíblico de los *Proverbios*, xvii, 1:

Melior est buccella sicca cum gaudio quam domus victi-
mis cum iurgio.

[‘Mejor es un bocado seco, y en paz, que casa de con-
tiendas llena de provisiones’.]

Y también la relación con varios refranes castellanos. Así, como anotan los más recientes editores:

«Más valen cardos en paz que pollos con agrás» (*Seni-
loquium*, 250); «más vale pedazo de pan con amor que
gallinas con dolor» (Núñez, 76v); o «Más vale pan solo
con paz que pollos con agraz» (Correas, 541). (*apud* Ro-
jas, 2011: 881)

Hay, sin embargo, bastantes más testimonios, como con meticulosidad prácticamente exhaustiva anotan R. Cantalapiedra y J. Moreno, editores del *Seniloquium* (2004: 129). Por ejemplo, Covarrubias, 988b, s. v. *vaca*, da como proverbio, además de la variante citada más arriba, esta otra: «Más vale vaca en paz, que pollos con agraz»; y añade: «del comer los hombres con mucho regalo vienen a empobrecer y a verse en necesidad, cargándose de deudas que no pueden pagar». Y los mismos editores señalan cómo llega hasta otra comedia celestinesca, *Lisandro y Roselia* (III, II, 97): «BRUMANDILÓN.— Quiero vivir a mi contento y quítame de revueltas; que a más quiero vaca en paz que pollos con agraz».

Pero es el mismo Gonzalo Correas quien incluye, en la exposición de una de las variantes de refrán, n° 13800, la alusión a la fábula esópica del ratón de campo:

Más vale comer grama y abrojo que traer capirote sobre
el ojo. / Un ratón de una despensa convidó a otro cam-
pesino que se viniese con él a hartar de buenas comidas;
hízolo así, y estando ambos comiendo entró el gato, y
el ratón de casa, como sabía bien su guarida, escondiose
presto; el campesino tardó más, y se vio en peligro; el ga-
to le alcanzó un rasguño sobre el ojo, que fue menester
ponerse un pegote. Otra vez después le volvió a con-
vidar, y él, escarmentado de la primera, respondió las pala-

con una defensa de la medianía en libertad». En consecuencia, Baranda repara en lo que esti-
ma «cínica conformidad de Celestina», cuando contesta a Areúsa.

bras del refrán: aplícase a cosas semejantes, y dice lo que el otro: «Más vale vaca en paz que pollos con agraz».¹¹

Correas nos conduce a la relación entre la paremia (refrán, en este caso) y el cuento. El refrán trae a la memoria el cuento del ratón «campesino» y el ratón de ciudad («de una despensa»). Y el cuento también incluye, a su vez, la paremia o refrán: «le volvió a convidar, y él, escarmentado de la primera [vez], respondió las palabras del refrán»; es decir, respondió: «más vale comer grama y abrojo que traer capirote sobre el ojo».

¿Y antes de Correas, antes de *La Celestina*? Sin duda eran conocidos paremia o refrán, pero... ¿también la fábula de los dos ratones? Sí, evidentemente. Para Chevalier (1999: 89-91), efectivamente, la fábula tuvo que ser conocida en la Edad Media no solo como cuento erudito, sino como cuento popular.¹² Y justifica su afirmación precisamente a partir de testimonios como el de Correas y menciones anteriores como la de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, que vamos a comentar a continuación. Sin embargo, pese a la falsa apariencia de popularidad (porque, siendo apólogo universal, las versiones gráficas y cinematográficas han sido muchas en el siglo xx), reconoce igualmente que no sería una de las fábulas más populares, al menos en la tradición hispánica, como tampoco lo siguió siendo posteriormente: «ha dejado pobres huellas en la tradición oral española».¹³

La rima final es fundamental para captar el desenlace de la fábula, pero también para detectar la popularidad del cuento. No siempre es la rima «paz» / «agraz» la que triunfa. Chevalier destaca que, a partir la versión que presenta Francisco Santos en *Periquillo el de las gallineras* («Más quiero comer cardos y abrojos que caperuzas sobre los ojos») la rima de refrán

11.— Véase, para el papel del «gato» en Correas (que incluye su interrelación con el ratón), el estudio de Cazal, que menciona el contexto de este proverbio en particular, así como del cuentecillo aludido (1997: 38).

12.— «No podemos dudar que las aventuras y desventuras del ratón de la corte y del ratón del campo son a la vez fábula erudita, desde el *Libro de Buen Amor* hasta Samaniego, y cuento folclórico del área de lengua española, recogido antaño por Correas, modernamente por Fernán Caballero, Joaquín Díaz y J. B. Rael, y aprovechado por Francisco Santos en *Periquillo el de las gallineras*» (Chevalier, 1999: 91). Y ello pese a que el Catálogo de Camarena y Chevalier (1997: 184-185) recoge muy pocas versiones orales: en concreto, cinco castellanas, tres del área lingüística del catalán y una gallega. A las que podríamos añadir otra valenciana, en la que se ha cambiado la pareja de protagonistas por el clásico antagonismo rata / gato (Beltrán, 2007: 120-121); la rata de esta versión es tan lista que contesta con latines cuando el gato le pone una trampa cerca de su escondite. Y añadiríamos, igualmente, una asturiana (Suárez 1998: n° 10). Véase, para ambas, más abajo, n. 19.

13.— Chevalier (1999) divide la tradición de los textos conservados con la fábula en dos grupos. El primero derivado directa o indirectamente de la Sátira II de Horacio: la versión de Argensola en su *Epístola a don Francisco de Eraso*, la de La Fontaine (I, 9) y la de Samaniego (I, 8); en todas ellas falta el gato y lo que perturba el festín son los ruidos en la puerta o la llegada de la dispensera o señora. En el segundo grupo, estarían las medievales más conocidas, a la zaga del texto de Esopo: la de Juan Ruiz (donde se menciona, aunque no aparece, el gato), la del *Libro de los gatos* y la versión del *Fabulario* de Sebastián Mey, con su «gatazo rojo».

que queda luego, atestiguada por Correas, es la de «ojo» / «abrojo». ¹⁴ Sin embargo, encontramos otras, como la de «souto / outro» (v. en n. 19). Incluso Samaniego buscará, en su versión dieciochesca, «El ratón de la corte y el del campo», una rima aliterativa y sonora, aunque más culta y menos resonante: «Reniego yo del queso, del tocino / y de quien busca gustos / entre los sobresaltos y los sustos».

Las versiones castellanas medievales más conocidas e importantes del cuento del ratón de campo y el ratón de ciudad son dos: el «Ensiemplo del mur de Monferrando y del mur de Guadalfajara» del *Libro de buen amor* (estr. 1370-1385) y el «Ensiemplo de los mures» del *Libro de los gatos*. La primera deriva, como muchas de las fábulas de Juan Ruiz, de Walter Anglicus, en concreto de su fábula núm. XII (Hervieux, 1970: II, 321); y puesto que el *Libro de los gatos* es traducción de las *Fabulae* del predicador inglés Odo de Cheriton, la versión del *Libro de los gatos* deriva en concreto de la fábula XVI, «De mure domestica et silvestri vel campestri» (Hervieux 1970: IV, 190; Darbord, 1984).

Recordemos los dos versos finales, en refrán, de la magnífica versión de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, puesto en boca del ratón de Monferrando:

Más quiero roer fava, seguro e en paz,
que comer mil manjares, corrido e sin solaz. (1381*ab*)¹⁵

Final ratificado —como Celestina ratifica las palabras de Areúsa— por doña Garoça, en boca de quien ha sido contada la fábula esópica de Juan Ruiz, cuatro estrofas más adelante:

Más vale en convento las sardinas saladas
/ ... /
que perder la mi alma con perdizes assadas. (1385*a-c*)

Y podemos comparar ambos pareados con las conclusiones de Areúsa, primero, y las palabras de Celestina, a continuación. Observemos las equivalencias en el plano formal:

14.— Para Chevalier (1999: 90-91) resulta claro que «el texto de Francisco Santos, muy lejos de derivarse de Horacio o de Esopo, se apoya en un relato tradicional cuya conclusión se había hecho proverbial en la España del Siglo de Oro». Para la rima «ojo» / «abrojo» atestigua una versión vallisoletana, inédita, con fórmula: «Mejor quiero comer pajas de rastrojo que no verme con el pellejo encima de los ojos». Y, además, tres mejicanas: «Vale más entre espinas y abrojos que no con capillaje [o tapojos, o capiruzas] en los ojos».

15.— Véase, a propósito de las fábulas en el *Libro de buen amor*, sin ánimo de exhaustividad, Lecoy (1938), Morreale (1963, 2002), Lida de Malkiel (1976), Marmo (1983), Rodríguez Adrados (1986), Gybbon-Monypenny (1988), Joset (1990). Más recientemente, Lacarra (1998), Morros (2002, 2003), Beltrán (2005, 2013) y Cuesta (2008a, 2008b). La fábula del «mur de Monferrando y el mur de Guadalajara» ha sido estudiada al detalle, en especial en sus aspectos lingüísticos, y en concreto en relación con la versión del *Libro de los gatos*, por Salvador Plans (1994); en el contexto de las fábulas del episodio de doña Garoza (*LBA*, 1332-1507), ha sido analizada por Morros (2003).

Libro de Buen amor

Más quiero roer fava, seguro e en paz,
que comer mil manjares, corrido e sin solaz

1º periodo:

Sujeto elíptico en 1ª persona sing. + adv. de cantidad («más») + verbo «querer» + inf. (*roer, vivir*) + OD / CC + dos adjetivos coordinados, apuestos al sujeto.

2º periodo:

«que» + infinitivo (presente o ausente, en zeugma) + OD / CC (sintagma con adjetivo ponderativo + sust.) + dos adjetivos coordinados, apuestos al sujeto.

La Celestina

He querido más vivir en mi pequeña
casa, esenta y señora,
que no en sus ricos palacios, sojuzgada
y cativa.

En el plano del contenido, los adjetivos apuestos dan la clave de lo que hay de común y de diferente entre ambos textos. El «mur de Monferrando» de Juan Ruiz está contraponiendo adjetivos relacionados con la seguridad y la estabilidad: prefiere estar «seguro», «en paz», a encontrarse en constante tensión («corrido») e intranquilidad («sin solaz»). Areúsa contrapone, por su parte, opuestos en el campo semántico de la libertad: dice preferir la total independencia («esenta y señora») al encierro opresor («sojuzgada y cativa»). La pareja de adjetivos apuestos va asociada, en el caso del «mur de Monferrando», a la rutinaria actividad propia y evidente de un roedor: «comer». La comida más sencilla (la «fava») se contrapone a la ostentosa y ponderada cuantitativamente («mil manjares»). En el caso de Areúsa, la actividad mencionada es más general («vivir») y lo que se contraponen son los habitáculos: «pequeña casa» frente a «ricos palacios». Por tanto, los términos relacionados con la alimentación están ausentes. Sin embargo, vamos a ver cómo los recoge Celestina:

Libro de Buen amor

Más vale en convento las sardinas saladas / ... / que vale más una migaja de pan con paz
que perder la mi alma con perdizes assadas. que toda la casa llena de viandas con rencilla.

1º periodo:

Más vale/vale más + OD + complemento

2º periodo:

que + infinitivo (presente o elíptico) + OD + complemento

La Celestina

En los dos casos se transita en el campo semántico de la seguridad. Es decir, Celestina ignora la contraposición de Areúsa entre independencia y encierro; o, si no la ignora ni rechaza, sencillamente la traslada, como la fábula, al terreno de la estabilidad y la tranquilidad: «paz» y ausencia de «rencilla». Observemos que «paz» es un término que ya utilizaba el ratón de Monferrando (*LBA*, 1381a). Y Celestina incorpora definitivamente de manera plena la metáfora gastronómica: la «fava, seguro e en paz» o «las sardinas saladas», del *LBA*, pasan en boca de la alcahueta a «migaja

de pan con paz»; y los «mil manjares» o «perdizes assadas» a «llena de viandas». La expresión «roer fava», en Juan Ruiz, viene directamente de la fuente latina («rodere malo fabam quam cura perpete rodi», en Walter Anglicus),¹⁶ pero tiene la suficiente fuerza y garra como para servir de desenlace cómico.¹⁷

Desde luego, hay que poner en relación ese desenlace, esa rima y la misma estructura de la paremia («mejor es...», *melius est...*), además, con los latinajos con los que se consolaban los estudiantes del siglo XVI, tal y como nos reflejan los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, donde dice uno de los dialogantes, Octaviano (y reparemos en la frase última):

Si el pan es duro, dicen al Bachiller: *Domine, dic ut lapides isti panes fiant*; si la porción es chica, dicen: *Annihilata est portio mea*, y prueban a echarla del plato a soplos, y si la echan, dicen: *Memento mei, Deus, quia ventus est vita mea...* [...] Con esta buena conversación pasan su mala ventura y entretienen y regocijan su comida y consuélanse diciendo: *Melius est pusillum panis cum gaudio quam plena utraque manus cum taedio*. (Chevalier, 1978: 121)¹⁸

El final del cuento, tanto en el *LBA* como en estas versiones escolares, sería más insulso sin ese reconocimiento desvergonzado y ridículo de humana cobardía, con ese estribillo último a modo de «fórmula» típica del final de muchos cuentos, que tiene un efecto distorsionador sobre el decoro supuesto a los personajes. Ya sea por su vulgaridad («roer la fava»), ya por todo lo contrario, es decir, por su pretendida solemnidad altisonante: «*panis cum gaudio... manus cum taedio*».

Por tanto, y en una primera conclusión, el trasvase que tiene que hacer Celestina desde lo que escucha de Areúsa («He querido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y cativa») hasta lo que confirma y ratifica, pero introduciendo las variantes gastronómicas («que vale más una migaja de pan con paz que toda la casa llena de viandas con rencilla»), está muy probablemente motivado por-

16.– Cfr. Joan Corominas, ed., *Libro de buen amor*, Gredos, Madrid, 1967, p. 518. Sigo, sin embargo, para las citas del *LBA*, la ed. de Alberto Blecua (1992).

17.– Todo ello, independientemente de entrar en el campo de las connotaciones, en este caso claras correspondencias con «los celos de la monja ante los placeres eróticos que la alcahueta le propone para tentarla. [Pues] Las comidas son metáforas del amor» (Zahareas y Pereira, 1990: 393).

18.– Una versión valenciana del cuento acaba con las siguientes palabras del ratón: «val més ser *ratis flaquis en campis rasis*, que no ser *ratis grossis en boquis tortis de gatis pardis*» (Beltrán, 2007: 568-570). En la versión asturiana recogida por Suárez (1998: n.º 10), la fórmula final es la siguiente: «¡vale más tar flaco nel souto que gordo na barriga doutro». Destaca igualmente la oposición flaco / gordo y la alusión a la barriga (en vez de la boca, en la versión valenciana). Los consuelos pícaros estudiantiles, del tipo del citado «*panis cum gaudio ... melius quam ... manus cum taedio*», sin duda expanden sus ecos hacia estas versiones populares.

que las palabras de Areúsa le han recordado a la vieja una paremia o un refrán que viene al caso, y que pronuncia —despojado de la rima— como sentencia o proverbio.

No es muy rebuscado suponer que los ecos de esas paremias (en refrán o sin refrán: «paz» / «solaz», «paz» / «rencilla», «saladas» / «assadas»), con la fábula de los dos ratones tras de sí, ya estarían también reverberando en el monólogo de Areúsa. En mi opinión, Areúsa pretende identificarse con el simbolismo del ratón de campo que cuenta su aventura urbana, cuando vuelca en su parlamento, de manera visceral y torrencial, una experiencia del pasado de la que muy probablemente —como el mur de Monferrando— ha salido, ya que no trasquilada, sí traumatizada y bien escarmentada. Areúsa relata esa experiencia, naturalmente, como lo hace el enunciante externo de la fábula, fiel al espíritu aleccionador del género, es decir, para que sirva a su vez de escarmiento al auditorio. Es en ese sentido, además, en el que se podría especular algo más sobre el posible pasado urbano o en «palacio» del que habla Areúsa.

3. Areúsa y su posible pasado en «palacio»

Partiendo de que amancebamiento y prostitución pública son dos cosas muy distintas, Bienvenido Morros ha puntualizado que Areúsa es en la *Comedia* la mantenida o amancebada de un militar de carrera discreta, su «amigo» (el que menciona en el autor VII que se ha ido a la guerra), aunque luego la *Tragicomedia* la transforme en una prostituta, como Elicia. Areúsa «afirma y reitera que es mujer de un solo hombre al que no piensa traicionar para no perder los privilegios que ha conseguido al servirlo en su propia casa como si fuera realmente su esposa» (Morros, 2010: 361).

Pero Morros, yendo más allá de esa puntualización, plantea la posibilidad de que Areúsa hubiese sido criada de Melibea (2010: 371-373). Recordemos que Areúsa desvela a principios del mismo auto IX intimidades sobre la hija de Pleberio, aunque en muchas de sus afirmaciones parece obvio que exagera, tratando de ridiculizarla cuando habla de sus afeites, de sus pechos —como calabazas—, de un vientre que le parece adivinar —sin haberlo visto— flácido. En los *Remedia amoris* ovidianos —señala Morros— hay referencias a las criadas que descubren a sus señoras recién levantadas, sin haberse quitado sus malolientes pringues, y se ríen de ellas cuando las sorprenden así:

Éste podría haber sido el caso de Areúsa, que habría sido testigo de las intimidades de Melibea por haberla servido anteriormente como criada. [...] De este modo se entendería que poco después de revelar esos detalles de la dama en cuya casa habría podido servir, se vana-

gloriara de la independencia de la que ha gozado desde que tiene uso de razón compadeciendo a las criadas que son objeto de las arbitrariedades de sus señoras. Este discurso lo pronuncia mientras Lucrecia, la actual criada de Melibea, espera a que le abran la puerta después de haber llamado a ella. Concluye su intervención diciendo que prefiere «mas vivir en mi pequeña casa, exenta [‘libre’] y señora, que no en los ricos palacios de los grandes señores «sojuzgada y cautiva». [...] Si pondera no estar bajo el yugo de nadie es porque ese amigo no le exige ningún tipo de trabajo doméstico, que en eso solían diferenciarse las criadas de las mancebas. [...] Areúsa [...] habría empezado sirviendo en casa de Pleberio para después, harta de las arbitrariedades de Alisa, iniciar una relación estable cohabitando con ese amigo que se ha marchado a la guerra con su capitán. [...] En la *Comedia*, Rojas ha elegido ese currículo laboral para un personaje al que en la *Tragicomedia* otorgará un papel más decisivo en el desarrollo de la acción. El personaje cambia radicalmente de una versión a otra. (Morros, 2010: 372)

No es necesario, desde luego, compartir las sugerencias de Morros sobre la posibilidad de que Areúsa hubiese sido criada en la casa de Alisa para aceptar la huella de la fábula del ratón de campo. Pero su propuesta no sólo entra en sintonía con esa posibilidad, sino que le otorga, en mi opinión, un sentido mucho más profundo y una mayor coherencia.

Areúsa, como el ratón de campo, habla de una experiencia que pudo haber sido traumática en el pasado. Gilman ya anotaba como principal característica de Areúsa «su profundo rechazo sentimental de las formas legítimas de vida que la sociedad de su época le ofrecía a una joven de su clase social» (1974: 105). Areúsa habla con conocimiento de causa de lo que les ocurre a las criadas de casa burguesa o noble, que sufren engañadas: «denostadas, maltratadas las traen, continuo sojuzgadas». Y de ahí su rabia irrefrenable, que nada tiene que ver con el airado furor de Melibea. Una Areúsa que tal vez aluda tácitamente a su biografía personal constata que la única obligación que tienen las señoras con sus criadas, basada en los nexos de fidelidad y familiaridad que vinculan a ama y criada, es cruelmente incumplida: «Y cuando ven cerca el tiempo de la obligación de casalles, levántanles un caramillo...»; es decir, ‘se inventan un chisme, un enredo, una excusa’. La conclusión es que, como toda recompensa por el servicio cumplido, «danles un ciento de azotes y échanlas la puerta fuera».

Areúsa cuenta su experiencia como se cuenta un relato de supervivencia. La experiencia de la esclava liberada, aliviada tras un encierro cruel, salvada de un naufragio vital. Y la cuenta haciendo expresivo, a la vez

que el odio personal —y de clase—, un rechazo, un asco y una repulsión que unen lo gastronómico y lo social (Palafox, 2007; 2008: 70). Como en tantas fábulas que inciden persistentemente en los motivos de la posesión, el robo, el engaño, el ingenio, la venganza, la recompensa, etc., y siempre en torno a la comida, el monólogo de Areúsa se convierte, así, en la narración visualizada (escenificada) de un caso ejemplar —animal— de instinto de supervivencia.

El de la comida no es, desde luego, un monotema en el soliloquio de Areúsa. Sin embargo, empieza hablando de comida, en la hipotética conversación con sus «parientas» e «iguales»: «¿Qué cenaste? [...] ¿Cuántas gallinas crías? Llévame a merendar a tu casa»; y acaba también introduciendo elementos culinarios en los insultos de la señora, que acaban circularmente con la «gallina»:

«¿Por qué comiste esto, golosa?», «¿Cómo fregaste la sartén, puerca?» [...] «Quién perdió el plato, desaliñada?», «Cómo faltó el paño de manos, ladrona? A tu rufián le habrás dado». «Ven acá, mala mujer, ¿la gallina habada no parece?...».

Ya hemos comentado cómo el motivo de la pérdida de la gallina se abre, respecto al soliloquio del Arcipreste de Talavera, a una pluralidad de perspectivas, puesto que es vista no sólo desde el punto de la acusadora, sino también desde el de la acusada.

Podría pensarse, en fin, en una referencia más general, no a esa fábula del ratón campesino y urbano en particular, sino a otros cuentos o fábulas con parecido tratamiento argumental. De hecho, de no existir una identidad tan evidente entre las sentencias de Areúsa y Celestina y el refrán de la fábula, cabría la posibilidad de relativizar su huella. Ninguna fábula hay, desde luego, con el mismo remate final, es decir con los elementos convergentes del refrán. Y, sin embargo, el cotejo, antes de acabar, de otra fábula de tema semejante, nos permitirá ahondar en el planteamiento de esa posibilidad de ampliación, si bien para concluir descartándola.

La lección de libertad es incluso más diáfana que en la del ratón de campo en el cuento 245 (146), «El lobo, el perro y el collar», del *Libro de los exemplos por A.B.C.* de Clemente Sánchez, que lleva por título LIBERTAS NON POTEST AURO COMPARARI. Se traza en él, a modo de fábula, un diseño sobre un tema parecido al de los dos ratones, el del precio de la libertad, pero con un lobo y un perro de protagonistas. El lobo delgado prefiere la libertad a la comida abundante que disfruta un grueso perro, al observar la cadena que luce al cuello, que se revelará yugo opresor. En ese sentido, se trataría de una variante de la oposición entre vida humilde, pero libre, frente a vida acomodada, pero rodeada de peligros que «sojuzgan». La fábula dice así:

LIBERTAS NON POTEST AURO COMPARARI

*No se puede comprar por oro nin plata la libertad;
non ha cosa que a libertad sea comparada.*

Dizen en las fabrillas de los poetas un noble e notable enxemplo, seyendo espiritualmente entendido, que un lobo falló un can en el monte, e veyéndole muy grueso, preguntole onde avía vevido, e dixo que en cassa de tal señor onde del pan de aquel estava grueso. E rogole el lobo que lo levasse consigo, si podiesse ser que comiesse él assí bien como él, e plogo al can e levolo consigo. E yendo su camino vio el lobo como el cuello del can estava pelado. E dixo el lobo al can: —Amigo, ¿qué cosa es que tienes el cuello pelado?

E dixo el can: —Porque de día está preso en cadena.

E dixo el lobo: —Yo non quiero por poco pan perder mi libertad.

E assí dexolo e fizo estos versos:

*Non bene pro toto libertas venditur auro:
Hoc celeste domum preterit orbi sopes.*

Por todo el oro mal se vende la libertad:
más que las riquezas val este don celestial.

(Sánchez, 2011: 131-133)

La versión-fuente que ofrece Walter Anglicus de esta fábula va encabezada por la sentencia que funciona como título y lema: *Libertas non potest auro comparari*. Juan Ruiz no la incluye entre las suyas del *Libro de buen amor*, pero sí que la conocería, con toda probabilidad, teniendo en cuenta que Gualterio el Inglés fue fuente de varias de sus fábulas, pero, sobre todo, que cita precisamente esa misma sentencia para ilustrar el final del «Enxiemplo de las ranas en cómo demandavan rey a Don Júpiter» (LBA, 199-206): «Libertat e soltura non es por oro comprado (206*d*)».¹⁹

Como hemos comentado, la lección de libertad es más clara en esta fábula que en la de los dos ratones. Mientras en ésta, con la resignación bucólica del animalillo a vivir en la *mediocritas*, la solución final que se ofrece contiene una lección que podría entenderse como de «cínico conformismo» (como lo define Baranda, 2004), aquí no hay ningún tipo de ambigüedad: el lobo apuesta claramente por la libertad y denigra la esclavitud.

19.— Para Cuartero (2004: 226-227), la interferencia de la sentencia o paremia vendría del conocimiento por parte de Juan Ruiz del *Compendium moralium notabilium* del juez y humanista paduano Geremia de Montagnone (c. 1255-1321), una obra de referencia, que le permitiría al Arcipreste de Hita la localización de diversas fuentes y que ya incluye unidos los dos motivos principales que en principio proceden de orígenes distintos —la fábula «De ranis et hydro» y la paremia de la fábula «De cane et lupo».

vitud. Sin embargo, observemos que la constatación de que la libertad es mejor que cualquier opresión viene por la simple observación de la herida producida por el collar, pero no por una experiencia vital que confirme en carne propia el lobo, como observador del yugo dominador, y que haga más vívida la inexorabilidad de su decisión de mantenerse libre. La fábula no es, en definitiva, ni tan dinámica ni tan empática como la de los dos ratones. Es más una lección sentenciosa desplegada como diálogo que un relato concentrado, verosímil dentro de las leyes del género del cuento de animales, al que se pueda aplicar una moral final.

El cuento-tipo ATU, 201 (*The Lean Dog Prefers Liberty to Abundant Food and a Chain*), al que corresponde la fábula, no está incluido en el catálogo de Camarena-Chevalier (1997), por lo que no parece que se hayan registrado otras versiones tradicionales españolas de ella, aunque Hernández Fernández (2005; 2013) recoge excepcionalmente una en Mula (Murcia), de probable origen literario.²⁰

El hecho de que pueda considerarse el tema de esta fábula, al menos en la tradición hispánica, como una variante del tema del ratón de campo y el de ciudad en el sentido de que «es preferible una vida tranquila y en libertad, a otra rica y acomodada pero rodeada de peligros e inquietudes» (Hernández, 2013: 73), nos lleva a entender que los campos de la libertad (Areúsa) y la tranquilidad o conformidad (Celestina) de alguna manera se neutralizan. Aunque nosotros tendemos a concentrar en el lexema libertad el único antónimo posible de la opresión y el «sojuzgamiento» que describe Areúsa, ella no está hablando estrictamente de libertad, como tampoco presenta la situación de servidumbre de las «criadas» como una situación de esclavitud (como la que simbolizaría el icono del collar del perro en la fábula). Areúsa habla, más que de libertad, de independencia: de ser «señora y esenta». Y «esenta», que se traduce en los glosarios como 'libre', literalmente significa 'sola, apartada, independiente'. Como Morros acota para el pasaje entero:

Esta extensa intervención de Areúsa no sólo debe interpretarse como una crítica —apoyada por cierto sentimiento de igualdad y de independencia— contra la conducta adoptada en la época por las señoras para con sus criadas (y en coincidencia con los consejos de Celestina a Pármeno [en I, x]), sino también como un alarde de la situación económica —muy desahogada— en que vive la prostituta y que le confiere una total independencia gracias a la práctica clandestina de su oficio. (Morros, 1996: 188, n. 22)

20.—Rodríguez Adrados (1986) la documenta en la Antigüedad greco-latina: H294 (=M96). Aparece en Fedro, III-7, *Babrio*, 100 (Perry, 1965) y *Aviano*, XXXVII (en éste los protagonistas son un perro y un león).

Areúsa presume de esa independencia social, laboral, acompañada —sin contradicción alguna— de mediocridad «conformista», y describe orgullosa el proceso que le ha conducido a tal independencia, abominando y execrando lo que pudo haber sido su destino de haber continuado —cual ratón de ciudad en rico palacio— al servicio de señoras inclementes. No son aspectos antitéticos, por tanto, el de la independencia y la apacible *mediocritas*, sino perfectamente armónicos, como en el ideal moderno de comodidad burguesa. Areúsa, satisfecha más que resignada, reconoce y constata que los grandes «placeres» o anhelos a los que pudo en un tiempo aspirar, ya no son asequibles. No lo son para ella, que superó aquella difícil etapa vital, ni lo deberían ser para las de su clase, las «criadas» de su monólogo. Fueron y son, viene a decir, ilusiones vanas, como las de la quimera del ratón de ciudad intentando vivir cómodamente, pero con el constante peligro de una espada de Damocles pendiendo encima de su cabeza. Las «señoras», como la gata de la fábula, son una peligrosa amenaza, eternamente al acecho, que convendrá sortear cuanto antes. De manera que, además de ejercicios de vanidad inútiles, serán peligrosos los intentos de jovencitas e inexpertas como Lucrecia para amoldarse a sus deseos y caprichos, tan naturales e irremediables como crueles y peligrosos.

Bibliografía citada

- ARIZA VIGUERA, Manuel (2003), «Lo oral en lo escrito: el Arcipreste de Talavera», en *Homenaje al profesor Estanislao Ramón Trives*, Murcia, Univ. de Murcia, pp. 103-122.
- ATU: véase Uther (2004).
- BARANDA, Consolación (2004), «*La Celestina*» y *el mundo como conflicto*, Salamanca, Univ. de Salamanca.
- BELTRÁN, Rafael (1997), «Eliseu (*Tirant lo Blanc*) ante el espejo de Lucrecia (la *Celestina*): retrato de la doncella como cómplice fiel del amor secreto», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, ed. J. L. Canet y R. Beltrán, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 1997, pp. 15-41.
- (2005), «Cuentos populares del *Libro de buen amor* en la tradición oral moderna, I (las fábulas): pérdidas, pervivencias y recuperaciones?», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2004)*, ed. Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, Noia (A Coruña), Universidade da Coruña – Ed. Toxosoutos, 3 vols. vol. I, pp. 455-478.

- BELTRÁN, Rafael (2007), *Rondalles populars valencianes. Antologia, catàleg i estudi dins la tradició del folklore universal*, Valencia, Univ. de València.
- (2013), «¿Juan Ruiz, folclorista? Un posible nuevo cuento (ATU, 1381B) escondido en el *Libro de buen amor*», en *Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, ed. Pablo Ancos y Ivy A. Corfis, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013, pp. 113-139.
- BLAY MANZANERA, Vicenta y Dorothy S. SEVERIN (1999), *Animals in «Celestina»*, Londres, Queen Mary & Westfield College.
- BLECUA, Alberto, ed. (1992), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús (2001), «De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional», *Críticón*, 81-82, pp. 191-206.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio y Maxime CHEVALIER (1997), *Catálogo Tipológico del Cuento Folklórico Español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos.
- CANET, José Luis, ed. (2011), *Comedia de Calisto y Melibea*, 'Textos Par-naseo', 14, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- CAZAL, Françoise (1997), «Gatos y gatas en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo de Correas (1627)», *Críticón*, 71, pp. 33-52.
- CHEVALIER, Maxime (1976), «*La Celestina* según sus lectores», en *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, pp. 138-166.
- (1978), *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- (1999), *Cuento tradicional, cultura literaria (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Univ. de Salamanca.
- CUARTERO SANCHO, M. del Pilar (2004), «La paremiología en el *Libro de buen amor*», en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el «Libro de buen amor»*. *Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (Alcalá la Real, 9-11 de Mayo del 2002)*, eds. Bienvenido Morros y Francisco Toro, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 215-234.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2008a), «Los caballeros y don Amor: una aproximación a la imagen de la caballería en el *Libro de buen amor*», en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el «Libro de buen amor»: Congreso Homenaje a Alan Deyermond*, eds. Louise Haywood y Francisco Toro, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Alcalá la Real, pp. 129-140.
- (2008b), «El ensiemplo del león y del caballo y la crítica a la caballería en el *Libro de buen amor*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 84, pp. 109-133.
- DARBORD, Bernard, ed. (1984), *Libro de los gatos*, 'Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale', 3, París, Klincksieck.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio (1996), *La «Celestina» de Rojas*, Madrid, Gredos.

- EATON, Katherine (1973), «The Character of Lucrecia in *La Celestina*», *Annali dell'Istituto Orientali di Napoli-Sezione Romanza*, 15, pp. 213-225.
- FRANCHINI, ENZO (2001), *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto.
- GARCÍA YERO, Olga (2003), «Mujer y participación en *La Celestina*», *Revista Antenas*, 10, pp. 29-32.
- GILMAN, Stephen (1974), *«La Celestina». Arte y estructura*. Madrid, Taurus.
- GYBBON-MONYPENNY, G. B., ed. (1988), Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, Madrid, Castalia, 1988.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2005), «Literatura y tradición oral: fábulas y cuentos de animales (I)», *Revista de Folklore*, 299, pp. 158-176.
- (2013), *Catálogo tipológico del cuento folclórico en Murcia*. 'El Jardín de la voz (Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular)', 13, Universidad de Alcalá-UNAM-Centro de Estudios Cervantinos.
- HERVIEUX, Léopold, ed., *Les Fabulistes latins, depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*. Vol. 2, *Phèdre et ses anciens imitateurs directs et indirects*, II, Paris, Firmin-Didot, 1893-1899. 5 vols. [Reimp. Hildesheim, Georg Olms, 1970.]
- JOSET, Jacques, ed. (1990), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Taurus.
- LACARRA, M^a Eugenia (1990), *Cómo leer «La Celestina»*, Madrid-Gijón, Júcar.
- LACARRA, M.^a Jesús (1998), «El *Libro de buen amor*, ejemplario de fábulas a lo profano», Juan Paredes y Paloma Gracia, eds. *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, pp. 237-252.
- LECOY, Félix (1938), *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, París, Droz, 1938. [Reedición, ampliada por A. D. Deyermond, Farnborough, Gregg International, 1974.]
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1966), *Dos obras maestras españolas: el «Libro de buen amor» y «La Celestina»*. Buenos Aires: Eudeba.
- (1976), *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada.
- MARAVALL, José Antonio (1981), *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos.
- MARMO, V. (1983), *Dalle fonti alle forme. Studi sul «Libro de buen amor»*, Nápoles, Liguori.
- MICHAEL, Ian (1970), «The function of the popular tale in the *Libro de buen amor*», en *«Libro de buen amor» Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Londres, Tamesis, pp. 177-218.
- MORREALE, Margherita (1963), «Apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*», *Boletín de la Real Academia Española*, XLIII, pp. 249-371.
- (2002), «La fábula en la Edad Media: el *Libro* de Juan Ruiz como representante castellano del *Isopete*», en *Y así dijo la zorra. La tradición fabulística en los pueblos del Mediterráneo*, eds. Aurelio Pérez Jiménez y Gonzalo Cruz Andreotti, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 209-238.

- MORROS, Bienvenido (2010), «Areúsa en *La Celestina*: de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», *Anuario de Estudios Medievales*, 40, pp. 355-385.
- PALAFOX, Eloísa (2007), «¡Tanto nos diessen del parayso quando allá vamos!': la retórica de la comida en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 32, pp. 71-88.
- (2008), «'E yo tomava aquella masa en escuso e fazíala pan': el lugar de la comida en el *exemplum* medieval, el caso del *Sendebär* castellano», *Memorabilia*, 11, pp. 65-80.
- PARRILLA, Carmen (1999), «Leyendo a Areúsa», *Ínsula*, 633, pp. 18-19.
- PERRY, Ben Edwin, ed. (1965), *Babrius and Phaedrus*, Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard Univ. Press-William Heinemann.
- REFAEL-VIVANTE, Revital (2009), «Entre el ratón y la rata en las fábulas hebreas de la Edad Media», *eHumanista*, 12, pp. 269-290.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1986), «Aportaciones al estudio de las fuentes de las fábulas del Arcipreste», en *Philologia Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 3 vols., vol. 3, pp. 459-473.
- ROJAS, Fernando de (1991), *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia.
- ROJAS, Fernando de (1995), *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra.
- ROJAS, Fernando de (1996), *La Celestina*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Vicens Vives.
- ROJAS, Fernando de (y «antiguo autor») (2011), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota e I. Ruiz Arzálluz, y F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- SALVADOR PLANS, Antonio (1994), «Tradición y originalidad en el cuento medieval español: la fábula de los dos mures», *Anuario de estudios filológicos*, 17, pp. 395-414.
- (2007), «El episodio de la pérdida del huevo y la gallina», *Anuario de estudios filológicos*, 30, pp. 335-352.
- SÁNCHEZ, Clemente (2011), *Libro de los ejemplos por A.B.C. (2ª parte)*, ed. M.ª del Mar Gutiérrez Martínez, *Memorabilia*, 13, pp. 1-216.
- [Dr. Castro] *SENILOQUIUM. Refranes que dizen los viejos* (2004), ed., trad. y notas de Fernando Cantalapiedra y Juan Moreno, *Anexos de la Revista Lemir*, pp. 27-242.
- SERÉS, Guillermo (2007), «Menéndez Pelayo y *La Celestina*», en *Orígenes de la novela: estudios*, ed. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Gutiérrez Gutiérrez, Santander, Universidad de Cantabria / Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 381-406.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús. *Cuentos del Siglo de Oro en la tradición oral de Asturias*. Gijón, Ayuntamiento, 1998.

- UTHER, Hans-Jörg (2004), *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia - Academia Scientiarum Fennica, 3 vols. [ATU]
- ZAHAREAS, Anthony N. y Oscar PEREIRA (1990), *Itinerario del «Libro del Arcipreste»: Glosas críticas al «Libro de buen amor»*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, «La fábula del ratón de campo y el ratón de ciudad y el monólogo de Areúsa sobre la vida de las criadas», *Celestinesca* 38 (2014), pp. 11-36.

RESUMEN

Este artículo trata de presentar algunas posibles huellas de la fábula del ratón de campo y el ratón de ciudad (ATU, 112: *Country Mouse Visits Town Mouse*), en el monólogo de Areúsa sobre la vida de las criadas, que se da al final de la segunda escena del noveno auto de *La Celestina*. Se estudia el monólogo, los ecos de la conclusión de varias versiones latinas y vernáculas de la fábula, muy conocida en la Edad Media. Y se propone que Areúsa identifica su pasado en «palacio» (como el de ratón de ciudad) y su presente, más humilde, pero también más libre.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Areúsa, monólogo, cuento, fábula.

ABSTRACT

This article aims to present some possible traces of the folktale *Country Mouse Visits Town Mouse* (ATU, 112) in Areúsa's monologue about the life of the maids, which appears at the end of the second scene of Auto ix in *La Celestina*. The article examines the monologue and the echoes of several Latin and vernacular versions enclosed in this well-known folktale. It is suggested that Areúsa could seek an identification between her past life in «palace» (as the city mouse) and her humbler but freer existence in the present.

KEY WORDS: *Celestina*, Areúsa, monologue, folktale, fable.



Función de la intertextualidad bíblica en el *Retrato de la Lozana Andaluza* de Francisco Delicado¹

Jérôme François
Université de Liège

Introducción

Texto sabroso más allá de su complejidad, el *Retrato de la Lozana andaluza* se publicó de forma anónima muy probablemente entre 1528 y 1530,² aunque su existencia quedó ignorada hasta 1845, año en que Ferdinand Wolf descubrió el único ejemplar hasta hoy conocido de la obra. Este texto, que afirma competir con *La Celestina*,³ aguantó una primera recepción crítica bastante problemática marcada por el juicio más que despreciativo de Menéndez Pelayo.⁴ *La Lozana andaluza* nos cuenta, a lo largo de 66

1.– Quisiéramos aquí expresar nuestros más sinceros agradecimientos al profesor Jacques Joset que con sus provechosos consejos nos permitió dar a luz a este artículo.

2.– Dada la parquedad de las informaciones de las que disponemos en cuanto al autor y a la publicación y recepción de su obra, no ha de extrañar la polémica que se ha desarrollado acerca del establecimiento de estas fechas. Sin embargo, es preciso tener presente que la obra conoció muy probablemente dos etapas en su redacción: como está indicado en el colofón, *La Lozana* había sido terminada en 1524 para después ser retocada, como lo demuestran las múltiples alusiones al Saqueo de Roma presentes en el relato y que, evidentemente, sólo pudieron ser integradas después de 1527.

3.– Esta rivalidad la revela de entrada el título completo de la obra: *Retrato de la Lozana andaluza en lengua española muy clarísima, compuesto en Roma, el cual retrato demuestra lo que en Roma pasaba, y contiene muchas más cosas que la «Celestina»*. Si bien *La Celestina* engendró una constelación de obras que se inspiraron en ella, *La Lozana* se considera como « la obra más original de este género celestinesco », como lo indica Lina Rodríguez Cacho en su *Manual de historia de la literatura española. 1: siglos XIII al XVII*, Madrid, Castalia, 2009, p. 257. El lector encontrará un agudo estudio de la extraña relación que existe entre el texto de Delicado y el de Fernando de Rojas en el artículo de Jacques Joset, «... y contiene muchas más cosas que la *Celestina*», *Cultura neolatina*, 57 (1997), pp. 147-166.

4.– Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Baillière, vol. 4, 1905-1915.

mamotretos,⁵ la historia de una prostituta en la cumbre de su arte y cuyas andanzas tienen lugar en la Roma que precede el Saqueo de 1527. Este texto se asimila a una farsa de tono subido, tanto por la índole atrevida de su argumento como por el carácter popular y obsceno de buena parte de su lenguaje. Por lo tanto, no debería extrañar la siguiente declaración de su autor, el presbítero cordobés Francisco Delicado:

[...] porque en semejantes obras seculares no se debe poner nombre ni palabra que se apertenga a los libros de sana y santa doctrina, por tanto, en todo este retrato no hay cosa ninguna que hable de religiosos, ni de santidad, ni con iglesias, ni eclesiásticos, ni otras cosas que se hacen que no son de decir. («El ánima del hombre...», 331)⁶

Sin embargo, no sólo el mundo judeocristiano está presente en el trasfondo de *La Lozana*, a través del lugar donde transcurre la acción y una galería de personajes eclesiásticos, sino que el autor incluso adereza su texto con referencias a las santas Escrituras, tanto al Antiguo Testamento como al Nuevo.⁷ A la hora de interpretar la función de la intertextualidad bíblica en el texto que nos interesa, uno tendrá que precaverse contra la tentación «psicologizante» que a menudo acecha al lector moderno cuando se acerca a obras antiguas y que lo lleva a caminos resbaladizos. Según parece, tanto el oficio de Delicado como las conjeturas biográficas que rodean a esta figura orientan frecuentemente la lectura del *Retrato* en la que se pierden ciertos críticos. En el primer caso, prestar demasiada atención al autor como presbítero católico conduce a Salstad a considerar el *Retrato* como exclusivamente ortodoxo, mientras que, en el segundo caso, apostar por el origen judío de Delicado puede encaminar al lector hacia una lectura radicalmente heterodoxa.⁸

5.— Podemos considerar el mamotreto como un equivalente del capítulo. Véase José Sánchez, «Nombres que reemplazan a *capítulo* en libros antiguos», *Hispanic Review*, 11 (1943), pp. 143-162.

6.— Nuestra edición de referencia será la siguiente: Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, edición y estudio preliminar de Jacques Joset y Folke Gernert, Barcelona, Centro para la edición de los clásicos españoles - Galaxia Gutenberg - Círculo de lectores, 2007. Indicaremos entre paréntesis, a continuación de cada cita, el mamotreto referido o el título específico del apartado y la(s) página(s) referida(s).

7.— Un estudio cuantitativo de las citas, menciones y usos bíblicos de los que hace alarde el *Retrato* demuestra que Delicado no privilegia las fuentes veterotestamentarias, al contrario de lo que afirmaba Angus MacKay, «El problema converso en la literatura del Renacimiento», *Manuscripts*, 11 (1993), pp. 127-141. De hecho, el crítico se apoyaba en este argumento caduco para considerar nuestro texto como ejemplo de la resistencia de un judío converso (el propio Delicado) contra los hábitos católicos.

8.— M. Louise Salstad, «Biblical Parody in *La Lozana andaluza*», *Iberoromania*, 15 (1982), pp. 21-36. Varios críticos sostienen que Delicado era judío o converso. Entre otros, véanse: Francisco Márquez Villanueva, «Jewish 'Fools' of the Spanish Fifteenth Century», *Hispanic Review*, 50 (1982), pp. 385-409; Angus Mackay, «El problema converso en la literatura del Renacimiento».

A lo largo de este estudio, nos parece oportuno examinar previamente las funciones básicas de la intertextualidad bíblica que se desprenden del análisis de la obra. Al estudiar la Biblia como hipotexto fundamental de *La Lozana andaluza*,⁹ la consideraremos menos como documento cultural o preceptiva moral que como un texto narrativo, apto para proporcionar no sólo citas sino también personajes, tópicos o modelos estilísticos, estructurales e incluso genéricos.¹⁰ Luego, argumentaremos sobre el papel que desempeña el intertexto bíblico en la determinación de la finalidad del *Retrato* en la medida en que ésta no suscita unanimidad y se valora en términos de (in)adecuación con la doctrina cristiana.

El intertexto bíblico como armazón narrativo

Si la intertextualidad se define como «la capacidad de los textos de incorporar funcionalmente otros textos»,¹¹ hay que constatar el carácter multiforme de las varias funciones desempeñadas por el intertexto bíblico de *La Lozana*. En realidad, la presencia de la Biblia, en nuestra obra como en la literatura medieval, posee dos vertientes distintas:

En un caso se trata de la Biblia como fuente de arquetipos y de modelos, de temas e imágenes que nutrieron el imaginario de todo el mundo cristiano, que los convirtió en literatura. Desde esa perspectiva la Biblia resultó el catalizador de su creatividad, no sólo literaria, sino también artística en general. En el otro caso, la Biblia se presenta como fuente de autoridad, como un texto que

to», *Manuscripts*, 11 (1993), pp. 127-141; Manuel da Costa Fontes, «Anti-Trinitarianism and the Virgin Birth in *La Lozana andaluza*», *Hispania*, 76.2 (1993), pp. 197-203; «The Holy Trinity in *La Lozana andaluza*», *Hispanic Review*, 2.2 (1994), pp. 249-266; «The Art of 'Sailing' in *La Lozana andaluza*», *Hispanic Review*, 4 (1998), pp. 433-445 y *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*, West Lafayette, Purdue, 2005. Sin embargo, conviene recordar que no disponemos de pruebas que corroboren esta hipótesis.

9.– En este estudio tomamos prestado a Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982) las nociones de *hipotexto* (en nuestro caso referido a la Biblia) y de *hipertexto* (aquí *La Lozana*).

10.– Suscribimos las palabras de Olmo Lete, quien alega que la Biblia, «al margen de su valoración como palabra divina, resulta susceptible de análisis literario como cualquier otro texto, en cuanto discurso de lenguaje humano que es» (Gregorio del Olmo Lete (dir.), *La Biblia en la literatura española*, Madrid, Trotta, vol. I/1, 2008, p. 14). El crítico distingue así en los textos bíblicos las categorías de la narrativa, de la poética, de la literatura de revelación y de la literatura parenética.

11.– Teresa Girbal, «El río dilatado», *Lecturas cervantinas*, 2005. URL: <<http://asale.org/ASA-LE/pdf/Lecturascervantinas/Girbal.pdf>>, 20/06/2013.

hace fe en sí y por sí mismo. Y eso tanto en el aspecto filológico como en el histórico y el doctrinal.¹²

Delicado recurre a esta segunda tendencia en el uso del texto sagrado cuando destaca la ejemplaridad de su libro o cuando hace de la figura divina un garante del mismo. Por ejemplo, en la «Excusa» que sigue al relato, el autor concluye una defensa de sus elecciones estéticas con una amonestación al lector crítico: «si alguno me dice algún improprio en mi ausencia, al ánima o al cuerpo, *imperet sibi Deus*: salvo ignorante, porque confieso ser un asno y no de oro» (330). Es de notar que se matiza el valor absoluto de una imprecación, aquí sacada de la *Epístola de san Judas* (I, 9),¹³ mediante un añadido («salvo ignorante») que no hace sino introducir el tópico de la humildad con un leve deje irónico. Esta función de *auctoritas* se perfila ante todo en el peritexto y más particularmente en las añadiduras finales que corresponden a una segunda fase de redacción. Pues, según Bubnova,¹⁴ entre estas añadiduras, tanto la «Excusa» como la «Epístola añadida» o la «Digresión» comparten un tono enfático y elementos que invitan a una interpretación moralizante de la obra.

En cuanto a su otro papel, el de catalizador creativo, la Biblia se utiliza también en el *Retrato* como soporte de la narración, cuando ejerce una función ilustrativa o explicativa.

EL SEÑOR DE LA CASA dice.— ¿Quién es esta mujer? Qué busca?

ESCUADERO.— Monseñor, no sé quién es; ya se lo quería demandar.

MONSEÑOR.— *Etatem habet.*

LOZANA.— Monseñor, soy buena hidalga y llámome la Lozana. (mam. XXVIII, 146)

Al referirse a este fragmento, Joset y Gernert apuntan que «el Monseñor utiliza palabras del Evangelio de san Juan cuyo contexto aclara el nuestro» (146, n. 10). En efecto, en el texto bíblico,¹⁵ los padres de un ciego de nacimiento que acaba de cobrar la vista expresan su incompreensión a los judíos que los interrogan sobre el milagro. Con el fin de no ser

12.— María Isabel Toro Pascua, «Nota introductoria», en *La Biblia en la literatura española*, dir. Gregorio del Olmo Lete, Madrid, Trotta, 2008, vol. I/1, p.31.

13.— «Cum Michahel archangelus cum diabolo disputans altercetur de Mosi corpore non est ausus iudicium inferre blasphemiae sed dixit imperet tibi Dominus.» Las citas bíblicas provienen de *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, Turnhout, Brepols Publishers, 2010. URL: <<http://clt.brepols.net>>.

14.— Tatiana Bubnova, *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de «La Lozana andaluza»*, México, Universidad Autónoma de México, 1987.

15.— «Quomodo autem nunc videat, nescimus; aut quis eius aperuit oculos, nos nescimus; ipsum interrogate; aetatem habet, ipse de se loquatur» (*Juan*, IX, 21), y «Propterea parentes ejus dixerunt: Quia aetatem habet, ipsum interrogate» (*Juan*, IX, 23).

expulsados de la sinagoga por reconocer a Jesús como Cristo, los padres, en vez de contestar claramente, insisten para que se lo pregunten directamente a su hijo. De hecho, éste «tiene la edad» para contestar él mismo. En nuestro relato, la concisión de la cita extraída de san Juan y su poca contextualización suponen, por parte del lector, el reconocimiento del hipotexto al que pertenece la expresión «etatem habet» y la aplicación del significado global de este hipotexto a dicha escena de *La Lozana*. Así la andaluza también tiene edad para contestar y declarar su identidad por sí misma. Una cita que quizá parece hermética al lector moderno tiene entonces un valor explicativo.

Cuando no define una situación, una reminiscencia bíblica puede caracterizar a la protagonista. Así las cualidades que el Evangelio de san Mateo atribuye a la serpiente y a la paloma se movilizan para definir a la propia Lozana: «CABALLERO.— Monseñor, ¿qué le parece de la señora Lozana? Sus injertos siempre toman. / EMBAJADOR.— Me parece que es astuta, que cierto ha de la sierpe e de la paloma» (mam. XXXVI, 186).¹⁶ De hecho, si la prudencia que la Biblia atribuye a la serpiente bien conviene a nuestra andaluza, cuyo camaleonismo es una manera de tomar la temperatura de los medios a los que la conducen sus andanzas sin arriesgarse, la *simplicitas columbae* que supone una ausencia de artificio y/o de astucia más bien ha de entenderse por antífrasis.¹⁷

Este juego de alteración produce un *continuum* de las marcas intertextuales que van de lo ligeramente deformado a lo francamente corrupto. En el primer caso, las citas sólo se adaptan para integrarse mejor en la sintaxis de su nuevo entorno textual pero permanecen muy fieles a su versión original. Por ejemplo, cuando Lozana destaca «la honra, ayuda y triunfo que [las cortesanas] dan al senato», precisa que «es como el grano que siembran sobre las piedras, que como nace se seca» (mam. XLV, 227). La protagonista utiliza por tanto una comparación tópica sacada de *Mateo*, XIII, 20,¹⁸ para señalar la falta de reconocimiento de la sociedad hacia las prostitutas.

Muchas veces, estas citas traducidas al castellano se acercan más a alusiones o a reminiscencias de fragmentos bíblicos. Para rechazar los servicios que le propone una mallorquina, Lozana le responde: «Señora, no busco eso, y siempre halla el hombre lo que no busca, máxime en esta tierra» (mam. x, 40). Nuestra andaluza aquí está probablemente jugando con la cita bíblica «Omnis enim qui petit, accepit: et qui quaerit, invenit: et pulsanti aperietur» (*Mateo*, VII, 8 y *Lucas*, XI, 10). En este caso, la marca intertextual destaca por su aspecto burlón puesto que Lozana recuperaría las palabras evangélicas y las contrastaría con la realidad de aquí abajo. De hecho, mientras que Mateo y Lucas elogian la eficacia del rezo al afirmar

16.— «Estote ergo prudentes sicut serpentes, et simplices sicut columbae» (*Mateo*, x, 16).

17.— Esta lectura a la que nos afiliamos es la propuesta por Joset y Gernert (465, nc. 186.27).

18.— «Qui autem super petrosa seminatus est [...].»

que permite encontrar lo que uno busca, Lozana defiende una opinión contraria. Declarar que «siempre halla el hombre lo que no busca» es en efecto una forma de decir que nunca se encuentra lo que se quiere encontrar. Aquí vemos cómo el hipotexto bíblico no se reexpone ni simplemente es aludido sino que se presupone en un mensaje que más bien lo niega.

Tal inversión o negación lúdica de pasajes bíblicos no es un caso aislado en la obra de Delicado. Asimismo, el personaje llamado Ovidio recurre paródicamente a palabras de Cristo cuando se asombra de que Lozana sea tan rica sin trabajar: «Pues veis que no siembra, y coge, no tiene ganado, y tiene quesos, que aquella vieja se los trajo, y la otra, granadas sin tener huerto, y huevos sin tener gallinas, y otras muchas cosas, que su audacia y su no tener la hacen afortunada» (mam. lvi, 283).¹⁹ De hecho, el texto bíblico aconseja no preocuparse por los bienes materiales sino abandonarse a la Providencia. Aquí también el mensaje evangélico es algo subvertido puesto que la despreocupación de Lozana por el aspecto material no se debe a una fe inquebrantable en Dios sino que, básicamente, se explica por la capacidad que tiene la andaluza de aprovecharse de los demás para ganar su pan sin esfuerzo excesivo.

Además de estas marcas intertextuales, *La Lozana* también se aprovecha de ciertos rasgos estilísticos que encontramos en la Biblia, como la enumeración o la alegoría. Además de participar en un detallismo de tipo realista, la enumeración es también, según Leo Spitzer, un tópico estilístico de origen bíblico recurrente en la liturgia, pues, aunque pueda remontarse a modelos latinos,²⁰ «la enumeración caótica se inserta en la gran tradición judeocristiana: las letanías, la lista de los nombres de la Divinidad, y toda clase de enumeración panegírica religiosa en honor de Dios». ²¹

Como apunta Hernández Ortiz, en el *Retrato* «las listas están concentradas alrededor de una idea abstracta o genérica que es, en definitiva, lo que el autor quiere recalcar». ²² La enumeración se vincula entonces con el campo de la comida o del sexo, como ocurre en este fragmento de lista de cortesanas que el Valijero ofrece a Lozana:

[...] putas devotas [...], putas convertidas, [...] putas meridianas, occidentales, putas máxcaras enmaxcaradas, putas trincadas, putas calladas, putas antes de su madre

19.- «Respicete volatilia caeli, quoniam non serunt, neque metunt, neque congregant in hoera [...] Considerate lilia agri quomodo crecunt: non laborant, neque nent» (*Mateo*, vi, 26-34).

20.- Teniendo en mente el catálogo de naves en *La Ilíada* (canto II, 490 y sgs.), añadiremos también los modelos helenísticos.

21.- E.A.V., «Reseña de "Leo Spitzer. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Traducción de Raimundo Lida (Colección de estudios estilísticos), Anejo I, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología, Buenos Aires», *Thesaurus*, 2.1 (1946), pp. 206-207. Piénsese, por ejemplo, en la genealogía de Jesús que abre el Evangelio de Mateo (I, 1-16).

22.- José Hernández Ortiz, *La génesis artística de «La Lozana andaluza»*. *El realismo literario de Francisco Delicado*, Madrid, Ricardo Aguilera, 1974, p. 169.

y después de su tía, putas de subientes e decendientes, putas con virgo, putas sin virgo, putas el día del domingo, putas que guardan el sábado hasta que han jabonado, putas feriales, putas a la candela, putas reformadas, putas jaqueadas, travestidas, formadas, estrionas de Tesalia. Putas avispadas, putas terceronas, aseadas, apuradas, gloriosas, putas buenas y putas malas, y malas putas. Putas enteresales, putas secretas y públicas, putas jubiladas, putas casadas, reputadas, putas beatas y beatas putas. (mam. xx, 103)

Este catálogo, en buena parte construido por asíndeton, se centra en la repetición del mismo sustantivo femenino plural *putas* al que se agrega un elemento caracterizador (adjetivo o sintagma) a menudo extraído del campo religioso. Nótese que los adjetivos *malas* y *beatas*, al ser repetidos mediante la inversión entre sustantivo y adjetivo, indican un malabarismo verbal. En efecto, se juega con la polisemia: cuando se dice que son malas las putas o se apunta su falta de bondad (en el sentido moral), o se considera su falta de talento (en el sentido sexual), mientras que *beatas* indica o el carácter feliz (relacionado con el ámbito religioso) o, en son de burla, el goce (sexual) de cortesanas dotadas.

Por su parte, Umberto Eco distingue entre lista práctica, de función únicamente referencial y que enumera un número fijo y no alterable de objetos, y lista poética, que se interesa en los significantes, en el valor fónico de la enumeración y en el vértigo que ésta produce.²³ De hecho las dos índoles parecen combinarse aquí. Por una parte, los objetos de la lista se refieren a los tipos de putas que hay en la Roma de Lozana y el propósito del Valijero es más bien práctico: quiere dar a su andaluza las llaves de la comprensión de su medio y de sus rivales en la profesión. En cuanto a la vertiente poética, además de los juegos semánticos y formales ya destacados, sí se logra en esta enumeración (que, tomada en su conjunto, llena dos páginas en la edición que manejamos) el efecto de vértigo apuntado por la misma Lozana cuando concluye «Señor, esas putas, reiteradas me parecen» (mam. xx, 104).

Sí, estilísticamente, la Biblia está trufada de enumeraciones, sus mensajes se miden también por el rasero de la parábola. Desde luego, a partir del Nuevo Testamento y a través de la figura de Jesús de Nazaret, la enseñanza divina «abandona el ‘proverbio’ como recurso de expresión y utiliza en su predicación del nuevo humanismo preferentemente los recursos simbólicos del símil y la parábola».²⁴ La Biblia es, de hecho, un intertexto particular puesto que moviliza una red increíble de símbolos. Ahora bien,

23.– Umberto Eco, *Vertige de la liste*, París, Flammarion, 2009, p. 113.

24.– Gregorio del Olmo Lete (dir.), *La Biblia en la literatura española*, Madrid, Trotta, 2008, vol. I/1, p. 24.

parábola y alegoría comparten ciertas características: se trata de composiciones que funcionan a partir de correspondencias que se crean entre un sentido literal a veces oscuro y un mensaje más profundo.²⁵ Como ya estamos prevenidos de la maraña de los niveles lingüísticos del texto delicadano, no nos extrañará que el doble sentido y lo simbólico también estén presentes en *La Lozana*. Así, destacan relatos intercalados con valor alegórico como la descripción de Martos²⁶ (mam. XLVII) o el sueño apocalíptico final de Lozana en el que la llegada de «Marte debajo una niebla» (mam. LXVI, 318) simboliza la de las tropas imperiales. Otro ejemplo de una lectura en clave alegórica nos viene de Costa Fontes.²⁷ Según éste, vistas la profesión de Diomedes, primer marido de la andaluza que se define como mercader, y la tradicional metáfora que identifica la navegación con «lovemaking»,²⁸ el viaje por Levante de Lozana y su esposo «constitute[s] an allegory designed to transform her into a prostitute».²⁹ Sin llegar a la (exagerada) conclusión de que el *Retrato* sería un texto en clave, sí creemos en la polisemia de muchos pasajes, encontrándose modelos de relatos que se basan en la pluralidad de sentidos tanto en las alegorías medievales como en las parábolas bíblicas. En cuanto a los símbolos de *La Lozana*, ya se han indagado el simbolismo de las cifras³⁰ y de los nombres, simbolismo que abre una dimensión suplementaria a la lectura que hagamos de los personajes y de sus relaciones.³¹

25.– Este acercamiento más bien intuitivo se basa en el cotejo de las definiciones proporcionadas por el *Diccionario Salamanca de la lengua castellana*. La parábola allí se define como una «narración de un hecho inventado de la que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral.» La alegoría es aquella «figura retórica que consiste en la expresión de un significado oculto o profundo mediante imágenes poéticas relacionadas» (Juan Gutiérrez Cuadrado (dir.), *Diccionario Salamanca de la lengua española*, Madrid-Salamanca, Santillana-Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2006).

26.– El lector curioso encontrará una lectura alegórica de este episodio en Tatiana Bubnova, «Delicado en la Peña de Martos», en *Actas XII de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Jules Wicker, Birmingham, University of Birmingham, 1995, pp. 70-78.

27.– Manuel da Costa Fontes, «The Art of 'Sailing' in *La Lozana andaluza*», *Hispanic Review*, 4 (1998), pp. 433-445. Este crítico esgrime de manera recurrente dos niveles de lectura en la obra de Delicado, el literal y el alegórico. Si bien nos parece imprescindible la aceptación de la polisemia del *Retrato*, disentimos de la aplicación sistemática de este principio de análisis.

28.– *Art. cit.*, p. 434

29.– *Art. cit.*, p. 436.

30.– Costa Fontes (en los *arts. cit.*) estudia la presencia en el *Retrato* del número tres y la interpreta como una forma de criticar el dogma de la santa Trinidad. El investigador se propone así demostrar que Delicado, aunque oficia como clérigo católico, seguiría fiel a la religión judía. Ya que, como hemos dicho, carece de pruebas fidedignas, esta hipótesis nos parece demasiado tajante pese al atinado análisis que la sostiene.

31.– Tanto Botta como Joset trabajaron en la onomástica de *La Lozana*: Patrizia Botta, «Onomástica lozanesca (Antropónimos, I)», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, eds. Carlos Alvar y Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2000, pp. 289-300; Jacques Joset, «De los nombres de Rampín (I)», *Estado actual de los estudios sobre el siglo de oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de oro*, II, coord. Manuel García Martín,

Al lado de estos recursos estilísticos, la Biblia también proporciona a nuestro relato principios estructurales. La utilización del término *mamotreto*, en lugar del «cansado ‘capítulo’»,³² para dividir la materia del texto podría ser paradigmática de parte del tratamiento del intertexto bíblico en toda *La Lozana*: no se alude a éste directamente pero está en un estado latente al condicionar la elección de *mamotreto*. En efecto, es al evitar la palabra *capítulo* consagrada por la Biblia que se apunta justamente el juego de diálogo con el texto sagrado. Además, partiendo de los comentarios de Corominas,³³ Allaire apunta que:

[...] se puede reparar mejor, una vez interpretado *mammothreptus* como «libro de exégesis» y «comentario de salmos y vidas de los santos», en la incongruencia de las explicaciones de Delicado cuando afirma que, de conformidad con el término escogido para las divisiones de su obra, ésta no iba a decir palabras de la Iglesia, ni de sus ministros; lo mismo se diga del epígrafe de la primera parte, en el que Delicado afirma que su libro «como había de ser partido en capítulos, va por mamotretos, porque en semejante obra mejor conviene». [...] si se lee «mamotreto» a la luz de la tradición literaria sacra [,] a dimensión paródica de la elección se manifiesta claramente: hay remotivación burlesca de un signo que, además, se prestaba a ello.³⁴

En su estudio de los nombres que reemplazan a la palabra *capítulo* para titular las partes de una obra, Sánchez considera la irregularidad como principal característica del *mamotreto*.³⁵ El mecanismo de estructuración de *La Lozana* reflejaría entonces su contenido, sumamente variopinto. Por lo demás, el autor también siembra términos que apuntan directamente las

Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1993, pp. 543- 548; «De los nombres de Rampín (II)», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Tolosa, 1993)*, II, coords. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Navarra, GRISO, 1996, pp. 273-278; y «De los nombres de Rampín (III)», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998*, eds. Carlos Alvar y Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2000, pp. 351-359.

32.– José Sánchez, «Nombres que reemplazan a *capítulo* en libros antiguos», *Hispanic Review*, 11 (1943), p. 160.

33.– Éste nota que «el *mammothreptus* es un comentario de los salmos y de la vida de los santos» (Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, edición de José A. Pascual, Madrid, Gredos, 1991, s.v. *mamotreto*).

34.– Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, edición establecida por Claude Allaire, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 1994, p. 29.

35.– *Art. cit.*

Escrituras. Concretamente, cuando el autor-personaje³⁶ cuenta al lector «estando escribiendo el pasado capítulo, del dolor del pie dejé este cuaderno sobre la tabla, y entró Rampín y dijo “¿Qué testamento es éste?”» (mam. xvii, 80), tres palabras sirven para designar el texto en uno de sus componentes (*el pasado capítulo*) o en su conjunto y en su aspecto material (*cuaderno y testamento*). Nótese que este último vocablo reaparece significativamente cuando Lozana anuncia el fin de su vida de prostitución al afirmar «quiero que éste sea mi testamento» (mam. lxxvi, 322). Pese a que la palabra *testamento*, en este contexto de cambio de vida por parte de la andaluza, puede designar una declaración (oral o escrita) de una última voluntad, también puede referirse a un sentido propiamente cristiano de ‘pacto, alianza (entre el hombre y Dios)’.³⁷ A este respecto, Salstad concluye que Rampín y Lozana «can be interpreted as drawing ironic parallels between Delicado’s novel and the Scriptures».³⁸

Dividido en mamotretos, *el Retrato* se estructura también por las repetidas profecías del Saqueo.³⁹ Estos anuncios funestos confieren a la obra un aspecto escatológico puesto que la convierte en la crónica de un fin anunciado. Gernert advierte de que «en tiempos de Delicado las profecías que anunciaban o parecían anunciar el *Sacco di Roma*, heredadas, tal vez, de una larga tradición de profecías de la destrucción de Roma, son numerosas y variopintas» (lxxxviii). No obstante la forma de la profecía y la manera de estructurar un relato gracias a ella se relacionan también con otra tradición. En efecto, el texto bíblico está plagado de profecías, tanto en el Antiguo Testamento, cuya última parte está constituida por libros proféticos, como en el Nuevo Testamento, en el que aparecen va-

36.– Nótese que sobresalen en el texto ciertos procedimientos metaficticiales: en varios puntos del relato el escritor se incorpora en su ficción como un personaje llamado «autor» a quien vemos recoger datos sobre Lozana y, sobre todo, escribir este mismo texto que estamos leyendo.

37.– Para complicar aún más las cosas, y vistos los elementos metaficticios que recorren la obra, el demostrativo *éste* que acompaña a *testamento* bien podría funcionar como deíctico que designa el texto de *La Lozana* que el lector tiene entre sus manos. *Testamento* significa también, de hecho, «obra en que un autor, en el último período de su actividad, deja expresados los puntos de vista fundamentales de su pensamiento o las principales características de su arte, en forma que él o la posteridad consideran definitiva» (*DRAE*). Dada la posible, y muchas veces subrayada (a modo de ejemplo: Marisa García Verdugo, «Geografía del exilio sefardí en *La Lozana andaluza*», *Tejuelo*, 6 (2009), pp. 7-15), identificación de Delicado con su personaje femenino, ¿podría firmar así en clave el propio autor una obra que asumiría más allá de sus «vanidades»?

38.– *Art. cit.*, p. 24.

39.– «El año de veinte y siete me lo dirán» (mam. xi, 48), «AUTOR.– Pues año de veinte e siete deja a Roma y vete. / COMPAÑERO.– ¿Por qué? / AUTOR.– Porque será confusión y castigo de lo pasado» (mam. xxiii, 130), «yo digo que gran carnicería se ha de hacer en Roma» (mam. xlii, 217).

rios anuncios de la Pasión de Cristo.⁴⁰ Por lo demás, el aspecto escatológico es evidente en la Biblia, que se cierra con la revelación (sentido etimológico de *apocalipsis*) del fin del mundo. Concretamente, encontramos en el texto delicadiano una clara reminiscencia de una profecía bíblica concreta, el anuncio de la destrucción de Jerusalén, que Delicado recupera para mostrar que las profecías del Saqueo de Roma se cumplieron: «Gente contra gente, terremotos, hambre, pestilencia, presura de gentes, confusión del mar» («Epístola añadida», 336).⁴¹ Esta cita entra en consonancia con el tono apocalíptico del sueño de Lozana (mam. LXVI). La visión de la protagonista funciona como una premonición vinculada con el mundo de supersticiones del que se aprovecha la andaluza en el resto de la novela.⁴² Aunque haya una separación entre religión y superstición,⁴³ es interesante constatar que el cristianismo aceptaba cierta categoría de oniromancia. Más específicamente, Acebrón Ruiz indica que «basándose en las Escrituras, los Padres de la Iglesia ordenan los sueños proféticos (divinos) con un criterio jerárquico: los mensajes de la divinidad son más directos y claros para los profetas, y se oscurecen en la medida en que sus receptores se distancian de la santidad».⁴⁴ Vista la claridad del anuncio del Saqueo que se da en forma alegórica en el sueño de Lozana, cabría pensar que ésta se beneficia de una conexión sin interferencias con el Todopoderoso. ¿Una nueva burla de Delicado?

Cesare Segre destaca «otro tipo de intertextualidad, la que se refiere al diseño total de una composición».⁴⁵ Así las cosas, los aspectos de *La Lozana* evidenciados por Surtz muestran en la práctica cómo este texto retoma el esquema de una hagiografía, quizá en un diálogo con la *Cara-*

40.– Jesucristo profetiza su muerte por primera vez en *Mateo*, XVI, 21: «exinde coepit Iesus ostendere discipulis suis quia oporteret eum ire Hierosolimam et multa pati a senioribus et scribis et principibus sacerdotum et occidi et tertia die resurgere».

41.– Compárese este fragmento con «consurget enim gens in gentem, et regnum in regnum, et erunt pestilentiae, et fames, et terrae motus per loca» (*Mateo*, XXIV, 7).

42.– En efecto, Lozana no se contenta con sus actividades de prostituta y luego de alcahueta sino que también ejerce los oficios de curandera, maestra en afeites, adivina y quiromántica.

43.– Esta separación queda establecida a partir de Lactancio y la noción de superstición «adquiere un significado muy fuerte, totalmente negativo, ya que [...] no es otra cosa que el paganismo *sobreviviendo* en el interior del cristianismo» (Jean-Claude Schmitt, *Historia de la superstición*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 9).

44.– Julián Acebrón Ruiz, «A propósito de los sueños en *La Lozana andaluza*», en *Actas Irvine-92, Asociación Internacional de Hispanistas, III: Encuentros y desencuentros de culturas desde la Edad Media al siglo XVIII*, ed. Juan Villegas, Irvine, Universidad de California, 1994, p. 199, n. 26. Salstad define otros rasgos de la profecía cristiana que se reflejan, a su juicio, en nuestro texto, puesto que «the novel's character as testimonial, exhortation, and, not least, consolation, [are] roles attributed to prophets by St. Paul in Cor. 14.3» (*art. cit.*, p. 35, n. 26).

45.– Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 97.

jicomedia.⁴⁶ A decir verdad el recorrido del Levante podría asimilarse a un viaje iniciático⁴⁷ y el retiro final de Lozana, a pesar de que no implique claramente arrepentimiento, correspondería a muchas vidas de santos. Asimismo, cabe preguntarse si el relato de las andanzas de nuestra cortesana/alcahueta no compartiría ciertos rasgos con la trayectoria de una gran figura bíblica, a la vez padre del judaísmo y patriarca del cristianismo: Abraham, cuya historia nos es contada en el *Génesis* (XII-XXV). A modo de pista de reflexión, huelga decir que no son pocas las similitudes entre Lozana y el elegido de Dios. Ambos salen de su tierra y de su familia por un impulso exterior (Dios o Diomedes). Ambos experimentan un cambio onomástico que refleja una variación en su forma de ser y en su estatus: Abraham se vuelve el «*pater multarum gentium*» (*Génesis*, XVII, 4) y Lozana gana su independencia.⁴⁸ Finalmente, Lozana y Abraham desempeñan el papel de guía o de modelo referencial entre los miembros de su comunidad. Por otra parte, Ausín Olmos resalta la función de intercesor cumplida por el patriarca al intervenir ante Dios a favor de los más débiles y al mantener buenas relaciones entre el Señor y la comunidad.⁴⁹ Ahora bien, el oficio de alcahueta, cuyo sustento consiste también en facilitar las relaciones (amorosas), ¿no podría encubrir una subversión de este papel de intermediario a través del personaje de Lozana?

De manera general, todas estas funciones del intertexto bíblico, excepto la función de *authoritas*, acarrearán otro uso de este intertexto, el que lo transforma en instrumento del humor. A este respecto, Hernández Ortiz comenta que «en general, el doble aspecto de las palabras, gestos y situaciones, trae la comicidad porque en su segundo significado se enfrentan dos mundos dispares y la relación entre ellos, en principio, es absurda».⁵⁰ Así

46.– Ronald Surtz, «*Sancta Lozana, ora pro nobis: Hagiography and Parody in Delicado's Lozana andaluza*», *Romanistisches Jahrbuch*, 33 (1982), pp. 286-292. De hecho, el estudioso explica que Delicado supo apoderarse de la posición de «eye-witness narrator» (289) característica de las hagiografías. Para una exposición clara de la influencia que tuvo la hagiografía en la literatura medieval y áurea, aunque desgraciadamente sin mención ni alusión a *La Lozana*, véase Ángel Gómez Moreno, *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

47.– Imperiale estudia la formación «marítima» o recorrido iniciático de Lozana: Louis Imperiale, «Itinerario peripatético y evolución interior en *La Lozana andaluza*», *Castilla: Estudios de literatura*, 18 (1993), pp. 99-108.

48.– «Cambiar de nombre [...] importa un cambio de personalidad y de misión, dado que el nombre es la señal que descubre el carácter y destino del hombre, y sólo puede hacerlo el propio individuo o quien tiene potestad sobre él» (Santiago Ausín Olmos, «Ecos de la Biblia en el *Quijote*: Abrahán y Don Quijote. La burra de Balaam y el relato del rebuzno», en *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Ruth Fine, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, 2010, p. 37). Como en el caso de Abraham, que antes se llamaba Abrán, el nuevo nombre de la andaluza (Lozana) está relacionado fonéticamente con el primigenio (Aldonza).

49.– *Art. cit.*

50.– *La génesis artística de «La Lozana andaluza»... Op. cit.*, p. 188.

para expresar el dolor de su miembro, un canónigo sifilítico recurre paródicamente a la descripción del cuerpo místico de Cristo hecha por san Pablo. Compárense en efecto, el bíblico «et si quid patitur unum membrum, compatiuntur omnia membra» (I, *Corintios*, XII, 26) y la queja de nuestro personaje: «Ya lo he dicho a Vuestra Merced que busque una persona que mire por casa, pues que ni Vuestra Merced ni yo podemos, que cuando duele la cabeza todos los miembros están sensibles» (mam. XXIII, 115).

En la mayoría de los casos, el discurso sagrado sufre una trivialización constante por el cambio de registro que lo afecta. Así, cuando Lozana invita al autor-personaje a hacer colación con ella, éste se alegra de la llegada de Rampín con la bebida: «¡Hi, hi! Veis, viene el vino *in quo est luxuria*» (mam. XLII, 214). Al cambiar de contexto, esta cita de san Pablo⁵¹ apunta lo jocoso e incluso lo paradójico de la situación relatada puesto que el autor-personaje recuerda la advertencia bíblica contra el vino justamente cuando está a punto de transgredirla al gozar de un *bocal* con la cortesana. Por otra parte, el «Pax huic domui» (*Mateo*, X, 13), por el que Cristo aconseja a sus apóstoles que otorguen su paz a los hogares dignos de recibirla, se aplica en el *Retrato* como sencilla fórmula de cortesía que se dispensa con preferencia al entrar en las casas de cortesanas: «Paz sea en esta casa» (mam. XXIII, 113). Nótese que si tal trivialización del hipotexto pone al alcance de todo fiel la palabra divina, lo que correspondería al deseo de ciertos humanistas, esta lógica de democratización de lo bíblico lleva a extremos dudosos puesto que aun los maleantes manejan la Escritura y le otorgan significados eróticos. El empleo de la Biblia no propicia, como debería, diferencias diastráticas ni diafásicas: aparece en boca de cualquier personaje y en cualquier situación.

En el caso concreto de la intertextualidad bíblica, las deformaciones semánticas (los juegos de doble sentido muchas veces sexuales) y las manipulaciones formales (mediante añadidos, supresiones etc.) afectan el intertexto bíblico y causan un desajuste entre el contenido, la forma y el contexto que presentan las citas en el hipotexto y el tratamiento que sufren éstas al estar inyectadas en el hipertexto. Este desajuste es justamente lo que produce el efecto jocoso y cómico de buena parte de la intertextualidad bíblica. Se trata de un juego literario, pues el humorismo verbal permitido por el intertexto bíblico exige cierta descodificación. Sin embargo, dado el carácter sagrado del hipotexto, reírse gracias a éste en ciertos momentos equivale a blasfemar. El material bíblico se utiliza en definitiva a contracorriente. No obstante, en el marco cultural de Delicado, puede que la evocación casi continua de los actos lujuriosos de manera contigua a las citas bíblicas no sea sacrílega en sí: la sexualidad era aceptada por el humanismo renacentista como parte del hombre, aunque podríamos alegar que una cosa es entender la sexualidad como una nece-

51.— «[Et nolite inebriari] vino, in quo est luxuria» (*Efesios*, V, 18).

sidad natural —según hace el Arcipreste de Hita—, y otra distinta permitirse juegos escabrosos a cuento de las Sagradas Escrituras.

Por lo demás, la risa también se suscita mediante los personajes eclesiásticos que el *Retrato* pone en escena, lo cual puede igualmente resultar irreverente. En efecto, constantemente caricaturizada, la gente de sotana se vuelve el blanco de buena parte de la sátira social de la obra: los clérigos, obispos y aun papas que se mencionan en *La Lozana* no niegan su gusto por los bienes materiales y los placeres de la carne.⁵² No en vano retomó Rafael Alberti este motivo de la crítica antieclesiástica al reescribir en texto teatral la obra de su coterráneo andaluz.⁵³ Tales rasgos anticlericales de *La Lozana* han sido interpretados como una manifestación de la inclinación erasmista de su autor.⁵⁴ De hecho, una crítica de la Iglesia y de sus abusos se encuentra en la obra de Erasmo, quintaesencia del humanismo, cuyo pensamiento religioso radica en una llamada «philosophia christi». Dicha filosofía preconiza un cristianismo depurado pero profundo y considera como punto de partida de la fe la sede de los sentimientos, los impulsos del corazón y no la razón.⁵⁵ Entre los estudios dedicados a nuestra obra, existe así una polémica sobre el erasmismo de Delicado que es necesario plantear para mejor enfocar el alcance de la intertextualidad que estudiamos. De las discusiones que animaron a varios estudiosos, entre ellos Hernández Ortiz y Bubnova, se destacan varias afinidades entre la obra de Delicado y el pensamiento erasmista que cobró fuerza en el primer tercio del siglo XVI. Primero, la caridad y el amor al prójimo, valores que Erasmo considera como capitales dentro de la ética cristiana, son justamente conceptos que *La Lozana* pone de relieve. Así nuestra alcahueta afirma:

Yo deseo ver dos cosas en Roma antes que muera: y la una es que los amigos fuesen amigos en la prosperidad y en la adversidad, y la otra, que la caridad sea ejercitada, y no oficiada, porque, como veis, va en oficio y no en ejercicio, y nunca se ve sino escrita o pintada o por oídas. (mam. LII, 254)

52.— Los beneficios de la Iglesia pagan las relaciones de sus ministros con cortesanas: «no despiertes a la señora; déjala dormir, que el abad no la dejó dormir esta noche. Ya se fue a cancillería por dineros» (mam. xxxv, 178).

53.— El lector interesado por el tema encontrará más datos en los siguientes trabajos: Lola Bollo-Panadero, «La crítica antieclesiástica en *La Lozana andaluza*», *Lenguaje y textos*, 18 (2002), pp. 47-53; Jacques Joset, «*La Lozana andaluza* reducida a la escena por Rafael Alberti», *Criticón*, 76 (1999), pp.179-189.

54.— Gernert sintetiza muy atinadamente esta problemática en su prólogo a la edición mejorada (pp. XC-XCVI).

55.— Marcel Bataillon, *Erasmo y España* [1937], México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Luego, al ridiculizar a los clérigos depravados, el cordobés parece acercarse a la reacción del erasmismo español contra la corrupción de la Iglesia Católica. No obstante, esta tendencia a lo mejor sólo reflejaría una vena burlona de raigambre medieval y no una voluntad crítica como la que se tematiza en el erasmista *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* o *Diálogo de Lactancio y un arcediano* de Alfonso de Valdés, texto publicado en 1527 y que trata también del Saqueo de aquel año. Sea como fuere, la influencia erasmista parece ser antes que nada episódica y externa al propio texto de Delicado, ya que sólo se ejerce en el contenido de los elementos agregados después del Saqueo, como las profecías o la «Epístola añadida» que describen la catástrofe como un castigo divino.

¿Una obra moralizadora o impía?

Lo dicho hasta ahora muestra que no es fácil determinar con certeza la actitud de Delicado frente al catolicismo. Por consiguiente conviene poner de manifiesto, remitiendo siempre al diálogo que *La Lozana* entabla con la Biblia, primero ciertos indicios que potencian una lectura de nuestro texto como obra ortodoxa, antes de contrastarlos luego con algunas tendencias disidentes.

Entre los elementos que abogan por la ortodoxia del texto delicadiano, y además del ya apuntado uso del hipotexto bíblico como *auctoritas*, conviene destacar la temática de la vanidad y de la mutabilidad de la fortuna como ejemplificación de la enseñanza del *Eclesiastés* y de los *Salmos*. Constituido por variaciones sobre el tema de la vanidad de las cosas humanas, el *Eclesiastés* afirma que ni el bien ni el mal tienen su sanción en este mundo. Por tanto, ante la inanidad de la felicidad, el hombre no tiene otro remedio que aprovecharse de las modestas alegrías que le otorga la existencia. Lozana toma prestados fragmentos de esta reflexión al preconizar el gozo por encima de lo demás, ya que «como dice: ‘No hay cosa nueva debajo del sol’» (mam. XLIX, 243)⁵⁶ y que «en fin hallé que todo era vanidad» (mam. LIII, 262).⁵⁷ Pedagoga en las cosas del amor, nuestra alcahueta no duda en compartir esta filosofía con los demás y, a la manera de Sócrates, propone a un compañero suyo ejemplos callejeros con el fin de que éste vislumbre por sí mismo la lección general en el caso particular. Así, después de que Lozana le haya explicado la situación de una galana antes muy poderosa y que ahora tiene que pedir limosna, Hergeto reacciona y saca conclusiones de esos reveses de fortuna:

56.— Desde luego, esta cita es traducción de una sentencia bíblica popularizada: «Nihil sub sole novum» (*Eclesiastés*, 1, 10).

57.— «Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes; vanitas vanitatum, et omnia vanitas» (*Eclesiastés*, 1, 2).

¿Aquella es? Temor me pone a mí, cuanto más a las que así viven. Y mirá, señora Lozana, como dicen en latín: *non praeptosuerunt Deum ante conspectum suum*, que quiere decir que ‘no pusieron a Dios las tales delante a sus ojos’. Y nótele Vuestra Merced esto. (mam. XLIX, 247)

Como apuntan Joset y Gernert, la cita y traducción de *Salmos*, LIII, 5, «vienen seguidas de una fórmula (‘Y nótele’) que, a modo de glosa marginal, subraya la *auctoritas* y pone de manifiesto el valor didáctico de la sentencia» (493, n. 247.34). Hergeto hace hincapié en el ejemplo de la cordedad y mutabilidad de la gloria y de los placeres humanos que ofrece esta portuguesa.

De manera general, tienden a teñir la obra de este matiz didáctico-moral las añadiduras finales, las profecías del Saqueo repartidas en la narración y los comentarios del autor-personaje. Tras observar los modales de la andaluza, aquél no duda en reprenderla por su poco respeto de las normas de conducta cristiana y en exponerle los beneficios del signo de la cruz y del temor al Señor.⁵⁸ Sin embargo, en este último caso, las explicaciones con las que Lozana justifica sus artimañas como la única solución para sobrevivir en el hampa romano bastan para que el autor-personaje de repente bata en brecha su propio racionalismo teológico al recurrir a una cita deformada de Juvenal. La honestidad de la finalidad de los actos de Lozana (la sobrevivencia) permite que se le perdone el carácter engañoso de dichos actos:

Y digo que es verdad un dicho que munchas veces leí, que, «Quidquid agunt homines, intentio salvat omnes». Donde se vee claro que vuestra intinción es buscar la vida en diversas maneras, de tal modo que otro cría las gallinas y vos coméis los pollos sin perjuicio ni sin fatiga. (mam. XLII, 217-218)

Mediante esta cita, el autor-personaje, sin contrarrestarla totalmente, atenúa por lo menos la inmoralidad que el lector había podido percibir hasta entonces en la actuación de la andaluza.

Ahora bien, son notables los aspectos de la obra que dejan malparada la moral cristiana. Así, la lengua irónica de Delicado a menudo se aprovecha de nociones y símbolos católicos para la creación de imágenes eróticas que trivializan —y en última instancia humillan— los valores que representan tales nociones y símbolos. Cuando exclama Rampín, el fiel criado y amante insaciable de Lozana, «metamos la ilesia sobre el campanario»

58.— «[...] habéis de saber que todas vosotras, por la mayor parte, sois más prestas al mal y a la envidia que no al bien, y si la malicia no reinase más en unas que en otras, no conoceríamos nosotros el remedio que es signarnos con el signo de la † contra la malicia y dañada intención de aquéllas» (mam. XLII, 216).

(mam. XIII, 67), la confluencia de dos elementos de la arquitectura cristiana sirve para crear una metáfora de la posición de la mujer (representada por *la ilesia*) encima del hombre (representado por *el campanario*). Asimismo, Rampín cuenta la pérdida de virginidad de una joven comentando que «el sacristán con el cirio pascual se lo abrió» (mam. XVII, 80). Es más, mientras que la ortodoxia reprimía la expresión libre del anhelo corporal, se afirma en *La Lozana* la sensualidad natural del ser humano y se da al traste la finalidad procreadora del acto sexual. En efecto, la lujuria abandona su estatuto de pecado capital y se connota positivamente. «Desde este punto de vista, el *Retrato*, que no incurre en discusiones teológicas ni en críticas hacia los seguidores del Nuevo o Antiguo Testamento, no es una obra muy católica por su espíritu, y sí es un legítimo engendro del Renacimiento».⁵⁹

Por lo demás, el verdadero Dios de *La Lozana* es el dinero, nervio de la guerra, cuya búsqueda reúne todas las clases sociales retratadas por Delicado. Tal supremacía de lo mercantil no sólo diverge netamente de la actitud de Jesucristo ante los mercaderes del Templo sino que esta misma contradicción parece subrayarse en el propio texto.

MACERO.— [...] Decí a su señoría que son dos caballeros que la desean servir.

RAMPÍN.— Dice que no podéis servir a dos señores.

MACERO.— ¡Voto a mí, que es letrada! Pues decilde a esa señora que nos mande abrir, que somos suyos.

(mam. XIX, 96)

Las palabras de Lozana que transmite aquí Rampín constituyen una cita paródica de san Mateo (VI, 24), fuente bíblica que el Macero reconoce y que lo asombra puesto que no era de esperar en la boca de una ramera («¡Voto a mí, que es letrada!»). En el Evangelio, los dos señores designan en sentido metafórico dos entidades que tienen dominio en las acciones del hombre, Dios y el dinero: «nemo potest duobus dominis servire aut enim unum odio habebit et alterum diliget aut unum sustinebit et alterum contemnet non potestis Deo servire et mamorae.» Este precepto forma parte del Sermón en la montaña de Cristo y, como tal, su función es la de despertar la consciencia y la reflexión del creyente. Por tanto no se puede tomar a la ligera. En cambio, el *Retrato* devuelve a *señor* una denotación prosaica de «amo con respecto a los criados» (*DRAE*), estando estos personajes vinculados por una relación económica. El Macero y su compañero no pueden servir a Lozana en vista de que ya tienen un empleador. Sin embargo, esta contrariedad es entonces fácilmente resuelta por el mismo Macero cuando afirma su fidelidad a la cordobesa («somos

59.— Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana Andaluza*, edición establecida por Tatiana Bubnova, Doral, Stockcero, 2008, p. XXXIII.

suyos»). La parodia es doble puesto que no sólo implica una adaptación semántica de la cita a su nuevo contexto sino que también conlleva un cambio de las implicaciones de la misma: a diferencia del hipotexto, el carácter absoluto de la negación en el hipertexto no implica ninguna reflexión acerca del comportamiento humano.

Para concluir con los aspectos ideológicamente subversivos de *La Lozana andaluza*, cabe preguntarse si puede considerarse la Biblia como instrumento de controversia en la problemática judeoconversa. Por ejemplo, la comida, gran simbología cristiana, cuando no se esgrime en nuestra obra como herramienta de identificación de los sefarditas,⁶⁰ se pone al servicio de los verdes piropos de Sagüeso, él que tiene «a las putas por amas»: «que me den leche, y yo a ellas suero» (mam. LIII, 258).⁶¹

Con todo, las interpretaciones de *La Lozana* que nos parecen más convincentes son las que argumentan a favor de una dialéctica entre la intención moral y el propósito burlesco. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que esta relación de tensión entre el entretenimiento y la lección moral no conlleva las mismas implicaciones de un crítico a otro. Por un lado, según Hernández Ortiz y Salstad, la tendencia obscena y procaz de la obra no sólo no impide el propósito didáctico-moral sino que lo favorece: «todo esto lleva a la reafirmación de la fe y los valores cristianos tradicionales».⁶² Por otro lado, Bubnova opina que la ambivalencia del texto se debe a su doble fase de redacción.⁶³ La primera versión de 1524, esencialmente burlesca, se destinaba a un público privado y a partir de 1527 se introdujeron elementos moralizadores que redimieron el carácter verde y burlón de la obra con vistas a su publicación.

60.– De hecho, entre los personajes que cruzan el camino de Lozana se encuentran muchos judíos y falsos conversos, lo cual se convierte en una ocasión de realzar la diferencia de estatus social y de costumbres que separa estas comunidades de los cristianos viejos. Entre otros estereotipos de índole antisemita que, desde la Edad Media y en toda Europa, se asociaban al etnotipo judío, los hábitos alimenticios se recalcan en más de una ocasión. Por ejemplo, Rampín hace patente su semitismo cuando vomita tras haber comido un bocado de jamón (mam. xxxiii, 177). Asimismo, la negativa de comer cerdo también sirve a la elaboración de expresiones picantes: «si no la contentasen, diría [Lozana] peor de ellas que de carne de puerco» (mam. xxiii, 121).

61.– Fourquet-Reed explica que «la asociación de la comida con el cuerpo de la Lozana es una extensión de un concepto tradicional, en el que la mujer se reconoce como fuente y proveedora de alimento con la leche materna, elemento primordial de la supervivencia humana. La leche humana como sustento, ha nutrido multitud de metáforas cristianas donde la Virgen y en algunas ocasiones Cristo, aparecen como fuentes simbólicas de alimento de los fieles cristianos. [...] Para Delicado esta simbología cristiana de alimentación deviene en un motivo de burla y mofa» (Linette Fourquet-Reed, *Protofeminismo, erotismo y comida en «La Lozana andaluza»*, Maryland, Scripta Humanistica, 2004).

62.– Hernández Ortiz, *op. cit.*, p. 121.

63.– Tatiana Bubnova, *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de «La Lozana andaluza»*, México, Universidad Autónoma de México, 1987.

Por nuestra parte, discrepamos de Hernández Ortiz y Salstad por la presencia evidente en la obra de elementos claramente heterodoxos que no se pueden pasar por alto, ya que, en opinión del propio autor, se debe considerar el texto en su conjunto: «si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin, de modo que, por lo poco, entiendan lo mucho más ser como deducción de canto llano» («Argumento», 10). Nos alineamos más con las conclusiones de Bubnova aunque no estamos seguros de que se pueda imputar toda la ambivalencia del retrato exclusivamente a una segunda redacción. En efecto, las dudas acerca de la génesis textual de *La Lozana* impiden determinar con certeza cuáles son las partes agregadas por el autor (salvo las que aluden a hechos posteriores a 1524, claro está).

Tampoco suscribimos las conclusiones de Allaire,⁶⁴ quien interpreta *La Lozana* según un principio de ambigüedad intencional que extiende a todos los niveles del texto, lo cual puede parecer un tanto abusivo. No obstante, creemos que los juegos textuales, además de favorecer numerosas ambigüedades semánticas, desempeñan un papel fundamental en el juego de oposiciones y de diseminación del sentido,⁶⁵ en los que se fomenta la ambivalencia dialéctica del relato. Veamos algunos ejemplos de contradicciones o ambigüedades fundadas en el diálogo intertextual.

El autor termina su texto solicitando al Señor para que nos preserve del mal: «Averte, Domine, oculos meos ne videant vanitatem. Sine praejudicio personarum» (mam. LXVI, 326). Se trata aquí de una cita de *Salmos*, CXVIII, 37, a la que Delicado añade palabras de su cosecha que significan ‘sin perjuicio para las personas’. Con este pasaje que cierra el último mamotreto de la obra, desde «Fenezca la historia» hasta el fragmento que acabamos de destacar, parece que el autor quisiera poner de relieve el aspecto moral de su *Lozana*. Sin embargo, el rezo a Dios pierde parte de su ortodoxia mediante el añadido con valor restrictivo «sine praejudicio personarum.» Este complemento impide una clara y directa conformidad del texto a la doctrina cristiana y permite que el autor se reserve un margen de maniobra en cuanto a la finalidad de su relato que quiere aquí resaltar. Así, un rechazo de las vanidades terrestres es deseable siempre que no perjudique a nadie. Al fin y al cabo, la acción divina se subordina a los *desiderata* humanos. Sin embargo, mediante la discreción del añadido, fundido en el texto por estar escrito en latín a continuación de una cita bíblica integrada también en latín en el *Retrato*, Delicado nos libra un final equívoco, susceptible de diversas interpretaciones, edificante si se pasa por alto el alcance subversivo de la alteración del hipotexto bíblico, o irreverente, ya que con dicha alteración se deja una escapatoria para poder retractarse en cuanto al carácter «correcto» de su texto.

64.– *Op. cit.*

65.– Valeria Scorpioni, «Un ritratto a due facce: *La lozana andaluza* di Francisco Delicado», *Annali Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 22. 2 (1980), p. 476.

Por otra parte, si Delicado critica en la «Digresión» los vicios romanos y parece legitimar el Saqueo como castigo divino, una marca intertextual bíblica interviene en este lugar estratégico para condenar sutilmente los actos de los mismos protagonistas del Saqueo: «somos muchos contentísimos de su castigo, corrigiendo nuestro malo y vicioso vivir, que si el Señor no nos amara no nos castigara por nuestro bien. Mas, ¡guay por quien viene el escándalo!» («Digresión», 349). La exclamación pone de relieve la traducción de una maldición de Cristo.⁶⁶ Así en el contexto de una digresión supuestamente conforme a la doctrina cristiana, Delicado opone la filosofía del «qui bene amat, bene castigat» aplicada por el Creador y la desdicha de los por quienes viene el escándalo. Ciertamente aquéllos bien podrían ser los romanos, que se perdieron a ellos mismos por el escándalo de su «malo y vicioso vivir», tanto como los soldados imperiales, que trajeron el fuego y la sangre a Roma. Por su ambigüedad, la cita bíblica puede entonces interpretarse o como una amonestación en contra de los lúbricos romanos, castigados por la divinidad (lectura por tanto ortodoxa), o como una increpación contra los protagonistas del Saqueo (lectura que condenaría entonces la acción sangrienta de aquellos supuestos mensajeros de la voluntad divina).

Como última ilustración de la ambivalencia del retrato de nuestra andaluza es interesante examinar el fin de ésta, después de su salida a la isla de Lípari con motivo de la amenaza del Saqueo. Mientras que el epígrafe del último mamotreto nos indica que «acabó muy santamente ella» (318), en una de las añadiduras finales el autor señala que Lípari es un lugar de exilio para delincuentes: «cuando un hombre hacía un insigne delito, no le daban la muerte, mas condenábanlo a la ínsula de Lípari» («El ánima del hombre...», 331), lo cual echa otra luz sobre el *santo* final de la andaluza.

Conclusión

En suma, si no se la rechaza tajantemente, opinamos que la doctrina cristiana al menos se cuestiona en el relato de Delicado, tanto mediante la crítica de sus actores terrenales como mediante la recuperación y subversión de la palabra bíblica. Si la diseminación genérica, estilística y temática de *La Lozana* dificulta la categorización de este texto, podemos afirmar que este carácter fundamentalmente variopinto se revela a través de la dualidad del funcionamiento intertextual. Las más de las veces, la Biblia es desviada de su tradicional uso como garante o soporte argumentativo y su contraempleo más destacable consiste sin duda en introducir a lo largo del *Retrato* una dialéctica de intención imposible de desenmarañar, visto que se siembran huellas de didactismo moral que luego se

66.— «Vae homini illi, per quem scandalum venit!» (*Mateo*, xviii, 7).

contrarrestan. Esta conclusión permite entonces superar las afirmaciones perentorias de buena parte de la crítica lozanesca.

Así, más allá de un Francisco Delicado moralizador o impío se impone la figura de un autor humanista que, sin rechazar tajantemente la Biblia, pone en tela de juicio este discurso con *auctoritas* librándolo mediante el prisma agridulce de lo burlesco.⁶⁷ Sin duda la intertextualidad es una práctica de la que se aprovecharon los humanistas, con los logros que conocemos, ya que se trataba para ellos de enseñar las posibilidades de renovación de los textos moldeados por sus antecesores. Más allá del sacrosanto precepto de la *imitatio*, la necesidad de seguir modelos clásicos no impidió que los grandes humanistas afirmaran su voz propia. En muchos casos, y como ocurre con el *Retrato*, la *imitatio* se entendía más bien como una forma de *aemulatio*. El autor imitado aparecía como un punto de referencia que permitía entender y valorar mejor el toque original y distintivo del hipertexto. Tal y como los humanistas conjugan tradición e innovación, el *Retrato* se apodera aquí de la tradición textual bíblica para manipular mejor su uso consagrado. Desde luego, la intertextualidad que estudiamos participa en la duplicidad de Delicado que impide la interpretación unívoca de su *Lozana*, actitud que resulta comprensible en aquella turbulenta época de disensiones religiosas.

67.— Para un análisis muy atinado sobre el humanismo *sui generis* de Francisco Delicado, véase el estudio de Joset que abre su edición de *La Lozana* (pp. IX-XXV).

Bibliografía citada

- ACEBRÓN RUIZ, Julián, «A propósito de los sueños en *La Lozana andaluza*», en *Actas Irvine-92, Asociación Internacional de Hispanistas, III: Encuentros y desencuentros de culturas desde la Edad Media al siglo XVIII*, ed. Juan Vilegas, Irvine, Universidad de California, 1994.
- AUSÍN OLMOS, Santiago, «Ecos de la Biblia en el *Quijote*: Abrahán y Don Quijote. La burra de Balaam y el relato del rebuzno», en *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano, y Ruth Fine, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, 2010, pp. 29-49.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España* [1937], México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, Turnhout, Brepols Publishers, 2010. URL: <<http://clt.brepolis.net>>.
- BOLLO-PANADERO, Lola, «La crítica antieclesiástica en *La Lozana andaluza*», *Lenguaje y textos*, 18 (2002), pp. 47-53.
- BOTTA, Patrizia, «Onomástica lozanesca (Antropónimos, I)», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1, eds. Carlos Alvar y Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2000, pp. 289-300.
- BUBNOVA, Tatiana, *Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de «La Lozana andaluza»*, México, Universidad Autónoma de México, 1987.
- , «Delicado en la Peña de Martos», en *Actas XII de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Jules Whicker, Birmingham, University of Birmingham, 1995, pp. 70-78.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, edición de José Pascual, Madrid, Gredos, 1991.
- COSTA FONTES, Manuel da, «Anti-Trinitarianism and the Virgin Birth in *La Lozana andaluza*», *Hispania*, 76. 2 (1993), pp. 197-203.
- , «The Holy Trinity in *La Lozana andaluza*», *Hispanic Review*, 2. 2 (1994), pp. 249-266.
- , «The Art of ‘Sailing’ in *La Lozana andaluza*», *Hispanic Review*, 4 (1998), pp. 433-445.
- , *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*, West Lafayette, Purdue, 2005.
- DELICADO, Francisco, *La Lozana andaluza*, edición establecida por Claude Allaire, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 1995.
- , *La Lozana andaluza*, edición y estudio preliminar de Jacques Joret, y Folke Gernert, Barcelona, Centro para la edición de los clásicos españoles-Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2007.

- , *Retrato de la Lozana Andaluza*, edición establecida por Tatiana Bubnova, Doral, Stockcero, 2008.
- DRAE: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- E.A.V., «Reseña de “Leo Spitzer. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Traducción de Raimundo Lida (Colección de estudios estilísticos), Anejo I, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología, Buenos Aires”», *Thesaurus*, 2.1 (1946), pp. 206-207.
- FOURQUET-REED, Linette, *Protofeminismo, erotismo y comida en «La Lozana andaluza»*, Maryland, Scripta Humanistica, 2004.
- GARCÍA VERDUGO, Marisa, «Geografía del exilio sefardí en *La Lozana andaluza»*, *Tejuelo*, 6 (2009), pp. 7-15.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.
- GIRBAL, Teresa, «El río dilatado», *Lecturas cervantinas*, URL: <<http://asale.org/ASALE/pdf/Lecturascervantinas/Girbal.pdf>>, 20/03/2012.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan, dir., *Diccionario Salamanca de la lengua española*, Madrid-Salamanca, Santillana-Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2006.
- HERNÁNDEZ ORTIZ, José, *La génesis artística de «La Lozana andaluza». El realismo literario de Francisco Delicado*, Madrid, Ricardo Aguilera, 1974.
- IMPERIALE, Louis, «Itinerario peripatético y evolución interior en *La Lozana andaluza»*, *Castilla: Estudios de literatura*, 18 (1993), pp. 99-108.
- JOSET, Jacques, «De los nombres de Rampín (I)», *Estado actual de los estudios sobre el siglo de oro : actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de oro*, II, coord. Manuel García Martín, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1993, pp. 543-548.
- , «De los nombres de Rampín (II)», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Tolosa, 1993)*, II, coords. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Navarra, GRISO, 1996, pp. 273-278.
- , «... y contiene muchas más cosas que la *Celestina*», *Cultura neolatina*, 57 (1997), pp. 147-166.
- , «*La Lozana andaluza* reducida a la escena por Rafael Alberti», *Criticón*, 76 (1999), pp. 179-189.
- , «De los nombres de Rampín (III)», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998*, eds. Carlos Alvar y Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2000, pp. 351-359.
- , «El otro humanismo de Francisco Delicado», en Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, edición y estudio preliminar de Jacques Joset y Folke Gernert, Barcelona, Centro para la edición de los clásicos españoles-Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2007, pp. IX-XXV.

- MACKAY, Angus, «El problema converso en la literatura del Renacimiento», *Manuscripts*, 11 (1993), pp. 127-141.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Jewish “Fools” of the Spanish Fifteenth Century», *Hispanic Review*, 50 (1982), pp. 385-409.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Baillière, 4 vols, 1905-1915.
- OLMO LETE, Gregorio del (dir.), *La Biblia en la literatura española*, Madrid, Trotta, 4 vols, 2008.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina, *Manual de historia de la literatura española. I: siglos XIII al XVII*, Madrid, Castalia, 2009.
- SALSTAD, M. Louise, «Biblical Parody in *La Lozana andaluza*», *Iberoromania*, 15 (1982), pp. 21-36.
- SÁNCHEZ, José, «Nombres que reemplazan a capítulo en libros antiguos», *Hispanic Review*, 11 (1943), pp. 143-162.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Historia de la superstición*, Barcelona, Crítica, 1992.
- SCORPIONI, Valeria, «Un ritratto a due facce: *La lozana andaluza* di Francisco Delicado», *Annali Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 22. 2 (1980), pp. 441-475.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- SURTZ, Ronald, «*Sancta Lozana, ora pro nobis*: Hagiography and Parody in Delicado's *Lozana andaluza*», *Romanistisches Jahrbuch*, 33 (1982), pp. 286-292.
- TORO PASCUA, María Isabel, «Nota introductoria», en *La Biblia en la literatura española*, dir. Gregorio del Olmo Lete, Madrid, Trotta, 2008, pp. 31-34.

FRANCOIS, Jéromine, «Función de la intertextualidad bíblica en el *Retrato de la Lozana Andaluza* de Francisco Delicado», *Celestinesca* 38 (2014), pp. 37-62.

RESUMEN

La Lozana andaluza nos cuenta la historia de una prostituta en la cumbre de su arte cuyas andanzas tienen lugar en la Roma que precede el Saqueo de 1527. El autor, presbítero andaluz, esmalta su texto con referencias a las santas Escrituras. En la medida en que la finalidad del *Retrato* no suscita unanimidad y se valora en términos de (in)adecuación con la doctrina cristiana, quisiéramos argumentar sobre el papel desempeñado por la intertextualidad bíblica en la determinación de dicha finalidad. En efecto, el hipotexto bíblico aquí no sólo ejerce su tradicional función de *auctoritas* sino que también constituye un instrumento privilegiado de los juegos lingüísticos, actúa como fuente de comicidad, y proporciona al *Retrato* un armazón narrativo. Así ponemos primero de manifiesto ciertos indicios que potencian una lectura de este texto como obra ortodoxa, antes de luego contrastarlos con las tendencias disidentes más significativas que cruzan el relato.

PALABRAS CLAVE: Intertextualidad, Biblia, Delicado, Humanismo.

ABSTRACT

La Lozana andaluza describes the story of a gifted prostitute. Whose adventures occur in Rome before the Sack of 1527. The writer, an Andalusian priest, fills his text with biblical references. As the purpose of his *Retrato* gives rise to debate and is valued according to its inappropriateness to the Christian doctrine, we study the role of the biblical intertextuality in the determination of this purpose. Indeed, the biblical hypotext presents here its traditional function as an *auctoritas* but it also constitutes a favored tool of linguistic games, a source of comic effects, and supplies the framework of the *Retrato*. Consequently, we highlight first some evidences that make an orthodox interpretation possible, and later some dissident tendencies that cross the story.

KEY WORDS: Intertextuality, Bible, Delicado, Humanism.



La Celestina: A Novel

Howard Mancing
Purdue University

In this essay I want to present a case for *La Celestina* as a novel. I argue that it is not a play, a humanistic comedy, a work that is *sui generis*, the first work of the «género celestinesco,» that it has no genre, or any of the other options that have been proposed in previous criticism. It is best thought of as what we consider today a novel, in the full modern sense of that term. In addition to a discussion of specific novelistic aspects of *La Celestina*, it is necessary to justify the idea of a long prose work written entirely in the form of dialogue as a novel.

That a novel can be written entirely in the form of letters is widely accepted and is not controversial. Neither is the fact that a novel (or a romance) may contain a great deal of dialogue. And it is not questioned that within a novel there can be long (even very long) sections of pure dialogue, with or without explicit identification of the speakers, and with no narrative links of any kind between utterances. What has bothered many readers for a very long time, however, is the idea that a novel can be written entirely in the form of dialogue. No work poses this question more fundamentally than does *La Celestina*. As the single most popular work of Spanish Renaissance literature *La Celestina* titillated, scandalized, and entertained readers for a century and a half. It had more than 80 editions by the year 1644, but there is a considerable confusion about exactly how often it was actually published, and, in the end, it probably truly is «impossible to know how many editions were printed in Spanish, but one hundred for the sixteenth century alone is not unreasonable and may be on the low side» (Dunn 1975, 37).¹ Miguel Marciales makes the same point in the introduction to his critical edition of the novel:

Desde el año de 1499, en que salió la edición de Burgos, hasta 1633-34, fecha de la bilingüe de Ruán, tenemos registro cierto de 89 ediciones, de las cuales hay 15 de

1.—Dunn goes on to comment that the fact that there are usually so few copies of each of the known extant editions suggests that in very many cases the work «was literally read to pieces. Virtually everyone capable of reading must have read *La Celestina* (1975, 37). For an attempt to bring clarity to the early editions of *La Celestina*, see Infantes (2010, 11-103).

paradero desconocido o no asequibles por el momento. Fuera de éstas, ciertas y determinadas, debe admitirse la existencia de una veintena más, lo que llevaría el número de las ediciones castellanas a 109 en un lapso de 135 años. A eso cabe agregar cuatro ediciones en inglés, cinco en flamenco, 24 en francés, cuatro en alemán, 19 en italiano y una en latín. Ninguna obra literaria de período, ni siquiera la Biblia, tiene una prole editorial tan copiosa y ninguna obra en la Europa de este período tiene una elaboración tan compleja como la de la *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melíbea*. (1985, 1)²

Marciales is right: there may be nothing comparable in the history of European literary publication in the vernacular.³

Many, perhaps the majority of, scholars who deal with *La Celestina* maintain that the work is either a true drama (even if it cannot be performed as written) or —and this is much more common— a humanistic comedy. The great work by María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»* (1962, 29-78, especially 47-50), makes this argument at length.⁴ First of all, *La Celestina* is clearly not a drama in the traditional sense of a work that can be acted out on a stage; virtually no one argues this point.⁵ To begin with, it is far longer (some 60,000 words in its shorter 16-act *Comedia* version; about 64,500 in the 21-act *Tragicomedia* version) than any work of theater, either at the time in the late medieval/early Renaissance period, or afterward.⁶ Primitive plays that were repre-

2.— Patrizia Botta speculates that there may have been as many as 200 editions before 1700 (2008, 269).

3.— If there is another work —written in verse, not prose fiction— that enjoyed comparable popularity it is Ariosto's *Orlando Furioso*, which, according to Stefano Neri (2006, 257) may have had over 150 editions in Italian in the sixteenth century, plus translations.

4.— See the more recent, but comparably strong, argument by Peter E. Russell (2001, 40-47). Both Russell and Keith Whinnom have consistently held this position in their extensive and important writings on *La Celestina*. But Whinnom's assertion that «desde la aparición de la obra maestra de María Rosa Lida de Malkiel, nadie ha puesto seriamente en duda el que se trate de una imitación de la comedia humanística italiana» (1988, 119) is simply not accurate. As we will see, scholars of the stature of Alan Deyermond (1971) and others have indeed called this assertion into question. More recently than Whinnom wrote, Dorothy Severin (1989, 1995) has made an exceptionally strong case that *La Celestina* is not a humanistic comedy but a novel.

5.— One modern critic who still stubbornly maintains that *La Celestina* is a drama and nothing else is Emilio de Miguel Martínez (1993). More recently, he writes «mi antigua convicción de que *La Celestina* es obra teatral, y solo teatral» (2009, 15).

6.— Snow calculates that «una representación de la *Tragicomedia* duraría como mínimo siete horas y media (1997, 204 n10). That seems very accurate. When we held a marathon reading of *Don Quijote* at my university in 2004, the reading time was approximately 44 hours. I estimate the *Tragicomedia* to be about 18% as long as Cervantes's novel, so a reading or performance should take about 7.8 hours.

sented before an audience —usually with respect to the liturgy, or for nobility or royalty, or performed in the street for common people— in the early sixteenth century were very short, rarely longer than about 5,000 words. Gil Vicente's *Tragicomedia de Don Duardos*, one of the longest at the time, barely reaches 9,000. There was no such thing as a public theater at the time *La Celestina* was written. By the early seventeenth century, when the Spanish *Comedia* reached its maturity, the typical play by Lope, Tirso, or Calderón averaged about 15,800 words.⁷ In other words, even the short version of *La Celestina* is nearly four times longer than an actable play. *La Celestina* is not a drama.

La Celestina has never been performed on stage in its full, original form; all staged versions through the centuries have been abridged, adapted, or condensed versions. Near the end of her great book, Lida de Malkiel triumphantly writes, «¿Qué mejor mentís a cuantos han negado la virtualidad escénica de *La Celestina* que el éxito de estos últimos años al representarse, ya en su propia lengua, ya en traducciones, en la Argentina, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Italia, México, Polonia, Uruguay?» (1962, 725). But then she goes on to discuss these adaptations, inadvertently illustrating the point that it is not *La Celestina* that is staged, it is always modern versions by modern writers who create their own versions of Rojas's great work, versions always simpler than, and far inferior to, the original. José María Ruano de la Haza, author of one of the most interesting and original adaptations of *La Celestina* has commented on the difference between real theater and a work like *La Celestina*:

Mientras que la gran mayoría de las obras de nuestro teatro clásico podrían ser hoy representadas tal y como fueron concebidas para la escena —y esto mucho mejor que las de Shakespeare (aunque se les respete menos)—, todo montaje de *Celestina*, tanto por la extensión de la tragicomedia como por su modo de expresión, ha de estar necesariamente basado en una adaptación. El problema que se plantea el adaptador es múltiple, e incluye, entre otros, el número de personajes, las diversas líneas argumentales, y el lenguaje. (2008, 151)

Ottavio Di Camillo (2005) speculates on the possibility that some sort of performance of *La Celestina* might have taken place in Italy in 1510, but it seems highly unlikely that such a performance, if it ever actually took

7.— I have calculated these word lengths by multiplying 1) the average number of words per line times 2) the number of lines per page times 3) the number of pages. Sometimes the calculations were more than a bit tricky, but overall I think the figures I cite are generally quite accurate. Lengths of plays were somewhat easier to calculate as it was usually only necessary to multiply the words per line times the number of lines.

place, was of the complete original work.⁸ In this, it is like other novels adapted to the stage: you cannot perform *Don Quijote* as Cervantes wrote it in a theater, but hundreds of adaptations of *Don Quijote* have been written for performance; and the same is true of film, both for *Don Quijote* and *La Celestina*.⁹

José Luis Canet has commented on why *La Celestina* is never performed as written but must be brought to the stage only in the form of an adaptation:

Últimamente, la crítica ha vuelto a insistir sobre si la *Celestina* es una obra de teatro o no. Si entendemos *dramaturgia* en la acepción de la RAE: «Concepción escénica para la representación de un texto dramático» o bien con una de las definiciones que se da de *dramático*: «Género literario al que pertenecen las obras destinadas a la representación escénica, cuyo argumento se desarrolla de modo exclusivo mediante la acción y el lenguaje directo de los personajes, por lo común dialogado», la *Celestina* no es una obra teatral aunque posea un alto contenido dramático. (2008, 32).

But that a work contains a high dramatic content does not make it theater. *Don Quijote* has a high dramatic content, and in fact it has been adapted to the stage much more often than *La Celestina*, but that does not make *Don Quijote* theater.

Is *La Celestina* a humanistic comedy? The so-called humanistic comedy was a minor genre that enjoyed some popularity in Italian university contexts in the fifteenth and early sixteenth centuries; manuscripts of about 50 such works remain. These are pieces written in Latin in an attempt by humanist scholars like Leon Battista Alberti and Eneas Silvio Piccolomini to approximate the old Latin comedies of Terence and Plautus. They were never performed on stage, but read, or recited, aloud in select university circles. The humanistic comedies range in length from about 5,000 to 18,000 words, with an average of about 8,000 (Arbea 2004). In other words, *La Celestina* is more than three times longer than the longest humanistic comedy and more than seven times longer than the average. There is no question that the open eroticism and many of the themes,

8.— For a bibliography of most twentieth-century adaptations, see Snow (1985, 71-87); for a brief survey of some more recent adaptations, see Snow (1997), Stern (1996, 195-96, n18), and Marie Bobes (2002).

9.— As I was writing the first draft of this essay, during my 2012 sabbatical leave in Madrid, both *La Celestina* and *Don Quixote* appeared in theatrical adaptations for the Madrid stage. There is always interest in bringing the classics to life for the general public, but these are always modern works —written, abridged, and adapted by contemporary writers— and are never the originals.

characters, and situations of the humanistic comedy (and in the older Latin comedies) are also found in *La Celestina*, but so is very much material that has nothing to do with that genre. Furthermore, the same kinds of themes, characters, and situations are found in other works—such as Boccaccio's *Decameron* and his *Elegia di Madonna Fiammetta* and Piccolomini's *Historia de duobus amantibus*—and it is not possible to say that *La Celestina* owes its existence directly and specifically to the humanistic comedy and not largely to the literary context in which that genre and others flourished.

Rojas almost certainly knew the humanistic comedy, and the anonymous first author obviously did, even though the genre was generally not well known in the context of the University of Salamanca. The Italian comedies of this sort were not published at the time of their writing. But a book called *Margarita poetica* (1472) by the German scholar Albrecht von Eyb was a manual of rhetoric and an anthology of excerpts of Latin works, and included three of these comedies; it went through more than a dozen editions by 1503. Rojas had a copy of the *Margarita* in his library, thus providing ample opportunity to know this extremely popular work.¹⁰ This is not absolute proof that he was influenced by it at the time of the writing of *La Celestina*, but it certainly is highly suggestive. The only humanistic comedy published in Spanish translation was the 1490 edition of Alberti's *Philodoxus*. Russell's section on the humanistic comedy in his introduction to *La Celestina* is a good summary of the significance of this genre for Rojas's work (2001, 47-55). The assertion that «There is really no possible doubt that the shape of *Celestina* owes everything to humanistic comedy» (Whinnom 1993, 135) is, to say the least, an exaggeration.¹¹ The humanistic comedy is written in Latin; it is relatively short; it has a very limited range of characters and situations. *La Celestina* is written in the vernacular, it is extraordinarily long, it has a far wider range of characters and situations. *La Celestina* does not read like a humanistic comedy to me.

But is it a novel? The concept of the novel in modern terms (as opposed to novella or romance) did not exist at the end of the fifteenth century. As Alan Deyermond has written, «We can be sure that neither Rojas nor his predecessor thought of the book as a novel; the term had not been introduced» (1971, 169). Then Deyermond goes on to note, «This, however, does not matter.» He is right: it does not matter what Rojas might have

10.— See Corfis (1984) and Whinnom (1993) on Eyb and the possible influence of his work on the writing of *La Celestina*.

11.— Whinnom's summary comments on the humanistic comedy (1993, 135-41) make a good introduction to this genre, but his list of «points of similarity» (137-39) between this genre and Rojas's work—use of prose, flexible structure, treatment of space and time, realism and lack of decorum, characters, mixture of styles—is very far from conclusive, as all of them are characteristic of very many other genres.

«thought» he was writing. Remember also that neither did the concept of the novel in modern terms exist at the beginning of the seventeenth century; Cervantes could not have thought that he was writing what today we know definitively to be a novel. In his classic book on *Cervantes's Theory of the Novel*, E. C. Riley begins by reminding us, «In the sixteenth and early seventeenth centuries there was, strictly speaking, no theory of the novel» (1992, 1). It is important to note that Ottavio Di Camillo, who argues strongly against reading *La Celestina* as a humanistic comedy—a genre little known and very little practiced in Spain—posits that even early in the sixteenth century the work was actually read as a novel: «Carente de modelos dramáticos análogos a los que dieron forma a *La Celestina*, el lector español, como luego el europeo, asoció la obra con el género literario que mejor conocía, en nuestro caso el relato narrativo, leyendo la comedia como si fuera efectivamente una novela» (2005, 65).¹²

It seems clear that as *La Celestina* was published over and over again throughout a century and a half—including in many cities where there was no circle of humanist scholars and students who would treat it as a humanistic comedy—it was not being read aloud as a humanistic comedy nearly as much as it was being read silently by individuals, or aloud in small informal groups, as any other romance or novel was read. As we know, sentimental romances like *Cárcel de amor* and chivalric romances like *Amadís de Gaula* were also read aloud some of the time; that does not make them humanistic comedies or anything other than romances primarily intended to be read silently and individually, and that is how for the most part they were received.¹³ The works in this category, novels written in the form of dialogue, are «novels whose action is advanced and characterizations developed by dialogue between the persons involved» (Peyton 1973, 122). Deyermond concludes his consideration of the genre of *La Celestina* thus: «*La Celestina* has the qualities that we look for in a modern novel: complexity, the solidity of an imagined but real world, psychological penetration, a convincing interaction between plot, theme, and characters» (169-170). Exactly. Certainly *La Celestina* had more influ-

12.— See also Jerry R. Rank: «L. Fernández de Moratín and especially those who followed him in this century could easily observe that the lack of any record of performance and the extraordinary number of editions of *LC* in the sixteenth century certainly indicated a text that, in spite of the polemic about the title, was perceived in its time as a reading text and not a performance text. This simple observation was no doubt, in part, responsible for the denomination 'novela dramática'» (1986, 235).

13.— The act of reading works of fiction aloud in groups, mostly family groups, is still practiced today, but very rarely. What has replaced this practice, however, is the listening to audio-tapes of long fiction, especially when driving in an automobile. The oral performance of works of fiction was not limited to the pre-print oral culture, and it has never disappeared; see Frenk (1977).

ence—had much more resonance—in subsequent novels than it did in the theater.¹⁴

Furthermore, as Spanish writers developed the art of writing fiction in the form of dialogue, it became increasingly clear that these works had nothing to do with either the stage or the humanistic comedy. No one I know considers works written in dialogue like Francisco Delicado's *La lozana andaluza* (1528), Feliciano de Silva's *Segunda Celestina* (1534), Sebastián Fernández's *Tragedia Policiana* (1547), or *La Lena* (1602, also published as *El celoso*) to be anything but novels. Cervantes explicitly titled the last entry in his *Novelas ejemplares* (1613), a work written entirely in the form of a dialogue, «Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del Hospital de la Resurrección...» *La Celestina* fits perfectly in the same genre as these works: long prose fictions intended to be read silently, and since they are definitely not romances, they must be novels.¹⁵ As Ensign Campuzano says to his friend Peralta when he hands him the text of the conversation between the two dogs that he says he faithfully copied down while in the hospital: «púselo en forma de coloquio por ahorrar de *dijo Cipión, respondió Berganza*, que suele alargar la escritura» (Cervantes 1983, II, 259). If Cervantes can tell us that he is writing a novel in the form of a dialogue, and explain to us why he did it that way, it cannot be more clear that a novel can be written exclusively in the form of a dialogue.¹⁶

It might be argued that *La Celestina* cannot be a novel because it has no narrator, that there can be no narration without a narrator. That is a

14.—Pérez Priego (1991) has traced the influence of *La Celestina* in the sixteenth theater of Juan del Encina, Pedro Manuel de Urrea, and Bartolomé de Torres Naharro, and mentions the obvious *Caballero de Olmedo* by Lope de Vega and Calderón's lost *La Celestina*. A minimal influence, to say the least. On the other hand, Ciriaco Morón Arroyo is more on target: «Por otra parte, si pensamos en el papel secundario o nulo que *La Celestina* jugó en el desarrollo posterior del teatro, conviene preguntarse por qué. ¿No será mas bien novela por su naturaleza?» (1974, 118). And he concludes by repeating this idea: «De esa manera podemos concluir: *La Celestina* fue pensada como comedia humanística; pero su desarrollo y contenido concreto la hicieron mucho más virtual en la evolución de la novela que en la evolución del teatro» (120).

15.—There is also the modern tradition of writing novels in dialogue form in Spain. José Cadalso's *Noches lúgubres* (1789-90) is a short novel written in dialogue form. Beginning in the 1880s Benito Pérez Galdós wrote some six dialogue novels; see Antonio Rey Hazas (2011, 306), who makes the same point about Galdós. Early in the twentieth century Pío Baroja and Ramón María del Valle Inclán each wrote some novels in this format. Other examples could be cited, but if the dialogue is an acceptable novel form for Pérez Galdós, Baroja, and Valle Inclán, there can be no question about the genre's legitimacy. Examples from French literature at about the same time are Henri Lavedan's *Vieux marcheur, roman dialogué* (1899) and *Le nouveau jeu, roman dialogué* (1900). Many other novels written in dialogue could be added to this list. We see the same technique in many short stories by, for example, Ernest Hemmingway, Camilo José Cela, and a host of others. These are not brief plays, but fictional narratives.

16.—Perhaps one reason why the Renaissance novel in dialogue has not been recognized as a genre is that there is virtually no tradition of this sort of fiction in early French or English literature.

strong argument, but in the end it cannot hold. Modern epistolary novels —Richardson's *Clarissa*, Choderlos de Laclos's *Les liaisons dangereuses*— have no narrator, yet they are unanimously considered novels. If *La Celestina* cannot be a novel because it lacks a narrator, then the important works Richardson, Rousseau, Goethe, and hundreds of other works by many of the world's acknowledged masters of the epistolary novel must also be disqualified.¹⁷ That will not do. The reason a work written entirely in the form of letters, with no explicit narrative links between them, must properly be understood as a novel is simply that the narrator is clearly implied: «First she wrote the following letter ... Then he responded ...» and so forth. Phrases such as these are simply eliminated for the sake of economy. This is exactly the same issue that Cervantes addressed when he wrote that he suppressed «Berganza said... Cipión responded...». In works of fiction, all readers clearly and effortlessly understand the implied narrative links. The same is true of long monologues and asides in fiction. Monologues are a characteristic of the theater, but in all kinds of fictions, both romance and novel, one can find lengthy monologues by the characters. The fictional aside, another staple of theater, is usually introduced in a novel by phrases like «And then he thought ...» or «Upon hearing this she reflected that ...». In works of fiction, all readers clearly and effortlessly understand the implied narrative links. Both epistolary and dialogue novels present characters who directly address the reader (as side participants; see below) without the mediation of a narrator.

Furthermore, the presence or absence of a narrator is not a distinguishing characteristic of novel in opposition to drama or film. There are plays with narrators who are not characters in the work, the exact equivalent of a third person narrator in a novel. One of the best-known examples is Thornton Wilder's *Our Town* where the «Stage Manager» provides information directly to the audience, precisely as a narrator does in fiction; this does not make *Our Town* a novel. In film, the common technique of *voice-over* is the same kind of narrative commentary that is not part of the ongoing plot. We can consider theatrical asides —a staple in theater from

17.— In her book on epistolary fiction in eighteenth-century France Elizabeth J. MacArthur addresses briefly the absence of a narrator in novels written entirely in letters (1990, 3-15). She is most concerned about the fact that such novels «lack the central, organizing authority a narrator provides» (9). This can lead to an apparently worrying lack of closure: «Without the univocal authority of a narrator to guarantee that the final pages do in fact constitute the end of the story, or even to certify that the collection of letters tells a story, with an ending, readers may suspect that the story continued, or feel that it has not been properly closed off. The epistolary form makes it more difficult then, to provide the kind of closure that fixes the shape and meaning of a text's individual moments» (10-11). The problem with this position is that the presence of a narrator never really «fixes the shape and meaning» of a fictional narrative. The presence of a narrator has never kept anyone from writing sequels to romances or chivalry, picaresque novels, works like *Don Quijote*, and so forth. Furthermore, readers often speculate about what happens to the characters after a novel ends. Narrator = closure is simply not the case—in epistolary novels, in dialogue novels, or in any other kind of fictional narrative.

the very beginning— as narrative addressed to the audience, not to the other characters. And, of course, stage directions often include narration, but such narrative is directed to the directors and actors, not the audience. When a play is read, however, such directions are the exact equivalent of narrative commentary. Besides these examples, there are times when a character in a play or film turns directly to the audience, sometimes speaking at somewhat more length, in order to explain what has happened, what he or she is thinking, and so forth.¹⁸ The classic case in Spanish theater is when the *gracioso* or another character addresses the audience directly at the end of a performance of a *comedia*. If the presence of a narrator in drama and film is so common, then, by definition, such presence cannot be a distinguishing characteristic of fiction in opposition to performance media. Narration *tends* to be more common in fiction than in theater and film, but it can be present in both. Pure dialogue *tends* to be more common in theater and film than in fiction, but it can be present in both.

It has been claimed that one great feature of an epistolary novel like Richardson's *Pamela* is that it gives the reader immediate access to the characters' thoughts. Jane Smiley, for instance, attempts to make this point by way of a comparison:

Modern readers might find the idea that Pamela could retire to her closet and write at length about her adventures, her feelings, and her ideas even in the midst of being pursued entirely unbelievable, but Richardson's contemporaries were willing to suspend disbelief for the sake of enjoying Pamela's spirited resistance. In some sense, an epistolary novel is like a movie —we seem to be watching it while it is happening, and it therefore gains an extra degree of unpredictability and suspense. (2005, 79)

Similarly, Elizabeth Bergen Brophy claims that Samuel Richardson's technique of «writing to the moment» (1987, 20) was something new in the history of the novel. But nothing could be further from the truth. There is little immediacy about someone who sits down hours after the events and describes what happened or what she was feeling earlier in the day. If nothing else, this raises questions about the nature of memory and the possibility of self-serving presentation. A letter can be carefully crafted, revised, rewritten, and edited in order to achieve a certain rhe-

18.— One of the classic examples is found in Federico Fellini's 1973 *Amarcord*, in which there are two narrators: the protagonist Titta whose voice-over is important, and an academic-type character who frequently looks at the audience and talks about the town's history. It is a technique also used by Woody Allen in films such as *Annie Hall* (1977). Probably my favorite example is the 1986 film *Ferris Bueller's Day Off*, in which the protagonist, Ferris, often looks at the audience and tells us what he is thinking and what is going on.

torical effect; a good letter (the type Richardson's characters write) is the product of careful thought, rehearsal, and preparation. It is not in any way a spontaneous act; it is not in any way anything like actual spoken dialogue. Actual conversation is the most immediate of all forms of presentation; you can't erase or cross out a phrase already spoken; you can't tear up the sheet and start again. The fictional technique that provides most immediacy is that of the dialogue novel, such as *La Celestina*.

The scholar who struggles most with the term *dialogue novel* is Stephen Gilman; he calls terms like *novela dialogada* «absurdas» (1945, 147) and, further, that «llamar a la *Celestina* 'novela dialogada' significa menos que nada» (148). He also argues that the work «is without genre precisely because it is so profoundly and so uniquely dialogic» (1956, 195).¹⁹ But, it seems to me, to call a work «ageneric» is to avoid the fact that we always draw boundaries, or group things, and in this case there is a group of works that share structural and thematic aspects of Rojas's work, and thus that form a genre. Boundaries drawn by human beings may be artificial, but we cannot do without such boundaries (Zerubavel 1991).

In dialogue we actually are present as things happen, listening in to the discussion as it takes place; there is no delay in time or filter in narration. Herbert H. Clark, in his important book *Using Language* (1996), has explored the concept of *side participants*, persons who are «taking part in the conversation but not currently being addressed,» and *overhearers*, who «have no rights or responsibilities» in the conversation (1996, 14). Overhearers can be further divided into *bystanders*, who «are openly present but not part of the conversation,» and *eavesdroppers*, who «are those who listen in without the speaker's awareness,» as well as some positions in between these categories (14). The role of these other participants is in many contexts important for how language is used. These categories can be particularly important in understanding how people read literary texts. For example, according to psychologist Richard J. Gerrig, who draws on Clark's work, «Authors and readers most often behave as if readers are side-participants; in that role, authors intend readers to be genuinely informed by narrative utterances» (1993, 110). The reader's side-participation is most vivid during dialogue, more than with a reflexive third- or first-person retelling of what has previously happened.

Some critics say that *La Celestina* must have been received by its contemporaries as a humanistic comedy, so that settles it: they knew better than we do what it was and if they understood it as a humanistic comedy then it was and will forever be a humanistic comedy.²⁰ But the

19.— See his final chapter on the question of genre (194-206), where he discusses some of the issues involved in this difficult question.

20.— Marcel Bataillon (1961), the most literal-minded of the great modern Hispanic critics, argued strenuously that if we read the book according to Rojas's explicit guidelines, it is a

reasoning here is fallacious; it is the same as if we said that since in the Renaissance the reigning medical theory was that of the bodily humors, that illness and madness were caused by an imbalance of such humors, so by definition that was a complete and adequate description of human biology. The mere fact that modern medicine has proven that the theory of bodily humors is not —and never was— an accurate scientific description of biology should then not change our opinion, and we should today believe that in the sixteenth century people's bodies truly functioned according to the best medical theories of that day. In other words, for the mode of thinking that privileges a work's contemporary understanding, modern knowledge should not trump a past age's understanding —of medicine, literary genre, theories of the origins of mankind, the shape of the earth, or anything else. Since we in fact do not hesitate to apply modern science to past days, we should not hesitate to apply modern literary theory and criticism to past days. This point was first made, I believe, with respect to *Don Quixote* by E. C. Riley: «To deny twentieth-century critics the use of tools of their trade because they were not invented at the time of the work under discussion seems to me very like restricting any discussion of Don Quixote as a character to terminology based on the theory of the humours and seventeenth-century social and philosophical concepts» (1989, 248 n28).

Don Quijote was perceived by almost all of its contemporaries as a funny book, a comic satire of the romances of chivalry and little more —and a few modern scholars still hold tenaciously to that opinion (e.g., Russell 1969; Close 1978, 2000), just as there is a strain of *Celestina* criticism that holds tenaciously to the opinion that it is a humanistic comedy. But today we know that while Cervantes's novel is indeed a funny book, a literary satire, and all that, it is also much, very much, more. It is a prototype of the modern novel, it explores the human mind in extraordinary depth, it is a pioneering metafiction, it presents realistic characters in realistic settings doing realistic things, it is a profound examination of human psychology, and it is many other things at the same time. We judge the genre of *Don Quijote* by today's standards, not by those of its contemporaries.

Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719) and virtually all the rest of his fictions were thought by its contemporary readers to be authentic first-person non-fictional narratives; they were not known to be works of fiction until nearly a century later (see Mayer 1997). We now read Defoe's book as a novel, not as his contemporaries read it. It is simply foolish not to take advantage of the perspective that time provides. Today we read *La Celestina* as a novel, because that is what it is. As M. M. Bakhtin has writ-

heavily didactic work, stern warning to young lovers to follow the rules of conventional reality. Almost no one buys that argument to day.

ten, «Works break through the boundaries of their own time, they live in centuries, that is, in *great time* and frequently (with great works, always) their lives there are more intense and fuller than are their lives within their own time» (1986, 4). Works like *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, and *Don Quijote* live in such great time, and their lives today are indeed fuller than they were at their own time. We cannot restrict them to what they were in their original context; they have far exceeded that. If *La Celestina* must be understood to be a humanistic comedy, then it is a dead work. No one today reads aloud, or recites, Rojas's work before a restricted university audience. We read *La Celestina* as a novel, because it is, according to our way of thinking today, a novel.

The case for *La Celestina* as a novel has been made before. It is a tradition that goes as far back as 1738 when the French Neoclassic critic Du Perron de Castera first used the term in this context (Heugas 1981, 161). The modern scholar who has most forcefully argued in favor of seeing the work as a novel is Dorothy Sherman Severin, who bases her argument on the dialogic concept of novel developed by Bakhtin: «the voices of *Celestina* are parodic, satiric, ironic, and occasionally tragic, and it is in their discourse, which Bakhtin calls, rather obscurely, double-voiced and internally dialogized discourse, that the dialogic world of the modern novel is created» (1989, 2). Severin's argument is that «*Celestina*, despite the absence of a third-person narrator, is the first work in world literature which can qualify for the title 'novel' rather than 'romance'» (5). She builds much of her case on this very novel-romance distinction and the fact that in writing a parody of *Amadís* and other chivalric romances, Cervantes wrote what we all call a novel. She pursues this argument productively: «*Don Quijote* is the first modern novel, according to one of the favourite commonplaces of modern literary criticism. But if one applies to *Celestina* similar criteria to those that we use for this judgement of *Don Quijote*, we must accord novelistic priority to the earlier work» (23). In other words, Severin assesses the genre of *La Celestina* in terms of the intellectual, aesthetic, and stylistic feel of the work, and in modern critical terms, rather than on simple formal characteristics.²¹ *La Celestina* has the spirit of something radically different from either the stilted humanistic comedy or the conventional sentimental romance; it has the spirit of a novel.

In an important article that supplements Severin's Bakhtinian argument, Carlos Moreno Hernández (1994) shows that in 1910 Ortega y Gasset argued for a concept of the novel based in dialogue, anticipating the essence of the approach to the novel that Bakhtin would later develop at greater length. He does not, however, go so far as to classify *La Celestina* as a novel. In fact, he asserts absolutely that *Celestina* «no es,

21.— In the introduction to her edition of the work, Severin (1995, 25-39) repeats and elaborates on this basic position.

ni puede ser, una novela, ni antigua ni moderna» (10). Rather, he calls it a hybrid work that anticipates the modern novel (6, 10). He concludes by linking *La Celestina* and *Don Quijote*:

Es claro que *Celestina* puede inscribirse en esta tradición dialógica, con lo que la polémica sobre sus características genéricas puede despejarse considerablemente si la incluimos, igual que el *Quijote*, como eslabón hacia la novela tal como se constituye propiamente después, pero sin considerar la novela un género al mismo nivel que los clásicos o canónicos. (27-28).

One serious flaw in Moreno Hernández's argument is that —unlike the vast majority of Hispanic critics— he is familiar with and seems to buy into Ian Watt's theory (1957) that the novel «rose» in eighteenth-century England for the first time (28). Like Anglo-American critics, he apparently assumes that if the novel did not rise until the eighteenth century, then by definition works like *La Celestina* or *Don Quijote* could not be novels; at best, then, they must be extraordinary precursors of the modern novel proper. The history of Spanish fiction in the sixteenth and seventeenth proves that this position is not tenable.

One more point of critical debate to consider: Is *La Celestina* a medieval or a Renaissance work? In most histories of literature it is slotted into the Middle Ages; it is often described as the culmination of Spanish medieval literature.²² Certainly the emphasis on sententiousness and example; the direct address of the popular medieval themes of love, fortune, and death; some of the rhetorical style; and so forth, reflect much earlier literature. But at the same time the work is set in an (unnamed) urban context,²³ rather than in courts and castles. It possesses all those characteristics of the modern novel; it is ironic, ambiguous, and subversive. It is, I believe, overall more Renaissance than medieval in tone. In spite of its sometimes obvious misogyny, it is the women of the work—Celestina, Melibea, Elisa, and Areúsa, who have more agency and intellectual capability, whose discourse is self-confident and assertive, and who are empowered more than any of the men. These women are the most interesting characters, the stars of the work. What is perhaps more important, *La Celestina* was read throughout the Renaissance and not in the Middle Ages. It was sixteenth- and seventeenth-century readers of all walks of life, not medieval monks and nobles, who enjoyed the work, who saw it

22.— It is interesting, however, that P. E. Russell's Castalia edition (2001) of *La Celestina* has a yellow cover, the code used for Renaissance, rather than the green used for the Middle Ages.

23.— But it might have been perceived as the city of Salamanca itself; there was around 1520 in that university city where Rojas had been a student a location called «la casa de Celestina» (Russell 2001, 88). But the building might have been given that name after *La Celestina* was published, and may not be the source for the idea.

as a reflection of their own times and their own values. If it is the invention of the printing press that makes possible the modern novel, then *La Celestina* lives in the age of print, as a modern work, as a novel.

One powerful testimony that Rojas's work was read as a prose fiction comes from a figure of no less stature than Juan Luis Vives. In his 1524 *De Institutione feminae christianae* (1996, 44-47), he identifies six Spanish fictions that corrupt the minds of women readers: four romances of chivalry (*Amadísus*, *Splandianus*, *Florisandus*, and *Tirantus*), one sentimental romance (*Carcer Amorum*), and *La Celestina* (*Coelestina*). It is not the university students who read humanistic comedies aloud to each other, but young women who sit alone and read of the romantic, sexually active, and impulsive Melibea who are susceptible to this corruption.

The work is clearly a parody of the conventions of courtly love and especially of the sentimental romances, particularly San Pedro's *Cárcel de amor*.²⁴ It is at the same time, a celebration of life, with its exuberant comedy, overt sexuality, hedonism, and human warmth. The cynicism about the noble concept of love expressed by the servants and prostitutes reveals multiple individual perspectives on a single situation.²⁵ *La Celestina* exhibits in full measure almost all of what Bakhtin means when he writes about those things that, for him, are most characteristic of the novel—multiple voices and multiple consciousnesses, heteroglossia, and dialogism. Stephen Gilman, who wrote with no knowledge of Bakhtin's profound inquiry into the subject, realized that what mattered to Rojas «was dialogue conceived of as the interaction of consciousness, which is to say consciousnesses involved with each other and changing with every change of interlocutor» (1972, 13). *La Celestina* is as close to what we mean when we talk about a modern novel as any work ever written. *La Celestina* is the very first work in European literature to make a complete break with the matter and manner of previous fiction.²⁶

Celestina is the figure who completely dominates the work on all levels. She is the only character with a past about which we know a good deal. *Celestina* loves wine, food, friends, and sex. Too old now to participate in the pleasures of the flesh, as she did in her prime, when she was admired and respected by clients like prominent priests and others, she is content to watch and comment on the sexual acts of the other characters. Pármeno recalls her fame in a lyrical passage in Act I when he describes how in every sort of social setting, persons from all walks of life, and

24.—For studies on the parodic aspects of the work see Devlin (1971), Severin (1984, 1989), Russell (2001, 56-63), and Iglesias (2009).

25.—Américo Castro has proposed that «Fernando de Rojas ha iniciado la técnica de perspectivismo literario» (1965, 150).

26.—This last sentence is a paraphrase of one by Ian Watt (1957, 58-59). Where I write «*La Celestina*», he writes «The novel in England.» What he says is fine, it is just said about the wrong writers and is off by a little over two centuries.

even the animals and the very stones of the street would, when she passes by, echo in her honor the words «puta vieja» (1995, 108-9).²⁷ Celestina dabbles in witchcraft, actually going through the rituals of conjuring up the devil in Act I; she sells perfumes and cloth from house to house in order to gain access; she keeps at least one prostitute, Elisa, in her house and at the right price makes arrangements for others to have illicit affairs, as she does with Calisto and Melibea; she is skilled in the arts of restoring the virginity in women who have lost it, perhaps several times.

And one more very important thing to recognize about Celestina is that she is smart, very smart. She thinks quickly and often knows what others are thinking, sometimes even before they themselves do. She can shift gears in the middle of a conversation in order to manipulate the thought, words, and actions of other characters; she is a master manipulator. In short, she possesses excellent skills in the areas of Theory of Mind and Machiavellian Intelligence, two hallmarks of prose fiction.

The various skills of mindreading —Theory of Mind— and putting other people's beliefs to use for your own ends —Machiavellian Intelligence— are characteristics of human beings in real life, and also of characters in literature. A large and growing area of theory in cognitive psychology deals with these abilities.²⁸ The concept has also profitably been transferred to literary studies, above all to the study of the novel, with great success.²⁹ Although some Anglo-American literary critics claim that presentation of literary characters' subtle ability to know what other characters are thinking came into being at about the time of Jane Austen, this has been refuted with examples from Spanish literature.³⁰ As Peter N. Dunn has commented: «*La Celestina* is a work that goes much further than anything previously achieved in Spanish in exploring the inner world of feelings, and particularly those feelings that are not already a commonplace of the erotic novel: anger, betrayal, corrupt conscience» (1993, 164). I would make the case even stronger: this statement is as true of the literature of the rest of Europe as it is of works written in Spanish. As Dunn further notes, «In *La Celestina*, in summary, something new has

27.— Louise Fothergill-Payne makes the interesting observation that Pármeno's long and detailed description is characteristic of the novel and not the theater: «el autor de novelas, recreándose en detalles aparentemente triviales, logra un mayor 'realismo' en el retrato de su personaje, mientras que el dramaturgo, forzado a destacar sólo lo esencial, crearía más bien un tipo y no un carácter» (1986, 153).

28.— See, for example, Byrne and Whiten (1988), Baron-Cohen (1995), and O'Connell (1997).

29.— See Zunshine (2006), Vermuele (2010), and Leverage et al. (2011) for some of the best examples of the value of Theory of Mind in the study of literature.

30.— George Butte (2004) has proposed that what Austen did represented something absolutely new in the history of fiction. Zunshine (2007) basically agrees, but she takes Butte to task for his lack of familiarity with essential concepts from cognitive psychology. See the rebuttal by Mancing (2011).

been achieved beyond the rhetorical projection of states of mind and emotion that was extensively practiced in other fictional forms; it is the representation of *change* in psychic orientation, the *process* of self-persuasion as a manifestation of the economy of desire» (164). *La Celestina* is less the culmination of the old and more the beginning of the new.

It is difficult to understate the accomplishments of Francisco de Rojas (and his anonymous predecessor) in *La Celestina*. Characters like his, the presentation of the reality of life, the degree of psychological penetration: all this is profound and well ahead of the time when such accomplishments are more generally recognized. In addition, while the style of the work is at times stilted, rhetorical, and conventional, the language of the text also impresses with its naturalness, maturity, and elegance. In yet another testimony, like those provided by *Cárcel de amor* and *Amadís de Gaula*, to the maturity of the Spanish language at the end of the fifteenth century, demanding humanist scholar Juan de Valdés, otherwise a severe critic of previous literature, praised the style of *La Celestina* by writing «soy de opinión que ningún libro ay escrito en castellano donde la lengua sté más natural, más propia ni más elegante» (1969, 176). It is almost criminal that outside of the Hispanic world, Rojas is rarely even acknowledged, let alone appreciated for what he accomplished. As Stephen Gilman, who locates *La Celestina* «at the headwaters of a genre, the novel» (1972, 6) has commented, «Fernando de Rojas from the very beginning has been surely the least recognized of the major authors of the Western world» (8).³¹

And now, for a final irony: after this discussion of the legitimacy of considering *La Celestina* a novel rather than a humanistic comedy and claiming that Rojas's work initiated a tradition of writing novels in dialogue form, it must be admitted that, overall, what followed in the wake of *La Celestina* is, with a few notable exceptions, rather disappointing. No other work of dialogue fiction attained anything even remotely approaching the stature of *La Celestina*. Rojas's novel may have begun a new genre, but it was not a strong one in the Spanish Renaissance and Baroque periods, and it was completely dominated by its founding document. The only other truly major fiction written in dialogue form is Cervantes's «Coloquio de los perros,» and these two works are those that best establish the place of the dialogue novel in literary history.³²

31.— Pressing this idea, Gilman writes further «that not only that he is a peer of Shakespeare, but also that it is impossible to overestimate the unconventionality of his art» (1972, 357). John Devlin (1971) also reports that he asked all his friends and colleagues who are scholars and teachers of English literature if they ever heard of *La Celestina*. Only one replied affirmatively, but he added that he thought it was also called *The Book of Good Love*.

32.— Francisco Delicado's *Lozana andaluza* (1528) is a sometimes brilliant and innovative metafictional novel written almost entirely in dialogue, but it simply is not in the same category as *La Celestina*. Feliciano de Silva's *Segunda Celestina* (1534) is the best of the explicit

La Celestina is a novel —perhaps the very first of its kind in the history of European literature. But I am not at all interested in triumphantly bestowing the honorific title of «first» on Rojas’s work. What matters most, it seems to me, is the acknowledgment that our whole modern concept of the novel as a literary genre emerged in the sixteenth and early seventeenth centuries with works like *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes* and the picaresque novel, *Don Quijote* and others —including Rabelais’s great comic works and the (much later) refined fictions of Madame de Lafayette in France. These works are fundamentally and profoundly different from ancient Greek and Roman romances or the great sentimental, chivalric, pastoral, and adventure romances of the Renaissance. They are, instead, very much like the works of the great novelists of the eighteenth century and after. The novel does not «rise» majestically as something absolutely unprecedented in eighteenth century England, but that emerges, as Mikhail Bakhtin has so beautifully argued, in the Renaissance.³³

sequels, but it falls very far short of Rojas’s masterpiece. Lope de Vega’s *La Dorotea* (1632) has been called the «culminating accomplishment of the tradition» (Gerli 2004, 180). But it is a work of sometimes ponderous prose, where there is very little action, and characterized by the author’s inability to constrain his displays of irrelevant erudition; it is no *Celestina*.

33.— I would like to thank my good friend and colleague Charles Ganelin, who read and made valuable suggestions on the content and style of this essay.

Works Cited

- ARBEA, Antonio (2004). «La comedia humanística *Dolos*. Introducción y traducción.» *Onomázein* 9.1: 121-65.
- BAKHTIN, M. M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Austin: U of Texas P.
- BARON-COHEN, Simon (1995). *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*. Cambridge: MIT P.
- BATAILLON, Marcel (1961). *La «Célestine» selon Fernando de Rojas*. Paris: Librairie Marcel Didier.
- BOTTA, Patrizia (2008). «Textos en devenir.» In *Autour de «La Celestina.»* Ed. Rica Amran. Paris: Indigo, 265-78.
- BROPHY, Elizabeth Bergen (1987). *Samuel Richardson*. Boston: Twayne.
- BUTTE, George (2004). *I Know that You Know that I Know: Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie*. Columbus: Ohio State UP.
- BYRNE, Richard W., and Andrew Whiten, eds. (1988). *Machiavellian Intelligence: Social Expertise and the Evolution of Intellect in Monkeys, Apes, and Humans*. Oxford: Clarendon P.
- CANET, José Luis (2008). «Género y dramaturgia en *La Celestina*.» *Theatralia 10: La dramaturgia de «La Celestina.»* Ed. José María Ruano de la Haza and Jesús G. Maestro. Vigo: Academia del Hispanismo, 27-42.
- CASTRO, Américo (1965). «*La Celestina*» como contienda literaria (castas y casticisms). Madrid: Revista de Occidente.
- CERVANTES, Miguel de (1983). *Novelas ejemplares*. 2 vols. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra.
- CLARK, Herbert H. (1996). *Using Language*. Cambridge: Cambridge UP.
- CLOSE, Anthony (1978). *The Romantic Approach to «Don Quixote»: A Critical History of the Romantic Tradition in «Quixote» Criticism*. Cambridge: Cambridge UP.
- (2000). *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. Oxford: Oxford UP.
- CORFIS, Ivy A. (1984). «Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita poetica*.» *Neophilologus* 68: 206-13.
- DEVLIN, John (1971). «*The Celestina*»: A Parody of Courtly Love. Toward a Realistic Interpretation of «*Tragicomedia de Calisto y Melibea*.» Madrid: Anaya.
- DEYERMOND, Alan D. (1971). *A Literary History of Spain: The Middle Ages*. New York: Barnes & Noble.
- DI CAMILLO, Ottavio (2005). «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar.» In «*La Celestina* 1499-1999: Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «*La Celestina*» (New York, November 17-19, 1999).» Ed. Ottavio Di Camillo and John O'Neill. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 53-74.
- DUNN, Peter N. (1975). *Fernando de Rojas*. Boston: Twayne.

- (1993). *Spanish Picaresque Fiction: A New Literary History*. Ithaca: Cornell UP.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise (1986). «Celestina Transformada en Figura Teatral.» *Ibero-Romania* 23: 149-55.
- FRENK, Margit (1977). *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- GERLI, E. Michael (2004). «The Antecedents of the Novel in Sixteenth-Century Spain.» In *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. Gies, David T. Cambridge: Cambridge UP., 178-200.
- GERRIG, Richard J. (1993). *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale UP.
- GILMAN, Stephen (1945). «El tiempo y el género literario en *La Celestina*.» *Revista de Filología Hispánica* 7: 147-59.
- (1956). *The Art of «La Celestina»*. Madison: U of Wisconsin P.
- (1972). *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of «La Celestina»*. Princeton: Princeton UP.
- HEUGAS, Pierre (1981). «*La Celestina*, ¿novela dialogada?» In *Seis lecciones sobre la España en los Siglos de Oro (Literatura e Historia): Homenaje a Marcel Bataillon*. Ed. Pedro M. Piñero Ramírez and Rogelio Rayes Cano. Sevilla: Universidad de Sevilla, 161-77.
- IGLESIAS, Yolanda (2009). *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en «La Celestina»*. Madrid: Iberoamericana.
- INFANTES, Víctor (2010). *La trama impresa de «Celestina»*. Ediciones, libros y autógrafos de Francisco de Rojas. Madrid: Visor Libros.
- LEVERAGE, Paula, Howard Mancing, Richard Schweickert, and Jennifer Marston William, eds. (2011). *Theory of Mind and Literature*. West Lafayette, IN: Purdue UP.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962). *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- MACARTHUR, Elizabeth Jane (1990). *Extravagant Narratives: Closure and Dynamics in the Epistolary Form*. Princeton: Princeton UP.
- MANCING, Howard (2011). «Sancho Panza's Theory of Mind.» In *Leverage et al.*, 123-32.
- MARCIALES, Miguel (1985). *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea. 1: Introducción*. By Fernando de Rojas. Ed. Brian Dutton and Joseph T. Snow. Urbana: U of Illinois P.
- MARIE BOBES, Jesús (2002). «Representaciones de *La Celestina* en la historia del teatro madrileño (1980-1999).» *Theatralia*: 379-414.
- MAYER, Robert (1997). *History and the Early English Novel: Matters of Fact from Bacon to Defoe*. Cambridge: Cambridge UP.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (1993). «*Celestina*, teatro.» In *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* 24-

- 24 November 1991. Ed. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 321-45.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (2009), «*La Celestina*, madre rehusada del teatro español.» In *De «La Celestina» a «La vida es sueño»: Cinco lecciones sobre obras universales del teatro clásico español*. Ed. Germán Vega. Valladolid: Universidad de Valladolid, 15-44.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (1994). «Diálogo, novela y retórica en *Celestina*.» *Celestinesca* 18.2: 3-30.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1974). *Sentido y forma de «La Celestina»*. Madrid: Cátedra.
- NERI, Stefano (2006). «El *Progetto Mambrino*. Estado de la cuestión.» In *Tus obras los rincones de la tierra descubren: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006*. Ed. Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Margo García, and José Montero Reguera. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 577-89.
- O'CONNELL, Sanjida (1997). *Mindreading: An Investigation into How We Learn to Love and Lie*. New York: Doubleday.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1991). «*La Celestina* y el teatro del siglo XVI.» *Epos* 7: 291-311.
- PEYTON, Myron A. (1973). *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*. New York: Twayne.
- RANK, Jerry R. (1986). «Narrativity and *La Celestina*.» In *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*. Ed. John S. Miletich. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 235-46.
- REY HAZAS, Antonio (2011). «Treinta años de narrativa áurea: Breve ensayo de revisión. Reflexiones sobre la novela en verso: el caso de Pedro Padilla.» *Edad de Oro* 30: 297-346.
- RILEY, E. C. (1989). «Romance, the Picaresque and *Don Quijote* I.» In *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*. Ed. Dian Fox, Harry Sieber, and Robert TerHorst. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 237-48.
- (1992 [1962]). *Cervantes's Theory of the Novel*. Newark, DE: Juan de la Cuesta.
- ROJAS, Francisco de (1995). *La Celestina*. 9th ed. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra.
- RUANO DE LA HAZA, José María (2008). «Una adaptación de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, llamada *Celestina*.» Ed. José María Ruano de la Haza and Jesús G. Maestro. Vigo: Academia del Hispanismo, 151-61.
- RUSSELL, P. E. (1969). «*Don Quijote* as a Funny Book.» *Modern Language Review* 64.2: 312-26.
- (2001). «Introducción biográfica y crítica.» In *La Celestina: Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. By Francisco de Rojas. Madrid: Castalia. 11-165.

- SEVERIN, Dorothy Sherman (1984). «La parodia del amor cortés en *La Celestina*.» *Edad de Oro* 3: 275-79.
- (1989). *Tragicomedy and Novelistic Discourse in «Celestina»*. Cambridge: Cambridge UP.
- (1995). «Introducción.» Trans. María Luisa Cerrón. *La Celestina*. 11-44.
- Smiley, Jane (2005). *Thirteen Ways of Looking at the Novel*. New York: Alfred A. Knopf.
- SNOW, Joseph T. (1985). «*Celestina*» by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- (1997). «Un texto dramático no cerrado: Notas sobre la *Tragicomedia* en el siglo XX.» In *Cinco siglos de «Celestina»: Aportaciones interpretativas*. Ed. Rafael Beltrán and José Luis Canet. Valencia: Universitat de València, 199-208.
- STERN, Charlotte (1996). *The Medieval Theater in Castile*. Binghamton, NY: Center for Medieval and Early Renaissance Studies.
- VALDÉS, Juan de (1928). *Diálogo de la lengua*. Ed. José F. Montesinos. Madrid: Ediciones «La Lectura.»
- VERMEULE, Blakey (2010). *Why Do We Care about Literary Characters?* Baltimore: Johns Hopkins UP.
- VIVES, J. L. (1996). *De institutione feminae christianae. Liber primus. Introduction, Critical Edition, Translation and Notes*. Ed. C. Fantazzi and C. Matheussen. Trans. C. Fantazzi. Leiden: E. J. Brill.
- WATT, Ian (1957). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: U of California P.
- WHINNOM, Keith (1988). «El género celestinesco, origen y desarrollo.» In *Literatura en la época del Emperador*. Ed. Víctor García de la Concha. Salamanca: Academia Literaria Renacentista V, 119-30.
- (1993). «The Form of *Celestina*: Dramatic Antecedents.» *Celestinesca* 17.2: 129-46.
- ZERUBAVEL, Eviatar (1991). *The Fine Line: Making Distinctions in Everyday Life*. Chicago: U of Chicago P.
- ZUNSHINE, Lisa (2006). *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State UP.
- (2007). «Why Jane Austen Was Different, and Why We May Need Cognitive Science to See It.» *Style* 41.3: 275-99.

MANCING, Howard, «*La Celestina: A Novel*», *Celestinesca* 38 (2014), pp. 63-84.

RESUMEN

En este ensayo propongo que *La Celestina* debe leerse como una novela. La obra es imposible de representar en el teatro: no es un drama. Tampoco es una comedia humanística ni en su forma ni en su espíritu. Que una novela puede escribirse en la forma de una serie de cartas no es controvertido, a pesar de que carece de narrador. De igual modo hay —como ha explicado Cervantes en la introducción al «Coloquio de los perros»— un lazo implícito narrativo entre los segmentos de diálogo. *La Celestina* es una obra renacentista (y no medieval) y se ha leído siempre como novela. Es, en efecto, la primera gran novela de la edad de la imprenta.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, comedia humanística, novela, novela epistolar, novela dialogada.

ABSTRACT

In this essay I argue that *La Celestina* should be read as a novel. The work is impossible to perform in a theater: it is not a drama. Neither is it a humanistic comedy, either in form or spirit. That a novel can be written in the form of a series of letters is not controversial, even though there is no narrator. In a similar way, there is —as Cervantes explained in his introduction to his «Coloquio de los perros»— an implicit narrative link between the segments of dialogue in his work. *La Celestina* is a work of the Renaissance (not the Middle Ages), and it has always been read as a novel. It is the first great novel of the print age.

KEY WORDS: *Celestina*, humanistic comedy, novel, epistolary novel, dialogue novel.



«La media noche es pasada, / y no viene»: avatares de una canción, entre *La Celestina* y Alejo Carpentier¹

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

A la memoria de Alan Deyermond

Ayer tarde, contra tarde,
¿cómo no viniste, amor,
estando la noche clara
y el caminito andador²?

La mi morena
que no me aguarde,
que vivo lejos
y vengo tarde³.

«La media noche es pasada» y «Aquel pastorcico, madre»

Auto XIX de *La Celestina*. Melibea impaciente en su huerto, con su criada Lucrecia al lado, espera la llegada de Calisto. Ignora que su amante sube ya por la escala, escucha lo que ella está cantando y se dispone a irrumpir en la escena:

MELIBEA: Óyeme tú, por mi vida; que yo quiero cantar
sola:

Papagayos, ruyseñores
que cantáys al alvorada;

1.— Agradezco su ayuda a José Luis Garrosa, Luis Suárez Ávila, José J. Labrador, Ralph A. DiFranco y Soledad la del Cepillo.

2.— Narciso Alonso Cortés, «Cantares populares de Castilla», *Revue Hispanique* XXXII (1914) pp. 87-427, núm. 289.

3.— Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols. (Santander: Aldús, 1948-1949; reed. G. de Córdova, 1980) III, p. 123.

llevad nueva a mis amores
 cómo espero aquí assentada.

La media noche es passada,
 y no viene:
 sabedme si ay otra amada
 que lo detiene.

CALISTO: Vencido me tiene el dulçor de tu suave canto; no puedo más çofrir tu penado esperar. O mi señora y mi bien todo, ¿quál mujer podría aver nascida que desprivasse tu gran merescimiento? O salteada melodía, o gozoso rato, o corazón mío, ¿y cómo no podiste más tiempo çofrir sin interrumper tu gozo y cumplir el deseo de entramos?

MELIBEA: O sabrosa trayción, o dulce sobresalto, ¿es mi señor y mi alma, es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estavas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Havía rato que escuchavas? ¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al ayre con mi ronca boz de cisne? Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna, cuán clara se nos muestra. Mira las nuves, cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontesica, cuánto más suave murmurio y zurrío lleva por entre las frescas yervas. Escucha los altos cipresses, cómo se dan paz unos ramos con otros por intercessión de un templadico viento que los menea. Mira sus quietas sombras, cuán oscuras están y aparejadas para encobrir nuestro deleyte⁴.

Hermosísimo diálogo que, a la zaga de unas breves cancioncillas de mujer enamorada, y de la emoción que provoca su escucha en el amante, insinúa una comparación de cierta densidad metapoética entre la canción humana y el rumor de la naturaleza (de la fuente, las hierbas, los cipreses). La canción («palabras sin seso» echadas «al ayre con mi ronca boz de cisne») queda, por cierto, en no muy buena posición con respecto a la música silvestre, conforme al viejo *topos* cultural de la preeminencia de la naturaleza sobre el arte. La sutilísima alusión, de paso, al hado sombrío que regía los amores de Calisto y Melibea, por cuanto el ciprés rumoroso y encubridor era y es considerado árbol funesto, subraya que el episodio es algo más que adorno circunstancial dentro de la tragicomedia.

Las dos estrofas que cantaba la ansiosa Melibea, en tanto que Calisto se le acercaba, es muy probable que fueran ya tradicionales —así lo sugieren

4.– Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Cátedra, reed. 1998) pp. 321-322.

su estilo, sus tópicos, su dispersión cronológica y geográfica posterior— en la época de transición de la Edad Media a la primera Edad Moderna.

Aunque cada una a su manera. La primera de ellas, la que comienza «Papagayos, ruiсеñores...» —a ella espero dedicarle algún estudio futuro—, solo ha dejado paralelos literales manifiestos —joyas rarísimas de nuestra tradición oral, sin duda— en la lírica flamenca de los gitanos de El Puerto de Santa María (Cádiz). Así la cantaba Jeroma la del Planchero en 1973:

Papagayos, ruiсеñores,
que cantáis por la mañana,
llevarle carta a mi amante,
que lo espero aquí sentada⁵.

Y así la canta Soledad la del Cepillo en 2014, con compás de bulería y seguida de otra estrofa que no tiene más relación con la primera —cuestión que después veremos que es muy relevante— que la de la contigüidad ocasional:

Papagayos, ruiсеñores,
que cantáis por la mañana,
llevarle carta a mi amante,
que lo espero aquí *sentá*...

Tiene
la parra del cura
uvitas tiene
no están ma...
uvitas tiene
no está *maúras*...⁶.

No conoce, la canción que en *La Celestina* comenzaba «Papagayos, ruiсеñores...», correspondencias en otras fuentes antiguas ni modernas, pe-

5.— Letra que cantó Jeroma la del Planchero a Luis Suárez Ávila en 1973. El propio Suárez Ávila señala que en 2009 estaba «esa copla todavía en la memoria y en la garganta de la joven Soledad, la del Cepillo, que la supo de sus tías La Momi y Juana la Pijota». Véase Suárez Ávila, «La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras Mimervae Beticae* 38 (2010), pp. 299-300.

6.— Versión cantada por la joven cantaora Soledad la del Cepillo el 31 de marzo de 2011. Registrada en El Puerto de Santa María por Luis Suárez Ávila y por mí. La segunda estrofa es relativamente común en la tradición oral española. He aquí una versión publicada en Miguel Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano* (Madrid: Alpuerto, 1982) núm. 252: «Uvas tiene / la huerta del cura, / uvas tiene, / pero no maduras; / uvas tiene / la parra del fraile, / uvas tiene / y no se las da a nadie»; y otra publicada en Juan Antonio Panero, *Canciones tradicionales de Sayago* (Zamora: Aderisa, 2008) p. 54: «Uvas tiene, pero no maduras, / pero no maduras, pero no maduras; / uvas tiene la parra del cura». Margit Frenk, en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos xv a xvii)* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 2003) núm. 1532, considera que está relacionada con una canción bien atestiguada en el siglo xvii que decía: «—Perantón, dame las uvas. / —Perantón, que no están maduras».

ro está en el metro de la cuarteta octosílaba —el más repetido en la poesía tradicional española—, recrea un *topos* —el del ave mensajera de amor— muy común en la poesía tradicional de muchas épocas y lugares, y ha sido catalogada (con el núm. 580) por Margit Frenk dentro de su corpus canónico de antiguas canciones populares⁷.

La segunda estrofa, la que comienza «La media noche es pasada...», está en un metro que se acerca al de la seguidilla tradicional, ha conocido una gran cantidad de variantes folclóricas, desde finales del xv hasta nuestros días —en España, Portugal e Hispanoamérica—, y tiene otro lugar de honor dentro del corpus de viejas canciones populares elaborado por la profesora Frenk⁸.

Tantas que la profesora mexicana se ha visto obligada a clasificar sus avatares en cinco tipologías (568 A, B, C, D y E), y a elaborar un elenco larguísimo de fuentes y de versiones, que van desde *La Celestina* y el *Cancionero musical de Palacio* hasta el *Don Duardos* de Gil Vicente o un coloquio de Lope de Rueda, pasando por *La Dorotea*, *Los achaques de Leonor* y *La fortuna merecida* de Lope, o *La luna de la sierra* de Vélez de Guevara. No faltan, dentro de ese apretadísimo muestrario, ni las correspondencias con fórmulas insertas siglos antes en canciones galaico-portuguesas de Pero da Ponte y de J. Lopes d'Ulhoa, ni una versión catalana que asoma en un entremés antiguo, ni unas cuantas contrahechuras a lo divino, ni versos aludidos en viejos himnarios sefardíes, ni siquiera algún exótico correlato italiano⁹.

De entre toda esa selva de correspondencias, que voy a hacer lo posible por no reiterar aquí, nos limitaremos a destacar ahora, como más relevante, la de

Aquel pastorico, madre,
que no viene
algo tiene en el campo
que le duele,

canción que se halla armonizada en el *Cancionero musical de Palacio* —contemporáneo casi exacto de *La Celestina*—, que conoció todo tipo de glosas e imitaciones en el xvi, y debió ser de las más corrientes en la época. Señalemos que el tipo de «Aquel pastorico, madre / que no viene» tiene el número 568A dentro del catálogo de Frenk, mientras que su presumible pariente celestinesco, «La media noche es pasada / y no viene», tiene la entrada 568E.

7.– Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 570.

8.– Frenk, *Nuevo corpus*, núms. 568 A, B, C, D y E.

9.– Sí echo de menos, en las páginas que a esta canción han dedicado Frenk y otros críticos, un paralelo que a mí me parece incuestionable, el de la seguidilla obscena que fue editada en Foulché-Delbosc, «Séguedilles anciennes», *Revue Hispanique* VIII (1901) pp. 309-331, núm. 278: «Mira que yo acabo / y tú no bienes, / date priesa, amor mío, / que te detienes».

Además de Margit Frenk, exhumadora y desentrañadora de un sinnúmero de versiones de la canción y de sus diversas ramas, otros autores han detectado variantes o aportado comentarios relevantes a «Aquel pastorico, madre» y a «La media noche es pasada»: Marcelino Menéndez Pelayo, Florentino Castro Guisasola, M^a Rosa Lida de Malkiel, Eduardo Martínez Torner, José Romeu Figueras, José M^a Alín, María Begoña Barrio Alonso, Samuel G. Armistead, Alan Deyermond, Pedro M. Piñero, entre otros¹⁰. Cabe decir que Menéndez Pelayo, Castro Guisasola y Lida de Malkiel detectaron y analizaron analogías notables de nuestra canción con versos clásicos de Safo o renacentistas de Juan del Encina o de una traducción castellana de Piccolomini.

Pocas canciones líricas españolas podrán preciarse, en fin, de más extensa e intensa (y compleja) tradición, y de haber atraído la atención de una nómina tan ilustre de estudiosos.

10.— Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, 4 vols. (Madrid: Bailly-Baillière e Hijos, 1905-1915) pp. 57-58; Florentino Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina* (Madrid: Anejo V de la *Revista de Filología Española*, 1924) p. 21; Eugenio Mele, «Un villancico della *Celestina* popolare in Italia nel Cinquecento», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* CVI (1935) pp. 288-291; Benedetto Croce, «Antica poesia spagnuola», *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 37 (1939) pp. 81-97, pp. 89-91; M^a Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962) pp. 429-430; Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid: Castalia, 1966) núm. 33; *Cancionero musical de Palacio (siglos xv-xvi)*, ed. José Romeu Figueras, 2 vols. (Barcelona: CSIC, 1965) II, pp. 413-414; Donald McGrady, «Misterio y tradición en el romance de *El prisionero*», *Actas del x Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, ed. A. Vilanova (Barcelona: PPU, 1992) pp. 273-282, pp. 277-278; José Manuel Pedrosa, reseña a Samuel G. Armistead, *The Spanish Tradition in Louisiana*, en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XLVIII (1993) pp. 256-259, p. 258; María Begoña Barrio Alonso, «Algunas notas sobre *Aquel pastorillo, madre...*», en *De balada y lírica*, II, coords. Diego Catalán, Jesús Antonio Cid Martínez, Ana Valenciano, Flor Salazar y Beatriz Mariscal (Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal, 1994) pp. 43-52; Raúl Dorra, *Entre la voz y la letra* (México: BUAP-Plaza y Valdés, 1997) p. 49; José María Alín y María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega* (Londres: Tamesis, 1997) núm. 172; José María Alín, «Referencias nuevas (andaluzas) de canciones viejas», *Romances y canciones en la tradición andaluza*, eds. Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano (Sevilla: Fundación Machado, 1998) pp. 119-138, p. 126; José María Alín, «Los poemas divinizados de Fray Ambrosio Montesino», *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad, 2005) pp. 111-134, pp. 117-118, núm. 2; Samuel G. Armistead, *La tradición hispano-canaria en Luisiana* (Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2007) núm. 5.15, pp. 148-152; Alan Deyermond, «*La Celestina* como cancionero», *Medievalia* 40 (2008) pp. 86-95, pp. 92-94; Emilio Ros-Fábregas, «Melodies for private devotion at the Court of Queen Isabel», *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*, ed. Barbara F. Weissberger (Londres: Tamesis, 2008) pp. 83-107; Margit Frenk y José Manuel Pedrosa, «Nuevas supervivencias de canciones viejas», *Revista de Literaturas Populares* VIII:2 (julio-diciembre 2008) pp. 291-318, pp. 294-295; *Incipitario sefardí: el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos xv-xix)*, eds. Edwin Seroussi, con la colaboración de Rivka Havassy, y la participación de Paloma Díaz-Mas, Iacob M. Hassán, José Manuel Pedrosa y Elena Romero (Madrid: CSIC, 2009) núm. 86, p. 167; Pedro M. Piñero Ramírez, *La niña y el mar: formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010) pp. 84-85.

¿Dos estrofas dependientes o independientes?

Retornemos al huerto y a la canción (¿o a las dos canciones?) que cantó allí Melibea:

Papagayos, ruyseñores
que cantáys al alvorada;
llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí assentada.

La media noche es passada,
y no viene:
sabedme si ay otra amada
que lo detiene.

¿Estamos ante una sola canción, compacta y coherente? ¿O ante dos canciones distintas, enhebradas de manera solo circunstancial por el hilo temático de la espera amorosa? Los críticos han expresado discrepancias a la hora de interpretar esa contigüidad. Margit Frenk ha defendido que «el ‘sabed’ se dirige a los ruyseñores», por lo que existiría una unidad, con trabazón sintáctica y semántica completas, entre la primera y la segunda estrofa. Otros autores, como Deyermond, han defendido la opción contraria: «el cambio métrico revela que Melibea canta dos canciones distintas, y así las reconocen los investigadores [...] No estoy convencido de que la primera sea una canción de tipo tradicional, ya que Frenk no cita variantes ni correspondencias».

Es imposible que podamos esclarecer nosotros, a la distancia de cinco siglos, qué lazos pudo haber entre las dos estrofas, aparte de la contigüidad en la voz de Melibea y en la página de *La Celestina*. La canción tradicional es, por definición, materia dúctil, cambiante, fácilmente alterable y refundible, caprichosa y promiscua a la hora de buscar la compañía, y a veces la contaminación e impregnación de otras canciones. Las diferencias métricas tampoco son extrañas en el mundo de la lírica tradicional, en el que, sin ir más lejos, el estribillo se aparta por lo general del metro de la estrofa principal. Y si ambas estrofas eran, como parece plausible que fueran, de extracción oral y folclórica, su asociación podría venir de alguna tradición oral preexistente en que formaran ya una unidad, o bien ser fruto de alguna puntual e intencionada operación refundidora aplicada por el autor de *La Celestina* a dos canciones de procedencias dispares. Lo que me parece improbable es que la contigüidad de las dos estrofas sea fruto de un accidente casual, y que no haya ningún hilo alusivo entre ellas.

Pienso, con la profesora Frenk, que ambas estrofas se acogen a una unidad compositiva, y que el imperativo «llevad nueva a mis amores» de la primera estrofa y el imperativo «sabedme si ay otra amada» de la segunda son formas verbales que tienen como destinatarios a los «papagayos, ruy-

señores» del íncipit. De hecho, el «sabadme...» está en el mismo modo y tiempo verbal que el anterior «*llevad...*», y puede ser continuación suya coherente: si la primera estrofa pide a papagayos y ruiseñores que lleven noticias al amante, la segunda pediría a las mismas aves que trajeran, a su vuelta, nuevas de él. Dos encargos lógicos y simétricos, continuación natural el segundo del primero.

Resulta, además, que ese «*sabadme*» en imperativo es una invocación excepcional entre las demás versiones conocidas de la canción, que prefieren fórmulas sin invocación y sin destinatario, del tipo de «alguna pica-rilla», «¿quién será la dichosa?», etc. Una invocación tan imperativa, concreta y deliberada, que solo emerge en la versión de Melibea, tiene que estar dirigida a alguien, o a algunos («*sabadme...*» puede ser singular de cortesía, y también plural), y lo más lógico es que los destinatarios sean los «papagayos, ruyseñores» mencionados en la primera estrofa.

En conclusión: que no estamos en condiciones de determinar, sin documentación de época, si la correlación discursiva que parece vincular estas dos estrofas pudo venir de una tradición oral previa que el autor de *La Celestina* se hubiera limitado, a grandes rasgos, a transcribir, o si fue el resultado de alguna discreta labor de soldadura verbal para que dos canciones en principio autónomas quedasen enhebradas por el hilo de una postiza invocación común. Pero que las dos canciones tienen en común algo más que el tema de la espera amorosa y el lugar que ocupan en la página de *La Celestina*, eso es algo que parece obvio.

Las versiones folclóricas modernas enhebradas o refundidas con otras canciones

Aunque no podamos resolver, tan *a posteriori*, el misterio de los orígenes, sí tenemos posibilidades de arrojar alguna luz sobre la poética y la evolución posteriores de nuestra canción, lo que podría ofrecernos algún asidero al menos para la elucubración retrospectiva.

Han sido documentadas en la tradición folclórica moderna, en efecto, unas cuantas versiones muy sugerentes de ambas estrofas. Sensacional es la que de la primera conoce la cantaora de El Puerto de Santa María Soledad la del Cepillo:

Papagayos, ruiseñores,
que cantáis por la mañana,
llevarle carta a mi amante,
que lo espero aquí *sentá...*

Tiene
la parra del cura
uvitas tiene

no están ma...
 uvitas tiene
 no está *maúras*...

Las dos estrofas que Soledad la del Cepillo enhebra dentro de la misma secuencia cantada son de orígenes, evolución, metro y tema absolutamente diversos e independientes. Eso no significa que todas las canciones líricas que se cantan tradicionalmente una detrás de otra deben ser por fuerza de extracciones diferentes, pero sí que los emparejamientos aleatorios son fenómeno común en el universo de la lírica folclórica.

Abundan mucho más las versiones de la segunda estrofa celestinesca, la de «La media noche es pasada...», que la insertan y refunden dentro de composiciones poéticas complejas, emparejándolas e incluso contaminándolas con estrofas/canciones que en otras ocasiones viven de manera independiente. La mayoría de tales versiones refundidas, que vamos a ir desgranando, mantienen el tono de queja amorosa que atravesaba las versiones antiguas. Pero otras cambian sorprendentemente de registro, y se acercan a la órbita del canto de trabajo, del religioso, de la nana infantil o de la canción de ronda. Ello nos dará fe de la maleabilidad —formal, argumental, ideológica— del verbo lírico, y nos desvelará fenómenos de poética —adaptaciones, contaminaciones, refundiciones— que puede que no sean tan distintos de los que pudieron afectar, en tiempos remotos, a cantares como los que entonaba Melibea en su huerto.

La versión folclórica que va a inaugurar nuestro cotejo fue registrada en Asturias. Y resulta muy significativa para nosotros porque se halla asociada, incluso íntimamente soldada y refundida, con otras estrofas/canciones tradicionales, de tono y tema similar —la angustia de la espera de la mujer enamorada—, pero de orígenes y currículum autónomos. Su fusión dentro de una misma serie lírica, por más aleatoria y oportunista que sea, logra cuajar en una composición poética consumada, feliz en sus resultados y sumamente aleccionadora para nosotros. El hecho de que se trate de una canción de aluvión —¿habrá alguna canción oral que no lo sea?— no le quita calidad, ni plenitud, ni legitimidad:

Amor mío, vienes tarde,
 amor mío, tarde vienes;
 vienes de cumplir con otra,
 conmigo cumplido tienes.

*Lai-lara-lai, lai-lara-lai,
 lai, lai, lai, lai,
 lai-lara-lai, lai-lara-lai,
 lai, lai, lai, lai.*

Dan la una, dan las dos,
 dan las tres de la mañana,

dan las cuatro, dan las cinco,
y yo estoy a la ventana.

Dan las seis y dan las siete,
y mi marido no viene;
¿quién será la picarona
que a estas horas lo entretiene?

Dan las nueve, dan las diez,
por allí viene;
aumentó las dos que faltan,
míralo, por allí viene.
Ahí viene,
ahí viene¹¹.

Que por lo menos la primera estrofa de esta versión asturiana gozó de vida aparte, antes de quedar imantada dentro de la serie en que la hemos conocido, lo prueban estas dos cancioncillas parientes suyas, asturiana una, malagueña la otra. Con rimas, por añadidura, diferentes:

Amor mío, vienes tarde,
amor mío, tarde vienes,
vienes de cumplir con otra,
conmigo cumplido tienes¹².

Amor mío, vienes tarde
pudiendo venir temprano;
es seguro que tú tienes
amores por otro lado¹³.

No es esta la única versión folclórica moderna que refunde nuestro viejo cantar en el molde de una secuencia poética de aluvión. Veamos sus atisbos dentro de una canción de trabajo que es hoy recordada por los campesinos de Villarta de San Juan (Ciudad Real). Y apreciemos qué poco convencionales desarrollos métricos y contaminaciones asume, con insólitas repeticiones de versos, obligadas seguramente por el molde musical al que debe ajustarse:

En el alto del majuelo
ha nacido una amapola,
con letras de oro que dicen:
«vivan las *vendimiaoras*».

11.– Jenaro L. García-Alcalde, *Cancionero de 150 canciones para fiestas celebraciones y saraos para cantar en compañía* (S. l: Sindicato Independiente Ampe-Asturias, 2002) núm. 13 <<http://www.ampe-asturias.com/noticias/images/docs/varios/viajes/CANCIONERO.pdf>>.

12.– Jesús Suárez López y Fernando Ornos Fernández, *Cancionero secreto de Asturias* (Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2005) núm. 269.

13.– Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz* (Málaga: Arguval, 1991) p. 217.

Son las once y no has venido:

—¿Dónde te has entretenido,
que no me has venido a ver?

Son las once y no has venido.

—¿De quién es esa cuadrilla,
cuadrilla de tanto rumbo?

—Es la del tío Taravilla,
que lleva la sal del mundo;
son las once y no has venido.

—Son las once de la noche
y mi marido no viene

¿Quién será la picarona
que a mi marido entretiene?

Son las once y no has venido¹⁴.

Que algunas de estas estrofas tienen genes y siguieron vías dispares antes de ingresar en la serie lo corroboran estas otras versiones, representativas de tradiciones diversas:

—¿De quién es esta cuadrilla,
cuadrilla de tanto rumbo?

—La cuadrilla de don Crescente,
que lleva la sal del mundo.

*Y ole y ole y ole, y olé,
y ole y ole y ole, y olé.*

Ya se oculta el sol
ya da sombra en los tabones,
mira nuestro señorito,
qué cara que nos pone¹⁵.

En lo alto el Gurugú
ha nacido una amapola
con un letrero que dice
«viva la gente española»¹⁶.

En el Cerro Gurugú
ha nacido una amapola,

14.— Versión cedida amablemente por su colector José Vicente Heredia Menchero, que prepara su tesis doctoral sobre la tradición oral de su pueblo.

15.— José Manuel Pedrosa, «Literatura oral en el Camino de Santiago: Frómista (Palencia)», *Revista de Folklore* 175 (1995), pp. 26-30, p. 28.

16.— Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile*, 8 vols. ([Priego de Córdoba]: Ediciones Huerta Palacio, [reed. 2006]) vol. III, p. 521, núm. 2492.

con un letrero que dice:
«¡viva la Cruz Redentora!»¹⁷.

En el pueblo leonés de Villamañán se ha cantado tradicionalmente una serie lírica, conocida allí como *Las vendimiadoras*, muy afín a la manchega que acabamos de conocer. Sin abandonar del todo el ingrediente amoroso, acerca una vez más nuestra canción a la órbita de los cantos de trabajo, y nos muestra un despliegue otra vez insólito de formas y de fórmulas:

En el alto del Pajuelo
ha nacido una amapola
con letras de oro que dicen:
—¡Vivan las vendimiadoras!

Son las once y no has venido,
¿dónde te has entretenido,
que no me has venido a ver?
Son las once y no has venido.

—¿De quién es esa cuadrilla,
cuadrilla de tanto rumbo?
—Es la del tío Tarabilla,
que lleva la sal del mundo.
Son las once y no has venido.

¿Dónde te has entretenido,
que no me has venido a ver?
Son las once y no has venido.

Son las once de la noche
y mi marido no viene,
¿quién será la picarona
que a mi marido entretiene?
Son las once y no has venido.

¿Dónde te has entretenido,
que no me has venido a ver?
Son las once y no has venido.

Las hijas de nuestro amo,
ren, ren, rebereberén, tranlaran lará,
son unas lindas señoras;
vivan el amo y el ama,
ren, ren, rebereberén, tranlaran lará,
vivan las vendimiadoras.

17.— Valeriano Gutiérrez Macías, «El folklore villanovense», *Revista de Folklore* 74 (1987) pp. 56-61, p. 58.

Qué ricas saben,
y son distintas,
las uvas blancas,
las uvas tintas.
Vendimiadora,
vendimia bien,
que puede el amo
lo que haces ver.

Mi pueblo cosecha un vino, *ren, ren...*
que da gusto al paladar;
si no lo bebes con tino, *ren, ren...*
te puedes emborrachar.

Qué ricas saben,
y son distintas,
las uvas blancas,
las uvas tintas.
Vendimiadora,
vendimia bien,
que puede el amo
lo que haces ver.

Este año hay mucha más uva, *ren, ren...*
también habrá mucho vino;
bien pueden llenar la cuba, *ren, ren...*
en casa de mi vecino¹⁸.

Esta otra versión, del pueblo de Priego de Córdoba, avanza un paso más en la vía de la diferenciación semántica, porque abandona por completo el registro amoroso en favor del tono de protesta contra las duras condiciones de vida del trabajador del campo:

Mi amor es un cortijero
y hasta el domingo no viene,
malditos sean los cortijos
que tanto me lo entretienen.

Lo llevan a un cortijo,
¡ay, qué será de mí!
Le ponen una yunta
y no la saben uncir.
¡Ay, qué dolor,

18.— *La Braña. Canción tradicional leonesa. Va por León 3. Música Tradicional Leonesa*, en línea: <<http://webs.ono.com/labrana04/paginasdiscos/vaporleon3.htm>>.

cortijero gañán
es mi amor¹⁹!

La última versión que vamos a analizar dentro de este párrafo fue registrada en el pueblo de San Vicente de Alcántara (Badajoz) en los inicios del siglo XXI. Y es, por motivos bien distintos a los que hacían destacar las versiones anteriores, extraordinariamente original. Nos presenta, en efecto, a un ruiseñor (recuérdese que el «ruiseñor» asomaba también en los labios de Melibea) que, «preso de una flor», o de algunas «rositas del día» (¿«preso» de alguna rival?), es esperado, mientras «la tarde caía», por su angustiada «ruiseñora». No se olvide que la mención a «la tarde», o a lo tardío de la hora, era una marca característica de muchas versiones antiguas y modernas de la canción. Entre las aducidas en el corpus de Margit Frenk estaban, sin ir más lejos, las de «tañen a la queda», «a la queda han tocado», «las doce son dadas», «las ánimas han dado», «la tarde ya se acaba», «las diez y media han dado»...

La canción registrada en San Vicente de Alcántara es obvio que traspone nuestro viejo cantar amoroso al imaginario simbólico animal. Pero tras un proceso de refundición tan notable que vuelve a avisarnos de la labilidad extrema de la materia lírica popular. Lo excepcional de la versión, que no conozco en variantes que le sean cercanas, dificulta saber si se trata de una canción acreditadamente tradicional o si será una canción superficialmente oralizada a partir de alguna reescritura libresca:

Una vez un ruiseñor,
con las claras de la aurora,
quedó preso de una flor,
lejos de su ruiseñora.

Y la madre veía
que la tarde caía,
exclamaba y decía:

—¿Dónde estará mi vida,
por qué no viene,
qué rositas del día
me la entretienen²⁰?

Versiones autónomas en la tradición folclórica moderna

La constelación poética de «La media noche es pasada, / y no viene» abarca muchos más planetas y movimientos. Las versiones contaminadas

19.— Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego*, vol. 1, pp. 111-112, núm. 588.

20.— Rafaela Nieves Martín, *Literatura y cultura oral de la comarca de San Vicente de Alcántara (Badajoz)*, tesis doctoral (Alcalá de Henares: Universidad, 2010) núm. 263.

o refundidas que acabamos de conocer eran solo una muestra mínima. Los avatares más comunes se ajustan al esquema de la cuarteta octosílaba exenta, autónoma, aunque pueda ser cantada, aleatoriamente —según es regular en el folclore hispano—, dentro de series de canciones de combinatoria accidental, no genética ni estable.

Críticos como Martínez Torner, Frenk, Alín o Armistead llamaron la atención sobre las supervivencias detectadas en diversos cancioneros folclóricos modernos: el andaluz de Francisco Rodríguez Marín (1882-1883), el gallego de García Ballesteros (1885-1886), el portugués de António Tomás Pires (1902-1910), el segoviano de Gabriel M^a Vergara (1912), el castellano de Narciso Alonso Cortes (1914), el murciano de Alberto Sevilla (1921), el cántabro de Sixto Córdova y Oña (1948-1949)... Sumaré yo ahora, a aquella nómina de paralelos, unos cuantos más, que servirán para ampliar el panorama de la dispersión moderna de la canción.

Las primeras versiones exentas que conoceremos están en clave de imprecación contra alguna presumible rival amorosa, en sintonía con el tono que regía el cantar de Melibea en su jardín:

Son las ocho bien dadas,
mi amor no viene,
¡quién será la traidora
que lo entretiene²¹!

Las doce han dado,
mi amor no viene;
alguna picarona
me lo entretiene,
me lo entretiene,
me lo entretiene;
va pasando la hora,
mi amor no viene²².

Ay de mí, que son las doce
y mi marido no viene,
¡cuál será la picarona
que entretenido lo tiene²³!

Las ocho son bien dadas,
mi amor no viene,

21.—Valeriano Gutiérrez Macías, *Por la geografía cacereña (Fiestas populares)* (Madrid: [ed. del autor], 1968), p. 63.

22.—Ángela Capdevielle, *Cancionero de Cáceres y su provincia* (Cáceres: Diputación Provincial, 1969), p. 239.

23.—Miguel Manzano, *Cancionero de folclore musical zamorano*, núm. 463.

¡quién será la traidora
que lo entretiene²⁴!

Ay de mi José,
de mi José que no viene,
¿quién será la picarona
que a mi José lo entretiene²⁵?

Las calles crían zarzales,
amor mío, tú no vienes;
quién será esa picarona
que mi amor me lo entretiene²⁶.

Ya son las doce dadas
y mi amor no viene;
alguna picarona
me lo entretiene²⁷.

Mi amor está en un cortijo
y hasta el domingo no viene,
¡mal haya en la cortijera
que tanto me lo entretiene²⁸!

Sorprende el giro formal radical de estos otros avatares: uno en metro de seguidilla y otro de cuarteta, y con rimas en *é.e* en vez de en *í.o*. Prueba adicional del dinamismo incansable de la musa tradicional:

Ya vienen los pastores,
no viene el mío;
alguna picarona
lo ha entretenido²⁹.

Las doce han dado en el Carmen,
y mi amante no ha venido,

24.– Francisca García Redondo, *Cancionero arroyano* (Cáceres: Diputación Provincial, 1985), p. 32.

25.– Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego*, vol. I, p. 33, núm. 93.

26.– Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz*, p. 217.

27.– *Un muestreo en la poesía tradicional de La Mancha Baja*. Colección «Vicente Ríos Aroca», ed. J. M. Fraile Gil (Albacete: Zahora 33, 1993) p. 126.

28.– María del Mar Jiménez Montalvo, *La literatura oral de Terrinches: géneros, etnotextos, estudio*, tesis doctoral (Alcalá de Henares: Universidad, 2006) p. 569.

29.– Colectivo El Trigarral, *Vida y costumbres en la comarca burgalesa de Arlanza* (Burgos: Excma. Diputación Provincial, 1993) p. 154.

quién será la picarona
que tanto lo ha entretenido³⁰.

Muy significativas son también estas versiones convertidas en investivas contra el amo o el jefe de los trabajos agrícolas, en acuerdo con algunas de las versiones *refundidas* que conocimos páginas atrás:

Mi amante está en un cortijo,
y hasta el sábado no viene;
¡malhaya el *aperador*
que tanto me lo entretiene³¹!

Mi amor está en un cortijo,
y hasta el domingo no viene;
maldito el *aperaor*
que tanto me lo entretiene³².

Mi amante está en un cortijo,
y hasta la *quinsá* no viene,
¿quién será el *aperaor*
que tanto me lo entretiene³³?

Esta última canción está acompañada de un subrayado de su editor que nos muestra hasta qué punto puede ser significativo el contexto etnográfico a la hora de aventurar interpretaciones: «Cada quince días aproximadamente —la *quinsá*— los temporeros volvían del cortijo al pueblo a fin de efectuar la *muáa*, esto es, mudarse de ropa. La novia, mientras tanto, queda suspirando».

Falta atender a otras versiones tan originales como estas, metamorfoseada la primera en canción de cuna, y la segunda en canción de ronda:

[A] esta niña chiquita
nadie la siente,
¿dónde andará su madre
que se entretiene³⁴?

Amor mío, amor mío,
la ronda viene;

30.— Pilar Barrios Manzano, «Coplas carnaval (satíricas y burlescas). Cabeza del Buey», en *Nuestra Música. Portal sobre patrimonio musical extremeño* (Universidad de Extremadura). En línea: <http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/bd_serena/cabezabuey.htm>.

31.— José Jiménez Urbano, *Cantares populares de Doña Mencía (Cancionero popular de un pueblo cordobés)* (Córdoba: Edición del autor, 1990), p. 212.

32.— Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz*, p. 145.

33.— Jiménez Urbano, *Cantares populares de Doña Mencía*, p. 180.

34.— Manuel Fernández Gamero, *Las canciones de cuna en Andalucía: repertorio y estudio*, tesis doctoral (Sevilla: Universidad, 2006), p. 613.

que venga o que no venga,
¿quién la detiene³⁵?

Llama la atención, en fin, que la canción haya saltado también las aguas del océano, y que haya sido registrada de esta manera en Puerto Rico y en Panamá: la primera con la habitual rima en *é.e*, y la segunda con la menos común rima en *í.o*:

A oración tocan,
mi amor no viene,
¿quién será la dichosa
que lo entretiene³⁶!

Las tres de la tarde son
y mi bien no ha aparecido,
hoy maldigo la cantina
que lo tiene entretenido³⁷.

Las versiones gallegas y portuguesas

En la tradición oral gallega han sido registrados más ecos y reminiscencias de nuestro cantar. Alguno tan cercano a las versiones en castellano y tan incuestionables como el que reza

Xa son as doce da noite
e o meu amante non vén;
quen será a picarona
que no camino o detén³⁸.

Hay otras versiones gallegas que se han mantenido fieles a la rima en *é*, que es trasunto galaico de la rima castellana en *é.e*, pero que han quedado contaminadas por metáforas y fórmulas de sabor tradicional —la del cántaro roto, alusivo a virginidades perdidas, por ejemplo—, que llevan el grado de parentesco a una lejanía mayor:

Maruxiña, foi á fonte,
moito tarda, que non vén;

35.— Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego*, vol. II, p. 200, núm. 890.

36.— Marcelino J. Canino Salgado, *La canción de cuna en la tradición de Puerto Rico* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970), p. 116.

37.— Manuel F. Zárte y Dora Pérez de Zárte, *La décima y la copla en Panamá* (Panamá: Talleres de La Estrella de Panamá, 1952; sigo la reed. de Panamá, 2. vols.: Autoridad del Canal, 1999) II, p. 537.

38.— Manuel Rico Vereá, *Cancioneiro popular das Terras do Tamarela* (Vigo: Galaxia, 1989), p. 66.

ou rompeu ó cantariño,
ou en amores se detên³⁹.

Aquela nena bunita,
aquela nena non vén;
como era bunitiña,
algún galán a detén⁴⁰.

Aquela nena bonita,
aquela nena non ven;
como é tan bonitiña
algún galán a detén.

A laranxa foi á fonte,
tanto tarda que non ven;
ou quebrou a cantariña
ou se namorou de alguén.

Maruxina foi á fonte
canto tarda que non ven:
ou rompeu a cantariña
ou se embarrou con alguén.

Santiagoño foi ó vino,
moito tarda que non ven:
ou quebrou a cantariña
ou se namorou de alguén⁴¹.

Miña nai, o pote ferve,
a da verdura non vén:
ela como é bonitiña
algún galán a detén⁴².

Carmina vai na fonte,
muito tarda que non ven;
no saltadoiro da horta
algún galán a detén⁴³.

39.– José Casal Lois, *Colección de cantares gallegos*, ed. Domingo Blanco (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001), p. 84.

40.– Domingo Blanco, *A poesía popular en Galicia: 1745-1885*, 2 vols. (Vigo: Xerais, 1992) II, p. 132, núm. 2094.

41.– Xoaquín Lorenzo Fernández, *Cantigueiro popular da Limia Baixa* (Vigo, Galaxia: 1973), p. 43, núm. 269; p. 35, núm. 120; p. 94, núm. 1224; y p. 141, núm. 2108.

42.– M. Quintáns Suárez, *Cancioneiro popular do Fisterra galego: 2500 cantareas comentadas e clasificadas por temas*, 3 vols. (Noia, A Coruña: Toxosoutos, 2000), III, p. 39, núm. 1655.

43.– Isaac Rielo Carballo, *Cancioneiro da Terra Cha (Pol)* (A Coruña: Edicións do Castro, 1980), p. 38, núm. 318.

Tampoco han faltado en la tradición oral portuguesa versiones inconfundibles de nuestra canción:

Já é noite, o sol é posto
e o meu António não vem...
se serão amores novos
que o meu António lá tem?

Onze horas, meia-noite,
já meu amor cá não vem.
ou tem conversa a seu gosto,
ou alguém mo entretém⁴⁴.

Santa Rosa de Lima, Ventura García Calderón y Alejo Carpentier

Los vericuetos por los que ha circulado nuestra canción no se agotan aquí, ni mucho menos. Resta conocer algunas versiones absolutamente excéntricas, que nos van a obligar a cambiar una vez más de registro y hasta de continente. En efecto, a Santa Rosa de Lima (1586-1617) se le atribuye la composición de una canción que, si no estuviésemos sobre aviso de la condición religiosa de su autora, diríamos que es de exaltado tono erótico:

¡Ay de mí! A mi querido,
¿quién le suspende?
Tarda, y es medio día,
pero no viene.

Mientras en otra parte
sin mí lo pasa,
corazón, vida y ojos
se me desmayan⁴⁵.

Hermosa e inflamadísima canción en dos estrofas, que si se pone al lado de la canción de Melibea, da sin duda bastante que pensar, porque en la peruana las dos estrofas forman una unidad de composición evidente, ¿cómo en el caso de *La Celestina*? Costaría discernir, por otro lado, cuál, de las voces, si la de Melibea o la de Santa Rosa, muestra síntomas de más amorosa pasión.

44.– José Leite de Vasconcellos, *Cancioneiro popular português*, ed. Maria Arminda Zaluar Nunes, 3 vols. (Coimbra: Universidade, 1975-1983) I, pp. 501 y 504.

45.– Leonardo Hansen, *Vida admirable de Santa Rosa de Lima: patrona del nuevo mundo* (Vergara: Tip. de «El Santísimo Rosario», 1895), p. 155.

El caso es que los versos que se han atribuido tradicionalmente a Santa Rosa de Lima han serpenteado por un extraño y tortuoso camino editorial y literario. En efecto, en el año 1914 publicó el escritor franco-peruano Ventura García Calderón, en París, donde vivía, una sintética historia de la literatura peruana que dedicaba algunos párrafos a Santa Rosa de Lima, a la que atribuía en un momento dado esta composición,

Pajarillo, ruiseñor,
alabemos al Señor;
tú alaba a tu criador,
y yo alabaré a mi Redentor,

y más adelante (como si fueran independientes) esta otra:

Las doce son dadas,
mi esposo no viene,
¿quién será la dichosa
que lo entretiene?

Advertía el pudoroso y ampuloso García Calderón que «no buscaremos en estos monólogos apasionados otra cosa que el ferviente testimonio del alma limeña, todavía simple en su piedad y en su lirismo»⁴⁶. Dejó sin declarar el escritor franco-peruano, por desgracia —el escrúpulo filológico no fue nunca su especialidad—, cuáles eran sus fuentes. Pero el caso es que la estrofa que empieza «Pajarillo, ruiseñor...» se parece (por casualidad, quizás) a la que en boca de Melibea comenzaba «Papagayos, ruiseñores...». Y que la estrofa que se iniciaba «Las doce son dadas / mi esposo no viene...» se asemeja más a las versiones folclóricas recogidas en tiempos modernos en España que a la que fuentes más viejas y acreditadas atribuían a Santa Rosa: «¡Ay de mí! A mi querido, / ¿quién le suspende...?».

¿Por qué caería en tan confuso anacronismo García Calderón? ¿Sería descuido o error lo que le hizo trocar los versos antiguos de la religiosa peruana por los modernos de los aldeanos españoles? ¿Escribiría de memoria, sin tener fuentes fiables delante? Téngase en cuenta que él era aficionado (más que experto) conocedor del cancionero popular español, y que en París publicaría unos años después, en 1921, una liviana y prescindible antología de *Las mejores coplas españolas, con un ensayo preliminar de Emilio Carrere*. No sabemos qué es lo que le llevaría a cometer tan grave error, pero sí sabemos que se permitió hacer una trampa adicional: escribir «esposo» (que sonaba más católico) en lugar del menos recatado «amor» de los versos folclóricos: «Las doce son dadas, / mi esposo no viene...», en vez de «Las doce son dadas, / mi amor no viene...» del registro tradicional.

46.— Ventura García Calderón, «La literatura peruana (1535-1914)», *Revue Hispanique* 31 (1914), pp. 305-391, p. 313.

En fin: Margit Frenk conocía el artículo de García Calderón, y reprodujo, en el apabullante aparato crítico de su catálogo, la canción que él tramposamente manipuló, atribuyendo a Santa Rosa de Lima lo que era pastiche urdido por el propio García Calderón. De ese modo, el descuidado y desconsiderado escritor franco-peruano dio gato por liebre, o folclore español aviesamente retocado por versos monjiles peruanos, no solo a sus inadvertidos lectores de 1914, sino también a los lectores posteriores del *Corpus* de Margit Frenk.

Para terminar de enredarlo todo resulta que el novelista cubano Alejo Carpentier, en su gran novela *Los pasos perdidos* (1952), que está ambientada en Venezuela, aludió dos veces, en el inicio y en el final, a la vieja cancioncilla pasada por el tamiz de Santa Rosa de Lima. Cuba, Venezuela y Perú, pintorescamente revueltos:

Tuve la insólita curiosidad de saber qué santo honrábamos en la fecha de hoy: 4 de junio. San Francisco Carraciolo —decía el tomo de edición vaticana donde yo estudiara antaño los himnos gregorianos—. Absolutamente desconocido para mí. Busqué el libro de vidas de santos, impreso en Madrid, que mucho me hubiera leído mi madre, allá, durante las dichosas enfermedades menores que me libraban del colegio. Nada se decía de Francisco Carraciolo. Pero fui a dar a unas páginas encabezadas por títulos píos: *Recibe Rosa visitas del cielo; Rosa pelea con el diablo; El prodigio de la imagen que suda*. Y una orla festoneada en que se enredaban palabras latinas: *Sanctae Rosae Limanae, Virginis. Patronae principalis totius American Latinae*. Y esta letrilla de la santa, apasionadamente elevada al Esposo:

¡Ay de mí! ¿A mi querido
quién le suspende?
Tarda y es mediodía,
pero no viene.

Un doloroso amargor se hinchó en mi garganta al evocar, a través del idioma de mi infancia, demasiadas cosas juntas. Decididamente, estas vacaciones me ablandaban. Tomé lo que quedaba del jerez y me asome nuevamente a la ventana.

Paso días enteros en la cama, tratando de olvidar lo que me amenaza con lecturas maravilladas del *Popol-Vuh*, del Inca Garcilaso, de los viajes de fray Servando de Castillejos. A veces abro el tomo de *Vidas de Santos*, encuadernado en terciopelo morado donde se estampan en

oro las iniciales de mi madre, y busco la hagiografía de Santa Rosa que se abriera bajo mis ojos, por misteriosa casualidad, el día de la partida de Ruth —día en que tantos rumbos se trastocaron sin estrépito, por obra de una asombrosa convergencia de hechos fortuitos—. Y, cada vez, hallo una mayor amargura al encontrarme con la tierna letrilla que parece cargarse de lacerantes alusiones:

¡Ay de mí! ¿A mi querido
quién le suspende?
Tarda y es mediodía,
pero no viene⁴⁷.

Queden en momentáneo suspenso, aquí, los sones de la canción (¿o de las dos canciones?) de Melibea, hasta que, en alguna ocasión que ojalá se halle cercana, podamos volver a recuperarlos.

Y finalicemos poniendo de relieve que el lenguaje de la canción tradicional, para quien tenga el cuidado y la sensibilidad de atender a él, es mucho más claro, hermoso, rico, elocuente e instructivo que el de cualquier crítica que podamos nosotros formular. Y por ello huelga casi buscar conclusiones a los versos que han ido pasando ante nosotros. Aunque hay una idea que sí me gustaría subrayar como lección primera sacada de nuestra indagación, en la que ha habido repaso de libros y bibliografías eruditas, sí, pero también incursiones por campiñas, aldeas y voces hirsutamente campesinas a las que no es muy dada a acercarse la crítica textual: que la filología entendida como ciencia exclusivamente de los textos escritos, como ecdótica con pretensiones de autosuficiente, es una ciencia que poca cuenta cabal y comprensiva puede dar de las escrituras a las que se enfrenta, en particular cuando de un modo o de otro están relacionadas con la voz oral. La decodificación textual debe ir acompañada de la decodificación cultural, con todos los rodeos y desafíos que ello entraña, y con toda la atención que se merece el registro oral que corre muchas veces en paralelo o que se cruza con el escrito. Los versos que cantaba Melibea en su huerto no pueden ser interpretados atendiendo solo a su configuración retórica y a la historiografía del texto de *La Celestina*, haciendo oídos sordos a los sones y ecos que venían de antes, que siguieron su camino después, y que hacen de la página de *La Celestina* en la que se posaron —por más sacralizada que nosotros tengamos esa gran obra— una estación de tránsito accidental.

Es verdad que jamás podremos aclarar, tantos siglos después, todas nuestras dudas acerca de la canción (¿o de las dos canciones?) que entonó Melibea en su huerto mientras esperaba a Calisto. Pero confrontarla(s) con sus paralelos tradicionales (y con los letrados que bebieron, en última

47.—Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (Madrid: Alianza, reed. 2004) pp. 14-15 y 259-260.

instancia, de los tradicionales), es condición indispensable para conocer mejor su esencia y para entenderlas más cabalmente.

Bibliografía citada

- ALCALÁ ORTIZ, Enrique, *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile*, 8 vols. ([Priego de Córdoba]: Ediciones Huerta Palacio, [reed. 2006]).
- ALÍN, José María, «Los poemas divinizados de Fray Ambrosio Montesino», *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad, 2005), pp. 111-134.
- , «Referencias nuevas (andaluzas) de canciones viejas», *Romances y canciones en la tradición andaluza*, eds. Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano (Sevilla: Fundación Machado, 1998), pp. 119-138.
- ALÍN, José María, y María Begoña BARRIO ALONSO, *Cancionero teatral de Lope de Vega* (Londres: Tamesis, 1997).
- ALONSO CORTÉS, Narciso, «Cantares populares de Castilla», *Revue Hispanique* xxxii (1914), pp. 87-427.
- ÁLVAREZ CURIEL, Francisco, *Cancionero popular andaluz* (Málaga: Arguval, 1991).
- ARMISTEAD, Samuel G., *La tradición hispano-canaria en Luisiana* (Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2007).
- BARRIO ALONSO, María Begoña, «Algunas notas sobre *Aquel pastorcillo, madre...*», en *De balada y lírica*, II, coords. Diego Catalán, Jesús Antonio Cid Martínez, Ana Valenciano, Flor Salazar y Beatriz Mariscal (Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal, 1994) pp. 43-52.
- BARRIOS MANZANO, Pilar, «Coplas carnaval (satíricas y burlescas). Cabeza del Buey», en *Nuestra Música. Portal sobre patrimonio musical extremeño* (Universidad de Extremadura). En línea: <http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/bd_serena/cabezabuey.htm>.
- BLANCO, Domingo, *A poesía popular en Galicia: 1745-1885*, 2 vols. (Vigo: Xerais, 1992).
- CANCIONERO musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, ed. José Romeu Figueras, 2 vols. (Barcelona: CSIC, 1965).

- CANINO SALGADO, Marcelino J., *La canción de cuna en la tradición de Puerto Rico* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970), p. 116.
- CARPENTIER, Alejo, *Los pasos perdidos* (Madrid: Alianza, reed. 2004).
- CAPDEVIELLE, Ángela, *Cancionero de Cáceres y su provincia* (Cáceres: Diputación Provincial, 1969).
- CASAL LOIS, José, *Colección de cantares gallegos*, ed. Domingo Blanco (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2001).
- CASTRO GUIASOLA, Florentino, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina* (Madrid: Anejo V de la *Revista de Filología Española*, 1924).
- COLECTIVO EL TRIGARRAL, *Vida y costumbres en la comarca burgalesa de Arlanza* (Burgos: Excma. Diputación Provincial, 1993).
- CÓRDOVA Y OÑA, Sixto, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols. (Santander: Aldús, 1948-1949; reed. G. de Córdoba, 1980).
- CROCE, Benedetto, «Antica poesía spagnuola», *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 37 (1939), pp. 81-97.
- DEYERMOND, Alan, «La Celestina como cancionero», *Medievalia* 40 (2008), pp. 86-95.
- DORRA, Raúl, *Entre la voz y la letra* (México: BUAP-Plaza y Valdés, 1997).
- FERNÁNDEZ GAMERO, Manuel, *Las canciones de cuna en Andalucía: repertorio y estudio*, tesis doctoral (Sevilla: Universidad, 2006).
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, «Séguedilles anciennes», *Revue Hispanique* VIII (1901), pp. 309-331.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 2003).
- FRENK, Margit, y José Manuel PEDROSA, «Nuevas supervivencias de canciones viejas», *Revista de Literaturas Populares* VIII:2 (julio-diciembre 2008), pp. 291-318.
- GARCÍA-ALCALDE, Jenaro L., *Cancionero de 150 canciones para fiestas celebraciones y saraos para cantar en compañía* (S. I: Sindicato Independiente Ampe-Asturias, 2002), núm. 13. En línea: <<http://www.anpe-asturias.com/noticias/images/docs/varios/viajes/CANCIONERO.pdf>>.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura, «La literatura peruana (1535-1914)», *Revue Hispanique* 31 (1914), pp. 305-391.
- GARCÍA REDONDO, Francisca, *Cancionero arroyano* (Cáceres: Diputación Provincial, 1985).
- GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano, «El folklore villanovense», *Revista de Folklore* 74 (1987), pp. 56-61.
- , *Por la geografía cacereña (Fiestas populares)* (Madrid: [ed. del autor], 1968).
- HANSEN, Leonardo, *Vida admirable de Santa Rosa de Lima: patrona del nuevo mundo* (Vergara: Tip. de «El Santísimo Rosario», 1895).
- INCIPIARIO SEFARDÍ: *el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos XV-XIX)*, eds. Edwin Seroussi, con la colaboración de Rivka Havassy, y la parti-

- cipación de Paloma Díaz-Mas, Jacob M. Hassán, José Manuel Pedrosa y Elena Romero (Madrid: CSIC, 2009).
- JIMÉNEZ MONTALVO, María del Mar, *La literatura oral de Terrinches: géneros, etnotextos, estudio*, tesis doctoral (Alcalá de Henares: Universidad, 2006).
- JIMÉNEZ URBANO, José, *Cantares populares de Doña Mencía (Cancionero popular de un pueblo cordobés)* (Córdoba: Edición del autor, 1990).
- LA BRAÑA. *Canción tradicional leonesa. Va por León 3. Música Tradicional Leonesa*. En línea: <<http://webs.ono.com/labrana04/paginasdiscos/vaporleon3.htm>>.
- LEITE DE VASCONCELLOS, José, *Cancioneiro popular português*, ed. Maria Armin da Zaluar Nunes, 3 vols. (Coimbra: Universidade, 1975-1983).
- LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962).
- LORENZO FERNÁNDEZ, Xoaquín, *Cantigueiro popular da Limia Baixa* (Vigo: Galaxia, 1973).
- MANZANO, Miguel, *Cancionero de folklóre musical zamorano* (Madrid: Alpuerto, 1982).
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid: Castalia, 1966).
- MCGRADY, Donald, «Misterio y tradición en el romance de *El prisionero*», *Actas del X Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 24-26 de agosto de 1989*, ed. A. Vilanova (Barcelona: PPU, 1992), pp. 273-282.
- MELE, Eugenio, «Un villancico della *Celestina* popolare in Italia nel Cinquecento», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* CVI (1935), pp. 288-291.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, 4 vols. (Madrid: Bailly-Baillière e Hijos, 1905-1915).
- NIEVES MARTÍN, Rafaela, *Literatura y cultura oral de la comarca de San Vicente de Alcántara (Badajoz)*, tesis doctoral (Alcalá de Henares: Universidad, 2010).
- PANERO, Juan Antonio, *Canciones tradicionales de Sayago* (Zamora: Aderisa, 2008).
- PEDROSA, José Manuel, «Literatura oral en el Camino de Santiago: Frómista (Palencia)», *Revista de Folklore* 175 (1995) pp. 26-30.
- , reseña a Samuel G. Armistead, *The Spanish Tradition in Louisiana*, en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XLVIII (1993) pp. 256-259.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., *La niña y el mar: formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010), pp. 84-85.
- QUINTÁNS SUÁREZ, M., *Cancioneiro popular do Fisterra galego: 2500 cantareas comentadas e clasificadas por temas*, 3 vols. (Noia, A Coruña: Toxosoutos, 2000).
- RICO VÉREA, Manuel, *Cancioneiro popular das Terras do Tamarela* (Vigo: Galaxia, 1989).

- RIELO CARBALLO, Isaac, *Cancioneiro da Terra Cha (Pol)* (A Coruña: Ediciós do Castro, 1980).
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Cátedra, reed. 1998).
- ROS-FÁBREGAS, Emilio, «Melodies for private devotion at the Court of Queen Isabel», *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*, ed. Barbara F. Weissberger (Londres: Tamesis. 2008), pp. 83-107.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis, «La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras Minervae Beticae* 38 (2010), pp. 299-300.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús, y Fernando ORNOSA FERNÁNDEZ, *Cancionero secreto de Asturias* (Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2005).
- Un muestreo en la poesía tradicional de La Mancha Baja. Colección «Vicente Ríos Aroca»*, ed. J. M. Fraile Gil (Albacete: Zahora 33, 1993).
- ZÁRATE, Manuel F., y Dora PÉREZ DE ZÁRATE, *La décima y la copla en Panamá* (Panamá: Talleres de La Estrella de Panamá, 1952; sigo la reed. de Panamá, 2. vols.: Autoridad del Canal, 1999).

PEDROSA, José Manuel, «'La media noche es pasada, / y no viene': avatares de una canción, entre *La Celestina* y Alejo Carpentier», *Celestinesca* 38 (2014), pp. 85-112.

RESUMEN

En el auto XIX de *La Celestina* canta Melibea dos breves canciones que han pervivido en la tradición oral panhispánica durante cinco siglos. El artículo analiza los orígenes y la evolución de ambas canciones, desde el punto de vista de la métrica, las fórmulas, el tema y el estilo.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, canción lírica, literatura oral y literatura escrita.

ABSTRACT

In *La Celestina* (auto XIX), Melibea sings two short songs that have survived in the Pan-Hispanic oral tradition for five centuries. This article analyzes the origins and evolution of both songs, from the point of view of metric, formulas, theme and style.

KEY WORDS: *Celestina*, folk song, oral and written literature.



Erratas y corrector de la impresión: Alonso de Proaza y *Celestina*¹

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

Para Joseph T. Snow

Preámbulo

El presente artículo realizado con posterioridad al que en este mismo número de *Celestinesca* aparece publicado con el título de «Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Catalogación, cuantificación y consecuencias editoriales», está estrechamente vinculado con él, como partes integrantes de un amplio estudio de las cuatro ediciones citadas que ambos autores estamos realizando en común. Por ello, el Preámbulo redactado para aquel puede servir también de referencia para este, lo que nos permite entrar directamente en materia.

Evaluación de las erratas

La evaluación de las erratas en las cuatro ediciones precisa de una reflexión previa para determinar en qué debemos fijarnos para considerarlas como tales y a tal efecto nos hemos impuesto una condición sumamente restrictiva: solo contabilizaremos aquellas que por su evidencia debieran haber sido enmendadas si realmente se hubiera realizado una corrección de pruebas posterior al trabajo de los cajistas. Por ello hemos ignorado todos aquellos casos que pudieran atribuirse a fluctuaciones de carácter ortográfico y a aspectos de la evolución fonológica de la lengua, y también a recursos propios de la práctica tipográfica ajena a la ortografía

1.- Este trabajo fue presentado en las *xv Jornadas de Trabajo de la Asociación Española de Bibliografía* el 28 de noviembre de 2014 en la Biblioteca Nacional de España.

y que ya hemos analizado en otro trabajo² o analizaremos en otras fases de nuestra investigación en curso:

- vacilaciones en las grafías de los fonemas sibilantes dentales Ç, Z, C (+e, i) y SC (+ e, i) y en las de los fonemas velares X, G y J
- usos de B y V o U con valor de vocal y consonante
- presencia o ausencia de H, tanto inicial como intercalada
- usos de I, J, Y según su valor vocálico o consonántico
- uso de consonantes dobles o simples
- alternancia en el uso de determinadas vocales, especialmente entre E-I y O-U.

Tampoco hemos considerado las omisiones de partículas, las uniones o separaciones inadecuadas de palabras ni el uso de mayúsculas y minúsculas estimando que gran parte pueden ser recursos tipográficos de los cajistas como consecuencia de la necesidad de justificar exactamente las líneas.

Pese a estas drásticas restricciones que excluyen la exactitud y la exhaustividad que el lector interesado puede encontrar en la edición crítica de la *Comedia de Calisto y Melibea* del profesor Canet (2011), nuestros recuentos, que no contemplan los paratextos y tienen solo un valor indicativo, arrojan las siguientes cifras:

Edición de Toledo: 267
 Edición de Burgos: 122
 Edición de Zaragoza: 251
 Edición de Valencia: 191

Un buen número de estas erratas se ha introducido de manera más o menos mecánica, son fallos tipográficos de distribución: inserción de unas letras por otras, transposición de letras o sílabas, tipos invertidos, y sobre todo letras que cuando se invierten se parecen, como la U por N y la N por U, tanto en su valor vocálico como consonántico, en particular en la edición de Toledo. En este mismo sentido destacamos dos muestras de descuido en la edición de Zaragoza: las letras capitales de inicio de auto, en ambos casos M, están invertidas en los autos XII y XIV, leyéndose por tanto WOÇOS en aquel y WUCHO en este. En ocasiones encontramos sílabas y palabras repetidas:

- *bien auentuturadas orejas* (Auto I): Toledo [a_{iii}^{r:17-18}]³
- *y hazia la mano dere la mano derecha* (Auto III): Toledo [c_{vj}^{v:32} - c_{vij}^{r:1}]

2.– Remedios Prieto de la Iglesia, «Constricciones y libertades ortográficas de los impresores en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514», *Titivillus*, 1, en prensa.

3.– Entre corchetes se indica la signatura tipográfica: letra del cuaderno y número de la plana, recto (r) y vuelto (v) seguido del número de la línea.

- *adueruersidad* (Auto VIII): Toledo [f_{vij}^{v:25-26}]
- *timididos* (Auto V): Burgos [e_{ij}^{v:19-20}]
- *que ya es muerta: que ya es muerta celestina* (Auto XVI): Valencia [h_{ij}^{r:20-21}]

Veamos ahora algunos errores textuales, bien por malas lecturas del original de imprenta, bien porque en este ya existieran errores que se reproducen en cadena.

Como ya puso en evidencia Miguel Marciales (1985: I: 86, n. IV. 56), las dos *Tragicomedias* nos ofrecen una transposición textual en la conversación entre Celestina y Melibea del Auto IV que tendría que estar en el parlamento anterior de Celestina en el que, con el fin de que Melibea se apiade de Calisto, le pone ejemplos de la misericordia de los animales con las personas o con ellos mismos. He aquí el texto zaragozano⁴:

(Ce) bien ternás señora noticia en esta cibdad de vn caullero mancebo / gentil hombre/ de clara sangre / que llaman Calisto? El pelicano rompe el pecho: por dar a sus hijos a comer de sus entrañas. las cigüeñas mantienen otro tanto tiempo a sus padres viejos en el nido / quanto ellos le dieron ceuo siendo pollitos: pues tal conocimiento dio la natura a los animales y aues. (Me) ya. ya. ya. buena vieja no me digas más: no passes adelante: esse es el doliente por quien has hecho tantas premissas en tu demanda ... [c_{vij}^{r:15-22}]

Digno de destacar es que esta transposición no se corrija en la edición de Valencia [c_v^{r:10-13}] (ni en dos de las «falsas 1502»: en la toledana de los sucesores de Hagenbach y en una de de las de Cromberger⁵).

En el Auto I se encuentra una frase pronunciada por Pármeno carente en sí de sentido (aunque puede intuirse): «y en tierra está adorando a la más antigua y puta **tierra** [vieja]⁶ que fregaron sus espaldas en todos los burdeles». El error es recurrente en las cuatro ediciones⁷.

También se repite en las cuatro ediciones la frase dicha por Celestina en el Auto V: «nunca huyendo: huyó la muerte **al** couarde»⁸, que Russell (2001: 328) corrige por: «nunca huyendo huyó la muerte [el] covarde»⁹.

4.– En las transcripciones respetamos la ortografía original, incluidos los signos de puntuación; pero separamos las palabras y las acentuamos según las reglas actuales de la RAE. Desarrollamos las abreviaturas.

5.– Véase Francisco J. Lobera *et alii*, 2011, pp, 125 y 628-629.

6.– Se indica entre corchetes la corrección del error.

7.– Toledo [b_v^{r:18-20}]. Burgos [b_{iiij}^{v:29:30}]. Zaragoza [b_{iiij}^{v:33-34}], Valencia [b_{ij}^{v:29-31}].

8.– Toledo [d_{vij}^{r:29}]. Burgos [3_{ij}^{v:20-21}]. Zaragoza [d_{ij}^{r:4-5}]. Valencia [c_{vij}^{v:29-30}]

9.– Dada su equivalencia, otros editores modernos la conservan, tales como Cejador (1968: I: 194), Marciales (1985: II: 98), Severin (1989: 171), Cantalapiedra (2000: II, 426), Lobera *et alii*

Finalmente, he aquí un reducido muestrario de erratas o errores que dan lugar a frases difíciles o a afirmaciones contrarias a los propósitos del autor. Para evidenciarlo ponemos entre corchetes las lecturas correctas que aparecen en las demás ediciones:

Toledo

- *si possible es sanar sin arte ni aparejo: más ligero es guarescer por arte: que [y] por cura* (Auto I) [a_v v:11-13]
- *se sometieron a los pechos y resollos de viles azemileros: y otros [y otras a] brutos animales* (Auto I) [a_{vj} v:26-27]
- *Siendo este nacido [no] alabaran a Orfeo* (Auto IV) [d_{vj} r:7-8]
- *así era tu madre que dios aya. la prima de vuestro [nuestro] officio* (Auto VII) [f_j r:12]
- *agora te digo: que [no] ay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo* (Auto VII) [f_{ijj} r:9]
- *acuerdate si fueres por conserua: apañes vn bote para aquella gentileza [gentezilla]* (Auto VIII) [g_{ij} r:2-3]
- *no para me desterrar nueuamente de su presencia: pero para alcançar [alçar] el destierro* (Auto XII) [h_{vijj} r:22-23]
- *desuariat Calisto desuiar [desuariat]* (Auto XII) [i_j v:8]

Toledo y Burgos

- *torpe cosa es mentir al [el] que enseña a otro* (Auto I) [Toledo: a_{vj} v:4-5; Burgos: a_{ijj} r:12-13]

Zaragoza

- *Su desatino y arador [ardor] basta para perder a sí* (Auto III) [c_{ij} v:7]
- *el generoso [género] flaco de las hembras es más apto para las prestas cautelas* (Auto VI) [d_v r:28-29]
- *Ni te lo deue Sempronio de burro [fuero]* (Auto VII) [d_{vijj} r:30]
- *Señor Calisto qué es esto que en la calle sueña [sueña]?* (Auto XII) [g_{ijj} r:22-23]

Valencia

- *al cabo estoy: basta para mi merecer* [mecer] *el ojo* (Auto I) [a_{viiij}^{v:26-27}]
- *tu piensas que vituperio es en las orejas desta: el hombre* [nombre] *que la llamé* (Auto I) [a_{viiij}^{v:42} - b_j^{r:1}]
- *enseñada* [enseñada] *está mi madre* (Auto I) [b_v^{r:16}]
- *nunca blanca gané en que no touiesse su amistad* [mitad] (Auto III) [b_{viiij}^{v:8}]
- *yo lo haré de mi hierro si biuo: yo le contaré en el numero de los niños* [de los míos] (Auto III) [b_{viiij}^{v:28-29}]
- *baca* [baja] *la sangre del cabrón* (Auto III) [c_j^{v:16}]
- *aquel mudar de cabellos su primera y fresca calor* [color] (Auto IV) [c_{iiij}^{v:24}]
- *que no soy tan vieja* [viciosa] *como piensas* (Auto VII) [d_{viiij}^{v:18-19}]
- *es nueuamente nascido en mi cuerdo* [cuerpo] (Auto X) [f_j^{v:1}]

Alonso de Proza, ¿fue el corrector de pruebas,
o fue el censor de la obra?¹⁰

La gran cantidad de erratas que hemos contabilizado en las cuatro ediciones estudiadas permite deducir que o bien no se efectuó revisión alguna durante o después de la estampación de los pliegos de pruebas¹¹ o, por lo menos, que tal revisión resultó completamente ineficaz¹². Sin embargo, las ediciones de Toledo, Zaragoza y Valencia y, salvo la de Burgos (según el único ejemplar, manipulado e incompleto, que se conserva de ella), todas las realizadas en castellano llevan unas coplas-colofón de arte mayor, precedidas por la frase «ALONSO DE PROAZA: CORRECTOR DE LA IMPRESION AL LECTOR»¹³ en las que se enjuicia la obra resaltando sus méritos morales y literarios y se declara que el tratado ha sido «REUITO Y BIEN CORREGIDO CON GRAN VIGILANCIA: PUNTADO Y LEYDO».

10.- Véase nuestro trabajo sobre este tema en «'Auctor', 'Autor' y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*», *Celestinesca* 35 (2011), concretamente las páginas 120-122.

11.- Para el proceso de corrección de pruebas en las imprentas, véase Pedraza Gracia 2003: 111-112.

12.- José Luis Canet (2014: 53-82), tras demostrar que la edición de Toledo salió efectivamente de los talleres de Hagenbach, comenta la cantidad de erratas y fallos de composición que presenta y como consecuencia anota: «la imprenta de Hagenbach no utilizó un corrector que revisara en el propio taller cada página salida de la prensa» (p. 60) y planea la duda de cuál sería realmente la función de Alonso de Proaza (pp. 59-60). Ya anteriormente (2007: 45; 2011: 28) había expresado su extrañeza porque en las coplas no hay ninguna referencia a la corrección de erratas según era costumbre en los correctores de pruebas, y se pregunta: «¿Proaza es únicamente corrector de imprenta o su función se amplía a la de editor?».

13.- La transcripción sigue la ortografía y puntuación de la edición de Toledo.

Resulta sorprendente la contradicción entre ambas evidencias y más aún que una persona tan relevante en el ámbito cultural y editorial como Proaza hubiera autorizado con su nombre tales afirmaciones, en el caso de que la expresión «corrector de la impresión» fuera equivalente a «corrector de pruebas», como frecuentemente se ha aceptado. Tampoco resulta comprensible en tal supuesto que Proaza hubiera ejercido tal función en todas las ediciones, incluso en las posteriores a su muerte (h. 1519) ya que la corrección de pruebas es algo propio y exclusivo de cada edición. Por otra parte, como no podemos poner en duda las afirmaciones que Alonso de Proaza avala con su nombre, resulta casi necesario deducir que el sintagma «corrector de la impresión» se refiera a una actividad ajena al trabajo de los cajistas y que una vez realizada sea aplicable a todas las ediciones. Una solución es que se trate de una corrección del manuscrito del autor previa a la estampación, en definitiva, de una censura, lo que según el *Diccionario de Autoridades* (voz *censurar*) implicaría la «calificación, reforma o reprobación de la obra».

Con esta interpretación no solo se solucionan las contradicciones anteriormente resaltadas, sino que se patentiza el cumplimiento exacto de la Pragmática de los Reyes Católicos de 1502 dirigida a impresores de moldes, encuadernadores, mercaderes de libros y factores, y que regula el control previo a la impresión. En ella se incluye la siguiente y tajante orden:

E mandamos que de aquí adelante no sea *ninguno osado de vender libro alguno* [...] sin que primero sea examinado e dada licencia para ello como dicho es e sin que *cada uno de dichos libros vaya señalado* del perlado de quien fue visto, o examinado, o de la persona o personas que por ellos, o por qualquier de ellos fueren nombrados para ello e tovieren su licencia especial para lo hazer.[...] (Por la transcripción, Fermín de los Reyes Gómez 2000: II: 780-781. El énfasis es nuestro).

¿Cómo podría cumplimentarse esa orden tajante y expresa de que cada libro vaya señalado por un censor? La Pragmática no especifica la forma en que ha de materializarse; sin embargo, a este respecto resultan pertinentes estas reflexiones de Fermín de los Reyes Gómez (2003: I: 101-102):

Sus efectos [los de la censura previa] en la estructura del libro apenas se dejan notar en los primeros años, pues en la pragmática no se obliga a la inserción de ningún documento. Sí *continúa y se acentúa la mención* en buena parte de los libros, en portada o *en colofón*, a la corrección y pulcritud del texto. (Énfasis añadido)

En definitiva, las coplas finales de Proaza constituyen un colofón rimado que da cumplimiento a la Pragmática en todos sus extremos: Alonso de

Proaza, clérigo, humanista y vinculado a Cisneros por amistad y afinidades ideológicas¹⁴, designado como «corrector de la impresión», da su aprobación y licencia y esta aparece necesariamente en todos y cada uno de los libros de todas las ediciones que pretendieran ser vendidos en España.

Es verdad que la edición de Toledo precedió en dos años a la promulgación de la Pragmática de los Reyes Católicos, pero las posteriores a 1502 estuvieron ya plenamente sujetas a sus mandatos y, en ellas, son estas mismas estrofas de Alonso de Proaza el único lugar en que se alude a la revisión y corrección del texto. Fermín de los Reyes (2000: 90-95) afirma que «la ley se sanciona tras varios años de prácticas» y lo confirma con más de 60 referencias a la censura, revisión o aprobación en ediciones españolas incunables y de principios de XVI anteriores a 1502, una gran mayoría en colofones, con fórmulas semejantes a la usada por Proaza¹⁵ y todas con el nombre y/o cargo del censor, entre las que recoge la *Comedia* impresa en Sevilla por Polono¹⁶. Además, no olvidemos que la *Bula intermultiplices* de Inocencio VIII, de carácter universal y antecedente de la Pragmática, había visto la luz en 1487 y que había sido ratificada por Alejandro VI en 1501.

Por otra parte, Frederick J. Norton (1997: 214) acredita la actuación de Proaza en 1514 como censor de otra obra al hacer referencia a «un tratado devocional de Juan Calvo que contiene una carta preliminar del autor a Proaza, presentando su obra a la aprobación de este para su publicación, y la réplica de Proaza», lo que constituye otra forma distinta de dar cumplimiento a la Pragmática.

Finalmente, este carácter de obligatoriedad de la inclusión de las coplas de Proaza hubo de afectar también a la edición de Burgos, con lo que encontramos un argumento más para estimar que el estado actual del único ejemplar conservado es fruto de una pérdida de hojas e incluso de arreglos para hacerlo pasar en su momento por edición *princeps*.

Tras lo expuesto en este apartado se nos plantea una incógnita de carácter general que podría ser digna de estudio por los investigadores de otras obras publicadas en España después de la Pragmática y antes de la

14.— Recordemos que ambos eran partidarios de la renovación docente en las universidades españolas y de la Iglesia católica. Puede verse al respecto, entre otros, Menéndez Pelayo (1962: 227-232), McPheeters (1961), Canet (1997, 1999, 2011: 27-30), Pardo Pastor (2000) o Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia (2011: 120-123).

15.— Ejemplos: «diligentment corregida, vista e regoneguda», «examinada e dignamente aprouada», «bien corregida e bien emendada», «suma cum diligentia correctum et emendatum», «summa cum diligentia perlectum», «con diligencia corregido y enmendado», «bien corregidos e reuistos», corregido e reuisto con muyta diligencia», «bien corregidas e revistas», «summaq. vigilantia emendate», etc. Cfr.: Fermín de los Reyes (2000: 90-94).

16.— Es de advertir que su estudio en este caso queda restringido a ejemplos valencianos, catalanes y sevillanos, sin contemplar los de otras ciudades. Por su parte, Clive Griffin (2009: 212, n. 15) recuerda que en España se llamaban *correctores* a quienes estaban encargados de la censura.

de 1558. ¿Fue esta Pragmática de los Reyes Católicos acatada por todos los editores, impresores de moldes o libreros? ¿Se publicaron y vendieron legalmente libros sin que de una u otra forma, es decir, en colofones, portadas o en otros paratextos preliminares o finales, se aludiera a la revisión y aprobación y en su caso a su corrección? Los Privilegios, emanados de la Autoridad Real, llevaban implícitos la aprobación aunque esta no siempre se especificara en ninguna parte visible del libro.

Las irregularidades de la edición de Toledo 1500

En la epístola de Juan de Timoneda al lector, incluida en su edición de *Las segundas dos Comedias de Lope de Rueda*, aquel da a conocer que tuvo que escribir dos veces cada comedia y después ir las «a hazer leer al Tehólogo que tenía diputado para que las corrigiesse y pudiesen ser impresas» (1567: fol. 2 r). Entendemos que esta doble copia tendría la finalidad de permitir iniciar la impresión al mismo tiempo que el «corrector de la impresión» o censor revisaba los textos. Pero de esta forma de proceder podrían derivarse dos resultados antagónicos: o un ahorro efectivo de tiempo si las correcciones eran de poca monta, o una necesidad de hacer arreglos importantes si aquellas tenían mayor enjundia.

Pensamos que normalmente las intervenciones del corrector en el manuscrito que se entregaba para tal fin, consistirían preferentemente en supresiones de palabras o párrafos inconvenientes más que en introducir adiciones. Ahora bien, la impresión con ciertas prisas requiere un uso simultáneo de varias prensas habiendo hecho previamente un estudio exacto de los puntos del texto en que debería comenzar y acabar cada pliego con sus respectivas formas, es decir, una cuenta del original hecha con exactitud; si comenzado ese trabajo simultáneo en diversas prensas se producía una mutilación de cierta importancia por parte del censor, el único arreglo posible, si no se quería perder también el trabajo realizado ya o en proceso en otras prensas, además del papel, la tinta, etc., consistiría en reformar el contenido y rellenar las páginas del cuaderno en cuestión mediante todos los recursos tipográficos al alcance de los cajistas: adición de palabras y frases, desarrollo de contracciones y de abreviaturas por suspensión en las acotaciones nominales de los personajes, etc., es decir, exactamente lo que se detecta en general a lo largo de la edición toledana y de manera especial en el cuaderno signatura f_j en donde solamente 8 de sus 16 planas presentan la composición habitual de 32 líneas [f_j^{r-v} , f_{ij}^{r-v} , f_{vij}^{r-v} , f_{viiij}^{r-v}]¹⁷. Asimismo, la plana signatura b_{vi} solo tiene 31 renglones.

17.— Para las anomalías en la edición de Toledo véase: Rico (2000: 230-232), Fidel Sebastián (2003: 121-123), Jaime Moll (2011:269-270), Canet (2011: 115-129). Fidel Sebastián (2003: 121-122) considera que el hecho de que existan ocho páginas con 30 líneas en lugar de 32

Efectivamente, si recordamos el contenido del cuaderno *f*, parte de su texto contiene una conversación de Celestina con Pármeno en la que la alcahueta le describe las andanzas bruñeriles y conducta reprobable de su madre recargando bien las tintas para avergonzarle. ¿Figuraría alguna más que resultó intolerable para Proaza y por tanto la suprimió?

Según nuestra hipótesis, las supresiones que propiciaron las irregularidades del cuaderno signatura *f* de Toledo solo podrían afectar a la primera edición de la obra, nunca a las siguientes, que tendrían aquella a la vista y por tanto no precisarían revisión previa de un nuevo *corrector/censor* pues las octavas-colofón de Proaza hacían patente que la obra había sido «revista y bien corregida con gran vigilancia» y podía por tanto reproducirse con la única condición de no introducir en ella modificaciones que pudieran afectar negativamente a la moralidad y ortodoxia e incluso a la calidad literaria de la obra. Bastaría con que el *corrector oficial*, cuya misión específica no era corregir erratas según consignan Reyes (2010: 41) y Moll (2011: 64), hiciera un cotejo de cada nueva edición con la obra aprobada por el «corrector de la impresión», cuyas coplas, reimpresas en cada nueva edición, servían de garantía y hacían innecesaria una nueva Aprobación¹⁸.

Bibliografía

- BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio (ed.) (2010), *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, Manuscritos.
- CANET VALLÉS, José Luis (1999), «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. i, pp. 31-38.
- (2007), «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31, pp. 23-58.
- (ed.) (2011), *Comedia de Calisto y Melibea*. Edición crítica, introducción y notas, Valencia, Universitat de València, Textos Parnaseo.

se debe a un error en la cuenta del original realizado sobre alguna edición anterior. A esto responde Jaime Moll (2011:270): «creemos que el error cometido por el componedor no es propiamente de cuenta, o sea que hubiese calculado en el impreso que tenía como original menos texto del necesario para llenar las páginas correspondientes de la nueva edición, sino producido por haberse saltado el número de una página». José Luis Canet (2011: 120-123) se adhiere a la opinión de Moll.

18.— Fermín de los Reyes (2010: 28-43), al estudiar la aprobación o censura en el libro antiguo en general, señala cómo esta se reproduce continuamente desde la primera edición.

- CANET VALLÉS, José Luis (2014), «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, ed. de Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (ed.), (2000), *Anónimo / Fernando de Rojas. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Kassel, Reichenberger, 3 vols.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (ed.), (1968, 9^o edición.), *Fernando de Rojas. La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Clásicos castellanos, 2 vols.
- Diccionario de Autoridades* [1726] (1976, 3^a reimp.), Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 3 vols.
- GRIFFIN, Clive (2009), *Oficiales de imprenta, herejía e Inquisición en la España del siglo XVI*, Madrid, Ollero y Ramos.
- LOBERA, Francisco J. et alii (eds.) (2011), *Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»). La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española.
- MARCIALES, Miguel (ed.) (1985), *Celestina Tragicomedia. de Calisto y Melibea. Fernando de Rojas*. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2 vols.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1962, 2^a ed.), *Orígenes de la novela III*, Madrid, CSIC.
- MOLL ROQUETA, Jaime (2011), *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, col. Instrumenta Bibliologica.
- PARDO PASTOR, Jordi (2000), «Alonso de Proaza, ‘homo litterarum, corrector et excelsus editor’», en *Convenit. Selecta-3*, Porto, e-dition-Editora Mandruvá.
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José (2003), «La elaboración del libro», en Pedraza Gracia, Manuel José; Clemente San Román, Yolanda y Reyes Gómez, Fermín de los, *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis.
- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios, «Constricciones y libertades ortográficas de los impresores en cuatro ediciones tempranas de *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?). Zaragoza 1507 y Vlencia 1514», *Titivillus*, 1, en prensa.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2000), *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco/Libros, 2 vols.
- (2010), «La estructura formal del libro antiguo español», *Paratexto*, 7, pp. 9-59.
- RICO, Francisco (2000), «Crítica textual y transmisión impresa (para la edición de «La Celestina»», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. 221-241.
- RUSSELL, Peter E. (ed.), (2001), *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, Biblioteca clásica Castalia.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio y PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (2011), «‘Auctor’, Autor y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*», *Celestinesca*, 35, pp. 85-136.

SEBASTIÁN, Fidel (2003), «Las primeras ediciones de *La Celestina* y su puntuación», *Boletín de la Real Academia Española*, T. 83, cuaderno 287, pp. 115-135.

SEVERIN, Dorothy S. (1989, 3ª ed.) (ed), *La Celestina*, Madrid, Cátedra.

TIMONEDA, Joan (ed.) (1567), *Las segundas dos comedias del excelente poeta y representante Lope de Rueda, agora nuevamente sacadas a luz por Juan Timoneda. Comedia llamada de los engaños. Comedia llamada Medora*, Valencia, Joan Mey.

PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios, «Erratas y corrector de la impresión: Alonso de Proaza y *Celestina*», *Celestinesca* 38 (2014), pp. 113-124.

RESUMEN

El estudio de las numerosas y en ocasiones llamativas erratas de las ediciones de la *Celestina* aquí estudiadas, así como el hecho de que en todas ellas, salvo en el ejemplar mutilado de Burgos, aparezcan unos versos de Proaza como «corrector de la impresión», nos hace llegar a las siguientes conclusiones: 1) Al menos en estas ediciones no hubo corrección de pruebas de imprenta. 2) «Corrección de la impresión» debe entenderse como corrección del manuscrito previa a la impresión, es decir, censura. Además, la aprobación de la obra que hace el «corrector de la impresión» (Proaza) en sus coplas finales es la única pieza que da cumplimiento a la Pragmática de los Reyes Católicos de 1502, sumamente exigente a este respecto y ya de aplicación antes de su promulgación.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Proaza, erratas, censura, Pragmática de los Reyes Católicos.

ABSTRACT

The earliest editions of the *Celestina* present numerous printer's mistakes, and with the notable mutilated edition of Burgos also some verses stating that Alonso de Proaza worked as «corrector de la impression». These facts lead us to the following conclusions: 1) that in these early editions there was no actual proofreader; 2) that the title of "corrector de la impression" must be understood in the sense of a revision previous to the impression, that is, censorship. Besides the approval expressed by this "corrector de la impression" (that is, Proaza) in the final stanzas is the only piece that complies with the Pragmatica issued in 1502 by King Ferdinand and Queen Isabelle, which not only was extremely compelling in that respect but also applied even before its promulgation.

KEY WORDS: *Celestina*, Proaza, printer's mistakes, censorship, Pragmatica by King Ferdinand and Queen Isabelle.



Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Catalogación, cuantificación y consecuencias editoriales¹

Antonio Sánchez Sánchez-Serrano
Ex profesor de la Universidad Complutense

Preámbulo

Las razones que nos han movido a elegir las ediciones que indica el título son fundamentalmente dos. Una es de orden práctico: de las cuatro existen ediciones facsimilares fiables para nuestro objetivo y por lo tanto de fácil consulta a quien quiera verificar, utilizar o prolongar nuestros datos, o complementar nuestras propias observaciones. La otra razón es de carácter metodológico: la de Toledo y la de Burgos son representativas de la versión en 16 autos titulada *Comedia de Calisto y Melibea* y objetos de numerosos estudios actuales; la de Zaragoza y la de Valencia son prototipos peculiares de la versión en 21 autos, la primera por ser la edición más antigua conocida de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (salvo la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez editada en 1506 en Roma) y la única en no incluir los «argumentos» de cada uno de los autos, y la segunda por haber sido revisada, muy posiblemente, por el humanista y catedrático de la Universidad de Valencia Alonso de Proaza².

Ninguna de las dos *Tragicomedias* presenta problema alguno de datación, no así la *Comedia* de Burgos, cuya prioridad o posterioridad cronológica respecto a la de Toledo ha devenido en un asunto candente que no conviene obviar porque roza nuestras conclusiones.

1.– Este trabajo fue presentado en las *XIII Jornadas de Trabajo de la Asociación Española de Bibliografía* el 20 de diciembre de 2013 en la Biblioteca Nacional de España.

2.– Así lo afirman o sugieren, entre otros, McPheeters (1961: 189-193), Marciales (1985: I: 231-232), Norton (1997: 214), Salvador Miguel (1999: 15), Canet (1999: 35), Serés (2000: lxxv), Infantes (2007: 14-15 y 85-86), Patrizia Botta (1999: 24-25) y Antonio Sánchez y Remedios Prieto (2009: 165-168 y 2011: 90-91).

Es sabido que el único ejemplar que se conserva de la edición de Burgos está incompleto (carece de portada y de paratextos) y que ofrece pruebas de su manipulación en el siglo XIX. Según la marca del impresor estampada en el recto de la última hoja, la edición salió del taller de Fadrique de Basilea en 1499, fecha que fue aceptada mayoritariamente³ durante el siglo XX, aunque con reservas, y defendida concienzudamente por el hispanista Ottavio Di Camillo (2005a y 2005b) en el siglo actual. Sin embargo, como el taco de este xilgrabado fue utilizado en libros salidos de la imprenta de Fadrique de Basilea hasta 1502 y la hoja no es original sino un facsímil moderno, expertos en Bibliografía como Julián Martín Abad (2001), Mercedes Fernández Valladares (2005: I: 352-368), Víctor Infantes (2010: 28-46), Jaime Moll (2011: 263-268) o José Luis Canet (2011: 15, 101 y 110) la han fechado, aunque con matices, entre 1500 y 1502. Los argumentos para defender o anular la anterioridad de Burgos sobre la de Toledo no se basan solo en la marca del impresor en esa hoja apócrifa, también se esgrimen otros que ahora no vienen al caso y que el lector interesado podrá valorar por sí mismo consultando los estudios de los críticos citados.

La de Burgos es una edición de lujo, muy cuidada y con 17 ilustraciones historiadas cuya excelencia ha puesto de relieve Joseph T. Snow (1990: 255-277; 2005: 111-129)⁴. Por el contrario, la de Toledo carece de ilustraciones y adolece de descuidos.

No parece que haya duda de que la edición de Toledo fue estampada en 1500 en el taller tipográfico de Pedro Hagenbach. El único ejemplar que se conserva está completo: lleva todos los paratextos propios de la versión en 16 autos: al principio, la Carta de «El autor a un su amigo», los versos acrósticos, el «Síguese» o *Incipit* y el Argumento general; y al final, los versos del «corrector de la impresión» Alonso de Proaza. Es una edición con numerosos fallos de composición en la mayoría de los pliegos, como han señalado Francisco Rico (2000: 230-233), Fidel Sebastián (2003:121-122), Jaime Moll (2011: 269-272), y José Luis Canet (2011: 114-129). A los fallos resaltados por estos críticos, nosotros añadiremos las irregularidades en el uso de las abreviaturas en los nombres de los personajes.

Las cuatro editan la obra como anónima, sin el nombre de Fernando de Rojas en la portada⁵, y así las presentamos nosotros en la Bibliografía que

3.- A contracorriente de la mayoría destaca Montañés Fontenla (1973), quien apoyándose en dictámenes de bibliógrafos como Vindel y Palau Claveras, postula la anterioridad de la edición de Toledo sobre la de Burgos.

4.- Fernando Cantalapedra (2011: 36-50) estudia detenidamente la relación de estos xilgrabados con los de las ediciones terencianas de Grüninger, Estrasburgo 1496 y 1499.

5.- Respecto a la consideración del carácter anónimo de la obra, el desconocimiento en que tuvieron a Fernando de Rojas sus contemporáneos como autor/creador de la *Celestina* y la ausencia total de su nombre en las portadas hasta bien entrado el siglo XIX, véanse Antonio Sánchez Sánchez-Serrano (1985 y 2001), Remedios Prieto de la Iglesia (2000 y 2001), Anto-

cierra este estudio realizado desde la perspectiva de la materialidad del libro antiguo y los primeros tiempos de la imprenta.

Ajuste de líneas y planas y ahorro de papel

Un examen superficial de una página elegida al azar (exceptuando las de los paratextos, las que contienen grabados o aquellas otras en las que se materializa el paso de un auto a otro) de cualquiera de las cuatro ediciones objeto de nuestro estudio, muestra una presentación del texto bien distinta a la de las ediciones modernas, compacta, densa, a renglón seguido, sin punto y aparte entre un parlamento y otro y por tanto sin espacios en blanco que indiquen el cambio de interlocutores. Esta densidad permite deducir la tendencia a acoplar el texto de la obra a un número mínimo de páginas con el consiguiente ahorro de papel, que, en palabras de Pedraza Gracia (2008: 237), era «el gasto principal de la producción del libro»; lo cual no invalida la influencia de la tradición del libro manuscrito (Mckerrow 1998: 329) ni la de los usos de escritura y hábitos de lectura, especialmente en lo concerniente al uso de abreviaturas (A. B. Sánchez Prieto, 2001: 167).

El condicionamiento que suponía el ajuste de líneas y planas y los recursos utilizados por los cajistas⁶ para su logro son fáciles de comprobar en cualquiera de las cuatro ediciones.

Tomemos como ejemplo la página de la edición de Toledo [a ⁱⁱⁱⁱ v]⁷ (LÁMINA 1). Observemos que en el final de las líneas 3, 15, 16, 18 y 31 hay dos pequeños trazos paralelos oblicuos (//) que, aparentemente, tienen una función análoga a la del guión que actualmente nosotros empleamos para atestiguar que el final de un renglón y el principio del siguiente

nio Sánchez Sánchez-Serrano y Remedios Prieto de la Iglesia (1991: 13-26 y 2011: 163-168) y Joseph T. Snow (2005-2006). Es de notar que en relación con la autoría de la obra, una parte de la actual crítica celestinesca, frente a la postura tradicional, tiende a disminuir el papel de Rojas, tales como, además de los estudiosos citados, Fernando Cantalapiedra (2000, 2001 y 2011, fundamentalmente), García Valdecasas (2000), Ottavio Di Camillo (2005b: 240-241), Govert Westerveld (2005-2009), José Antonio Bernaldo de Quirós (2010 y 2012 especialmente), Devid Paolini (2011) y José Luis Canet Vallés (2011). Se podría decir que en los planteamientos de todos estos críticos, Rojas es «el autor» (no creador) en el sentido de «acabar», escribir, corregir, preparar para la imprenta una obra preexistente sacándola a luz, si bien la intervención que cada uno le asigna a Rojas es de mayor o menor envergadura, incluso mínima según los postulados de Di Camillo, Snow y Canet.

6.- Para una amplia panorámica concreta y secuenciada del trabajo realizado en los talleres tipográficos en la época de la imprenta manual es muy clarificador el detenido artículo de Sonia Garza Merino (2000: 65-95). También Manuel José Pedraza (2003: 104-118) se centra muy detalladamente en el proceso de imprimir y en la labor de los cajistas, como se les denomina en la actualidad, o componedores, como se les llamaba antiguamente.

7.- Citamos por la signatura del impreso: letra del cuaderno y número de la plana, recto (r) y vuelto (v) seguido del número de la línea cuando resulte oportuno.

pertenecen a una sola palabra: «*gal/lardon*», «*ter//nia*», «*galar//don*», «*oy//do*», «*inforul//nio*». Ahora bien, si nos fijamos en el final de la línea 10, veremos que «*pura mente*» carece de dicho signo de unión, y lo mismo observamos en la línea 17 con «*ore jas*», en la 20 con «*atreui miento*», en la 21 con «*in genio*», en la 26 con «*for tuna*» y en la 27 con «*sempro nio*». Esto es, que utilizaban o no utilizaban los dos trazos paralelos y oblicuos en función de la necesidad de ajustar las líneas, aunque, eso sí, el cajista los introducía únicamente en el caso de fraccionamiento de palabras. Y esto era norma general en las imprentas de la época y asimismo en las posteriores.

También era habitual —y nuestras cuatro ediciones así lo testimonian— que los cajistas, ante la necesidad de justificar las líneas y cuadrar el texto dentro de la caja de la plana, se tomaran otras libertades, la mayoría destinadas a embeber el texto⁸, y que podríamos definir en forma expresiva diciendo que lo ortográfico quedaba supeditado a lo gráfico.

Tales licencias tipográficas son:

- Reducción de los espacios en blanco (empleando cuadratines muy estrechos) entre palabras (como en la misma página de la edición de Toledo, línea 20: «*tu loco*»), incluso uniéndolas totalmente para ahorrar espacio y justificar la línea, como al final de las líneas 6 («*enesta*»), 8 («*enla*») y 30 («*enel*»).
- Uso de mayúsculas o de minúsculas en los nombres propios (LÁMINA 2) —así en la plana [a₁^r] de la edición burgalesa, donde aparecen «*Calisto*», «*Melibea*», «*Sempronio*» y «*Parmeno*», y también «*calisto*», «*sempronio*», «*elicia*», «*celestina*», «*crito*» y «*parmeno*»— ya que por término medio una mayúscula ocupa el doble de espacio que la correspondiente minúscula.
- Supresión de puntos, fenómeno que tendremos ocasión de comprobar en el presente estudio.
- Alteraciones voluntarias de la ortografía, como en casos que asimismo tendremos ocasión de mostrar.
- Por último, no podemos descartar en absoluto que también obedezca a esta necesidad, no solo a descuido, la omisión de alguna preposición o artículo.

8.— También el cajista empleaba artificios en el caso de que le faltara texto para ajustar líneas y planas, como por ejemplo, ampliar los espacios en blanco o introducir palabras sin cambiar el sentido del texto, fenómenos estos atribuibles a la mala cuenta del original y que se pueden observar en la edición de Toledo, tal como han señalado Francisco Rico (2000: 230-239) y José Luis Canet (2011: 114 y ss.). En cuanto a la reducción de líneas en esta misma edición, véase, además de Canet, Fidel Sebastián Mediavilla (2003: 121-122) y Jaime Moll (2011: 269-272), que estudian la reducción de líneas en la caja de las planas f iij r, f iij v, f iiii r, f iiii v, f v r, f v v, f vj r, f vj v, que pasan de las 32 líneas habituales a 30. A esto hay que añadir otro caso que ha pasado desapercibido (al menos nosotros no tenemos noticia): la plana b vj r tiene 31 líneas.

Pero el gran recurso tanto para la justificación de las líneas y de las planas, así como para materializar la tendencia al ahorro de papel, es el uso de abreviaturas.

A lo largo de varios meses hemos ido anotando, página a página de cada una de las cuatro ediciones, el número de letras ahorradas con las abreviaturas, y los resultados son los siguientes:

Toledo:	12.478
Burgos:	13.512
Zaragoza:	18.166
Valencia:	17.573

Si bien en este otro caso nuestros cálculos no pueden ser tan exactos, como la media de letras por página en cada una de dichas ediciones es:

Toledo:	1440
Burgos:	1290
Zaragoza:	1938
Valencia:	2390

bastaría con dividir las cifras de arriba por las de abajo para deducir que el número de páginas ahorradas por las abreviaturas en cada edición sería respectivamente:

Toledo:	8,6
Burgos:	10,4
Zaragoza:	9,3
Valencia:	7,35

y como en cada pliego, para un libro de formato en cuarto como son los que nos ocupan, se estampaban ocho planas, quiere decirse que el ahorro, solo en abreviaturas (sin tener en cuenta los espacios ahorrados con las licencias tipográficas), supone algo más de un pliego en las tres primeras ediciones y algo menos en la de Valencia, debiendo aclarar que nuestros cálculos se quedan algo cortos pues no hemos tenido en cuenta el espacio ahorrado por las abreviaturas de los paratextos en prosa.

En cuanto a los versos iniciales y finales, en los que un ahorro de letras no implicaría un ahorro de espacio ya que en este caso no hay ajuste de líneas, las abreviaturas son prácticamente inexistentes en el texto de las estrofas (no en el de las rúbricas en prosa). No las hay ni en la edición de Toledo ni en la de Valencia (el ejemplar de Burgos carece de versos); solo se constatan tres casos de abreviaturas en los versos de la edición de Zaragoza: *q<ue>* (*a_{iii}^{r.6}*) y *porq<ue>* (*a_{iii}^{r.17}*), con la línea de abreviación general sobre la *q*, *yama<n>tes* (*i_{viii}^{r.32}*), con la línea de abreviación sobrescrita en la *a*⁹. Cabe interpretar esta excepcional falta de abreviaturas

9.- Ante la dificultad de reproducir actualmente los signos tipográficos de la imprenta manual, optamos por describir sus formas e introducir entre corchetes angulares las letras suprimidas.

en los textos versificados como un comprobante de que la finalidad del ahorro de papel era inherente a su uso.

Parece lógico que tal ahorro de papel, que también conlleva el de las prensas, tinta, tiempo y trabajo de los cajistas, batidores, tiradores y demás operarios del taller tipográfico, debía formar parte de los cálculos previos que el maestro del taller haría, a la vista del *original* (manuscrito o impreso), para determinar el número de pliegos y planas de cada edición y por consiguiente su coste y tiempo de la estampación¹⁰. El ahorro pues no era despreciable y más si se piensa en una media entre 500 y 1500 ejemplares por tirada¹¹ cuyo coste era tan elevado que se necesitaba invertir un gran capital¹².

Centrándonos ya en el estudio de abreviaturas, empezaremos por hacer una distinción fundamental: por una parte, el de las acotaciones nominales que designan a los interlocutores cuando toman la palabra, escritos de forma abreviada por suspensión salvo excepciones, y, por otra, los nombres de los personajes que estos citan o interpelan, abreviados solo excepcionalmente. Finalmente, presentaremos una muestra de los distintos tipos de abreviaturas por contracción empleados en el texto de los diálogos de las cuatro ediciones.

Las abreviaturas en las acotaciones nominales y sus excepciones

La norma general para estas acotaciones que designan a los personajes que van a hablar es la abreviación por suspensión, tomando las primeras letras de cada nombre —dos, tres, cuatro, cinco e incluso seis, según convenga para el ajuste de las líneas— y colocando un punto a continuación de ellas:

10.— Con respecto a la responsabilidad del maestro del taller (empresario además de impresor) en el proceso de producción, control del gasto, abastecimiento del papel, cálculo de pliegos, etc., véase Pedraza Gracia (2008: 200-293).

11.— En relación con el número de ejemplares por tirada, pueden consultarse: McKerrow (1998: 156-158), Pedraza Gracia (2008: 285-286), Canet (2009: 63-66) o Moll (2011: 124), entre otros.

12.— Aunque hasta la fecha no se haya encontrado contrato alguno de edición de ninguna de las estampaciones de la *Celestina*, sí existen de otros libros que pueden orientarnos sobre su costo. Así, el profesor Canet (2007: 34 y 2011: 20) hipotetiza con fundamento que la edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* realizada en Toledo en la imprenta de Hagenbach, con una tirada de 1000 ejemplares de 80 hojas, pudo haber costado aproximadamente entre 160 y 180 ducados de oro; o unas 60 libras valencianas si se piensa en una edición de 500 ejemplares, cuyo valor podremos juzgar fácilmente si tenemos en cuenta que un catedrático de la Universidad de Valencia cobraba al año entre 15 y 35 libras valencianas, según la cátedra. Muy interesante para hacernos idea del precio del papel es este dato concreto: «Un libro en 4º con 146 hs. de 22 líneas, caso del *Ordinarium* de Mallorca, impreso en Valencia por Jofré, costó al librero Gabriel Fábregues, mallorquín, entre setenta y dos y noventa y nueve libras valencianas, según el precio del papel que haya usado, por los 500 ejemplares de la edición». (Canet 2011: 20).

Me., Meli., Ca., Cali., Sem., Semp., Sempro., Ce., Cele., Celest., Eli., Par., Parme., Lu., Lucre., Ali., Are., Areu., Ple., Plebe., Tri., Trist., So.

Pero esta norma general no carece de excepciones, muy abundantes en la edición de Toledo y mucho más limitadas en la de *Burgos*. Las de Zaragoza y Valencia no merecen la pena que las analicemos por la razón que se expondrá en su momento. (Puede verse una panorámica-resumen de las acotaciones nominales en la Lámina 3).

La edición de Toledo incluye 1132 acotaciones nominales. La mayoría, 909, siguen la norma general y por lo tanto no vamos a detenernos en ellas. Lo interesante son sus numerosísimas excepciones, consistentes en utilizar la suspensión combinada con la contracción de la vocal *e* para *Sempronio* (*Se<m>*.) y en escribir el nombre completo de los personajes. Así pues, las 1132 acotaciones nominales de la edición de Toledo pueden quedar distribuidas en tres grandes grupos:

A.– Abreviaturas por suspensión.....	909
B.– Contracción + suspensión(<i>Se<m></i> .)	94
C.– Nombre completo	129
TOTAL DE ACOTACIONES.....	1132

Teniendo en cuenta que el grupo B, reducido a la expresión «*Se<m>*.» puede asimilarse al grupo A, lo verdaderamente importante para extraer consecuencias es ese núcleo C, en el que encontramos las siguientes variedades:

- C₁ – Nombre completo con mayúscula inicial y seguido de punto
(.) = 53 veces¹³.
- C₂ – Nombre completo con mayúscula inicial y seguido de dos puntos (:)= 10 veces¹⁴.
- C₃ – Nombre completo con mayúscula inicial seguido de vírgula
(/)= 1 vez¹⁵.
- C₄ – Nombre completo con mayúscula inicial y sin puntuación
final = 64 veces¹⁶.

13.– Toledo. Nombre completo con mayúscula inicial y seguido de punto: *Calisto*. (a vij r:32, c iij r:25), *Sempronio*. (f vij r:12), *Celestina*. (b vj r:4, b vj r:10, b vjr:19, b vj r:24, b viij v:19, f ij v:29, f iij r:1, f iij r:29, f iij v:13, f iij v:16, f iij v:22, f iij v:31, f iij r:9, f iij r:20, f v v:26, f vj r:14, c vj v:23 [errata]), *Elicia*. (b j r:12, c vj v:21, f v v:11 [errata], f vj r:19 [errata], f vj r:15 [errata]), *Crito*. (b j r:15), *Parmeno*. (b vj r:14, b vj r:23, b viij v:13, c iij r:6, c iij r:26, c iij r:9, f iij v:27, f vj v:7, f vj v:10, f vj v:13, f vj v:14), *Areusa*. (f ij v:6, f ij v:12, f ij v:14, f ij v:19, f ij v:30, f iij v:10, f iij v:14, f iij v:28, f iij r:8, f iij r:13, f iij v:23, f v r:9, f vj v:3, f vj v:11, f vj v:13, f vj v:22).

14.– Toledo. Nombre completo con mayúscula inicial seguido de dos puntos: *Sempronio*: (f vij r:25, f vij r:30), *Celestina*: (f ij v:3, f iij r:23), *Parmeno*: (f v v:8, f vij r:26, f viij v:6), *Areusa*: (f iij r:21), *Tristan*: (i viij v:20, k jr:22).

15.– Toledo. Nombre completo seguido de vírgula: *Celestina* / (f v v:22).

16.– Toledo. Nombre completo con mayúscula inicial y sin puntuación final: *Melibeia* (d iij v:16), *Calisto* (c iij r:5, c iij r:7, e ij v:24, i vj r:27), *Sempronio* (c iij v:1-2, c v r:32, f viij v:6, f viij

C₅ – Nombre completo con minúscula inicial y seguido de punto
= 1 vez¹⁷.

TOTAL DE ACOTACIONES IRREGULARES.....=129

En algunas acotaciones existen erratas: En el grupo A se emplean 2 veces «Ce.» (e_{iii} r:4, g_j v:4) y una «Cae.», con *ae* ligadas en un único cuerpo (d_{viii} v:12), para Calisto; 2 veces «Celi.» (b_j r:12, c_{vi} v:26) para Celestina, y una vez «Sem.» (a_{iii} v:30) para Sempronio. En el C₁, 3 veces «Elisa.» (f_v v:11, f_{vj} r:19, f_{vj} r:15) por Elicia, y una «Celia.» (c_{vj} v:23) por Celestina. Y en el C₄, 3 veces «Elisa.» (f_v v:12-13, f_v v:14, f_v v:28) por Elicia, y una vez «Parmenio» (f_{viii} v:23) por Parmenio.

Además en una ocasión no existe una réplica de Areúsa con su correspondiente acotación (f_{vj} v:10)¹⁸, que sí está en las demás ediciones, y, en otra ocasión, se ha omitido la acotación nominal de Sosia en una contestación de este personaje a Calisto, aunque se incluyan las palabras de su réplica (i_{vj} v:31)¹⁹.

Si tenemos en cuenta que la obra estaba destinada a la lectura en voz alta ante un público oyente, según lo atestigua Alonso de Proaza en sus versos:

DIZE EL MODO QUE SE HA DE TENER LEYENDO ESTA COMEDIA

Si [a]mas y quieres a mucha atencion
leyendo a Calisto mouer los oyentes.
cumple que sepas hablar entre dientes:
a vezes con gozo: esperança: y passion
a vezes con ayrado con gran turbación:
finge leyendo mill artes: y modos:
pregunta: y responde por boca de todos:
llorando y riendo en tiempo y sazón.²⁰

(Toledo, k_{vij} v:29-32 - k_{viii} r:1-6)

es lógico suponer que el lector que quisiera leer del modo que aconseja Proaza, entonando y dando sentido a lo que leía, experimentaría dudas y

v:17, f vij v:22, f vij v:25), *Celestina* (b vj r:13, c iiii v:1, c v r:12, c v r:21, d iiii v:14, d v r:2-3, f ij v:9, f ij v:13, f ij v:20, f ij r:5, f iij v:9, f iiii v:25, f iiii v:29, f v r:16-17, f v r:25, f v r:29, f v v:9, f v v:12, f v v:13, f v v:30, h j v:16-17, h vj r:5-6), *Elicia* (c vj v:26, f v v:12-13 [errata], f v v:14 [errata], f v v:28 [errata]), *Parmenio* (b vj r:29, c iij r:11-12, c iiii r:6, f v r:10-11, f v r:24, f vj v:24, f vij r:18, f vij v:1, f vij v:16-17, f vij v:21, f vij v:27-28, f vij v:23 [errata]), *Areusa* (f ij v:2, f ij v:2, f iij r:4, f iij v:18, f iiii v:23, f v r:15, f v r:28, f v v:7-8), *Tristan* (i vj r:22, i vjr:25, i vj r:27, i vj r:29, i vj v:10, i vij r:13-14), *Sosia* (i vj v:12-13).

17.– Toledo. Nombre completo con minúscula inicial seguido de punto: *parmenio*. (b vj r:6).

18.– Se ha omitido: [*Areusa*.- ¿*Tarde?*] (Auto VIII).

19.– [So.] *Señor la causa de su muerte publicaua el verdugo*. (Auto XIII).

20.– La ortografía, incluyendo la puntuación, se corresponde con la original de la edición de Toledo, que, como las otras tres ediciones, desconoce la coma (,), en cuyo lugar usa dos puntos (:), o un punto (.), dependiendo del tipo de pausa. Véase la nota siguiente.

quizá sufriría alguna sensación embarazosa, sobre todo en casos concretos como el que analizaremos más adelante. Esto originaría comentarios desfavorables y la prueba de ello es que, como vamos a comprobar, en las demás ediciones se refleja una preocupación constante por subsanar estas irregularidades con soluciones cada vez mejores.

En la edición de Burgos, la distribución de las acotaciones es como sigue:

A.– Abreviaturas por suspensión:	1046
B.– Contracción + suspensión (<i>Se<m></i> .)	83
C.– Nombre completo	5
TOTAL DE ACOTACIONES	1134

Lo primero que se observa es que hay dos acotaciones más que corresponden a la de Areúsa y a la de Sosia omitidas en Toledo.

En el grupo A hay dos acotaciones sin punto: *Se<m>* (a_{iii}^{r:17}) y *Ca* (k_{iii}^{v:7}), explicables por necesidades de justificación de las líneas.

El grupo B, como en el caso anterior, puede asimilarse al A, ya que lo verdaderamente importante es la supresión de las letras finales.

El grupo C queda reducido únicamente a cinco casos: 2 veces *Calisto*. (a_{iii}^{r:25}, a_v^{r:15}) y una respectivamente *Elicia*. (a_{vii}^{r:20}), *Crito*. (a_{vii}^{r:16}) y *Parmeno*. (b_{vi}^{r:28}), y no ofrecen posibilidades de dudas al lector ya que todas llevan su correspondiente punto.

Tampoco se registran erratas en estas acotaciones nominales, aunque sí hay que tener en cuenta una circunstancia especial respecto a la abreviatura de Sempronio: en seis ocasiones la acotación abreviada es *Sen*. [a_{iii}^{v:12}, e_{iii}^{r:3}, g_{vii}^{r:2}, i_{vi}^{r:17}, k_v^{r:7}, k_v^{r:9}] en lugar de *Sem*. o *Se<m>*., cuyo uso es comprensible por la necesidad de ajustar las líneas. Nos encontramos pues ante una prueba de la modificación voluntaria de la ortografía por parte del cajista para justificar líneas en las que era difícil hacer uso de otro artificio, según puede percibirse en la plana [a_{vii}^{v:12}] (LÁMINA n° 4), donde el cajista solo podía recurrir al cambio de la *m* por la *n* para ajustar la línea pues los dos puntos (..) con que termina la réplica anterior de Sempronio son inamovibles, los dos son preceptivos: uno cierra sus palabras y el otro equivale a un signo de interrogación²¹.

Finalmente, las ediciones de la *Tragicomedia* de Zaragoza y Valencia encuentran una solución perfecta para evitar confusionismos: encerrar entre paréntesis las acotaciones nominales, con lo cual resultaba imposible cualquier duda del lector respecto a la identidad del personaje que habla. Además, estas dos ediciones suprimen las acotaciones con el nom-

21.– La edición de Burgos carece de signos de interrogación, que quedan suplidos por el punto (.), según ha estudiado con todo detalle Fidel Sebastián Mediavilla (2003: 124-126). En cuestión de puntuación, la edición de Burgos sigue estrictamente las normas de Nebrija en *Introducciones in latinam grammaticam*, impresa en 1502, en donde «apuesta por tan solo dos signos de puntuación, el punto y los dos puntos. [...] En lugar del interrogante, se sirve del punto seguido [...], no hay comas ni vírgulas oblicuas, ni, por supuesto, punto y coma.» (Fidel Sebastián 2003: 118).

bre completo, con una única excepción en la de Zaragoza en la primera intervención de Alisa (c_{iii}^{v:14}). No hay erratas, salvo dos en la de Valencia: «(Ce.)» para Calisto (d_j^{r:34}) y «(Ca.)» (f_{iii}^{v:34}) para Celestina. Unas acotaciones llevan punto (.) y otras no, dependiendo de las necesidades de justificación de las líneas.

Las abreviaturas excepcionales en los nombres de los personajes integrados en los diálogos

Respecto a los nombres de los personajes integrados en el texto de los diálogos —466 en Toledo y 467 en Burgos²² ya que, en una pregunta de Sempronio del Auto xi, la edición de Burgos inserta el nombre de Pármeno (i_{vj}^{r:26}) mientras que en la de Toledo no aparece (h_v^{v:17-18})²³—, la norma general es la utilización del nombre completo, si bien hay excepciones. (Puede verse una panorámica-resumen en la lámina n° 5).

Una excepción a esta norma general se produce en el nombre de Sempronio, ya que en las cuatro ediciones se abrevia en ocasiones con la forma *Se<m>pronio*, sustituyendo la grafía aquí utilizada <m> por la línea general de abreviación sobrescrita en la e. Esta circunstancia se produce 58 veces en la edición de Toledo²⁴, 4 en la de Burgos²⁵, 24 en Zaragoza²⁶ y 20 en Valencia²⁷; sin embargo, este tipo de abreviatura por contracción de vocal precediendo a una consonante nasal no es más que un recurso común usado en múltiples ocasiones por los cajistas para justificar la línea ahorrando un espacio dentro del texto de los diálogos. Caso semejante es el del nombre de *Trista<n>* en las ediciones de Toledo (i_{viii}^{r:13}), Zaragoza

22.— En este cómputo no tenemos en cuenta a los que no son actantes, caso de Cremes, Alberto, Claudiana o Eliso.

23.— Edición de Burgos: *Sem. de que te ries por tu vida parmeno. Par. de la priessa que la vieja tiene por yr se.* Edición de Toledo: *Sem. de que te ries por tu vida? Par. de la priessa que la vieja tiene por yr se.* (Auto xi)

24.—He aquí las localizaciones de *Se<m>pronio* en la edición de Toledo: a v:25, b ij r:18, b iiij r:17, b iiijr:24-25, b iiij v:5, b iiij v:14, b iiij v:32, b v r:11, b vij v:7-8, b viij r:8, c j r:6, c j r:28-29, c j v:8, c ij r:21, c ij v:27, c ij v:31, c vj v:21-22, c vij r:7, c vij r:13, d vij v:9, d vij v:25, d viij r:7, d viij r:18, d viij r:27, d viij v:25, d viij v:30, e j r:23, e j v:26, e ij v:13, e ij v:29, e iij v:26, e iij v:28, e vj v:4, e vij v:7, e vij v:15, e vij v:19, e vij r:24, e viij r:18, f vij r:18, f vij v:6-7, g j r:9, g j v:5, g ij v:31, h vj v:1-2, h vj v:5, h vj v:15, i j r:17, i iij r:18, i iij v:17, i iiij r:10, i iiij r:18, i iiij r:20, i vj r:21-22, i vj v:11, i vj v:11, i vj v:20, i vj r:21-22.

25.— Localizaciones de *Se<m>pronio* en la edición de Burgos: a v v:20, a vij r:12, b viij v:3-4, g jv:3.

26.— Localizaciones en la edición de Zaragoza: a v v:13, a v v:13, a vj v:22, a vij v:32, a viij v:22, a viij v:32, b iij r:19, b iij r:30, c iij r:3, c iij v:26, d j v:26, d ij v:17, d iij r:34, d viij r:37, e iij r:3, e vij v:3, g j v:10, g j v:24, g iij r:35, g v r:32, g v v:16, g vj v:2, g vij v:10, h iiij v:19.

27.— Localizaciones en la edición de Valencia: b vij r:15, c j r:41, c ij r:7, c vij v:40, c viij v:28, d j r:26, d v v:26, d vj r:11, e ij v:8, e ij v:25, f v v:24, f v v:36, f vj r:7, g iij v:1, g iij v:2, g iij v:16, g viij r:27, g viij r:34, h iij r:35, h iiij r:25.

(h_{ijj}^{v:8}, i_{ijj}^{r:2}, i_{ijj}^{v:6}, i_{ijj}^{v:36}) y Valencia (g_v^{r:27}, h_{vj}^{v:12}, h_{vijj}^{v:15}). Otras abreviaturas por contracción se comentarán posteriormente.

La excepción verdaderamente importante por las conclusiones que nos permite extraer, es que la edición de Toledo utiliza también aquí las abreviaturas por suspensión:

Me. (4), *Meli.* (1), *Ca.* (1), *Cali.* (1), *Se<m>*. (4), *Sem.* (2),
Ce. (1), *Eli.* (1), *Par.* (3+1²⁸), *Lu.* (1), *Lucre.* (1)²⁹.

las cuales, salvo *Lucre.*, son utilizadas igualmente para las acotaciones nominales, lo que añadiría más probabilidades de fallos y situaciones embarazosas para el lector en alta voz. Muy elocuente al respecto es un fragmento de un parlamento de *Celestina* en el Auto VI que, a causa de esa utilización de nombres completos en las acotaciones nominales (129 veces, como ya vimos) y de abreviaturas por suspensión en los nombres mencionados en los diálogos (21 veces), junto con el uso bastante indiscriminado de letras mayúsculas y signos de puntuación como se ha visto en el apartado anterior, resulta realmente incomprensible y haría pasar algún mal rato al lector en alta voz³⁰:

Ce. [...] Y como le fuesse necesario absentarse dexo en su lugar a Melibea para Calisto o gozo sin Par. o singular oportunidad ... (Toledo, e_{ij}^{v:23-25})

y realmente tampoco lo comprenderíamos nosotros si no conociéramos la trama de la *Celestina* o no tuviéramos otras ediciones que nos lo aclararan.

La edición de Burgos evita prácticamente las posibilidades de error. Se ciñe en mayor medida a las normas generales, puesto que, como dijimos, solo utiliza en cinco ocasiones el nombre completo en las acotaciones (dos veces *Calisto.* y una vez respectivamente *Elicia.*, *Crito.* y *Parmeno.*) y suprime además todas las abreviaturas por suspensión dentro de los diálogos sustituyéndolas por abreviaturas por contracción formadas mediante signos especiales heredados en la letrería gótica de la escritura manuscrita medieval, abreviaturas desconocidas en las acotaciones y muy utilizadas a lo largo de todo el texto de de la obra³¹. Estas abreviaturas son:

28.– En e ij v:24, el cajista ha confundido la palabra «par» con la abreviatura por suspensión con que se designa a Pármeno en las acotaciones nominales (*Par.*).

29.– He aquí sus localizaciones en la edición de Toledo: *Me.* (c iij r:13,d j r:30,i ij v:11,f ij v:26), *Meli.* (c vj v:8), *Ca.* (c iij v:14), *Cali.* (b v v:7), *Se<m>*. (b vj r:3,c iij v:12,c iij v:20,c iij v:28), *Sem.* (a vij v:31, b j r:19), *Ce.* (i ij v:26), *Eli.* (b j v:21), *Par.* (b v v:7,c iij v:3,e ij v:24 [errata],i v v:20), *Lu.* (h ij v:3), *Lucre.* (g vij v:17).

30.– Este caso que presentamos como ejemplo no es único. También se podrían originar confusión y desorientación en otros pasajes, tales como en f v r:10-30 y f v:12-23.

31.– Pueden verse estos signos especiales de la letrería gótica en el epígrafe siguiente.

Semp<ro>nio, con contracción de *p* por «*pro*», escrito con el signo especial de abreviación de la sílaba «*pro*» (6 veces).

Se<m>p<ro>nio, con contracción de la vocal *e* indicando la supresión de la nasal *m* y contracción de *p* por «*pro*» con su propio signo de abreviación (una vez). *p<ar>meno* con signo especial de abreviación de la sílaba «*par*» (3 veces)³².

Como consecuencia de estas variaciones, el párrafo que en Toledo nos resultaba incomprensible queda más claro en la edición de Burgos:

Ce. [...] E como le fuesse necessario absentarse dexo en su lugar a melibea para. Cali. o gozo sin par. o singular oportunidad... (Burgos, e_{vj}^{v:28-30}).

Y perfectamente claro en las ediciones de Zaragoza y Valencia:

(Ce.) [...] Y como le fue necessario absentar se dexo en su lugar a melibea para. (Ca.) o gozo sin par / o singular oportunidad ... (Zaragoza, d_{iiij}^{v:15-17}).

(Ce.) [...] y como le fue necessario absentar se: dexo en su lugar a Melibea para. (Ca.) o gozo sin par / o singular oportunidad ... (Valencia, d_{ij}^{r:29-31}).

En estas tres ediciones ya no es posible dudar —como ocurría en la de Toledo— si Calisto es el personaje de quien se habla o el personaje que habla, ni tampoco dudar si se nombra a Pármeno con abreviación por suspensión («*Par.*») o se hace referencia a la locución adjetiva «sin par».

En las ediciones de Zaragoza y Valencia tampoco existen abreviaturas por suspensión en los nombres de los personajes mencionados por otros, tan solo hay abreviaturas por contracción de una vocal que origina la supresión de la consonante nasal que la sigue. Así, además de las ya consignadas anteriormente, en la de Zaragoza aparecen: *Sempro<n>io* (una vez), *Celesti<n>a* (11 veces) y *Parme<n>o* (2 veces); y en la de Valencia, *Ce<n>turio* (una vez)³³.

Tipos de abreviaturas en el texto de los diálogos

En cuanto al resto de las abreviaturas incluidas en los textos, pese a que su tan crecido número —unas 5000 de media en las ediciones de la *Co-*

32.— Localizaciones en la edición de Burgos: *Semp<ro>nio* (a vj v:17, b iij v:26, d j r:22, f v v:3, i v r:10, dj r:22), *Se<m>p<ro>nio* (k iij v:30), *p<ar>meno* (f iij 16r:22, k viij v:14).

33.— En la edición de Zaragoza: *Sempro<n>io* (g v v:16), *Celesti<n>a* (b vj r:15, d iij r:2, e vj r:20, e vj r:36, e viij r:6, e viij r:9, f viij v:9, h iii v:19, h vj v:7, i vj v:20-21, i viij v:34), *Parme<n>o* (e iij r:33, g iij v:17). En la de Valencia: *Ce<n>turio* (h v r:34).

media y unas 6000 en las ediciones de la *Tragicomedia*— da lugar al ahorro de 61.729 letras entre las cuatro ediciones, lo cierto es que su tipología es bastante reducida y la gran mayoría de sus formas son comunes a las cuatro ediciones, aunque no faltan casos que solamente se dan en tres o dos ediciones, incluso en una sola³⁴. La más generalizada es la línea general de abreviación sobrescrita en determinadas letras que implica la supresión de una o más de las que le siguen y/o preceden.

Los tipos que hemos encontrado en las ediciones objeto de nuestro estudio son los siguientes:

1. Contracciones de vocales.— Son numerosísimas. Línea de abreviación sobre una vocal que precede a una consonante nasal *n* o *m* y que origina la supresión de ella. En el caso particular de la *i*, indica no solamente la omisión de una nasal que viene a continuación, sino también la de una nasal que la precede (LÁMINA 6).
2. Contracciones donde el signo semántico es una consonante sobre la que va la línea general de abreviación (LÁMINA 7).
3. Formas especiales.— La línea de abreviación también se utiliza a veces en palabras concretas dando lugar a abreviaciones más amplias (LÁMINA 8).
4. Otro grupo de abreviaturas se forma mediante signos especiales heredados en la letrería gótica de la escritura manuscrita medieval (LÁMINA 9).
5. Un apóstrofo detrás de la *L* (*l'*) indica la supresión de letras que pueden ir por delante o por detrás de ella (LÁMINA 10).
6. Contracciones de la preposición *en* con artículo determinado, demostrativo o pronombre personal. Aparece abreviada la *e* inicial del artículo, demostrativo o pronombre, de modo que se forma una abreviatura por contracción, indicada mediante la línea general de abreviación sobre la *n*. Es una abreviatura común a Toledo, Burgos y Zaragoza que no se da en Valencia (LÁMINA 11).
7. A estos casos hay que añadir dos especiales: uno en Burgos: *q<ue>s* ($e_{\text{viii}}^{\text{v:12}}$)[que es], con la línea de abreviación sobre la *q*; y otro en Valencia: *que<n>* ($e_{\text{i}}^{\text{r:10}}$)[que en], con la línea de abreviación sobre la *e*.

34.—En esta serie de tablas que constituyen las láminas 6, 7, 8, 9, 10 y 11, colocamos cada uno de los casos en la columna de la izquierda y a continuación un testimonio de cada edición, con lo cual nos aseguramos de que, efectivamente, tal abreviatura es utilizada en todas ellas, salvo cuando alguna de las celdas queda vacía por inexistencia de testimonio.

Conclusiones de carácter editorial

A) Las abreviaturas por contracción utilizadas en el texto eran sin duda fácilmente interpretadas por los lectores, por eso son en general comunes a las cuatro ediciones objeto de nuestro estudio y coincidentes, además, con las que se venían utilizando en los manuscritos de la época y anteriores.

B) Como se ha visto, el uso de las abreviaturas respondía a dos necesidades distintas:

1. Permitir un ahorro estimable de papel, tinta, trabajo, tiempo, etc., y en consecuencia un abaratamiento sensible del coste de la edición. Debido a esto, el cálculo del ahorro tendría que ser competencia del maestro del taller, empresario a la vez que impresor.
2. Facilitar igualmente el ajuste de las líneas e incluso de las planas, función que solo podía realizar el cajista durante su composición línea a línea.

En nuestra opinión, estas funciones estarían coordinadas. En el momento de planificar la edición mediante la elección del papel, tipos, formato, caja de escritura, etc., el maestro del taller, teniendo en cuenta el espacio que se podía ahorrar mediante el uso de las abreviaturas, determinaría el número de pliegos, completos y fracción adicional de ellos, que deberían utilizarse, y señalaría en qué puntos del *original* (manuscrito o edición anterior) deberían comenzar y acabar los distintos pliegos, lo que además permitía el uso simultáneo de dos o más prensas con sus correspondientes cajistas, cuestión esta última propuesta ya por otros investigadores. Y el cajista, en su composición línea a línea y plana a plana, utilizaría las abreviaturas para justificar las líneas y ajustar las planas, y, en definitiva, el pliego cuyo comienzo y final le había sido impuesto.

Puede comprenderse que tanto la labor del maestro del taller como la del cajista, resultarían mucho más fáciles si tenían a la vista una edición anterior impresa que si solo contaban con un manuscrito que incluso podía haber sido objeto de alguna corrección o expurgación de última hora, ya por parte del autor/editor, ya por parte del corrector/censor. Desde este punto de vista, puede resultar sugerente el hecho de que en la edición de Toledo existan no solamente los fallos de composición señalados por Francisco Rico, Fidel Sebastián, Jaime Moll o José Luis Canet³⁵ y nosotros mismos- como la reducción de líneas en varias planas del cuaderno f y en la plana b_{vi} y numerosas erratas -, sino también el desbarajuste en los usos de las abreviaturas por suspensión y de los nombres completos de los personajes que hemos analizado. Son anomalías que si bien pueden deberse a una mala cuenta del original, cabe preguntarse a qué se debe esta pésima cuenta del original en una imprenta tan prestigiosa como la de

35.- Véase nota n° 8.

Hagenbach y vinculada con el Arzobispo de Toledo, el futuro Cardenal Cisneros (Poyán 1861: 10-11; Norton 1997: 93-94). ¿Serían consecuencia estas anomalías de correcciones en el original manuscrito o incluso en el proceso de impresión exigidas por la eliminación o cambios *a posteriori* de frases o pasajes censurados, sin olvidar cierta urgencia por sacar a luz la *Comedia de Calisto y Melibea*?³⁶

C) La necesidad de facilitar la lectura evitando la confusión entre las acotaciones nominales y las menciones o interpelaciones de unos personajes por otros dentro de los diálogos, llevó en la edición de Burgos a utilizar las abreviaturas por suspensión solamente en las acotaciones nominales, y los nombres completos únicamente en los diálogos, salvo las cinco excepciones ya señaladas anteriormente. Las ediciones de Zaragoza y Valencia perfeccionan la distinción colocando entre paréntesis las acotaciones nominales escritas en abreviación por suspensión.

En cambio la edición de Toledo utiliza casi indistintamente en ambos casos tanto las abreviaturas por suspensión como los nombres completos, provocando la confusión entre unos y otros en 150 ocasiones. Esto supone un paso atrás prácticamente inconcebible si la edición de Burgos hubiera sido anterior a la de Toledo, siendo, por el contrario, completamente lógico que aquella hubiera corregido los defectos de ésta en esta cuestión.

D) Lo expuesto permite deducir que la edición de Toledo no pudo colacionar su fuente con la edición de Burgos, siendo, por consiguiente, anterior a ésta, o lo que es lo mismo, la edición de Toledo tuvo que ser la más antigua de todas las existentes y muy probablemente teniendo como original de imprenta un manuscrito.

Y para finalizar, permítasenos una observación y una pregunta. Se sabe que la edición de una obra requería invertir un gran capital que se había de recuperar vendiéndola, que los libreros e impresores estaban atentos a lo que se publicaba en otras imprentas y que disponían de cauces de distribución de sus mercancías en otras ciudades, y que Burgos y Toledo formaban un eje comercial importante³⁷. Teniendo en cuenta esto, ¿es normal que si la lujosa edición de Fadrique de Basilea hubiera estado comercializada no hubiera llegado un ejemplar a la imprenta de Toledo

36.— Para las correcciones en el original de imprenta, cuya presencia en los márgenes y entre líneas, tachaduras, etc. dificultarían la cuenta del original y su traslado al impreso, es ilustrativo el artículo de Pablo Andrés Escapada *et alii* (2000). En cuanto a la censura, Fermín de los Reyes Gómez (2000: 94, n. 32) ve en el colofón rimado de Alonso de Proaza un testimonio de censura anterior a la Pragmática de los Reyes Católicos de 1502, y Antonio Sánchez Sánchez-Serrano y Remedios Prieto (2011: 120-122) postulan que el censor fue Alonso de Proaza.

37.— En relación con la actividad mercantil de distribución de libros, son de interés los estudios de Pedraza Gracia (2008: 295-335) y José Luis Canet (2009: 62 -70 especialmente en lo relativo al sistema comercial).

y no hubiera sido por lo menos ojeado por el maestro del taller, cajistas, corrector de la imprenta, etc. orientándose y evitando así tantos errores?

Bibliografía citada

- ANDRÉS ESCAPA, Pablo; DELGADO PASCUAL, Elena; DOMINGO MALVADI, Arantxa, y RODRÍGUEZ MONTEDERRAMO, José Luis (2000), «El original de imprenta», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro. Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico*, ed. de Pablo Andrés Escapa y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, pp. 29-64.
- BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio (2010), *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia La Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, Manuscritos.
- (2012), «Efectos provocados en la *Comedia de Calisto y Melibea* por las adiciones primeras. Una clasificación», *Etiópicas*, 8, pp. 172-199.
- 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*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I, pp. 17-29.
- CANET VALLÉS, José Luis (1999), «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I, pp. 31-38.
- (2007), «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31, pp. 23-58.
- (2009), «Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el siglo XVI y la bibliografía textual», *Edad de Oro*, XXVIII, pp. 59-72.
- (2011), *Comedia de Calisto y Melibea*. Edición crítica, introducción y notas, Valencia, Universitat de València, Textos Parnaseo.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (2000), *Anónimo / Fernando de Rojas. TragiComedia de Calisto y Melibea*. I: *La Celestina y su autoría*. II: *Edición crítica*. III: *Floresta celestinesca*. Kassel: Reichenberger.
- (2001), «Sentencias petrarquistas y adiciones a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. de Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra, Kurt Reichenberger y Joseph T. Snow, Kassel, Reichenberger, pp. 55-154.
- (2011), «Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*», *EHumanista*, 19, pp. 20-78.

- COMEDIA de Calisto y Melibea [1499-1502?], Burgos, Fadrique de Basilea. Edición facsimilar de Archer M. Huntington, New York, Hispanic Society of America, 1909 (Reimpresa en 1970)
- COMEDIA de Calisto y Melibea [1499-1502?], Burgos, Fadrique de Basilea. Edición facsimilar de Emilio de Miguel Martínez, Salamanca, Junta de Castilla y León-Caja Duero, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, 2 vols.
- COMEDIA de Calisto y Melibea. *Facsímil de la edición de Toledo 1500*, ed. Daniel Poyán Díaz, Cologny-Ginebra, Bibliotheca Bodmeriana, 1961.
- DI CAMILLO, Ottavio (2005a), «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la Comedia de Burgos», en *Filología dei testi a stampa (Area Iberica)*, a cura di Patrizia Botta), Modena, Mucchi Editore, pp. 75-96.
- (2005b), «The Burgos *comedia* in the printed tradition of *La Celestina*: A Reassessment», en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina, New York, November 17-19, 1999*, ed. de Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 235-359.
- Fernández Valladares, Mercedes (2005), *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 2 vols.
- GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo (2000), *La adulteración de «La Celestina»*, Madrid, Castalia.
- GARZA MERINO, Sonia (2000), «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro. Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico*, al cuidado de Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, pp. 65-95.
- INFANTES, Víctor (2007), «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»: (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, ed. Juan Carlos Conde, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 3- 87.
- (2010), *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros.
- MARCIALES, Miguel (ed.) (1985), *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Fernando de Rojas. Introducción y edición crítica*. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2 vols.
- MARTÍN ABAD, Julián(coord.) (1999), *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo, Antonio Pareja Editor.
- (2001), *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos Editores.
- MCKERROW, Ronald B. (1998), *Introducción a la Bibliografía material*, Madrid, Arco/Libros, col. Instrumenta Bibliologica.

- MCPHEETERS, D. W. (1961), *El humanista español Alonso de Proaza*, Madrid, Castalia.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. Ver *Comedia de Calisto y Melíbea* (1499-1502?).
- MOLL ROQUETA, Jaime (2000), «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primera ediciones de *La Celestina*», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XI, I, pp. 21-25.
- (2011), *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, col. Instrumenta Bibliologica.
- MONTAÑÉS FONTELA, Luis (1973), «El incunable toledano de la *Comedia de Calisto y Melíbea* (La *Celestina*)», *Anales toledanos*, VIII, pp. 131-179.
- NORTON, Frederik J. [1966] (1997), *La imprenta en España. 1501-1520*. Traducción de Daniel Martín Arguedas. Edición anotada por Julián Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos Editores.
- PAOLINI, Devid (2011), Reseña de José Luis Canet Vallés (ed.), *Comedia de Calisto y Melíbea*, edición crítica, introducción y notas, *Celestinesca*, 35, pp., 161-167.
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José (2003), «La elaboración del libro», en Manuel José Pedraza Gracia, Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes Gómez, *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis, Biblioteconomía y Documentación, pp. 49-133.
- (2008), *El libro español del Renacimiento. La «vida» del libro en las fuentes documentales contemporáneas*, Madrid, Arco/Libros, col. Instrumenta Bibliologica.
- POYÁN DÍAZ, Daniel (ed.) (1961), *Comedia de Calisto y Melíbea*, Toledo, Pedro Hagenbach, 1500. Edición facsímil, Cologny-Genève, Bibliotheca Bodmeriana.
- PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (2000), «Reflexiones sobre el *incipit* y la portada de las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melíbea* y el *Manuscrito de Palacio*», *Celestinesca*, 24, pp. 57-68.
- (2001), «La portada de las ediciones de la *Comedia* y el *Manuscrito 1520 de Palacio*: evolución textual de *La Celestina*», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, eds., *La Celestina v Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional Salamanca-Talavera de la Reina-Toledo-La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre-1 de octubre de 1999*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha / Cortes de Castilla-La Mancha, pp. 283-291.
- Ver SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio, y PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2000), *El libro en España y América. Legislación y Censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco/Libros, col. Instrumenta Bibliologica, 2 vols.
- RICO, Francisco (2000), «Crítica textual y transmisión impresa (Para la edición de *La Celestina*)», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*.

- Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico*, al cuidado de Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, pp. 223-241.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1999), «Fernando de Rojas» en *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Valencia, Juan Joffre, 1514). *Estudios y edición paleográfica y facsimilar*, eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, vol. I, pp. 7-15.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, y LÓPEZ RÍOS, Santiago. Ver *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Valencia, Juan Joffre, 1514).
- SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén (2001), «Las abreviaturas como indicadores de hábitos de lecto-escritura», *Norba. Revista de Historia*, 15, pp. 159-168.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio [1985] (1987), *Mensaje de La Celestina. Análisis de un proceso de comunicación diferida* (Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Ciencias de la Información. Premio Extraordinario de Doctorado correspondiente al curso académico 1984-1985). Madrid, Universidad Complutense, col. Tesis Doctorales, nº 10/87.
- (2001), «Otro punto de vista sobre el Manuscrito de Palacio Ms 1520», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, eds., *La Celestina v Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional Salamanca-Talavera de la Reina-Toledo-La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre-1 de octubre de 1999*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha / Cortes de Castilla-La Mancha, pp. 273-281.
- y PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios (1991), *Fernando de Rojas y La Celestina*, Barcelona, Teide, col. El escritor y su literatura.
- (2009), «Sobre la ‘composición’ de la *Celestina* y su anónimo ‘auctor’», *Celestinesca*, 33, pp. 143-171.
- (2011), «‘Auctor’, ‘Autor’ y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina*», *Celestinesca*, 35, pp. 85-136.
- SEBASTIÁN MEDIAVILLA, Fidel (2003), «Las primeras ediciones de *La Celestina* y su puntuación», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXIII, cuaderno CCLCCCVII, pp. 113-135.
- SERÉS, Guillermo (2000), «Primeros textos y fortuna editorial (siglos XVI y XVII)», en *Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»)*. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudios de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. lxxii-xci. Reproducido en la 2ª edición (2011), pp. 382-401.
- SNOW, Joseph T. (1990), «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos 1499, Valencia 1514, Sevilla 1518)», en *Arcadia: Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada. Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 1987 [1990], pp. 255-277.
- (2005), «Imágenes de la lectura / lectura de las imágenes: el caso de la *Comedia* burgalesa por Fadrique de Basilea», en Patrizia Botta (coord.),

- Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, Modena, Mucchi Editore, pp. 111-129.
- SNOW, Joseph T. (2005-2006), «La problemática autoría de *Celestina*», *Íncipit*, n° 25-26, pp. 537-561.
- TRAGICOMEDIA de *Calisto y Melibea* (1507), Zaragoza, Jorge Coci. Edición facsimilar y estudios coordinados por Julián Martín Abad, en *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 1999, 2 vols.
- TRAGICOMEDIA de *Calisto y Melibea* (1514). Edición facsimilar, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- TRAGICOMEDIA de *Calisto y Melibea* (1514). Edición facsimilar, Barcelona, Círculo del Bibliófilo, 1977.
- TRAGICOMEDIA de *Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*. Estudios y edición paleográfica y facsimilar, dirigida por Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, 2 vols.
- WESTERVELD, Govert (2005-2009), *Los tres autores de «La Celestina»: el judeo-converso Juan Ramírez de Lucena, sus hijos Fernando de Rojas (Lucena) y Juan del Encina*, Blanca, Academia de Estudios Humanísticos de Blanca, 4 vols.

LÁMINA 2

Argumēto del primer auto desta comedia.



El Antrádo Calisto vna huerta empos d vn falcon suyo fallo y a Iselibe de cuyo amor preso comécole de hablar: dela qual rigorosamēte despedido: fue para su casa muy sangustiado. hablo con vn criado suyo llamado sempromio. el qual despues de muchas razones le endereco a vna vieja llamada celestina: en cuya casa tenia el mesmo criado vna enamorada llamada elicia: la qual viniēdo sempromio a casa d celestina cō el negocio de su amo tenia a otro consi go llamado criso: al qual escondierō. Entre tanto q̄ sempromio esta negociado con celestina: calisto esta razonando cō otro criado suyo por nōbre parmeno: el qual razonamiēto dura fasta q̄ llega sempromio y celestina a casa de calisto. parmeno fue conosciado de celestina: la qual mucho le dize de los fechos y co-
a 1.

Edición de Burgos, a_j^R

Uso de mayúsculas o minúsculas en función del espacio disponible

LÁMINA 3

Se transcriben en cursiva las acotaciones nominales que siguen la regla general (abreviaturas por suspensión) y las que van abreviadas por contracción + suspensión. Las excepciones con nombre completo se transcriben en cursiva negrita. A cada acotación de las ediciones de Burgos y Toledo les sigue un número que indica la frecuencia.

	TOLEDO	BURGOS	ZARAGOZA	VALENCIA
Melibea	<i>Me.</i> (99) <i>Meli.</i> (4) <i>Melibea</i> (1)	<i>Me.</i> (94) <i>Meli.</i> (10)	(<i>Me.</i>) (<i>Me</i>) (<i>Meli.</i>)	(<i>Me.</i>) (<i>Me</i>)
Calisto	<i>Ca.</i> (199) <i>Cali.</i> (5) <i>Ce.</i> (2) [erratas] <i>Cae.</i> (1) [errata] <i>Calisto.</i> (2) <i>Calisto</i> (4)	<i>Ca.</i> (186) <i>Cali.</i> (18) <i>Cal.</i> (6) <i>Ca</i> (1) <i>Calisto.</i> (2)	(<i>Ca.</i>) (<i>Ca</i>) (<i>Cali.</i>)	(<i>Ca.</i>) (<i>Ca</i>) (<i>Ce.</i>) [errata]
Sempronio	<i>Sem.</i> (107) <i>Sem.</i> (1) [errata] <i>Se<m>.</i> (94) <i>Sempronio.</i> (1) <i>Sempronio:</i> (2) <i>Sempronio</i> (6)	<i>Sem.</i> (119) <i>Semp.</i> (2) <i>Sempro.</i> (1) <i>Sen.</i> (6) [falsas erratas] <i>Se<m>.</i> (82) <i>Se<m></i> (1)	(<i>Sem.</i>) (<i>Sem</i>) (<i>Se.</i>) (<i>Se.</i>) (<i>Se<m>.</i>) (<i>Se<m></i>)	(<i>Se<m>.</i>) (<i>Sem.</i>) (<i>Se<m></i>)
Celestina	<i>Ce.</i> (219) <i>Cele.</i> (8) <i>Celest.</i> (1) <i>Celi.</i> (2) [erratas] <i>Celestina.</i> (16) <i>Celicia.</i> (1) [errata] <i>Celestina:</i> (2) <i>Celestina/</i> (1) <i>Celestina</i> (22)	<i>Ce.</i> (210) <i>Cel.</i> (21) <i>Cele.</i> (41)	(<i>Ce.</i>) (<i>Ce</i>) (<i>Cele.</i>)	(<i>Ce.</i>) (<i>Ce</i>) <i>Ce.</i>) [falta el paréntesis de apertura] (<i>Ca.</i>) [errata]
Elicia	<i>Eli.</i> (29) <i>Elicia.</i> (2) <i>Elisa.</i> (3) [erratas] <i>Elicia</i> (1) <i>Elisa</i> (3) [erratas]	<i>Eli.</i> (37) <i>Elicia.</i> (1)	(<i>Eli.</i>) (<i>Eli</i>)	(<i>Eli.</i>)
Crito	<i>Crito.</i> (1)	<i>Crito.</i> (1)	(<i>Cri.</i>)	(<i>Cri.</i>)

Pármeno	<i>Par.</i> (133) Parmeno. (11) Parmeno: (3) Parmeno (11) Parmenio (1) [errata] parmeno. (1)	<i>Par.</i> (157) <i>Parme.</i> (2) Parmeno. (1)	<i>(Par.) (Par)</i> <i>(Pa.)</i>	<i>(Par.) (Par)</i>
Lucrecia	<i>Lu.</i> (38)	<i>Lu.</i> (37) <i>Lucre.</i> (1)	<i>(Lu.) (Lu)</i>	<i>(Lu.) (Lu)</i>
Alisa	<i>Ali.</i> (18)	<i>Ali.</i> (18)	<i>(Ali.) (Ali)</i> (Alisa.)	<i>(Ali.)</i>
Areúsa	<i>Are.</i> (7) <i>Areu.</i> (1) Areusa. (16) Areusa: (1) Areusa (8) [Omitido: 1]	<i>Are.</i> (26) <i>Areu.</i> (8)	<i>(Are.) (Are)</i>	<i>(Areu.) (Are)</i> <i>(Are.) (Areu)</i>
Pleberio	<i>Ple.</i> (13)	<i>Ple.</i> (12) <i>Plebe.</i> (1)	<i>(Ple.) (Ple)</i>	<i>(Ple.)</i>
Tristán	<i>Trist.</i> (6) Tristan: (2) Tristan (6)	<i>Trist.</i> (14)	<i>(Tri.) (Tri)</i>	<i>(Tri.)</i>
Sosia	<i>So.</i> (16) Sosia (1) [Omitido: 1]	<i>So.</i> (18)	<i>(So.) (So)</i>	<i>(So.) (So)</i>
Centurio			<i>(Ce<n>.) (Cen.)</i> <i>(Cen) (Ce<n>)</i>	<i>(Ce<n>.)</i> <i>(Cen.)</i> <i>(Ce<n>)</i>
Total de excepciones con el nombre completo	129	5	1	0

LÁMINA 4

cia del lugar es poderosa de apartar el entrefiable a
 mor: el fuego q̄ esta en mi coraçon. do yo vo conmigo
 vas: conmigo estas: no te aflijas ni me atormentes mas
 delo q̄ yo he padecido: mas di que passos suena arri-
 ba. *Li.* que: vn mi enamorado. *Sem.* pues creolo: 5
Li. alabe verdad es: sube alla z verle has. *Sem.* voy
Le. anda aca dexa essa loca: q̄ ella es liuiana: z turba
 da de tu ausencia: facas la agoza de seso: dira mill lo-
 curas: vé z fablemos no dexemos passar el tiêpo en
 balde. *Sē.* pues quien esta arriba. *Le.* q̄res lo saber. 10
Sem. q̄ero. *Le.* vna moça que me encomêdo vn fray
 le. *Sē.* que frayle. *Le.* nõ lo procures. *Sem.* por mi vi
 da madre q̄ frayle. *Le.* porfias: el ministro el gordo.
Sem. o defaueturada z q̄ carga espera. *Le.* todo lo
 leuamos: pocas mataduras as tu visto en la barriga 15
Sem. mataduras no: mas petreras si. *Le.* ay burla-
 dor. *Sem.* dexa si soy burador z muestra me la. *Li.*
 ha dõ maluado ver la q̄eres: los ojos se te salten q̄ no
 basta a ti vna ni otra anda vecla z dexa a mi para siē.
 pre. *Sem.* calla dios mio: z enojas te. que ni la q̄ero 20
 veer a ella ni a muger nascida. A mi madre quiero fa-
 blar: z q̄da te a dios. *Li.* anda anda: vete desconosci-
 do: z esta otros tres años q̄ no me buelvas aver. *Sē.*
 madre mia bien ternas confiãca z creeras que no te
 burlo. Toma el mato z vamos: que por el camĩ no fa 25
 bras lo q̄ si aqui me tardasse en dezirte: impediria tu
 pueçho z el mio. *Le.* vamos: elicia queda te a dios:
 cierra la puerta: a dios paredes. *Sem.* o madre mia:
 todas cosas dexadas a pte: solamēte se atenta: z vna
 gina enlo q̄ te dixere: z no derrames tu pensamiēto 30

Edición de Burgos, a_{vij}^v

Alteración de la ortografía con el fin de justificar la línea

El cajista solo podía recurrir al cambio de la M por la N para ajustar la línea 12. Los dos puntos (...) con que termina la réplica anterior de Sempronio son inamovibles: uno cierra sus palabras y el otro equivale a un signo de interrogación (la edición de Burgos suple los signos de interrogación por puntos)

LÁMINA 5

Se transcriben en negrita y cursiva los nombres abreviados excepcionalmente por suspensión, y simplemente en cursiva los abreviados por contracción. Los números entre paréntesis indican las frecuencias y las celdas vacías la inexistencia de nombres con abreviaturas.

	TOLEDO	BURGOS	ZARAGOZA	VALENCIA
Melibea	<i>Me.</i> (4) <i>Meli.</i> (1)			
Calisto	<i>Ca.</i> (1) <i>Cali.</i> (1)			
Sempronio	<i>Se<m>pronio</i> (58) <i>Se<m>.</i> (4) <i>Sem.</i> (2)	<i>Se<m>pronio</i> (4) <i>Semp<ro>nio</i> (6) <i>Se<m>p<ro>nio</i> (1)	<i>Se<m>pronio</i> (24) <i>Sempro<n>io</i> (1)	<i>Se<m>pronio</i> (20)
Celestina	<i>Ce.</i> (1)		<i>Celesti<n>a</i> (11)	
Elicia	<i>Eli.</i> (1)			
Crito				
Pármeno	<i>Par.</i> (3+ 1)	<i>p<ar>meno</i> (3)	<i>Parme<n>o</i> (2)	
Lucrecia	<i>Lu.</i> (1) <i>Lucre.</i> (1)			
Alisa				
Areúsa				
Pleberio				
Tristán	<i>Trista<n></i> (1)		<i>Trista<n></i> (4)	<i>Trista<n></i> (3)
Sosia				
Centurio	[No existe el personaje]	[No existe el personaje]		<i>Ce<n>turio</i> (1)
Traso	[No existe el personaje]	[No existe el personaje]		
Total de excepciones mediante abreviaturas por suspensión	21	0	0	0

Abreviaturas excepcionales en los nombres de los personajes integrados en los diálogos.

LÁMINA 6

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia
ā = [an]	tāto	Entrādo	alcāçasse	grādeza
ā = [am]	estābre	preābulos	cābios	alābiques
ē = [en]	induciēdole	argumēto	conueniēte	comēçole
ē = [em]	Sēpronio	tiēpo	destēplado	tēplara
ī = [in]	hīcha	ītrinseco	vezīdad	pīcipal
ī = [im]	īperuio	īmerito	añīales	īpossible
ī = [nim]	aīales	aīa	aīa	aīosos
ō = [on]	cō	escondierō	galardō	cōsigo
ō = [om]	nōbre	encōparablemente	hōbre	cōparacion
ū = [un]	volūtad	nūca	segū	mūdo
ū = [um]	alūbre	cūpliendo	costūbres	hūana

Abreviaturas por contracción de vocales

LÁMINA 7

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia
p̄ = [pre]	p̄cedēte _{b_{ij} R:7}	p̄mio _{c_{ij} V:1}	p̄sente _{h_v R: 30-31}	p̄so _{a_{ij} V:31}
q̄ = [que]	q̄ _{a_{ij} R:21}	porq̄ _{a_{ij} R:12}	aq̄l _{a_v V:11}	q̄ma _{a_v R:17}

Contracciones donde el signo semántico es una consonante

LÁMINA 8

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia
tiempo	-----	t̄p̄o _{b_{ij} R:30}	t̄p̄o _{d_{ij} V:22}	-----
gracia: s. y pl.	ḡra _{a_vij V:24}	ḡras _{e_v V:7}	ḡra. _{a_vij V:36}	ḡras _{a_vij R:22}
nuestro, a, os, as	n̄r̄o _{c_{ij} V:26}	n̄ras _{e_v V:30}	n̄ra _{b_v V:18}	n̄ras _{d_j V:3}
vuestro, a, os, as	v̄r̄o _{f_j R:12}	v̄ras _{h_{ij} R:11}	v̄ras _{f_{ij} R:27}	v̄ras _{e_v V:22}

Formas especiales

LÁMINA 9

	Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia
p = [par]	aptada b _j V:26	pte a _{vj} V:29	incōpablemēte a _v R:29	pa b _j V:18
p = [per]	pder a _{ijj} V:22	po a _v V:19	pfecta a _v R:25	pseueras a _v R:33
p = [pro]	pmetes a _{vj} R:15	sempnio a _{vj} V:17	ppria c _{vij} V:28	pcuraron a _{vj} V:14
q̄ = [qui]	q̄ero a _{vj} V:13	q̄en a _{ij} R:19	q̄ça a _v V:27-28	q̄se b _{vij} R:15
q̄ = [qua]	q̄l a _{ijj} R:25	q̄ndo a _{vj} R:22	q̄les a _{vj} V:30	q̄lquier b _{vij} V:33
ð = [de]	ðxo b _j R:16	ðleyte a _{ij} R:18	ðsastrada a _v V:18	ðl a _{vj} R:14
x̄ = [ver]	x̄dad i _{vj} V:18	x̄dadero b _{ijj} R:20	x̄daderos d _{ij} R:34	x̄des e _{ijj} R:23
x̄ = [vir]	----	x̄tud c _{ij} V:12	----	x̄gen b _j V:140
ř = [ser]	----	řuicio k _{ijj} V:29	---	řpiente d _{ij} R:24
p̄ = [con]	----	----	-----	p̄goxes a _{vij} R:31

Signos especiales heredados de la escritura manuscrita medieval

LÁMINA 10

Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia
ygl'a [iglesia] c _{vj} R:6	gl'ia [gloria] c _{vj} R:6	gl'iosa [gloriosa] f _{vj} R:9	----
-----	ðscl'pa [desculpa] d _{vj} V:22	titl'o [título] f _{vj} R:25	-----
-----	cauall'os [caballeros] f _{vj} V:11	angl'ico [angélico] k _{vj} R:13	-----

Apóstrofo detrás de la L (l')

LÁMINA 11

Toledo	Burgos	Zaragoza	Valencia
<i>eñl</i> a _{vj} R:121	<i>eñl</i> k _v V:33	<i>eñl</i> a _v V:12	-----
-----	<i>eñlla</i> h _{vj} V:5	-----	-----
<i>eñllas</i> c _{vj} R:20	-----	-----	-----
<i>eñste</i> e _{ij} V:7	<i>eñste</i> c _{vij} R:14	<i>eñste</i> c _{ij} R:12	-----
<i>eñsta</i> a _{vj} V:29	<i>eñsta</i> d _{vj} R:21	<i>eñsta</i> c _{ij} V:33	-----
<i>eñsto</i> b _{ij} R:31	-----	<i>eñsto</i> c _{vj} R:11	-----

Contracciones de la preposición *en*

SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, Antonio, «Las abreviaturas en cuatro ediciones tempranas de la *Celestina*: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514. Catalogación, cuantificación y consecuencias editoriales», *Celestinesca* 38 (2014), pp. 125-154.

RESUMEN

Este artículo pretende contribuir al estudio de la transmisión textual de *Celestina* en el marco de la materialidad del libro antiguo y los primeros tiempos de la imprenta. Se muestra analítica y cuantitativamente, por una parte, cómo el uso de las abreviaturas, además de constituir un recurso de los cajistas para ajustar líneas y planas, conllevaba un considerable ahorro de papel y por consiguiente un abaratamiento nada despreciable de las ediciones; y, por otra parte, cómo el irregular o regular tratamiento de las abreviaturas en los nombres de los personajes en las cuatro ediciones refleja un interés progresivo por facilitar la lectura y subsanar deficiencias anteriores. Por último, las numerosas irregularidades que concurren en la edición de Toledo inducen a pensar que ésta partía de un *original de imprenta* manuscrito, incluso acaso con correcciones o expurgos, lo que implica la dificultad de admitir que en la imprenta toledana hubieran podido colacionar su fuente con la edición de Burgos.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, edición, abreviaturas, Bibliografía material, imprenta manual, libro antiguo, cajistas.

ABSTRACT

This article intends to be a contribution to the study of the textual transmission of *Celestina* in the context of the materiality of early printed books. On the one side the use of abbreviations is examined in both analytical and quantitative ways, to show that beyond a valuable resource for typesetters in order to adjust lines and pages, abbreviations allowed a considerable saving of paper and therefore a diminishing of the edition costs. On the other side the consistency or inconsistency in the use of personal names abbreviations in all four editions reflects a progressive interest in procuring the resources for an easy reading and amending previous deficiencies. Last but not least the numerous irregularities that are present in the Toledo edition lead us to the hypothesis that this edition took as a departing point a manuscript which could even include corrections and expurgations, and therefore it is very difficult that the Toledo edition could have been collated with the Burgos one.

KEY WORDS: *Celestina*, edition, abbreviations, Analytical bibliography, manual printing, early prints.



Bibliografía

Celestina: Documento bibliográfico (suplemento número 36)

Devid Paolini
The City College of New York

2336. BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio, «Fernando de Rojas y la calidad literaria del planto de Pleberio», *Etiópicas* 10 (2014), 128-150.

A través de un detenido análisis del planto de Pleberio, el autor defiende la postura de García-Valdecasas que veía en el monólogo del padre de Melibea un total desacierto. En particular, evidencia su mediocridad, un estilo totalmente deficiente y la presencia de un personaje muy mal desarrollado.

2337. CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, «Ecos de *La Celestina* en el *Primaleón*: objetos mágicos y prendas de amor», *Celestinesca* 37 (2013), 9-26.

Entre las tradiciones literarias que confluyeron en los libros de caballerías se encuentra también, sin duda alguna, *LC*. El estudio trata, en particular, de los elementos celestinescos que pueden rastrearse en el *Primaleón* (1512) y de cómo estos fueron recreados y reinterpretados en la novela de caballería.

2338. CANET, José Luis, «A vueltas con las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, eds. M. Haro Cortés y J. L. Canet, Valencia: Universitat, 2014, 53-82.

Trabajo que complementa y amplía su precedente artículo titulado “*Celestina* ‘sic et non’: ¿Libro escolar-universitario?”, *Celestinesca* 31.1 (2007), 23-58 y su edición crítica de la *CCM* (Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011). El autor se centra en los talleres de impresión de las tres *CCM* conocidas y en las ediciones que se imprimieron allí entre 1500 y 1502; aporta datos para demostrar la posterioridad del impreso de Burgos con respecto al de Toledo; señala toda una serie de relaciones que unirían mercaderes, libreros (los hermanos

Gorricio) y los poderes religiosos (en particular el Cardenal Cisneros) y monárquicos (los Reyes Católicos); y, por último, especula que estos mismos tuvieron un papel directo en la impresión de la *CCM* que nació como libro de texto con el propósito de presentar una nueva religiosidad y manera de educar a los jóvenes.

2339. CATOIRA, Loreto, «Valores semánticos de *alahé* en las traducciones inglesas de *La Celestina*», *Lemir* 16 (2012), 283-300.

El trabajo se centra en la expresión «alahé» que aparece siete veces en la obra maestra española. Intenta explicar su significado y muestra cómo se tradujo en diferentes traducciones inglesas de *LC*.

2340. CORFIS, Ivy A., «Readers and Comedy in *Celestina*», *Celestinesca* 37 (2013), 27-48.

Un estudio de la importancia que tuvo el público/lector en la continuación de *Comedia* a *Tragicomedia*. Las dos versiones pertenecerían al género cómico según el patrón de la comedia romana y humanística.

2341. DEAN SIMPSON, Dana, «Variances on courtly archetypes in *La Celestina* and *Eréndira*», *Cuaderno internacional de estudios humanísticos* 13 (2010), 9-14.

Se compara *LC* con *Eréndira* de Gabriel García Márquez y se estudia, en particular, la parodia del amor cortés en las dos obras.

2342. GARCÍA SOORMALLY, Mina, *Magia, hechicería y brujería entre «La Celestina» y Cervantes*. Sevilla: Renacimiento, 2011. 636 pp. ISBN 978-84-8472-648-7.

El segundo capítulo («La encrucijada española: las artes celestinescas», págs. 203-394) está dedicado a *LC*. Tras un breve apartado que trata del género de la obra, se analiza la relación de la vieja alcahueta con la brujería y hechicería. También se centra en la celestinesca.

2343. GILES, Ryan, «El Triunfo de Átropos en la *Celestina*», *Anales de historia del arte*, núm. extra 1 (2012), 285-294.

El trabajo estudia la invocación a las tres hadas al final de *LC* y su posible significado. Tras analizar el papel de estas figuras mitológicas según se desprende de las artes visuales de la época, se detiene, en particular, en la última de ellas, Átropos, y señala una posible influencia de los *Triunfos* de Petrarca en la obra maestra española.

2344. GRACIA, Paloma, «Reescritura celestinesca de un episodio del *Baladro del sabio Merlín*: prostitución y libertad en el incunable publicado en Burgos, 1498», *Revista de literatura medieval* 25 (2013), 87-102.

El *Baladro del sabio Merlín*, impreso en Burgos en 1498, presenta un episodio muy celestinesco: el de la corrupción por parte de una «mala vieja» de una de las tías del profeta que acabará volviéndose una prostituta. Tras el cotejo del pasaje en cuestión del incunable burgalés, mucho más extenso, con el texto del ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca y de la edición de Sevilla, 1538, la estudiosa señala los elementos que se han añadido y modificado. Por último, especula sobre la posible fuente de esta «reescritura celestinesca».

2345. HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo, «*La Celestina* como emblema del exilio republicano en México: la versión de Álvaro Custodio», *Celestinesca* 37 (2013), 49-86.

Un detenido análisis de las versiones teatrales de *LC* al cuidado de Álvaro Custodio donde se aclaran las razones que le empujaron a empezar su trayectoria artística con la obra de Rojas y se señalan los aspectos más sobresalientes de sus adaptaciones.

2346. HEUSCH, Carlos, «La comida, ¿tema integral de *La Celestina*?», *Estudios humanísticos. Filología* 32 (2010), 65-79.

Se analiza el tema de la comida como elemento clave y estructurante de *LC* que ayuda a entender el «mundo social» de la obra y su modernidad. La comida definiría la pertenencia de un personaje a uno u otro estamento social y la «mentalidad del hambre», así como la define el autor, representaría uno de los elementos fundamentales de la prepicaresca.

2347. ILLADES AGUIAR, Gustavo, «El carácter delictivo de los personajes celestinescos a la luz de las *Siete Partidas*», *Celestinesca* 37 (2013), 87-100.

El autor estudia los diferentes crímenes que se cometen en *LC* a la luz de las *Siete Partidas*. Se centra, en particular, en la dinámica tanática que muestra una clara conciencia jurídica sistémica. La causa principal de estas acciones delictivas sería la «desesperación» de los personajes.

2348. INIESTA, Ricardo, «*Celestina* o el teatro de la crueldad», *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 141 (2012), 132-137.

El director de teatro Ricardo Iniesta comenta su última puesta en escena de *LC* en 2012 recordando cómo y por qué decidió representar la obra maestra española. Asimismo habla de su adaptación, la ideología que se percibe, los cuatro puntos claves que decidió incluir en su dramaturgia (el dinero; la lucha de clases; la conciencia del tiempo y la importancia de los personajes femeninos), la escenografía, etc.

2349. MACÍAS DE YOON, Claudia, «Pedro Henríquez Ureña y su edición de *La Celestina*», *Sincronía* 64 (2013), 1-13.

Un análisis de la edición de *LC* que preparó Henríquez Ureña en 1938.

2350. MADRIGAL, José Luis, «De nombres y lugares: el corpus del licenciado Arce de Otálora», *Lemir* 18 (2014), 89-118.

El estudio de las recurrencias de expresiones particulares y bien definidas alrededor de nombres propios y topónimos permite atribuir a Arce de Otálora la autoría de un sermón jocoso compuesto en las Navidades de 1550. Hay más. También la *Celestina comentada* y, sobre todo, el *Lazarillo de Tormes* comparten la misma coincidencia verbal y el mismo empleo y cita de autoridades.

2351. MAGGI, Eugenio, «*El halcón de Federico* de Lope de Vega, una reinterpretación anticortés de *Decamerón*, v, 9», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* XIX (2013), 67-93.

Se presenta una nueva lectura/interpretación de *El halcón de Federico*, comedia de Lope de Vega inspirada en la *novella* v, 9 del *Decamerón*. En su obra el dramaturgo habría deformado, desmitificado y desacralizado a sus personajes y símbolos en clave anticortés a través de un filtro celestinesco.

2352. PALMA VILLAVERDE, Mariel Aldonza, «El hilo del que está tejido el manto de Celestina», *Celestinesca* 37 (2013), 101-118.

Análisis del hilo discursivo que se construye alrededor de las unidades léxicas que se refieren al vestido. La vieja alcahueta solo estaría interesada en obtener un manto nuevo, prenda que representaría para ella un símbolo de estatus de la prosperidad de que la gozó en el pasado. Sin embargo, este deseo la llevará hacia la muerte.

2353. PAOLINI, Devid, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 35)», *Celestinesca* 37 (2013), 223-240.

En el último suplemento bibliográfico se han agregado más de 70 entradas que desde 1985 suman ya 2335.

2354. PAOLINI, Devid, «Sobre una edición (des)conocida de *La Celestina* y viejos errores bibliográficos», *Revista de literatura medieval* xxv (2013), 303-305.

Una breve nota acerca de una edición de *LC* impresa en Barcelona en 1566 de la que se habían perdido los rastros. También se corrige un error bibliográfico que procede de Simón Díaz y que todavía sigue repitiéndose en los estudios más recientes de la obra.

2355. PARDO DE SANTAYANA, Manuel, Antonio GARCÍA-VILLARACO, Mar REY BUENO y Ramón MORALES, «Naturaleza a través de la botánica y zoología en la literatura renacentista española: *La Celestina*», *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia* 63.1 (2011), 249-292.

Un estudio pormenorizado, tanto científico como lingüístico, de todas las referencias a plantas y animales que se encuentran a lo largo de *LC*. Se desprende que *Celestina* tenía unos grandes conocimientos del universo vegetal.

2356. PÉREZ ÁLVAREZ, David, «Sobre el *Don Juan* de Torrente Ballester: la juerga de un demonio en el burdel de *Celestina*», *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos xx y xxi*, coords. B. Greco y L. Pache Carballo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014, 117-126.

El trabajo se centra en el capítulo II del *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester y analiza, en particular, el episodio del demonio Garbanzo Negro, que se ha apoderado del cuerpo de un fraile, en el burdel de la vieja alcahueta *Celestina*.

2357. PÉREZ GONZÁLEZ, Rosalía, «¿Cómo rezan los personajes de *La Celestina*?», *Lemir* 17 (2013), 179-192.

Se detiene en la religiosidad de los personajes de *LC* poniendo en evidencia parte de su compleja psicología y la heterodoxia y amoralidad de sus rezos.

2358. RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco, «El aspecto paremiológico en el *Retrato de la Lozana Andaluza* de Francisco Delicado», *Estudios humanísticos. Filología* 31 (2009), 271-302.

El artículo se centra en el estudio de los proverbios en la *Lozana andaluza* y muestra cómo algunos de estos, siguiendo una técnica que viene de *LC*, se manipulan a nivel lexical y morfológico, o en el significado, con el objetivo de cambiar y transgredir su moraleja. De esta manera la obra de Francisco Delicado representaría un eslabón fundamental entre la *Tragicomedia* y el *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* y el *Quijote*.

2359. RINCÓN GONZÁLEZ, María Dolores, «El término *tragicomedia* en el drama humanístico», *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, coords. A. López López, A. Pociña Pérez y M. de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2012, 441-447.

Se analizan las prefaciones de los dramas humanísticos de Carlo Verardi con el fin de contestar a algunas de las preguntas teóricas que tuvieron los humanistas acerca del teatro antiguo y renacentista. El término «tragicomedia» le habría llegado a Rojas de las obras de Verardi.

2360. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «Fernando de Rojas y su *Celestina*», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores* 122 (2011), 7-14.

Se centra en la visión negativa, pesimista y catastrófica del mundo que se desprende de diferentes pasajes de la obra.

2361. ROMERO DEL CASTILLO, María Pilar, «El léxico de los afeites en el *Corbacho* y *La Celestina*», *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos* 26 (2014), s. pág.

Un estudio comparativo del léxico dedicado a los afeites en el *Corbacho* y *LC*.

2362. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «Las premisas bíblicas de un silogismo falaz: *Celestina* y *Eclesiástico* 13», *El eterno presente de la literatura: Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*, eds. M. T. Navarrete Navarrete y M. Soler Gallo. Roma: Aracne Editrice, 2013, 85-94.

Análisis del discurso con el que *Celestina*, casi al final del acto I, intenta convencer a Pármeno para que se alíe con ella y Sempronio. En particular se estudian las referencias que provienen de *Eclesiástico* 13 y se muestra cómo la vieja alcahueta construye un silogismo totalmente falso que, por supuesto, le sirve para sus propósitos.

2363. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «La recepción de *Celestina* como objeto de meditación», *De lo sobrenatural a lo fantástico: Siglos XIII-XIX*, coord. B. Greco y L. Pache Carballo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014, 89-100.

Tanto en el acróstico como en las coplas finales se sugiere una lectura privada, silenciosa y meditativa de *LC*. Todo esto reforzaría el fin didáctico-moral de la obra que fue luego cuestionado por la evolución del moralismo y el cambio de ideología acerca de la utilidad de exponer al mal con el objetivo de acercarse al bien.

2364. SANMATEU, Xelo, «La puesta en escena de la Edad Media en el cine: *La Celestina* de César Fernández Ardavín», *L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, eds. J. Ll. Martos y M. Garcia Sempere. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009, 535-553.

Se estudia la versión cinematográfica de *LC* de Fernández Ardavín (1969) como contrapunto a la película *El Cid* de Anthony Mann (1961). Las dos adaptaciones serían antagónicas por recursos (escasos los de la primera, enormes los de la segunda) y utilización del medio fílmico (artístico, teatral y visual el primero, verosímil y realista el segundo). Se presenta al final un paralelo con la película *Henry V* de Laurence Olivier (1944) que tantos rasgos comparte con la de Fernández Ardavín.

2365. SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, «La estirpe de las siete Celestinas: de Fernando de Rojas a Sor Juana Inés de la Cruz», *Sincronía* 14.51 (Summer 2009), s. pág.

Un breve recorrido que desde la primera aparición de *LC* nos lleva hasta Sor Juana Inés de la Cruz, coautora/continuadora de *La gran comedia de la segunda Celestina* que Agustín de Salazar y Torres dejó incompleta a su muerte.

2366. SNOW, Joseph T., «Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada, *Celestina*, autos I-XII», *Celestinesca* 37 (2013), 119-138.

Artículo que intenta explicar el porqué de la muerte de la vieja alcahueta y el papel que ella misma tuvo en su destino. La elección de juntarse con Pármeno y Sempronio llevará a todos los miembros de esta confederación a un mismo «amargo y desastroso fin».

2367. SNOW, Joseph T., «Historia crítica de la recepción de *Celestina* 1499-1822. Entrega IV», *Celestinesca* 37 (2013), 151-204.

Cuarta entrega de este catálogo que reúne referencias a *LC* o a sus personajes de 1515 a 1816. Las primeras tres se publicaron, respectivamente, en: *Celestinesca* 21 (1997), 115-172; *Celestinesca* 25 (2001), 199-282 y *Celestinesca* 26 (2002), 53-121.

2368. TORREGROSA DÍAZ, José Antonio, «‘Cuando andan a pares los diez mandamientos’ (*Celestina*, IX). Interpretación», *Celestinesca* 37 (2013), 139-148.

En el artículo se intenta explicar el sentido de la frase “Cuando andan a pares los diez mandamientos” que enuncia Elicia en el acto noveno. Esta particular expresión solo se encuentra documentada en *LC* e indicaría algo imposible de realizar.

2369. VILLAGRÁ TERÁN, María Montserrat, «*La Lozana andaluza*» en *el siglo de los Humanistas: un «retrato» que parodia otro retrato*, UNED, Tesis Doctoral, 2012-2013. Dir. M. Á. Pérez Priego.

Un estudio detenido de *La Lozana andaluza*. En diferentes apartados se hace referencia a *LC* y la celestinesca.

2370. VILLEGAS, Simón Andrés, «*Exempla*: la función didáctica en el *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*», *Lingüística y Literatura* 63 (2013), 319-326.

Estudio que subraya la importancia de los *exempla* y el didacticismo en el *Libro de buen amor* y *LC*.

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

La revista *Celestinesca* deja de imprimirse en papel y se mantiene a partir de este número en formato electrónico, de acceso gratuito y con las mismas normas y características.

La sede del portal: <http://parnaseo.uv.es/celestinesca.htm>

VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

Fax. 00 34 963 864 967

Tel. 00 34 963 864 115

Publicacions@uv.es