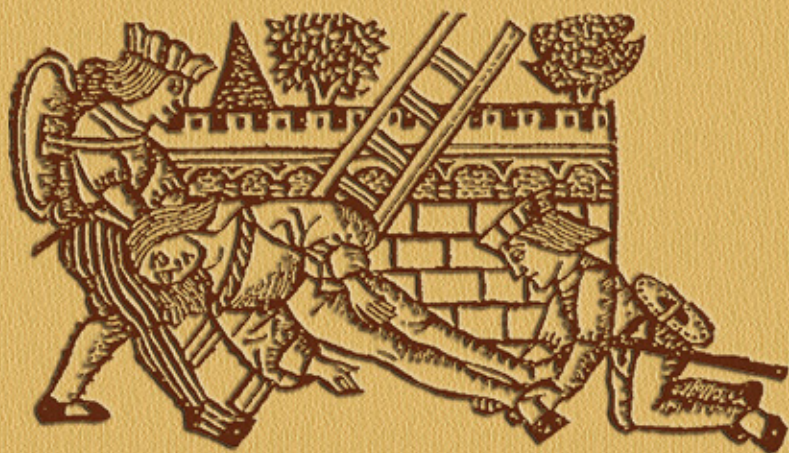


39

2015

Celestinesca



NÚM. 39, 2015, ISSN: 0147-3085

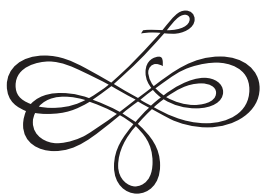
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 39

2015



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 FFI2014-51781-P.

Celestinesca

NÚM 39

ÍNDICE

2015

ARTÍCULOS

- GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN, JOSÉ LUIS, «*La Celestina*, el humanismo vernáculo y la invención literaria» 7
- GÓMEZ CANSECO, LUIS, «'El cuchillo de tu abuelo': En torno a la edición de un lugar oscuro en el auto 1 de *La Celestina*» 27
- GÓMEZ-IVANOV, María Luisa, «El táhur y la alcahueta, aliados de juegos prohibidos en Salamanca hacia 1497: Lucena, *Repetición de amores y arte de axedrez*» 39
- SAGUAR GARCÍA, AMARANTA, «¿Hubo otra traducción quinientista de *Celestina* al italiano?» 53

RESEÑAS

- SNOW, JOSEPH T., Carol Salus. *Picasso and Celestina: The Artist's Vision of the Procuress*. Newark, DE: Juan de la Cuesta Press, 2015. 61

BIBLIOGRAFÍA

- PAOLINI, DEVID, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 37)» 67

SECCIÓN ESPECIAL: «LA CULTURA VISUAL DE CELESTINA»

- FERNÁNDEZ RIVERA ENRIQUE, «'Introducción' a La cultura visual de *Celestina*» 77
- ÁLBALÁ PELEGRÍN, MARTA, «Gestures as a Transnational Language through Woodcuts: *Celestina's* Title Pages» 79
- ÁLVAREZ-MORENO, RAÚL, «Casa, torre, árbol, muro: hacia una morfología del escenario urbano en las ediciones antiguas de *Celestina*» 113
- CULL, JOHN, «Seeing with Sayings: The Visual Impact of Proverbs and Refrains in *La Celestina*» 137
- FERNÁNDEZ RIVERA, ENRIQUE, «Las dos celestinas de *Las galas del difunto* de Valle-Inclán» 181

MONTERO, ANA ISABEL, «Reading at the Threshold: The Role of Illustrations in the Reception of the Early Editions of <i>Celestina</i> »	197
PINO MÁZ, DANIA DEL, «Paridades y conflictos: Analogía de dos mundos en <i>La Celestina</i> de Teatro El Público»	225
SAGUAR GARCÍA, AMARANTA, «The Concept of <i>Imago Agens</i> in <i>Celestina</i> : Text and Image»	247
SCHMIDT, RACHEL, «Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez»	275
SNOW, JOSEPH T., «Ilustrando <i>Celestina</i> en <i>Celestinesca</i> de 1977 a 2002: Un catálogo»	329

La *Celestina*, el humanismo vernáculo y la invención literaria

José Luis Gastañaga Ponce de León
University of Tennessee, Chattanooga

A fines del siglo xv existe en España un tipo de hombre de letras que no es precisamente un humanista (aunque comparte algunas inquietudes con los humanistas). Este hombre aprecia el conocimiento del latín, e incluso escribe en castellano con una clara influencia de la lengua culta, pero en él la lengua latina no alcanza el mismo status que había alcanzado entre sus pares italianos. No era pues el latín para este hombre el instrumento de crítica cultural que había sido en manos de Lorenzo Valla, por ejemplo. Con todo, nuestro hombre aprecia la lectura y el estudio de los clásicos, también estima la traducción, y, quizá por eso mismo, no siente la necesidad de hacer del latín el vehículo de todas estas inquietudes.

Juan de Lucena (c. 1430-1501) es por supuesto una buena ilustración de este tipo de hombre de letras. Por lo general tiene una posición ambigua frente a la cultura humanista.¹ Pero no se trata aquí de señalar ambigüedades ni de enumerar contradicciones. Aunque en muchos de sus escritos sigue de cerca a Eneas Silvio Piccolomini, el papa Pío II,² eso de ninguna manera quiere decir que su obra se agote en una refundición de las ideas del italiano. Lucena tiene un perfil propio y ocupa un lugar no desdeñable en la historia de la literatura en lengua española.³ El humanismo de Lucena es un producto propio de la Castilla del siglo xv. Aun su estadía en Italia y su cercanía a Pío II no le quitan esa dimensión autóctona al humanismo de Lucena.

La concepción de un humanismo vernáculo se impone como un intento de dar cuenta de una cultura humanística que tiene sus peculiaridades y que no puede ser entendida en los mismos términos que el humanismo italiano. En este humanismo castellano se observa el uso de la lengua ro-

1.– Para calibrar el humanismo de Lucena, me he servido de los ensayos de Conde, Binotti y Miguel Briongos.

2.– Para los paralelos entre las obras de Piccolomini y Lucena es fundamental el ensayo de Binotti (en especial 61-66).

3.– Como queda claro a partir de los estudios de Lapesa, Conde, Binotti y Miguel Briongos.

mance (explotando sus capacidades expresivas y tratando de elevarla a la altura del latín a través de diversas modalidades del cultismo) y la profesión de un nacionalismo presente en diversas esferas (las universidades, la Iglesia, la corona). Antonio de Nebrija (1441-1522) es una figura importante de ese nacionalismo. La carta prólogo de la *Celestina* representa ese espíritu nacionalista también.

No basta decir que existe un humanismo vernáculo que se expresa en lengua castellana; hallamos también una voluntad de defender y hasta promover el uso de la lengua vernácula como vehículo efectivo en la transmisión de saberes y valores éticos. El humanismo vernáculo del siglo xv español ha sido descrito por Lawrance como la traducción de los clásicos para el entretenimiento y educación de la nobleza y del grupo de nuevos lectores nacidos con la llegada de la imprenta (1990: 222). Habría que añadir que la transmisión de saberes caros al humanismo y el deseo expreso de que el conjunto de la sociedad participara de esos saberes son también características de ese humanismo vernáculo.

No debe entenderse la traducción de los clásicos como un abandono de la lengua culta porque, aun cuando se usa el castellano como vehículo de expresión, la comprensión de las dos lenguas, la culta y la vernácula, distinguen a la persona instruida de quien no lo es. Esto se aprecia en un conocido pasaje de la *Epístola exhortatoria a las letras* (c. 1479-82) de Lucena:

una mi hermana gran rezadora leyendo aquel pssalmo/
de la passion. *deus deus meus respice*, quando venia al
versso/ *foderunt manus meas* passava sin lo leer. sentido
un dia/ dixele: —«hermana un verso os trasportays». res-
pondiome: —«yd/ al diablo con vuestro verso a las de
palacio, que tienen pollutas/ las manos», en su sentido
pensando *que* aquel verso era contra/ la pollucion de las
manos (75; las itálicas son de la edición de Binotti).

Si tenemos en cuenta estas burlas motivadas por la imposibilidad de su hermana «rezadora» de comprender el latín de sus oraciones veremos que, frente a Lucena, estamos ante el humanista que se mueve con comodidad entre las dos lenguas y que hace descansar sus ideas, en este caso la crítica de la devoción desprovista de conocimiento,⁴ sobre ese doble saber.

La imprenta había creado la posibilidad de llegar directamente a un público masivo que no leía en latín pero que estaba dispuesto a invertir su tiempo y su dinero en historias atractivas escritas en romance. Desde el punto de vista de los humanistas preocupados por la educación (Lucena,⁵ Nebrija), la imprenta ofrecía una gran oportunidad.

4.- Miguel Briongos ha sugerido que la mala comprensión de la liturgia es el tema que anima la *Epístola* de Lucena (154).

5.- Binotti (61-67) ha estudiado los ecos de un manual pedagógico de Pío II en Lucena.

Los libros en latín eran leídos por los hombres de letras, los letrados, sean estos juristas o gramáticos. También por los eclesiásticos más cultivados. ¿Alguien más? Los demás lectores leían en romance y en romance tendrían que estar los libros que pudieran ser de provecho para ellos.

Mi tesis en este ensayo es que el autor de la *Celestina* es consciente de que debe darles a los jóvenes castellanos, a los hijos de la élite de esa ciudad no nombrada o inventada, una lectura que realmente captara su atención y les hablara en una lengua que pudieran entender. Por su educación este estrato podía leer un libro como *Celestina*, captar las alusiones a los clásicos y percibir el humor que se despliega con generosidad a lo largo de los distintos autos. Ciertamente no la hermana «rezadora» de Lucena. Por eso mismo no se trata de renunciar al ingenio ni al uso creativo de la lengua; no, por el contrario se trata de un despliegue de las habilidades retóricas que los lectores de la Edad Moderna no dejaron de apreciar (como demuestran los conocidos juicios de Juan de Valdés y Miguel de Cervantes sobre la *Celestina*).⁶

La lengua en que está escrita la *Celestina* es una lengua de muchos matices, que combina con acierto la *facetia* con la sentencia moralista. No es ajena al humor, pero al mismo tiempo sabe ser cruda y punzante a la hora de expresar las realidades del momento. La *Celestina* enriquece la ficción con estas características. El gran número de ediciones y lectores que el libro alcanza en pocos años⁷ nos dice que la audiencia apreciaba este tipo de literatura. El público que se vuelca sobre la *Celestina* es un público que ya leía o consumía a través de la lectura otras obras de ficción. ¿Quiénes eran esos lectores y qué leían?

Las lecturas de la dama lectora en el *Corbacho* (en el mundo de la ficción) y las lecturas de Teresa de Cepeda y de su madre (en el mundo real) prueban que lo que leían los jóvenes y, en especial, las jóvenes, era el romance; es decir, las historias sentimentales, los libros de caballerías, etc.⁸ Siendo estas las lecturas de los jóvenes a quienes se pretendía aleccionar con el

6.– Juan de Valdés, en el *Diálogo de la lengua*, escribió: «ningún libro ay escrito en castellano donde la lengua ste más natural, más propia ni más elegante» (255); mientras que Cervantes, en el prólogo al *Quijote* dejó estos versos «quién sabe si suyos «libro, en mi opinión, divi[no]/ si encubriera más lo huma[no]» (I, 65).

7.– «Whichever sets of figures one uses, *Celestina* was quite clearly the most successful piece of fiction in the entire Golden Age, eclipsed only if we allow *Amadís* to embrace its sequels» (Whinnom 166).

8.– En el *Corbacho* leemos lo siguiente: «Todas estas cosas fallaréis en los cofres de las mujeres: Horas de Santa María, siete salmos, estorias de santos, salterio en romance, ¡nin verle del ojo! Pero cançiones, dezires, coplas, cartas de enamorados y muchas otras locuras, esto sí...» (159). En su *Vida*, santa Teresa nos deja saber que recibe de su madre la afición a los libros de caballerías y además confiesa que esa lectura tuvo un efecto negativo en ella. Estas son sus palabras: «Era [mi madre] aficionada a libros de caballerías, y no tan mal tomaba este pasatiempo, como yo le tomé para mí; porque no perdía su labor, sino desenvolvíamonos para leer en ellos, y por ventura lo hacía para no pensar en grandes trabajos que tenía, y ocupar sus hijos, que no anduviesen en otras cosas perdidos» (123-124).

texto de la *Celestina* y que son aludidos de forma directa en los paratextos, resulta claro que la única manera de llegar a esa audiencia era escribir en el mismo «formato» (en los mismos géneros) que la dicha audiencia favorecía: lengua castellana, estilo simple (*sermo humilis*), tema amoroso. Lo que en los textos preliminares de la *Celestina* se llama «terenciana» es precisamente esto. Como fórmula, era ideal. De un lado, gozaba del favor del público. De otro, era un tipo de literatura que un graduado universitario conocía bien.

Más allá de los duros cuestionamientos de algunos humanistas como Nebrija o Vives, la literatura de imaginación en lengua vernácula podía tener un impacto «positivo» en sus lectores. Y nuevamente traigo a colación las experiencias de lectoría registradas por santa Teresa en su *Vida*. Cuando ella lee las vidas de los santos, haciendo de lado su reacción romántica de marchar al África con su hermano para sufrir martirio, se identifica con los santos mártires e incluso encuentra su vocación de monja (121). De otro lado, la misma Teresa revela cómo las lecturas de libros de caballerías despertaban en ella la vanidad (124). Esta oposición entre vidas de santos y libros de caballerías nos muestra que en la prosa castellana de esos dos géneros se encuentra el poder de despertar la vanidad o la vocación religiosa.

Si dentro de la universidad los humanistas habían usado a Terencio para estudiar la filosofía moral, fuera de ella, enfrentados a un gran público, podían usar una «terenciana» para inculcar en sus lectores la aplicación práctica de esas lecciones de filosofía moral.

Que el conjunto de los conocimientos estaban supeditados a la filosofía moral era verdad compartida por quienes cultivaban las letras dentro del espíritu renacentista de la Castilla de fines del siglo xv. Desde tiempos medievales, la figura del caballero era un compuesto de fortaleza e inteligencia. En la nueva época, nos recuerda Binotti, en el interior de ese binomio de *sapientia* y *fortitudo*, el primer término deja de aludir únicamente a la prudencia y más bien se concibe «como familiaridad con el mundo clásico y con las cuestiones morales y éticas animadas por su revitalización» (52). Un documento representativo de la importancia del cultivo de las letras en ese momento histórico es la ya mencionada *Epístola exhortatoria a las letras* de Juan de Lucena, donde se encuentra la anécdota de la hermana rezadora. En ella el autor le recordaba a un amigo que no bastaba con tener letras sino que era necesario además saber qué hacer con ellas. Le decía que:

Gramática no quiere mas decir que letras compuestas. comienzan sus preceptos de literas a, b, c, d, e, etc., y por ende, por ser vos gramático, non penséis vos por eso ser sabidor. Llámalos el vulgo letrados, no porque sepan letras, mas porque han de saber lo que se escribe con

ellas. Solíanlos llamar sapientes hasta los tiempos de Sócrates, que preguntado de un Príncipe de qué profesión era, como quien que era avido en Grecia por inventor del saber, paresciéndole ser arrogancia llamarse sapiente, se dijo filósofo.⁹

El humanista más conocido de la segunda mitad del siglo xv castellano es sin lugar a dudas Nebrija, y sus ideas y reformas tuvieron una influencia considerable en la vida cultural de Castilla en su época y también más allá. Con todo, es importante decir que no todas sus ideas fueron aceptadas por sus contemporáneos. Por ejemplo, para él la figura del gramático (*grammaticus*) debía gozar de un gran prestigio pues se trataba del humanista, del hombre sabio versado en distintas materias. En la cita de la *Epístola exhortatoria a las letras* que hemos dado, vemos cómo Lucena desprecia al gramático en tanto maestro de letras o conocedor del latín y exalta la figura del letrado, aquel que sabe qué hacer con las letras. Para Nebrija no había diferencia entre letrado y gramático; sin embargo, Lucena piensa muy distinto. No sorprende puesto que el protonotario Lucena era un hombre de corte, y como tal estaba bastante mejor remunerado y era mucho más apreciado en la comunidad que sus contrapartes académicas. (Gil Fernández, «Gramáticos», 22; Gil Fernández, «El humanismo», 24).

Esta diferencia entre letrados y gramáticos es importante en el contexto español pues ayuda a entender que los *studia humanitatis* simplemente no prendieron en España por la sencilla razón de que no había quién los cultivase, ni siquiera quién los impartiese dado que las condiciones de vida a las que podía aspirar un gramático eran más bien modestas, a diferencia de lo que pasaba más allá de los Pirineos. Cuando Binotti nos dice que aprecia «una cierta inclinación hacia los *studia humanitatis* tomada por los letrados castellanos en los años decisivos entre 1430 y 1480» (52) debemos establecer un matiz puesto que esa inclinación nunca se consolidó. El medio no la favorecía.

Para Lucena, y lo mismo para Alfonso de Cartagena (c. 1385- 1456), el humanista más importante de la primera mitad del siglo xv, no es el gramático sino el letrado quien cumple una función social más importante. Ser gramático es saber letras, pero el letrado «es el que sabe lo que se escribe con ellas» (Gil Fernández, «Gramáticos», 22). Esto contrasta nuevamente con las ideas de Nebrija quien, desde las aulas de la Universidad de Salamanca, difundía la idea opuesta. Letrado era gramático, así lo entendía Nebrija.¹⁰ No estaba solo; junto a él estaba el humanista portugués Arias Barbosa, a quien se debe una entusiasta defensa de los

9.— Uso la edición de Binotti (74).

10.— «Los que bolvieron de griego en latín este nombre *gramática*: llamaron la 'arte de letras' i a los profesores i maestros della dixeron 'grammáticos', que en nuestra lengua podemos dezir 'letrados'». (*Gramática* 15).

gramáticos (Ibíd. 23). Tanto para Arias Barbosa como para Nebrija, «gramático» y «letrado» son lo mismo (Ibíd. 24).¹¹ Pienso que el autor de la *Celestina* estaba en este caso más cerca de Nebrija que de los curiales Lucena y Cartagena. La función propia del letrado que no era curial, es decir, del gramático, era precisamente la explicación de los textos literarios. Así lo entendía el portugués Arias Barbosa (c. 1460 - 1540), colega de Nebrija en Salamanca:

El menester del gramático lo redujo mal a injustos límites
nuestra época, ignorante de cómo resplandeció antaño.
Pues sólo a quien enseña los primeros rudimentos solemos
llamar, con denominación impropia, «gramático».
Mucho más cauto y sabio fue el uso de los antiguos
que sólo dio tan gran nombre a los críticos
cuyo menester fue abrir el sentido de los libros
y en quienes residió el juicio y el arbitrio de éstos.
De inmensa talla es quien el peso de este nombre
sostiene, y menos abundante que el cisne negro
(en Gil Fernández, «Gramáticos», 23).

No olvidemos que para el «Antiguo autor», como para Rojas después de él, lo que valía era la fuerza de la literatura, el poder que una fábula bien contada y atravesada de sentencias podía tener sobre la imaginación de sus lectores.

La postura de Nebrija a la larga se debilitó y lo que ocurrió es que en España «letrado» se convirtió en sinónimo de «jurista» (Gil Fernández, «Los *Studia Humanitatis*» 46). Los gramáticos habían perdido la batalla. Nunca gozarían del prestigio de los letrados juristas y acabarían convirtiéndose en objeto de burla, como el dómine Cabra en el *Buscón* de Quevedo (v. Gil Fernández, «Gramáticos», 30) Con todo, a fines del siglo xv, un gramático había demostrado que podía llegar al gran público con una obra de invención. Y vaya que lo hizo pues la *Celestina* fue el *bestseller* del siglo xvi, como hemos dicho ya apoyándonos en Whinnom.

La invención de la *Celestina* no se explica exclusivamente por un contexto castellano (a pesar de que podamos invocar al Arcipreste de Talavera y al manuscrito salmantino del *Libro de buen amor* como antecedentes). Quien escribió la *Celestina* pensaba crear literatura que estuviera a la par del teatro humanístico,¹² aunque en lengua vernácula. Más allá de la no-

11.– Los versos de Arias Barbosa son estos: «La misma cosa son los gramáticos y los letrados. / Los griegos «grammata,» los latinos «litteras»/ las llaman. Sin embargo, todos rehúyen ser llamados/ «gramáticos,» y quieren, ansían y desean/ recibir la denominación de «letrados». ¿Por qué/ si significan los mismo con uno y otro nombre?» (Gil Fernández, «Gramáticos», 24).

12.– Sobre la relación de la *Celestina* con el teatro humanístico, ver la sección «La *Celestina* y la comedia humanística» en el libro de Lida (37-50).

vela sentimental¹³ (el *de amore* de los curiales), un gramático podía crear una ficción, una historia, que fuese ingeniosa, amena como lectura, pero a la vez llena de enseñanzas morales. A diferencia de las novelas sentimentales, esta historia sería más bien realista y presentaría personajes y un ambiente familiar para el lector castellano. Esa ficción, además, cumpliría el doble propósito de aleccionar a la juventud castellana y de crear una prosa literaria en la lengua vernácula que correspondiera al creciente prestigio de Castilla.

La ventaja del filósofo sobre el gramático o, si se quiere, la primacía del saber del humanista por encima del saber más modesto del maestro de letras, es la idea que resume el pasaje de Lucena antes citado. Pero ese maestro de letras también podía apuntar hacia la filosofía moral. Es decir, el gramático también sabe qué hacer con las palabras. Estas valen por el mensaje que encierran, que en este caso es filosófico, y la gramática es una herramienta para él o, si se prefiere, las letras son el vehículo en el que viajan sus ideas. Esta opinión tiene una resonancia especial para los lectores de la *Celestina* puesto que en ella se puede reconocer un pensamiento cercano al que está presente en la carta prólogo al inicio de la obra. Ambos textos concuerdan en que la filosofía moral es más importante que la literatura o, mejor dicho, que la creación literaria es sólo un vehículo para transmitir los contenidos de una filosofía moral aplicada a los problemas de la vida diaria. En una línea de argumentación cercana a la sostenida por Lucena, los preliminares de la *Celestina* nos sitúan claramente frente a un autor o autores conscientes de que la obra significa bastante más que «letras compuestas»; que el filósofo vale más que el gramático o, mejor dicho, que para elevarse a la condición de filósofo¹⁴ el gramático debe hacer algo más juntar palabras; por ejemplo, debe saber contar una historia.

Esta polémica entre gramáticos y letrados puede ofrecernos una perspectiva desde la cual volver a leer la carta prólogo de la *Celestina*. Probablemente esa voluntad de elevar las letras al nivel de la filosofía moral -Terencio era la inspiración- impulsaba a algunos letrados a probar suerte en la creación de literatura.

Ninguno de ellos podría sentir que había cumplido su propósito con sólo ser letrado o gramático; después de todo, para ellos ser filósofo era más importante que ser gramático. Es decir, el contenido era más importante que la lengua que sólo servía de soporte a ese contenido. Esto está muy de acuerdo con los postulados del humanismo vernáculo castellano en el siglo xv, puesto que sólo la valoración exclusiva del contenido po-

13.- Por el mundo que recrea y por los modelos de conducta que propone, la novela sentimental no deja de ser aristocratizante. La *Celestina*, en cambio, nos ofrece un retrato devastador de los nobles Calisto y Melibea.

14.- Este es el sentido que le damos al latinismo *sciente* o çiente en los versos acrósticos.

día explicar que se justificara el valor de la traducción y se perdonara el desconocimiento del latín (cosa que un colega humanista del otro lado de los Pirineos nunca habría aceptado). En esto pueden coincidir tanto Lucena como Fernand Álvarez Zapata (más conocido como Fernán Álvarez de Toledo),¹⁵ el destinatario de la *Epístola exhortatoria*, pero no Nebrija, que hacía del conocimiento del latín una herramienta indispensable en la construcción de la cultura cívica. El autor de la *Celestina* parece ubicarse en una posición intermedia, ya que valora la lengua culta pero escribe en castellano; y aun cuando el contenido de su texto y su destinatario justificarían perfectamente el uso de la lengua culta en la carta prólogo, escribe en castellano (aunque su vocabulario es de una notoria exquisitez cultista). Y en el segundo prólogo, cuando el continuador cita a autoridades a quienes normalmente se cita en latín, no deja de ofrecer una traducción para que todo lector alcance a recibir el mensaje.

Lucena concuerda con Nebrija en el carácter fundamental de la gramática, es decir, el dominio de la lengua culta para comprender el sentido de textos de uso cotidiano, como las oraciones de la «hermana rezadora». Para Binotti, en el pasaje citado de Lucena, va implícita «la noción de la filosofía como disciplina central del *trivium*, pero Lucena subordina el conocimiento de la filosofía al de las letras latinas, instituyendo una interdependencia entre filosofía y gramática que hace más humanístico un convencimiento aparentemente medieval» (59n). No tan medieval, pues se trata justamente del programa con el que Nebrija pensaba renovar la educación en Castilla a fines del siglo xv. Pero ya sabemos que la valoración del gramático es una tesis nebricense que tiene una vida relativamente corta; al final es el letrado de corte, el curial, quien impone su figura influyente y mejor remunerada sobre la desprestigiada del hombre de letras de escuela, es decir, el gramático (Gil Fernández, «Los *Studia Humanitatis*», 46).

Esta voluntad de convertir al gramático en filósofo no era exclusiva de Lucena. Los últimos años del siglo xv suponen un momento excepcional para las letras en Castilla puesto que desde la corona se promovían y auspiciaban esfuerzos y proyectos intelectuales destinados a tener un impacto en la cohesión nacional y en la difusión de valores culturales a través de la educación. Los humanistas castellanos, o al menos los letrados entusiastas por el humanismo llegado desde Italia, se identificaron rápidamente con este impulso oficial y participaron de él, desde la corte o desde los claustros universitarios. La obra de personajes como Antonio de Nebrija o Hernando de Talavera (1428-1507), entre otros, actuando con acuerdo a las directrices de la reina Isabel, ilustra muy bien esta situación. Podemos decir, a manera de ejemplo, que en la dedicatoria a

15.— Aunque Alcalá había negado esta identificación (117), Binotti (54-55) y Miguel Briongos (153) la dan por segura.

esta reina de las *Introducciones latinas* (1488), Nebrija traza una relación directa entre el cultivo de las letras y el bien público (precisamente lo que brilla por su ausencia en el mundo representado en la *Celestina*).¹⁶ Con el cultivo de las letras, Nebrija se refiere al estudio y al conocimiento de la lengua latina. Saber latín era para Nebrija un componente importante del tejido cívico. Estas son sus palabras:

Mas á qué fin havemos trahido tantas cosas en alabanza de nuestra España, para demostrar lo que en el comienzo diximos, que para el colmo de nuestra felicidad, y cumplimiento de todos los bienes, ninguna otra cosa nos falta, sino el conocimiento de la lengua en que está no solamente fundada nuestra Religión, y República Christiana, mas aun el Derecho Civil, y Canónico, por el qual los hombres viven igualmente en esta gran compañía que llamamos Ciudad. La Medicina por la qual se contiene nuestra salud, y vida. El conocimiento de todas las artes, que dicen de humanidad, porque son proprias del hombre en quanto hombre. (*Introducciones v*)¹⁷

En una línea cercana a la sugerida por Lucena, Nebrija hace de la gramática un punto de partida, un soporte sobre el cual construir un conocimiento de los textos y con ello asegurar la difusión de la cultura y sus principales valores. En un libro bastante menos difundido que sus *Introducciones*, me refiero por supuesto a la *Gramática de la lengua castellana* (1492), y en especial a su prólogo, Nebrija mostró su preocupación por el hecho de que la lengua no estuviera sujeta a reglas y por la falta de una sólida tradición literaria que garantizara la preeminencia de la lengua castellana en una circunstancia en la cual la nación castellana y su lengua estaban llamadas a ocupar un lugar de excepción en el contexto internacional. Es decir, para solventar su *autoridad* la lengua necesitaba de *autores*. Coincidentemente, en la elegante carta prólogo con que se abre la *Celestina* nos encontramos de lleno con el entusiasmo del continuador, llamémosle por comodidad Rojas, frente a la buena prosa manifiesta en el Primer Auto.

La concordancia entre el propósito manifestado por Nebrija en sus prólogos y la carta prólogo de la *Celestina* no es completa. Por ejemplo, en el primero encontramos unos juicios en contra de la literatura de ficción que habrá que tener en cuenta. Dice Nebrija: «I por que mi pensamiento i gana siempre fue engrandecer las cosas de nuestra nación i dar a los

16.– Para este tema ver Raúl Álvarez Moreno, «Amarse a sí, procurar su interés y vivir a su ley: Los más de tres jaques al bien común en *Celestina*», *De ninguna cosa es alegre posesión...*, New York: HSMS, 2010. I: 36-53.

17.– Sigo el texto de *Introducciones latinas* (Madrid: Ibarra, 1773). Modernizo y regularizo la acentuación y el uso de mayúsculas.

hombres de mi lengua obras en que mejor puedan emplear su ocio, que agora lo gastan leyendo novelas o istorias embueltas en mil mentiras i errores» (*Gramática* 8). Pero más allá de las diferencias, mi intención es llamar la atención sobre lo que comparten los autores de estos prólogos. Ciertamente nuestros autores tendrían nociones distintas de lo que es la ficción, o al menos de lo que se podía hacer con ella. Pienso que el autor de la *Celestina*, o al menos el autor del Primer Auto, estaba convencido de que su obra no podía ser una de esas «istorias embueltas en mil mentiras i errores» que condenaba Nebrija. Es muy probable que el autor de *Celestina* quisiera demostrarle a Nebrija que la ficción era capaz de construir fábulas memorables, que no sólo pudieran ofrecer solaz sino que además descansaran sobre un fondo didáctico que las justificara. Incluso me atrevería a decir que la *Celestina* surge como una respuesta al reto que suponía crear semejante tipo de ficción. El reto se superó con creces, y el hecho de que hoy sigamos hablando de ella y sobre todo leyéndola con gusto es prueba de ello. Eso sí, no dejan de notarse las costuras: la obra está acompañada de diversos recuerdos de esa intención didáctica: los prólogos, los versos finales, las notas piadosas presentes en esos versos; en suma, casi la totalidad de los paratextos. La diferencia de pareceres se observa también en el dominio de la lengua. Mientras Nebrija apostaba por el conocimiento del latín (incluso la *Gramática* tenía por una de sus finalidades facilitar el aprendizaje del latín), el autor de *Celestina* claramente consideraba que el castellano era una lengua capaz de transitar el camino que iba de la facecia a la sentencia filosófica. El latín no era imprescindible puesto que se podía traducir para quien no lo dominase, como se hace en el segundo prólogo.

Me figuro al autor de la *Celestina* respetuosamente enfrentado a Nebrija, pero ubicado al lado de Lucena. Lucena es también un entusiasta del *sermo humilis*, heredado de Terencio, y que fue adoptado por los humanistas. En esa lengua se podían crear y recrear facecias, refranes populares, versos y hasta cuentecillos. No es distinta la prosa del *Lazarillo*, y a la misma estirpe se puede añadir la del *Guzmán de Alfarache* e incluso la del *Quijote*. Es la lengua de las epístolas familiares, que brilla con luz propia en autores como Lucena,¹⁸ Hernando del Pulgar¹⁹ y fray Antonio de Guevara²⁰ antes de pasar a la literatura de ficción.²¹ A estos autores y a otros como ellos habría que tener en cuenta cuando Binotti nos habla de una «comunidad

18.— Pienso en el *Libro de los galardones*, editado por Lapesa (123-137), así como en la *Epístola exhortatoria a las letras*.

19.— Imposible no pensar en las *Letras*, sobre todo en aquellas en las que la pluma del historiador pasa con ligereza de la crítica social al humor.

20.— Es innegable la influencia que el autor del *Libro áureo de Marco Aurelio* y las *Epístolas familiares* va a tener en el desarrollo de la prosa de ficción en lengua española. Por algo Márquez Villanueva lo ha llamado «el continente sumergido de la literatura española» (334).

21.— En este párrafo sigo de cerca a Binotti (69) y a Lawrance («Nuevos lectores»).

que lee en latín pero trabaja en castellano» que «está en ciernes» (71). Es la comunidad de autores y lectores descrita por Lawrance; dentro de esta comunidad la carta aparece a la vez como «artefacto artístico» y «público» («Nuevos lectores», 85). Y, así, aunque dirigida a un interlocutor, se sabe que su audiencia es aquella multiplicada por la imprenta.

El humanismo reinante en Salamanca a fines del siglo xv era un humanismo muy próximo a los modelos italianos, como lo demuestra la gran influencia que la obra de Nebrija y sus programas pedagógicos llegarían a tener dentro y fuera de la universidad. A lo largo de su vida, «Nebrija permaneció sustancialmente fiel al proyecto de una reforma de todas las ciencias, que tuviera como su fundamento la filología humanística» (Gargano 34). Esta es una tarea que muchos intelectuales se propusieron hacer desde las aulas universitarias (es el caso de Nebrija), desde la corte (es el caso de Talavera) o desde ambos (como el Cardenal Cisneros). Es este el contexto en el que se escribe y se empieza a difundir la *Celestina*.²² Lo que la hace especial, a mi modo de ver, es que esta obra representa un movimiento que va desde la universidad hacia el gran público, como queda atestiguado por el gran éxito editorial de la obra, que se publicó repetidas veces, en distintas ciudades y en ediciones a veces ilustradas y a veces en formatos más humildes.

Esto me permite entender la gran diferencia que hay entre la elegante y muy culta carta prólogo de la *Celestina* y el cuerpo de la obra escrito en un lenguaje más llano pero a la vez rico en sugerencias, en humor y en *sententiae*. (Otro ejemplo de esto es el *Lazarillo*, que también es un texto que presenta un doble registro que distingue el prólogo del resto de la obra). ¿Muestra la carta prólogo un alarde cultista en su lengua? Nos recuerda Fernández Sevilla que «[p]or los mismos días de Nebrija, muchos doctos humanistas, tratando de probar la dignidad del romance, pasaban largas horas componiendo discursos que igual podían ser latín que castellano, a base de seleccionar e hilvanar elementos comunes a ambas lenguas» (17).²³ Ciertamente hay una distancia grande entre la lengua docta, latinizante que ahí se encuentra y el estilo más llano que encontramos en otros paratextos y en el cuerpo de la obra. En la carta prólogo hay cultismos, un latinismo exacerbado. Al interior de la obra misma, en los diálogos, prima la lengua al uso. No es una inconsistencia, es más bien una adecuación a los personajes; es cuestión de decoro.

22.– Que ha llevado a algunos incluso a pensar que se trataba de un texto universitario, v. Canet Vallés, José Luis. «*Celestina*: 'sic et non': ¿Libro escolar-universitario?» *Celestinesca* 31 (2007): 23-58.

23.– Para más sobre este tema, Fernández Sevilla remite a Alvar, Manuel: «Castilla la preciada», en *Variación y unidad del español* (Madrid, 1969), p. 32. A esto podemos añadir algunas anécdotas referidas por Rafael Lapesa, en *Historia de la lengua española* (9na. ed. corregida y aumentada. Madrid: Gredos, 1985), p. 300.

Tengo la impresión de que la carta prólogo de la *Celestina* corresponde a un momento temprano del reinado de Isabel la Católica, porque su fervor nacionalista y sus claras intenciones de ser lectura didáctica, dirigida a una nueva generación, a tiempos nuevos, así me lo hacen pensar. Las ideas presentes en la carta prólogo están en perfecto acuerdo con la política cultural de los Reyes Católicos. Muy distinto es el caso del segundo prólogo, el que acompaña a la obra desde la aparición de la *Tragicomedia*, donde esos nobles deseos se abandonan y más bien el sujeto que escribe parece acuciado de un nihilismo que podemos identificar con un periodo de crisis o al menos con el momento en que las ideas de la carta prólogo pierden aliento.²⁴

Muchos humanistas italianos habían incursionado en el teatro a través de la comedia humanística, en latín y en lengua vernácula. El antiguo autor y más tarde Rojas tendrían que estar familiarizados con este tipo de creación literaria también. Antes de estudiar derecho, Rojas pasó tres años en la Facultad de Artes, donde se familiarizó con las comedias de Terencio y Plauto que eran usadas como libros de texto para aprender latín (Gargano 196). El teatro, pues, constituía una parte importante del bagaje cultural y literario de un graduado salmantino. De otro lado, aunque hoy leamos la *Celestina* como una novela, en perfecta línea de evolución literaria junto al *Lazarillo* y al *Quijote*, lo cierto es que la obra nació como diálogo, se adscribió al género cómico y aunque cambió su título original de *Comedia* a *Tragicomedia*, nunca abandonó el término «comedia» como parte de su título o como nombre que ponerse a sí misma en sus paratextos. Y ya que hablamos de paratextos, no podemos dejar de lado el hecho de que esos textos que abren y cierran la obra en sus distintos avatares insisten en los recursos propios del teatro (variedad de voces, apartes, etc.) como elementos a tener en cuenta al momento de leer la obra.

El teatro, y en particular la comedia, ofrecían esa posibilidad de educar en la filosofía moral y, al mismo tiempo, de adornar la lengua con usos ingeniosos, graciosos o facetos en boca de sus personajes y, por tanto, enriquecidos por la fuerza de las circunstancias dramáticas. Si en latín el género dramático debía lograr el propósito de manejar la lengua culta con naturalidad, en lengua vernácula debía contribuir a crear esa literatura nacional que Nebrija tanto extrañaba en el prólogo de su *Gramática* y que el autor de la carta prólogo de *Celestina* dice haber hallado en el Primer Auto. Otra forma de diálogo era la carta, que como género había alcanzado un gran prestigio en el siglo xv castellano. Era precisamente en el género epistolar donde una persona educada podía mostrar su capacidad de usar la lengua, culta o vernácula, con naturalidad en el contexto de un diálogo de igual a igual, sólo que concebido para la lectura.

24.— Sobre el descontento en la corte de los Reyes Católicos me he ocupado antes (v. Gastañaga).

Junto a esto encontramos el valor pedagógico múltiple que se atribuía a la comedia latina clásica, en particular a la de Terencio, cuya obra gozó de una recepción privilegiada al menos por dos motivos. Primero, las comedias de Terencio eran un modelo de lengua latina coloquial, que permitía su uso cotidiano sin caer en la afectación; y segundo, las situaciones que planteaban las obras terencianas, con dilemas que enfrentaban a padres contra sus hijos, a galanes contra sus damas, a esclavos contra sus señores, o a jóvenes contra viejos, eran una buena oportunidad para revisar los temas de la filosofía moral. Ambas son buenas razones para llamar «terenciana» a la *Celestina*, como se hace en los preliminares. Una «terenciana» era una comedia humanística en prosa; la novedad, según se dice en la carta prólogo, es que viene escrita en lengua castellana (Lawrance, «Nuevos lectores», 84-85). La filiación implícita en el término «terenciana» era natural puesto que Terencio fue editado en prosa, «a renglón tirado» en los incunables (Lawrance, «Nuevos lectores», 85). Lawrance resume así la importancia del dramaturgo romano: «Los humanistas de la época (y, por supuesto, aún más los del siglo XVI) consideraban a Terencio como el segundo gran maestro de la retórica latina, apenas inferior a Cicerón, y sobre todo como patrón y dechado del *sermo humilis* («Nuevos lectores», 89).

Estos dos motivos —Terencio como modelo de lengua y como oportunidad de estudiar la filosofía moral con casos concretos— están presentes en la *Celestina*. Aunque escrita en castellano y ofreciendo traducciones de los clásicos que cita, es una obra con una gran preocupación por el lenguaje. Es una obra que ofrece una gran complejidad y variedad de niveles de lectura detrás de una prosa en apariencia llana. Y, de otro lado, en su intención didáctica es una obra que se propone llevar las enseñanzas de la filosofía moral fuera del ámbito universitario. Había una preocupación por la educación fuera de las aulas, en especial la de las mujeres, como se aprecia en la dedicatoria a la reina Isabel en las *Introducciones* de Nebrija. En ella se lee: «De donde a lo menos se seguirá aquel conocido provecho que de parte de Vuestra Real Majestad me dijo el [...] Obispo de Ávila que no por otra causa me mandaba a hacer esta obra en latín, y en romance, sino porque las mujeres, religiosas, y vírgenes dedicadas a Dios sin participación de varones pudiesen conocer algo de lengua latina» (vi). Creo que nuestra obra participa de esta inquietud, y es por eso que el único personaje en la obra que hace alusión a su educación y a los libros que lee es Melibea. Y cuando lo hace nos dice que ellos no son suficientes.

Lo interesante de todo esto para nuestro propósito es que si bien la *Celestina* representa esa voluntad de educar al cuerpo social en su conjunto (pues trae «sentencias filosóficas y avisos muy necesarios para mancebos,» según se lee en el subtítulo), un personaje en particular, Melibea, representa las limitaciones de una joven mujer que vive encerrada y cuya formación se revela insuficiente. La *Celestina* estaría entonces abrazando una posición ecléctica pues, aunque sus preliminares apuntan a la educa-

ción de «mancebos,» el interior de la obra nos pone frente a las vicisitudes de Melibea que sobrevive brevemente a Calisto para dar explicaciones sobre sus acciones y justificar/explicar su muerte/suicidio. Todo este drama ocurre en un escenario urbano, y de él participan una gran variedad de personajes (los amantes, sus padres, los sirvientes más o menos cercanos a los protagonistas). Este andamiaje está dirigido a un público distinto del universitario. Sin ese apartarse del medio universitario, la *Celestina* hubiera terminado pareciéndose a las obras del teatro escolar, que planteaban dilemas morales, pero sin la riqueza de detalles y crudo realismo que caracterizan a nuestra obra y que tanto contribuyeron a su éxito.²⁵ Haberse alejado del teatro escolar resultó ser una decisión más que acertada puesto que el éxito fue inmediato: distintas ediciones en torno al año 1500, en distintas ciudades y algunas editadas con lujo como prueban sus ilustraciones. Nos referimos por supuesto a la edición burgalesa que por comodidad se suele considerar la edición príncipe aunque cada vez es más claro que no lo es.²⁶

Esto de alejarse del ámbito escolar y, saltándose la corte, ir en busca del gran público en el momento en que la imprenta lo permitía era, por supuesto, una manera de intervención en la esfera pública. Se trata de una de las tareas autoimpuestas por los humanistas, cuya preparación académica les permitía reemplazar a los «juristas medievales» (Gil Fernández, «Los *Studia Humanitatis*», 46) en puestos de gran prestigio social: secretarios, cronistas, diplomáticos. En figuras como Nebrija o Talavera²⁷ —que también fue profesor en Salamanca— vemos esa intención de salir del claustro universitario hacia otros espacios: la corte, la plaza pública; en suma, mostrar que el gramático podía ser un hombre de letras integrado a la dinámica de su ciudad (lo que hoy llamaríamos un intelectual comprometido). En Nebrija esta idea está presente en la dedicatoria a la reina Isabel al inicio de la *Gramática*. Decía ahí que quiere «sacar la novedad de esta mi obra de la sombra y tinieblas escolásticas a la luz de vuestra corte» (11). Esto de «sombra y tinieblas» no debía ser exageración si atendemos a lo que nos dice Fernández Sevilla: «Los catedráticos de Salamanca debían mantener un habla arcaizante, impregnada de medievalismo [...] tanto al hablar en latín como al utilizar el romance» (3). Para Nebrija este salir de la universidad hacia la corte debía ser un paso necesario para probar la validez de sus ideas y métodos, y quizá un medio para conven-

25.— Para este teatro escolar, ver Gil Fernández, «Los *Studia Humanitatis*», 63-64.

26.— Como demuestra de manera persuasiva Víctor Infantes en *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*. Biblioteca Filológica Hispana 121. Madrid: Visor Libros, 2010.

27.— Sobre la acción política del obispo de Ávila, junto a la de Nebrija, ver Isabella Iannuzzi, «Talavera y Nebrija: Lenguaje para convencer, gramática para pensar», *Hispania, Revista Española de Historia* 228 (2008): 37-62.

cer a sus colegas universitarios del valor de sus reformas con la aceptación que podía lograr en la corte.

Volviendo al tema de los humanistas que al intervenir en la esfera pública disputan puestos a los letrados, digamos que esa suplantación no prosperó pues, al menos en el mundo hispano, el letrado no fue otra cosa que un jurista o, como hemos visto antes, era la posición de letrado lo que podía darle al hombre de letras un prestigio y una remuneración que le ganaran el respeto de las gentes. No es arriesgado decir que el primer autor de *Celestina* fue un hombre de letras que abandonó la literatura luego de escribir su primera y genial obra. Rojas es un graduado salmantino, un letrado que, aunque continuador de la *Celestina*, decide o tiene que dejar de lado su formación de gramático (i.e. literato) para quedarse con la de abogado.²⁸ No olvidemos que es en su madurez claramente un jurista, un hombre que vive de su profesión sin dar muestra alguna de querer participar en la esfera pública (más allá de lo que se pueda concluir a partir de los preliminares y textos finales de la *Celestina*, escrita en su juventud, que sin duda pueden ser considerados por su didacticismo y contenido religioso un intento de intervención pública). No es descabellado decir que su ánimo de intervención en la esfera pública se agota con la *Celestina*. Quedaba su oficio de letrado, que era por cierto bien reconocido y mejor remunerado.

La *Celestina* participa de esta misma iniciativa humanista de intervención pública a través del uso de un lenguaje que huye de las afectaciones cultistas (o que se burla de ellas como vemos en el sarcasmo con que Sempronio se dirige a Calisto) y con la propuesta de una situación extrema en la que se exhiben crudamente los excesos de una vida joven arrasada por la pasión amorosa. Desde la carta prólogo hasta los usos lingüísticos de los personajes tenemos que el lenguaje es un serio protagonista en la obra; recordemos los juicios positivos de Valdés y Cervantes. Ciertamente, el antiguo autor tiene el mérito de haber reconocido el potencial de la lengua literaria que encontró en el *Corbacho* de Martínez de Toledo.

Las preocupaciones de Nebrija, que apuntaban a la necesidad de contar con una obra literaria que estuviera a la par con el buen momento del naciente imperio español, están reflejadas en la carta prólogo, y tan sólo la forma de hablar de los personajes debe ya ponernos en la pista de una obra nacida de esa inquietud. De otro lado, la pasión amorosa desenfundada de los jóvenes Calisto y Melibea apuntaba a la necesidad de crear una lectura que pudiera tener un impacto en los lectores. No los «libros viejos» que Melibea recibe de su padre y que terminan siendo inútiles sino algo más cercano a ellos, una obra que en sus personajes,

28.— Pensemos en una contraparte ficticia, Sansón Carrasco en el *Quijote*. El bachiller Carrasco es un ejemplo de un graduado salmantino estancado en la lectura literaria e incapaz de traducir su formación universitaria en una actividad lucrativa, como sí hace otro graduado salmantino en la novela, Grisóstomo (al menos hasta que lo atrapa otra locura, la amorosa).

sus situaciones y su locación se percibiera como una realidad cercana y por tanto relevante.

Pienso que la mención a los libros por parte de Melibea es significativa porque la promoción de los estudios humanistas estuvo vinculada siempre a los centros de enseñanza, como colegios y universidades; a la corte; y a las imprentas.²⁹ Nada de esto aparece en la *Celestina*; sin embargo, la mención a los libros que hace Melibea debe ser objeto de reflexión. Se trata de una alusión a su educación basada en libros «viejos» (seguramente los clásicos); los ha recibido de su padre (es decir, fueron impuestos como instrumento pedagógico) y le han ofrecido citas, pasajes, que al final no han cumplido su propósito de aliviar sus graves dificultades. Es justamente lo que recomendaban de manera insistente educadores y moralistas: leer, tomar en la memoria algunos pasajes valiosos y recordarlos para ayudar a superar situaciones adversas. El autor del segundo prólogo de la *Celestina* no quiere esto; claramente prefiere a quienes «coligen la suma para su provecho» (80). Es decir, la historia contada debe impresionar a sus lectores u oidores con la fuerza del drama clásico pero debe ofrecer situaciones y personajes que resulten cercanos y familiares a los lectores. Así como Terencio y Plauto escribieron para sus contemporáneos, él debía hacer lo propio.³⁰

29.– Castilla, y dentro de ella Salamanca, se lleva la palma cuando se trata de producción intelectual, pero esto es así por la actividad académica salmantina y además por el éxito extraordinario de las *Introducciones latinae* (1481) de Nebrija (Gil Fernández, «Los *Studia Humanitatis*», 48). No hay mucha variedad en las lecturas, y muchos títulos se repiten. Lo curioso es que muchas veces son títulos que aparecen en latín y luego en castellano, como las *Fábulas* de Esopo o la *Consolación de la Filosofía* de Boecio (Ibíd.), lo que muestra que las imprentas estaban sirviendo a dos tipos de lectores.

30.– No se me escapa que hay aquí una inconsistencia. Podría ser que el problema no sean los libros mismos sino la manera en que los ha leído. Quizá Melibea no debió leerlos como colecciones de *sententiae* sino colegir «la suma para su provecho». El problema con esto es que los mismos autores, el Antiguo autor y Rojas, se valen del método de lectura que consiste en coleccionar *sententiae* y lo ponen en práctica para la composición de su obra. ¿Cómo reclamar entonces que Melibea haga una lectura de la «suma» en estos libros que recibió de su padre?

Obras citadas

- ALCALÁ, Ángel. «Juan de Lucena y el pre-erasmismo español». *Revista Hispánica Moderna* 34.1-2 (1968): 108-131.
- BINOTTI, Lucía. «La *Epístola exhortatoria a las letras* de Juan de Lucena: Humanismo y educación en la Castilla del siglo XV». *La Corónica* 28.2 (2000): 51-80.
- CANET VALLÉS, José Luis. «*Celestina*: 'sic et non': ¿Libro escolar-universitario?» *Celestinesca* 31 (2007): 23-58
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 1991. 2 vols.
- CONDE LÓPEZ, Juan Carlos. «El siglo XV castellano a la luz del *Diálogo de Vita Beata* de Juan de Lucena». *Dicenda* 4 (1985): 11-34.
- FERNÁNDEZ SEVILLA, Julio. «Un maestro preterido: Elio Antonio de Nebrija». *Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 29.1 (Enero-Abril 1974): 1-33.
- GARGANO, Antonio. *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*. Madrid: Gredos, 2012.
- GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN, José Luis. «Diego de San Pedro y el descontento en la corte de los Reyes Católicos. Una lectura de *Cárcel de amor*». *Bulletin of Hispanic Studies* 85 (2008): 809-820.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis. «Gramáticos, humanistas, dómínes». *El Basilisco* 9 (1980): 20-30.
- . «El humanismo español del siglo XVI». Luis Gil Fernández, Luis Gómez Canseco, José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, Antonio Mestre Sanchis y Pablo Pérez García. *La cultura española en la Edad Moderna*. Madrid: Istmo, 2004. 17-206.
- . «Los *Studia Humanitatis* en España durante el reinado de los Reyes Católicos». *Península, Revista de Estudios Ibéricos* 2 (2005): 45-68.
- LAPESA, Rafael. «Juan de Lucena: escritos suyos mal conocidos o inéditos». *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Gredos, 1967. 123-144.
- LAWRANCE, J. N. H. «The Spread of Literacy in Late Medieval Spain». *Bulletin of Hispanic Studies* 62 (1985): 79-94.
- . «Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español». Ed. Víctor García de la Concha. *Academia literaria renacentista V. Literatura en la época del Emperador*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988. 81-99.
- . «Humanism in the Iberian Peninsula». Eds. Anthony Goodman y Angus MacKay. *The Impact of Humanism in Western Europe*. Londres: Longman, 1990. 220-258.

- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de la Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962.
- LUCENA, Juan de. «El libro de los galardones». En Lapesa.
- LUCENA, Juan de. «Epístola exhortatoria a las letras». En Binotti.
- Márquez Villanueva, Francisco. «Crítica guevariana». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 28 (1979): 334-352.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. Michael Gerli. Madrid: Cátedra, 1998.
- MIGUEL BRIONGOS, Jerónimo. «La *Epístola exhortatoria a las letras* de Juan de Lucena: razones humanísticas de una singular mensajera en la Castilla del siglo xv». *eHumanista* 29 (2015): 152-167.
- NĒBRIJA, Antonio de. *Introducciones latinas*. Madrid: Ibarra, 1773.
- . *Gramática sobre la lengua castellana*. Edición, estudio y notas de Carmen Lozano. *Paginae nebrissenses* al cuidado de Felipe González Vega. Barcelona: Real Academia Española, 2011.
- TERESA DE JESÚS, Santa. *Libro de la vida*. Ed. Dámaso Chicharro. Madrid: Cátedra, 1994.
- VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. Cristina Barbolani. Madrid: Cátedra, 1987.
- WHINNOM, Keith. «The Problem of the 'Best-Seller' in Spanish Golden Age Literature». *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected Essays*. Eds. Alan Deyermond, W. F. Hunter & Joseph T. Snow. Exeter: University of Exeter Press - Journal of Hispanic Philology, 1994. 159-175.

Gastañaga Ponce de León, José Luis, «La *Celestina*, el humanismo vernáculo y la invención literaria», *Celestinesca* 39 (2015), pp. 7-26.

RESUMEN

Si la *Celestina* fue concebida en Salamanca a fines del siglo xv, las ideas humanistas que circulaban en ese medio debieron tener un impacto en esa concepción. En este ensayo se pone énfasis en algunas ideas contenidas en la obra —en particular las expuestas en la carta prólogo— y en las correspondencias que hallamos entre ellas y los postulados de autores castellanos representativos de la época, como Juan de Lucena (1431-1504) y Antonio de Nebrija (1441-1522). Las ideas sobre el valor didáctico de la ficción y la importancia del desarrollo de una tradición literaria en lengua vernácula son congruentes con los postulados del humanismo vernáculo que se manifestó en la Castilla de la época en traducciones, intercambios epistolares y en la difusión de la filosofía moral.

PALABRAS CLAVE: Fernando de Rojas; Juan de Lucena; Antonio de Nebrija; humanismo vernáculo; filosofía moral.

ABSTRACT

If *Celestina* was conceived in Salamanca at the end of the 15th century, then the humanist ideas that were circulating necessarily had an impact in its creation. In this essay we focus on some ideas that appear in the work —especially those exposed in the opening epistolary prologue— and in the links between them and the thoughts of representative Castilian writers of the time, like Juan de Lucena (1431-1504) and Antonio de Nebrija (1441-1522). Ideas on the didactic value of fiction and the importance given to the creation of literature written in the vernacular language are in agreement with ideas advanced by the Castilian vernacular humanism of the second half of the 15th century in translations, epistolary exchanges and the dissemination of moral philosophy.

KEY WORDS: Fernando de Rojas; Juan de Lucena; Antonio de Nebrija; vernacular humanism; moral philosophy.



«El cuchillo de tu abuelo»: En torno a la edición de un lugar oscuro en el auto I de *La Celestina*

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva

La dejadez de los amanuenses, la desmaña de los cajistas o la mera opacidad han convertido algunos pasajes de la literatura antigua en auténticos desafíos que filólogos, exégetas y editores hemos de afrontar ya sea acumulando testimonios para el cotejo, ideando conjeturas que iluminen el caso, enmendado *ope ingenii* como Dios nos da a entender o acudiendo a toda suerte de erudición donde topa con la piedra filosofal dé recto sentido al texto. Pero anda también por ahí la virtud extraordinaria de aprender con los propios errores: «Yo soy aquel, que ayer no más decía...». De entre esos rompecabezas críticos, pocos hay tan esquivos como aquel de *La Celestina* en su auto primero:

SEMPRONIO.— ¿No has leýdo de Pasife con el toro, de Minerva con el can?

CALISTO.— No lo creo, hablillas son.

SEMPRONIO.— Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fue?

Testigo es el cuchillo de tu abuelo.

CALISTO.— ¡Maldito sea este necio, y qué porradas dize!¹

En apenas cuatro líneas se acumulan asuntos tan peliagudos para la crítica como lo de «Minerva con el can», el supuesto bestialismo de la abuela con el jimio, la insolente porrada de Sempronio y el cuchillo del abuelo de Calisto. Entre todos han dado para una pequeña biblioteca de ejercicios filológicos, aunque aquí solo me interesaré por el *cuchillo*².

1.— Canet Vallés (2011: 186). Quede constancia de mi agradecimiento a José Montero Reguera, Mercedes Comellas, Jeffrey Simmons, Baldomero Macías, Fátima García de Viedma y Yolanda Morató, pues todos han puesto de su parte para el remate de estas páginas, que respaldan los proyectos de investigación MINECO FFI2012-32383 y PAIDI HUM-7875.

2.— Cfr. Menéndez Pelayo (1947: 277), Green (1953), Armistead y Silverman (1973), Rodríguez Puértolas (1972), Forcadás (1974), Burke (1977), Vigier (1987: 159-160), Lozano-Reñieblas (1991: 75-78), Fradejas Lebrero (1993: 47-51), Blecua (2002), Armistead, Monroe y Silverman (2010) y Albuixech (2011: 59).

Editores, traductores y comentaristas

La *Comedia de Calisto y Melibea* salida en Burgos hacia 1499 lee inequívocamente «cuchillo» en su folio A_{IV}v, y lo mismo se encuentra en todas y cada una de las estampaciones posteriores, ya sea el *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina* de 1518 o las varias ediciones de la *Tragicomedia*³. También es «cuchillo» la lectura del manuscrito conservado en la Biblioteca de Palacio: «tes[tigo] es el cuchillo de tu agüelo, Calisto»⁴; y hasta la versificación de la *Tragicomedia* publicada por Juan Sedeño en 1540 se atiene a ello, aunque fuerce la cosa para salvar la rima: «Lo del ximio con tu agüela / ¿hablilla fue? Por su duelo / el cuchillo de tu agüelo / da prueba de esta novela»⁵. Es la solución a la que siguen la casi totalidad de las principales ediciones —críticas o no— que se han hecho de *La Celestina* en los siglos xx y xxi⁶.

Otro tanto puede decirse de los primeros traductores de la obra, comenzando por Alfonso de Ordóñez, responsable de traslación italiana *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, impresa en 1506, donde se lee: «Testimonio me sia lo coltello de tuo avolo, che lo occise»⁷. Pero algo cambia, pues, aun cuando traduce *coltello*, Ordóñez siente la necesidad de añadir la explicación «che lo occise», ‘que lo mató’, apuntando a una supuesta venganza del abuelo, ajena por completo al original. El texto italiano fue punto de partida para la traducción de *La Celestina* a otras lenguas. Por eso, en la versión alemana que Christof Wirsung estampó en 1520, nos volvemos a encontrar el término *messer*, ‘cuchillo’, junto con la apostilla: «so sey mir ain Zeug deines großvaters messer das in umbracht»⁸. La primera traducción francesa, salida en 1527 y atribuida a Jacques de Lavardin, también procede de la italiana y así se anuncia desde la portada «translaté d’ytalien en françois». Sin embargo, prescinde ya del añadido, aunque lee también *cuchillo*: «le costeau de ton grand pere en est tesmoing»⁹. La adap-

3.— Cfr. *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1518, f. aViv; *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Sevilla, 1523, f. VIIIv, Barcelona, Carles Amorós, 1525, f. AVr o Burgos, Juan de Junta 1531, f. aViv. Véase, en cualquier caso, el aparato crítico de Lobera, Serés *et al.* (2011: 591, 38.12).

4.— Faulhaber (1991: 35).

5.— Sedeño (2009: 59).

6.— Cfr. Cejador y Frauca (1959-1962), Criado de Val y Trotter (1965), Severin (1987), Russell (1991), Rodríguez Puértolas (1996), Cantalapiedra Erostarbe (2000) o Lobera, Serés *et al.* (2011).

7.— *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, f. C_{III}v. La misma frase se mantiene en impresiones posteriores como *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Milán, Zanotto da Castione, 1514, f. C_{II}r; *Celestina*, *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, Venecia, Cesaro Arrivabeno, 1519, f. XIIr o *Celestina*, Vinea, Gregorio de Gregori, 1525, f. B_{III}v. En torno a estas primeras traducciones a las lenguas europeas, véase Scoles (1964), Beardsley (1981), Behiels (1982-1983), Moll (2000), Miguel y Canuto (2003) y Fernández González (2005).

8.— *Ain Hipsche Tragedia*, p. 27.

9.— *Célestine, en laquelle est traicté des déceptions des serviteurs*, f. 13r.

tación inglesa de 1525 *A new commodye in englysh in maner of an enterlude ryght elygant* no incluye ese pasaje, mientras que, en la versión flamenca *Celestina: Ende is een Tragicomedie van Calisto ende Melibea* (1550), el objeto sigue siendo el mismo —*mes*— y se vuelve a la sentencia original: «Tmes van uwen grootvader gheefter ymmer getuychenisse af», ‘El cuchillo de tu abuelo da siempre testimonio’¹⁰. En su versión latina, estampada en 1614 con el título de *Pornoboscodidascalus Latinus*, Kaspar von Barth utiliza la voz *culter* y se limita a traducir literalmente el original: «Testis adhuc superest culter avi tui»¹¹; y algo similar hace John Mabbe cuando, en 1631, lo vierte al inglés, aunque, una vez más, apostilla de su cosecha sobre el punto de la venganza: «Witnesse your Grandfathers knife, that kill the villain that did cuckold him», ‘Testigo este cuchillo de tu abuelo, con que mató al villano que le puso los cuernos’¹².

La relación del jimio con la abuela ha centrado la atención de la mayoría de los estudiosos que se han interesado por el caso, dejando a un lado la cuestión del cuchillo. No obstante y siguiendo la estela de Alfonso Ordóñez en su traducción italiana, Françoise Vigier (1987:159) apuntó a la venganza de honor por parte del marido ofendido, aunque con un sesgo paródico, pues la espada ha sido sustituida por un vil cuchillo¹³. Sobre esa misma idea, Francisco Lobera y Guillermo Serés anotan: «Podría entenderse que porque el abuelo de Calisto mató a uno de los dos (o a ambos) a cuchilladas, pero es también alusión discutida»¹⁴. Rubén Soto Rivera, por su parte, dio una interpretación retórica a la violencia que se apuntaba en el arma: «El cuchillo es un testigo; es tan responsivo como un testigo. Mas es un testigo en asuntos de loco amor, los cuales culminan a veces en cuchilladas y tajos»¹⁵. Hacia una lectura sexual se inclinó Henry Bershas a la luz de un dicho registrado en varios textos de la época: «Devolver los cuchillos a sus dueños», referido a las mujeres que, una vez que llegaban a viejas, tornaban los cuchillos que de jóvenes les habían entregado sus amantes¹⁶. Y aun Miguel Garci-Gómez, en esa lectura carnal, ha concluido que, para entender el pasaje, ha de tenerse en cuenta que «*testigo*, en su misterio y sustancia, es un derivado directo de testículo, del latín *testiculum*» y que el *cuchillo* tendría «la función de objeto punzante, hiriente, pero en acepción traslaticia, fálica»¹⁷.

10.– Behiels y Kish (2005: 91).

11.– Barth (2006: 84).

12.– *The Spanish bavvd*, p. 7.

13.– Vigier (1987:159).

14.– Lobera, Serés *et al.* (2011: 38-39, n. 129).

15.– Soto Rivera (1997: 23).

16.– El propio Bershas (1978: 10) reconoce que, en ese contexto, acaso cabría esperar el «cuchillo de tu abuela».

17.– Garci-Gómez (2006).

Cuernos y grafías

Intérpretes antiguos y más cercanos al texto original han apuntado otra posibilidad. Así, el antes mencionado Kaspar von Barth, adaptador latino del texto celestinesco en 1614, fue muy consciente de la complejidad del pasaje y añadió un comentario que complementa su lectura de *culter*, donde señala a los cuernos del abuelo de Calisto:

Cultrum autem puto indicari quo egregium illum rivalem suum Avus Callistonis interemerit. *Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo.* Potest et hic *cuchillo* ninnarium sonare, hoc est virum cuius uxor adultera est, ut in *Glossario* Isidori talis appellatur, quamquam non bene ita scribatur, cum *cuclillo* vera sit scriptura.

‘Ahora bien, creo que el cuchillo se saca a colación por el hecho de que el abuelo de Calisto mató a aquel ilustre rival suyo. *Lo de la abuela con el ximio, ¿hablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo.* Es posible también que en este lugar *cuchillo* signifique *ninnarium*, es decir, el marido cuya mujer es adúltera, como se le denomina en el *Glossario* de san Isidoro, aunque no se escriba exactamente así, ya que su verdadera escritura es *cuclillo*’.¹⁸

En efecto, en el *Liber Glossarum*, atribuido tradicionalmente a san Isidoro de Sevilla, se define la voz *ninnarius* como el marido consentidor que, siendo engañado por su mujer, guarda silencio: «Ninnarius, cuius uxor moechatur, et tacet»¹⁹. Al mismo sentido apuntó Jammes Mabbe, profundo conocedor de la lengua y la literatura españolas, que ya había traducido con enorme inteligencia un texto tan complejo como el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. La apostilla que añadió en su versión inglesa de 1631, además de interpretar para el lector un lugar difícil, insistía en ese engaño marital, refiriéndose al tan traído y llevado jimio como «the villain that did cuckold him», ‘el villano que le puso los cuernos’²⁰. Como es bien sabido, la idea encaja a la perfección en la cultura áurea, donde *cuclillo* era escarnio común para tachar de cornudo, según se sigue, entre otros muchos autores, de Sebastián de Covarrubias, que afirma en su *Te-*

18.– Barth (2006: 84 y 454). Para subrayar la relación que el cuchillo también mantenía con los cuernos matrimoniales en la literatura contemporánea, Cantalapedra Erostarbe (2000: III, 1317) alega un texto de los *Milagros de nuestra Señora* y dos letrillas de Quevedo, insistiendo en que el mango del cuchillo se hacía de cuerno: «Maridillo hay que retrata / los cuchillos verdaderos, / que al principio tiene aceros / y al cabo en cuerno remata» (Quevedo 1981: 701).

19.– San Isidoro de Sevilla (1995: 1362).

20.– *The Spanish bavvd*, p. 7. En torno a Mabbe como traductor, véase Guardia Massó (1971) y Ardila (1998).

soro: «Es engaño común pensar que al marido de la adúltera le conviene este nombre de *cuclillo*»²¹, o de Rodrigo Caro en los *Días geniales*: «Llaman a quien padece adulterio *cu*, *cu*, habiéndose de llamar al que le pone los huevos, que ese es el verdadero *cuclillo*»²².

Partiendo de la lectura de Barth, al que menciona expresamente, Miguel Marciales entendió que hubo error en la labor de los cajistas y enmendó la lectura *cuchillo* en *cuclillo* con la siguiente argumentación: «Imposible en su época, ni hoy, que Calisto, o cualquiera de habla castellana, haya reaccionado tan lánguidamente a una alusión tan ofensiva, *si lo era*. Pero no hay tal; es un chiste aún popular, derivado de un juego infantil; se canta: ‘Tu agüelo / taita / era un mono, un sapo, etc. / mírale el moño (*scilicet* coño) a tu agüela / mamá...’. Esto fue acomodado aquí, bien que mal y con un juego de palabras: *ximio* = *mono* = *hombre negro* - *cuco*, *cuclillo*, *cuquillo* = *cornudo* - *cuco*, *cuquillo* = *hombre negro*»²³. A partir de ahí, María Eugenia Lacarra ha sido la única editora que aceptó la enmienda de Marciales²⁴.

Pero pienso que cabe otra lectura del pasaje que —sin necesidad de acudir a la *emendatio ope ingenii*— encuentra su explicación en la literalidad material del texto impreso en 1499 y mantenido inalterablemente por impresores, traductores y editores modernos. Todo se reduce a leer la grafía <ch> como representación del sonido velar oclusivo sordo /k/. Bajo influencia cultista latina y en paralelo a su uso en la lengua italiana, la grafía <ch> se alternó en la escritura del español medieval con <qu> y <k>. Ocurre así en voces de marcado origen culto y de honda raíz etimológica, como *architectura* > *aquitectura*, *Chíos* > *Quíos*, *Achiles* > *Aquiles*, *christiano* > *cristiano*, pero también en *monarchía* > *monarquía*, *charo* > *caro*, *richos* > *ricos*, *máchina* > *máquina* o, claro está, *cuchillo* > *cuquillo*. No obstante, su uso fue perdiéndose progresivamente, hasta que fue abolido de modo definitivo por la Real Academia en 1803²⁵. Para nuestro lugar celestinesco, se trataría, en suma, de leer *cuquillo*, vocablo común en la época para designar al

21.— Covarrubias (1611: 522r).

22.— Caro (1978: I, 100).

23.— Marciales (1985: 25, n. 42). Armistead, Monroe y Silverman (2010: 16-17) comentan respecto a la edición de esta frase en Marciales: «the editors find themselves in the position of having to emend *cuchillo* (“knife”) to *cuclillo* (“cuckold”), though how the cuckolding of Calixto’s grandfather (in itself a mere allegation *quod est demonstrandum*) can be adduced as proof that his grandmother has cuckolded him with an ape, is something we fail to grasp, given the circularity of the argument, which goes: “Your grandmother had sex with an ape, because your grandfather is a cuckold, since your grandmother had sex with an ape, because your grandfather is a cuckold, since...”».

24.— Así, anota al respecto: «La lectura de Marciales [...] me parece acertada» (Lacarra 1995: 146 y n. 49).

25.— Cfr. Lapesa (1981: 422-423) y González Pascual (2010: 219).

cuclillo²⁶ y que tenía la acepción, completamente extendida en la literatura áurea, de ‘marido cornudo’.

Cuquillos en la imprenta

No deja de ser significativa la variante *chuchillo* que recoge Marciales de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* estampada en Toledo por los sucesores de Pedro Hagenbach hacia 1510²⁷, puesto que incide doblemente en la grafía <ch> para el sonido /k/. Aun así, más interesante para nuestro propósito es el caso de unos versos del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando* de Francisco de Quevedo, recogido por primera vez en *Las tres musas últimas castellanas*, que Pedro Aldrete, sobrino del poeta, publicó en 1670:

El alma renegada de tu agüelo
salga de los infiernos con un grillo,
con la descomulgada greña y pelo
que cubrió tan cornudo colodrillo;
y, pues que, por hereje contra el cielo,
fue en el brasero chicharrón *cuchillo*,
venga agora el cabrón, más afrentado
de ser tu agüelo que de ser quemado.²⁸

El texto original lee inequívocamente «fue en el brasero chicharrón *cu-chillo*»; sin embargo, Marcelino Menéndez Pelayo, en su anotación de este pasaje para las *Obras completas* que sacó Sociedad de Bibliófilos Andaluces en 1907, propuso —como Marciales para *La Celestina*— la enmienda *cuclillo*, que ha sido aceptada por todos los editores posteriores, con la siguiente justificación: «En la edición original y en la de Janer, *cuchillo*, mas, por lo que sigue parece que debe ser *cuclillo*, cuya significación metafórica es bien conocida»²⁹. Pero la cosa no queda ahí, porque esa octava también formaba parte de la sátira que Quevedo escribió «Contra don Francisco Morovelli de la Puebla», con una sola aunque muy decisiva variante: «fue

26.— Así se constata, por ejemplo, en el *Universal vocabulario en latín y en romance* de Alfonso de Palencia (1992: 100r), impreso en 1490: «*Cucula*. Un ave que se dize curuca dizen la cucula porque cría los huevos del cuquillo y ellos la matan». En torno a la voz *cuquillo*, véase Clavería Nadal (1992).

27.— Cfr. Marciales (1985: II, 25, n. 42). No me ha sido posible consultar el único ejemplar de la impresión, conservado en la British Library de Londres, con la signatura C.20.b.9.

28.— Quevedo (1670: 309).

29.— Fernández-Guerra y Menéndez Pelayo (1907: III, 93, n. 1). Véase asimismo Malfatti (1964: 57) y, sobre el sentido antisemita de los versos, Martín Fernández (1979: 126).

en el brasero chicharrón *cuquillo*». Esa entiendo que debería ser la lectura en ambos casos³⁰.

Otro *cuquillo*, al menos, sobrevoló las prensas españolas del siglo xvi. Fue en el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* que el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, fuera quien fuera, dio a la estampa en 1614. Hoy sabemos que la imprenta tarraconense de Felipe Roberto hizo dos composiciones casi completas para esa edición³¹. En el folio 29r de la primera se lee en boca de una moza gallega y alegre en sus costumbres: «...en su cara y figura me parece a otro que yo quise harto... pero agua pasada no muele molino. Dejome y dejele libre como el *cuclillo*»³². La misma expresión reaparece en el folio 214v de esa primera estampación, aunque sea la prostituta Bárbara quien la emplea en referencia a su independencia y soltería: «...libre soy como el *cuclillo* y no tengo marido a quien dar cuenta». Sin embargo, en la nueva composición que los cajistas de Felipe Roberto hicieron de esos dos folios pocos meses después se lee en ambos folios y sin margen de duda: «libre como el *cuchillo*». Los editores del *Quijote* apócrifo nos hemos dividido entre ambas posibilidades. Yo mismo opté por «libre como el *cuchillo*» en una primera versión salida en el año 2000 y catorce años después preferí la variante «libre como el *cuclillo*»³³. No obstante, veo ahora que la alternativa correcta, ateniéndonos a la segunda de las estampaciones, sería editar «libre como el *cuquillo*». Es la misma lectura que propongo para este controvertido pasaje de la *Tragicomedia*: «Testigo es el *cuquillo* de tu abuelo», entendiendo, por metáfora preposicional, ‘Testigo es el cornudo de tu abuelo’. Que Dios –o Calisto– perdone la ligereza del deslenguado Sempronio.

30.– El texto contra Morovelli fue publicado por Astrana Marín, que señala como procedencia la «Biblioteca de Valdés, letra del amanuense de Quevedo» (1932: 158-160 y 1356). Posteriormente fue editado por Crosby (1967: 42-55) a partir de un manuscrito cuyo origen no precisa, y por José Manuel Blecua (1981: 1310-1312, n. 6). Respecto a la variante, comenta Crosby: «Otro tanto sucede con el verso 54: ‘cuchillo’, que notiene sentido, parece fácil error de copia por ‘cuclillo’ o ‘cuquillo’» (1981: 49).

31.– De la primera, conocemos únicamente dos ejemplares, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura Cerv.Sed.-8669) y en la biblioteca del castillo de Perelada. La segunda estampación nos ha llegado en bastantes más copias, buena parte de las cuales se custodian en la misma Biblioteca Nacional. Cfr. Gómez Canseco (2014: 86-111).

32.– La esquina correspondiente al folio 29r del ejemplar BNE Cerv.Sed.-8669 está rota y solo se lee «cucl».

33.– Fernández de Avellaneda (2014: 55, 304, 405 y 440). Esa primera edición se publicó en Biblioteca Nueva.

Bibliografía

- A new commoditye in englysh in maner of an enterlude ryght elygant full of craft of rethoryke*, Londres, John Rastell, ca. 1525.
- ABRIL-SÁNCHEZ, Jorge, «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanías, ramerías y putas viejas en *La Celestina*», *Celestinesca* 27 (2003), p. 7-24.
- Ain Hipsche Tragedia vo zwaien liebhabendn menschen ainem Ritter Calixstus vn ainer Edln junckefrawen Melibia*, Augsburg, Sigismund Grym y Marx Wirsung, 1520.
- ALBUIXECH, Lourdes, «Insultos, pullas y vituperios en *Celestina*», *Celestinesca* 25.1-2 (2001), pp. 57-68.
- ARDILA, John G., «Una traducción “políticamente correcta”: *Celestina* en la Inglaterra puritana», *Celestinesca* 22.2 (1998), pp. 33-48.
- ARMISTEAD, Samuel G. y Joseph H. SILVERMAN, «Algo más sobre ‘Lo de tu abuela con el ximio’ (*La Celestina*, I): Antonio de Torquemada y Lope de Vega», *Papeles de Son Armadans* 205 (1973), pp. 11-18.
- ARMISTEAD, Samuel G., James T. MONROE y Joseph H. SILVERMAN, «Was Calixto’s Grandmother a Nymphomaniac Mamlūk Princess? (A Footnote on «Lo de tu abuela con el ximio» [*La Celestina*, Acto 1])», *eHumanista* 14 (2010), pp. 1-23.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1932.
- BARTH, Kaspar von, *Pornoboscoidascalus Latinus (1624). Kaspar Barth’s Neo-Latin Translation of «Celestina»*, ed. Enrique Fernández, Chapel Hill, University of Carolina Press, 2006.
- BEARDSLEY, Theodore S., «The Lowlands Editions of *Celestina* (1539-1601)», *Celestinesca* 5.1 (1981), pp. 7-11.
- BEHIELS, Lieve, «La primera traducción de la *Celestina* en los Países Bajos», *Linguistica Antverpiensia* 16-17 (1982-1983), pp. 289-331.
- BEHIELS, Lieve y Kathleen V. KISH (eds.), *Celestina. An annotated edition of the first Dutch translation (Antwerp, 1550)*, Leuven, Leuven University Press, 2005.
- BERSHAS, Henry N., «Testigo es el cuchillo de tu abuelo: *Celestina* I», *Celestinesca* 2.1 (1978), pp. 7-11.
- BLECUA, Alberto, «‘Minerva con el can’ o los falsos problemas filológicos», *Revista de Literatura Medieval* 14.1 (2002), pp. 37-46.
- BLECUA, José Manuel (ed.), *Francisco de Quevedo, Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1981.

- BURKE, James F., «Calisto's imagination and his grandmother's ape», *La Corónica* 5 (1977), pp. 84-90.
- CANET VALLÉS, José Luis (ed.), *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Universitat de València, 2011.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea: V centenario, 1499-1999*, Kassel, Reichenberger, 2000, 3 vols.
- CARO, Rodrigo, *Días geniales o lúdicos, Días geniales o lúdicos*, ed. Jean-Pierre Etienvre, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, 2 vols.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (ed.), *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1913, 2 vols.
- Célestine, en laquelle est traicté des déceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers les amoureux*, París, Galliot du Pré, 1527.
- CLAVERÍA NADAL, Gloria, «Reflexiones en torno a la historia lexicográfica de las voces 'cuchillo' y 'curruca'», *Anuario de estudios filológicos*, 15 (1992), pp. 39-54.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- CRiado DE VAL, Manuel y George D. TROTTER (eds.), *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, Madrid, C.S.I.C., 1965, 3 vols.
- CROSBY, James O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- FAULHABER, Charles B., «*Celestina* de Palacio: Roja's holograph manuscript», *Celestinesca* 15.1 (1991), pp. 3-52.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano y Marcelino MENÉNDEZ PELAYO (eds.), *Obras Completas de don Francisco de Quevedo Villegas*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1897-1907, 3 vols.
- FORCADAS, Alberto M., «Otra solución a 'lo de tu abuela con el ximio' (Aucto 1) de *La Celestina*», *Romance Notes* 15.3 (1974), pp. 567-71.
- FRADEJAS LEBRERO, José, «Tres notas a *La Celestina*», *Celestinesca* 17.1 (1993), pp. 47-56.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel, «El ximio [mono] de la abuela y el cuchillo del abuelo de Calisto: Identificación», abril 12, 2006. <<http://mgarci.aas.duke.edu/celestina/CELESTINA/ENSA/EL-XIMIO.HTM>>.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Introducción», en Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2014, pp. 7-123.
- GONZÁLEZ PASCUAL, Baltasar, *Edición y estudio de la Orthographía española de la real academia española (1741). Antecedentes y consecuentes*, Almería, Universidad Almería, 2010.
- GREEN, Otis H., «*Celestina*, Auto I: 'Minerua con el can'», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 7 (1953), pp. 470-474.

- GREEN, Otis H., «Lo de tu abuela con el ximio (*Celestina*, Auto I)», *Hispanic Review* 24 (1956), pp. 1-12.
- GUARDIA MASSÓ, Pedro, *James Mabbe, eminente hispanista oxoniense del siglo XVII*, Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona, 1971.
- ISIDORO DE SEVILLA, san, *Liber Glossarum*, en *Patrologia Latina Database*, ed. Jacques-Paul Migne, 1844-1865, LVIII, cols. 1331-1378.
- LACARRA, María Eugenia (ed.), *La Celestina*, Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1995.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.
- LOBERA, Francisco J., Guillermo SERÉS et al. (eds.), *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, «Minerva con el can», *Celestinesca* 15.1 (1991), pp. 75-78.
- MALEATTI, María E. (ed.), Francisco de Quevedo, *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando*, Barcelona, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1964.
- MARCIALES, Miguel (ed.), Fernando de Rojas, *Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, al cuidado de Brian Dutton y Joseph Snow, Urbana, University of Illinois Press, 1985.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, M^a Isabel, «Referencias judaicas en la poesía satírica de Quevedo», *Anuario de Estudios Filológicos* 2 (1979), pp. 121-146.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.
- MIGUEL, Emilio de (ed.), *Comedia de Calisto y Melibea: Burgos 1499*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, 2 vols.
- PALENCIA, Alfonso de, *Universal vocabulario en latín y en romance*, ed. Gracia Lozano López, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992.
- PIÑERO, Pedro (ed.), *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- QUEVEDO, Francisco de, *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español*, ed. Pedro Aldrete, Madrid, Imprenta Real, 1670.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «El linaje de Calisto», en *De la Edad Media a la edad conflictiva: estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 209-216.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (ed.), *La Celestina*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1996.
- RUSSELL, Peter E. (ed.), *La Celestina: Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991.
- SEDEÑO, Juan, *Tragicomedia de Calisto y Melibea, nuevamente trovada y sacada de prosa en metro castellano*, ed. Lorenzo Blini, *Lemir (Textos)* 13 (2009): 29-234.
- SEVERIN, Dorothy S. (ed.), *Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Cátedra, 1987.

SOTO RIVERA, Rubén, «Celestina, la de la cuchillada», *Revista de Estudios Hispánicos* 24.2 (1997), pp. 15-35.

The Spanish bayvd, represented in Celestina: or, The tragicke-comedy of Calisto and Melibea, Londres, John Beale, 1631.

Tragicocomedia de Calisto e Melibea, Roma, Eucario Silber, 1506.

VIGIER, Françoise, «Quelques reflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la “celestinesque”», en *Autour des parentés en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Histoire, mythe et littérature*, ed. Augustin Redondo, París, La Sorbonne, 1987, pp. 157-174.

GÓMEZ CANSECO, Luis, «'El cuchillo de tu abuelo': En torno a la edición de un lugar oscuro en el auto 1 de *La Celestina*, *Celestinesca* 39 (2015), pp. 27-38.

RESUMEN

Según casi todas las ediciones de *La Celestina*, Sempronio le dirige a Calisto la frase «Testigo es el cuchillo de tu abuelo» en el auto 1. No obstante, conforme a algunos testimonios y a las costumbres tipográficas de la época, cabría leer *cuchillo* como *cuquillo* sin alterar la materialidad del texto original.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, cuchillo, cuquillo

ABSTRACT

In almost all editions of *La Celestina*, Sempronio says to Calisto in act I: «Testigo es el cuchillo de tu abuelo». However —according to some testimonies and contemporary typographic uses—, *cuchillo* might be read as *cuquillo*, without changing the literal wording of the original text.

KEY WORDS: *Celestina*, knife, cuckoo



El táhur y la alcahueta, aliados de juegos prohibidos en Salamanca hacia 1497: Lucena, *Repetición de amores* y arte de *axedrez*¹

María Luisa Gómez-Ivanov
Texas State University

Repetición de amores se publica en Salamanca hacia 1497 encuadernada junto a un *arte de axedrez*, obra de un mismo autor conocido por Lucena.² El texto resulta engorroso y confuso para el lector moderno porque el repetidor, un estudiante converso maestro en el juego de ajedrez, parodia tradiciones *de amore* académicas y cortesanas, mezclándolas y confundiénolas con el fin de entretener a un público de *connoisseurs*: los aspirantes a letrado en el recinto universitario. Al presentar la *Repetición* este carácter singularmente híbrido, primero, por estar a caballo entre lo académico y lo sentimental y, segundo, por su edición con un novísimo juego de ajedrez, cada estudioso en su desconcierto ha subrayado aquella sección o aquel aspecto de la *Repetición* que juzga más relevante dentro de un discurso amoroso troceado, apenas hilvanado por la voz narrativa del amante

1.– La repetición es un género didáctico ligado a la facultad de cánones y nace de la necesidad de aclarar temas controvertidos para los que el espacio del curso normal no era suficiente. La *repetitio*, junto con la *lectio magister* y la *disputatio*, se proponía la *inquisitio veritatis* aplicando los tres métodos idénticos pasos exegéticos y exigiendo sobre todo habilidad en el manejo de autoridades. Las repeticiones eran preceptivas una vez al año para los profesores doctores y para los estudiantes suponían el paso previo a la graduación. Se trataba de actos ocasionales pero relativamente frecuentes y marcaban un momento solemne en la vida universitaria. Para el acto de la *repetición* en la universidad de Salamanca, véase Gómez-Ivanov 2008. Para la edición conjunta de amores y ajedrez en la Castilla de finales del siglo xv, véase Gómez-Ivanov 2005.

2.– Incunable de 124 láminas en octavo ancho sin numerar en el que no consta ni fecha de publicación ni nombre de impresor. Los primeros 73 folios están ocupados por una lección de amores paródico-misógina y los restantes componen un arte de ajedrez dedicado al príncipe don Juan, por lo que su publicación ha de ser anterior a octubre de 1497, fecha en la que fallece el joven heredero. Se trata del primer libro impreso conocido sobre la manera moderna y recién estrenada de jugar al ajedrez todavía vigente y que Lucena bautizó como el ajedrez de la dama. Sobre la importancia de *El arte de axedrez* de Lucena en la literatura ajedrecista de Occidente véase Pérez de Arriaga 1997: 19.

rechazado y que al lector de hoy, ajeno a los contextos socioculturales que autorizaron la risa, llega frío, deshumanizado, sin trama ni personajes.

Pese a unas primeras lecturas algo desorientadas y en ocasiones despectivas (Morreale, Ornstein, Matulka, Bussell), la *Repetición* llegó a despertar más genuino interés por sus afinidades con *La Celestina*. El entusiasmo de hecho fue tal que algún estudioso aventura que pudiera ser Lucena el secreto autor del primer acto de *La Celestina* (Cortijo); otro que Rojas se inspiró en Lucena para crear el personaje de Calisto de tal suerte que «Calisto es Lucena» (Calvo 57); incluso se lee que Lucena y Rojas fueron hermanos de sangre (Westerveld).³ En todo caso, gracias a esta disposición más acogedora se empezó a comprender en su justo contexto el texto de la *Repetición de amores* reconociéndosele su mérito como ingenioso remedo burlón de la *repetitio salmantinencis*, un género docente que se proponía la aclaración de una ley limitándose con frecuencia a la recopilación *ad letteram* de piezas dispares relacionadas con un tema determinado, sin preocuparse demasiado nunca los repetidores de limar las partes engarzadas.⁴ En cualquier caso, una vez reconocido el género y advertida la parodia la crítica ha identificado los textos engastados en *Repetición de amores* sin apenas notar cómo el tahúr salmantino interviene en sus originales manipulándolos. El observar cómo el repetidor Lucena, estudiante converso y ajedrecista afamado, se entromete en sus originales retocándolos con segundas y barriendo siempre para dentro permite entrever no sólo inquietudes de su época y de su grupo social, sino también el pulso vital de la Salamanca universitaria de Fernando de Rojas con sus ambientes y personajes clandestinos.⁵

De amore va a dictar el fingido repetidor con la declarada intención de enseñar al hombre a vivir libre del amor a las mujeres y mostrarle sus peligros puesto que «más dañosa te será una muger que ames que mil de que no cures» (*Repetición* 84).⁶ Sin salirse un ápice de la norma academi-

3.— Govert Westerveld publica estudios rociados de asombrosas genealogías como la que aquí se menciona. En línea pueden encontrarse sus sorprendentes afirmaciones.

4.— Fue este uso del plagio y de adición de fragmentos disformes propios de la *repetitio* lo que le valió a Lucena y a su obra el desprestigio en la pluma de sus primeros estudiosos pues efectivamente, lejos de su círculo de *connoisseurs* de las aulas salmantinas y ajeno a los géneros exegéticos de la Edad Media el texto reza como una exposición pedante de fragmentos *de amore* contradictorios y apenas ligados por la voz narrativa del amante rechazado, «a sort of compendium, an anthology of biblical, classical and medieval lore, traditional argumentation, and contemporary abuse of woman» (Matulka 10), idea desarrollada por Margharita Morreale quien, desconcertada ante el rosario de citas clásicas y la suma amorfa de textos tilda la *Repetición* de «opera mediocre di mediocre e poco noto autore» (177). Véanse en apéndice los textos engarzados en la *repetitio amoris* de Lucena con sus fuentes literarias.

5.— Así por ejemplo, Gómez-Ivanov interpreta en su contexto la *conclusio* altisonante de visos hegemónicos de Lucena, quien a través de un juego discursivo de blancas y negras denuncia burlando desde fuera, en su calidad de converso, a una nobleza, la castellana del siglo xv, anclada a las puertas del Renacimiento en valores medievales arcaicos. Léase Gómez-Ivanov 2007.

6.— Cito por la edición de Fernando Gómez Redondo.

cista, pues el «orden de mi repetición no difiere del que en las científicas letras se usa» (74), Lucena zigzaguea su discurso echando mano, por un lado, de la literatura sentimental que hacía furor en los medios cortesanos de la época y, por otro, del tratadismo amoroso propio del *studium*. Siguiendo a pies juntillas el esquema formal de la *repetitio* tras el Preámbulo y el Exordio, Lucena propone el *lemma*, en principio un punto textual del Digesto que por su dificultad o importancia conviene comentar. Así, a guisa de ley, se infiltra en el coto universitario la primera estrofa del valipendiado poema «Maldezir de las mujeres que fizo Mosén Pedro Torroella» con lo que Lucena introduce en el andamiaje de la *repetitio* textos de otros círculos que no son los propiamente universitarios, pues el *lemma* objeto de análisis pertenece al *corpus de amore* de cualquier amante cortesano rechazado. La mención de Torrellas, cuyas coplas gozaron de gran popularidad y engendraron una ristra de respuestas literarias en cadena despertaría en el público de finales del siglo xv significativas asociaciones extrañas al lector moderno. A partir de este *lemma* Lucena lanza para su público de escolares un juego de reconocimiento de citas y obras archiconocidas que es a la vez su fórmula de trabajo y su guiño, y que para nada pretende ocultar.⁷

Así tras la impropcedente ley a comentar Lucena incluye a modo de *exemplum* su personal desventura amorosa para que mejor se entienda el libelo antifeminista que será *Repetición de amores*. Se trata del único segmento propiamente novelesco de la *Repetición* en el que se narra una recuesta amorosa con ayuda de tercera, parodiando ahora el recurso de la autobiografía en la ficción sentimental pues se trata de «la adaptación de la *Historia de doubus amantibus* de (Enea Silvio) Piccolomini, que seguramente el público de Lucena recordaba al leerla» (Lacarra 1988: 368). Una vez más Lucena, empeñado en el aplauso y la carcajada, se apropia de un texto tan famoso como polémico. La *Historia de duobus amantibus, Euryalo et Lucretia* completada en 1444 gozó de una difusión extraordinaria en los siglos xv y xvi.⁸ Según concluye Keith Whinnom resulta imposible tasar el número de ediciones y copias manuscritas que circulaban aunque «some notion of its popularity may be gained from the fact that the British Library catalogues thirty-one editions printed between 1468? and 1566... that the bibliographers who have confined their attention to incunables list thirty-five editions before 1500, and that it was translated into

7.– Por esta razón no convence la hipótesis de B. Bussell Thompson quien afirma que *Repetición de amores* tuvo que ser escrita antes de 1495, año en el que se imprime la traducción castellana del *De casibus virorum illustrium*. «Would Lucena have dared to copy from an accessible and recently printed work of rather major importance? (345). Lucena no esconde que copia pues su artimaña consiste precisamente en la manipulación con segundas de textos bien conocidos.

8.– Sobre el éxito y difusión de *Historia de Duobus Amanibus* en los siglos xv y xvi véanse Whinnom y Sarriá.

Italian (twice), French, English, German, and Spanish» (245). El contenido de la novelita italiana más rayano en lo pornográfico que en lo edificante abochornó a su autor quien al entronarse Papa se desvivió por eliminar toda copia a su alcance. Miguel Marciales discute que la traducción castellana de la *Historia de doubus amantibus* publicada en 1496 en Salamanca pudiera ser obra de Fernando de Rojas, pues efectivamente «se desprende del texto castellano un inconfundible olor y sabor rojano» (Marciales 16-18; citado en Whinnom 245). Estos olores y sabores celestinescos del texto latino son los que sedujeron a Lucena quien a la hora de adaptar la sensual novelita de cuna italiana para su público de colegiales salmantinos la sazona con sabrosas pinceladas de color local. Y aquí Lucena no plagia pues efectivamente «la perífrasis del texto de Piccolomini no es tan literal como siempre se ha creído» (F. Gómez 1996: 298).⁹

De la recuesta amorosa que narra Piccolomini Lucena selecciona tres motivos: el retrato físico de la amada, el intercambio de cartas y la intervención de una vieja alcahueta que despierta la respuesta airada de la amada.¹⁰ Lucena, como acostumbra al apropiarse de otras fuentes, recorta y ciñe, y así condensa doce páginas de la popular novelita latina en sólo tres folios.¹¹ No obstante, en la figura de la vieja alcahueta el tahúr salmantino se recrea de lo lindo. La trata familiarmente, la deja hablar, actuar, atemorizarse, caerse, hacer ruido y relacionarse con él y con la amada. Nótese las primeras ampliaciones de la original vieja italiana, fría y descarnada, en manos del estudiante jugador, el converso Lucena. Piccolomini en Italia y Lucena en Salamanca, transidos por las flechas de Cupido deliberan contratar los servicios de una tercera que facilite el trato con la amada.¹²

9.— Así por ejemplo, en 1987 Francisco Márquez Villanueva justifica la omnipresencia de la tercera en las letras peninsulares por motivos socio históricos en su estudio «*La Celestina* as Hispano-Semitic Anthropology». Pese a advertir el mencionado estudio la presencia de la vieja en la *Repetición* no se interpreta la recreación castellana del escueto personaje original y así reza: «Lucena looks here, however, as if he were on the footsteps of a similar passage in Piccolomini's *Historia de duobus amantibus*» (440). Bienvenidos Morros igualmente apunta lo literal del trasvase del texto original al castellano: «Lucena toma como punto de partida una experiencia pseudo-autobiográfica, basada literalmente en la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, desde la descripción de la amada a la reacción de ésta al recibir la visita de una vieja alcahueta» (299).

10.— Gómez Redondo nos guía para una acertada lectura de *Repetición de amores* y advirtió antes que yo este detalle (1996: 298-299).

11.— Morros coteja los dos textos de Piccolomini que Lucena incluye en su *Repetición* y sin dejar de insistir en «la absoluta fidelidad» de Lucena a sus originales (300) demuestra cómo el estudiante «prefiere ser un poco más conciso que su modelo» (302), y si algún cambio introduce es siempre porque o «deja de traducir frases enteras» (305) o decide cortar «por lo sano» (304).

12.— Cotejamos *Repetición de amores* con la traducción castellana de la *Historia* impresa en Salamanca en 1496 (ed. Lacertua), «the earlier and probably original edition» (Whinnom 246).

Historia: determinado enesto, delibró de buscar *vna alcayeta* con la qual *vna carta* embíe a Lucrecia. Niso era muy fiel compañero suyo, maestro sagaz de semejantes cosas: éste tomó el cargo y *alquiló vna vieja*, ala qual encomienda *vna carta*, la sentencia dela qual fue enla manera siguiente: (45)

Repetición: E como ansí tan súbitamente me hallase d'ella cativo, *pensando aliviar la pena comunicándola con alguno*, pregunté a *una madre mucho mi amiga* si la conocía. E *ella, queriendo saber por qué* lo dezía, respondióle que, pues su bondad me ponía speranza, y mi buen desseo me dava atrevimiento, que *era contento no le negar lo que passava*: «Sabrás que me veo assí de llamas encendido, que ni puedo aquesta señora olvidar ni tener algún reposo conmigo, si no me hazes d'ella su conocido; por tanto, vee, háblale y dile el amor que le tengo». E *ella cierto quisiera desviarme el tal pensamiento*, si creyera que estuviera en su consejo o en mi libertad; mas, como *ya experimentada, uviessede otros lo mesmo conocido*, quiso antes aceptar el trabajo *con speranza de algún provecho*, que ponerse en disputa conmigo; y así, *con el esfuerzo que ella me puso*, se me encendió el ánimo a tener alguna speranza, por donde, yo con mucho placer, escriví la carta que se sigue: (las cursivas son mías) (77)

Este repetidor aquí no copia al uso propio del género jurídico que parodia sino que explota las posibilidades del texto original animándolo hasta recrear una personalidad nueva, con habla, humanizada, con experiencias y emociones que no aparecen en la «alcayeta» impersonal primera importada de Italia.¹³ El estudiante salmantino se detiene con la vieja alcahueta y con ella habla a sus anchas porque la conoce bien. Al fin y al cabo, se trata según escribe de «una madre mucho mi amiga» que se interesa por él queriendo saber por qué le hablaba y que le aconseja con objeto de desviarle de arriesgados pensamientos. La vieja es además su primer confidente con quien alivia su «pena comunicándola». Sin embargo, el enamorado Lucena, aunque dice saberla «experimentada de otros» no admite haber disfrutado con anterioridad de sus labores como tercera de amores. Cabría sospechar que tan íntima relación entre el tálur y la

Aventuro que si alguna traducción tuvo a su alcance Lucena, sería esta edición castellana, más que la latina, para versionarse a gusto del auditorio universitario.

13.— Como advierte Márquez Villanueva «as to the vetula in Aeneas Silvio's *Historia de duobus amanibus* (a work well known to Fernando de Rojas), she is only a letter-carrier with little else to do and whose services are immediately discarded» (434).

alcahueta pueda deberse a otro género de servicios, manifiesto en la primera regla del *arte de axedrez*.

Harold J. Murray afirma en su insuperado estudio *The History of Chess* que en la Edad media «chess was usually played for a stake... in the Middle Ages the absence of a stake usually calls for remark as something unusual. The stake would ordinarily be of money only» (474-75). No obstante, el juego con apuestas de dinero estaba prohibido en el recinto universitario. Como afirma Murray, «The Universities as a rule took a sterner line than the towns and forbad all knightly occupations, as jousts, hunting and hawking, and chess and games of chance. An exception was sometimes made in the case of chess and tables on festivals and public holidays, on condition that the stakes were limited to eatables and drinkables» (441). Lucena, sin embargo, confiesa en la introducción al *arte de axedrez* que encuaderna junto con *Repetición de amores* no sólo haber apostado de manera ocasional, sino conocer de primera mano los peligros de estos envites. Así, en la primera regla de su *arte* confiesa y advierte: «el que fuere estudiante, créame, *porque sé qué es*, que si quiere que le aproveche, así para el ingenio como para la memoria, que juegue poco tiempo y el precio sea tan poco que perdido no le pese, porque desta manera alteraría el ingenio y turbaría la memoria» (Ed. Pérez de Arriaga 80). Se entiende que Lucena en más de una ocasión se pasó de la raya apostando y que lo perdido no fue poco pues le pesó; que igualmente no fue poco el tiempo que se dedicaba al juego, afición que practicaba no sólo de día, sino también de noche pues presume de manejar los trucos más nimios para los juegos en penumbras: «si jugáredes de noche con una sola candela, haced si pudiéredes que esté siempre a man izquierda, porque no turba tanto la vista» y por supuesto «aprovecha» una ligera colación pero advierte pues bien lo sabe él «no vino en ninguna manera» (80).

A ojos vistas este estudiante no practicaba el ajedrez en Salamanca como saludable recreación a su principal estudio. Su afición al juego parece más de signo crónico y para ejercitarse y saciar su pasión clandestina, el juego con apuestas de dinero, el tahúr nocherniego tuvo que disponer de un espacio apropiado fuera del terreno universitario. ¿Se desarrollarían estas partidas, hacia 1497, «en los arrabales y allende la puente», cerca de las tenerías, en los dominios que al detalle nos describirá Pármemo de esta «madre mucho mi amiga»? Allí, y según se lee en las Ordenanzas de Salamanca, Lucena encontraría la atmósfera de ganancia ilegítima ya acondicionada por el vino y las mujeres.¹⁴ ¿Le habría permitido la vieja con «esperanza de algún provecho» usar su hacienda para el juego nocturno con apuestas? De tan ducho jugador de ajedrez, aunque amante incipiente,

14.— Sobre la necesidad de reglamentar, conjuntamente, la prostitución, la venta de vinos y el juego en la «casa de la manceuía», a riberas del Tormes, para que allí no se ofendiera «mucho más a nuestro Señor en el pecado», léase Lacarra 1993: 63-73.

la alcahueta sacaría suculentas tajadas y de ahí su camaradería, su complicidad en la marginalidad del juego, lucrativa delincuencia compartida.

Para llenar de humanidad la figura de aquella «madre» y conferirle protagonismo en la recuesta amorosa el repetidor castellano también aprovecha el episodio de entrega y recepción de la carta.

Historia: Como el alcayeta recibió la carta de Eurialo; luego a más andar se fue para Lucrecia, y hallándola sola, le dixo: «El más noble y principal de toda la corte del César te embía esta carta, y que ayas dél compassion te supplica». (46)

Repetición: La cual carta como rescibiesse aquella *madre mía*, luego *con mucha diligencia* se fue a casa de la noble doncella, a la cual hallando sola, dixo: «Aquesta carta te embía un siervo tuyo, suplicándote que d'él ayas piedad». (78)

Historia: Vete luego, hechizera, lleua contigo tu carta; aunque damela, despedacarla he, daré con ella en el fuego». Y arrebatándole la carta, rompióla en pedacos, y acoceada y escopida muchas vezes, dio con ella en la ceniza». (46) —después la rescata, «la besó, la puso entre sus joyas y deliberó de escriuir». ¹⁵

Repetición: «¡Vete de aquí presto, maldita! *Y no seas causa de tu muerte* que, si alguno aquí te halla, no pensaría quedar satisfecho con ella». Y así ella, *con el temor que le puso la donzella, toda turbada*, sin saber dó ponía los pies, dio consigo de rostros por una escalera do avía subido; de suerte que, tanto por el dolor que de la cayda sentía, *cuanto por el daño mayor que esperaba, tuvo más cuidado de salvar su vida* que de recordarse de la carta. Y como fuese tan grande su caída que *a los que estaban arriba pusiese en saber qué cosa era*, abaxó muy presto la donzella y, como no viesse sino sola la carta qu'el súbito miedo de la vieja avía dexado en olvido, acordó tomarla del suelo *porque no sospechase el que la hallase* más de su inocencia que del atrevimiento de quien scrito la avía. Y como todos seamos desseosos de saber y de atrevimiento nos dé mayor ocasión la soledad, buelta a su cámara, comenzó la carta a leer. (78-79)

15.— La resistencia hipócrita de la dama y su falsa honestidad no aparecen en el texto de Lucena.

La descripción minuciosa de este incidente y la agitación que respira dota al personaje de la vieja de inmediatez llenándolo de vida, de comedia humana. El miedo a la muerte protagoniza esta escena que rezuma celestinesca y es original de Lucena ya que la alcahueta de Piccolomini «sabía de las costumbres de las dueñas» y no hubo temor de la airada reacción de Lucrecia. La recreación literaria del pánico de la alcahueta y de la amada castellana responde a una nueva realidad social que hubo de afectar al enjambre de jóvenes varones que pululaban las aulas salmantinas.

Hacia finales del siglo xv las autoridades municipales castellanas reconocieron la necesidad de regular el ejercicio de la prostitución por el peligro que suponía para la moral pública la libre circulación en las ciudades de alcahuetas y mujeres sospechosas estableciendo mancebías públicas.¹⁶ Así, la mancebía de Salamanca, lindante con las bodegas del Tormes «en el arrabal allende el puente» cuyas primeras noticias datan de 1497, se proponía erradicar la prostitución furtiva por lo que las terceras y prostitutas tenían ahora que ejercer su oficio en un espacio confinado vetado a casados, clérigos y estudiantes en el que también se regulaba el despacho de vino y se prohibía el juego. Pese a la nueva reglamentación represiva, la prostitución, el juego y el vino van de la mano y cualquier concentración masculina los hace florecer sea cual fuere la disposición legal que trate de impedirlo. Siendo los arrabales zona de paso frecuente de «viajeros... artesanos, comerciantes, operarios de las industrias del cuero y del grano, ganaderos y rufianes, todos ellos clientes habituales de las mancebías» (Lacarra 1993: 42), cabría sospechar que la vieja no perdiera tan golosa ocasión de escarbar por algún provecho orquestando partidas ilícitas con el más afamado ajedrecista de la zona, el estudiante de leyes Lucena. De ahí la entrañable amistad del tahúr con la alcahueta, aliados en la rentable delincuencia del juego con apuestas en la «casa apartada» de la vieja «cabe el río».

Los alcahuetes desde antiguo habían merecido severos castigos pero a partir de 1497 se incrementaron las penas para quienes practicaran el proxenetismo corrompiendo a mujeres en la ciudad y es en este contexto histórico que Lucena elabora el episodio de entrega de la carta. El miedo a la muerte de la vieja explicitado por Lucena refleja una situación novedosa en Salamanca para las alcahuetas pues ahora les estaba prohibido salir a ejercer libremente por la ciudad y los juicios contra éstas y toda mujer sospechosa se basaban en el conocimiento público del delito, siendo determinante el testimonio de vecinos. De ahí, la elaboración literaria del «temor que le puso la doncella» a la vieja al recordarle la posible «causa de su muerte». De ahí, la precipitación de la vieja por «salvar su vida», preci-

16.— Toda noticia sobre el fenómeno de la prostitución en Salamanca a finales del siglo xv se inspira en los trabajos sobre dicho tema de Eukene Lacarra citados en la bibliografía. Consultense Lacarra 1993 y 1992.

pitación que causó tal caída que pudo informar «a los que estaban arriba» de los negocios que se corrían los de abajo con la vieja. De ahí, la presteza de la amada por borrar la huella del paso de la vieja recogiendo la carta del suelo porque sabía que si alguien la encontrara más en entredicho quedaría su inocencia que el atrevimiento del ajedrecista enamorado. El año de publicación del incunable de Lucena coincide con la promulgación de leyes represivas reguladoras de la prostitución en Salamanca y con el establecimiento de mancebías bajo control municipal. Lucena una vez más no pierde oportunidad de traer a colación temas punzantes con los que su público, estudiantes de leyes al corriente de la nueva reglamentación y sin duda clientes de la vieja, simpatizaría. Nótese asimismo cómo la recreación literaria del episodio italiano da cuenta no sólo de la severidad de los recién estrenados castigos con los que se ajusticiaban a las alcahuetas que se andaban con mujeres honradas, sino también del fracaso de los mismos pues efectivamente la vieja seguía ejerciendo sus artes y su labia fuera de su hacienda.

Repetición de amores ilustra igualmente con este episodio de recuesta amorosa la fascinación de la literatura escolar castellana con la alcahueta y su mundo. Tras siglos de convivencia entre judíos, moros y cristianos «Spain first became aware of a situation in which all love, licit or illicit, necessitated the professional services of a third party» (Márquez Villanueva 429) pues así como para los judíos «and, as a matter of principle, matchmaking is for Moslems an honorable, almost religious field of endeavor» (427-428). Si para estas civilizaciones se entiende que todo amor digno de tal nombre, dentro o fuera del matrimonio, se sirve del sabio uso de la experta consumada, Lucena, por su natural converso, habitante de la universidad de Salamanca desde antaño reconocida como capital castellana de la prostitución, no sabría relatar una conquista amorosa como Dios manda sin hacer protagonista de la misma a la mejor tercera, que parece conocía de primerísima mano por otro género de servicio proscripto.

Finalmente el retrato humanizado y familiar de la tercera, único personaje de la *Repetición* que el ajedrecista trata a sus anchas y con el que se detiene a dialogar respaldaría la hipótesis de la existencia real en Salamanca del personaje Celestina, idea que Peter Russell anima a tomar en serio al advertir cómo los dos autores de la tragicomedia insisten una y otra vez de manera compulsiva en recordarle al lector la existencia de la «casa apartada» que una vez regentó la alcahueta, de óptima arquitectura para toda suerte de actividad criminal.

The Celestina we think of as a wholly original literary creation may in fact be based on the pre-existing character of a real or legendary Salamancon bawd believed once to have lived in the house described by the Portuguese doctor. The constant and apparently pointless

harping in the text on the exact location of the house in which the bawd used to live becomes entirely explicable if we think of the authors of the book as wishing to establish firmly in the minds of their first readers that the *Celestina* of their story is based on the character of a real personage whose name... was familiar to all who had studied at Salamanca. (159-160)

Según Russell, el interés de los dos autores por recordarnos la casa en la que *Celestina* solía vivir—«¿eres tú *Celestina*, la que solía morar a las tenerías, cabe el río? (*Celestina* 92)—se debe a que existió un personaje real en Salamanca quien regentaba un burdel de fogosas actividades encubiertas y ambos autores esperaban que el público la reconociera situándola en la geografía local. Según Russell «the bawd appears to have the entire establishment to herself. This was, no doubt, to provide secrecy and privacy for her clients, whichever of her various illicit or criminal services it was that they sought» (158). Parece que el ajedrecista nocherniego Lucena disfrutó de la exclusividad de esta propiedad como aliado de la vieja para lucro de ambos, cómplices en la clandestinidad del juego con apuestas en «las tenerías, cabe el río».

Repetición de amores e arte de axedrez se publicó en 1497. Así pues cuando la *Comedia de Calixto y Melíbea* llegó a la imprenta en 1499 ya una vieja *Celestina*, madre muy amada, andaba en letra impresa, y probablemente vivita y coleando, en Salamanca para regocijo del personal universitario. Si se pudiera especular, animados por Russell, que Rojas y junto a él Lucena recrearon en la ficción a una alcahueta real que ejercía sus variados artes y peligrosos negocios en Salamanca, el retrato del tahúr Lucena se adelantó al de Rojas por un par de años, habiendo adquirido *Celestina* su primera representación literaria gracias a su valía como corredoras de juegos de mesa ilícitos en la pluma del celebrado ajedrecista Lucena, amigo de Rojas, como él aspirante a letrado y converso.¹⁷

Apéndice

Partes	Fuentes literarias
PREAMBULO: Dedicatoria a su amiga	Tradiciones cancioneril y sentimental
EXORDIO: «Preclarísimas señoras»	Tradicción burlesca estudiantil
–Elogio de la castidad	Tradicción del elogio a mujeres
–Elogio de la virtud	Escritos éticos

17.– Sobre posibles relaciones entre Rojas y la familia Lucena léanse Calvo, Keats, Westenberg y Cortijo.

LEMMA: El <i>Maldezir</i> de Torrellas	El <i>Cancionero</i>
–Desventura amorosa de Lucena	<i>Historia de duobus amantibus</i>
–Omnipotencia del Amor-Eros	<i>Tratado de como al home es necesario amar</i>
–Descripción de Cúpido	<i>Diez cuestiones</i> del Tostado
EL NOTABLE : demostración de la tesis	<i>Mulier est hominis confusio</i>
–El libro albedrío y la virtud	<i>Ethica a Nicómaco</i>
–Reprobación del amor mundano	<i>De amoris remedio</i> (Piccolomini)
–La natura femenina falsa y lúbrica	Boccaccio, Juvenal, Pseudo-Aristóteles
–Retracción pública	Palinodia misógina
LA CONCLUSION: Cuestión amorosa	Debate entre el clérigo y el caballero
–Primacía de las letras sobre las armas	<i>Topos Sapientia vs Fortitudo</i>
–Primacía de las armas sobre las letras	
FIN: Elogio a su amiga	
–Petición de favores por el servicio prestado	Tradicción cancioneril y sentimental

Bibliografía

- CALVO, Ricardo. *Lucena: La evasión en ajedrez del converso Calisto*. Ciudad Real: Perea, 1997.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio. «An Inane-Hypothesis: Torroella, Flores, Lucena, and Celestina?» En *Proceedings of the Comparative Literature, Linguistics and Culture: An Iberian Dialogue*. Berkeley: The Gaspar de Portolà Catalan Studies Program, 1977: 40-56.
- GÓMEZ-IVANOV, María Luisa. «La encuadernación del incunable de Lucena, *Repetición de amores e arte de axedrez: con CL juegos de partido*.» *Medievalia* 37 (2005): 39-51.
- . «Pedagogía festiva en Salamanca, hacia 1497: Luis de Lucena y la *Repetición de amores*.» *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 24 (2008): 65-79.
- . «El Humanismo castellano en el ingenio perspicaz del converso Lucena: *Cedant arma toge* (Salamanca, h.1497).» *Romance Notes* 47:2 (2007): 125-32.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. «Lucena, *Repetición de amores*: sentido y estructura». En «*Nunca fue pena mayor*.» *Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996: 293-304.
- . Ed. *Lucena, «Repetición de amores»*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2014.
- KEATS, Victor. *Chess, Jews and History*. Oxford: Oxford Academy Publishers, 1994.

- LACARRA, Eukene. «Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental». En *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. Vicente Beltrán. Barcelona: PPU, 1988: 359-68.
- . «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo xv y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas». *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Madison: Seminary of Medieval Studies, 1993: 33-78.
- . «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*.» *Historias y Ficciones. Coloquio sobre la Literatura del Siglo xv*. Valencia: Universitat de València, 1992: 267-278.
- . Ed. *La Celestina*. Madison, 1995.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. «*La Celestina* as Hispano-Semitic Anthropology». *Revue de littérature comparée* 4 (1987): 425-53.
- MATULKA, Barbara. «An Anti-Feminist Treatise of Fifteenth Century Spain; Lucena's *Repetición de amores*». *Romanic Review* 22 (1931): 99-116.
- MORREALE, Margharita. «*La Repetición de amores* di Luis de Lucena: alcuni aspetti della prosa spagnola del Quattrocento». *Quaderni Ibero-Americani* 3 (1956): 177-181.
- MORROS, Bienvenido. «Piccolomini y la *Repetición de amores*». *Revista de filología hispánica* LXXXIII (2003): 299-309.
- MURRAY, Harold J.R. *A History of Chess*. Oxford: Clarendon Press, 1913.
- ORNSTEIN, Jacob, ed. *Repetición de amores*. Por Luis de Lucena. Chapel Hill: University of North Caroline Press, 1954.
- . «La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana». *Revista de Filología Hispánica* 3 (1941): 219-32.
- PÉREZ DE ARRIAGA, Joaquín. *El incunable de Lucena: Primer arte de ajedrez moderno*. Madrid: Polifemo, 1997.
- PICCOLOMINI, Aeneas Sylvius. *Estoria muy verdadera de dos amantes Eurialo Franco y Lucrecia Senesa, Travaux et Mémoires*. Ed. Jean Paul Lecertua. Etudes Ibériques, Vol. I. Limoges: U.E.R des Lettres et des Sciences Humaines de Limoges, 1975: 1-78.
- RUSSELL, Peter. «Why did Celestina Move House?» *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Ed. Alan Deyermond and Ian Macpherson. Liverpool University Press: 155-161.
- SARRIÁ RUEDA, Amalia. «Ediciones del siglo xvi en castellano de *Historia de duobus amantibus*». *El libro antiguo español: Actas del primer coloquio internacional*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988: 345-59.
- THOMPSON, B. Bussell. «Another source for Lucena's *Repetición de amores*.» *Hispanic Review* 45 (1977): 337-345.
- WHINNOM, Keith. «The *Historia de duobus amantibus* of Aeneas Sylvius Piccolomini (Pope Pius II) and the Development of Spanish Golden-Age Fiction.» *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*. Ed. Robert B. Tate. Oxford: Dolphin, 1982: 243-55.

Gómez-Ivanov, María Luisa, «El táhur y la alcahueta, aliados de juegos prohibidos en Salamanca hacia 1497: Lucena, *Repetición de amores y arte de axedrez*», *Celestinesca* 39 (2015), pp. 39-52.

RESUMEN

Lucena, autor de *Repetición de amores y arte de axedrez*, fue un ajedrecista afamado de origen converso. Pese a ser su *Repetición* una obra fría, descarnada, propia del género que manipula, el célebre ajedrecista, estudiante de leyes en Salamanca, se detiene a recrear su amistad con una vieja, buena amiga, que parece conocía de primera mano. Este artículo interpreta la relación entre el tahúr y la alcahueta con intención de respaldar la hipótesis de la existencia real en Salamanca de una vieja Celestina, cuyas primeras artimañas impresas en 1497 se debieron no tanto a sus artes en la tercería ilícita de amores sino sobre todo a su labor como corredora de lucrativos juegos de mesa clandestinos.

PALABRAS CLAVE: Celestina *avant la lettre*, ajedrez, juegos, converso, pedagogía.

ABSTRACT

Lucena, the author of *Repetición de amores y arte de axedrez*, was a well-known chess player and a converso. While his *Repetición* reads as a cold, lifeless text characteristic of the academic genre he is mocking, within its lines the celebrated chess player and law student at Salamanca spends some time recreating his close friendship with an old woman famed among students as an adept go-between. This article delves into the close relationship between the gambler and the bawd with the intention of supporting the hypothesis of the existence in Salamanca of a real woman whose secret services, first recorded in 1497, included not only illegal matchmaking but also the running of lucrative illicit table games.

KEY WORDS: Celestina *avant la lettre*, chess, gambling, converso, pedagogy.



¿Hubo otra traducción quinientista de *Celestina* al italiano?

Amaranta Saguar García
Wissenschaftliche Mitarbeiterin - Universität Trier

A raíz de un intercambio de ideas originado en Twitter, Lluís Batlle me hizo notar cómo cierta alusión a la traducción italiana de *Celestina* repetida en algunos textos de los siglos XVI y XVII no podía estar de ninguna manera remitiendo a la traducción de Alphonso Hordognez. Efectivamente, en *Comparación de la lengua latina con la griega*, texto que sirve de prefacio a *La gramática griega escrita en lengua Castellana* de Pedro Simón Abril, se alude a una traducción de *Celestina* al italiano en la que el traductor trasladada literalmente la expresión «tomar calzas de Villadiego», dando lugar a un sinsentido traductorio (Simón Abril 1586: B1^v-B2^r)¹:

Si no díganos cómo le fue al que, traduciendo a *Celestina* de Castellana [*sic*] en Toscano, para decir «que tomó calzas de Villadiego», que en nuestra lengua quiere decir «huir», dijo «que piglio caligas de Villa Iacobo», que allá quiere decir «hurtar calzas».

Sin embargo, en el pasaje correspondiente de la traducción de Hordognez, con independencia de cuál de las trece ediciones conocidas se consulte², la adaptación del proverbio castellano reza muy claramente «mostramo ad ogni homo li calcagni», con las inevitables variantes gráficas³, por lo que esta traducción no puede estar en el origen de la crítica del helenista.

1.– En adelante, citamos de las obras anteriores al siglo XX desarrollando las abreviaturas sin indicación y modernizando la grafía, incluida la puntuación y el reparto de mayúsculas y minúsculas.

2.– El catálogo más completo de las ediciones de la traducción italiana de *Celestina* sigue siendo, a la espera de ver en qué queda la revisión iniciada por Saguar (2010, apéndice 2), el de Scoles (1964).

3.– En la primera edición conservada aparece «mostramo ad ognihomo li calcagni» (Roma 1506: 7v), «mostramo ad ognihuomo li calcagni» en las ediciones inmediatamente posteriores (Milán 1514: M3v; Venecia 1515a: l3v; Milán 1515b: L5v; Milán 1519a: O1v) y, en las ediciones más tardías, bien «mostramo ad ogni homo li calcagni» (Venecia 1519b: l4v; Venecia

Con la traducción de Hordognez descartada como fuente del ejemplo, el único otro caso conocido de adaptación quinientista de *Celestina* al italiano del que existen pruebas materiales, si bien en un sentido muy laxo, vendría representado por el glosario «di parecchi vocaboli Hispagnuoli difficili, contenuti quasi tutti nella Tragicomedia di Calisto e Melibea o Celestina» que Alfonso de Ulloa prepara para la edición veneciana en castellano de *Celestina* impresa por Gabriel Giolito y sus hermanos en 1553, y reimpresa en 1556. Sin embargo, a pesar de que en éste se traducen no pocos modismos, el de «tomar las calzas de Villadiego» no es uno de ellos, de manera que tampoco puede ser la fuente de la anécdota de Simón Abril. En consecuencia, se impone considerar la posibilidad de que el helenista se refiriera a una traducción italiana de *Celestina* cuyo texto no se ha conservado.

La mejor candidata es la incierta representación de *Celestina* durante los festejos organizados con ocasión de la boda de Lucrecia Borgia con Alfonso d'Este, que tuvieron lugar entre el 26 de diciembre de 1501 y el 6 de enero de 1502 (Alvisi 1878: 235):

Il papa, il duca, i cardinale diedero rappresentazioni in onori degli ospiti —quelle egloghe o pastorali che allora alla corte di Spagna erano in voga— migliore di tutte la *Celestina* di Rodrigo da Cota che nel 1505 tradotta in italiano fu dedicata ad una nipote di Giulio II; le allusioni agli sponsali, ai nomi di Alessandro, di Cesare, di Ercole le rendevano più accette.

Sin embargo, dejando a un lado las inexactitudes sobre el autor del original y la dedicatoria de la traducción, que ya hicieran dudar a Emma Scoles (1961: 158-159 n2) sobre la credibilidad de este pasaje, nada indica que la representación se hiciera en italiano, a pesar de la certeza con que lo afirma Juan Carlos de Miguel y Canuto (2003: 73). De hecho, la referencia a la traducción de Hordognez como novedad respecto a las obras representadas, así como la alusión a la moda de la corte española y la ascendencia valenciana de la familia Borgia, hacen pensar que, de haberse representado realmente *Celestina*, lo habría sido antes en su lengua original que en italiano, por lo que tampoco puede atribuirse a esta representación la anécdota de Simón Abril.

La consulta de los inestimables trabajos de Joseph T. Snow (1997; 2001; 2002; 2013) sobre la recepción de *Celestina* no nos ha puesto tras la pista de ninguna otra potencial traducción quinientista de *Celestina*, sin embargo, sí hemos encontrado más alusiones a la traducción defectuosa de «tomar las calzas de Villadiego» en varios textos del siglo XVII, tanto cas-

1525a: K6v; Venecia 1525b: K6v; Venecia 1543: K6r; Venecia 1531a: K6v), bien «mostramo ad ogni huomo li calcagni» (Venecia 1525c: K6v; [Venecia] 1531b: K1v; [Venecia] 1535: K1v; [Venecia] 1541: K1v).

tellanos como italianos, donde se utiliza para ejemplificar las dificultades de la traducción. Así en la *Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar los mudos* de Juan Pablo Bonet, que remite explícitamente a Simón Abril (Bonet 1620: 290-291):

Y a este mismo propósito trae Simón Abril el rigor de la traducción que hizo el que tradujo el libro de *Celestina* en Italiano, que por el frasis tan usado de «Tomó las calzas de Villadiego» dijo «Piglio le calce di Villa Iacobo», que nosotros queremos decir «Huyóse», y él entendió que hurtó las calzas a uno que se llamaba Villa Diego.

En el *Tesoro de la lengua castellana* (Covarrubias 1611: 506^r):

INTÉRPRETE: el que vuelve las palabras y conceptos de una lengua en otra, en el cual se requiere fidelidad, prudencia y sagacidad, y tener igual noticia de ambas lenguas, y lo que en ellas se dice por alusiones y términos metafóricos mirar lo que en estotra lengua lengua le puede corresponder, como notan el descuido del que volvió la *Celestina*, que por la cláusula «Tomó las calzas de Villa Diego» dijo simplemente «Piglio le calce de Villa Iacome», habiendo de atender al sentido que era echó a huir.

O en *Il compendio del signor Massimo Troiano tratto dalle «Osservazioni della lingua castigliana» del signor Giovanni Miranda* (Troiano 1601: 205):

E sarebbe appunto il traslatamento di quel proverbio della bellissima *Tragicommedia di Celestina*, dove trasladando uno «Tomò las calças de Villadiego» (che e tanto in Ispagnuolo come dir «Marcìò via: Se ne fuggì») disse «Presse le calze de Villa Iacopo», perciocchè «Diego», in Ispagnuolo, vuol dire «Iacopo», in Italiano.

Su valor como ejemplo de las dificultades traductorias se prolonga incluso hasta el siglo XIX (Castro 1848: 194):

La mayor parte de los refranes españoles no pueden ser fielmente traducidos a los idiomas extraños, porque en ellos nada significarían. Uno de los traductores que en Italia tuvo la tragicomedia de *Celestina*, leyendo en ella que uno había tomado las calzas de Villadiego, que en castellano significa «huir», interpretó del modo siguiente: «Piglio le calce de Villa Iacobo», entendiendo que uno de los interlocutores había hurtado las calzas a un hombre que se llamaba Villa Diego.

Pero una comparación rápida de los cinco ejemplos pone de manifiesto que la formulación de la traducción errónea no coincide excepto entre el texto de Bonet y el de Castro; tan similares que no nos parece arriesgado afirmar que el primero sirvió de fuente al segundo⁴:

[...] dijo «que piglio caligas de Villa Iacobo» (Simón Abril 1586: B1^v-B2^r)

[...] disse «Presse le calze de Villa Iacopo» (Troiano 1601: 205)

[...] dijo simplemente «Piglio le calce de Villa Iacome» (Covarrubias 1611: 506^r)

[...] dijo «Piglio le calce di Villa Iacobo» (Bonet 1620: 291)

[...] interpretó del modo siguiente: «Piglio le calce de Villa Iacobo» (Castro 1848: 194)

Esta falta de correspondencia generalizada apunta a que no existió una fuente textual a la que se remontaran todos los autores. Es decir, las diferencias redaccionales entre los testimonios de esta anécdota son demasiado notables como para poder tratarse de meras variantes de transmisión de la traducción italiana de *Celestina* a la que remite, por lo que algunos de los autores tienen que haberse hecho eco de ésta necesariamente de manera indirecta, sin haber visto con sus propios ojos la supuesta traducción italiana de *Celestina* a la que se le atribuye la traducción defectuosa de «tomar las calzas de Villadiego».

En el caso de Bonet no hace falta demostrar que Simón Abril es su fuente, por más que no lo cite literalmente, ya que así lo reconoce. Asimismo, las evidentes deudas de Castro con Bonet hacen de Simón Abril también su término último de referencia. ¿Y en cuanto al propio Simón Abril? Dado que no hallamos ninguna evidencia textual de la existencia de la traducción a la que remite, su anécdota adquiere todo el color de una historieta similar al las recogidas, por ejemplo, en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (1574): circunstanciales, muchas de ellas anónimas y donde la historicidad no importa tanto como la comicidad del relato. Así pues, aunque nada impide que existiera un personaje histórico real que tradujera literalmente la expresión «tomar las calzas de Villadiego» al verter *Celestina* al italiano, ni que su metedura de pata hubiera pasado de boca en boca hasta llegar a los oídos de Simón Abril, Troiano y Covarrubias, tampoco existe nada en contra de que la anécdota fuera absolutamente falsa e inventada, popularizada por su componente humorístico. Incluso puede perfectamente tratarse de una historieta creada *ad hoc* por el propio

4.– No cabe duda de que Castro leyó el texto de Bonet, pues lo cita explícitamente: «No dejó escrito arte, pero su falta fue suplida luego por Juan Pablo Bonet con la publicación de un precioso tratado que corre impreso con el siguiente título: Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar los mudos (Madrid, 1620)» (Castro 1848: 53).

Simón Abril para acompañar su reflexión sobre las dificultades de la traducción y luego popularizada, en tanto no encontramos referencias a la pifia traductoria anteriores a la publicación de su *Comparación de la lengua latina con la griega* en 1586, de la que Troiano y Covarrubias se habrían hecho eco indirectamente; de ahí las diferencias textuales.

No obstante lo anterior, la prueba más determinante de la ficcionalidad de dicha anécdota y, por lo tanto, de la inexistencia de una traducción quinientista de *Celestina* desconocida reside en la propia formulación del texto pues, en la escena pertinente del auto duodécimo, no es «tomó las calzas de Villadiego» lo que leemos, sino «Apercíbete, a la primera vez que oyeres, tomar calzas de Villadiego» (Rojas y antiguo autor 2011: 242). En consecuencia, la traducción defectuosa no puede relacionarse con el texto celestinesco y la historieta no puede ser real, sino únicamente inventada, ya sea por Simón Abril o por otro. Es decir, nunca existió otra traducción quinientista de *Celestina* al italiano distinta de la de Hordognez; al menos no una que excediera el ámbito de lo estrictamente personal y privado.

Bibliografía

- ALVISI, Edoardo (1878), *Cesare Borgia, duca di Romagna*, Imola, Tipografia d'Ignazio Galeati e figlio.
- BONET, Juan Pablo (1620), *Reduction de las letras y arte para enseñar a ablar los mudos*, Madrid, Francisco Abarca de Angulo. Disponible on-line <<https://books.google.de/books?id=yp9XAAAACAAJ>>.
- CASTRO, Adolfo de (ed.), (1848), *El buscapié*, Cádiz, Revista Médica. Disponible on-line <https://books.google.de/books?id=vMOH1F1YG_MC>.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez. Disponible on-line <<https://books.google.de/books?id=qKm8nzelynUC>>.
- HORDOGNEZ, Alphonso (1506), *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Roma, Eucario Silber. Disponible on-line <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011584&page=1>>.
- (1514), *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Milán, Zanotto da Castione. Disponible on-line <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012203&page=1>>.
- (1515a), *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Venecia, S.i. Disponible on-line <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855277w>>.
- (1515b), *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Milán, Vicentio Minutiano. Disponible on-line <<http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image78.pdf>>.

- (1519a), *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Milán, Giovann'Angelo Scinzenzeler.
- (1519b), *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Venecia, Cesare Arrivabene. Disponible on-line <<http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image77.pdf>>.
- (1525a), *Tragicomedia di Calisto e Melibea.*, Venecia, Francesco Caron. Disponible on-line <<http://books.google.de/books?vid=BNC:1001968120>>.
- (1525b), *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Venecia, Gregorio de Gregorii. Disponible on-line <<http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image29.pdf>>.
- (1525c), *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Venecia, Francesco Caron. Disponible on-line <<http://www.opal.unito.it/psixsite/Teatro%20italiano%20del%20XVI%20e%20XVII%20secolo/Elenco%20opere/image79.pdf>>.
- (1531a), *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Venecia, Bindoni y Passini. Disponible on-line <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855276h>>.
- (1531b), *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, [Venecia], Marchio Sessa. Disponible on-line <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8552754>>.
- (1535), *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, [Venecia], Pietro de Nicolini da Sabio. Disponible on-line <<http://www.urfm.braidense.it/rd/01978.pdf>>.
- (1541), *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, [Venecia], G.A. y P. de Nicolini da Sabio. Disponible on-line <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000077245&page=1>>.
- (1543), *Tragicomedia di Calisto e Melibea*, Venecia, Bernardino de Bindoni.
- MIGUEL Y CANUTO, Juan-Carlos de (2003), «Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di *La Celestina*», *Studi e problemi di critica testuale* n° 67, pp. 71-108.
- ROJAS, Fernando de (1553), *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Venecia, Gabriel Giolito.
- (1556), *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Venecia, Gabriel Giolito. Disponible on-line <<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10189656-6>>.
- ROJAS, Fernando de, y «antiguo autor» (2011), *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco Lobera et al., Madrid, Real Academia Española.
- SAGUAR, Amaranta (2010), «The Textual Filiation of the Early Editions of Hordognez' *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (with some notes on the German Translation of *Celestina*)», Extended Essay, University of Oxford.

- SCOLES, Emma (1961), «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*», *Studj Romanzi* n° 33, pp. 153-217.
- (1964), «La prima traduzione italiana della *Celestina*: repertorio bibliografico», *Studi di letteratura spagnola*, pp. 209-230.
- SIMÓN ABRIL, Pedro (1586), *La gramatica griega escrita en lengua Castellana: para que desde luego puedan los niños aprender la lengua griega juntamente con la latina conforme al consejo de Quintiliano con el aiuda i fauor de la vulgar*, Zaragoza, Lorenzo y Diego de Robles. Disponible on-line <<http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=400903>>.
- SNOW, Joseph (1997), «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca* n° 21.1-2, pp. 115-173.
- (2001), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)», *Celestinesca* n° 25.1-2, pp. 199-282.
- (2002), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1601-1800)», *Celestinesca* n° 26.1-2, pp. 53-121.
- (2013), «Historia crítica de la recepción de *Celestina*: 1499-1822. Entrega IV.», *Celestinesca* n° 37, pp. 151-206.
- TROIANO, Massimo (1601), *Il compendio del signor Massimo Troiano tratto dalle «Osseuationi della lingua castigliana» del signor Giouanni Miranda*, Firenze, Bartolommeo Sermartelli il giouane. Disponible on-line <https://books.google.de/books?id=G7dknj_E2dYC>.

Saguar García, Amaranta, «¿Hubo una traducción quinientista de *Celestina* al italiano?», *Celestinesca* 39 (2015), pp. 53-60.

RESUMEN

Algunos textos españoles e italianos de los siglos XVI y XVII parecen aludir a una traducción quinientista de *Celestina* al italiano diferente de la de Alphonso Hordognez. Este artículo analiza varias referencias a dicha traducción para intentar determinar si existió realmente o si se trata de una traducción fantasma.

PALABRAS CLAVE: Traducción de *Celestina*, *Celestina* en italiano.

ABSTRACT

Some texts of the sixteenth and the seventeenth centuries seem to make reference to a sixteenth-century translation of *Celestina* into Italian other than Alphonso Hordognez's. In this article, the author analyses some references to the above-mentioned translation in order to determine if it really existed or not.

KEY WORDS: *Celestina* in translation, *Celestina* in Italian.



Reseñas

Carol Salus. *Picasso and Celestina: The Artist's Vision of the Procuress*. Newark, DE: Juan de la Cuesta Press, 2015, 151 pp. 36 ilustraciones. ISBN 978-1-58871-251-6

Este libro creció poco a poco hasta su madurez. La autora participó en un seminario dirigido por Michael Gerli (verano 2009) sobre *Celestina on the Brink of Modernity* (en el borde de la modernidad) y reconoce que los tres estudios suyos publicados en *Celestinesca* (1991, 1994, 2006) han formado el núcleo de cuatro de sus capítulos. Fue dándose cuenta paulatinamente de que en los catálogos de las exposiciones y libros especializados en Picasso trataban muy superficialmente la presencia de Celestina. Y como Picasso desde sus años adolescentes hasta su vejez trató a Celestina en muchas formas y estilos (incluso en un poema), ha sido uno de los principales propósitos de la autora la de rectificar esta impresión y hacer que el interés de Picasso por la *Celestina* se conozca con una mayor profundidad.

Los seis capítulos de esta monografía siguen el orden cronológico de la figura e imagen de Celestina en la vida y el arte de Pablo Picasso. No pueden faltar ilustraciones (hay 36) no solo de piezas de Picasso, sino también de otros artistas y cuadros que le inspiraron, por ejemplo, los de El Greco, Murillo, Velázquez, Goya, Ingres, Degas, Israhel van Mecenem y Théophile-Alexandre Steinlen. Los dieciocho cuadros de Picasso cubren los años 1899-1971. Picasso murió en 1973, con 91 años. Las obras de interés celestinesco comienzan cuando Picasso tenía 17 años y se extienden hasta los 90.

La Introducción (13-21) presenta, para los lectores no familiarizados con la obra cuya protagonista (¿antagonista?) es una alcahueta corrupta, lujuriosa e hipócrita religiosa (que atraía a un Picasso ateo), una breve historia de su enorme popularidad en reimpresiones, nuevas ediciones y traducciones hasta nuestros días. Lo que realmente demuestra es un creciente uso de la imagen de esta Celestina en su vida artística. Celestina es retratada sobre papel, en grabados, aguafuertes, óleos y arcilla, y dos años antes de su muerte seguía ilustrándola en una serie de aguafuertes (ver cap. 6).

El primer capítulo «Madrid and Barcelona: Picasso's First Celestina Drawings» (23-44), aclara que desde sus años de adolescente, estudiando en centros de arte, tanto en Madrid como en Barcelona, su ocio nocturno en bares, burdeles y cabarets influyeron en sus primeros dibujos. Su educación temprana, aquí explorada, no demuestra ningún rastro celestinesco. Pero posee un libro con los *Caprichos* de Goya y le inspiran aquellos en los que figuran Celestinas (pp. 33-34). Otro importante modelo de Picasso en estos años fue Steinlen, cuyo dibujo para la cubierta de un número de la revista *Gil Blas Illustré* proveyó la inspiración para «El divan» (1899, p. 39). Todas las reproducciones están en blanco y negro, pero los comentarios que agrega Salus hablan profusamente de los colores usados. Un comentario interesante es que Picasso no retrató a la alcahueta incorporando las descripciones aparecidas en el texto de la obra; al contrario, son sus propias nociones y experiencias, junto con los artistas cuyos cuadros y dibujos iba conociendo, los que le inspiraron las facciones de sus Celestinas.

En el segundo capítulo, «Barcelona: Celestina Knitting» (tejiendo)» (46-59), Salus no solo interpreta en términos eróticos el acto de Celestina tejiendo en presencia de una de sus pupilas, con un gato a su lado, sino que también extiende la metáfora de «tejer» a como Celestina, en el texto de la obra, simboliza una persona que «teje» los hombres y las mujeres del pueblo en una red sexual. Salus ve la presencia del gato en este dibujo en tinta, de 1903, como el animal asociado más íntimamente con brujas y la brujería, por lo que Picasso vincula Celestina con la brujería y poderes mágicos. Muy interesantes son los comentarios de Salus a otros dos cuadros, «Las Hilanderas» (1565-1568) de Velázquez (p. 53) y «Visit to the Spinner» (1495-1503) de van Meckenem (p. 57) en donde Salus demuestra cuán común eran esas mismas asociaciones en los Siglos de Oro. Picasso las hereda.

«Barcelona: Celestina in Picasso's Blue Period» (60-81) forma el tercer capítulo y se dedica exclusivamente al retrato de Carlota Valdivia como Celestina (p. 80). En su período azul (1901-1904), Picasso ilustró muchas obras en las que aparecen hombres y mujeres empobrecidos, deprimidos y aislados, pero el retrato de Carlota (óleo en lienzo, 1903), una mediavera en un cabaret popular de Barcelona, las relegó a la sombra. Sigue siendo una de las obras más conocidas de Picasso, terminada no mucho antes de su traslado a París, en 1904. En una discusión extendida sobre este cuadro, Salus explora en detalle el uso de la ceguera de esta Celestina como una manera de expresar sus poderes interiores, su sabiduría y una percepción más profunda de la realidad. También, deja abierta otras posibilidades: el temor de la ceguera para un artista; el supuesto vínculo con una enfermedad venérea; o ciertas asociaciones con el mal de ojo (i.e., la mirada de una serpiente, Celestina como serpiente, etc.). El azul intenso —un color asociado con la maldad— podría verse como una sátira de la Virgen y su manto azul.

El capítulo cuarto, «Gósol: Celestina in Picasso's 'The Harem'» (80-96) se centra en un cuadro pintado en Gósol, un pueblo español al sur de Andorra, en 1906. Su admiración por el fino dominio de la línea en el cuadro de Ingres «El baño turco» (1862) con sus 35 mujeres desnudas (p. 86) le inspiró una parodia del mismo. Este cuadro tiene un hombre fornido y desnudo en primer plano almorzando; cuatro jóvenes esbeltas y desnudas, todas ellas acicalándose, y una vieja arrodillada sobre un cubo lleno de un líquido rojo. Se distancia Picasso de Ingres por la presencia de un hombre (cliente), un número reducido de mujeres (prostitutas) y la vieja (Celestina) con un cubo de sangre menstrual en una habitación sencilla, mientras el salón de Ingres es opulento. Podría haberse inspirado en algunos aspectos del cuadro de Degas, «Salón de un Burdel» (p. 88, 1876-1877), sobre todo con la imagen de prostitutas entreteniéndose esperando a sus clientes. El cuadro de Picasso, para la mayoría de los críticos (no todos, como Salus bien sabe), simboliza la breve duración de la juventud y la belleza, que se muestra mediante el contraste de las jóvenes con la figura de su alcahueta, cuya vejez conocen. Después de «The Harem» pasa Picasso a pintar otras cuatro prostitutas con líneas más angulares y contrastes violentos en «Les demoiselles de'Avignon» (1907), si bien la figura de la vieja Celestina está ausente (p. 94).

En el capítulo 5, «Celestina in Picasso's Later Decades» (97-122), Picasso vuelve al tema celestinesco después de veinte y ocho años sin retratarla. Es el capítulo con más ilustraciones, de aguafuertes, dibujos, grabados y una obra en cerámica, cubriendo su cuantiosa producción en las décadas de los 50 y 60. Algunas de sus Celestinas se plasman en cuatro viñetas para *La Comédie Humaine* (1953), unas litografías de 1954 de la medianera en una corrida de toros, los aguafuertes usadas en *Maisons Closes* (1955), y al final de los 50, un poema (reproducido en el original español y traducción inglesa, pp. 103-104). Picasso hizo dos series de aguafuertes, la primera, *Suite 357* (el número de escenas, 66 de ellas con Celestina) en 1968, la segunda, *Suite 156* (el número de escenas) entre 1968 y 1972, poco antes de su muerte. En este capítulo, se dedica bastante espacio a una discusión de varias de las Celestinas representadas en *Suite 357*, que son páginas de sumo interés al analizar la autora estas imágenes confrontadas a las de un Picasso mayor, impotente, que estaba sintiendo los achaques de su avanzada edad, cuando Celestina pasa a representarle como un *alter ego*. En algunos de estos aguafuertes, Picasso hasta se incluye a sí mismo (ver pp. 118-119, figs. 28 y 29).

Es en el capítulo 6, «The Last Celestinas» (123-138), cuando Salus, en su presentación del *Suite 156*, nos descubre el papel de Edgar Degas en cuarenta de estos aguafuertes. En varios de ellos actúa como voyeur, y en una (p. 128) aparece junto con Celestina. También los 66 aguafuertes del *Suite 357* reaparecen en una edición limitada y cara de *Celestina* (Barcelona: Planeta, 2007), en dos tomos; sus escenas ahora reproducidas en ta-

maño más grande (140%). Varias de las viñetas celestinescas, creadas por Picasso en sus últimos años de vida, solo vieron su publicación después de su muerte (1973). Salus resume, con gran sensatez, la relación que tenía Picasso con Celestina a lo largo de su vida artística, los múltiples significados que tenía la alcahueta para él en los distintos momentos de su evolución creativa.

Este capítulo se redondea con una apreciación de las muchas maneras que Celestina ha entrado en la imaginación de autores, artistas y dramaturgos desde Murillo hasta nuestros días. Es breve (pp. 133-138), pero ofrece un amplio panorama en el cual el arte de Picasso es una parte capital. Traduzco las últimas frases del libro: «Él (Picasso) encontró en Celestina, el centro artístico de la obra de Rojas, algo claramente significativo y la convirtió en una musa de su propia obra». Este libro ofrece un estudio de las Celestinas de Picasso: ellas están entre las más grandes de las herencias o legados de este libro (*Celestina*) escrito en el Renacimiento español.

El aparato crítico incluye: una lista de las 36 ilustraciones (pp. 9-12); una lista de los museos e instituciones que tienen en su colección permanente la serie completa de *Suite 357* (p. 141); y una completísima bibliografía (pp. 143-151).

En suma, esta monografía llenará un hueco en los estudios del arte de Picasso y, al mismo tiempo, ofrecerá a los celestinistas unas páginas que servirán para entender la apreciación muy particular de Celestina en la obra de Pablo Picasso. Tanto los análisis que llenan esta monografía como las notas a pie de página —todas ellas ricas en información adicional y valiosa— merecen una muy merecida «¡ENHORABUENA!».

Joseph T. Snow
Michigan State University

Celestina: Documento bibliográfico (suplemento número 37)

Devid Paolini
The City College of New York

2371. ALONSO, Álvaro, «Sobre el texto y las fuentes del romance “Mira Nero de Tarpeya”», *Revista de Filología Española* 95 (2015), 9-23.

Trata del famoso romance cuyos primeros versos aparecen en boca de Sempronio en el acto 1 de *Celestina*. Se relaciona con sus posibles fuentes clásicas (Tácito y Suetonio), medievales (los *mirabilia urbis Romae*) y humanísticas señalando, también, algunas cuestiones ecdóticas acerca del verso 10. Termina el análisis acercando el romance al *Triunfo púnico* de Vasco Díaz Tanco, texto poético que se inspira claramente en los *mirabilia* de la época.

2372. ALONSO, Álvaro, «‘Mira Nero de Tarpeya’: el romance, *La Celestina* y la poesía italiana», *Rilce* 32.1 (2016), 32-46.

En el acto 1, al cantar Sempronio los primeros versos del romance «Mira Nero de Tarpeya», Calisto los adapta a su situación afirmando que mayor es el fuego que siente él (por el amor que prueba por Melibeia) y más cruel (de Nerón) es la dama de la que está enamorado. Se estudia esta doble comparación en textos poéticos italianos y españoles de la época y se concluye que muy probablemente el autor de *Celestina* tenía unos conocimientos nada despreciables de la poesía italiana del siglo xv.

2373. ALVAR EZQUERRA, Alfredo y Florencio HUERTA GARCÍA, «La Puebla de Montalbán de Fernando de Rojas», en *AUTOUR*, 97-122.

Un detenido estudio dedicado a la Puebla de Montalbán: sus orígenes, su desarrollo histórico y urbano, su composición demográfica y social, etc.

2374. AMRAN, Rica, «Conversos en la Castilla del siglo xv. Propaganda y legitimación en el entorno periódico de *La Celestina*», en *AUTOUR*, 123-142.

Trata del problema de los conversos en la Castilla del siglo xv citando documentos inquisitoriales de la época y ocupándose, en particular, del caso de Diego Alonso de Judillas.

2375. ANDRÉS, Christian, «Aspects juridiques de *La Célestine*: lexique, sources et fonctionnalité artistique», en *AUTOUR*, 193-204.

Tomando como puntos de partida la edición crítica de Russell y la *Celestina comentada*, el autor analiza y amplía la información que los dos estudios citados nos dan sobre las expresiones y los términos jurídicos que se emplean a lo largo de la obra. Todos estos demostrarían los grandes conocimientos que tenía Rojas del derecho.

2376. *AUTOUR DE «LA CELESTINA»*, coord. Rica Amran. Paris: Indigo et Côté-femmes, 2008. 278pp.

Una colección de estudios de autores distintos, todos reseñados en este suplemento bajo *AUTOUR* y página.

2377. BELTRÁN, Rafael, «La fábula del ratón de campo y el ratón de ciudad y el monólogo de Areúsa sobre las vidas de las criadas», *Celestinesca* 38 (2014), 11-36.

Se estudia el parlamento de Areúsa sobre la vida de las criadas y las posibles huellas que se pueden desprender en este de la fabula del ratón de campo y el ratón de ciudad. Areúsa, como ratón de campo, estaría muy contenta con su situación del momento: mejor ser prostituta en una casa pequeña pero ama de sí misma, que criada en un gran palacio pero de una señora insufrible.

2378. BOTTA, Patrizia, «Textos en devenir», en *AUTOUR*, 265-278.

Algunas reflexiones sobre las diferentes partes que componen *LC*, las variantes de redacción y su naturaleza, su fortuna editorial, los testimonios manuscritos, y los principales cambios a las que se ha sometido la obra, etc.

2379. BOUZY, Christian, «‘Madre, tía y vieja’: la Celestina, personaje emblemático de la vejez», en *De la caduca edad cansada. Discursos y*

representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII. Crisoladas 3: Revista de CRISOL 16/17 (2011), 151-162.

Se estudia la figura de Celestina como «personaje emblemático de la vejez». La alcahueta usa la ancianidad siempre a su provecho. Cuando hay que escucharla y mostrarle respeto sus muchos años son sinónimos de sabiduría; cuando, al contrario, se le reprocha algo, la vejez es una excusa para justificar sus faltas.

2380. DEL VECCHIO, Gilles, «Decrepitud y prestigio de Celestina: la superación de la vejez», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII. Crisoladas 3: Revista de CRISOL 16/17 (2011), 163-185.*

Aunque el deleite y su búsqueda sea uno de los móviles principales de la obra, el personaje que más destaca y que conecta a los demás es la vieja alcahueta, ya alejada de los placeres carnales. Se estudia, aquí, la dinámica entre Celestina y los jóvenes y menos jóvenes amantes y se muestra como la hechicera logra integrarse perfectamente en el grupo hasta convertirse en un punto de referencia.

2381. DEL VECCHIO, Gilles, «Remarques sur les pieces preliminaires de *La Celestina*», en *AUTOUR*, 175-191.

Un análisis de la carta inicial («El autor a un su amigo»), el acróstico y el prólogo con el objetivo de intentar entender el porqué el autor decidió incluirlos al principio del texto.

2382. DIOCHON, Nicolas y Cécile IGLESIAS, «'E mas son de las muges viejas e pobres que tienen recurso al demonio': el estereotipo de la vieja bruja. Entre demonología y literatura», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII. Crisoladas 3: Revista de CRISOL 16/17 (2011), 111-149.*

Un detenido análisis de la figura de la vieja asociada a la magia negra. Trata de cómo se desarrolló la figura de la bruja y cómo se representó en los tratados renacentistas de los Inquisidores y en la literatura de la época.

2383. DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio. «Vieillir au bordel, d'Hérodas à Célestine ou du Pirée au bûcher», en *Eros, blessures et folie: Détresses du vieillir*, ed. A. Montandon, Clermont-Ferrand: Pascal, 2006, 79-96.

Estudio que se enfoca en la figura marginal de la vieja con particular atención a la alcahueta. Se analizan sus características principales desde Herodas, poeta griego del siglo III a.C, hasta Celestina y la celestinesca mostrando como el personaje cómico de la *lena*, a través de su recreación celestinesca, llegó a transformarse en un ser diabólico que, muy pronto, habría sido perseguido y eliminado por la iglesia y la justicia en la así llamada caza de brujas.

2384. DUMANOIR, Virginie, «Fortune et providence dans *La Célestine* de Fernando de Rojas», en *AUTOUR*, 205-229.

Una lectura de la obra maestra española a la luz de la Fortuna (favorable, contraria y trágica) y la Providencia. Estas dos entidades no están separadas mas, al contrario, contribuyen a la complejidad de los personajes de *LC*.

2385. FERRERAS, Jacqueline, «Amour et religion dans *La Celestina* de Fernando de Rojas (ou Eros et Thanatos?)», en *AUTOUR*, 231-246.

Tras subrayar la lectura de la obra que el mismo Rojas propone en diferentes pasajes de *LC*, la autora pasa a comentar algunas «representaciones inéditas de la realidad social» y a analizar los lazos entre amor y religión que podrían más bien considerarse el clásico enfrentamiento entre Eros y Thanatos.

2386. FINE, Ruth, «Voces y silencios: los llantos de Pleberio y Agi Morato o la representación del converso en Rojas y Cervantes», en *AUTOUR*, 247-263.

Un acercamiento a la «situación de los conversos» así como se desprende de *LC* y *Don Quijote* y, en particular, del análisis de las voces y los silencios de dos de sus figuras masculinas: Pleberio y Agi Morato.

2387. FRANCOIS, Jérôme, «Función de la intertextualidad bíblica en el *Retrato de la Lozana Andaluza* de Francisco Delicado», *Celestinesca* 38 (2014), 37-62.

Un análisis de la *Lozana andaluza* a la luz de la intertextualidad bíblica con el objetivo de determinar la finalidad de la obra y su ortodoxia o heterodoxia cristiana.

2388. GAINARD, Catherine, «Regard sur la politique des états ibériques au xv^e siècle», en *AUTOUR*, 17-30.

Un rápido repaso del contexto político y social de la península ibérica durante el siglo xv. Se cita *LC* solo de paso.

2389. GARCÍA DE LUCAS, César, «Más notas sobre la lengua de *La Celestina*», en *AUTOUR*, 163-174.

Un estudio que se centra en dos aspectos particulares de la obra: la fonología y su representación gráfica.

2390. HINOJOSA MONTALVO, José, «La sociedad urbana en la Corona de Aragón a fines del siglo xv», en *AUTOUR*, 31-54.

Presenta una panorámica de la sociedad aragonesa a finales del Quattrocento. No habla de *LC*.

2391. JARILLA BRAVO, Salud M., Elena ALONSO PÉREZ-AVILA, Luisa MESSINA FAJARDO, «Acomodación de la traducción paremiológica de *La Celestina* en dos épocas: 1506 y 1995», en *El Cid y la Guerra de la independencia: dos hitos en la historia de la traducción y la literatura*, ed. P. Blanco García, Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid, 2010, 299-310.

Un estudio de los problemas que presentan los elementos paremiológicos cuando se trata de verter un texto tan complejo como *LC* de un idioma a otro. En particular se citan y estudian ejemplos de las traducciones italianas de Hordóñez (1506) y Brichetti (1995).

2392. MANCING, Edward, «*La Celestina: A Novel*», *Celestinesca* 38 (2014), 63-84.

Una defensa de *LC* como novela, la primera novela moderna.

2393. MARTÍNEZ, Beatriz, «*La Celestina* ya no vive en Babilonia. Acercamiento a las distintas técnicas de traducción paremiológicas y análisis crítico de la traducción de Aline Schulman al francés», en *El Cid y la Guerra de la independencia: dos hitos en la historia de la traducción y la literatura*, ed. P. Blanco García, Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid, 2010, 113-121.

Algunas reflexiones sobre la traducción al francés de *LC* de Aline Schulman, su teoría de la traducción y la dificultad que el traductor encuentra frente a las numerosas paremias que salpican el texto. Propone, también, unas soluciones alternativas a algunos proverbios que,

según la estudiosa, la traductora no logró adaptar/transferir al francés acertadamente.

2394. MORALES MUÑIZ, Dolores Carmen, «Dos tragicomedias paralelas: la publicación de *La Celestina* y los últimos años de la vida personal de la reina Isabel la Católica (1497-1504)», en *AUTOUR*, 143-155.

Una lectura de los últimos 7 años de vida de la reina Isabel la Católica a la luz de *LC*. El periodo que va desde 1497 hasta 1504 fue una verdadera tragicomedia para la soberana con la muerte de dos hijos y un nieto (el príncipe Juan, la princesa Isabel y su hijo Miguel), la locura de Juana, la repentina viudez de Catalina y sus segundas bodas, el matrimonio y el consiguiente alejamiento de las otras dos hijas, etc.

2395. PAOLINI, Devid, «*Celestina*: documento bibliográfico (suplemento número 36)», *Celestinesca* 38 (2014), 157-164.

En el último suplemento bibliográfico se han agregado más de 30 entradas que desde 1985 suman ya 2370.

2396. PEDROSA, José Manuel, «‘La media noche es pasada, / y no viene’: avatares de una canción, entre *La Celestina* y Alejo Carpentier», *Celestinesca* 38 (2014), 85-112.

Análisis de la canción que canta Melibea en el auto XIX de *LC*. Se estudian sus versiones, orígenes, sus evoluciones y sus pervivencias hasta el siglo XX.

2397. PITEL, Anne-Hélène, «Ambivalencia de la senectud en las “hijas” de Celestina: una edad dorada con sabor amargo», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII. Crisoladas 3: Revista de CRISOL* 16/17 (2011), 187-212.

El estudio subraya la importancia del tiempo para las prostitutas. Hasta que la belleza y la frescura se mantienen y los «afeites» dan buenos resultados, las que tienen este oficio viven bien, sin ningún cuidado. Cuando ya esta época ha pasado, comienzan los problemas. Se analizan entonces las descripciones y los atributos (tanto positivos como negativos) de la vejez en las «hijas» de Celestina, es decir, las prostitutas de la celestinesca.

2398. PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios, «Constricciones y libertades ortográficas de los impresores en cuatro ediciones tempranas de *Ce-*

lestina: Toledo 1500, Burgos 1499-1502 (?), Zaragoza 1507 y Valencia 1514», *Titivillus* 1 (2015), 237-249.

Un detenido estudio de las grafías de cuatro de las ediciones más tempranas de *Celestina*. Se resaltan algunas características peculiares de los impresores en cuestión así como algunas libertades tomadas por ellos debidas por un lado al hecho de que todavía no existían criterios fijos en la escritura, por otro por simples factores estéticos.

2399. PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios, «Erratas y corrector de la impresión: Alonso de Proaza y *Celestina*», *Celestinesca* 38 (2014), 113-124.

El hecho de que Proaza se presente como corrector de la obra en ediciones que recogen numerosas erratas lleva la estudiosa a postular que en realidad su papel no fue el de revisor del texto sino el de censor, según la Pragmática de los Reyes Católicos de 1502. Esta prohibía la impresión y venta de un libro antes de que lo hubiera examinado un eclesiástico o una persona autorizada por él.

2400. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «*La Celestina*: una visión escéptica de la realidad (*et pour cause*)», en *AUTOUR*, 157-162.

Algunas reflexiones acerca del escepticismo universal que hace de trasfondo a la obra.

2401. ROJAS; Fernando de. *La Celestina*, ed. Santiago López-Ríos. Clásicos comentados, Barcelona: Clásicos Penguin, 2015, 407pp.

Esta edición se basa en la de Valencia 1514 algo modernizada, con buenas notas, una introducción (9-38) a la obra y la época, el texto dividido en escenas y unas «Actividades» (379-407) para estimular a los lectores, principalmente alumnos [Joseph T. Snow].

2402. 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), 125-154.

Una detenida investigación acerca de las abreviaturas en las *CCM* de Toledo 1500, Burgos (¿1499-1502?), y en las *TCM* de Zaragoza (1507) y Valencia (1514). En particular el estudio de las acotaciones nominales y las menciones del nombre de algunos personajes en el diálogo de otros, demostraría que la impresión de Toledo es mucho más descui-

dada que la de Burgos. Esto indicaría, consecuentemente, la antigüedad de la primera con respecto a la segunda.

2403. SEVERIN, Dorothy S., «Lucas Fernández and Two of his Intertexts: Fernando de Rojas's *La Celestina* and Diego de San Pedro's *Passión trobada*», *eHumanista / Conversos* 2 (2014), 86-93.

Análisis de dos pasajes de la obra de Lucas Fernández (el primero de la *Égloga o farsa del nacimiento de Nuestro Redemptor* y el otro del *Auto de la Pasión*) con el objetivo de demostrar su dependencia, respectivamente, de *LC* y de la *Passión Trobada* de Diego de San Pedro.

2404. SUÁREZ BILBAO, Fernando, «Nobleza vs oligarquía urbana en Castilla en tiempos de *La Celestina*», en *AUTOUR*, 55-96.

Un estudio del mundo social celestinesco y de las principales características de la nueva nobleza así como se desprende de *LC*.

2405. SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, «El humanismo hispánico y su relación con *La Celestina*», en *AUTOUR*, 7-16.

Una reflexión sobre algunos elementos típicos del humanismo hispánico que se ven reflejados en *LC*: del judaísmo converso al debate sobre el valor de la mujer, del sentido de la muerte al drama de los sentimientos, etc.

La cultura visual de
Celestina

Introducción a: La cultura visual de *La Celestina*

Los estudios celestinistas han progresado mucho desde que, hace más de medio siglo, Lida de Malkiel concluyera su magistral *La originalidad artística de 'La Celestina'* con una breve nota en la que señalaba que los grabados de las ediciones antiguas de la obra estaban aún por estudiar. Desde entonces no sólo muchos de estos grabados han sido analizados en documentados artículos sino que también otras imágenes que se conectan directamente con la tradición de la obra, como el famoso cuadro del mismo título de Picasso, han merecido la atención de los celestinistas. Con este número de *Celestinesca*, que incluye nueve artículos dedicados a la cultura visual de *La Celestina*, queremos proclamar que el estudio de esta rama, hasta ahora secundaria de su investigación, ha alcanzado su mayoría de edad. Creemos que lo que ha propiciado esta madurez ha sido una combinación de factores que facilitan el estudio de las imágenes y acrecientan el interés general por el tema. Por un lado, existe hoy un nuevo marco teórico lo suficientemente flexible y a la vez riguroso que permite agrupar las representaciones gráficas de todo tipo bajo una óptica común, la de los estudios visuales. Los estudios visuales, a veces definidos como un maridaje entre los métodos tradicionales de la historia del arte y los más novedosos de los estudios culturales, son claramente un producto de lo que se ha llamado el «giro visual», que nos ha convertido a todos en adictos consumidores de imágenes. El giro visual implica una re-conceptualización de la imagen como símbolo complejo que puede ser leído de manera no tan diferente a la de un texto. Por otro lado, parte del acrecentado interés que por el estudio de las imágenes celestinescas existe desde las décadas finales del siglo xx se puede achacar también a las nuevas posibilidades que el medio electrónico ofrece para su reproducción, distribución y estudio. Si en algo descuellan estos nuevos instrumentos es en permitir que lo que hasta ahora exigía complejos y caros procesos pueda ejecutarse en pantalla de manera mucho más eficiente. Es en este cometido en el que las llamadas, en inglés, «digital humanities» parecen augurar su futuro más prometedor. En el caso de *La Celestina*, esta combinación de factores se promete especialmente fructífera. No en vano, *La Celestina* es un híbrido de imagen y palabra desde la primera, o una de las primeras ediciones, la de Burgos de 1499, que nació ilustrada,

una práctica que fue seguida en muchas otras ediciones de los primeros decenios del XVI. Hoy, entre el público en general son muchos más los que han «visto» que los que han leído la obra. A esta popularidad de su vertiente visual contribuye que su rica descendencia gráfica no se limita a las ediciones ilustradas, antiguas y modernas, sino que incluye cuadros como los de Goya, Botero o Picasso, numerosísimas puestas en escena, dos óperas y varias películas y adaptaciones para televisión. Para los que quieran apreciar toda esta riqueza, aprovechamos la publicación de este número de *Celestinesca* para anunciar la inauguración del portal de internet *Celestina Visual* <<http://www.celestinavisual.org>>. Este portal se dedica exclusivamente a documentar imágenes de esta tradición y puede ser consultado libremente desde cualquier lugar. Esperamos que esta nueva herramienta contribuya a que se realicen más estudios como los que en este número presentamos.

Enrique Fernández Rivera
University of Manitoba

Gestures as a Transnational Language through Woodcuts: *Celestina's* Title Pages¹

Marta Albalá Pelegrín

California State Polytechnic University, Pomona

Following the publication of Fadrique de Basilea's *Comedia de Calisto y Melibea* in 1499, *Celestina* became one of the most profusely illustrated books of the sixteenth century. From the craftsmanship of Fadrique de Basilea's illustrations to other less skillfully crafted editions, such as those of Stanislao Polono (1501), *Celestina's* woodcuts have lately received a great deal of attention regarding their artistic sources, their interrelation with the text, and their editorial and textual history.² My inquiry draws from these recent studies and aims to further contribute to the understanding of the different iconographic programs, as well as to the contemporary readings that printers and illustrators had of the text. To this end, my analysis will focus on one aspect that has been hardly explored: the study of the body language featured in the title-page woodcuts of its early editions.³ This study provides a preliminary approach to how

1.—I would like to express my gratitude to all those who have seen, read, or discussed parts of this article. I am especially thankful to Alicia Miguélez (Postdoc Researcher, Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa), who provided me with precious insights and bibliographical notices from her knowledge on gestures during the Middle Ages. My special thanks go also to my mentor and friend Ottavio DiCamillo (Emeritus Professor, The Graduate Center, CUNY), and my dear colleagues and friends Vanessa Pintado (The Hispanic Society of America, Assistant Librarian), and Javier Patiño Loira. Additionally, a 2015 RSCA Research Grant from California State University, Pomona, has allowed me to devote time to this research.

2.—A cluster of works has been devoted in recent years to the study of *Celestina's* illustrations. Notable contributions include a rich group of studies on Fadrique de Basilea's 1499 woodcuts: Berndt Kelley; Rodríguez-Solás; and Cull. Other scholars have analyzed the printing, publishing and reception history of *Celestina* through its woodcuts. See, for instance, Abad; Alvar; Carmona Ruiz; Fernández Rivera; and Snow.

3.—My definition of body language relies on the approaches of Garnier, and of Miguélez Cavero, who presents a comprehensive and exhaustive study of gestures in the Iberian world. Following Garnier, I will analyze the iconographic language as a construction based on a combination of figures, which evolves and is enriched according to the creation and stabilization of its morphology and syntax across time and space. In line with Miguélez, I will conceive gestures in a loose sense: as movements of one or several parts of the body that perform an action or show inward affections, accounting for an integral part of the communicative

woodcuts conveyed the emotions of scenes on the page. It also explores the significant implications of the decisions taken by illustrators whenever they privileged certain gestures. Furthermore, I would also examine whether or not these gestures were being readily understood by contemporary readers, and whether they preserved or showed traces of theatrical performances.⁴

Rhetoricians, philosophers, educators, and playwrights have made gestures their object of interest through the ages.⁵ During Antiquity and the early Middle Ages, preachers, monks, and performers made ample use of them. In classical antiquity, rhetoricians were mainly concerned with gestures suitable for the orator, and barely treated actors' gestures or *gesticulations*, because they deemed them inappropriate for public speakers.⁶ Aristotle and Quintilian, regarded gestures as part of the oral delivery, *actio* or *elocution*, and as a complementary tool facilitating understanding in a diverse audience.⁷ The growing relevance of religious preaching and school debates marked a revival in the interest for gestures in the Middle Ages. An early medieval grammarian, Geoffrey of Vinsauf, conceived of them as a necessary complement to communication. His contemporary, the Italian scholar Boncompagno da Signa (1170 ca.-1240 ca.), tried to systematize them, recording, for instance, how women in Tuscany expressed grief by lacerating their faces.⁸ From the tenth century on, communities of Catholic monks who adhered to the vow of silence made use of gestures as a lexicon that enabled them to communicate. The importance of this monastical practice is attested by the fact that gestural communication became an object of satire during the Middle Ages—as in the episode, «Dispute between the Romans and the Greeks», included in the fourteenth-century Spanish *Libro de Buen Amor*, or the sixteenth-century

process. I also take into consideration the contexts in which those gestures were produced, and the interaction they might have had with their audiences.

4.— For this purpose, I have compiled an archive of early sixteenth-century illustrated editions of *Celestina* with original woodcuts other than factotums. I am extremely grateful to the curators of the Hispanic Society of America, John O'Neill and Vanessa Pintado, to the librarians of the Biblioteca Nacional de Catalunya, and to Enrique Fernández Rivera and the public online database, *Celestina Visual* <<http://www.celestinavisual.org/>>, which contains a collection of the illustrated title pages of many *Celestina* editions.

5.— For a more detailed introduction to the history of gestures, see Schmitt, pp. 15-40, and Miguélez Cavero, pp. 13-23.

6.— Through the study of a Terentian manuscript (modeled on illustrations dating back to the third century), Dodwell has noted that some of the gestures described by Quintilian in his *Institutio Oratoria* had been used in classical Roman performances.

7.— Quintilian, *Institutio oratoria* (book 11, chapter 3) pp. 85-91. As noted by Quintilian in his chapter on delivery, *pronuntiatio* was often called *actio*. Thus Cicero divides *actio* «in two elements, voice and movement, and these are also the elements of *pronunciatio*» (Quintilian, p. 87).

8.— Knox, p. 12.

French *Pantagruel*, with its *Dispute of Panurge and Thaumaste*.⁹ Besides, the development of a gestural language was often intrinsically related to that development of liturgical drama in that dramatic gestures and iconography helped shape each other.¹⁰

Conceived as an utopian transnational language that would make it possible to achieve a greater understanding among men, an even sharper interest in theorizing gestures emerged in the early modern period.¹¹ This theorization transcended disciplinary boundaries, going beyond the scope of rhetoricians, monastic lexicons, and actors' postures. It was a view shared by geographically diverse and dispersed authors, such as Arias Montano, in his biblical commentaries (1571); Giovanni Bonifacio, in his *L'arte de' Cenni* (1616); or John Bulwer, in his *Chirologia and Chironomia* (1644). Bulwer, among the first scholars to undertake the study of gestures, explored the communicational challenges of deaf-impaired people, and the use they made of signs. In Spain, the educator, Juan Pablo Bonet, had already pursued the same aim twenty years earlier. Inspired by contemporary practices, in 1620 he printed an alphabet of hand signs for the deaf. Contemporaneously, painters, sculptors, and artists likewise renewed their interest in mastering the movements and gestures of the body in order to convey emotion in art. In 1688, the painter Charles Le Brun would offer a whole treatise, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, as a repertory of gestures and facial expressions artists could use.¹² This artistic focus on mastering the movements of the body was already central in discourses that had originated a century before Le Brun's treatise, and which were, therefore, written few decades after the earliest *Celestina's* woodcuts. This was the case of the work by Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), *Trattato dell'arte de la pittura, scultura, et architettura* (1584), which discusses the representation of human emotions through art.

Scholars who edited and printed comedies by the late fifteenth century seem to have faced similar concerns. They were most attentive to the «legibility» of engravings and illustrations, which were expected to be understandable to everybody, even the illiterate. Editors of Terence showed a particular interest in declaring the importance of engravings as a way to make the plot of a comedy visible. Although containing no specific note about the gestures, the commentaries of the edition of Terence's *Comedies* (Treschel, Lyon, 1493) regarded engravings as being able

9.– It is worth mentioning that ancient and medieval rhetoric were less inclined to think about gestures as a transnational language that could be learnt and taught, as it would be the case in the early modern era (Knox, pp. 14-15).

10.– For further information on the relationship of medieval iconography and liturgical drama, see Miguélez Caveró, pp. 296-301, and Abajo Vega.

11.– For an analysis of some of the reasons behind the renewed interest in the systematic study of gestures as a transnational language, see Knox, pp. 16-24.

12.– For an analysis of the innovations of Le Brun's treatise, see Miguélez Caveró, p. 14.

to convey the unfolding of the plot to an illiterate person, who would no longer need to read the text in order to make sense of it. Critics have long considered the commentaries of Guido Juvenalis, complemented by Jodocus Badius, as being at the vanguard of the rediscovery of classical theater.¹³ Badius, in fact, advanced the idea of an iconographic program able to be understood without the written text. Such program relied on the use of illustrations, in which a correlation of characters, their dimensions, gestures and postures, objects, and choice of clothing, were indispensable in conveying the storyline. According to Badius, «even the illiterate could read by looking at the images that precede some scenes in the comedies, and thanks to them understand the comic plot».¹⁴ The emphasis on the importance of illustrations and their intrinsic value to readers is not unique to this edition. The 1496 edition of Terence's *Comedies*, published in Strasburg by Johann Gröninger, also highlights the importance of the factotums in making the plot understandable to all.

Critics consider the engravings in both these editions as possible sources for the woodcuts of Fadrique de Basilea's *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499).¹⁵ These early woodcuts would be highly influential in the design of *Celestina's* iconography in later editions. They also helped visually to place the work in the context of the genre of theatrical illustrations.¹⁶ The preliminary materials of the *Comedia de Calisto*

13.– According to Hemand-Schebat, the typographical innovations originating in the ninth- and tenth-century manuscript sources for Terence's *Comedies* that take place in Trechsel's printed edition imply that the engraver had in mind an actual theatrical representation, with the scenes belonging to a staging of the works: «Pour corriger l'aspect souvent statique et figé des personnages représentés dans les manuscrits, le graveur de l'édition de Trechsel opère une véritable théâtralisation. Il enrichit le décor auquel il donne les caractères contemporains d'une scène de théâtre. Il matérialise dans la gravure ci-dessus la scène sur tréteaux encadrée par des statues d'Apollon et Bacchus, dieux qui président au théâtre. Ses illustrations témoignent donc d'une mise en action de la représentation» (p. 12).

14.– «Si quidem quia sensa poetae tam aperte a Guidone nostro exposita sunt ut vel novellus in litterarum militia tyro sine veneratoris praesidio capere posset: effecimus ut etiam illiterati ex imaginibus quas cuilibet scaenae praeponimus legere atque accipi comica argumenta valeat» (in Terentius, fol. Q4 verso).

15.– For further notice on the influence of the engravings of the 1493 and 1496 Terence editions on the 1499 *Comedia de Calisto y Melibea*, see Rodríguez-Solás, and Cull.

16.– As Rodríguez-Solás has observed: «*La Celestina*, al adoptar el modelo editorial de las ediciones de Estrasburgo y Lyon, se inscribía a sí misma en la tradición terenciana» (p. 16). In the same line, Griffin has noted, regarding Fadrique de Basilea's inspiration in Gröninger's edition: «Significantly, the book to which Fadrique de Basilea turned as a model for his illustrations was an edition of Terence. This suggests that its first known printer considered *Celestina* to be a descendant of classical comedy and to form part of a long tradition of drama» (p. 68). According to Garnier, it is essential to take into account the context of an image to carry out an accurate iconographic analysis. This implies the study of the literary genre as well: «On entend par contexte l'ensemble des éléments qui ne sont pas contenus dans l'image, mais appartiennent à son environnement: domaine (juridique, médical, religieux...), genre littéraire (théâtre, roman, exemplum, épopée, satire...) thème général (amour, mort, combat spirituel»

y *Melibeia*, published in Toledo (1500) and Seville (1501), confirm the connection between *Celestina* and the dramatic tradition of Terence's comedies: «Jamás yo ví terenciana, después que me acuerdo, ni nadie la vido, obra de estilo tan alto y subido, en lengua común vulgar castellana». ¹⁷ Subsequent sixteenth-century editions concurrently placed the *Tragicomedia* in the dramatic tradition. As Clive Griffin has noted, Alonso de Ulloa explained in the prologue to his edition of *Celestina* (Venecia, 1553): «that he was adopting a layout which he considered appropriate for a work which (...) formed part of the tradition of 'las comedias de Terencio y de Plauto'». ¹⁸ In this regard, Ottavio Di Camillo has asserted that the *argumento* of the *Comedia de Calisto y Melibeia* follows a Terentian model. Furthermore, given its sources and function, it may have been composed by an actor for its recitation, or by the original author following the classical practice. ¹⁹

Numerous scholars have recently pointed out the importance of woodcuts as sites in which to explore the contemporary readings of *Celestina*. ²⁰ Adding to this line of inquiry, I will aim in what follows to reconstruct the meanings there conveyed according to medieval and early modern gestural codes. Conceiving woodcuts as being inscribed in a particular historical time, and depending on both the visual genre of the theater and that of the sentimental novel, ²¹ I will advance interpretative hypotheses regarding the iconography of the different representations of the title

el...). Le contexte est donné par les ensembles dont la représentation fait partie (manuscrit médical, tympan roman, cycle hagiographique dans un vitrail, etc.)» (vol. 1, p. 23).

17.— In his critical edition of the text of the *Comedia de Calisto y Melibeia*, Canet y Vallés opens his study of the literary genre associated to this early stage of the work precisely with the words contained in those preliminary materials. He follows in this way a long-standing current of scholarship that has emphasized the important ties between the *Comedia* and humanistic comedies (p. 31).

18.— Griffin, p. 68.

19.— As Di Camillo notes, «es muy posible que este argumento fuese compuesto, como veremos más adelante, por algún actor para la recitación o declamación de la comedia, de acuerdo con los argumentos que se encuentran al comienzo de las comedias de Terencio en los impresos que circulaban durante las últimas décadas del siglo xv» («Pesquisas», pp. 81-82).

20.— Among them, the contribution of Fernández Valladares presents a study focused on analytical bibliography that surveys the illustration of a local corpus of chapbooks (*pliegos sueltos*) produced in Burgos (p. 87).

21.— Art historians have long been concerned with the question whether gestures portrayed in woodcuts associated with a dramatic tradition (such as those in the editions of Terence's *Comedies*) could present traces of a performance, that is, the possibility that they could somehow reflect classical or contemporary performance techniques, instead of being a mere copy of textual models. This question has been answered somehow differently through the last century. The works by Dodwell on the *Anglo-Saxon Gesture and the Roman Stage*, and Barasch on *Gestures of Despair* or Davidson in *Medieval British drama*, seem to point out that, as much as gestures traveled from one tradition to another and are, or were therefore copied and imitated, some of them could be decoded by readers at certain points of history, enabling the possibility of the gestures being a reflection of contemporary stage practices.

page situated before the *argumento del primer acto*. My approach considers gestures as part of a web of signifiers in meaningful interaction, deeply linked to coeval and generic conventions. For this purpose, I have relied on the valuable contribution of scholars, such as François Garnier, Jean Claude Schmitt, Charles Reginald Dodwell, Moshe Barasch and Alicia Miguélez Cavero, and their studies of medieval and early modern gestures. As noted by François Garnier, images reproduced in the first printed books (due to their dimensions and their technique) often simplify the contents of the representations, highlighting the essential conventional language from previous centuries. This, in turn, lends legitimacy to the use of these conventions for the analysis of early fifteenth- and sixteenth-century engravings and woodcuts.²² In the following pages I will survey the different choices made by printers and engravers of both the *Comedia de Calisto y Melibea* and the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Focusing on their iconographic programs, I will divide the text in four epigraphs that account for the four main trends in *Celestina's* title-page illustration during the sixteenth century: Melibea's garden or country house, Melibea's palace or chapel, Celestina as a rising character placed in Melibea's bedroom, and a fully dramatic setup of the plot following the conventions of the late fifteenth-century engravings of Terence's comedies.

Lovers' encounter in Melibea's garden or country house

The 1499 *Comedia* of Burgos, printed by Fadrique de Basilea, established one of the dominant models for the interpretation of the first encounter between Calisto and Melibea. At the avant-garde of printing innovations, Fadrique de Basilea's illustrations were modeled after contemporary figures and reproduced details that appeared in theatrical editions of Terence's *Comedies* recently printed in Ulm (1486), Lyon (1496), and Strasbourg (1496). However, as Vanessa Pintado has proved, Fadrique de Basilea's illustrations cannot be considered simple copies, since they have been significantly modified in relation to their models,²³ becoming more dynamic than their predecessors.²⁴ Worth noting is that Fadrique de

22.– «Elle traduisent les idées, les sentiments, les comportements en empruntant au langage conventionnel médiéval» (Garnier, vol. 1, p. 26).

23.– As noted by Pintado, the woodcuts printed with the text were crafted specially for this edition (pp. 337-38).

24.– Pintado: «Contrario a los personajes estáticos de las ediciones de Terencio, los de la *Comedia* de Burgos tratan de representar no sólo el tono anímico de la situación en que actúan sino también la dinámica de la acción, lo que no se da a menudo en los incunables de Terencio» (p. 341). Rodríguez-Solás: «Si examinamos los grabados de Burgos es inevitable ver el modelo de Estrasburgo en el árbol del primer grabado, en la casa que aparece en el primero y en otros grabados o en la representación de Pleberio. Pero hay una diferencia entre estas dos ediciones que salta a simple vista: el Terencio de Estrasburgo representa escenas bidimensio-

Basilea's woodcuts were to influence many editions to come, and would also contradict the text itself. As Joseph T. Snow has shown, they became a model for the Cromberger's Sevillian editions, and inspired the ones produced in Venice in 1531 and 1534 by Juan Bautista Pedrazano and Stefano da Sabio respectively.²⁵ The initial woodcut (see FIGURE 1), placed before the *Argumento del primer auto de esta comedia*, as Berndt Kelley notes, illustrates «the encounter and dialogue between Calisto and Melibea as recounted in the *argumento*».²⁶ The dialogue takes place in what seems to be a garden, or rather, according to Ottavio Di Camillo, a natural landscape in a country house. We might interpret the image as portraying Melibea expressing certain receptivity towards Calisto²⁷ as she greets him with her palm open to the exterior²⁸ while Calisto holds his cane with his fist closed. The secant position of Calisto's feet is a sign of action.²⁹ It could mean that Calisto has been walking in the fields while hunting with his falcon (on the tree on the right side), or perhaps that he will be soon departing hastily.³⁰ According to this reading, the woodcut illustrates the first phrase corresponding to the summary of the first act:³¹ «*Entering Calisto in a garden pursuing a falcon, he saw Melibea and immediately started to talk to her. After having been dismissed by her firmly, he returns home anxious (emphasis added)*».³² This reading would require confirmation through an extensive analysis of similar characters in analogous contexts and literary genres. A different interpretation is also possible by taking into account the second part of the summary. In this case, Melibea's gesture can be understood as a rejection following her short conversation with Calisto, thus corresponding to a sign that in John Bulwer's *Chirologia* indicates punishment (*castigo*). If such a hypothesis were confirmed, then the illustration would portray the moment of Melibea's rejection instead of that of Calisto's proposition, echoing the severe farewell of Melibea: «Enter-

nales y estáticas, mientras que *La Celestina* de Burgos, pudiendo optar por la solución más sencilla, que consistiría en representar en el grabado a los personajes que intervienen en cada acto, elige la ilustración detallada de una o varias escenas del acto que se caracterizan por el movimiento de los personajes» (p. 3).

25.– Snow, «La iconografía», pp. 255-57.

26.– Berndt Kelley, p. 19.

27.– The model of Calisto's figure is that of Trasso, while Melibea would be based on the figure of Pitias from Terence's comedies, as published by Grüninger in Strasbourg in 1496 (Berndt Kelley, pp. 338-39).

28.– For an analysis of the symbolism of having the palm open, see Garnier, vol. 1, pp. 173-75.

29.– Garnier, vol. 1, p. 232.

30.– Garnier, vol. 1, p. 96.

31.– An attentive analysis of the interplay between the *mise en page* of the text and image of this woodcut and its plausible implications can be read in Rivera, pp. 7-8.

32.– Signature a, *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, 1499. The translation is mine.

ing Calisto in a garden pursuing a falcon, he saw Melibea and immediately started to talk to her. *After having been dismissed by her firmly*, he returns home anxious (emphasis added)».

Another detail of the woodcut that would influence subsequent iconographic readings of this very same episode is the partial view of Melibea's house on the left, which prefigures a tower and forebodes Melibea's eventual death. Four trees stand in Melibea's garden, or what seems to be a landscape in the countryside, with a falcon perched on one of them on the left side of the illustration.³³ The presence of the falcon in the summary of the first act is strange since it is mentioned, and only in passing, in the second act, which, as Di Camillo has noted, was most likely introduced by Fadrique de Basilea or the person commissioned to write the arguments according to the actions presented in the preexisting initial woodcut. The initial woodcut, however, should correspond to the *Comedia's* general *Argumento*, which must have been printed on the verso of the now lost first folio. In fact, each of Fadrique de Basilea's woodcuts follows its corresponding argument, and the appropriate woodcut for the first act is printed on the verso of the second folio (original signature aiiv).³⁴

This first interpretation of the work's title page, as a conversation between the lovers (either at the point of the proposal or the refusal), has conditioned generations of critics and readers.³⁵ Adaptations of the iconographic program of the 1499 *Comedia de Calisto y Melibea* model appeared in several editions throughout the sixteenth century: from the cover of the *Comedia de Calisto y Melibea* (Toledo, 1500) to the *Comedia de Calisto y Melibea* (Sevilla, 1501), to the woodcuts of nearly all the early *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. The Toledo edition of the *Comedia* incorporated interesting variations regarding the gestures chosen by engravers to portray the lovers' encounter (see FIGURE 2). A new figure, Celestina, appears on the right side of the title page. While turning her back to the couple, she carries a skein on her right hand,³⁶ leaning her left hand against the wall of Melibea's house. Melibea points her index finger to the floor, while Calisto, with his fist half-closed, seems to be pointing with his thumb up, while holding a falcon on his left hand. The woodcut suggests Melibea's refusal of Calisto's pretentious words. This gesture was used during the Middle Ages as a way of communicating personal will and superiority. In this case, the gesture could be interpreted as the artist's interest in portraying Melibea's higher social rank, or her moral

33.— For an analysis of the symbolism of the hawk as a mark of carnal lust and the sport of hunting in the context of medieval iconography, see Barbera.

34.— Di Camillo, *Pesquisas indiciarias*, p. 89.

35.— The first scene of the work, according to internal textual evidence, is likely to have taken place in a church (Di Camillo, «When and Where», p. 108).

36.— For an analysis of the symbology of Celestina's thread as a metaphorical association with her occupation of mending maidenheads, see Montero, p. 41.

uprightness.³⁷ In turn, Calisto's bodily interaction was commonly associated with excessive pride and personal will.³⁸

Closely following Toledo's woodcut, the Seville edition of the *Comedia* (1501) depicts two new key figures: Melibea's servant Lucrecia, standing to the left of her mistress, and a horseman, on Calisto's far right (see FIGURE 3). The body language of some characters already appearing in Toledo's title page have been modified. On the far left, Celestina knocks at Melibea's door instead of pushing it, while the gestures of Calisto and Melibea reproduce almost identically those of Toledo. Calisto's fist is slightly closer, with a thumb leaning backwards, a gesture that in Bulwer *Chirologia* has been catalogued as «*demonstrat*».³⁹ The image therefore, even though conveying a reading similar to that of Toledo, adds the notion of a less covetous Celestina, who respectfully knocks instead of pushing the door. It also offers a different setting for the couple. Lucrecia, witness of the sexual encounters of the lovers, is present also here, as is the horse, whose meaning has largely been discussed by the critics as a symbol of lust. The horseman most likely corresponds to one of Calisto's servants, either Pármeno or Sempronio. However, the lack of an inscription above the figure raises the question whether the horseman could also represent Calisto in the act of entering into the garden, given the similarity of both figures' clothes. The wood block, as Clive Griffin has showed, was reused shortly afterwards, when Jacobo Cromberger took control of this press in Seville: «He reused the same block for several editions of the *Tragicomedia*. The first surviving one of these was printed in about 1511, some ten years after Polono's *Comedia*».⁴⁰ The block appeared again in Cromberger's 1518 *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina* (see FIGURE 4). Other printers would use a very close reproduction of this woodcut, as in the case of the 1520 edition by Antonio de Salamanca. This scene is almost identical to that of Seville, except for the hairstyles of Lucrecia and Melibea (see FIGURE 5).⁴¹

From among this series of near-identical title pages, the wood block in the edition printed in Burgos by Juan de Junta (1531) introduces an in-

37.– Garnier, vol. 1, p. 165.

38.– According to Garnier, hands at the height of the thigh denote the excessive and sole nature of a passion or a vice (vol 1, p. 134).

39.– The gesture above mentioned (*demonstrat*) appears in the passage devoted to «An Index to the Following Alphabet of Action, or Table of the Rhetorical Indigitations».

40.– However, the woodcut had been probably used earlier in editions now lost, since the title page block was by 1511 already in a poor condition. See Griffin, p. 61.

41.– The chronology and place of publication of the edition, here noted as Antonio Blado for Antonio of Salamanca [?]: Rome [?], 1520, now held at the Hispanic Society of America, New York, has been disputed by several scholars.

teresting variation (see FIGURE 6).⁴² Being an inverted copy, it portrays from right to left Celestina knocking at the door, skein in hand, together with a group of four figures, composed by Lucrecia, Melibea, Calisto, and a character who looks like one of Calisto's servants, most likely Sempronio.⁴³ The position of the figures and their interrelation emphasizes here a different aspect that provides yet a further description of *Celestina's* plot. Both Sempronio and Calisto appear to be interacting and touching with their left hands other characters within the group of figures.⁴⁴ In fact, Sempronio appears to be pushing Calisto, encouraging him to take action towards Melibea, as if he were enabling the action to happen via Celestina.⁴⁵ Calisto exerts a similar pressure on Melibea, posing his hand on her back, as if forcing her to accept his proposition. The pressure exerted on Calisto and Melibea is further confirmed by the position of their feet: Both Sempronio and Calisto have their left foot placed forward in a secant position. As discussed before, this position is often meant to indicate the imposition of personality and will. As a consequence, such positioning could be hypothetically read as the illustrator wanting to expressly mark the influence of Sempronio over Calisto, as well as that of Calisto over the will of Melibea. Melibea's response to Calisto's advances continues to be negative, since she appears to reject Calisto's proposition, with her arms significantly closed above her belly in a gesture of stubborn refusal.⁴⁶

A last variation of the same scene in the title page used by Juan Batista Pedrazano in 1523 (see FIGURE 7), which was reused in Italy for later editions of the *Tragicomedia* by Pietro de Nicolini da Sabio (1541), and Bernardino de Bondoni (1543) included new elements on scene, such as a dog, and a rosary on Celestina's hands. The woodcut depicts a group of five figures from left to right: Celestina, Lucrecia, Melibea, Calisto and a horseman explicitly identified here as Sempronio. It also adds a dog to the scene, an animal common in portraits of the nobility for its symbolic value. Calisto and Melibea are having a conversation in which Me-

42.— It is worth noting that Juan de Junta took care of Fadrique de Basilea's press, as he came to be the second husband of Fadrique's widow, Isabel de Basilea. See Fernández Valadares, p. 91.

43.— Whereas no name has been inscribed above the illustration, I am inclined to think that the figure on the left represents Sempronio rather than Calisto, since both characters wear different clothes in what seems to be an effort by the engraver to distinguish them.

44.— For a reading of a similar gestural interaction among characters, see Garnier, vol. 1, pp. 64-66.

45.—According to Garnier «lorsqu'un personnage situé derrière un autre lui pose la main sur le dos —principalement sur l'épaule— ce geste exprime la pression exercée pour faire accepter une proposition ou accomplir une action. Qu'il y ait ou non poussée physique, ce que l'image ne permet pas toujours de discerner, ce geste peut se traduire par: encourager quelqu'un à, pousser quelqu'un à, contraindre quelqu'un à» (vol. 1, p. 190).

46.— Garnier, vol. 1, p. 185.

libea's gestures have been modified as she faces Calisto with her hand upwards and her index finger up, probably indicating her opposition to Calisto's proposition.⁴⁷ Other elements have been redesigned: Melibea's house displays two windows, and Celestina does not carry a skein but a rosary, thus highlighting her feigned devotion instead of emphasizing the episode in which she carries the witch's skein to Melibea's house.

Melibea's palace or private chapel

The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, 1507), printed by Jorge Coci, contains a completely different rendering of the scene (see FIGURE 8). It inscribes the couple in the genre of the sentimental novel and within the conventions of courtly love or *fin' amors*. However, this illustration was not commissioned for the occasion but rather belongs to an earlier edition of *La cárcel de Amor* (1493).⁴⁸ The title page is significant for being the only one not associated with the printing conventions of the dramatic genre. This exception, as shown by Clive Griffin, further proves the extent to which the majority of *Celestina's* early editors and printers viewed the work as being deeply linked to a dramatic tradition. Jorge Coci probably chose the woodcut because it could be interpreted as a depiction of Melibea sitting on a throne with Calisto kneeling in front and talking to her with his left hand open upwards, and his right hand holding his hat. This particular image adds to the long-standing debate over whether the first encounter between Calisto and Melibea took place in a garden, or a church (or, as we may appreciate in the woodcut, in a palace or a private chapel).⁴⁹ It also seems to portray Melibea as belonging to a higher social status than Calisto, thus reflecting her «alta y serenísima sangre».⁵⁰

47.– A similar gesture is recorded in the context of a discussion by Garnier, vol. 1, pp. 64-66.

48.– Griffin: «The earliest surviving Spanish-language edition of the *Tragicomedia* appeared in Zaragoza in 1507. (...) A complete copy has, however, recently come to light and turns out to contain a single woodcut which decorates the title page and depicts a courtly lover on bended knee before his lady (...). This woodcut was impressed from a block which had been commissioned for the first illustrated edition (1493) of Diego de San Pedro's *Carcel de amor* (...)» (p. 72).

49.– In this edition, Calisto appears as courtly lover, depicted as Melibea's servant. The lovers' encounter happens here in a rich decorated interior, more attuned with the actual location of the textual encounter in the first act. As Di Camillo notes when reviewing the corrupted readings of the first act, «there are, I am sure, reasons as to why this particular Act is plagued with so many serious errors, such as the location (...) (obviously a church rather than a garden) of the first dialogue between Calisto and Melibea» (Di Camillo, «When and Where», p. 108).

50.– Rojas, p. 82.

The rising of a character: *La Celestina*

Another unique interpretation of the general plot of the story, which reveals a shift in the audience's tastes (as well as a proof of the ability of the printer to market a product adapted to new readers) was the Italian translation of the extended *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, published in Venice in 1519 by Cesare Arrivabene (see FIGURE 9). The edition was advertised as «being adorned with many and most beautiful illustrations (...) which are not to be encountered in other editions of the work». Its title woodcut was a great success in Italy in the early sixteenth century: it was reused in many Italian editions, such as those of 1531 and 1535, and accounted for the increasing importance that the character of *Celestina* started to have in Italy at the time. Both the sixteen-act *Comedia* and the twenty-one-act *Tragicomedia de Calisto y Melibea* were popular in humanistic circles at the papal curia since the beginning of the sixteenth century. Apart from its plausible performance before Alexander VI in 1502, the go-between, *Celestina*, was mentioned in the 1504 *Tratado de la corte romana compuesto en lenguaje castellano* by Baltasar del Río. The *Tragicomedia* would be translated into Italian, and most likely also into Hebrew, a few years later in the entourage of Pope Julius II. Arrivabene's woodcut is unique in that it paid a great deal of attention to the encounter between the matchmaker and the maiden, leaving Calisto's intervention out of the frame. The go-between holds here a central position as the character enabling the plot. This change of emphasis goes hand-in-hand with the play's new primary title, *Celestina*, which thus relegates the original one, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, to the function of a secondary subtitle. In fact, as Ottavio Di Camillo has noted, this is the first edition of the *Tragicomedia* that bears as its primary title the name of *Celestina*, a focus only preceded by the 1518 Sevillian edition, *Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*.⁵¹

Arrivabene's woodcut is located below the new title and the argument of the play. It represents Melibea and Celestina in Melibea's bedroom, having a conversation symbolically in front of Melibea's bed. Celestina leans towards Melibea while extending her hands to the young lady, in a gesture recorded by Bulwer as «neoteris orditur»,⁵² and commonly used to represent the benevolence of the interlocutor, a proposition, or the acceptance of another's point of view.⁵³ The epigraph on the page reads: *Vetula cauda scorpionis* (old woman, scorpion's tail), revealing the character's danger-

51.— Di Camillo suggests that this change of title and of iconographic program encompasses a new way of reading the text (Di Camillo, «Algunas consideraciones», pp. 216-26).

52.— According to Bulwer, «the indulgent putting forth the hand towards the auditors, signifying a kinde of humanity and good will, is a benevolent action fit for those who praise or congratulate, and is of great efficacie to move the affections» (p. 30).

53.— Garnier, vol. 1, pp. 174-80.

ous duplicity. As noted by Charles Reginald Dodwell, a similar gesture appears connoting *supplication* and associated with the servants of Terence's comedies, «like Pármeno in *Eunuchus* (...) or Geta in *Adelphoe*» in manuscripts dating back to the ninth century.⁵⁴

A Terentian set up: Valencia (1514), Barcelona (1525, 1531) and Zaragoza (1545)

A complete refashioning of the scene is portrayed in the cover of the edition by Juan Joffre (Valencia, 1514). It follows a fully theatrical setup, recalling the 1486 Ulm edition of Terence. It figures a street corner, with a couple in what seems to be the garden of the house on the far left. The woodcut portrays different scenes from the *Tragicomedia* in a single frame, as in the engravings illustrating the storyline of Terence's *Comedies* in Johann Grüninger book (Strasbourg, 1496) (see FIGURE 10). As noted by Mark P. O. Morford, one of the most remarkable of Grüninger's innovations consisted of engravings featuring a full-page bird's eye view. This view portrayed «each play's characters (each named) and their situations, made especially clear for pairs of characters who were connected by straight lines».⁵⁵ In the Valencia woodcut, four groups of figures are simultaneously emphasized: two women and two men, vivaciously engaged in a discussion on a street corner, located at the top right of the image (see FIGURE 11). They represent most likely Pármeno, Sempronio, Elicia and Celestina.⁵⁶ Beneath these figures, on the left, Celestina knocks at Melibea's house with her left hand. She is covered with a long cloth (or *haldas*), which she holds with her right hand at the height of the hip. No skein or rosary is depicted on the image, and yet the tension of Celestina's crossed arms and her straight posture convey an unusually strong characterization that goes beyond feigned piety or carrying the witched skein. Her representation can be read as that of an old lady characterized by the determination suitable to her task as a go-between.⁵⁷ It also highlights the importance of Celestina's *haldas*, which she has to lift in her way to Melibea's house in act four while trying to read all the positive omens she encounters on her way:

54.–Dodwell, p. 17.

55.–Morford: «On the page opposite [to this full-page bird's eye views], the editor (Jodocus Badius Ascensius, who had also been Trechsel's editor) supplied an explanation, *figurae declaratio*, with the descriptive subtitle (for Andria) 'a clearer explanation of the plot according to this illustration'» (p. 133).

56.–I am inclined to think that this figure represents Celestina (and not Areúsa), given the clothing of the character, which reproduces that of the procuress below.

57.–Garnier, vol. 1, p. 185.

*Las piedras parece que se apartan y me hazen lugar que pases; ni me estorvan las haldas, ni siento cansancio en andar; todos me saludan. Ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras nocturnas. Y lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia: no me será contraria (emphasis added).*⁵⁸

The woodcut further depicts Melibea at the right window in the second floor and in the next window to the left, Pleberio and Alisa closely observe Celestina's movements. To the right, three figures in motion, Calisto, Pármeno, and Sempronio, are approaching Melibea's walled garden. Facing them, Lucrecia and Melibea are having an animated conversation within its boundaries. The artist chose to illustrate the moment in which the two women are waiting for Calisto's arrival. At a glance, the image illustrates all the key scenes of the plot: the hiring of the procuress, her visit to Melibea's house, the ultimate impact on Melibea's parents, as well as the nightly visit of Calisto to Melibea's garden with the assistance of his servants and Lucrecia as a witness. In short, the woodcut synthesizes the most significant scenes in the plot of the *Tragicomedia*.

The same wood block was later used for the editions of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* printed in Barcelona by Carles Amoros in 1525 and 1531 (see FIGURE 12), and also served as a model for the title page of the 1545 edition printed in Zaragoza by Jorge Coci for Pedro Bernuz and Bartolomé de Nájera. Similarly to the woodcuts of the title page of the *Comedia* of Toledo (1500) and Seville (1501), which were reused for the next twenty years in editions of the *Tragicomedia*, printed in Toledo and Seville, the one from Valencia (1514) was used again and again by printers of *Celestina* in Valencia and Barcelona for many years. This parallels the reutilization of woodcuts in the Italian editions of Arrivabene (1519) and Pedrazano (1523). This practice highlights the extent to which, while books and ideas for similar iconographical programs might travel far, wood blocks tend to have a narrower circulation, confined to the printing press in which they were printed, and to their heirs or buyers.

Built upon the model of an equally theatrical set up, the title page of the edition printed in Zaragoza in 1545 by Coci (see FIGURE 13), emphasizes the importance of Melibea's house, where the main actions take place, by bringing it to the foreground, almost as a close-up. All characters stand out by their dynamism: Celestina is knocking at the door under the attentive glance of Melibea, who is leaning at the window in the upper floor; on the street, Calisto runs to Melibea barely able to rein back his horse, and rushes to mount up to the garden on the first floor, to declare his love to her. Many of these symbolic elements have appeared in previous editions: Celestina's skein from the Toledo edition of the *Co-*

58.—Rojas, pp. 150-51.

media; Calisto's horse from Polono's edition; the depiction of Calisto and Melibea in a walled garden from the Valencia edition of the *Tragicomedia*. A reinterpretation of this woodcut would be printed by Francisco Fernández de Córdoba in Valladolid, 1561 (see FIGURE 14). The wood block in it is much smaller, and we can only see Melibea at the window in the center, a partial figure of Celestina on the left, and those of Calisto and his horse directly below Melibea. On the right, but slightly lower than Melibea, one may see Calisto with his falcon, which in fact looks more like a pigeon. Even if the style has been notably redesigned, the Valladolid edition keeps the same figures, allowing for similar postural readings as the one published in Zaragoza: Celestina knocking at Melibea's door, Melibea leaning out of the window, Calisto arriving with his strong horse, and Calisto and Melibea conversing in the garden. A simplified version of the more detailed wood block that was used in the Zaragoza edition of 1545, now without the horseman, had appeared almost ten years earlier in Toledo by Juan de Ayala (1538) (see FIGURE 15). Although portraying only two scenes of the work, Celestina and Melibea's interaction, as well as the encounter of the lovers in the garden, Juan de Ayala's version emphasizes the characterization of some of the figures. On the right side, in addition to carrying a skein, Celestina is wearing the necklace that Calisto had given her in payment for her services, and a cane, symbolizing her old age. Melibea's face is depicted as if looking at the procuress with attention. On the left side, the encounter of the two lovers takes place in Melibea's walled garden. As the lovers converse, they mirror each other's gestures. Melibea holds a fan in her right hand, while her left index finger points to Calisto; in front of her, Calisto imitates the gesture with his right hand, but has a falcon on his left. The type of relation established by both figures seems to denote a discussion between them that could represent an opposition of ideas.⁵⁹ The fan in Melibea's hand and the falcon in Calisto's define their social status as an aristocratic lady and a young nobleman.

Conclusions

As we have seen, the analysis of body language in *Celestina's* title pages further confirms the inscription of the work by most contemporary printers and readers within a dramatic iconographic tradition.⁶⁰ This tradition was, by the turn of the sixteenth century, openly concerned with

59.— As Garnier has noted, the imitation of an equal figure often marks an opposition that could entail a conflict or a discussion (vol. 1, p. 54).

60.— This confirms the importance conceded by Carmona Ruiz to the study of woodcuts as a graphic reception of a literary genre: «Curiosamente, la xilografía puede utilizarse para apuntalar posturas sobre el género e intención de *La Celestina*, puesto que en el fondo brota

the legibility of illustrations that would help the readers understand the text. However, engravers enjoyed certain flexibility as they summarized the plot of the (*Tragi*)*comedia* and codified the emotions on the page. A review of the iconographic trends of the title-page woodcuts reveals how printers operated under at least three distinctive iconographic programs: the encounter of the lovers in Melibea's garden, the depiction of Celestina in Melibea's bedroom, and a condensation of *Celestina's* plot on a theatrical stage populated by groups of figures and successive actions. In all these three main displays, the changes within the figures' body language, or any modifications to the iconographic program, could convey different readings of the characters' intentions and inner feelings. They were portrayed refusing or accepting a proposition, revealing a covetous personality, or concealed motives—as with the hidden hands of Calisto and Sempronio in the 1531 Burgos' edition. The different choices made by printers provide insight into contemporary readings, and enables us to ponder which elements of the plot were highlighted over others, and what their specific connotations were. As a way of illustration, Celestina's agency could be depicted through several objects that, when emphasized in the image, balance the importance of specific aspects of the plot: the rosary highlights Celestina's feigned piety; the skein might reinforce Celestina's witchcraft or act as merchandise accounting for the importance of urban economy; the gold chain denotes Celestina's thirst for money and the importance economical transactions play in the *Tragi-comedia*, as aptly noted by Maravall.⁶¹ This line of inquiry is a preliminary approach to the study of the body language in *Celestina's* illustrations that should be complemented with an extensive analysis of similar figures in analogous contexts and literary genres. Also, the study of different episodes within the work, such as Celestina's killing and Melibea's suicide, in which I am currently working, may reveal new data that will complement the present investigation.

como 'recepción gráfica' de sus lectores» (p. 81). The exception is the Zaragoza edition of 1507, whose woodcuts were not commissioned for the occasion.

61.—Maravall, p. 63.

Bibliography

- ABAD, Martín, «La ilustración de portadas de *La Celestina*, en siete ediciones del siglo XVI», *Revista de las ideas estéticas*, 35 (1977), pp. 229-35.
- ABAJO VEGA, Noemí, «Arte románico y teatro litúrgico: las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía», *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), pp. 111-31.
- ALVAR, Carlos, «De la *Celestina* a *Amadís*: el itinerario de un grabado», *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 97-109.
- BARASCH, Moshe, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York, New York University Press, 1976.
- BARBERA, Raymond E., «Medieval Iconography in the *Celestina*», *Romanic Review*, 61 (1970), pp. 5-13.
- BERNDT KELLEY, Erna, «Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*», in *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, eds. Ivy Corfis and Joseph T. Snow, Madison, Hispanic Seminar, 1993, pp. 193-227.
- BONIFACIO, Giovanni, *L'Arte de' Cenni con la quale Formandosi Favella Visibile, si tratta della Muta Eloquenza, che non è altro che un facondo silentio*, Vicenza, Francesco Grossi, 1616.
- BULWER, John, *Chirologia, or, The naturall language of the hand composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof: whereunto is added, Chironomia, or, The art of manual rhetoricke, consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand ... : with types, or chyrograms, a long-wish'd for illustration of this argument*, London, Tho. Harper, 1644.
- CANET Y VALLÉS, ed., José Luis, *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Universitat de València, 2011.
- CARMONA RUIZ, Fernando, «La cuestión iconográfica de la *Celestina* y el legado de Hans Weiditz», *eHumanista*, 19 (2011), pp. 79-112.
- Celestina Visual*, on line repository of the visual culture of *Celestina*, ed. Enrique Fernández, <<http://www.celestinavisual.org/>>.
- CULL, John T., «A Possible Influence on the Burgos 1499 *Celestina* Illustrations: The German 1486 Translation of Terence's *Eunuchus*», *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 38.2 (Spring 2010), pp. 137-60.
- DEL RÍO, Baltasar, *Tratado de la corte romana en lenguaje castellano*, Juan Besicke, Roma, 1504.

- DI CAMILLO, Ottavio, «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia de Burgos*», in *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi, 2005, pp. 75-89.
- , «When and Where was the First Act of *La Celestina* Composed? A Reconsideration», in «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, ed. Devid Paolini, vol. 1, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, pp. 91-157.
- , «Algunas consideraciones sobre la *Celestina* italiana», in *Rumbos del hispanismo del Cincuentenario de la AIH*, 8 vols., ed. Patrizia Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. II, Medieval, ed. Aviva Garribba, pp. 216-226.
- DODWELL, Charles Reginald, *Anglo-Saxon Gestures and the Roman Stage*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista*, 19 (2011), pp. 137-56.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista*, 21 (2012), pp. 87-131.
- GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, vol. 1, Paris, Le Léopard D'or, 1982.
- , *Le langage de l'image au Moyen Âge. Grammaire des gestes*, vol. 2, Paris, Le Léopard D'or, 1989.
- GRIFFIN, Clive, «*Celestina's* Illustrations», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58 (2001), pp. 59-79.
- HEMAND-SCHEBAT, Laure, «Texte e image dans les éditions latines commentées de Terence (Lyon, Trechsel, 1493, et Strasbourg, Grüniger, 1496)», *Camena*, 9 (june 2011), <http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/ARTICLE_9_Hermand-Schebat.pdf> [access November 20 2015]
- KNOX, Dilwyn, «Late Medieval and Renaissance Ideas on Gesture», in *Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, ed. Volker Kapp, Marburg, Hitzeroth, 1990, pp. 11-39.
- LE BRUN, Charles, *Conférence de Monsieur le Brun, premier peintre du Roi de France, chancelier & directeur de l'Académie de Peinture et Sculpture, sur l'expression générale et particulière des passions, enrichie de figures gravées par B. Picart*, Verone, A. Carattoni, 1751.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1584.
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1968.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, Madrid, 45s Multimedia, 2010.

- MONTERO, Ana Isabel, «A Penetrable Text? Illustrations and Transgression in the 1499 (?) Edition of *Celestina*», *Word & Image*, 21.3 (2005), pp. 41-55.
- MORFORD, Mark P. O., «Johann Grüniger of Strasbourg», in *Syntagmatia. Essays on Neo-Latin Literature in Honour of Monique Mund-Dopchie and Gilbert Tournoy*, eds. Dirk Sacré and Jan Papy, Leuven, Leuven University Press, 2009, pp. 119-36.
- PINTADO, Vanessa, «El impresor Fadrique de Basilea y los grabados de la *Celestina* de Burgos de 1499», in *De la piedra al pixel. Un recorrido por las edades del libro*, ed. Laurette Godinas, México, UNAM, 2016, pp. 335-56.
- QUINTILLIAN, M. F., *Institutio oratoria*, ed. Donald A. Russell, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2014.
- RIVERA, Isidro J., «Visual Structures and Verbal Representation in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499?)», *Celestinesca*, 19.1-2 (1995), pp. 3-30.
- RODRÍGUEZ-SOLÁS, David, «A la vanguardia del libro ilustrado: El *Terencio* de Lyon (1493) y *La Celestina* de Burgos (1499)», *Bulletin of Spanish Studies*, 86 (2009), pp. 1-17.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 2000.
- SCHMITT, Jean Claude, *La raison des gestes dans l'Occident Médiévale*, Paris, Gallimard, 1990.
- SNOW, Joseph T., «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1519; Valencia, 1514): unas observaciones», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 255-77.
- , «Imágenes de la lectura/lectura de las imágenes: El caso de la *Comedia burgalesa* impresa por Fadrique de Basilea», *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 111-29.
- TERENTIUS Afer, Publius, *Comedia sex cum comment[o] Guidonis Juvenalis*, Lyon, Johan Treschsel, 1493.

Figures



FIGURE 1. *Argumento del primer auto desta comedia*, *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499. Signature a1. Courtesy of the Hispanic Society of America, New York.



FIGURE 2. *Comedia de Calisto y Melibea*, Pedro Hagenbach, Toledo, 1500. Fondation Martin Bodmer, Cologny (Genève).



FIGURE 3. *Comedia de Calisto y Melibea*, Stanislao Polono, Seville, 1501. Bibliothèque nationale de France, Paris.



FIGURE 4. *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, Jacobo Cromberger, Seville, 1518.



FIGURE 5. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Antonio Blado for Antonio of Salamanca [?]: Rome [?], 1520. Courtesy of the Hispanic Society of America, New York.



FIGURE 6. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Juan de Junta, Burgos, 1531.
 Courtesy of Biblioteca de Catalunya, Barcelona.



FIGURE 7. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Juan Batista Pedrazano?, Sevilla [i.e. Venice?], 1523. Courtesy of the Hispanic Society of America, New York.



Tragicomedias de Calisto y Melibea nueuamēte añā
 dida lo que hasta aqui faltaua de poner / enel proçesso de
 sus amores: la qual contiene de mas de su agradable y dul
 ce stilo muchas sentencias filosofales: y auisos muy neces
 sarios para mancebos: mostrando les los engaños que
 estan ençerrados en seruientes y alcabuetas.

FIGURE 8. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*,
 Jorge Coci, Zaragoza, 1507.



FIGURE 9. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea nouamente tradoc̃ta de lingua castellana in italiano idioma*, Cesare Arrivabene, Venice, 1519. Courtesy of the Hispanic Society of America, New York.



FIGURE 10. Engraving depicting the Plot of *Eunuchus* in *Terentius*, *cu[m] directorio vocabuloru[m], sententiaru[m], artis comice, glosa i[n]terlineali, come[n]tarijs: Donato, Guidone, Ascensio, Strassburg, Johann Reinhard Grüninger, 1496.* Courtesy of Firestone Library, Princeton University.



FIGURE 11. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Juan Joffré, 1514, Valencia.

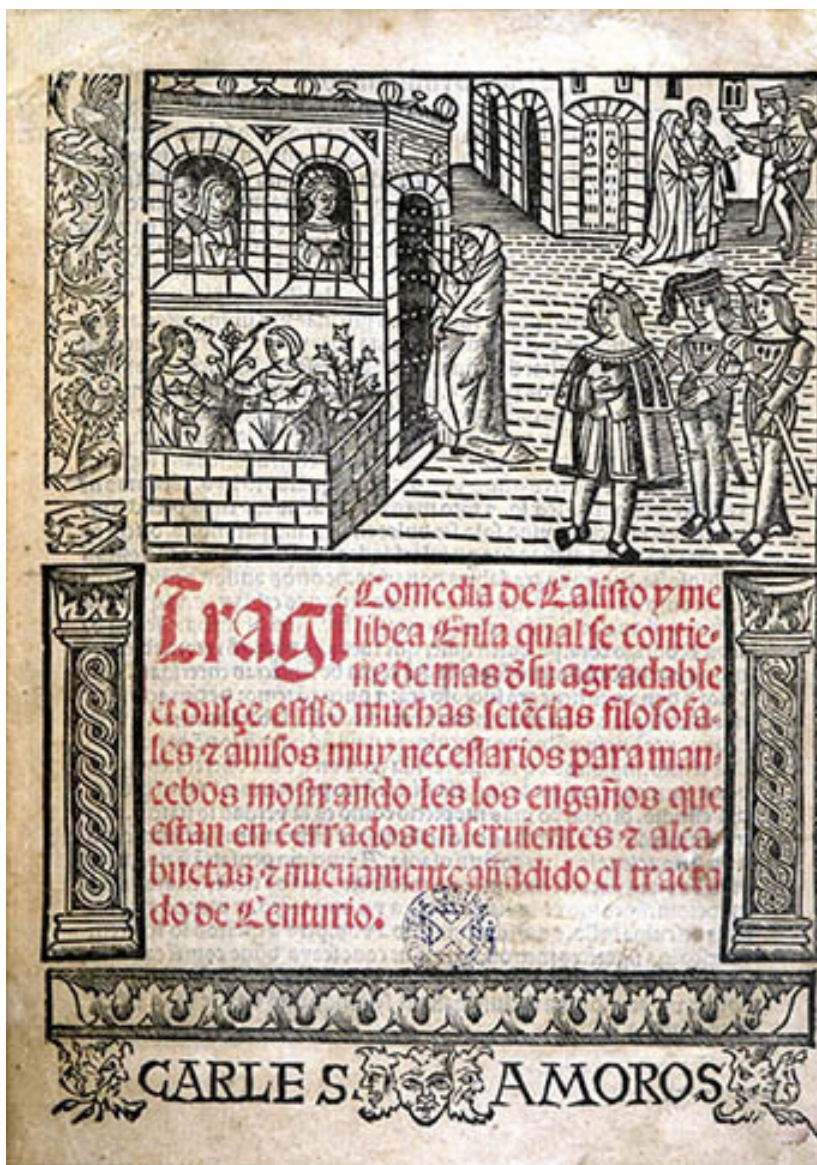


FIGURE 12. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Carles Amoros, Barcelona, 1525.



FIGURE 13. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Jorge Coci for Pedro Bernuz and Bartolomé de Nájera, Zaragoza, 1545. Courtesy of the Hispanic Society of America, New York.



FIGURE 14. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*,
Francisco Fernández, Valladolid, 1561.

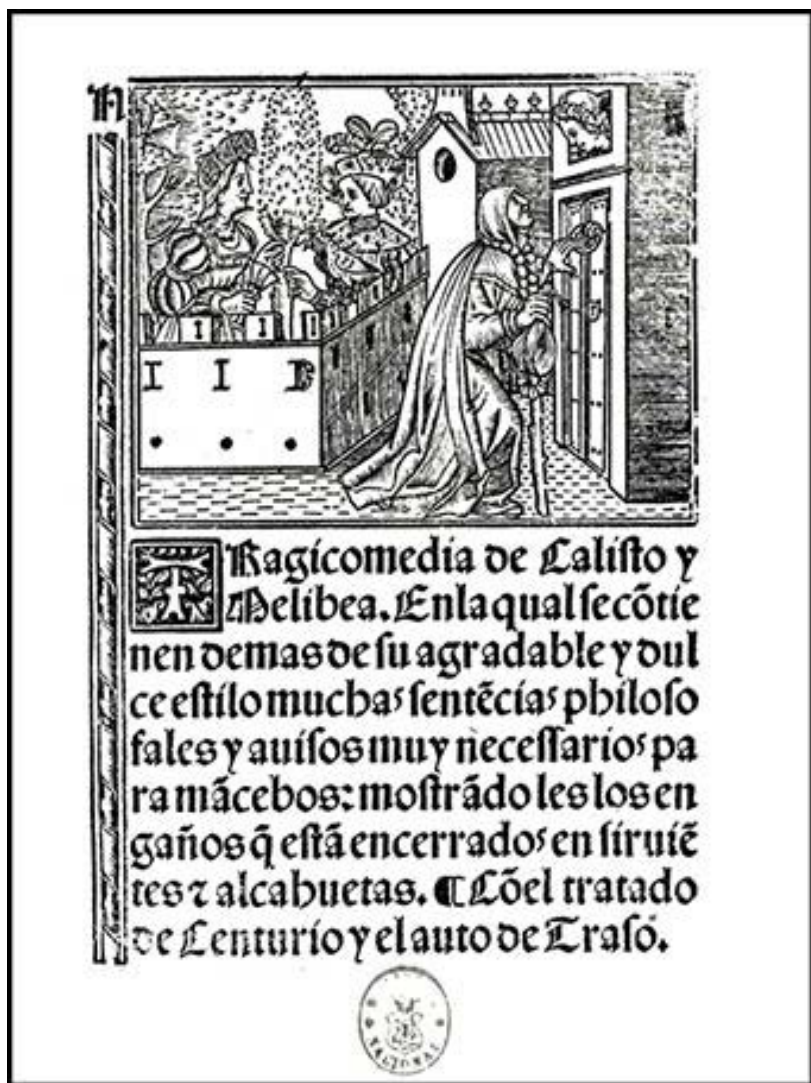


FIGURE 15. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Juan de Ayala, Toledo, 1538.

Álbalá Pelegrín, Marta, «Gestures as a Transnational Language through Woodcuts: *Celestina's* Title Pages», *Celestinesca* 39 (2015), pp. 79-112.

RESUMEN

Tras la publicación de la *Comedia de Calisto y Melibea* en 1499, *La Celestina* se convertiría en uno de los libros más profusamente ilustrados del siglo XVI. Este artículo analiza el lenguaje corporal y la gestualidad en las xilografías de las portadas de sus primeras ediciones, confirmando que la mayoría se integra en el marco iconográfico de la tradición teatral, orientada a la legibilidad de sus ilustraciones para ayudar a los lectores a comprender el texto. Tanto impresores como entalladores gozaban de flexibilidad al resumir el argumento o codificar emociones en la página impresa, lo que los llevaría a operar con tres programas iconográficos diferentes: el encuentro de los amantes en el huerto de Melibea, la representación de Celestina en el dormitorio de Melibea, y la condensación del argumento en un escenario teatral poblado por grupos de figuras y acciones sucesivas. En estas tres visualizaciones, los cambios en el lenguaje corporal de los personajes ofrecían diferentes lecturas de sus intenciones, sentimientos y motivaciones.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, iconografía, gestos, representación, teatro, cultura visual, portadas, ilustraciones tempranas.

ABSTRACT

Following the 1499 publication of the *Comedia de Calisto y Melibea*, *Celestina* became among the most profusely illustrated sixteenth-century books. This article analyses the body language featured in the title-page woodcuts of its early editions. Conceiving the woodcuts as belonging to a particular historical time, the study confirms that most contemporary printers conceived the work as part of a dramatic iconographic tradition and were openly concerned with the legibility of illustrations that would help readers understand the text. Printers and engravers enjoyed certain flexibility as they summarized the plot of the (tragi)comedy and codified emotions on the page, while operating under three distinctive iconographic programs: the lovers' encounter in Melibea's garden, Celestina depicted in Melibea's bedroom, and a condensation of the plot on a theatrical stage populated by groups of figures and successive actions. In these, changes in body language or the depiction of the scene convey different readings of the characters' intentions and inner feelings.

KEY WORDS: *Celestina*, iconography, gestures, performance, theater, visual culture, title pages, early woodcuts.

Casa, torre, árbol, muro: hacia una morfología del escenario urbano en las ediciones antiguas de *Celestina*

Raúl Álvarez-Moreno
University of British Columbia

Pocas obras de su tiempo se inscriben en la cultura citadina de comienzos de la modernidad como *Celestina*. Todo lo que en ella ocurre se despliega en el ámbito de la ciudad, recibiendo el espacio urbano atención preferente, tanto en lo físico como en lo conceptual o ideológico. Urbano es el ambiente, los personajes que lo habitan y sus pretensiones materialistas (Abad 231), contándose hasta veintisiete escenas de calle en las que éstos «are *en route* or returning from meetings or related tasks» (Scarborough 538). Esta presencia de la ciudad y su fisonomía se traslada a los grabados de la *Comedia* y la *Tragicomedia*. Su gran éxito entre los lectores hizo que, en un ambiente de competencia entre ediciones, muchas de éstas (veintitrés de treinta aparecidas entre 1499 y 1540) se publicasen ilustradas, lo que habría influido en la lectura y la mejor venta del libro (Alvar 97). Es precisamente en función del vínculo texto-imagen desde donde Carmona Ruiz (2011) traza tres campos principales de estudio de los grabados antiguos: fuentes de los mismos y uso en otras obras, dilucidación de su significado profundo (iconología) y relevancia artística de las ilustraciones de la comedia burgalesa (80). Su estudio de la traducción alemana de 1520 trataría de corregir opiniones vertidas en el pasado (por ejemplo sobre la identidad del grabador), así como de llamar la atención, mediante un estudio iconográfico, de la superioridad xilográfica de «uno de los mejores libros ilustrados del Renacimiento» (84). En todo caso, aunque podrían añadirse otras vías a las señaladas, como las implicaciones de los grabados en el debate del género de la obra (Rivera 1998), la relación con otras artes (Gómez Moreno 2003) o los vínculos con la iconografía cristiana (Fernández Rivera 2013), lo cierto es que nos falta un examen morfológico de las ilustraciones que aporte sistematicidad y vaya más allá del valor enumerativo-descriptivo de las imágenes respecto al texto. Nuestro artículo examina los escenarios urbanos en los grabados

de las primeras ediciones españolas de *Celestina* y las contrasta con los de la traducción alemana de 1520. Partimos de la premisa de que la arquitectura medieval, como parte del espacio, nunca es neutra (Zumthor 36). Tras marcar los aspectos que pudieron influir en la configuración morfológica de estos fondos urbanos y tras valorar su evolución, acabaremos con un análisis de aspectos de forma, como la unidad de composición, la perspectiva, y la escala y proporción.

Además de la importancia de la ciudad en *Celestina*, otros motivos nos empujan a centrarnos en los escenarios y elementos arquitectónicos urbanos. Primero, son la base en la que se integran y relacionan muchas escenas a través de la *compositio* o «puesta en posición» que es el espacio pictórico del grabado. Los componentes citadinos de las ilustraciones tienden también a conformarse bajo una serie de esquemas más constantes, de origen alemán en el caso de las ediciones españolas. El paisaje urbano, asimismo, contribuye con un mayor número de material y variables composicionales (luz, escala, dimensiones) a la aproximación morfológica que nos ocupa. Por último, sin olvidar que lo formal-estructural está también afectado por pautas histórico-culturales, el tratamiento del espacio urbano muestra el estado evolutivo de los grabados en relación con otras artes figurativas del periodo, sobre todo la pintura.¹

Conviene clarificar la terminología para determinar mejor lo que tratamos de hacer. Por un lado, estaría la *textualización espacial urbana* del libro: cómo Fernando de Rojas (y los receptores) construyen el paisaje citadino con palabras, bien desde la realidad, las fuentes literarias (Lida de Malkiel) o las visuales (Gómez Moreno). Por otro, tendríamos la *figuración espacial urbana*: cómo dibujantes y grabadores recreaban este espacio, que es en lo que nos interesa ahora. El problema ya lo divisaron Keller y Kinkade en su *Iconography in Medieval Spanish Literature*. El término iconografía tiene un significado general (arte representativo o figurado, lo pictórico, lo ilustrativo) y otros más concretos; entre estos últimos, su uso se habría expandido desde la identificación y clasificación de imágenes a la explicación de su significado intrínseco y sus relaciones más amplias, o sea, a la iconología (Keller y Kinkade 1). Si bien se omite decirlo, detrás de esta concepción está el esquema triple de Panofsky, quien señalaba tres momentos del acto interpretativo de las obras de arte. Primero el preiconográfico o lectura del sentido fenoménico de las formas y motivos de la imagen, que incluye las configuraciones o patrones de línea y color, escala, volúmenes, inserción de figuras, casas, procedimientos técnicos y de estilo. Segundo el iconográfico o interpretación identificativa, descriptiva

1.— Como la fotografía en el xx, el dibujo se convierte en «arte» precisamente en el xv. Asimismo, conviene recordar el vínculo que entonces unía al pintor y al dibujante con el arquitecto e incluso con el escultor. Todos participaban en recurrir al *ingenium* por originarse estas artes en la *compositio*, siendo secundarias las diferencias en el objeto, los materiales y el tema producido por el artífice (Benelli 5).

y clasificatoria de esas imágenes. Y tercero, el iconológico o penetración en el contenido esencial de las mismas como expresión de valores y contenidos teológicos, filosóficos o políticos (1962: 5-15).

Asumimos metodológicamente la separación del triple proceso, aunque no estamos de acuerdo con un sentido esencialista del arte que vincula el significado sólo al contenido. Estamos de acuerdo, sin embargo, con la atención que Panofsky también reclama para el elemento morfológico de las imágenes y lo aplicamos a los grabados de *Celestina*. Igualmente creemos que esto no debe realizarse sólo como consignación abstracta de una geometría pura y natural, por ejemplo matematizando unidades modulares y proporcionales con programas informáticos. Debe hacerse de forma sintética (incluyendo lo analítico) y analizando sus estructuras de composición y procedimientos técnicos dentro de pautas históricas. Entre éstas estaría la integración de los grabados en una cultura mercantil del libro que usaba tales recursos para diferenciar el producto de manera ventajosa y reducir gastos.² No era extraño, por ejemplo, tanto entre editores alemanes como entre los radicados en España, que xilogramados y tacos facticios pasasen, por préstamo o venta, de obras de un impresor a las de otros de distintas ciudades y países.

Por lo que respecta al corpus, estudiaremos la primera edición de la *Comedia* de Burgos (1499) de Fadrique de Basilea, la *Tragicomedia* sevillana de Jacobo Cromberger (1502/c.1518) y la valenciana de Juan Jofré (1514). Compararemos éstas a la traducción de Cristóbal Wirsung (1520), editada en Augsburgo por su padre Marx y Segismundo Grymm. Nuestra elección se basa en que son las primeras ilustradas e inician el momento de expansión de la obra.³ Además, están vinculadas por influencias mutuas entre sus imágenes, de ahí que se hable de «programa visual» compartido entre las tempranas ediciones de *Celestina* (Alvar 97). Los dibujos de la edición burgalesa establecieron una serie de características que las otras siguieron: consonancia con el texto, grabados de ancho de página, etc. (Snow 256-61), a lo que no debió ser ajeno el tratamiento de la ima-

2.- Factores como el precio del papel, costoso en España por la escasa demanda y ser importado (Griffin 60), no deben descartarse a la hora de considerar el formato y tamaño de libros y grabados.

3.- Las ediciones toledana de 1500 y sevillana de 1501 sólo ilustran el título, sin un fondo relevante para nosotros. A mediados del xvi, casi coincidiendo con la muerte de Rojas (†1541), se abandona la práctica de ilustrar *Celestina* (Bernt-Kelley 193). La *Tragicomedia* zaragozana (1507, Jorge Coci) viene sin grabados, aunque pudo tener una portada perdida. Por otra parte, todas las ilustraciones de las ediciones que analizamos, con excepción de la sevillana, pueden consultarse con facilidad en la recientemente inaugurada base de datos en línea *Celestina Visual* (<http://celestinavisual.org>). Los grabados sevillanos de Cromberger pueden verse también en la digitalización realizada por la *Biblioteca Digital Hispánica* a partir del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (R/26575). Están también reproducidos en el artículo de Joseph T. Snow (266-77) citado en la bibliografía.

gen urbana.⁴ Asimismo, las ediciones valencianas (1514-1529) se inspiraron en los modelos sevillanos de Cromberger, entre los que se supone la existencia de una edición perdida anterior a 1511 (¿1508?) que sigue el modelo de la de Burgos.⁵ Por otro lado, las cuatro ediciones tienen en común haber sido realizadas por impresores alemanes, o copiadas de sus modelos. Finalmente y a diferencia de las tres españolas, observamos por primera vez en la alemana una evolución compositivo-formal que es muy útil para nuestro estudio.⁶

Pasando a los aspectos que pudieron influir en la imagen de las ciudades en nuestras ilustraciones, resulta casi seguro que los dibujantes y grabadores usaron modelos procedentes de editores alemanes que trabajaban Alemania, Suiza o Francia. Aunque falta un estudio unitario profundo, el preponderante papel jugado por alemanes en la primera imprenta española es bien conocido, con una transferencia de habilidades, materiales e influencia en las ilustraciones (Snow (1987), Clive Griffin (2001) o David Rodríguez-Solás (2009)).⁷ Esta influencia alemana, junto a la tendencia a acercar texto e ilustración, es inevitable que pasara a vestidos —el tocado flotante de Melibea en Burgos no se usaba en España—, los interiores o el espacio arquitectónico. En concreto, el paisaje urbano de la edición de la *Comedia* de 1499 podría haberse basado parcialmente

4.– Según Norton, la influencia en Cromberger pudo ser directamente alemana, pero en todo caso similar a la de Fadrique. En lo referente a las imágenes sevillanas de tacos facticios escribe:

These factotum figures... derive from very similar, though larger, figures used in editions of Terence printed at Strasburg in the last decade of the fifteenth century. As far as Spain is concerned, they appear to have originated in Seville, the earliest occurrences that I have noted being found on the title pages of Polono's edition of 3 April 1502 of Santillana's *Bias contra Fortuna*... and in Polono and Cromberger' Spanish *Marco Polo* of 23 May 1503. (152)

5.– Ver Snow (256). Según este crítico, el artista comisionado por Jofré imitó de forma intencionada el esquema iconográfico de las ediciones ilustradas salidas de Sevilla, reproduciendo las imágenes visuales asociadas con las anteriores ediciones crombergerianas (263).

6.– Quiero dejar claro de entrada que no trato aquí de fijar o hablar de excelencia artística, de gustos o de fidelidad al texto sino de que su grabador, sea Hans Weiditz o no, crea ya en un mundo xilográfico alemán post-Durero en el que lo estrictamente morfológico cobra más atención frente al contenido respecto al espacio. En esta línea, la asunción de que el autor de las treinta xilografías de *Ain hipsche Tragedia* de 1520 es Weiditz, o al menos alguien de la escuela de Augsburg formado con Hans Burgkamair, nos ofrece un contexto de los grabados. Por ejemplo, el hecho de que el Emperador Maximiliano usara este arte para propagar sus hazañas contribuyó a su patrocinio y desarrollo a comienzos del *xvi*, siendo Augsburg, como parte del Consejo Imperial, un gran centro xilográfico. Junto a Weiditz, que trabajó allí entre 1512 y 1522, florecieron Leonard Beck y Hans Schaufelein, éste último —también pintor— formado ya directamente en el taller de Durero en Núremberg (ver Huidobro et al. 12-13).

7.– Por ejemplo, sabemos que en 1493 Meinhard Ungut recibió en Sevilla un pedido europeo de más de 50.000 reproducciones de verónicas —*vera eikon*— (imagen de Cristo impresa en tela), lo que muestra su inclusión en este mercado. Igualmente, Pablo Hurus importó muchas de las entalladuras usadas en sus ediciones zaragozanas, como las del *Defensorium inuolatae virginitatis Mariae* (1488-90), del sur de Alemania (Needham 71).

en la edición de las *Comedias* de Terencio publicadas por Johan Grüninger en Estrasburgo en 1496.⁸ No estamos convencidos, en términos arquitectónicos, de la influencia directa propuesta por Rodríguez Solás del Terencio del impresor alemán Johannes Treschel publicado en Lyon en 1493. Sus fondos y los ambientes de las ilustraciones sólo recrean escenarios teatrales compactos, con más cuidado al detalle en el vestuario y decorado que de la perspectiva.⁹ No son descartables otras posibilidades, como el ambiente urbano de la traducción alemana del *Eunuchus* publicado en Ulm en 1486, como defiende John T. Cull,¹⁰ o patrones urbanos procedentes de obras no dramáticas, como las *Obras* de Horacio de 1498, también de Grüninger.¹¹ Al no existir un modelo único claro para los grabados burgaleses, es creíble postular que el grabador usase su memoria de las ciudades alemanas (reales o pintadas). El uso como modelo de la realidad española de la época, a pesar que habría acercado el producto al mercado español, no parece estar presente. Como en el caso de la textualización espacial urbana, se optó por un modelo genérico centroeuropeo, sin que hayan podido aún detectarse rasgos inequívocos de arquitecturas locales.¹²

8.— Se aprecia en las formas arquitectónicas, la posición y presencia de los árboles en la composición, y en el suelo a base de montículos. Fadrique además lo había hecho antes, presumiblemente con su *Esopo* de 1496, y definitivamente con el *Exemplario contra engaños* de 1498, cuyas 116 imágenes tratan de reproducir las de la edición del *Directorium humanae vitae* (1489), publicada —como la de Grüninger— también en Estrasburgo por Johan Prüss.

9.— Sí vemos, por otro lado, una posible influencia en el dinamismo dramático y la pose de las figuras de esta edición de Terencio. Otra pista seguida —por la influencia de sus interiores en Fadrique (ver Fernández Rivera 2012), bien fuera a través de la *Cárcel de amor* de 1493 de Hurus, otras ediciones de ésta (1496) o la del propio *Olivier de Castilla* (1499— es la edición de este último texto editada por Louis Cruse en Ginebra en 1492: *L'histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe*. Por ejemplo, el suelo semi-ajedrezado lo encontramos en algún interior de la *Comedia* de Burgos, como el de la ilustración de Calisto en la cama. No obstante, los espacios externos no son urbanos, con sólo cuatro o cinco grabados con casas que son iglesias en desdoblado o palacios con torre, y cuyo estado formal evolutivo es similar a Burgos. Esto se aprecia además en cómo se inscriben en el plano los personajes yacentes.

10.— «Illustrated with fourteen remarkable woodcuts, over five inches by seven in size, and each occupying about three-fourths of a page. The scene is mostly laid in a street, and there is some attempt at perspective in the vista of houses. The figures of the characters are fairly good, but not above the average Ulm work of the time» (Pollard 50).

11.— La disposición trabada de los bloques de edificios y las sombras de sus grabados recuerdan a la edición burgalesa. Por otro lado, las panorámicas de Mitilene, Tebas o Rodas nos dan una idea de lo que pudiera haber sido, de haberse realizado, el grabado con una panorámica de la ciudad celestinesca. Esta última posibilidad debilitaría la procedencia de los grabados celestinescos como argumento para justificar la adscripción de la obra al género dramático tal y como se concebía en la época (ver Griffin 68, Rivera 1998:15 y Rodríguez-Solás 16).

12.— Por ejemplo, sólo en Jofré el segundo piso de ventanas con ajimez sugiere la típica galería corrida de balcones del estilo gótico hispano-flamenco. No se percibe ningún atributo arquitectónico o decorativo mudéjar u oriental. El hecho de que la alemana de 1520 sí tienda a hacerlo, hace pensar que los artistas en España se inspiraron más en patrones ilustrados que

Dada por sentada esta influencia alemana, intentaremos ir más allá. Seguiremos dos rutas: tratar de esclarecer qué pudo condicionar la elaboración concreta de los modelos alemanes; y valorar el estado en que se hallaba la evolución de estos modelos, que podemos adelantar que están en una «transición figurativa gótica». Dentro de la primera ruta de investigación, un factor importante es la escenografía visualizada por el diseñador al leer o escuchar los textos del teatro romano, los cuáles presentaban la acción en una calle frente a una, dos o tres casas, sin que tengamos que descartar del todo el que pudiera haber visto una representación.¹³ La imagen genérica de ciudad, adaptada a la realidad centroeuropea contemporánea, podría venir de estas lecturas. La misma procedencia podrían tener los recursos como la *abbreviatio* o la sinécdoque de usar un sólo árbol para indicar un jardín, o un grupo de casas para toda la ciudad.¹⁴ Incluso el criterio de elección de las escenas que se ilustran —las más dramáticas— habría afectado la morfología del espacio exterior, como en la preferencia de la edición burgalesa por las escenas «umbralísticas», es decir, al pie de una puerta que separa dos espacios. Aunque la división en dos espacios de los grabados era una técnica pictórica común¹⁵, esto no quita que la abundancia de escenas con puerta en el teatro romano no contribuyera a su adopción para representar el dinamismo escénico, con entradas y salidas, personajes escuchando, diálogos y apartes. Igualmente podría haber pasado de la visualización textual al grabado el uso de paredes transparentes para que los lectores vean el interior y el exterior a la vez (Fernández Rivera 2012: 121). Esta técnica, como la de la casa de muñecas o puertas elevadas también en Burgos, no es sólo de los grabados teatrales, e incluso pasa de casa-calle a muralla-ciudad en ilustraciones de textos como la *Relatio de Simone puero Tridentino* (1475), editada en Augsburgo por Günther Zainer.

Dentro del vínculo compositivo señalado entre las artes figurativas, otra influencia en los dibujantes y grabadores podría haber sido la escultura y pintura de la época, que a menudo servían de modelos para la crea-

en la realidad, como menciona Griffin: «Similarly, the illustrators of foreign editions do not hesitate to reproduce their local architecture in their woodcuts» (74).

13.— En este sentido, recordamos la mayor capacidad de memorización auditiva y visual del periodo por la lectura en voz alta y el uso de la imagería didáctica. Menos probable es el influjo de los escuetos tablados estudiantiles o festivo-patronales, donde se representaban Terencio y Plauto. Por otro lado, Rodríguez-Solás deja constancia de la práctica de los grabadores de servirse de los recursos del mismo texto, como la reduplicación al presentar los apartes y monólogos u otras peculiaridades escénicas (8-9, 15).

14.— Deben considerarse a la vez las consecuencias formales del uso de tacos facticios por Grüniger, ajustados a lo teatral como *dramatis personae* ilustradas y cuyo esquematismo gráfico se habría extendido al espacio urbano.

15.— Como ejemplo valga la ilustración de la fábula de la cabra y el lobo del incunable alemán de las fábulas de Ulrich Boner (1469). En ella el narrador —aunque en la misma viñeta— aparece separado de la escena (Needham 56).

ción de entalladuras en el xv, como señaló David Areford.¹⁶ Como este crítico muestra, la dificultad para identificar modelos concretos por mediar la invención, interpretación y variación creativa de los artesanos, no quita que esta imitación fuera una práctica generalizada en toda Europa. El influjo de la pintura podría haber afectado no sólo a la textualización espacial urbana, como ya sugirió Gómez Moreno (2003) para *Celestina*, sino también a la figuración espacial urbana de los modelos alemanes que siguieron los grabados. Esta influencia afectaría a aspectos como la relación dimensional entre arquitectura y figuras, al efecto amalgamamiento de los edificios en la distancia, o al típico paisaje de fondo en las ventanas (*veduta*), que no llegó a nuestras ediciones. Finalmente, en esta intertextualidad artístico-figurativa no debe dejarse de lado la pervivencia de la tradición del manuscrito y sus iluminaciones, aún viva en los primeros años de la imprenta. Los manuscritos contenían todavía en esa época imágenes xilográficas pintadas y rubricadas a mano además de prolongar una morfología, de forma que «the transfer of craft from illuminators to painters of woodcuts was a natural continuum» (Fletcher 277).¹⁷

Menos directo, aunque posible, es el ascendiente del diseño arquitectónico en los grabados. En su libro *The geometry of creation* (2011), Robert Bork demostró la pervivencia de la gran tradición gótico alemana del dibujo arquitectónico como herramienta de diseño en el xv, que persistió a pesar de las nuevas modas de diseño clásico italianas. A pesar del nivel mayor de complejidad y sofisticación de estos *sketches* destinados a la construcción, sabemos que eran los mismos grabadores quienes los solían realizar, lo que justifica en parte la pervivencia de las formas arquitectónicas góticas en su lucha con formas clasicistas foráneas.¹⁸

Debe añadirse, por último, la más que probable deuda del paisaje urbano en los grabados alemanes con varios libros muy populares en la épo-

16.– Sin caer en el tópico del grabado editorial como mero reflejo derivativo de producciones artísticas más logradas, mediante la comparación de fotos y mediante análisis formales, Areford prueba lo común de esta transferencia durante el siglo xv. Usa ejemplos concretos que a veces incluyen expresiones como «contrefacta» o «facta alla similitudine» (121-23). Para lo celestinesco, aunque centrado en lo iconográfico, Fernández Rivera (2013) ha rastreado la influencia del arte visual cristiano en la composición de escena de los grabados de la obra en elementos como la disposición de los personajes en grupos tomando de modelo la Visitación, lo que implica el mencionado trasvase entre artes.

17.– No hemos tenido acceso, desafortunadamente, a los códices medievales con miniaturas de las obras de Terencio para comprobar si ofrecen escenarios urbanos. Aquéllos, según señala Rodríguez-Solás, habrían tenido continuidad en la tradición iconográfica del libro ilustrado (4), lo que los convierte en otra pista a seguir.

18.– Esta línea es de interés asimismo por mostrar una lucha, similar a la de la pintura a finales del xv, entre los modelos góticos y los clásicos como el de *De architectura* de Vitruvio y el *De re aedificatoria* de León Battista Alberti. La resistencia al alineamiento y a la geometría arquitectónicas clasicistas, a la geometría lógica y a la racionalidad aritmética (por ejemplo, no tenemos en la verticalidad la geometría «ad quadratum») confirma la pervivencia en Alemania de una cultura arquitectónica gótica a la que no pudo ser ajena el grabado.

ca.¹⁹ Entre éstos destacan las vistas de ciudades que aparecen en los muy difundidos libros de viajes como el *Viaje de la Tierra Santa* de Bernardo de Breidenbach, publicado en 1486 en Mainz y en 1498 en Zaragoza por Hurus. Este libro fue tan señero que, según Alfred Pollard, inauguró un nuevo periodo del libro grabado en Alemania (57).²⁰ Lo mismo puede decirse de obras algo posteriores, como el *Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichthümer des Heils und ewiger Seligkeit* de Stephan Fridolin (1491) y el *Liber Chronicarum* o *Crónica de Núremberg* (1493) de Hartmann Schedel, ambos impresos en Núremberg por Antón Koberger.²¹ Es posible que el conocido tópico de la *descriptio urbis* verbal, clave en libros de viajes y crónicas, tuviera algún efecto en la retórica de la imagen de dibujantes y grabadores. Eso sin contar con las ilustraciones de los mismos, de forma directa o no, a causa de la popularidad de las vistas de ciudades: el primer libro ilustrado publicado en España (Sevilla) en 1480, el *Fasciculus temporum* del cartujo Werner Rolevinck, es una crónica con varios grabados de este tipo.²² Yendo a las ilustraciones celestinescas españolas, si bien la visión espacial citadina carece de una panorámica completa, no están lejos en general — en un sentido emulativo pero no reproductivo— del carácter neutro y esquemático de la imaginería y arquitectura del *Fasciculus*. Ello se ve bien en rasgos de los fragmentos de los tacos de Cromberger, como la linealidad inclinada del alzado, la estampa amalgamada o la tímida apertura de una perspectiva diagonal, compartiendo en términos morfológicos el mismo punto evolutivo. Puede manifestarse por último, que la práctica de usar un mismo grabado para ciudades distintas (por ejemplo Colonia y Atenas)

19.— Un ejemplo serían las ilustraciones de la muy conocida edición del *Narrenschiff* (1494) de Sebastian Brant, editor de Basilea —como Fadrique— que influyó en Grüninger.

20.— El diseñador de los grabados, Erhard Reuwich, fue un artista e impresor holandés que trabajó en Mainz durante la década de los ochenta del siglo xv y al que Breidenbach llevó consigo en su peregrinación de 1483. La obra, en latín, fue pronto traducida al alemán, al flamenco, al francés y al español.

21.— Sin sugerir influencia directa, al ser su posesión posterior a la escritura de *Celestina*, la popularidad de estos libros es confirmada por el hecho de que Fernando de Rojas legara en su testamento varios libros de viajes, incluida la traducción citada de la obra de Breidenbach.

22.— La *princeps* de este libro, publicada en Colonia en 1474 por Arnorld Ther Hoerner, tenía un total de nueve ilustraciones (cuatro de vistas de ciudades) y con ella se inaugura esta influyente práctica (Cornejo 149). Josefina Vidaur y Corteberría, primera estudiosa de la edición sevillana, resalta entre las catorce xilografías las de las ciudades de Nínive, Tréveris, Roma, Bizancio, Atenas y Colonia. Constata también la influencia alemana en las primeras xilografías españolas:

ya que de aquel Imperio eran, en su mayoría, los primeros introductores de la imprenta en España, y no pocas de las ediciones que aquí se hicieron estuvieron inspiradas en otras que habían alcanzado cierto éxito en Alemania [...] En esta primera edición ilustrada [del *Fasciculus*] se ha seguido en parte, como dice Lyell, la del alemán Valch, hecha en Venecia en 1479, y por ello no está tan acusada nuestra personalidad. (221)

es algo que, como el *Fasciculus*, hace también la *Crónica de Núremberg* años antes que Grüninger usara sus tacos por primera vez.

Respecto al estado evolutivo de estas fuentes alemanas, desde Grüninger a las crónicas, en términos morfológicos estamos todavía ante una fórmula de representación espacial y arquitectónica que no ha asimilado el lenguaje formal ni los procedimientos renacentistas del xv. Asentamos esto sin olvidar factores de distinto tipo, como los materiales (en madera era más difícil ejecutar líneas finas que soportaran el desgaste de la impresión), los económicos (el presupuesto disponible variaba)²³ o los culturales (muchos todavía pensaban que la imagen distraía al lector y carecían de exigencia representativa).²⁴ En resumen, estamos en un mundo artístico-formal alemán pre-Durero en Italia que habría pasado de dichos modelos a las ediciones españolas, notándose ya una evolución en la alemana de 1520 que explica nuestra selección contrastiva. Más decisivo que la conexión teatral podría ser en las ediciones españolas el esfuerzo por reducir costes. Para ello, las xilografías de Burgos y a partir de ellas o directamente Valencia y Sevilla, adoptaron el estilo de bloques facticios creados ya en Alemania o por alemanes.²⁵ Esta adopción habría repercutido en la inserción estática de las figuras y en el tratamiento más esquemático del espacio urbano. El resultado es una composición de plano con menor margen para la profundidad, la apuesta por la yuxtaposición al disponer las figuras y un carácter más convencional —acentuado en Sevilla y Valencia— que se habría extendido incluso a las xilografías de contenido narrativo.²⁶ Pienso, sin embargo, que las mencionadas influencias no explican todo, con un dato de la evolución formal de la representación que afecta a la mayoría de las potenciales fuentes de los grabados

23.— Por ejemplo, cuando se trata de un único grabado (el de la página del título), se suele poner más cuidado en el diseño y énfasis del detalle. La escasez de medios debió influir también en ediciones de *Celestina* que surgen en un contexto pictórico más evolucionado, como la veneciana de 1519, con dieciséis xilogramados pero «un esquema pobrísimo de sólo tres bloques que se repiten» (Snow 257).

24.— A pesar de la importancia de la imaginería en lo medieval, siempre se vio con menor estima el detenimiento sensorial en la imagen, por asociarse los sentidos al engaño, e incluso a lo diabólico --de ahí que no tuviese que ser necesariamente representativa. En el siglo xv ello se vinculó a la resistencia anticlasicista, en la creencia de que la confianza en los sentidos y la apelación a los mismos de los *studia humanitatis* podía conducir al paganismo.

25.— Por ejemplo, los bloques usados por Estanislao Polono en Sevilla en 1502 en su edición del *Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana los consiguieron los Cromberger cuando Jacobo Cromberger comenzó a colaborar con Polono, llegando a incorporar Jacobo algunas figuras procedentes del *Bías* en la *Tragicomedia*. Para el espacio urbano que nos concierne, se trata de una imaginería alemana de los 90 que se aprecia, por ejemplo, en la primera ilustración en que aparecen Bías y Fortuna (a1r), repetida, tanto en la arquitectura como en el árbol, por varios tacos de nuestra edición.

26.— En los tacos facticios lo fundamental es el personaje y su caracterización (clase, vestido, edad, expresión facial) más que el fondo o el episodio, siendo el lector el que ha que trazar las relaciones y convertirlo en una narrativa en su mente.

celestinescos. Como apunta Paul Zumthor, los críticos de arte destacaron desde el principio el atraso alemán en la técnica y diseño pictórico. Éste comenta sobre lo morfológico: «El nuevo método se estudia y se practica en los círculos a los que en Florencia, Milán, Venecia, Bolonia, ha llegado el humanismo; en Flandes, donde los Van Eyck lo dominan ya. Alemania, sin embargo, acumulará mucho retraso: hasta el día, hacia 1500, en que Durero se instruya en las prácticas italianas...» (340).²⁷ Pollard explica esta postergación —que choca con el mayor desarrollo en los medios mecánicos de la prensa— mediante un apego de los alemanes al gótico y a la tradición iluminativa del manuscrito que pasa al libro impreso y que constata la persistencia en la iluminación de iniciales (8).

Esta peculiaridad evolutiva alemana se aprecia si comparamos los escenarios urbanos más elaborados de las obras impresas de Grüninger, como su *Boecio* de 1501, con los de los grabados de Durero posteriores a 1505-1507, fecha de su segundo viaje a Italia.²⁸ El influjo directo en la *Comedia* de 1499 de los diseños de Durero en Basilea (1492-1492) (Carmena 83) es muy poco probable. De haberse producido en nuestras fuentes alemanas, hubiera sido solamente una influencia de los grabados de la etapa formativa de Durero, como los que hizo para el *Narrenschiff* de Brant o el «San Jerónimo en su celda» (1492). Éstos, aunque apuntan un buen trazo y talento para el detalle, presentan todavía una perspectiva rígida y un paisaje urbano similar al de las obras vistas hasta ahora. No parece haber llegado ni directa ni indirectamente a las ediciones españolas de *Celestina* el lenguaje espacial arquitectónico de ilustraciones de Durero posteriores a 1496, como «El hijo pródigo», «El caballero y el alabardero y «Hombres en el baño», y menos el de las que siguen a 1507.»²⁹

27.— «And as for Germany, apart from the works of the half-Italian Michael Pacher, not a single correctly constructed picture appears to have been produced in the entire fifteenth century: that is, not until the adoption of the exact and mathematically grounded theory of the Italians, in particular through the agency of Albrecht Dürer» (Panofsky 1997: 62).

28.— De hecho, como recoge Charles Schmidt en forma de anécdota que alude a España: «Such a difference must have been evident to contemporaries: in 1524, Grüninger was commissioned to print an edition of Ptolemy; when Dürer saw his efforts he considered them laughably crude, but the Spaniards to whom the printer showed his work were evidently most impressed» (xi-xii, cit. Griffin 66). A decir verdad, a la Basilea de Fadrique los cambios llegan realmente tras la estancia de Hans Holbein (1517-19), y en Estrasburgo, donde edita Grüninger y al que sigue el primero, el iniciador es Hans Baldung, formado en Núremberg con Durero hasta 1508 (ver Huidobro et al. 44, 60). Michael Wolgenat, maestro que en Núremberg diseña y cortaba, principal ilustrador con su hijastro Wilhelm Pleydenwurff de *Der Schatzbehälter* o el *Liber chronicarum*, y con quien se forma Durero justo antes (1486-1489), todavía se mueve dentro de una fórmula medieval. En todo caso, es de esa ciudad y en ese momento desde donde llega Jacobo Cromberger a Sevilla en la última década del siglo xv. Los editores alemanes que trabajan en otras ciudades en los 90, como Augsburg, Lyon, Ulm o Mainz, no son una excepción a lo dicho.

29.— Es la diferencia que, por ejemplo, se empieza ya a vislumbrar en el contexto hispano (quitando la proporción de las figuras) entre lo urbano de las láminas del *Isopete historiado* de Hurus (Zaragoza, 1489), la página título del *Arnalte y Lucenda* de Fabrique (Burgos, 1491) o la

Otra cosa puede decirse de la edición alemana de 1520, tanto en un sentido general (Augsburgo como Núremberg era ciudad del Consejo) como por haber pasado Durero breves estancias allí, y que incluso artistas de Augsburgo, como Hans Schaufelein se formasen con él. Eso sin contar con el maestro Hans Burgkmair, que tras 1507 viajó a Italia y llevó la influencia italiana a Augsburgo que se ve en esta Escuela (Huidobro *et al.* 24). Esta combinación puso al alcance de los grabadores de Augsburgo de los años hacia 1520, pese a la estética gótica o los problemas persistentes con la unidad del punto de vista, avances morfológicos que afectan a nuestro objeto de estudio.³⁰ Un cotejo atento de la morfología representacional espacio-arquitectónica de las tres ediciones españolas y la alemana confirma el estado evolutivo más avanzado de esta última.

Antes de pasar a su examen, expondré los elementos formales urbanos presentes en nuestro corpus, sin olvidar lo dicho de que, en la época, la pintura (incluyendo dibujo y grabado) y arquitectura tenían un proceso compositivo similar. En éste, la organización del espacio ocupaba un lugar notable ya que controlaba la *varietas* (ornamento) y la *copia* (abundancia). En nuestros grabados, los componentes usados para crear y componer el espacio urbano exterior —la calle, plaza (Valencia) o jardín— pertenecen a la arquitectura civil. Junto a la iglesia se echa de menos la torre del reloj, elemento principal en las ciudades del periodo, como se deja entrever en el texto de *Celestina*. Estamos ante un espacio construido y habitado, con figuras humanas sobrepuestas o yuxtapuestas. Los elementos principales son casas, torres —no desmochadas—, árboles y muros, almenados o no. De éstos se ven las fachadas, puertas —a veces doveladas—, ventanas simples o con ajimez, contrafuertes, tragaluces, cornisas, terrazas o azoteas, tejados, chimeneas, escalones, aldabas y decoraciones. Los edificios siguen en el estilo arquitectónico modelos alemanes, en una combinación de elementos del gótico final civil no muy marcado (sin ventanas de tracería ojival o contrafuertes estilizados como a veces en Grüninger, aunque hay alguna fachada escalonada en Sevilla) y elementos clasicistas

del mencionado *Bías contra Fortuna* (1502), con la página título de la edición de *Celestina* de los Cromberger de 1535.

30.— Estos problemas para lograr la unidad de perspectiva son todavía perceptibles en grabados de Durero como «La Última Cena» (1510). Entre los avances formales conseguidos estarían la mejora en el equilibrio compositivo; la superación del estilo primitivo (distribución grupal en escena) —visible en las series de Durero *La Pasión grande* o *La vida de la Virgen* (1511)—; el concepto de atmósfera envolvente; el cruzado y finura de líneas capaz de reproducir materiales; el progreso tridimensional —«La Virgen del mono» (1498), «Pilato lavándose las manos» (1512)—; la precisión y menor esquematismo de los conjuntos arquitectónicos —«El ángel con la llave del pozo sin fondo» (1498)—; o el juego de perspectivas que muestra el famoso «San Antonio» (1519), con la cruz clavada como referente de una vista de Núremberg a base de detallados planos y volúmenes simétricos. A ello se añade el trabajo con la luz de Burgkmair, primero en emplear un bloque tonal con gradaciones en 1508 («medio tono») y en usar el claroscuro con varias planchas en «Amantes sorprendidos por la muerte» (1519).

que se aprecian más en los interiores (columnas con capiteles sosteniendo estructuras de medio arco, frisos). Son ilustraciones sombreadas que apenas distinguen entre escenas diurnas y nocturnas. Los materiales de construcción no se aprecian bien y hay inconsistencias. La casa de Pleberio a la que llama Celestina en Sevilla, las dovelas de puertas y ventanas de Valencia y el paramento de sillería de los muros de ambas parecen de piedra. Algunos exteriores (y sobre todo los interiores) son de ladrillo en Burgos. Sólo se muestra el empedrado medieval en la sevillana, de forma rectangular, y en la alemana, en que es ovalado e irregular. No tenemos una vista panorámica total de la ciudad, representándose sólo secciones en alguna xilografía de Burgos y taco sevillano o valenciano. Estas vistas pueden leerse como casos de *abbreviatio* emblemáticas por el total de la ciudad, como en el grabado burgalés en que Calisto sale para la Magdalena y deja la casa para internarse en la ciudad (51r). Este procedimiento contribuye a una impresión más miniaturista que monumental. En la portada de Valencia se ve quizás el mejor ejemplo de esta sinécdoque al ofrecer la ciudad por la plaza, lo que sospecho al compararla con la imagen del auto XIII que representa la ejecución de los criados.³¹ Son importantes en Burgos y en Augsburg (menos en ésta última) los espacios intermedios que dan lugar a escenas umbralísticas o de transición entre los interiores y los exteriores.³²

No está de más preguntarse si, aparte de crear espacio, la arquitectura citadina de nuestras ediciones es simplemente un fondo decorativo o sirve para desarrollar la narrativa y contar la historia. En la textualización espacial urbana está claro que no estamos ante un *backdrop* (Scarborough 566), si bien en los grabados españoles, con la excepción de alguna ilustración concreta, como la caída de Calisto o el suicidio de Melibea, se trata de fondos pasivos y subordinados a las figuras o su reacción, lo que no impide que cumplan el objetivo de historiar el relato. Frente a éstas, en las ilustraciones de la edición alemana las demandas narrativas parecen influir más en la morfología estructural de los grabados, dando a veces la sensación — como en las ilustraciones del argumento o del auto XIV— de que el espacio

31.— Curiosamente, en la edición alemana, la ejecución no parece ocurrir en la plaza del mercado (nótese que el suelo no está empedrado y hay vegetación) sino, como ocurría a menudo, fuera de la ciudad para así enterrar a los criminales directamente en encrucijadas y caminos.

32.— Su textualización la estudió ya Michel Moner (1996: 280-86), que llamó la atención sobre su importancia teatral y la porosidad entre el espacio privado y público, sugiriendo su uso para perturbar jerarquías sociales, morales y textuales. Kristin Brookes (2000) los vio como espacios simbólicos liminares de subversión del orden patriarcal al penetrarse, sentido iconológico en el que ya incidió Ana Isabel Montero (2005): la puerta no sería sólo una estrategia narrativa para enlazar dos acciones del mismo auto sino evocaría el himen de Melibea. Antes, Rivera (1995) había enfatizado la relevancia de esas escenas impresas en Burgos para la concepción integral de texto e imagen, mejorando y encarnando visualmente la puerta la riqueza y apertura del texto.

urbano se planteó primero para articular argumento y figuras, aunque el dibujante nunca llegue a dominar del todo el plano compositivo.

Respecto a la unidad formal del conjunto representado, aunque el monocromatismo ayuda, la multiplicidad de puntos de vista, dimensiones y proporciones aleja a los grabados de nuestras ediciones españolas de la revolución pictórica formalista que culmina el Renacimiento y por 1434 León B. Alberti llamaba *costruzione legittima*. Manuel Abad relacionó ya varias portadas celestinescas, por su distribución espacial e icónica, con «las obras de los miniaturistas medievales y también de los primitivos italianos» (230). En las escenas urbanas españolas coexisten varias líneas de fuga que no convergen en un punto de la imagen y que orientan el espacio hacia distintos focos, como en la portada valenciana o en la ilustración burgalesa del suicidio de Melibea (87r). El resultado es un plano en que la homogeneidad o coherencia de la materia presentada descansa en una composición de grupo, al servicio de la narrativa textual o mental pero sin una lógica compositiva visual basada en una forma independiente y simétrica que se proyecte en un espacio unificado. A esta composición contribuye la división del plano en dos o más partes o escenas —que puede proceder o no del texto— mediante un muro o una línea vertical en varios grabados burgaleses, así como la representación de las escenas con tacos facticios en la valenciana y sevillana. Con todo, por su estilo y las razones morfológicas expuestas, tampoco se logra una unidad compositiva en las ilustraciones no divididas, sean de una escena (Burgos 84r) o de dos (35v). En las ilustraciones fraccionadas, diversos sucesos que acontecen de forma lineal o coetánea en el texto en espacios distintos se presentan de forma simultánea y adyacente. Fernández Rivera sugirió que estábamos ante una tradición de la pintura medieval que trataba el espacio de forma más simbólica que realista (2012: 120). En efecto, se trata de la pervivencia de la «perspectiva artificial», herencia del estilo cristalino cristiano: el artista tomaba posesión del espacio figuradamente, ofreciendo una *compositio* más intelectual que ocular, presentando yuxtaposiciones que el espectador reorganizaba en su cabeza, generalmente basándose en una historia conocida.³³

De modo diferente, en la edición alemana Weiditz unifica las escenas de doble o triple panel de las españolas. Si bien no logra un espacio urbano totalmente ensamblado en relación a un punto de vista único, grabados como el tercero del auto I muestran su intento de hacer confluir las líneas (muro-puerta-cornisa-figuras) hacia un mismo punto geométrico.

33.— Aunque en nuestro caso estemos más ante una interacción visual-referencial con el texto, que es muy «moderna» por la movilidad icónica y la actitud activa que exige al receptor, detrás de la técnica pictórica en sí, asociada a lo moral y que en lo formal liberaba de componer el espacio, estaba el antiformalismo cristiano. Para éste, lo esencial no era lo que se veía (la forma sensual) sino la correaldad simbólica, espiritual y superior a la que refería lo representado.

Usa así de la profundidad y la perspectiva para dar la sensación de interioridad. Se muestra así su intención de que el espacio urbano se constituya a sí mismo en el ojo y no tenga que ser procesado en la mente del lector-espectador. El resultado es un conjunto más homogéneo. Sin eliminarse del todo el efecto de ser una proyección artificiosa, sí hay menor rigidez y aislamiento en las sub-escenas individuales, que están más integradas en el espacio por el movimiento o el gesto de los cuerpos, así como por el tratamiento perspectivista (ver el grabado del Auto XI). Por ello, aunque en las ilustraciones alemanas la imagen visual no está del todo estabilizada, se percibe ya la transición hacia una perspectiva central. Por ejemplo, en la escena del jardín del argumento los tres niveles de menor a mayor distancia con respecto al espectador y la disposición circular envolvente del muro están ya unidos para crear en «efecto íntimo» el *hortus conclusus*.

A diferencia de esto, los grabados españoles no ofrecen una sistematización coordinada y consistente de la perspectiva, lo que da a su morfología urbana una configuración más psicológica que geométrica.³⁴ En los conjuntos arquitectónicos de Burgos y Sevilla, los edificios se apiñan unos contra otros, sin una simetría lineal y volumétrica coherente, con líneas que se fugan fuera del grabado en distintas direcciones. Siguen aún coexistiendo puntos de vista altos y bajos, o izquierdos y derechos. Por ejemplo, si miramos el grupo arquitectónico del grabado burgalés en que Celestina avanza hacia la casa de Melibea con el hilado (20v), se observa no sólo que los juegos de sombra apenas consiguen transmitir distancias y profundidades sino que alternan las líneas y puntos de vista horizontales referidos a los edificios. Así, la casa de la derecha está vista desde el lateral, mientras que la torre anexa lo está desde el frente.³⁵ Tampoco el artista ha logrado integrar dentro del espacio urbano la figura de la vieja, que parece sobreimpresionada.³⁶

La movilidad icónica resultante de la dispersión del punto de vista se acompaña de una solución desigual de la profundidad. Pese a que hay esfuerzo por representar elementos tridimensionales —incluyendo el escorzo—, se hace según el modelo medieval, sin conseguir intensidad de

34.— No ocurre siquiera ni en la portada de Valencia, que representa una plaza que cuida más la perspectiva y que corresponde al mismo estado evolutivo que el *Eunuchus* de 1486.

35.— Ello contrasta, por ejemplo, con el grabado alemán del auto xv que describe la despedida de Areúsa y Elicia a Centurio. En este grabado la casa del fondo es percibida desde la misma posición que el resto.

36.— En las ilustraciones españolas ni los personajes ni los objetos se inscriben normalmente en el plano de forma natural, en una fusión ya generalizada en la pintura coetánea o grabados como el aludido de «La virgen y el mono» (1498). Lo más llamativo es la inscripción en un plano flotante de los personajes en Valencia. Sin embargo, también se aprecia en cómo interactúan las figuras con los edificios que las contienen. Una muestra ilustrativa es el halcón, superpuesto en el árbol en Burgos (1r), frente a la inserción de Weiditz (auto I, grabado primero). De forma tampoco muy sofisticada —poda las hojas alrededor—, Weiditz consigue empero un efecto más natural.

volumen. En la mayoría de los casos, el resultado es que la relación cuerpo y espacio se reducen a una franja bidimensional en la que la perspectiva se trata de crear poniendo un elemento detrás de otro pero sin control de las distancias. Las magnitudes pueden disminuir con la lejanía, pero esta disminución no es constante y suele ser alterada por figuras fuera de proporción. Un ejemplo indicativo es la visión del interior de las ventanas con personajes en Valencia, donde no existe trasvase panorámico interno frente al ilusionismo espacial que sí logran grabados de la alemana como el primero del auto XII.

Si examinamos la anchura y la altura, los conjuntos arquitectónicos de los laterales de los grabados españoles son asimétricos al no conformarse a un modelo axial congruente. En la anchura es obvio, a causa de la división escénica de los grabados burgaleses antes aludida, pero también afecta a las ilustraciones que no la presentan. En todo caso, en grabados umbralísticos de Burgos, como el del auto IV en que Alisa y su paje van a visitar a su hermana mientras Celestina se queda con Melibea (24v), el diseño recurre a colocar a Lucrecia en una posición de bisagra, que no aparece en el texto, para dar cierta unidad al grabado. Para la altura, la perspectiva se consigue con un isocefalismo medieval (las cabezas de las figuras guardan la misma altura) que pasa de los tacos a las xilografías. La irregularidad del piso —a veces a modo de montículos— o su inexistencia, como en Valencia, no contribuye a transmitir la idea de equilibrio espacial horizontal. Paradójicamente, esta desigualdad del suelo encaja mejor con la cosmovisión del texto desde un punto de vista iconológico.³⁷ En todo caso, ni la altura, ni sobre todo la anchura de los grabados españoles comunican a través de lo urbano esa idea de continuidad, de prolongación espacial del plano que, pese al corte de todo grabado, sí logran algunos alemanes con un perspectivismo diagonal que contrarresta el típico efecto de «enlatado».

La luz es la clave en imágenes y blanco y negro para crear un espacio percibido como tal. Por ello, en todos los grabados que nos ocupan se intenta representarla mediante el sombreado lineal sobre edificios y personajes. Esta representación de la luz varía entre las ediciones.³⁸ Su ejecución para crear distancia es diferente incluso entre las españolas, con más cuidado en Burgos. Así ocurre con los edificios del grabado de Calisto con la cadena en el acto XI (67r), a los que se puede aplicar lo que María

37.— La textualización espacial urbana nos muestra unos espacios irregulares, desiguales, con un suelo donde los personajes pueden resbalar, caerse en un hoyo, en definitiva «sites of potential disaster» (Scarborough 542). Este concepto del espacio ayudaría a transmitir la sensación de mundo peligroso, móvil, donde todo es frágil y provisional.

38.— Weiditz es el único que, como Durero y Burgkmair, acompaña las líneas diagonales, verticales u horizontales con líneas cruzadas de efecto punteado para conseguir gradación de luz, como en el grabado segundo del auto XII (muerte de Celestina), dando así amplitud al espacio interior.

Rosa Fraxanet dijo de los diseños de *Cárcel de amor*, que muestran «de una manera tímida y torpe lo que podría ser la técnica del claro-oscuro realizada con pequeñas líneas diagonales que dan un ligero sombreado a las ilustraciones» (430). De nuevo vemos aquí una diferencia fundamental con la edición de Augsburg —donde, no se olvide, ejercía su magisterio Burgkmair—, al ser ésta la única que proyecta sobre el suelo las sombras de los personajes.³⁹ Una buena muestra de esta técnica es el grabado del auto xx con el suicidio de Melibea. Amén del detalle de la sombra del cuerpo sobre la torre al caer, en el grabado se aprecia como la luz entra de forma unificada en diagonal por la derecha. Los laterales de los edificios de ese lado e incluso el suelo cercano a ellos están en sombra. La figura de Pleberio es más grande por razones exclusivamente formales (está más cerca del que mira) y no por razones simbólicas: ser hombre, mayor y padre. Este uso perspectivista de la sombra adquiere su máxima expresión en la xilografía del jardín que ilustra el argumento, una escena nocturna a la luz de la luna. En ella, una buena gradación de sombras incluye incluso la sombra del árbol en el muro, mientras que la parte derecha está iluminada por efecto de un segundo foco de luz procedente de la calle.

De forma muy concisa trataremos ahora de la estructura y movimiento, la proporción y escala o la verticalidad. Estructuralmente, los conjuntos arquitectónicos de los grabados se conciben como bloques volumétricos poco complejos, tendiéndose hacia el esquematismo de los modelos alemanes antes citados.⁴⁰ Más que la tendencia naturalista prima la convención, tanto en los grabados facticios valencianos como en el apiñamiento de perspectiva comprimida de Burgos y Sevilla. Incluso cuando sólo se presentan partes externas del edificio, se tiende a una geometrización muy básica, con un diseño gobernado más por convenciones de procedimiento que por cánones de forma y proporción. Esta geometrización se extiende a los árboles —muy diferentes en su esquematismo de la variedad y densidad que presentan en la edición de Augsburg— e incluso a la anatomía humana, que está formada a base de rectángulos triangulados y esferas que no permiten una clara individualización de las figuras. Aunque no son hieráticas, las figuras que habitan este espacio urbano poseen por lo general un sentido dinámico limitado. Ello no sólo afecta a los tacos facticios sino también en cierto modo a las ilustraciones de página completa de Burgos. Un ejemplo de esta limitación en el dinamismo son los segundos grabados del auto xii (muerte de la alcahueta y los criados)

39.— La proyección de la sombra del cuerpo, usada en la época clásica y no en la Edad Media, vuelve a generalizarse como atributo de la pintura en perspectiva gracias a los avances flamencos y clásicos en el xv.

40.— Estamos casi siempre ante volúmenes tipo «caja de cartón», en los que todos los lados se aplanan. Los de Weiditz, por el contrario, despliegan más variedad y cuidado en la linealidad geométrica, enfatizada por detalles como las cornisas y zócalos (ver grabado del auto xi) y una *circumscriptio* más marcada para las construcciones.

en Valencia y Sevilla. En los dos casos la yuxtaposición en diagonal recta y no sincronizada entre Pármeno cayendo desde la ventana y Sempronio en el suelo afecta a la unidad focal. Ello contrasta con el movimiento de algunas xilografías alemanas, como la que representa la muerte de la alcahueta (auto XII, grabado segundo), en la que el acto de Sempronio en el momento de derribar a Celestina es acompañado por una expresiva y arqueada Elicia; o la de la representación de los criados trasladando el cadáver de Calisto (auto XIX), en la que, gracias a la expresión de las caras y la posición flexionada de rodillas y brazos, se transmite mayor sensación de elasticidad y dinamismo.

Respecto a la escala y proporción, estamos lejos igualmente del espíritu innovador del xv de unas artes plásticas influidas por los textos aristotélicos y de Vitruvio, según el cual la arquitectura debía armonizar sus medidas con el cuerpo humano.⁴¹ La escala depende del tratamiento del espacio en gran medida y en los grabados españoles no se guarda una proporción regular entre el tamaño de los objetos representados –ver por ejemplo Burgos (62r). Este efecto es perceptible al comparar la dimensión de puertas, ventanas y personajes con los árboles o los conjuntos arquitectónicos circundantes. Ocurre sobre todo al contrastar los muros del jardín con el resto de la imagen: su perspectiva no comunica la sensación de gran altura que les atribuye el texto y que es la causa de la muerte de Calisto (ver Valencia, auto XIV). Esta falta de proporción de los muros la justifica en parte la necesidad representativa, no fácil de resolver, de mostrar el dentro y el fuera del jardín de Melibea. Por ello, Weiditz recurre a una perspectiva en semipicado, desde lo que se supone el puesto de vigilancia más elevado de los criados (argumento y auto XIV). Éste obtiene mejor resultado en la ilustración vista del cuerpo de Calisto (auto XIX), en la que el muro aparenta más verticalidad. A ello contribuye el ser un primer plano, la proyección sugerida por los árboles cortados por el borde superior de éste, el tamaño de la escala, así como las distintas distancias del fondo que envuelven la escena e integran mejor el jardín en lo urbano.

De lo dicho se aviene un acercamiento al espacio construido que acentúa la dimensión horizontal de la imagen. A ello coadyuva el formato apaisado en cuarto y la disposición de los grabados a lo ancho de la página, sin olvidar la reducción en el número de hojas de las ediciones, que van de 92 en Burgos a 64 en Sevilla y 70 en Valencia frente a las más de 150 hojas de la alemana. Estos condicionantes, así como la menor altura para el grabado (62 milímetros en Burgos frente a 70 en Augsburgo), no quitan para que los intentos de producir verticalidad en las ilustraciones

41.– A veces se aprecian incluso los cuerpos con «dobles cabezas» (cabezas de tamaño doble del que deberían tener para encajar con el cuerpo, como en Valencia, por ejemplo), o la perspectiva jerárquica, que representa lo más importante como más grande en el mismo eje (la figura de Calisto en Burgos). Esta práctica es una supervivencia de un mundo representativo medieval basado más en el conocimiento que en la visión.

españolas sean más bien tímidos y revelen un estadio evolutivo anterior. En las ediciones españolas se trata de crear la visión ascensional recurriendo al tamaño de las puertas o la estilización de las ventanas en Burgos e incluso al recurso insuficiente de elevar los cipreses y otros árboles sobre el muro en Sevilla y Valencia. La técnica de las puertas elevadas, usada en Burgos por ejemplo en la escena del suicidio de Melibea (87r), alarga la puerta de la casa a la derecha para transmitir la idea de alzado a la vez que para mantener la proporción de las figuras en plano.⁴² La torre, de gran relevancia en la iconografía e iconología urbana de la obra, se intenta alzar poniendo gente en la azotea (Valencia), con sólo Burgos logrando algún efecto de elevación al cortar el plano y ofrecerla en perspectiva con las casas. Es la misma técnica usada por Weiditz, quien consigue más verticalidad en los grabados del auto xx y segundo del XXI al representar sólo la base de la torre pero añadiendo profundidad a los edificios anexos mediante un juego de perspectivas.⁴³

En conclusión, el análisis morfológico o pre-iconográfico de los fondos urbanos de las ilustraciones primeras de *Celestina* muestra una influencia de patrones alemanes que por copia, recreación o superposición memorística no tuvieron por qué ser en exclusiva figurativo-teatrales. En concreto, entre las fuentes de los patrones detectados (e indirectamente en nuestros grabados) pudieron influir la escenografía teatral implícita en los textos terencianos, la pintura, la tradición pictórica manuscrita, el diseño arquitectónico gótico y, en particular, las crónicas y los libros de viajes ilustrados. Por razones materiales pero también técnicas y artísticas, las ilustraciones de Burgos, Sevilla y Valencia están en un estado pictórico evolutivo aún gótico-medieval, que se aviene ante todo a tradiciones y convenciones pre-renacentistas. En cambio, las xilografías alemanas de Weiditz exhiben una evolución formal más avanzada post-Burgkmair y Durero.

42.— Esta práctica remite a la técnica continuada por Grüniger y procedente de grabados alemanes anteriores, como los de la mencionada *Relatio de Simone puero Tridentino* (1475).

43.— Otra técnica utilizada por el grabador alemán, en connivencia con la perspectiva, es la apertura del plano en diagonal (auto II, grabado segundo), ayudando el ángulo ascendente en corrido a crear la impresión de verticalidad.

Bibliografía citada

- ABAD, Manuel. «La ilustración de portadas de *La Celestina*, en siete ediciones del siglo XVI». *Revista de Ideas Estéticas* 25 (1977): 229-35.
- ALBERTI, León B. *On painting (De pictura)*. Trad. Rocco Sinisgalli. New York: Cambridge UP, 2011.
- ALVAR, Carlos. «De la *Celestina* a *Amadís*: el itinerario de un grabado». *Atti del Simposio Filologia dei Testi a Stamp (Area Ibérica)*. Ed. Patrizia Botta. Modena: Mucchi, 2005, pp. 97-109.
- AREFORD, David. «Multiplying the Sacred: The Fifteenth-Century Woodcut as Reproduction, Surrogate, Simulation». *The Woodcut in Fifteenth-Century Europe*. Ed. Peter Parshall. Washington DC: National Gallery of Art, 2009, 119-53.
- BENELLI, Francesco. *The Architecture in Giotto's Paintings*. New York: Cambridge UP, 2012.
- BERNDT-KELLEY, Erna R. «Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*». *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Eds. Ivy Corfis y Joseph T. Snow. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 193-227.
- Biblioteca Digital Hispánica*. Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>>
- BOETHIUS. *De philosophico consolatu*. Strassburg: Johan Grüninger, 1501.
- BORK, Robert O. *The Geometry of Creation: Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*. Farnham (UK): Ashgate Publishing, 2011.
- BRANDT, Sebastian. *Das Narrenschiff: Faksimile der Erstaussgabe Basel 1494 mit dem Nachwort von Franz Schultz* (Strassburg 1912). Ed. Dieter Wuttkke et al. Baden-Baden: Koerner, 1994.
- BREINDENBACH, Bernardo de, y Martín Martínez de Ampié (trad.). *Viaje de la Tierra Santa*. Ed. Pedro Tena Tena. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2003.
- BROOKES, Kristin. «Discovering Melibea: Celestina's Uncontainable 'doncella encerrada'». *Celestinesca* 24 (2000): 95-104.
- CAMUS, Philippe. *L'histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe*. Ginebra: Louis Cruse, 1492.
- CAPUA, Juan de. *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*. Burgos: Fadrique de Basilea, 1498.
- CARMONA RUIZ, Fernando. «La cuestión iconográfica de la *Celestina* y el legado de Hans Weiditz». *eHumanista* 19 (2011): 79-112.
- Celestina Visual*. Dir. Enrique Fernández Rivera. <<http://celestinavisual.org>>.

- CORNEJO, Francisco J. «Cuando la vista engaña: Los grabados de vistas de ciudades en los primeros años de la imprenta». *Cartografía histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*. Coord. J. Carlos Posada Simeón, Patricio Peñalver Gómez. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, pp.148-63.
- CULL, John T. «A Possible Influence on the Burgos 1499 *Celestina* Illustrations: The German 1486 Translation of Terence's *Eunuchus*». *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures* 38. 2 (2010): 137-62
- DÜRER, Albrecht. *Dürer. The Complete Engravings, Etchings and Woodcuts*. Ed. Karl Adolf Knappe. London: Thames and Hudson, 1965.
- ESOPO. *Libro del Ysopo famoso fablador historiado en romançe*. Burgos: Fadrique de Basilea, 1496.
- , *Ysopete ystoriado*. Zaragoza: Pablo Hurus, 1489.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique. «Influencias de la iconografía cristiana en las ilustraciones tempranas de *La Celestina*». *Two Spanish Masterpieces: A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*. Eds. I. Corfis y P. Ancos. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies of the Hispanic Society of America, 2013, pp. 175-95.
- , «Calisto, Leriano, Oliveros: Tres dolientes y un mismo grabado». *Celestinesca* 36 (2012): 119- 42.
- FLETCHER, Glinzman y Doris OLTROGGE. «The Pigments on Hand-Colored Fifteenth-Century Relief Prints from the Collections of the National Gallery of Art and the Germanisches Nationalmuseum». *The Woodcut in Fifteenth-Century Europe*. Ed. Peter Parshall. Washington DC: National Gallery of Art, 2009, 277-96.
- FRAXANET SALA, María Rosa. «Estudios sobre los grabados de la novela *La Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro». *Estudios de iconografía medieval española*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1984, pp. 429-82.
- GILMAN, Stephen. *The Art of La Celestina*. Madison: University of Wisconsin Press, 1976.
- GÓMEZ MORENO, Ángel. «La torre de Pleberio y la ciudad de *La Celestina* (Un mosaico de intertextualidades artístico-literarias...y algo más)». Ed. Ignacio Arellano y J. Usunáriz. *El mundo social y cultural de La Celestina*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana- Vervuert, 2003, pp. 211-33.
- GRIFFIN, Clive. «*Celestina's* Illustrations». *Bulletin of Hispanic Studies* 78 (2001): 59-79.
- HORATIUS FLACUS, Quintus. *Opera*. Ed. Iacobus Locker. Strassburg: Johan Grüninger, 1498.
- HUIDOBRO, Concha et al. *Durero grabador. Del Gótico al Renacimiento*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012.

- KELLER, John y Richard P. KINDAKE. *Iconography in Medieval Spanish Literature*. Lexington (KY): UP of Kentucky, 1984.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Iñigo (Marqués de Santillana). *Bias contra Fortuna: Hecho por coplas (1902)*. Reprod. facs. de la ed. de: Sevilla: Stanislao Polono, 1502. [New York]: De Vinne Press, 1902.
- MONER, Michel. «Espacio dramático y espacio simbólico en *La Celestina* de Fernando de Rojas». *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. 2. Coord. Ignacio Arellano et al. Pamplona-Toulouse: GRISO-LEMSO, 1996, pp. 279-90.
- MONTERO, Ana Isabel. «A Penetrable Text? Illustration and Transgression in the 1499 (?) Edition of *Celestina*». *Word & Image* 21.3 (2005): 41-55.
- NEEDHAM, Paul. «Prints in the Early Printing Shops». *The Woodcut in Fifteenth-Century Europe*. Ed. Peter Parshall. Washington DC: National Gallery of Art, 2009, 39-91.
- NORTON, Frederick J. *Printing in Spain, 1501-1520; with a note on the early editions of the Celestina*. Cambridge: Cambridge UP, 1966.
- PANOFKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. New York, Cambridge (MASS): Zone Books, 1997.
- , *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper Torchbooks, 1962.
- POLLARD, Alfred W. *Early Illustrated Books: A History of the Decoration and Illustration of Books in the 15th and 16th Centuries*. London: K. Paul, Trench & Trubner, 1926.
- RIVERA, Isidro. «Performance and Prelection in the Early Printed Editions of *Celestina*» *Celestinesca* 22.2 (1998): 3-20.
- , «Visual Structures and Verbal Representation in the *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1999?)». *Celestinesca* 19 (1995): 3-30.
- RODRÍGUEZ-SOLAZ, David. «A la vanguardia del libro ilustrado: El *Terencio* de Lyon (1493) y *La Celestina* de Burgos (1499)». *Bulletin of Spanish Studies* 86.1 (2009): 1-17.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Sevilla: Juan Cromberger, 1535.
- , *Ain hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden mentschen ainem Ritter Calixtus unn ainer Edlen junckefrawen Melibia genant*. Trad. Christof Wirsung. Augsburg: Sigismund Grymm & Marx Wirsung, 1520.
- , *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1502 (c.1518).
- , *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Valencia: Juan Joffré, 1514.
- , *Comedia de Calisto y Melibea*. Burgos: Fadrique de Basilea, 1499?.
- ROLEVINCK, Wernerius. *Fasciculus temporum. Auctoritates de vita et moribus philosophorum ex Laertio extractae*. Hispali (Sevilla): Bartholomaeus Segura et Alphonsus de Portu, 1480.

- SAN PEDRO, Diego de. *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*. Burgos: Fadrique de Basilea, 1491.
- SCARBOROUGH, Connie. «Urban Spaces in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*». *Urban Space in the Middle Ages and the Early Modern Age*. Ed. Albrecht Classen. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, pp. 537-66.
- SCHEDL, Hartmann et al. *Liber chronicarum*. Nuremberg: Anton Koberger, 1493.
- SNOW, Joseph T. «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): Unas observaciones». *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* 6 (1987): 255-77.
- SCHMIDT, Charles. *Répertoire bibliographique strasbourgeois jusque vers 1530: Jean Grüninger 1483-1531*. Strassburg: Heitz & Mündel, 1893.
- TARENTIUS, Publius. *Comoediae. Cum directorio vocabulorum, glossa interlineari, et commentariis Donati, Guidonis, et Ascensii*. Strassburg: Johan Grüninger, 1496.
- , *Terentii Comoedia sex, a Guidone Juvenale explanatae et a Jodoco Badio, cum annotationibus suis, recognitae*. Lyon: Johannes Treschel, 1493.
- , *Eunuchus. Hernach volget ain Maisterliche vnd wolgesetzte Comedia zelesen vnd zehören lüstig vnd kurtzwyilig*. Trad. Hans Nythart. Ulm: Conrad Dinckmut, 1486.
- TUBERINUS, Johannes M. *Relatio de Simone puero Tridentino*. Augsburg: Günther Zainer, 1475. <http://lcweb2.loc.gov/service/rbc/rbc0001/2014/2014rosen0060/2014rosen0060.pdf>
- VIDAUR Y CORTEBERRÍA, Josefina. «El primer libro impreso en España con ilustraciones». *Boletín de Bibliotecas y Bibliografía* 2 (1935): 207-21.
- ZUMTHOR, Paul. *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra, 1994.

Álvarez-Moreno, Raúl, «Casa, torre, árbol, muro: hacia una morfología del escenario urbano en las ediciones antiguas de *Celestina*», *Celestinesca* 39 (2015), pp. 113-136.

RESUMEN

Este artículo propone un examen morfológico de los escenarios urbanos y arquitectónicos en los grabados de las primeras ediciones españolas de *Celestina* (Burgos 1499, Sevilla 1502/c. 1518, Valencia 1514), en contraste con los de la traducción alemana de Augsburgo (1520). Tras considerar posibles modelos alemanes, se amplía potencialmente la influencia a modelos no procedentes de ediciones teatrales. Asimismo, se exponen patrones urbanos que en términos formales las fuentes alemanas de los grabados españoles pudieron utilizar. Entre ellos estarían la escenografía visualizada desde los propios textos dramáticos, la pintura de la época, la tradición pictórica del manuscrito, la tradición gótica del dibujo arquitectónico y, especialmente, las vistas de ciudades de los difundidos libros de viajes y crónicas. Por distintos motivos, incluidos los artísticos, el estado evolutivo de estas fuentes y, por tanto, de las ediciones españolas, correspondería a una fórmula de representación espacial y arquitectónica pre-renacentista. Ello lo confirma el análisis contrastivo de sus componentes morfológicos con los de los grabados de Hans Weiditz de la edición alemana, ya en transición hacia un mundo post-Burgkmair y Dürero.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, análisis morfológico, grabados, ciudad, espacio, libros de viajes, crónicas, Dürero.

ABSTRACT

This article is a morphological analysis of the urban and architectural settings in the illustrations of the first Spanish editions of *Celestina* (Burgos 1499, Sevilla 1502/c. 1518, Valencia 1514). They are compared with the engravings from the German translation published in Augsburg (1520). After considering potential German antecedents the study extends the possible influences to other sources in addition to dramatic editions. The article also discusses in morphological terms the urban models that the German sources of the Spanish woodcuts could have used. These include the urban scenery visualized from dramatic texts, paintings, the pictorial manuscript tradition, the Gothic tradition of architectural drawing and, particularly, the cityscapes illustrated in popular editions, such as travel books and chronicles. Due to several reasons, including artistic ones, the evolutionary status of all these sources and, therefore, of the Spanish illustrations, fit a Pre-Renaissance spatial and architectonic design. This statement is confirmed through the analysis of their morphological components in contrast to the ones deployed by Hans Weiditz in the German translation, which already show a Post-Burgkmair and Post-Dürer perspective.

KEY WORDS: *Celestina*, morphological analysis, engravings, city, space, travel books, chronicles, Dürer

Seeing with Sayings: The Visual Impact of Proverbs and Refrains in *La Celestina*

John Cull
College of the Holy Cross

The *paremia*, defined as «a proverb or adage; an aphorism» (*Oxford English Dictionary*) represents a fertile testing ground for speech act theory, which originates in the William James Lectures that J. L. Austin delivered in Harvard University in 1955. And even though the distinctions articulated by Austin have been subject to multiple challenges in the years since, his primary tenets remain quite useful when discussing the nature of speech acts. I believe that proverbs and refrains can be both *constative* (true or false utterances) or *performative* (linguistic utterances whose meaning depends on the attitude of the performer). I am particularly interested here in exploring the *paremias* of *La Celestina* that Austin would deem *perlocutionary* speech acts, that is to say, those utterances that «produce certain consequential effects upon the feelings, thoughts, or actions of the audience, of the speaker, or of other persons» (Austin, p. 101). The many proverbs and refrains of *La Celestina* are often more than trite or quaint folk expressions that preserve and transmit the accumulated knowledge of past generations. In a number of key instances, these colorful commonplaces, often through their evocative visual imagery, point to a hidden code that must be deciphered in order to grasp the true meaning of the speech act. As Julio Fernández-Sevilla reminds us, «los refranes no tienen en el texto de *La Celestina* una finalidad puramente lúdica ni sólo ornamental, sino fundamentalmente estructural» («Presentadores de refranes,» p. 209).

A good deal of critical attention has been directed towards the *paremias* of *La Celestina*. Some studies focus on identifying or explaining a single *paremia* from the work (Pedrosa, Shipley's «El natural de la raposa,» and Barrick). Others examine the difficulty of translating the proverbs and refrains into other languages (Behiels, Chacoto), while still others use the number or specific usage of certain proverbs and refrains as a proof of authorship for certain acts of *La Celestina* (Cantalapiedra, Castells, Marcial-es). It is no easy task to come up with an exact number of proverbs and

refrains for the tragicomedy, for critics are divided on what constitutes a *paremia*, and as a result, many sentences, maxims and other similar expressions are often included in the tally. Another complicating factor is that the proverbs and refrains of *La Celestina* are often intentionally altered by their speakers.¹ The «fixed» expression that is a recognizable commonplace to all can be given in truncated form, evoked somewhat obliquely through allusive key words, or edited (whether mistakenly or on purpose) in order to suit the message that the speaker wishes to deliver in a veiled manner (thus the performative nature of many of these *paremias*). That is to say, the circumstances to which the proverbial utterance is applied condition its meaning. Some of the totals reported by critics are 135 (Chacoto), 194 (Castells, based on the 194 found by Cantalapiedra for the *Comedia*), 246 (Cantalapiedra, for the *Tragicomedia*), «unos 250» (Shipley, «El natural de la raposa»), 283 (Iglesias Ovejero), 431 (Fernández-Sevilla, «La creación y repetición,» pp. 190-200), and 445 (Gella Iturriaga).² I believe that a conservative approach is the most prudent, including only those *paremias* that are registered as such in the *refraneros* of the period. Ángel Iglesias Ovejero expresses this caveat in very similar terms: «La única forma de identificar como *paremias* aquellas expresiones que en apariencia lo son en *La Celestina*, o en otros textos, es el cotejo con los repertorios de refranes y frases proverbiales de la época» (p. 169).³ To this end I offer my own provisional list of 252 documentable proverbs and refrains in *La Celestina* as an appendix.⁴

1.— One wonders if one of the proverbs muttered by Sempronio in Acto 12 («quien mucho abarca, poco suele apretar,» p. 296) is an intentional mutilation of the original verb in the proverb or simply a mistake in the transmission of the text perpetuated by editor after editor, with the exception (according to Marciales, vol. II, p. 212) of Sevilla 1501. The actual *paremia*, as documented in *refraneros* of the period, makes more logical sense than the version found in *La Celestina*: «Quien mucho / abraça: poco aprieta» (Vallés); «Quien mucho abraça, poco aprieta» (Núñez de Toledo: listed as a translation of a French original). On the other hand, this could be a literal translation into Spanish of the Portuguese proverb also registered by Núñez de Toledo: «Quem todo abarca, poco ata.»

2.— The title of Gella Iturriaga's article indicates 444 proverbs and refrains, but he registered one additional *paremia* after it was too late to make any changes. His is an undocumented list of numbered *paremias* by act, with an alphabetized list of key words accompanied by the proverb number(s) where those key words can be found. Cejador y Frauca includes an unnumbered, undocumented list of the work's proverbs and refrains as an appendix to his Clásicos Castellanos edition listed in the bibliography (II: 233-237).

3.— Iglesias Ovejero offers his own list of the *paremias* of *La Celestina*, organized by means of a frustratingly arbitrary list of alphabetized key words, registering a total of 283 (pp. 174-99). I have added 30 documented *paremias* that he omits, and eliminated many others that I do not find convincing, or that were not included in the original *Tragicomedia* (such as those added to the *Auto de Traso*, Toledo 1526).

4.— In addition to the documented proverbs and refrains in the appendix, the text contains a few other expressions that it claims are proverbs, but which I have not found in any of the *refraneros* of the period that I have consulted: Celestina: «Proverbio es antiguo, que cuanto al mundo es o crece o descrece» (Acto 9, p. 238); Calisto: «Proverbio es muy antiguo: que de

Of course, many of the *paremias* found in *La Celestina* are not intended to communicate a subversive message, and many are not visual in their orientation.⁵ These might be viewed, in Austin's terms, as *locutionary* acts, or straightforward utterances that communicate something, but do not reverberate beyond their literal intent. A few examples from the work might include Sempronio's «Haz tú lo que bien digo, e no lo que mal hago» (Acto 1, p. 34⁶), Celestina's «al freír lo verá» (Acto 1, p. 62), Calisto's «¿Cómo, simple, no sabes que alivia la pena llorar la causa?» (Acto 2, p. 82); Sempronio's «A la primera voz que oyeres, tomar calzas de Villadiego» (Acto 12, p. 278); Celestina's «bien sé y barrunto de qué pie coxqueáis» (Acto 12, p. 298), etc.

Of greater impact are those *paremias* that coincide with Austin's classification of illocutionary utterances: those that are conveyed with a certain tone, force or attitude, and are meant to communicate something beyond the merely literal. These are most effective when they evoke a visual image that must be processed and applied to the situation by both the listener(s) within the text and the reader(s). For example, in a speech riddled with *paremias* in Act 1, Sempronio ponders the risks of invoking the wrath of his lovesick master by entering his room to console him. One of the proverbs he brings to bear to this dilemma is: «si muere, matarme han, e irán allá la sogá y el calderón» (Acto 1, p. 28) («Echar la sogá tras el calderón» [Núñez de Toledo]; «Echar la sogá: tras la herrada» [Vallés]; «Echar la sogá tras el caldero» [Blasco de Garay, Carta 1].) James Mabbe translated this as «the rope will go after the bucket, and one loss follow another» (p. 297). Through visualizing the double loss incurred by dropping the bucket and its rope down a well, the reader comprehends that Sempronio's actions and decisions are motivated by both greed and fear of punishment.

Another example of the many proverbs and refrains from *La Celestina* with an illocutionary function issues from the mouth of Celestina. When Sempronio laments that the caustic remarks of Pármeno are ruining their plans to fleece Calisto in the course of his cure, the bawd dismisses him with: «Yo te le traeré manso y benigno a picar el pan en el puño y seremos dos a dos y, como dicen, tres al mohino» (Acto 1, p. 60). This is a

muy alto, grandes caídas se dan» (Acto 13, p. 310). The latter expression is cited as a *dicho* in *Celestina comentada*, with an attribution to St. Augustine: «*Quanto quis in loco superiori tanto in periculo maiori versatur*» (p. 394).

5.— James R. Stamm argues that the proverbs, fables and folk-wisdom in *La Celestina*, as expressed through Celestina and Pármeno, «represent a nucleus of an older oral tradition, the world of action, counsel and reflection» (p. 377).

6.— Unless otherwise noted, all quotes from the *Celestina* provide Act and page numbers from the edition prepared by Dorothy Sherman Severin.

7.— The 1631 Mabbe translation is included in the Severin edition of the *Celestina*, on facing pages with the Spanish text.

very interesting case because a modern reader would be unlikely to comprehend that the end of this utterance does indeed present a visualizable image. In fact, it evokes two different visual images, depending on who we choose to believe. In his *Tesoro de la lengua castellana o española*, Covarrubias explains in the entry for *mohino*:

Este refrán [Tres al mohino] tuuo origen de lo que cada día acontece quando juegan quatro cada vno para sí: y alguno de ellos perdiendo se amohína: los demás se hazen a vna, y cargan sobre él. Mohindad, amohinarse. Mohinillo, el hombre pequeño enfadado, que a cada passo se enoja.

In this version then, Celestina and Sempronio, joined by Pármeno, will be three who gang up on the loser of this gambling contest: Calisto. Co-reas presents us with a very different way to visualize the proverb:

Tres al mohino: Mohino por el asno, que de ordinario son mohinos y pardillos (...) y tres al mohino, es subir tres en él, con que irá muy cargado con trabajo. De aquí se traslada mohino a significar el enfadado y disgustado. Si no vino de mofa y la frase cuando se aúnan muchos contra uno: 'son tres al mohino'; sucede en juegos y otras cosas, y en burlas.

In this case, then the three conspirators will all pile onto the back of the angry ass, Calisto. Both interpretations deliver a compelling visual image that depicts poor Calisto as a victim who will fall under the sway of three greedy bullies.

One more example of the many illocutionary proverbs of *La Celestina* will have to suffice. When a skeptical and pusillanimous Pármeno resists Celestina's best efforts to promote a friendship with Sempronio, or to enjoy the favors of Areúsa (which tempts him greatly), the go-between chides him with: «¡Oh mezquino! De enfermo corazón es no poder sufrir el bien. Da Dios habas a quien no tiene quijadas. ¡Oh simple!» (Acto 1, p. 74). This utterance contains a well-documented proverb: Da Dios habas a quien no tiene quijadas, o hadas. («Dicen esto contra los que no saben usar de la hacienda y poder» [Correas]; «Da Dios habas / a quien no tiene quixadas [Vallés]; Da Dios hauas, a quien no tiene quixadas [Mal Lara, Centuria primera]). The visual image of God giving beans to someone without jaws is totally perplexing, and its application to the present circumstances only acquires force and meaning in the clarification offered by Correas. Celestina upbraids Pármeno here for not seizing the occasion when it presents itself, and by delivering this advice in the guise of a visual enigma, she endows it with a much greater impact. Similarly, when Areúsa will not allow Celestina to indulge in the voyeuristic pleasure of

watching the couple's dalliance in bed, her angry retort elicits a very perplexing visual image which, when decoded, conveys a stern admonition: «Pues de corsario a corsario no se pierden sino los barriles» (Acto 7, p. 200]. In the entry for *barril* Covarrubias explains:

De cosario a cosario no se lleuan más que los barriles, porque como los tales salgan por la mar a solo robar, no lleuan embaraços de mercaderías, sino tan solo lo que han menester para su sustento y defensa. Aplícase a los que son cosarios en vn género de trato, y negocios que no se pueden engañar el vno al otro, en cosa de mucho momento, y precio.

We have seen a few examples now of locutionary and illocutionary *paremias* in *La Celestina*. I am primarily interested, however, in those proverbs and refrains that can be classified as perlocutionary. Although George Shipley, in «El natural de la raposa», did not make explicit use of speech act theory, he intuited, quite convincingly, how a proverb from *La Celestina* with a strong visual appeal could serve as what Austin has deemed a perlocutionary utterance, that is to say, the performance of a speech act: «what we achieve *by* saying something, such as convincing, persuading, deterring, and even, say, surprising or misleading» (Austin, p. 108). Shipley analyzes the proverb expressed in the utterance «aunque muda el pelo la raposa, su natural no despoja» (Acto 12, p. 292), and finds that it has enormous consequences on the characters of the work: «el proverbio no se refiere en absoluto a ello [the loyalty of his servant]: es amonestador e insinúa la falsedad, el asumir un papel, y una constante agresividad natural enmascarada tras apariencias cambiantes» («El natural de la raposa», p. 35).

There are many such speech acts in *La Celestina* in which a proverb of strong visual impact proves consequential. In the first act, as Celestina labors to win Pármeno's loyalty, he inadvertently plants the seed of his own destruction (and that of Sempronio and Calisto as well) as he objects: «quien torpemente sube a lo alto, más aína cae que subió» (Acto 1, p.70) («Quien torpemente subió, más presto cae que subió, o más torpemente cayó [Correas]; Quien torpemente / subió: más presto cae: que subió [Vallés]). All three characters, in pursuit of their socially illicit desires, suffer literal and figurative falls from high places that ultimately prove to be fatal. There are no stronger visual images in the entire work than those of the brains of Calisto and one of the two servants (we never learn which one) scattered on the pavement when they fall from the heights to their deaths.⁸ And the proverb is equally applicable to Melibea,

8.—González Echevarría offers a brilliant analysis of the metaphor of falling in *La Celestina*, pp. 16-19.

who also jumps to her death from the tower. The visual impact of these falls is confirmed by the decision to include engravings representing these two events in practically all the early illustrated editions of *La Celestina*. Celestina's response to Pármeno is also couched in the secret language of proverbs: «A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo» (Acto 1, p. 70). At first glance, this response is enigmatic and does not seem appropriate to the circumstances. However, Correas provides the code to deciphering Celestina's persuasive strategy: «A tuerto y a derecho, ayude Dios a los nuestros / A tuerto o a derecho, ayude Dios a nuestro consejo / A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo. Reprehenden estos tres refranes a los que quieren más su interés que la justicia y lo justo.» The spatial concept of height implied in «techo» (ceiling, roof) may perhaps be intended to foreshadow the fatally high wall from which Calisto fell and the lofty tower from which Melibea threw herself to her death (see Fig. 1).



Fig. 1 Engraving of the Valencia edition (1514) depicting the suicide of Melibea. The symbolic representation of the height of the tower is not rendered as dramatically by the artist as could have been the case.

At the end of Act II of *La Celestina*, Pármeno comes to the fateful realization that «otros se ganan por malos; yo me pierdo por bueno. El mundo es tal» (p. 88). He makes a decision, couched in the form of a proverb: «Quiero irme al hilo de la gente» (Acto 2, p. 88) («Al hilo de la gente, irse» [Correas]; «Al hilo / de la gente» [Vallés]). Covarrubias gives this meaning of the proverb: «seguir los que hazen vna vía, que van como enhilados vnos tras otros.» The *Diccionario de Autoridades* (1734) adds: «Phrase con que se significa que alguno sigue el dictamen o parecer de otro, sin averiguar su certidumbre o firmeza, solo por verle aplaudido de muchos.» That is to say, he elects to allow himself to be *strung along* [emphasis

added] by Celestina, whose famous skein (*hilado*) (skein) might be profitably viewed as a spider's web with which she entraps her victims, or the thread with which she leads them into her dark labyrinth of desire. The skein in fact appears prominently as one of the attributes that identify Celestina in many engravings of the early editions (see Fig. 2).



Fig. 2 Fragment of the engraving in Act III of the Burgos, 1499, edition. Notice the central position of the *hilado* (skein) in the image, intimating that it is the key that will allow penetration across the ominous threshold that beckons her.

Now determined to abandon all moral principles in order to prosper, Pármeno cements his resolution—and persuades himself—by ending the act with two more proverbs of great visual impact that reinforce both his greed and resentment for being the whipping boy: «A río vuelto, ganancia de pescadores. ¡Nunca más perro al molino!» (Acto 2, p. 90). In the first instance, the meaning is readily apparent: when the waters are agitated, fish are abundant. That is to say, as a provocateur, he will reap the profits of his agency. The second proverb requires further clarification, again provided by Correas: «Nunca más perro al Molino: Dicen esto las gentes escarmentadas de lo que mal les sucedió; semejanza de un perro que fue a lamer al molino, y le apalearon,» which is equivalent to the English proverb «Once burned, twice cautious.» Pármeno decides to

transition from being one of the exploited to one of the exploiters. Both of these proverbs, then, implant vivid images in the mind's eye that are endowed with moral significance through their proverbial associations. The presence of animals in these proverbs helps in this task since animals, given their didactic and symbolic uses since antiquity, are especially appropriate to convey a moral message. Their strong iconicity is confirmed by the abundance of animals in the illustrated books of the period, as, for instance, in the many versions of Aesop's fables such as *Vida de Isopet con sus fabulas historiadas* (Zaragoza, 1489).

In Act 7 Celestina alerts Pármemo that he will have to offer something in return for his friendship with Sempronio. She does it by evoking a well-known proverb: «no se toman truchas, etc.» (Acto 7, p. 178) («No se toman truchas a bragas enjutas» [Correas]; «No se toman truchas, a bragas enxutas» [Núñez de Toledo]; «No se toman truchas: a bragas enxutas» [Vallés]). In the same act, Celestina scolds Areúsa for her hesitancy to share her body with Pármemo. For this, she alludes to the dog who neither eats the cabbages itself nor allows others to partake of them: «No seas el perro del hortelano» (Acto 7, p. 192) («Como el perro del hortelano, que ni come las berzas, ni las deja comer a nadie» [Correas]; «El perro del ortelano / ni quiere comer las berças: ni que otrí coma dellas» [Vallés]). When Areúsa objects that she already has a man to take care of her, Celestina resorts to the example of the mouse that needs more than one hole to fend off the predatory cat: «No hay cosa más perdida, hija, que el mur, que no sabe sino un horado» (Acto 7, p. 196) («Al ratón que no sabe más de un agujero, el gato le coge presto» [Correas]; «El ratón que no sabe más de vn agujero, que presto le toma el gato» [Blasco de Garay, Carta 1]); «Ratón que no sabe más de vn horado, presto le toma el gato & El mur que no sabe más de vn horado, presto le toma el gato» [Núñez de Toledo]; «Al ratón / que no sabe más de vn horado / aquel atapado: presto le toma el gato» [Vallés]).⁹ The impact of the image of a cat catching a mouse is confirmed, for instance, by the seemingly gratuitous inclusion of such a scene in the engraving of the scene of the banquet in Celestina's house, Act IX, in Coci's illustrated edition. Conventionally and faithful to the text, the engraver depicts the debauchery and revelry of this Bacchanalian scene. However, he opts to add a cat toying with a mouse that he has trapped, as if reminding the reader that the characters are involved in a dangerous and potentially fatal game. That the cat is meant to depict

9.— In a study that focuses primarily on the animal proverbs of *La Celestina*, Shipley observes: «Fernando de Rojas permanece impassible y fuera todo el tiempo, mientras sus criaturas conjuran su mundo ante nosotros en sus refranes y simultáneamente demuestran la propiedad de esas veintiocho visiones proverbiales de agresión, engaño y victimización viviendo y muriendo de conformidad inconsciente con las lecciones contenidas en los proverbios» («Usos y abusos de la autoridad,» p. 243, emphasis in the original).

Celestina masterfully toying with the desires and lives of her charges is evident in the feline's traditional associations with witchcraft. (see Fig. 3)



Fig. 3 Scene of the banquet in Celestina's house in Coci's illustrated edition (Zaragoza, 1545). Notice the cat playing with a trapped mouse by the small table next to Celestina, on which she guards her pitchers of wine.

The speech acts of almost all of the characters of *La Celestina* are fraught with implied or real danger, and are often delivered through the seemingly inoffensive medium of *paremias*. Little in *La Celestina* is what it appears to be at first sight. Proverbs and refrains frequently function as subversive reminders that their audiences, both inside and outside of the text, need to be constantly on guard in processing the words spoken by the devious and self-interested main characters. In Act 11 Sempronio tries to impart this lesson to Calisto by means of a proverb: «está en manos el pandero que lo sabrá bien tañer» (264). This apparently delightful image of a musician playing his tambourine skillfully is not at all what it seems to be. While on the one hand Celestina may have the skill to deliver Melibea, she will at the same time *play* Calisto for all he is worth. One of the definitions for *pandero* in the *Diccionario de Autoridades* (1737) reads in fact: «Metaphóricamente se llama el hombre necio que habla mucho con poca substancia.» There is almost no end to the litany of proverbs in *La Celestina* that attempt to persuade by means of a vivid pictorial image combined with an attendant moral lesson. They constitute a large portion of those almost inaudible utterances muttered in an act of symbolic defiance or a veiled menace that mark the great void between what is said and what is intended: speech acts that Gerli characterizes as «the

elaborate contradictions, emotional subterfuges, connivance and plots that lie submerged beneath the language of the work» (p. 122).

No consideration of the visual imagery of *La Celestina* can be complete without taking into account the vast repertoire of symbolic images contained in its many proverbs and refrains. In this brief essay, I have only just scratched the surface of the wealth of hidden meanings decipherable by means of a close reading of the work's *paremias*. Their utilization in this work is by no means merely decorative. Fernández-Sevilla has observed that the author's strategy of adapting old adages to new intents «exige un especial discernimiento para no 'dexar passar por alto lo que faze mas al caso y vtilidad suya', es decir, para que capten los matices y las especiales intenciones al servicio de las cuales F. de Rojas ha utilizado muchos refranes y máximas» («La creación y repetición,» p. 158). It is my hope that the table that follows will serve as an invitation to other readers to appreciate the scope of the visual imagery that they evoke. Surely others will want to add some more proverbs and refrains to the list that I have elaborated and perhaps remove others. But these are the ones that I have been able to document in the earliest, and therefore most reliable, sources: the *refraneros* whose authors no doubt mined the *Celestina* in order to enrich the compilations.

A fair number of the proverbs and refrains of the *Celestina* are translations from classical and Biblical sources. Many of these are included in their original language, their source identified and their meaning analyzed, in the anonymous *Celestina comentada*, usually attributed to the mid-sixteenth century. When the *comentarista* does offer an explanation on a Spanish *paremia* without a classical precedent, he never makes any references to Spanish *refraneros* that would have been available to a scholar working around 1575, the date of the most modern work mentioned in the manuscript (*Celestina comentada*, p. xix).

In the table that follows, I have placed in brackets, following the textual quotes from *La Celestina*, the number assigned to the proverb in the list of Iglesias Ovejero. My compilation is organized by alphabetical order of the *paremias*, and the alphabetization assumes that each utterance is one continuous word. I have respected the original orthography of the *refraneros*, but modernized the accentuation. Quotes from the *Celestina* are from the edition prepared by Dorothy Sherman Severin.

Documented Paremias from *La Celestina*

<i>Paremias in Refraneros</i>	<i>Celestina Version</i>
<i>A buen entendedor, pocas palabras; o poca parola</i> (Correas); <i>a buen entendedor pocas palabras</i> (Blasco de Garay, <i>Cartas</i> 1 & 4 [1553]). <i>A buen entendedor, breue hablador</i> (Núñez de Toledo); <i>A buen entendedor / pocas palabras</i> (Vallés); <i>A buen entendedor, pocas palabras</i> (Santillana)	Sempronio: y a buen entendedor... (Acto 8, p. 220) [91]
<i>A cada cabo, hay tres leguas de quebranto.</i> (De mal camino) & <i>En cada legua hay un pedazo de mal camino</i> (Correas); <i>En cada cabo, ay dos leguas de mal quebranto</i> (Núñez de Toledo); <i>por do quiera ay tres leguas de mal quebranto</i> (Blasco de Garay, Carta 4)	Celestina: a cada cabo hay tres leguas de mal quebranto (Acto 4, p. 116) [142]
<i>Abad (El), de do canta, de allí yanta</i> (Correas); <i>El abad donde canta, donde yanta</i> (Núñez de Toledo); <i>El abad / de do canta: de allí yanta</i> (Vallés); <i>El abat donde canta, ende yanta</i> (Santillana)	Sempronio: Que el abad, de dó canta, de allí viste (Acto 6, p. 152) [1]
<i>A buen comer, o mal comer, tres vezes, beuer</i> (Núñez de Toledo); <i>A bien comer o mal comer, tres vezes beber. Ni quiero tres ni trece, que un tordo bebe cien vezes.</i> (Lo postrero añadió la vieja que no quiso tener limitadas vezes). (Correas)	Pármeno: Madre, pues tres vezes dicen que es bueno y honesto [beber vino] todos los que escribieron (Acto 9, p. 226)
<i>A dineros pagados, brazos quebrados</i> (Correas); <i>A dineros pagados: braços quebrados</i> (Vallés); <i>A dineros pagados braços quebrados</i> (Blasco de Garay, <i>Cartas</i> 1 & 4)	Sempronio: A dineros pagados, brazos quebrados (Acto 3, p. 92) [75]
<i>Adiós paredes</i> (Vallés)	Celestina: ¡Adiós, paredes! (Acto 1, p. 48) [196]

<i>¿A dó irá el buey que no are? A la carnicería</i> (Correas); <i>¿Adónde yrá el buey: que no are?</i> (Vallés); <i>¿Dónde yrá el buey, que no are?</i> (Núñez de Toledo)	Celestina: <i>¿Adónde irá el buey que no are?</i> (Acto 4, p. 106) [40]
<i>A falta de hombres buenos, hicieron a mi padre alcalde; o sois alcalde padre & ¿Quién te hizo alcalde: falta de hombres buenos</i> (Correas)	Calisto: Bien dirán de ti que te hizo alcalde mengua de hombres buenos (Acto 14, p. 320)
<i>¿A la primera açadonada, quereys sacar agua?</i> (Núñez de Toledo)	Elicia: a la segunda azadonada sacó agua (Acto 15, p. 332) [9]
<i>Alegra lo que sin trabajo se gana, y sin trabajo se aumenta</i> (Correas); <i>Alegra: lo que sin trabajo se gana</i> (Vallés)	Celestina: Todo aquello alegre que con poco trabajo se gana (Acto 9. p. 232) [14]
<i>Al freyr / lo vereys</i> (Vallés); <i>Al freyr me lo dirá</i> (Blasco de Garay, Carta 4)	Celestina: al freír lo verá. (Acto 1, p. 62) [103]
<i>Al hilo de la gente, irse</i> (Correas); <i>Al hilo / de la gente</i> (Vallés)	Pármeno: Quiero irme al hilo de la gente (Acto 2, p. 88)
<i>Al hombre vergonçoso: el diablo lo traxo a palacio & Moço vergonçoso: el diablo lo traxo a palacio</i> (Vallés); <i>Al mozo vergonzoso, el diablo lo llevó a Palacio</i> (Correas)	Celestina: que al hombre vergonzoso el diablo le trajo a palacio (Acto 7, p. 198) [274]
<i>Alivia la pena llorar la causa de ella</i> (Correas); <i>Aliuia la pena / llorar la causa</i> (Vallés)	Calisto: <i>¿Cómo, simple, no sabes que alivia la pena llorar la causa?</i> (Acto 2, p. 82) [202]
<i>Al judío / villano / ruin, dalde un palmo, y tomará quatro</i> (Correas); <i>Al ruyn dad le vn palmo: y tomará quatro</i> (Vallés)	Sempronio: que dándome un palmo, pido quatro (Acto 12, p. 296) [189]
<i>Al médico, y confesor, y letrado, la verdad a lo claro; o hablarle claro</i> (Correas)	Celestina: cumple que al médico como al confesor se hable toda verdad abiertamente (Acto 10, p. 250) [159]
<i>A los osados ayuda la fortuna; o favorece la fortuna</i> (Correas); <i>Al hombre osado, la fortuna le da la mano</i> (Núñez de Toledo); <i>a los osados ayuda la fortuna</i> (Blasco de Garay, Carta 4); <i>A los osados / ayuda la fortuna</i> (Vallés)	Celestina: la Fortuna ayuda a los osados. (Acto 1, p. 72) Celestina: jamás al esfuerzo desayudó la fortuna (Acto 4, p. 108) Celestina: ¡Oh buena Fortuna, cómo ayudas a los osados y a los tímidos eres contraria! (Acto 5, p. 140) [101]

<p><i>Al ratón que no sabe más de un agujero, el gato le coge presto</i> (Correas); <i>el ratón que no sabe más de vn agujero, que presto le toma el gato</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>Ratón que no sabe más de vn horado, presto le toma el gato</i> & <i>El mur que no sabe más de vn horado, presto le toma el gato</i> (Núñez de Toledo); <i>Al ratón / que no sabe más de vn horado / aquel atapado: presto le toma el gato</i> (Vallés)]</p>	<p>Celestina: No hay cosa más perdida, hija, que el mur, que no sabe sino un horado (Acto 7, p. 196) [179]</p>
<p><i>Al tiempo, el consejo.</i> (Se dé o se deje). (Correas); <i>Al tiempo del consejo</i> (Vallés); <i>Al tiempo el consejo</i> (Núñez de Toledo); <i>Al tiempo del consejo, Dios Dixo lo que será</i> (Blasco de Garay, Carta 1)</p>	<p>Elicia: y al tiempo el consejo (Acto 7, p. 204) [58]</p>
<p><i>A lumbre de pajas.</i> (Estar, dormir, por tener descuido: dicese más negando: no estamos a lumbre de pajas; no dormimos a lumbre de pajas) (Correas)</p>	<p>Calisto: no vengo a lumbre de pajas (Acto 12, p. 288) Celestina: no dormiríamos a lumbre de pajas (Acto 12, p. 300)</p>
<p><i>A mocedad ociosa, vejez trabajosa</i> (Correas); <i>A mocedad ociosa, vejez trabajosa</i> (Núñez de Toledo); <i>A mocedad ociosa / vejez traabajosa</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: Que la mocedad ociosa acarrea la vejez arrepentida y trabajosa (Acto 7, p. 202) [168]</p>
<p><i>A muertos y a idos, no hay amigos</i> (Correas); <i>a muertos y a ydos no ay amigos</i> (Blasco de Garay, Cartas 1 & 3); <i>A muertos y a ydos, pocos amigos</i> (Núñez de Toledo); <i>A muertos / y a idos: no ay amigos</i> (Vallés)</p>	<p>Melibea: No digan por mí: «a muertos y a idos»... (Acto 20, p. 392) [175]</p>
<p><i>Andarnos a las verdades, como hacen las comadres</i> (Correas); <i>Andarnos a las verdades, como hazen las comadres</i> (Núñez de Toledo)</p>	<p>Celestina: ¿A las verdades nos andamos? (Acto 7, p. 184)</p>
<p><i>Antes cogen o toman al mentiroso que al cojo</i> (Correas: entry for <i>La mentira no tiene cortas las piernas</i>); <i>Antes toman al mentiroso: que al coxo</i> (Vallés)</p>	<p>Sosia: dicen, que toman antes al mentiroso que al que coxquea (Acto 17, p. 356) [163]</p>

<i>A nuevo negocio, nuevo consejo</i> (Núñez de Toledo); <i>A nuevo negocio / nuevo consejo</i> (Vallés)	Celestina: A nuevo negocio, nuevo consejo se requiere (Acto 5, p. 144) [183]
<i>A otro perro con esse hueso</i> (Núñez de Toledo); <i>A otro perro / con esse hueso</i> (Vallés); <i>A otro perro con esse hueso</i> (Blasco de Garay, Cartas 1 & 4)	Areúsa: A otro perro con ese hueso. (Acto 18, p. 364) [208]
<i>A perro viejo, nunca cuz cuz</i> (Núñez de Toledo); <i>A perro viejo / no cuz / cuz</i> (Vallés); <i>A perro viejo nunca cuz cuz</i> (Blasco de Garay, Cartas 1 & 4)	Sempronio: A perro viejo no cuz cuz (Acto 12, p. 300) [207]
<i>A pie enxuto</i> (Vallés)	Sempronio: E si a pie enjuto le pudiéremos remediar... (Acto 3, p. 94)
<i>Aquel es rico: que está bien con Dios</i> (Vallés); <i>Aquel es rico, que está bien con Dios</i> (Mal Lara, Centuria primera)	Celestina: Aquel es rico, que está bien con Dios (Acto 4, p. 116) [227]
<i>Aquel va sano: que anda por lo llano</i> (Vallés)	Celestina: aquel va más sano que anda por llano (Acto 11, p. 272)
<i>A río vuelto, ganancia de pescadores</i> (Correas); <i>A río buelto, ganancia de pescador</i> (Núñez de Toledo); <i>A río buelto / ganancia de pescadores</i> (Vallés); <i>A río vuelto, ganancia de pescadores</i> (Santillana)	Pármeno: A río vuelto, ganancia de pescadores (Acto 2, p. 90) [228]
<i>A sabor de paladar / Lo que es a gusto</i> (Correas); <i>A sabor de paladar</i> (Vallés)	Celestina: a sabor de su paladar (Acto 4, p. 116) Celestina: regísvos a sabor de paladar (Acto 7, p. 178) [32]
<i>Asaz es de mal no querer sanar</i> (Correas)	Sempronio: asaz es señal mortal no querer sanar (Acto 1, p. 28) [244]
<i>Asentaíso a mesa puesta con vuestras manos lavadas y poca vergüenza</i> (Correas); <i>Sentarse a mesa puesta</i> . (El que no pone cuidado y nada le cuesta). (Correas); <i>Asentaíso a mesa puesta con vuestras manos lauadas, y poca vergüenza</i> (Núñez de Toledo)]	Celestina: vas a mesa puesta (Acto 5, p. 144) Elicia: A mesa puesta con tus manos lavadas y poca vergüenza (Acto 9, p. 224) [164]

<p><i>A tres va la vencida.</i> (El vencimiento y ser vencedor a las tres; tomado de la lucha que va a tres caídas, y de la sortija y justa, que va a tres lanzas o carreras el premio). (Correas)</p>	<p>Lucrecia: a tres me parece que va la vencida (Acto 19, p. 378)</p>
<p><i>A tuerto y a derecho, ayude Dios a los nuestros / A tuerto o a derecho, ayude Dios a nuestro consejo / A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo /</i> Reprehenden estos tres refranes a los que quieren más su interés que la justicia y lo justo (Correas); <i>A tuerto, o a derecho, nuestra casa hasta el techo</i> (Núñez de Toledo); <i>A tuerto / o a derecho / nuestra casa hasta el techo</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo. (Acto 1, p. 70) Calisto: por disfamar la vieja a tuerto o a derecho (Acto 2, p. 86) [270]</p>
<p><i>Aunque muda el pelo la raposa: su natural no despoja</i> (Vallés); <i>El pelo muda la raposa, mas el natural no despoja</i> (Núñez de Toledo)]</p>	<p>Calisto: que aunque muda el pelo la raposa, su natural no despoja (Acto 12, p. 292) [224]</p>
<p><i>A vn traydor / dos aleuosos</i> (Vallés)</p>	<p>Pármemo: ¿Cómo has pensado hacerlo, que es un traidor? Celestina: A ese tal, dos alevosos (Acto 3, p. 98) [15]</p>
<p><i>Bezerilla mansa / a su madre: y a la ajena mama</i> (Vallés)</p>	<p>Pármemo: como corderica mansa que mama su madre y la ajena (Acto 11, p. 270) [58]</p>
<p><i>Bien sé de qué pie coxeas</i> (Vallés); <i>Conocer de qué pie cojea /</i> Que tratos y mañas tiene & <i>Bien sé de qué pie cojea /</i> Esto es, bien sé la falta y mala inclinación que tiene, y su condición (Correas)</p>	<p>Sempronio: bien sé de qué pie cojeas. (Acto 1, p. 32) Celestina: bien sé y barrunto de qué pie coxqueáis (Acto 12, p. 298) [49]</p>
<p><i>Buena pro hagan los zapatos, y la barba puta</i> (Correas); <i>Reniego de casa, do a çapato nuevo dizen buena pro haga</i> (Núñez de Toledo); <i>Buena pro hagan los çapatos</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: ¡Buena pro hagan las zapatas! (Acto 9, p. 240) [283]</p>

<i>Buenas son mangas, después de pascua</i> (Núñez de Toledo); <i>Buenas son mangas: pasada la pascua</i> (Vallés); <i>Son buenas mangas después de Pascua</i> (Blasco de Garay, Carta 1)	Celestina: Buenas son mangas pasada la Pascua (Acto 9, p. 232) [156]
<i>Buen principio, la mitad es hecho</i> ; (Díjolo el latino y también el griego: «principio bueno, la mitad es hecho»). (Correas)	Celestina: Sábetete que la meitad está hecha, cuando tienen buen principio las cosas (Acto 5, p. 140) [167]
<i>Cada buhonero alaba sus agujas</i> (Mal Lara, Centuria séptima & Centuria novena)	Sempronio: Cada buhonero alaba sus agujas. (Acto 9, p. 228) [41]
<i>Cada uno dice de la feria como le va en ella</i> (Correas); <i>cada vno dize de la feria, como le va en ella</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>Cada vno dize de la heria, como le va en ella</i> (Núñez de Toledo); <i>Cada qual / habla de la feria: como le va en ella</i> (Vallés); <i>Cada qual diz de la feria cómo le va en ella</i> (Santillana)	Melibea: hablas de la feria según te va en ella (Acto 4, p. 116) [99]
<i>Caer de su asno</i> (Vallés)	Celestina: Déjale, que él caerá de su asno y acabará (Acto 6, p. 172)
<i>Cargado de hierro, cargado de miedo</i> (Correas); <i>Cargado de hierro, cargado de miede miedo</i> . [sic]. (Otros dicen <i>Cargado de miedo</i>). (Núñez de Toledo); <i>Cargado de hierro, y cargado de miedo</i> (Blasco de Garay, Carta 4); <i>Cargado de hierro / cargado de miedo</i> (Vallés)	Sempronio: No en balde dicen: cargado de hierro y cargado de miedo (Acto 12, p. 288) [122]
<i>Cerrar la boca, y abrir la bolsa</i> (Núñez de Toledo); <i>Cerrar la boca: y abrir la bolsa</i> (Vallés)	Celestina: Dile que cierre la boca y comience abrir la bolsa (Acto 1, p. 62) [37]
<i>Como coger agua en cesto</i> . (A trabajo perdido). (Correas)	Alisa: es coger agua en cesto (Acto 4, p. 110)
<i>Como el perro del hortelano, que ni come las berzas, ni las deja comer a nadie</i> (Correas); <i>El perro del ortelano / ni quiere comer las berças: ni que otrí coma dellas</i> (Vallés)	Celestina: No seas el perro del hortelano (Acto 7, p. 192) [209]

<p><i>Como piedras a tablado.</i> (Usa éste la Celestina diciendo que iban bodigos a su casa espesos como piedras a tablado...). (Correas); <i>Como piedras al tablado</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: Espesos, como piedras al tablado (Acto 9, p. 242)</p>
<p><i>Como uña y carne</i> / Los que son muy amigos (Correas); <i>Como carne / y vña</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: Su madre y yo: uña y carne (Acto 3, p. 96)</p>
<p><i>Compañía de dos, compañía de Dios</i> (Mal Lara, Centuria una); <i>Compañía de vno, compañía de ninguno; compañía de dos, compañía de Dios; compañía de tres compañía es; compañía de quatro compañía del diablo</i> (Núñez de Toledo); <i>Compañía de vno / compañía de ninguno: compañía de dos compañía de Dios: compañía de tres / compañía es; compañía de quatro / compañía del diablo</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: Ten siquiera dos, que es compañía loable (Acto 7, p. 196) [86]</p>
<p><i>Con amor se paga amor, y con tales otras, las buenas obras</i> (Correas)</p>	<p>Celestina: Pero el amor nunca se paga sino con puro amor y las obras con obras (Acto 7, p. 194) [20]</p>
<p><i>Con ese galgo, otra liebre habéis tomado</i> & <i>Con ese galgo, no mataréis más liebres.</i> (Que con aquel embuste y traza, no le engañará otra vez, ni le podrá valer nada). (Correas); <i>Con ese galgo / no matarás más liebre</i> (Vallés)</p>	<p>Sempronio: con ese galgo no tomarás, si yo puedo, más liebres (Acto 12, p. 300) [107]</p>
<p><i>Con lo que sana el hígado, enferma el baço</i> (Núñez de Toledo); <i>Con lo que sana el hígado, enferma el baço</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>Lo que es bueno para el hígado, es malo para el bazo</i> (Correas); <i>Con lo que sana el hígado: enferma el baço</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: Así que con lo que sana el hígado, enferma la bolsa (Acto 9, p. 226) [123]</p>
<p><i>Con mal está el huso cuando la barba no anda de suso</i> & <i>Guay del huso, que la barba no anda de suso</i> (Correas); <i>Guay del huso, quando la barba no anda de suso</i> (Mal Lara, Centuria quarta); <i>Guay / del huso: quando barua / no anda de suso</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: con mal está el huso, cuando la barba no anda de suso (Acto 4, p. 122) [133]</p>

<i>Con su pan se lo coma</i> (Correas)	Sosia: Pero con su pan se la coma (Acto 14, p. 316) [192]
<i>Con un clavo se saca otro</i> (Correas); <i>Un clauo / a otro alcança</i> (Vallés)	Celestina: Y un clavo con otro se expele (Acto 10, p. 254) [48]
<i>Cría el cuervo, y sacarte ha el ojo</i> . Solía decirse el corvo, para guardar consonancia: <i>Cría el corvo y sacarte ha el ojo</i> (Correas); <i>Cría cueruo / y sacar te ha el ojo</i> (Vallés); <i>Cría el cuervo; sacarte ha el ojo</i> (Santillana);	Calisto: crié cuervo que me sacase el ojo. (Acto 14, p. 320) [64]
<i>Cuando Dios da la llaga, da el remedio que la sana</i> (Correas); <i>Quien da la llaga / la medicina: y quien la herida: la cura</i> (Vallés)]	Celestina: Cuando el alto Dios da la llaga, tras ella envía el remedio (Acto 10, p. 256) Calisto: quien dio la herida la cura (Acto 6, p. 168) [83]
<i>Cuando estuvieres con el conde, no mates al hombre, que se morirá el conde, y pagarás el hombre</i> (Correas); <i>mientras biues con el conde no mates al hombre, que se morirá el conde, y pagarás el hombre</i> (Blasco de Garay, Carta 1)	Tristán: Viviendo con el conde, que no matase al hombre (Acto 14, p. 316) [158]
<i>Cuando no dan los campos, no han los santos</i> (Correas); <i>Quando no dan los campos, no han los sanctos</i> (Núñez de Toledo); <i>Quando no dan / los campos: no han los santos</i> (Vallés)	Sempronio: Cuando hay que roer en casa, sanos están los santos (Acto 9, p. 222)
<i>Cuando (Quando) pobre franco, quando rico auaro</i> (Núñez de Toledo); <i>Quando pobre franco: quando rico: auariento</i> (Vallés)	Sempronio: Cuando pobre, franca; cuando rica, avarienta (Acto 12, p. 298) [216]
<i>Da Dios habas a quien no tiene quijadas, o hadas</i> . (Dicen esto contra los que no saben usar de la hacienda y poder). (Correas); <i>Da Dios habas / a quien no tiene quixadas</i> (Vallés); <i>Da Dios hauas, a quien no tiene quixadas</i> (Mal Lara, Centuria primera)	Celestina: Da Dios habas a quien no tiene quijadas (Acto 1, p. 74) [77]

<i>Dádivas quebrantan peñas y hacen venir de las greñas</i> (Correas); <i>dádivas que quebrantan peñas</i> (Blasco de Garay, Cartas 3 & 4); <i>Dádivas quebrantan peñas</i> (Núñez de Toledo); <i>Dádivas / quebrantan peñas</i> (Vallés); <i>Dádivas quebrantan peñas</i> (Santillana)	Celestina: [el dinero] quebranta peñas (Acto 1, p. 98) [67]
<i>De cossario a cossario, no se lleuan sino los barriles</i> (Núñez de Toledo); <i>De cosario a cosario / no se pierden / si no los barilles [sic]</i> (Vallés); <i>De cossario a cossario non se pierden sinon los barriles</i> (Santillana)	Celestina: Pues de corsario a corsario no se pierden sino los barriles (Acto 7, p. 200) [60]
<i>De Dios en ayuso</i> (Vallés); <i>De Dios en ayuso</i> (Mal Lara, Centuria primera)	Celestina: yo le hice hombre, de Dios en ayuso (Acto 7, p. 178)
<i>Del airado huye poco: del enemigo del todo</i> (Vallés); <i>Del ayrado vn poco te desuía, del callandríz toda tu vida</i> (Núñez de Toledo)	Celestina: del airado es de apartar por poco tiempo; del enemigo, por mucho (Acto 4, p. 136) [12]
<i>De lo poco / poco: de lo mucho / no nada</i> (Vallés)	Sempronio: el refrán de los niños, que dicen: «de lo poco, poco; de lo mucho, nada» (Acto 12, p. 298) [218]
<i>Del monte sale con que se arde</i> (Núñez de Toledo); <i>Del monte sale / quien al monte quema</i> (Vallés)	Calisto: del monte sale con que se arde. (Acto 14, p. 320) [170]
<i>De los enemigos los menos</i> (Blasco de Garay, Carta 4); <i>De los enemigos / los menos</i> (Vallés)	Pármeno: de los enemigos, los menos (Acto 12, p. 302) [88]
<i>De los escarmentados se leuantan los arteros</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>De los escarmentados, se leuantan los arteros</i> (Núñez de Toledo); <i>De los escarmentados / salen los arteros</i> (Vallés)	Celestina: la experiencia y escarmentamiento hace los hombres arteros (Acto 5, p. 140) [25]
<i>De otro temple está esta gayta</i> (Vallés); <i>Templar gaitas</i> . (Por llevar mal la condición de alguno, siendo molesta). (Correas)	Sempronio: De otro temple está esta gaita (Acto 1, p. 32) [104]
<i>Dezir el sueño / y la soltura</i> (Vallés)	Celestina: Díjele el sueño y la soltura (Acto 3, p. 96)

<i>Dezír, y hazer, no comen a vna mesa</i> (Mal Lara, Centuria décima); <i>Dezír / y hazer / no comen a vna mesa</i> (Vallés)	Areúsa: Aquí quiero ver si decir y hacer si comen juntos a tu mesa (Acto 18, p. 364) [69]
<i>Día y vito, y sartén para eso</i> (Día y vito es el sustento de cada día justamente cuando llega y no sobra, y añaden esta piedad: <i>denos Dios día y vito, y parte en paraíso</i>) (Correas)	Elicia: No quiero en este mundo, sino día y vito y parte en paraíso (Acto 7, p. 204) [71]
<i>Dice al doliente el sano. Dios te dé salud, hermano</i> (Correas); <i>Dize al doliente el sano, Dios te dé salud hermano</i> (Núñez de Toledo); <i>Dize al doliente el sano / dios te ayude hermano</i> (Vallés)	Calisto: Dice el sano al doliente: «Dios te dé salud.» (Acto 8, p. 218) [80]
<i>Di tu secreto a tu amigo, y hacerte ha su cautivo, o y serás su cautivo</i> (Correas)	Pármeno: A quien dices el secreto, das tu libertad (Acto 2, p. 84) Celestina: No pienses que soy tu cativa por saber mis secretos y mi vida pasada (Acto 12, p. 300) [250]
<i>Donde una puerta se cierra, otra se abre.</i> (Truécanlo por donaire: «donde una puerta se abre, otra se cierra,» y tienen aplicación) (Correas); <i>do vna puerta se cierra, otra se abre</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>Quando vna puerta / se cierra: otra se abre</i> (Vallés); <i>Donde vna puerta se cierra, otra se abre</i> (Núñez de Toledo)	Areúsa: que cuando una puerta se cierra, otra suele abrir la fortuna (Acto 15, p. 334) [222]
<i>Echa otra sardina, que otro ruyn viene</i> (Núñez de Toledo)	Sempronio: que se eche otra sardina para el mozo de caballos (Acto 8, p. 210) [249]
<i>Echar la barba en remojo</i> (Por escarmentar en cabeza ajena), (Correas); <i>quando la barba de vuestro vezino viéredes pelar, poned la vuestra en remojo</i> (Correas & Blasco de Garay, Carta 1); <i>Quando la barua de tu vezino vieres quemar: pon la tuya a remojar</i> (Vallés)	Pleberio: debemos echar nuestras barbas en remojo (Acto 16, p. 340) [30]

<i>Echar la sogá: tras la herrada</i> (Vallés); <i>Echar la sogá tras el caldero</i> (Blasco de Garay, Carta 1)	Sempronio: si muere, matarme han, e irán allá la sogá y el calderón (Acto 1, p. 28) [252]
<i>El avariento rico, ni tiene pariente ni amigo</i> (Correas); <i>El auariento rico, ni tiene pariente, ni amigo</i> (Núñez de Toledo); <i>El auariento rico / ni tiene pariente: ni amigo</i> (Vallés)	Calisto: Cuando el vil está rico, no tiene pariente ni amigo (Acto 14, p. 320) [278]
<i>El bien no es conocido, hasta que es perdido</i> (Blasco de Garay, Carta 1)	Elicia: ¡Oh bien [...] jamás te consientes conocer hasta que te perdemos! (Acto 15, p. 334) [35]
<i>El consejo muda el viejo, y porfía el necio.</i> (Porque el viejo está experimentado, y acomódase con el tiempo; lo que no hace el necio). (Correas)	Celestina: El propósito muda el sabio; el necio persevera (Acto 5, p. 144) [237]
<i>El dinero todo lo puede y vence; todo lo puede el dinero; el dinero lo puede todo; el dinero lo acaba todo; todo le acaba el dinero</i> (Correas)	Celestina: Todo lo puede el dinero (Acto 3, p. 98) [76]
<i>El Dios os salve; por el trasero, o cuchillada por la cara. Un Dios os salve</i> (Correas); <i>Galana es mi comadre sino le affeasse aquel Dios os salve</i> (Núñez de Toledo)	Lucrecia: Hermosa era con aquel su Dios os salve (Acto 4, p. 118) [120]
<i>El dormir no quiere prisa, ni la prisa quiere dormir</i> (Correas)	Tristán: Calla, que el dormir no quiere prisa (Acto 14, p. 324) [85]
<i>El duro adversario amansa las furias del contrario</i> (Correas)	Celestina: como dicen: el duro adversario entibia las iras y sañas (Acto 12, p. 302) [8]
<i>El gusto dañado / juzga por dulce: lo amargo</i> (Vallés); <i>Al gusto dañado, lo dulce es amargo.</i> (Experimentase en enfermedades). (Correas)	Areúsa: el gusto dañado muchas veces juzga por dulce lo amargo (Acto 9, p. 228) [115]
<i>El lobo y la vulpeja todos son de vna conseja</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>Lobo (El) y la vulpeja, todos son en la conseja</i> (Correas); <i>El lobo y la vulpeja, todos son de vna conseja</i> (Núñez de Toledo); <i>El lobo / y la vulpeja: todos son en la conseja</i> (Vallés)	Areúsa: Por los santos de Dios, el lobo es en la conseja (Acto 17, p. 350) [146]

<i>El loco, por la pena es cuerdo</i> (Núñez de Toledo); <i>El loco que por la pena es cuerdo</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>El loco por la pena es cuerdo</i> (Vallés)	Tristán: Que, aunque es algo loco, la pena le hará cuerdo (Acto 13, p. 306) [148]
<i>El médico lastimero, gran señal deja en el cuero.</i> (Habla del cirujano tímido en cortar y dar cauterio; avisa que haga su oficio conforme al arte, aunque sea con dolor, y que castigue cada uno al hijo con dolor, porque no sea malo). (Correas)	Celestina: la cura del lastimero médico deja mayor señal (Acto 10, p. 254) [160]
<i>El mozo del escudero gallego, que andaba todo el año descalzo, y por un día quería matar al zapatero</i> (Correas)	Calisto: ¿Quieres decir que soy como el mozo del escudero gallego? (Acto 8, p. 218) [173]
<i>El que las sabe, las tañe</i> (Núñez de Toledo); <i>El que las sabe: las tañe</i> (Vallés); <i>El que las sabe las tañe</i> (Blasco de Garay, Carta 1)	Celestina: ¡Alahé, alahé, la que las sabe las tañe! (Acto 1, p. 74) Celestina: Por eso dicen: quién las sabe las tañe (Acto 5, p. 140) [236]
<i>El que quiere mentir, alargue los testigos; o alarga los testigos</i> (Correas)	Sosia: Señora, no alarguemos los testigos (Acto 17, p. 356) [262]
<i>El rayo y el amor, la ropa sana y quemado el corazón.</i> (Muchas veces el rayo mata sin tocar en la ropa, y deshace una espada sin dañar la vaina, y hace otros tales efectos maravillosos). (Correas); <i>El rayo, y el amor, la ropa sana, y quemado el corazón.</i> (Muchas veces el rayo mata sin tocar en la ropa, y haze efetos marauillosos). (Núñez de Toledo)	Pleberio: Ni sé si hieres con hierro, ni si quemas con fuego. Sana dejas la ropa; lastimas el corazón. (Acto 21, p. 400) [21]
<i>El sutil ladrón / busca / el rico mesón</i> (Vallés)	Alisa: El sutil ladrón siempre rodea las ricas moradas (Acto 10, p. 260) [136]
<i>El vulgo / no perdona las tachas: a ninguno</i> (Vallés); <i>No perdona el vulgo tacha de ninguno</i> (Núñez de Toledo)	Sempronio: Señora, el vulgo parlero no perdona las tachas de sus señores (Acto 9, p. 230) [279]
<i>En achaque de trama vistes acá nuestra ama</i> (Núñez de Toledo); <i>Con achaque de trama, está acá nuestra ama, o está cá nuestra ama</i> (Correas); <i>En acheque de trama / está aqua / nuestrama</i> (Vallés)	Celestina: como dicen: en achaque de trama, etc. (Acto 5, p. 144) [6]

<p><i>En casa de Mari Rabadilla cada qual con su escudilla</i> (Núñez de Toledo); <i>En casa de Marinilla, cada vno con su escudilla</i> (Blasco de Garay, Carta 1)</p>	<p>Sempronio: pues ya tienes tu escudilla como cada cual (Acto 8, p. 210) [94]</p>
<p><i>En casa llena, presto se guisa la cena</i> (Núñez de Toledo); <i>En casa llena: presto se guisa la cena: y en la vazía más ayna</i> (Vallés); <i>En casa llena presto se guisará la cena</i> (Blasco de Garay, Carta 1)</p>	<p>Pármeno: En casa llena presto se adereza cena (Acto 8, p. 214) [45]</p>
<p><i>En el aldigüela, más mal hay que se suena</i> / Refrán es muy antiguo, no tan moderna como el autor de una comedia dice... (Correas); <i>en el aldegüela más mal ay, que suena</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>En laldehuela: más mal ay: que suena</i> (Vallés); <i>En el aldea que no es buena, más mal ay que suena</i> (Núñez de Toledo); <i>En el aldehuela más mal ha que non suena</i> (Santillana)</p>	<p>Elicia: Pues más mal hay que suena (Acto 15, p. 330) [153]</p>
<p><i>En las adversidades se prueban y conocen los amigos, y saben las poridades</i> (Correas)</p>	<p>Celestina: El cierto amigo en la cosa incierta se conoce, en las adversidades se prueba (Acto 7, p. 178) Calisto: y en ellas [las adversidades] se prueba el corazón recio o flaco (Acto 13, p. 310) [17]</p>
<p><i>En manos está el pandero que lo sabrá bien tañer</i>; o <i>en manos está el pandero de quien lo sabrá tañer</i> (Correas); <i>En manos está el pandero, de quien lo sabrá tañer</i> (Núñez de Toledo)</p>	<p>Sempronio: está en manos el pandero que lo sabrá bien tañer (Acto 11, p. 264) [195]</p>
<p><i>Enojar a otro, y herirse en el ojo</i> (Núñez de Toledo)</p>	<p>Areúsa: que antes me quebraré un ojo que enojarte (Acto 7, p. 200) [90]</p>
<p><i>En salvo está quien repica</i> (Correas); <i>En saluo está, quien repica</i> (Núñez de Toledo)</p>	<p>Pármeno: a salvo está el que repica (Acto 11, p. 270) [243]</p>
<p><i>En tal caso / las paredes han oydos</i> (Vallés); <i>En consejas / las paredes han orejas</i> (Vallés); <i>Las paredes han oydos</i> (Blasco de Garay, Carta 4)</p>	<p>Sempronio: como dicen, las paredes han oídos. (Acto 1, p. 50) [197]</p>

<i>Entre col y col, lechuga; así plantan los hortelanos.</i> (Dícese cuando entre el trabajo se toma algún alivio, o se mezclan cosas diversas). (Correas); <i>Entre col/ y col: lechuga</i> (Vallés); <i>Entre col y col lechuga</i> (Núñez de Toledo)	Pármeno: Entre col y col, lechuga (Acto 6, p. 150) [141]
<i>En vna hora / no se ganó çamora</i> (Vallés)	Celestina: en una hora no se ganó Zamora (Acto 6, p. 166) [282]
<i>Esperan los servidores galardón, y sacan baldón</i> (Correas)	Calisto: en el servicio del criado está el galardón del señor (Acto 2, p. 84) Areúsa: Así que esperan galardón, sacan baldón (Acto 9, p. 236) [106]
<i>Esperar salud en muerte ajena se condena</i> (Correas); <i>Esperar salud: en muerte ajena</i> (Vallés)	Sempronio: Aunque malo es esperar salud en muerte ajena, e quizá me engaña el diablo. (Acto 1, p. 28)
<i>Está / en sus treze</i> (Vallés)	Sempronio: En sus trece está este necio. (Acto 1, p. 40)
<i>Extremo es creer a todos, y yerro no creer a ninguno</i> (Correas)	Celestina: Extremo es creer a todos y yerro no creer a ninguno (Acto 1, p. 72) [280]
<i>Flaca está la fidelidad que temor de pena la convierte en lisonja</i> (Correas)	Pármeno: Señor, flaca es la fidelidad que temor de pena la convierte en lisonja (Acto 2, p. 88) [100]
<i>Gran parte / es de salud: desearla</i> (Vallés)	Celestina: Gran parte de la salud es desearla (Acto 10, p. 248) [241]
<i>Hacer de su hierro.</i> (Señalar por suyo: también por castigar). (Correas); <i>Hazer de su hierro</i> (Vallés)	Celestina: Pero yo le haré de mi hierro (Acto 3, p. 98)
<i>Hacer una raya en el agua.</i> (Maravillarse de que uno hizo lo que no solía). (Correas); <i>Podemos hacer una raya en el agua para que no se deshaga.</i> (A cosa rara / Cuando uno hace lo que no solía). (Correas); <i>Hazer raya en el agua</i> (Núñez de Toledo); <i>Hazer raya / en el agua</i> (Vallés)	Elicia: ¡Quiero hacer una raya en el agua! (Acto 3, p. 102)
<i>Hacientes y consintienes han pena por igual</i> (Correas); <i>Hazientes: y consentientes: han pena por yqual</i> (Vallés)	Calisto: hacientes y consintientes merecen igual pena (Acto 14, p. 322) [118]
<i>Hazer bien / semejar a Dios</i> (Vallés)	Melibea: hacer beneficio es semejar a Dios (Acto 4, p. 122) [33]

<p><i>Haz lo que bien digo, y no lo que mal hago; o haced</i> (Correas); <i>Haz: lo que bien digo: y no: lo que mal hago</i> (Vallés); <i>Haz lo que bien digo, y no lo que mal hago</i> (Núñez de Toledo)</p>	<p>Sempronio: Haz tú lo que bien digo, e no lo que mal hago. (Acto 1, p. 34) [117]</p>
<p><i>Hincharse las narices.</i> (Por enojarse). (Correas)</p>	<p>Pármeno: ¡No me hanches las narices con esas memorias! (Acto 12, p. 300)</p>
<p><i>Hombre apercebido, medio combatido</i> (Núñez de Toledo); <i>Hombre apercebido / medio combatido o no es decebido</i> (Vallés); <i>Hombre apercebido medio combatido</i> (Blasco de Garay, Carta 4)</p>	<p>Calisto: porque como dicen: el hombre apercebido, medio combatido (Acto 12, p. 276) [126]</p>
<p><i>Honra y prouecho no cabe en un saco</i> (Blasco de Garay, Carta 4, 1553); <i>Honrra y prouecho, no caben en vn saco</i> (Núñez de Toledo); <i>Onra: y prouecho: no cabe en vn techo</i> (Vallés); <i>Oficio de consejo, honra sin prouecho</i> (Correas); <i>Officio de consejo, honrra sin prouecho</i> (Núñez de Toledo); <i>Onra / sin prouecho anillo en dedo</i> (Vallés); <i>Honra y prouecho no caben en un saco, techo y en un cesto</i> (Correas)</p>	<p>Celestina: honra sin provecho, no es sino como anillo en el dedo. Y pues entrambos no caben en un saco, acoge la ganancia. (Acto 7, p. 198) [128]</p>
<p><i>Huir de un peligro y dar en otro</i> (Correas)</p>	<p>Calisto: por huir hombre de un peligro, cae en otro mayor. (Acto 1, p. 50) [201]</p>
<p><i>Ir por lana y volver trasquilado / Cuando fue a ofender y volvió ofendido; acomódase a cosas semejantes, cuando salen al revés de lo intentado</i> (Correas); <i>Ires por lana, y vermes tresquilada</i> (Núñez de Toledo); <i>Uenir por lana: y voluer tresquilado</i> (Vallés)</p>	<p>Sempronio: No vayas por lana y vengas sin pluma (Acto 3, p. 102) Sosia: Esperadme, quizá venís por lana... (Acto 19, p. 380) [138]</p>
<p><i>Jo, que te estrego, burra de mi suegro</i> (Correas); <i>Xo que te estriego, burra de mi suegro</i> (Mal Lara, Centuria novena); <i>Xo / que te estrego /asna coxa</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: ¡Jo que te estriego, asna coja! (Acto 1, p. 62) [26]</p>

<i>La costumbre larga, los dolores amansa</i> (Correas); <i>La costumbre luenga: amansa los / dolores</i> (Vallés)	Sempronio: Que la costumbre luenga amansa los dolores (Acto 3, p. 94) [62]
<i>La esperança luenga / aflige el corazón</i> (Vallés)	Celestina: Porque, como dicen, el esperanza luenga aflige el corazón (Acto 1, p. 50) [95]
<i>La hambre despierta el ingenio</i> (Correas); <i>No hay mejor maestra, que necesidad y pobreza</i> (Núñez de Toledo)	Pármeno: La necesidad y pobreza, la hambre, que no hay mejor maestra en el mundo, no hay mejor despertador y avivadora de ingenios (Acto 9, p. 224) [182]
<i>La judía de Çaragoça / que cegó: llorando duelos ajenos</i> (Vallés); <i>la Iudía de Zaragoza que llorando duelos ajenos cegó</i> (Blasco de Garay, Carta 1)	Pármeno: jamás llorarás duelos ajenos (Acto 12, p. 276)
<i>La muger y el vino sacan el hombre de tino</i> (Núñez de Toledo)	Sempronio: las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar (Acto 1, p. 36) [178]
<i>La sangre sin fuego hierue</i> (Núñez de Toledo)	Celestina: la sangre nueva poco calor ha menester para hervir (Acto 4, p. 128) [245]
<i>Las riñas de por San Juan son paz para todo el año</i> (Correas)	Sempronio: Sea lo pasado cuestión de San Juan y así paz para todo el año (Acto 8, p. 214) [65]
<i>La vejez / pocos la veen / y esos: nunca de hambre mueren</i> (Vallés)	Elicia: que la vejez pocos la ven y de los que la ven ninguno murió de hambre (Acto 7, p.204) [272]
<i>Lo bueno vale caro, y lo malo hace daño.</i> (Entiéndese del vino), (Correas); <i>Lo bueno / vale caro: y lo malo / haze daño</i> (Vallés)	Celestina: No tiene [el vino] sino una tacha, que lo bueno vale caro y lo malo hace daño (Acto 9. p. 226) [39]
<i>Lo / que se desea: gozada nunca lo vea</i> (Vallés)	Sempronio: lo que mucho se desea jamás se piensa ver concluido (Acto 3, p. 102) [70]
<i>Los días / no se van / en valde</i> (Vallés)	Melíbea: Bien dicen que los días no [se] van en balde (Acto 4, p. 118) [72]
<i>Los huessos que acabo de roer, no me los des a comer</i> (Núñez de Toledo)	Celestina: ¡Los huesos que yo roí, piensa este necio de su amo de darme a comer! (Acto 1, p. 62) [129]

<p><i>Los muertos abren los ojos a los que vivan.</i> (Entiéndese con la hacienda con que medran los herederos) & <i>Los muertos abren los ojos a los vivos.</i> (Con el ejemplo de que murieron, y lo mismo será de nos...). (Correas); <i>Los muertos abren los ojos a los que viuen.</i> (Entiende con la herencia). (Núñez de Toledo); <i>Los muertos / abren los ojos: a los que biuen</i> (Vallés)</p>	<p>Areúsa: Por esto se dice que los muertos abren los ojos de los que viven (Acto 17, p. 350) [176]</p>
<p><i>Los peregrinos, muchas posadas, y pocos amigos</i> (Núñez de Toledo)</p>	<p>Celestina: Que, como Séneca dice, los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades (Acto 1, p. 68) [206]</p>
<p><i>Mal ageno, cuelga de pelo</i> (Núñez de Toledo); <i>Duelo ageno de pelo cuelga</i> (Blasco de Garay, Carta 4); <i>Cuidado ajeno, de pelo cuelga</i> (Correas); <i>Duelo ajeno / de pelo cuelga</i> (Vallés)</p>	<p>Calisto: No se dice en balde que mal ajeno de pelo cuelga (Acto 12, p. 274) [154]</p>
<p><i>Mala señal de amor, huir y volver los ojos</i> (Correas); <i>mala señal de amor: huyr: y volver la cara</i> (Vallés)</p>	<p>Pármeno: Y como dicen: mala señal es de amor, huir y volver la cara (Acto 7, p. 188) [131]</p>
<p><i>Mal me quieren mis comadres, porque les digo las verdades; bien me quieren mis vecinas porque les digo las mentiras</i> (Correas); <i>Mal me quieren mis comadres, porque les digo las verdades</i> (Núñez de Toledo); <i>Mal me quieren mis comadres, porque digo las verdades</i> (Santillana); <i>Mal me quieren / mis comadres / porque les digo las verdades: bien / me quieren mis vezinas: porque les digo las mentiras</i> (Vallés)</p>	<p>Pármeno: Mal me quieren mis comadres, etc. (Acto 2, p. 88) [51]</p>
<p><i>Mal me va con este luto.</i> (Dicho por Elicia en la Celestina). (Correas)</p>	<p>Elicia: Mal me va con este luto (Acto 17, p. 348)</p>
<p><i>Mal por mal, no se deue dar</i> (Núñez de Toledo); <i>Mal por mal: no se deue tomar</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: y no dar mal por mal (Acto 1, p. 62) [155]</p>
<p><i>Mantenerse / del ayre</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: ¿Habíame de mantener del viento? (Acto 3, p. 96)</p>

<i>Más es el ruido que las nueces, cagajones descabeces</i> (Correas); <i>muchas veces es más el ruydo, que las nuezes</i> (Blasco de Garay, Carta 3); <i>Más es el ruydo, que las nuezes</i> (Núñez de Toledo)	Celestina: más es el ruido que las nueces (Acto 9, p. 244) [233]
<i>Más quisiera estar al sabor que no al olor / Oliendo buen manjar</i> (Correas). <i>Más querría estar al sabor que no al olor / Es variable</i> (Correas); <i>Más querría estar al sabor, que al olor</i> (Núñez de Toledo); <i>Más querría / estar al sabor: que al olor</i> (Vallés)	Celestina: querrías más estar al sabor, que al olor de este negocio. (Acto 5, p. 146) [238]
<i>Más vale a quien Dios ayuda, que al que mucho madruga</i> (Correas); <i>más vale al que Dios ayuda, que al que mucho madruga</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>Más vale quien Dios ayuda, que quien mucho madruga</i> (Santillana); <i>Más vale / a quien Dios ayuda: que quien mucho madruga</i> (Vallés)	Elicia: Más vale a quien Dios ayuda, etc. (Acto 3, p. 102) Sempronio: Por eso dicen, más vale a quien Dios ayuda, que quien mucho madruga (Acto 8, p. 212) [82]
<i>Más vale estar / sola: que mal / acompañada</i> (Vallés)	Calisto: Valiera más solo, que mal acompañado (Acto 2, p. 88) [3]
<i>Más valen / migajas de rey: que çatico de cauallero</i> (Vallés)	Celestina: los sabios dicen que vale más una migaja de pan con paz, que toda la casa llena de viandas con rencilla (Acto 9, p. 238) [194]
<i>Más vale prevenir que ser prevenidos</i> (Correas)	Pleberio: más vale prevenir que ser prevenidos (Acto 16, p. 340) [219]
<i>Más vale un día del discreto que toda la vida del necio</i> (Correas); <i>Más vale vn día del discreto que toda la vida del necio</i> (Núñez de Toledo); <i>Más vale / vn día del discreto: que toda la vida / del necio</i> (Vallés)	Elicia: No en balde se dice: que vale más un día del hombre discreto que toda la vida del necio y simple (Acto 17, p. 348) [84]
<i>Meter aguja: y sacar reja</i> (Vallés); <i>Dar aguja, para sacar reja</i> . (Antes que el otro queda declarado del todo: «dar aguja,» por los que dan poco, porque les den mucho). (Correas); <i>Mete aguja, y sacar reja</i> (Núñez de Toledo); <i>Dan aguja, por sacar reja</i> (Mal Lara, Centuria segunda)	Lucrecia: Nunca metes aguja sin sacar reja (Acto 4, p. 110) [11]

<p><i>Mientras más moros, más ganancia</i> (Santillana); <i>A más Moros, más ganancia</i> (Correas); <i>mientras más moros más ganancia</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>Mientra más Moros, más ganancia</i> (Núñez de Toledo); <i>A más moros / más ganancia & Mientra / más moros: más ganancia</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: mientras más moros, más ganancia (Acto 7, p. 198) [172]</p>
<p><i>Mucho sabe la zorra, pero más el que la toma</i> (Correas); <i>Mucho / sabe la raposa: y más quien la toma</i> (Vallés)</p>	<p>Tristán: y si sabe mucho la raposa, más el que la toma (Acto 19, p. 372) [225]</p>
<p><i>Muchos por dar en el clavo, destruyen el blanco.</i> (Ballesteros). (Correas); <i>Muchos, por dar en el clauo, fallecen del blanco</i> (Núñez de Toledo)</p>	<p>Pármemo: muchos con codicia de dar en el fiel, yerran el blanco (Acto 1, p. 60) [36]</p>
<p><i>Mucho va / de pedro a pedro & Diferencia va / de pedro / a pedro</i> (Vallés); <i>Diferencia hay de Pedro a Pedro; diferencia hay de uno a otro</i> (Correas)</p>	<p>Celestina: ¿No sabes que dice el refrán que mucho va de Pedro a Pedro? (Acto 7, p. 184) [200]</p>
<p><i>Mudar costumbre: es a par de muerte</i> (Vallés); <i>Mudar costumbre, es a par de muerte</i> (Blasco de Garay, Carta 1)</p>	<p>Elicia: mudar costumbre es a par de muerte (Acto 15, p. 338) [174]</p>
<p><i>Múdase el zelo con el pelo</i> (Núñez de Toledo)</p>	<p>Celestina: como dicen: múdanse costumbres con la mudanza del cabello y variación (Acto 7, p. 176)</p>
<p><i>Mueran y vivamos, con salud los enterremos, sus haciendas les comamos en caridad.</i> (Palabras son de los pobres que andan por los lugares a pedir y gozar de la caridad que se reparte en entierros, honras y memorias, y vienen bien aplicadas a los curas). (Correas); <i>Mueran: y viuamos: con salud / los enterremos</i> (Vallés)</p>	<p>Areúsa: como dicen; mueran y vivamos (Acto 15, p. 338) [171]</p>
<p><i>Ninguno da lo que no tiene, o nadie da lo que no tiene</i> (Correas)</p>	<p>Centurio: Ninguno da lo que no tiene (Acto 18, p. 362) [68]</p>
<p><i>No arriendo / tus escamochos</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: ¡No quiero arrendar tus escamochos! (Acto 7, p. 196) [93]</p>

<i>No da paso seguro quien corre por el muro / Aquel va más sano que va por lo llano</i> (Correas); <i>No da paso seguro, quien corre por el muro</i> (Núñez de Toledo); <i>No da passo seguro: quien corre por el muro: aquel / va más sano: que va / por lo llano</i> (Vallés)	Celestina: Porque como dicen: no da paso seguro quien corre por el muro (Acto 11, p. 272) [180]
<i>No es oro todo lo que reluce, ni harina lo que blanquea / Decía antes, trocado: «No es todo oro lo que reluce»</i> (Correas); <i>no es oro todo lo que reluze, ni harina lo que blanquea</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>No es todo oro, lo que reluze</i> (Núñez de Toledo); <i>No es oro: todo lo que reluze: ni harina: todo / lo que blanquea</i> (Vallés)	Sempronio: ni es todo oro cuanto amarillo reluce (Acto 8, p. 218) Celestina: No ha de ser oro cuanto reluce (Acto 12, p. 296) [188]
<i>No hay ninguno tan viejo, que no piense vivir un año</i> (Correas)	Celestina: Ninguno es tan viejo, que no pueda vivir un año (Acto 4, p. 118) [277]
<i>No le arriendo la ganancia / Al que se cree que tendrá daño</i> (Correas)	Sempronio: ¡No le arriendo la ganancia! (Acto 5, p. 144) [109]
<i>No nació nadie para sí solo</i> (Correas)	Celestina: no se puede decir nacido el que para sí solo nació (Acto 4, p. 122) [181]
<i>No pongáis tasa donde el rey no la pone ni lo manda</i> (Correas)	Celestina: no quiero poner tasa donde el rey no la pone (Acto 9, p. 234) [259]
<i>No se pierde lo que se dilata, aunque se tarda</i> (Correas)	Calisto: no se pierde lo que se dilata (Acto 6, p. 164) [74]
<i>No se toman truchas a bragas enjutas</i> (Correas); <i>No se toman truchas, a bragas enxutas</i> (Núñez de Toledo); <i>No se toman truchas: a bragas enxutas</i> (Vallés)	Celestina: no se toman truchas, etc. (Acto 7, p. 178) [269]
<i>No tener cera en el oído.</i> (Está pobre) & <i>No le quedó cera en el oído.</i> (Dice de uno que quedó muy pobre). (Correas)	Sempronio: no terná cera en el oído (Acto 12, p. 296)
<i>Nuestro gozo en el poço</i> (Núñez de Toledo); <i>Nuestro gozo: en el pozo</i> (Vallés)	Pleberio: Nuestro gozo en el pozo. (Acto 21, p. 394) [114]

<i>Nunca / faltan rogadores</i> (Vallés); <i>A virgo perdido y a cabeza quebrada, nunca faltan rogadores, ni por ladrones</i> (Correas)	Celestina: Que nunca faltan rogadores para mitigar las penas (Acto 4, p. 108) [230]
<i>Nunca más perro al molino.</i> (Dicen esto las gentes escarmentadas de lo que mal les sucedió; semejanza de un perro que fue a lamer al molino, y le apalearon). (Correas); <i>Nunca más / perro / a molino</i> (Vallés)	Pármeno: ¡Nunca más perro al molino! (Acto 2, p. 90) [210]
<i>Nunca mucho: costó poco</i> (Vallés)	Pármeno: Nunca mucho costó poco (Acto 8, p. 214) [61]
<i>O es loco, o privado, quien llama apresurado</i> (Correas); <i>O es loco, o priuado, quien llama apresurado</i> (Núñez de Toledo)	Areúsa: Quiero ir abrir, que o es loco o privado (Acto 17, p. 350) [147]
<i>Ojos ay que de legañas se pagan & ojos ay que de legañas se enamoran</i> (Blasco de Garay, Cartas 1 & 4); <i>Ay ojos: que de legaña se apagan</i> (Vallés)	Elicia: hay ojos que de legañas se agradan (acto 9, p. 226) [186]
<i>Pagar justos por pecadores</i> (Correas); <i>paguen justos por pecadores</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>Pagan justos por pecadores</i> (Vallés)	Celestina: no paguen justos por pecadores (Acto 4, p. 130) [135]
<i>Pan: y vino / anda camino: que no / moço garrido</i> (Vallés)	Celestina: Pan y vino anda camino, que no mozo garrido (Acto 4, p. 122) [193]
<i>Para adalid: eras bueno: cargado de agüeros: y recelo</i> (Vallés)	Celestina: ¡para adalid eres tú bueno, cargado de agüeros y recelo! (Acto 3, p. 102) [7]
<i>Para la mi santiguada, que de donde vino el asno venga la albarda.</i> (Lo primero es juramento ordinario de mujeres, como decir por mi cara santiguada). (Correas); <i>Para mi santiguada: que do / vino el asno: venga el albarda</i> (Vallés)	Celestina: para mi santiguada, do vino el asno vendrá el albarda. (Acto 1, p. 60) [27]
<i>Pequeña causa / desparte conformes / amigos</i> (Vallés)	Pármeno: pequeña causa desparte conformes amigos (Acto 8, p. 210) [46]

<i>Perdido es, quien tras perdido anda</i> (Correas); <i>Perdido es, quien tras perdido anda</i> (Núñez de Toledo); <i>es perdido quien tras perdido anda</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>Perdido es / quien tras perdido / anda</i> (Vallés)	Pármeno: Perdido es quien tras perdido anda (Acto 1, p. 62) [203]
<i>Picar el pan en el puño</i> (Correas); <i>Picar / el pan / en el puño</i> (Vallés)	Celestina: a picar el pan en el puño (Acto 1, p. 60)
<i>Piedra movediza, nunca moho la cobija. o nunca la cubre moho</i> (Correas); <i>pedra mouediza, nunca la cubre moho</i> (Blasco de Garay, Carta 1) & <i>pedra mouediza no cría moho</i> (Carta 4); <i>Piedra mouediza, nunca moho la cubija</i> (Núñez de Toledo); <i>Piedra mouediza / no la cubre moho</i> (Vallés); <i>Piedra mouediça non la cubre moho</i> (Santillana)	Elicia: piedra movediza que nunca moho la cobija (Acto 15, p. 338) [213]
<i>Planta muchas veces traspuesta, ni crece ni mengua</i> (Correas); <i>Planta muchas veces traspuesta, ni crece, ni medra</i> (Núñez de Toledo)	Celestina: Ni convalece la planta que muchas veces es traspuesta (Acto 1, p. 68) [215]
<i>Poco sabéis de achaque de Igreja, de Iglesia</i> (Correas); <i>Poco sabes: de achaque / de iglesia</i> (Vallés)	Celestina: Poco sabes de achaque de iglesia (Acto 7, p. 186) [5]
<i>Poner la vida al tablero.</i> (Por arriesgarla, aventurarla, a semejanza del juego de dados, que se juega en tablero). (Correas)	Celestina: Pongo mi persona al tablero (Acto 4, p. 106) Celestina: la vieja, que hoy ha puesto su vida al tablero por tu servicio (Acto 6, p. 150) Sempronio: poniendo cada día la vida al tablero (Acto 3, p. 232) Celestina: dos veces he puesto por él mi vida al tablero (Acto 12, p. 296)

<i>Por demás es cítola en el molino, cuando el molinero es sordo</i> : (Correas); <i>por demás es la cítola en el molino quando el molinero es sordo</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>Por demás es la cítola al molino, si el molinero es sordo</i> (Núñez de Toledo); <i>Por demás / es la cítola / en el molino: si el molinero / es sordo</i> (Vallés); <i>Por demás es la cítola en el molino, si el molinero es sordo</i> (Santillana)	Melibea: por demás es la cítola en el molino (Acto 16, p. 342) [47]
<i>Por d' más / es el ruego a qen / no puede auer misericordia</i> (Vallés)	Melibea: Que por demás es ruego a quien no puede haber misericordia (Acto 4, p. 126) [232]
<i>Por mucho madrugar, no amanece, más ay na</i> (Núñez de Toledo); <i>Por mucho madrugar, no amanece más ay na</i> (Blasco de Garay, Cartas 1 & 4)	Calisto: por mucho que madrugue, no amanece más aína (Acto 14, p. 324) [152]
<i>Por qué carga de agua?</i> (Cuando uno no tiene gana ni obligación de hacer lo que le piden, ¿por cuál carga de agua?). (Correas)	Areúsa: Y por cuál carga de agua le tengo de abrazar ni ver a ese enemigo? (Acto 18, p. 360) [10]
<i>Por Santa María de Agosto vuelven los frailes al regosto</i> (Correas); <i>Por santa María de Agosto, bueluen los frayles al regosto</i> (Núñez de Toledo)	Tristán: en qué mes cae Santa María de Agosto, porque sepamos si hay harta paja en casa que comamos ogaño? (Acto 14, p. 318) [247]
<i>Por ser leal, padezco mal, o padezco este mal</i> (Correas); <i>Por ser leal: padezco mal</i> (Vallés)	Pármeno: Por ser leal padezco mal (Acto 2, p. 88) [140]
<i>Quebréme el pie, quizá por bien</i> (Núñez de Toledo); <i>Me quebré el pie, quizá fue por bien</i> (Blasco de Garay,, Carta 1); <i>Cuidé estar bien, y quebréme el pie</i> (Correas); <i>Quiebre el pie: quizá por mi bien</i> (Vallés)	Celestina: Si me quebré el pie, fue por mi bien (Acto 7, p. 186) [212]

<p><i>Quedarse a buenas noches.</i> (Lo mismo [que <i>Quedarse a oscuras.</i> (Sin luz y burlado)]. (Correas); <i>A buenas noches.</i> (Cuando se apaga alguna luz o vela y quedan a oscuras, y cuando uno se despide a la noche, o pierde la vista, o algún negocio, se dice: quedóse a buenas noches). (Correas)</p>	<p>Pármeno: y quedarte has a buenas noches (Acto 12, p. 276)</p>
<p>¿Qué tenemos, hijo o hija? / Es como decir sí o no, bien o mal. (Correas); <i>Dezid vezina, ¿tenemos hijo, o hija?</i> (Núñez de Toledo)</p>	<p>Sempronio: Dime si tenemos hijo o hija (Acto 5, p. 142) [124]</p>
<p><i>Quiebra la sogá por lo más delgado</i> (Correas); <i>en fin la sogá quiebra por lo más delgado</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>Quiebra la sogá, por lo más delgado</i> (Núñez de Toledo); <i>Quiebra la sogá: por lo más delgado</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: No quiebre la sogá por lo más delgado (Acto 4, p. 130) [253]</p>
<p><i>Quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cubija</i> (Núñez de Toledo); <i>Quien a buen árbol se arrima: buena sombra / le cobija</i> (Vallés); <i>Quien a ruyn árbol se arrima, ruyn sombra le cobija hito</i> (Blasco de Garay, Carta 1)</p>	<p>Pármeno: Así que, quien a buen árbol se arrima... (Acto 8, p. 212) [24]</p>
<p><i>Quien / a otro sirue: no es libre</i> (Vallés)</p>	<p>Sempronio: Que quien a otro sirve, no es libre (Acto 9, p. 224) [145]</p>
<p><i>Quien bien quiere a Beltrán, bien quiere a su can</i> (Mal Lara, Centuria tercera); <i>Quien bien quiere a beltrán: bien quiere / a su can</i> (Vallés)</p>	<p>Areúsa: y como dicen; quien bien quiere a Beltrán, a todas sus cosas ama (Acto 17, p. 354) [32]</p>
<p><i>Quien feo ama, hermoso le parece</i> (Blasco de Garay, Cartas 1 & 4); <i>Quien feo ama, hermoso le paresce</i> (Núñez de Toledo); <i>Quien feo ama: hermoso / le parece</i> (Vallés)</p>	<p>Pleberio: Haces que feo amen y hermoso les parezca (Acto 21, p. 400) [98]</p>
<p><i>Quien hurta al ladrón, cien días gana de perdón</i> (Correas); <i>Quien hurta / al ladrón: cien días gana / de perdón</i> (Vallés); <i>Iusta razón engañar al engañador</i> (Núñez de Toledo)</p>	<p>Tristán: que quien engaña al engañador... ya me entiendes. (Acto 19, p. 372) [89]</p>

<p><i>Quien lo comió: que lo pague</i> (Vallés)</p>	<p>Areúsa: quien lo comió, aquél lo escote (Acto 15, p. 335) [52]</p>
<p><i>Quien menos / procura alcanza más bien</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: Refrán viejo es: quien menos procura, alcanza más bien (Acto 6, p. 166) [34]</p>
<p><i>Quien me vido algún tiempo, y me ve agora, ¿cuál es el corazón que no llora?</i> (Correas); <i>Quien antes te vido, y te vee agora, no ay corazón que no llora</i> (Núñez de Toledo)</p>	<p>Celestina: ¡Ay, quien me vido y quien me ve agora, no sé cómo no se quiebra su corazón de dolor! (Acto 9, p. 38) [273]</p>
<p><i>Quien mucho / abraça: poco aprieta</i> (Vallés); <i>Quien mucho abraça, poco aprieta</i> (Núñez de Toledo: traducción del francés)</p>	<p>Sempronio: quien mucho abarca, poco suele apretar (Acto 12, p. 296) [2]</p>
<p><i>Quien no cree en dolor, cree en color.</i> Porque en la color del rostro se parece la poca, o mucha salud (Núñez de Toledo)</p>	<p>Celestina: Y si no crees en dolor, cree en color (Acto 7, p. 194) [63]</p>
<p><i>Quien presto da, dos veces da</i> (Núñez de Toledo: translated from the French)</p>	<p>Celestina: Y sin duda la presta dádiva su efecto ha doblado (Acto 1, p. 78) [66]</p>
<p><i>Quien tiempo tiene y tiempo espera, tiempo viene que desespera: o tiempo viene que el diablo le lleva</i> (Correas); Blasco de Garay (<i>Cartas en refranes</i>): <i>quien espera desespera</i> (Blasco de Garay, <i>Cartas</i> 1 & 4); <i>Quien espera: desespera</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: quien tiempo tiene y mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente (Acto 9, p. 234) [266]</p>
<p><i>Quien torpemente subió, más presto cae que subió, o más torpemente cayó</i> (Correas); <i>Quien torpemente / subió: más presto cae: que subió</i> (Vallés)</p>	<p>Pármento: quien torpemente sube a lo alto, más aína cae que subió. (Acto 1, p.70) [255]</p>
<p><i>Quien trata en miel, siempre se le pega dél</i> (Dijo dél por della, por la consonancia, que la miel es hembra) (Correas); <i>Quien la miel trata: siempre se le / apegas della</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: quien la miel trata siempre se le pega de ella (Acto 9, p. 226) [166]</p>

<p><i>Quien yerra y se emienda, a dios se encomienda</i> (Núñez de Toledo); <i>Quien yerra: y se enmienda: a Dios se encomienda</i> (Vallés); <i>Quien hierra y se emienda, a Dios se encomienda</i> (Blasco de Garay, Carta 1)</p>	<p>Pármeno: quien yerra y se enmienda, etc. (Acto 7, p. 184) [92]</p>
<p><i>Quitar de un santo, para darlo a otro santo</i> (Correas); <i>Quitar de vn santo: y componer otro</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: Sería quitar a un santo para poner en otro. (Acto 7, p. 202) [248]</p>
<p><i>Recoge la memoria nueva, lo que no ha podido quitar la vieja</i> (Núñez de Toledo)</p>	<p>Pármeno: Recogía la nueva memoria lo que la vieja no ha podido quitar (Acto 1, p. 52) [161]</p>
<p><i>Reprehende las vidas ajenas con buen ejemplo, y no con dicho ni cuento / Reprehende las vidas con tu ejemplo, no con entendimiento</i> (Correas)</p>	<p>Sempronio: agora podrás ver cuán fácil cosa es reprehender vida ajena y cuán duro guardar cada cual la suya (Acto 8, p. 210) [275]</p>
<p><i>Riñen las comadres, y dícense las verdades & Riñen las comadres, y descúbrese las poridades</i> (Correas); <i>Riñen las comadres, descúbrese las poridades</i> (Núñez de Toledo); <i>Riñen las comadres, descúbrese las puridades</i> (Mal Lara, Centura novena); <i>Riñen las comadres: y descubren se / las puridades</i> (Vallés)</p>	<p>Elicia: como dicen: riñen las comadres, etc. (Acto 15, p. 332) [50]</p>
<p><i>Ruin sea, quien por ruin se tiene; lo va a decir a la plaza</i> (Correas); <i>Ruin sea, quien por ruin se tiene</i> (Núñez de Toledo); <i>Ruyn sea: quien por ruyn se tiene: y lo va a dezir a la plaça</i> (Vallés); <i>Ruyn sea quien por ruyn se tiene e lo diçe en conçejo</i> (Santillana)</p>	<p>Areúsa: Ruin sea quien por ruin se tiene (Acto 9, p. 230) [234]</p>
<p><i>Sacar el arador con pala y azadón; no se saca arador con palo de azadón</i> (Correas); <i>No se çaça arador: a pala de açadón</i> (Vallés)</p>	<p>Pármeno: es pensar sacar aradores a pala de azadón (Acto 1, p. 64) [23]</p>
<p><i>Si la locura fuesse dolores, en cada casa darían voces</i> (Núñez de Toledo); <i>Si la locura / fuesse dolores: en cada casa / auría bozes</i> (Vallés)</p>	<p>Pármeno: Pues si la locura fuese dolores, en cada casa habría voces (Acto 8, p. 208) [149]</p>

<i>Si me viste burléme, si no me viste calléme</i> (Núñez de Toledo); <i>Si me viste, reíme; si no, escarnécite</i> (Correas)]	Celestina: diciendo: «si te vi, burléme,» etc. (Acto 12, p. 296) [42]
<i>Si quieres buen consejo, pídele al hombre viejo</i> (Correas)	Celestina: el buen consejo mora en los viejos (Acto 7. p. 176) [56]
<i>Sobre dinero no ay compañero</i> (Núñez de Toledo); <i>Sobre dinero / no ay compañero</i> (Vallés)	Pármeno: sobre dinero no hay amistad (Acto 12, p. 292) [18]
<i>Tablilla de mesón, que a todos alberga, y ella quédase a la puerta</i> (Correas); <i>Tablilla de mesón, que a todos aluerga, y ella quédase a la puerta</i> (Núñez de Toledo); <i>Tablilla de mesón: que a los otros aloja y ella se queda al sereno sola</i> (Vallés)	Sempronio: hecho tablilla de mesón, que para sí no tiene abrigo y dale a todos (Acto 8, p. 210) [256]
<i>Tal aurá, tal querrá</i> (Núñez de Toledo)	Celestina: que tal hay, que tal quiere (Acto 3, p. 100) [257]
<i>Tan presto va el cordero como el carnero</i> (Correas); <i>Tan presto / va el cordero: como el carnero</i> (Vallés)	Celestina: Tan presto, señora, se va el cordero que el carnero (Acto 4, p. 118) [59]
<i>Tarde venis don Frayle, pues que recaedo, no vengo tarde</i> (Núñez de Toledo)	Pármeno: Tarde fui; pero temprano recaudé (Acto 8, p. 212) [258]
<i>Tirar coces contra el agujijón</i> (Blasco de Garay, Carta 3); <i>Dar coces contra el agujijón</i> (Del que porfía contra mayor poder y razón). (Correas); <i>echar coces, al agujijón</i> (Núñez de Toledo)	Sempronio: Huye de tirar coces al agujijón (Acto 2, p. 82)
<i>Toda comparación es odiosa.</i> (La que alza a uno y baja a otro). (Correas); <i>Toda comparación / es odiosa</i> (Vallés)	Sempronio: Toda comparación es odiosa (Acto 9, p. 230) [53]
<i>Todos somos hijos de Adán y Eua, sino que nos diferencia la seda</i> (Correas); <i>Todos somos hijos de Adán, y Eva, sino que nos diferencia la seda</i> (Núñez de Toledo); <i>Todos somos hijos de Adam: y eua: mas / diferencia nos / la seda</i> (Vallés)	Areúsa: al fin, todos somos hijos de Adán y Eva (Acto 9, p. 230) [125]

<p><i>Tomar calzas de Villadiego / Tomar las de Villadiego; tomó las de Villadiego.</i> (Para decir que alguno huyó de algún trance y aprieto . . .). (Correas); <i>Calças de villadiego</i> (Vallés); <i>Tomar las calças de villariego</i> [sic] (Blasco de Garay, Carta 4)</p>	<p>Sempronio: a la primera voz que oyeres, tomar calzas de Villadiego (Acto 12, p. 278)</p>
<p><i>Tres al mohino.</i> (Mohino por el asno, que de ordinario son mohinos y pardillos (...)) y tres al mohino, es subir tres en él, con que irá muy cargado con trabajo. De aquí se traslada mohino a significar el enfadado y disgustado...). (Correas)</p>	<p>Celestina: como dicen, tres al mohino (Acto 1, p. 60) [169]</p>
<p><i>Tresquilado a cruces; ¡cómo reluces!</i> (Del que es tonto, porque así los suelen tresquilar, y tresquilar a cruces, hacer mal las cosas). (Correas)</p>	<p>Sosia: que me tresquilen a mí a cruces (Acto 17, p. 356) [268]</p>
<p><i>Tresquílenme en concejo, y no lo sepan en mi casa</i> (Correas); <i>Trasquílanme en Concejo, y no lo saben en mi casa</i> (Núñez de Toledo); <i>Trasquílenme en concejo y no lo sepan en mi casa</i> (Blasco de Garay, Cartas 1 & 4); <i>Tresquilen me en concejo: y no lo sepan en mi casa</i> (Vallés)</p>	<p>Calisto: Tresquílanme en concejo y no lo saben en mi casa (Acto 14, p. 320) [267]</p>
<p><i>Triunfar galán, envejecer en la corte, y morir en el hospital</i> (Correas); <i>Triunfar galán, enuegescer en la corte, morir en el hospital</i> (Núñez de Toledo)</p>	<p>Celestina: ¡Guay de quien en palacio envejece! (Acto 1, p. 70)</p>
<p><i>Una continua gotera horada una piedra, o la piedra</i> (Correas); <i>Continua gotera horada la piedra</i> (Núñez de Toledo); <i>Continua gotera: horada la piedra</i> (Vallés)</p>	<p>Sempronio: Mucho puede el continuo trabajo; una continua gotera horada una piedra (Acto 8, p. 212) [113]</p>

<i>Una golondrina no hace verano, ni una sola virtud bienaventurado</i> (Correas); <i>vna golondrina no haze verano</i> (Blasco de Garay, Carta 4); <i>Vna golondrina, no haze verano</i> (Núñez de Toledo); <i>Una golondrina / no haze verano / ni vna virtud: bien auenturado</i> (Vallés); <i>Una golondrina non façe verano</i> (Santillana)	Celestina: Una golondrina no hace verano (Acto 7, p. 196) [111]
<i>Un alma / sola: ni canta: ni llora</i> (Vallés); <i>Vn alma sola, ni canta ni llora</i> (Núñez de Toledo); <i>vn alma sola, ni canta ni llora</i> (Blasco de Garay, Carta 4)	Celestina: Una alma sola, ni canta ni llora (Acto 7, p. 196) [22]
<i>Una perdiz sola, por maravilla vuela sin otra</i> (Correas)	Celestina: una perdiz sola por maravilla vuela (Acto 7, p. 196) [204]
<i>Uno piensa el bayo y otro el que lo ensilla / Bayo aquí se entiende caballo; uno, un negocio; otro, otro negocio diferente; que el caballo tiene un pensamiento, y el que le ensilla tiene otro [...]</i> (Correas); <i>vno piensa el vayo, y otro el que lo ensilla</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>Vno piensa el vayo, y otro el que lo ensilla</i> (Núñez de Toledo); <i>Uno / piensa el vayo: y otro / quien lo ensilla</i> (Vallés); <i>Uno pienssa el vayo e otro el que lo ensilla</i> (Santillana)	Tristán: uno piensa el bayo y otro el que lo ensilla (Acto 19, p. 372) [31]
<i>Un solo acto no hace hábito</i> (refrán de teólogos y filósofos). (Correas)	Celestina: un solo acto no hace hábito (Acto 7, p. 196) [4]
<i>Un solo golpe / no derriba vn robre</i> (Vallés)	Sempronio: un solo golpe no derriba un roble (Acto 8, p. 218) [112]
<i>Viue con migo: y busca: quien te mantenga</i> (Vallés)	Celestina: vive conmigo y busca quien te mantenga (Acto 12, p. 294)
<i>Váyase el diablo para ruin, y quédese en casa Martín</i> (Correas)	Sempronio: ¡vaya el diablo para ruin! (Acto 8, p. 214) [73]

<p><i>Vieja escarmentada, arregazada passa el agua</i> (Correas); <i>como vieja escarmentada que arremangada passa el agua</i> (Blasco de Garay, Carta 1); <i>Vieja escarmentada, arregaçada passa el agua</i> (Núñez de Toledo); <i>Vieja escarmentada / arregaçada / passa el agua</i> (Vallés); <i>Vieja escarmentada, reçaçada passa el agua</i> (Santillana)</p>	<p>Celestina: ...la esperiencia y escarmiento hace [que] la vieja, como yo que alce sus faldas al pasar del vado, como maestra (Acto 5, pp. 140-142) [276]</p>
<p><i>Viva la gallina con su pepita</i> (Correas); <i>Biua la gallina, con su pepita</i> (Núñez de Toledo); <i>Viua la gallina / con su pepita</i> (Vallés); <i>Biva la gallina con su pepita</i> (Santillana)</p>	<p>Celestina: viva la gallina con su pepita (Acto 4, p. 116) [108]</p>
<p><i>Yerua pace quien lo ha de pagar</i> (Núñez de Toledo); <i>yerua pace: quien lo ha de pagar: y era vn pato</i> (Vallés)</p>	<p>Celestina: Hierba pace quien lo cumple (Acto 7, p. 188) [121]</p>
<p><i>Yo le digo que se vaya, y él desátase las bragas, abájase las bragas</i> (Correas)</p>	<p>Sempronio: Yo dígole que se vaya y abájase las bragas (Acto 12, p. 300) [38]</p>

Works Cited

- AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words. The William James Lectures Delivered in Harvard University in 1955*. Ed. J. O. Urmson. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- BARRICK, Mac E. «El 446^o refrán de *La Celestina*.» *Celestinesca* 7.2 (1983): 13-15.
- BEHIELS, Lieve. «¿Cómo se tradujeron lo proverbios de *La Celestina* en neerlandés y alemán?» *Paremia* 2 (1993): 189-94.
- CANTALAPIEDRA, Fernando. «Los refranes en *Celestina* y el problema de su autoría.» *Celestinesca* 8.1 (1984): 49-53.
- . «El refranero celestinesco.» *Celestinesca* 19.1-2 (1995): 31-56.
- CASTELLS, Ricardo. «Los refranes y la problemática autoría y Melibea.» *Celestinesca* 16.1 (1992): 15-23.
- Celestina comentada*. Eds. Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera & Peter-Fothergill-Payne. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- CHACOTO, Lucília. «Las paremias en la *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos.» *Seminario Internacional Colección Paremiológica – Madrid 1922-2007*. Madrid: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, 2007. 73-96.
- . «*La Celestina* de Fernando de Rojas et la traduction portugaise des proverbes.» *Traductologie, proverbes et figements*. Eds. Michel Quitout y Julia Sevilla Muñoz. Paris: L'Harmattan, 2009. 71-80.
- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627). Ed. Rafael Zafra. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 2000.
- COVARRUBIAS Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Ignacio Arellano & Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana & Vervuert, 2006.
- Diccionario de Autoridades*. Consulted online at the Real Academia Española's website, *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtle>>.
- ESOPO. *Vida de Isopet con sus fabulas historiadadas*. Juan Hurus: Zaragoza, 1489.
- FERNÁNDEZ-SEVILLA, Julio. «Presentadores de refranes en el texto de *La Celestina*.» *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra, 1983. 2 vols. I: 209-18.
- . «La creación y repetición en la lengua de *La Celestina*.» *II Simposio Internacional de Lengua Española (1981)*. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Ediciones del Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984. 155-200.

- GARAY, Blasco de. *Cartas en refranes*. Toledo, 1541. I quote from *Refranes o Proverbios espanoles traduzidos en lengua francesa / Proverbes espagnols traduits en françois. con Cartas en refranes / de Blasco De Garay*. Bruxelles: Rutger Velpius & Hubert Anthoine a l'Aigle, 1612.
- GELLA ITURRIAGA, José. «444 refranes de *La Celestina*.» *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: Borrás Ediciones, 1977. 245-68.
- GERLI, E. Michael. *Celestina and the Ends of Desire*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham: Duke UP, 1993.
- IGLESIAS OVEJERO, Ángel. «Ensayo de identificación de refranes y frases proverbiales en *La Celestina*.» *La Célestine, comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea. Actes du Colloque International du 29-30 Janvier 1993*. Ed. Françoise Maurizi. Caen: Université de Caen, 1993. 167-200.
- ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA (Marqués de Santillana). *Refranes: que dizen las viejas tras el fuego*. Medina del Campo, 1550.
- MAL LARA, Juan de. *Philosophía vulgar, primera parte, que contiene mil refranes glosados*. Sevilla, 1568.
- MARCIALES, Miguel de. «Expresiones chuecas y tuertas del *Tratado de Centurio*.» *Sobre problemas rojanos y celestinescos*. Mérida: Universidad de los Andes, 1983. 53-64.
- NÚÑEZ DE TOLEDO, Hernán. *Refranes, o proverbios en romance, que nvevamente colligió y glossó el Comendador Hernán Núñez, Professor eminentíssimo de Rhetórica, y Griego, en Salamanca. Van pvestos por la orden del A b c*. Salamanca, 1555.
- Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 20 vols. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- PEDROSA, José Manuel. «¿Dónde irá el buey que no are? De Santillana y *La Celestina* a la tradición oral de España, Portugal e Hispanoamérica (intertextualidad, intergenerismo y multiculturalismo de un refrán).» *Paremia* 10 (2001): 41-47.
- ROJAS, Fernando de. *Celestina*. Ed. Dorothy Sherman Severin. Warminster: Aris & Phillips, 1997.
- . *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Miguel Marciales. 2 vols. Edición Crítica. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985.
- . *La Celestina*. Ed. Julio Cejador y Frauca. 2 vols. Madrid: Clásicos Castellanos, 1931.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Zaragoza: Jorge Coci, 1545.
- . *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Valencia: Juan Joffre, 1514.
- . *Comedia de Calisto y Melibea*. Burgos: Fadrique de Basilea, 1499.
- SHIPLEY, George A. «El natural de la raposa: un proverbio estratégico de *La Celestina*.» *Nueva Revista de Filología Hispánica* 23.1 (1974): 35-64.

- SHIPLEY, George A. «Usos y abusos de la autoridad del refrán en *La Celestina*.» *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: Borrás Ediciones, 1977. 231-44.
- STAMM, James R. «Reading and Listening in *Celestina*.» *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Ed. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 371-80.
- VALLÉS, Pedro. *Libro de Refranes: Copilado por el orde[n] del Abc: En el qual se co[n]tienen quatro mil y trezie[n]tos refranes*. El más copioso que hasta oy ha salido Impresso. Zaragoza, 1549.

Cull, John, «Seeing with Sayings: The Visual Impact of Proverbs and Refrains in *La Celestina*», *Celestinesca* 39 (2015), pp. 137-180.

RESUMEN

Muchos proverbios, paremias o adagios se usan en *La Celestina* como actos perlocutivos es decir, para influir las acciones y pensamientos de otro. Para conseguir este efecto, muchas de estas expresiones incluyen un importante ingrediente visual. Los actos de habla de casi todos los personajes están repletos de alusiones a un peligro implícito o real, que es expresado a menudo mediante paremias que a primera vista parecen inofensivas. Los proverbios y refranes funcionan frecuentemente como recordatorios subversivos de que los que los oyen o leen, tanto dentro como fuera del texto, tienen que estar siempre en guardia al procesar las palabras de los malvados y egoístas personajes principales de la obra. Este artículo se cierra con una lista de paremias incluidas en *Celestina* que son comparadas con la forma original de éstas en los repertorios de la época.

PALABRAS CLAVE: Proverbios en *La Celestina*, paremias, adagios, imágenes visuales, actos perlocutivos.

ABSTRACT

Many proverbs, paremias or adages are used in *Celestina* as part of perlocutionary speech acts, i.e, used to influence the actions or thoughts of another person. In order to achieve this effect, many of the proverbs uttered contain a strong visual ingredient. The speech acts of almost all of the characters of *La Celestina* are fraught with implied or real danger, and are often delivered through the seemingly inoffensive medium of paremias. Proverbs and refrains frequently function as subversive reminders that their audiences, both inside and outside of the text, need to be constantly on guard in processing the words spoken by the devious and self-interested main characters. The article includes a table with paremias from *Celestina* and their original form in the inventories of these utterances.

KEY WORDS: Proverbs in *Celestina*, paremias, adages, visual imagery, perlocutionary acts.



Las dos celestinas de *Las galas del difunto* de Valle-Inclán

Enrique Fernández Rivera
University of Manitoba

A través de los siglos, la figura de la Celestina creada por Rojas ha servido de inspiración para multitud de personajes que no son meros calcos del modelo sino el resultado de una selección de rasgos del original combinados con otros de muy variada procedencia. Este método de acuñar nuevas Celestinas se puede ejemplificar con la Celestina en *Los polvos de la madre Celestina* (1840) de Hartzenbusch y con la Brígida en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844).¹ A pesar de haber sido creadas casi por los mismos años del siglo XIX y ser ambas claramente descendientes del modelo rojano, estos dos personajes son muy diferentes entre sí. Gran parte de esta desigualdad radica en que ambas desarrollan rasgos del modelo rojano diferentes. El personaje que crea Hartzenbusch toma el nombre de la Celestina y su aspecto de hechicera, que se exagera con fines cómicos. Tiene, sin embargo, sólo vestigios de la función de mediadora o alcahueta que ayuda a seducir a una joven inocente. Esta función de colaboradora es, sin embargo, central en la Brígida de Zorrilla, la cual no tiene acceso a la brujería. La creación de nuevas Celestinas —con mayúscula o con minúscula— es pues el resultado de escoger y potenciar características sueltas de la Celestina de Rojas, labor que facilita el que ésta esté hecha por la combinación de rasgos de otras antecesoras —la Trotaconventos del *Libro del Buen Amor*, las *lenae* de la comedia latina, etc. Pero parte de este proceso de crear nuevas celestinas incluye también la adición de rasgos ausentes en el original rojano. Éstos son rasgos que los autores introducen para adaptarlas a los nuevos escenarios en que sitúan a sus celestinas. Baste como ejemplo el caso de la Lozana Andaluza. La conexión directa de la Lozana con la Celestina es patente en el ambiente burdelario, la reconstrucción de virgos, su ingenio, etc. Sin embargo, a pesar de ser heredera indiscutible de Celestina, es, a diferencia de ésta, joven y bella,

1.— Un análisis de la Brígida de *Don Juan Tenorio* como personaje de origen celestinesco es Snow. Para el personaje de la madre Celestina en la obra de Hartzenbusch, véase Fernández Rivera.

y conversa, características que no están en el modelo rojano pero son capitales en la obra de Delicado. Estos rasgos que de su cosecha añaden los creadores de nuevas celestinas son pues históricamente específicos, es decir, el resultado de la época en que se escriben y de las intenciones del autor. Se entretrejen con los rasgos de la Celestina original y producen nuevas celestinas.

En este artículo vamos a analizar un caso peculiar de esta forma de producir nuevas celestinas mediante la selección de rasgos de la original y la adición de otros que responden a los nuevos tiempos y estilos literarios en que se las crea. La pieza teatral breve de Ramón del Valle-Inclán *Las galas del difunto*, que forma parte de la trilogía *Martes de carnaval*, es excepcionalmente apropiada para nuestro estudio por presentar juntos dos personajes de ascendencia celestinesca directa. La obra pone en escena a la dueña de un burdel de mediana edad y a una vieja que vive allí y que actúa como mensajera y bruja. Las dos comparten rasgos procedentes de la Celestina original y con ella son identificadas en diferentes momentos de la obra. La distinción entre los dos personajes se logra por ser los rasgos que toman del original diferentes en cada caso: los de madre o madama de un burdel en el primer caso, frente a los de bruja y mensajera en el segundo. Estos dos personajes se construyen no sólo mediante la repartición de rasgos procedentes del modelo rojano sino también mediante rasgos añadidos que no estaban en el original. Como dijimos, estos rasgos añadidos responden a características procedentes de la época en que se escribe la obra y del estilo e intenciones de su autor. En este caso, son el producto de la España afectada por la pérdida de Cuba y las muchas tensiones sociales de finales del XIX y principios del XX por un lado y por otro del estilo esperpéntico de Valle-Inclán y su intención satírica. El resultado de seleccionar rasgos distintos procedentes del original rojano y adaptarlos a este nuevo ambiente, estilo e intención autorial son dos personajes muy diferentes que en ningún momento se confunden.

La pieza teatral *El terno del difunto* se publicó en 1926 pero en 1930 fue incluida en la trilogía *Martes de Carnaval* con el título *Las galas del difunto*, por el que hoy se la conoce. Las diferencias entre el texto de las dos versiones son muy pocas, aunque nos referiremos a ellas en varias ocasiones pues algunas son significativas para entender la caracterización de los dos personajes celestinescos de la obra.² Igualmente, nos referiremos a los dibujos que ilustraban la primera versión. *Las galas del difunto*, uno de los famosos esperpentos valleinclanianos, está compuesta de siete escenas y se puede resumir fácilmente por su brevedad. La acción tiene lugar en un pueblo indeterminado de Galicia a finales del siglo XIX. Varios soldados repatriados de la guerra de Cuba y sin medios para sustentarse han sido

2.— Estudios de los cambios entre las dos versiones son los de Cardona y Zahareas 188-91 y Avallé-Arce 39.

enviados al pueblo para que sus vecinos más ilustres los mantengan. Uno de los repatriados es Juanito Ventolera, que ha sido asignado a dormir y comer en casa del boticario Sócrates Galindo. Éste tiene una hija a la que ha expulsado de casa por haber quedado embarazada de un joven que luego murió en la guerra. La muchacha ejerce de prostituta en un burdel local con el nombre de la Daifa. La obra comienza con la Daifa escribiendo una carta para ablandar a su padre y conseguir que le envíe dinero con el que comenzar una vida honrada. La misiva la escribe junto con una vieja, el primer personaje de inspiración celestinesca, identificada como «la Bruja». En ese momento llega Juanito Ventolera que requiebra a la Daifa, la cual siente simpatía por él. Sin embargo, interviene la dueña del burdel, el segundo personaje celestinesco, identificada como «Madre», «Madre Celestina» (10) y «Madre Celeste» (58). Ésta ahuyenta a Juanito por no tener dinero para pagar los servicios de la muchacha. En la siguiente escena, la bruja lleva la carta al boticario, que se niega a leerla y la tira a la calle. La recoge Juanito, que acaba de llegar para alojarse en casa del boticario pero no sabe del contenido de la carta ni que el boticario es el padre de la Daifa. Le vuelve a entregar la carta al boticario, quien esta vez la lee y muere en el acto al saber que su hija ejerce la prostitución. La escena siguiente tiene lugar en el cementerio en que se ha enterrado al boticario. Juanito entra en el panteón de éste y cambia su raído uniforme por el terno —traje de tres piezas— del boticario. En la escena siguiente, que tiene lugar en una tasca, Juanito apuesta con sus compañeros que irá a casa de la viuda del boticario a buscar el sombrero y el bastón para completar el traje. Cuando llega allí, la viuda acaba de pagar de mala gana el entierro de su marido. Sobrecogida por la apariencia de Juanito, a quien inicialmente toma por una aparición de su difunto marido, es cortejada por éste, que la intenta convencer de que el muerto le ha nombrado heredero. La viuda acaba desmayándose y Juanito se hace con el bastón, el sombrero y algún dinero. Ataviado con esta elegante vestimenta, regresa al burdel, donde le devuelve a la Daifa la carta que ella misma había escrito, comunicándole que su padre ha muerto y que ella es la heredera. La obra se cierra con la Daifa desmayándose y Juanito convidando a los parroquianos del burdel a café con el dinero del muerto.

Antes de empezar a analizar los dos personajes celestinescos de *Las galas del difunto*, es necesario examinar brevemente el papel que *La Celestina* juega en la obra de Valle-Inclán. Sabemos que la conocía bien y la tenía en gran estima. En una entrevista en el diario argentino *La Nación* del 3 de marzo de 1929, Valle-Inclán alaba *La Celestina* como modelo para un nuevo teatro español por su tratamiento ágil del espacio y el tiempo:

El gran problema del dramaturgo español consiste en crear escenarios, combinar nuevas formas de espectáculo para regalo y solaz de los ojos. Remontándonos a *La*

Celestina, hallamos esa variedad de cuadros que hoy convendría para ciertas obras con asistencia de decorados sintéticos. (Valle-Inclán citado por Dougherty 185-86)

Es evidente por esta cita la alta estima en que Valle-Inclán tenía *La Celestina*. Sin embargo, no intentaremos hacer aquí el complejo análisis de la influencia de esta obra en Valle-Inclán sino que nos limitaremos a aspectos pertinentes para nuestro análisis de la construcción de la Madre y la Bruja en *Las galas del difunto*. Estas dos mujeres de clara ascendencia celestinesca no son un caso aislado en la obra de Valle-Inclán. Muy al contrario, abundan las celestinas en ella. La madre Cruces en *El Marqués de Bradomín* y en el cuento «Eulalia», la madre Silvia en *Jardín novelesco*, Rosa la Tátula en *Divinas palabras*, o la Raposa en *Ligazón* son algunos ejemplos. Las dos celestinas de *Las galas del difunto* son parte de este elenco pero destacan por el tratamiento especialmente caricaturesco a que Valle-Inclán las somete. La naturaleza de esta caricaturización se corresponde especialmente bien a la famosa alusión al origen del esperpento en *Luces de Bohemia*, cuando el protagonista Max Estrella dice que este género lo inventó Goya (105).³ Se está refiriendo claramente a la estética deformada de muchos cuadros y aguafuertes del pintor, entre los cuales se incluyen celestinas y brujas, muy similares entre sí por su fealdad y deformidad (véase Fig. 1).⁴ Esta misma caricaturización se percibe fácilmente en las dos celestinas de *Las galas del difunto*, así como en otros de sus personajes celestinescos. La deformación caricaturesca es fácil de ver en las ilustraciones de la edición de *Ligazón, auto para siluetas* (1926) que retratan al personaje de la Raposa, una mujer mayor que intenta prostituir a su hija. El ilustrador la caracteriza como una figura que recuerda a una bruja goyesca (Figs. 2 y 3). Otra peculiaridad que se trasluce en estas ilustraciones de la Raposa es la conexión de las celestinas de Valle-Inclán con las brujas o meigas de su Galicia natal (Speratti-Piñero). Este parecido entre brujas y celestinas valleinclinianas, así como su conexión con las meigas se perciben claramente en la ilustración con la que V. Ibáñez retrata a la saludadora o curandera del cuento de Valle-Inclán «Beatriz» en la edición de 1913 (Fig. 4).

El personaje de la Bruja de *Las galas del difunto* pertenece claramente a este grupo de brujas-celestinas. Es una descendiente del modelo rojano pero con una acentuación del carácter de hechicera en la que median las influencias de Goya, *Los polvos de la madre Celestina* y las meigas gallegas. Este último ingrediente se percibe especialmente bien en la interpretación del personaje en las ilustraciones que Masberger dibujó para la primear y única edición de *El terno del difunto*. En una de ellas se presenta a la Bruja de espaldas, caminando hacia la casa del boticario, vestida con unas ropas

3.— Un análisis de *La Celestina* y su conexión con el esperpento es González.

4.— Sobre las celestinas en la pintura de Goya, véanse López Vázquez y López Rey.

que apunta más a la forma tradicional de vestir de las mujeres gallegas que a una bruja (Fig. 5).⁵ Sin embargo Valle-Inclán deja muy claro de que se trata de una bruja. Además de llamarla literalmente así en el texto, no pierde ocasión para describirla con atributos que como tal la caracterizan. Así la hace referirse a conjuros al diablo (11, 12) y, cuando en su misión de portadora de la carta llega a la botica, pide cornezuelo al mancebo (22), producto que, además de efectos alucinógenos, servía para prácticas abortivas (Quesada Díaz y Ortega Díaz). Especialmente indicativo de su naturaleza de bruja son las descripciones en las acotaciones de su salida a visitar al boticario «cómo voló convertida en corneja» (15) y menciones a su «cabeza de curuja» (22), «uñas negras» (22), «emplumada» (24), etc.

La conexión de la Bruja con la Celestina queda palmariamente establecida en la acotación que introduce la escena segunda de la versión *El terno del difunto*, que la llama «Celestina». Su llegada a la botica es descrita así:

La Madre Celestina posa el vuelo sobre la pupila mágica que abre sobre la acera la redoma de las sanguijuelas [...] La Madre mete la cabeza de curuja por el vano de la puerta, pegada a un canto. (18)

Sintomáticamente, en la versión *Las galas del difunto* se han eliminado en este pasaje tanto el nombre «Celestina» así como la alusión indirecta a *Los polvos de la madre Celestina* que está implícita en la palabra «redoma». La nueva versión dice:

La bruja del tapadillo, con la carta de la Daifa, posa el vuelo en el relumbramiento de la pupila mágica [...] La mandadera mete la cabeza de curuja por el vano de la puerta, pegada a un canto. (22, énfasis añadido para señalar los cambios)

Un cambio en el mismo sentido ocurre en otra acotación algo más adelante: la primera versión dice «la Madre Celestina entra a dejar la carta» (20) mientras que la segunda y definitiva modifica estas palabras a «*la trotaconventos* entra a dejar la carta» (24, énfasis añadido). Es lógico pensar que Valle-Inclán hizo estos cambios con la intención de reservar los apelativos «Celestina» y «Madre (Celestina)» para el segundo personaje celestinesco de la obra, es decir, para la dueña del burdel. Efectivamente esta mujer es referida como «Madre» (16 y 18) y como «Madre Celeste» (57 y 58) en ambas versiones.⁶

5.– La caracterización del personaje de la Bruja como mujer gallega tradicional se sigue también en la adaptación televisiva que Radio Televisión Española realizó en 2009. Estudios de esta adaptación son los de Prats Benavent y Trecca.

6.– Es curioso que Valle-Inclán no tenga problemas con dejar en la versión definitiva una referencia a la Bruja como «la tía coruja» (60 y 60), quizá porque la inclusión de la palabra «coruja» es suficiente para neutralizar la conexión celestinesca de la denominación «tía».

El resultado de estos pequeños cambios entre versiones es que las denominaciones de «Celestina», «Madre», «Madre Celeste» y «Madre Celestina» quedan reservadas en la segunda versión para la dueña del burdel (18, 58). Curiosamente, éstos son unos de los pocos casos en que la palabra «Celestina», sea como nombre propio o como epónimo en minúscula, aparece en las obras de Valle-Inclán, a pesar de que personajes de este tipo abundan en ella, como vimos. Una de las raras ocasiones en que el nombre sí aparece es en una escena de *La corte de los milagros* en la que un clérigo y un inglés discuten en un tren. Dos muchachas destinadas a la prostitución viajan en el mismo vagón bajo la vigilancia de una cuidadora que es claramente identificada con el apelativo de «celestina»:

Otra vez se enzarzaron [el clérigo y el inglés]. El amiraba del balandrán al clérigo. Dos mozuelas del trato, que iban bajo la custodia de una vieja, se conchababan con los lacayos del Marqués. Alargando el rabillo del ojo, espiona, la celestina ríe con tres dientes. En los túneles eran los achuchones y la bulla maleante. Un alarido de antruego rijoso revoloteaba en el vagón. El convoy perfilaba su línea negra por el petrificado mar del llano manchego. (143)⁷

Este pasaje contiene referencias deformantes, como los tres dientes de la celestina, similares a las ya vistas que se funden con el ambiente carnavalesco de antruego que reinaba en el vagón. Pero junto a esta caricaturización coexiste un tono realista en la escena. El traslado de muchachas destinadas a la prostitución parece ser una práctica común en la época, como evidencia el cuadro de Sorolla *Trata de blancas* (1894) (Fig. 6). El lienzo, muy polémico en su día por su cruda denuncia social, representa precisamente una escena en un vagón de tren en que varias muchachas son conducidas por una celestina que las lleva a su destino de prostitutas (Carrasco Garrido; Caparrós Masegosa y Guillén Marcos 125). Es imposible saber si Valle-Inclán conocía este cuadro, pero es evidente que este transporte de muchachas al cuidado de una mujer mayor era una realidad de la época. El nombre de Celestina reservado para la dueña del burdel en *Las galas del difunto*, así como el mismo epónimo usado para la cuidadora de esta escena en el tren en *La corte de los milagros* de resonancias naturalistas, indican que Valle-Inclán prefiere reservar este vocablo para el personaje real de la época de las cuidadoras o dueñas de prostitutas y no para la vieja con rasgos de bruja de ascendencia literario-folklórica.

7.- Nótese cómo este pasaje de *La corte de los milagros* en el que aparece una celestina está seguido por una referencia a Don Quijote, que aunque justificada por hallarse el tren en la Mancha, se puede interpretar como un encadenamiento casi subconsciente de Don Juan, la Celestina y Don Quijote.

Las galas del difunto es, como dijimos, excepcional por permitirnos ver a estos dos personajes lado a lado y estudiar cómo el autor los mantiene diferenciados a pesar de su ascendencia común. Mientras que a la vieja se le da forma con elementos de procedencia rojana —hechicera, vieja, mensajera— y folklóricos —meiga o bruja gallega—, la madama o dueña del burdel está construida con menos referencias al personaje rojano y más a la realidad de la época, a pesar de ser ella quien termina llevando en exclusiva el nombre de «Madre Celestina». La caracterización de la madama mediante rasgos de la realidad contemporánea se confirma en la única descripción que de ella hay en la obra en una acotación de la primera escena:

La madre del prostíbulo aparece por la escalerilla, llenándola con el ruedo de sus faldas. Trae en la mano una palmatoria que le entrecruza la cara de reflejos. Detrás, en revuelo, bajan dos palomas. La dueña es obesa, grandota, con muchos peines y rizos. Un erisipel le repela las cejas. (18-19) (véase Fig. 7)

Su físico obeso, su vestimenta y adornos claramente no proceden del modelo rojano. Es más, aunque se la refiera como «Madre Celestina», se nos informa en la acotación que abre *Las galas del difunto* y luego se repite que su verdadero nombre es la Carmelitana (11, 61). Curiosamente, también ha sufrido un cambio de nombre entre versiones. En *El terno del difunto* se llamaba Elisa la Bocona (9, 61). Valle-Inclán le cambia el nombre a la Carmelitana en la segunda y definitiva versión probablemente porque, al ser identificada con el nombre mismo de Celestina, identificarla con Elisa, su adlátero de la obra rojana, es impropio.

Excepto por su apelación como «Madre» y «Celestina» en la obra, esta madama es básicamente un personaje cuya caracterización parece responder a la de las dueñas de burdeles de la época. Su nombre de «la Carmelitana» (derivado de «Carmen», sea la orden del Carmen o la virgen del Carmen), y sus rizos y peinetas son de resonancia andaluza. Su gordura y muchos adornos testimonian una opulencia que se asocia con las madamas en la época, como ejemplifica la portada de la novela de los años 20 de Alfonso Vidal y Planas *Mujeres malas* (Fig. 8). Su origen en la realidad de la época no la libra, sin embargo, de la deformación esperpéntica. La misma acotación la convierte en una gallina seguida de sus polluelos o palomas, protegidas por sus grandes faldas extendidas a modo de alas. Igualmente deformante son los reflejos que le cruzan la cara de la vela de la palmatoria, que han sido comparados con la técnica de la pintura cubista (Osuna 107). La erisipela o afección de la piel que le pela las cejas es una referencia a una enfermedad venérea que funciona tanto como una alusión realista a las muchas enfermedades asociadas a la prostitución en la época como

a la *Celestina* literaria vía sus sucesoras, como la Lozana Andaluza, cuya nariz estaba afectada por la sífilis.

Este personaje de la dueña del burdel está hecho por tanto mediante una combinación de trazos sacados de la realidad de la época junto con unas pocas pinceladas que la conectan con la *Celestina* rojana. Esta conexión se basa en su posición al frente de un burdel y el apelativo de «Madre Celestina» en boca de Juanito Ventolera y en las acotaciones. Su preocupación por las ganancias de sus pupilas y su infección venérea contribuyen también a este vínculo. Una tercera conexión con la tradición literaria celestinesca se produce indirectamente vía la Brígida del *Don Juan Tenorio*. Cuando Juanito Ventolera llega por segunda vez al burdel, ahora bien vestido y con el dinero del difunto, se dirige a la dueña como «madre priora» y pregunta por la Daifa con las palabras «dónde está la garza enjaulada» (54), ambas claras referencias al texto de Zorrilla. Y es que la parodia del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla es uno de los hilos conductores de este esperpento, como primero señaló Ortega y Gasset y luego muchos otros (Becerra 734).⁸ Juanito Ventolera es claramente una parodia del Don Juan de Zorrilla, tanto en su nombre como en sus acciones. Algunas de las más evidentes son la apuesta de Juanito con sus amigos en la taberna y su excursión al cementerio, en el que el irreverente desafío de Don Juan a la estatua del comendador tiene su réplica cómica en el cambio de vestimentas por las del boticario muerto. También es claramente una parodia de la visita de la estatua del comendador Don Gonzalo de Ulloa la aparición de Juanito, vestido con las ropas del muerto, ante la viuda, que se espanta por los golpes que oye en la puerta a la llegada de éste.

La parodia del *Don Juan Tenorio* que es *Las galas del difunto* se extiende a incluir dos figuras celestinescas como contrapunto burlesco a la Brígida de Zorrilla. Valle-Inclán lleva así un paso más allá la tendencia a colocar a Don Juan y Celestina juntos que inicia Zorrilla, que sancionará Maeztu en su análisis conjunto de Don Quijote, Don Juan y la Celestina por los mismos años en que se publican *Las galas del difunto* y que sigue vigente, como confirma el *Don Juan* de Torrente Ballester (1963), que saca a escena a la mismísima Celestina (Pérez Álvarez). La fragmentación y desdoblamiento de la figura de la Celestina en *Las galas del difunto* es también parte del mismo tratamiento paródico-deformante que Valle-Inclán aplica al texto de *Don Juan Tenorio* y sus personajes, aunque con algunas peculiaridades. Dougherty ha señalado que Juanito Ventolera es un caso peculiar de parodia del Don Juan por llevar dentro de sí tanto al personaje del Don Juan, con su irreverencia ante el poder y su interés por las mujeres, como el de su criado Ciutti, con sus añagazas y simpatía (48). Curiosamente, al dividir la *Celestina* en dos, Valle-Inclán le aplica el tratamiento contrario

8.— La relación entre *Las galas del difunto* y el mito del Don Juan ha sido profusamente estudiada. Entre los estudios más citados están los de Avallé-Arce y Lavaud.

al de unir Ciutti y Don Juan. Se trata de una fragmentación muy en la línea de la deformación que caracteriza los esperpentos y que es de larga tradición satírica. Ya Bakhtin, en su análisis del cuerpo grotesco, muestra el carácter cómico que el desmembramiento tiene desde antiguo. La sátira, género que Frye denomina «anatomía», actúa también desde antiguo mediante un desmembramiento del discurso (308–14). Valle-Inclán parece hacernos un guiño avisándonos de este procedimiento desmembrativo en la acotación con que comienza la obra al referirse a «la Bruja que se recose el zancajo en el fondo mal alumbrado de una escalerilla» (11). «Zancajo», vocablo que indica tanto la prenda que lo cubre como al talón del pie, está aquí intencionalmente usado para indicar que estamos ante un personaje hecho como un muñeco de guiñol o marioneta de trapo.⁹ Tanto la Bruja como la madre están hechas a retazos. Rasgos del original están zurcidos con otros de diversa procedencia —folklore gallego y realidad social de la época— para formar dos celestinas que, a pesar de estar basadas en un mismo modelo, conviven en la obra sin confundirse.

Del estudio de estas recreaciones del personaje de Celestina en esta obra se pueden sacar conclusiones sobre cómo una figura, prototipo o mito literario es recreada por autores posteriores. Para ello ayuda concebir el personaje acudiendo a la metáfora del síndrome como un grupo de características o síntomas que suelen presentarse juntos. Sin embargo, no todas las características del original tienen por qué presentarse a la vez. Además, otras características nuevas y atípicas pueden aparecer junto a las originales. Esta forma de constituir celestinas puede producir, como en *Las galas del difunto*, dos personajes que tienen muy pocos o ningún rasgo en común entre sí, pero están conectados por presentar ambas rasgos diferentes que sí están juntos en un original común. Un corolario de esta concepción de la figura literaria es que el número de sus descendientes es ilimitado. No sólo las combinaciones posibles de rasgos originales son muchas, sino que también se pueden introducir rasgos nuevos procedentes del momento histórico y literario en que se crean, lo que resulta en la posibilidad de infinitas celestinas.

9.— La influencia de las marionetas en la concepción del teatro de Valle-Inclán y sus esperpentos se puede ver en Kunicka y en Osuna.

Obras citadas

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. «La esperpentización de don Juan Tenorio». *Hispanófila* 7 (1959): 29-39.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his World*. Tr. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- BECERRA, Carmen. «Tres miradas sobre un mito: Don Juan en Valle-Inclán». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.3 (2006): 721-39.
- CAPARRÓS MASEGOSA, Dolores y Esperanza Guillén Marcos. «Prensa católica y pintura española en el último cuarto del siglo XIX: Aproximaciones a una crítica integrista (segunda parte)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 39 (2008): 113-29.
- CARDONA, Rodolfo y Anthony N. Zahareas. *Visión del esperpento: Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia, 1970.
- CARRASCO GARRIDO, Reyes. «Arte, moral y prostitución: Un asunto escabroso en la Nacional de 1897». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 9-10 (1997-1998): 379-86.
- DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos, 1982. 185-86.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique. «La Celestina en la comedia de magia: Los polvos de la madre Celestina (1841) de Hartzenbusch». *Theatralia* 10 (2008): 89-104.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1971.
- GONZÁLEZ, Mario Miguel. «De Rojas a Valle-Inclán: Esperpentismo y modernidad en *La Celestina*». *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional da ABH*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. 1683-92.
- KUNICKA, Elzbieta. *El 'fantoche humano' y la renovación teatral español: La marionetización del personaje en los esperpentos de Martes de Carnaval de Valle-Inclán*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- LAVAUD, Éliane. «Otra subversión valleinclaniana: El mito de Don Juan en *Las galas del difunto*». *Ramón del Valle-Inclán (1866 1936)*. Ed. Harald Wentzlaff-Eggebert. Tübingen: Niemeyer, 1988. 139-46.
- LÓPEZ REY, José. «Goya's Caprichos: *Beauty, Reason, and Caricature*. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, Manuel B. «Prostitución y celestinaje en tres 'Caprichos' de Goya: El engaño y la mentira como las enfermedades más viejas del reino». *Semata, Ciências Sociais e Humanidades* 21 (2009): 201-24.
- MAEZTU, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina: Ensayos de simpatía*. Madrid: Espasa Calpe, 1963.

- OSUNA, Rafael. «La figura humana en *Las galas del difunto* de Valle-Inclán». *Journal of Spanish Studies* 8.1-2 (1980): 103-16.
- PÉREZ ÁLVAREZ, David. «Sobre el *Don Juan* de Gonzalo 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*. Ed. Bárbara Greco y Laura Pache Carballo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014. 117-26.
- PRATS BENAVENT, Juan José. «Las adaptaciones audiovisuales de Valle-Inclán: Sintaxis de la producción». Tesis doctoral. Universitat de València, Servei de Publicacions, 2011.
- QUESADA DÍAZ, Antonio y Antonio Ortega Díaz. «El cornezuelo de centeno a lo largo de la historia: Mitos y realidades». *Pasaje a la Ciencia* 14 (2011): 16-25.
- RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA, productora. *Las galas del difunto de Valle-Inclán*. Episodio para televisión de la serie *Martes de Carnaval*. José Luis García Sánchez (dir.), Rafael Azcona (adapt.). 2010. <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/martes-de-carnaval/martes-carnaval-capitulo-1/519672/>> (consultado el 20 de mayo 2015).
- SNOW, Joseph T. «La Brígida de José Zorrilla y su celestinaje». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32.1 (2007): 137-48.
- SPERATTI-PINERO, Emma Susana. «Los brujos de Valle-Inclán». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 21.1 (1972): 40-70.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Don Juan*. Barcelona: Destino, 1981.
- TRECCA, Simone. «Valle-Inclán en la televisión: *Martes de Carnaval* adaptado para TVE (2008)». *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19 (2010): 95-120.
- VALLE-INCLÁN, Ramón. «Beatriz». *Corte de amor: Florilegio de honestas y nobles damas*. Madrid: Imp. de Antonio Marzo, 1908. 197-241.
- . *La corte de los milagros*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
- . *Eulalia*. Madrid: La Novela Corta, 1917.
- . *Las galas del difunto*. En *Martes de Carnaval*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968. 9-61.
- . *Jardín novelesco, historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.
- . *Ligazón, auto para siluetas*. Madrid: La Novela Mundial, 1926.
- . *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- . *El Marqués de Bradomín: Coloquios románticos*. Madrid: Imp. Zoila Ascasíbar, 1926.
- . *El terno del difunto*. Madrid: La Novela Mundial, 1926.

Apéndice



Fig. 1 Aguafuerte de Goya titulado *Ruega por ella* (1797-99), Museo del Prado, Madrid.

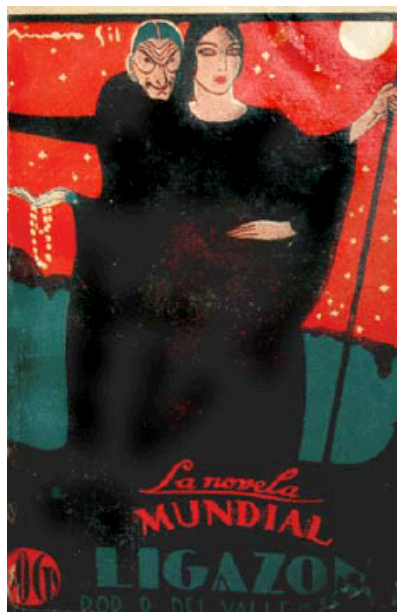


Fig. 2 Cubierta ilustrada por Rivero para *Ligazón, auto para siluetas* (Madrid: La Novela Mundial, 1926).



Fig. 3 Ilustración de Rivero del personaje de la Raposa en *Ligazón, auto para siluetas* (Madrid: La Novela Mundial, 1926), ilustración II.



Fig. 4 Ilustración de V. Ibáñez de la saludadora en el cuento «Beatriz» (Madrid: Tip. de Juan Pérez Torres, 1913), ilustración I.

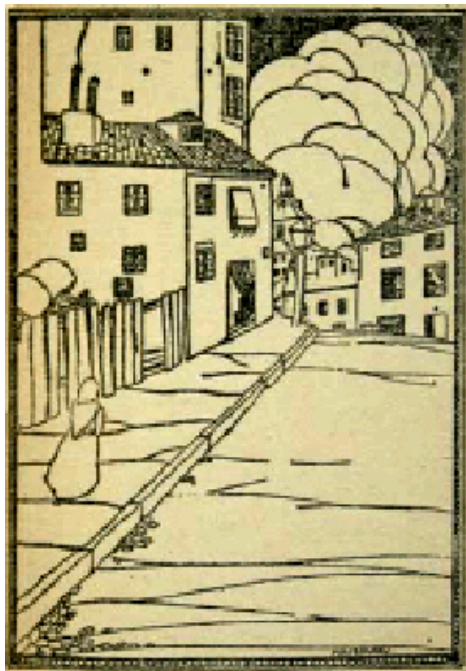


Fig. 5 Ilustración de Masberger en que se ve a la Bruja camino de la casa del boticario en *El terno del difunto* (Madrid: La Novela Mundial, 1926), ilustración II.



Fig. 6 *Trata de blancas* (1894-1895) de Joaquín Sorolla, óleo sobre lienzo (Museo Sorolla, Madrid).



Fig. 7 Ilustración de Masberger para *El terno del difunto* (Madrid: La Novela Mundial, 1926), ilustración I, en que se ve a la Madre Celestina bajando las escaleras seguida por dos muchachas.



Fig. 8 Portada representando en primer término una madama, *Mujeres malas* de Alfonso Vidal y Planas, sin fecha pero probablemente de los años veinte de siglo xx.

Fernández Rivera, Enrique, «Las dos celestinas de *Las galas del difunto* de Valle-Inclán», *Celestinesca* 39 (2015), pp. 181-196.

RESUMEN

Las galas del difunto de Valle-Inclán, por incluir dos personajes inspirados en la Celestina, es idónea para analizar cómo este personaje se ha venido recreando durante siglos. Los autores seleccionan algunas características del personaje de Rojas y las combinan con ingredientes de sus propias épocas. Adaptan los personajes resultantes al estilo y las intenciones de los textos en que los colocan. En *Las galas del difunto*, Valle-Inclán introduce una vieja de tipo celestinesco y la caracteriza con ingredientes tomados de las meigas gallegas. Incluye igualmente otro personaje de inspiración celestinesca: la dueña de un burdel caracterizada con rasgos tomados del mundo real de la prostitución en la época. Este desdoblamiento de la figura de la Celestina en *Las galas del difunto* es facilitado por el tratamiento esperpéntico y la fragmentación paródica y deshumanizante de los personajes.

PALABRAS CLAVE: Valle-Inclán, *Las galas del difunto*, personajes celestinescos, esperpento.

ABSTRACT

Valle-Inclán's *Las galas del difunto* includes two Celestina-like characters and it is therefore a perfect case to analyze how different Celestina-inspired characters have been created over the centuries by different authors. Basically, the authors select some of Celestina's original features and combine them with common characteristics from their own times, and then adapt the results to the style and intentions of their texts. In *Las galas del difunto*, Valle-Inclán introduces a Celestina-like crone and adds ingredients from Galician witchcraft folklore. He also includes a Celestina-like owner of a brothel, who displays features from the world of prostitution of the time. The dividing of Celestina in two is facilitated by the *esperpento* and its proneness to fragment characters for satirical purposes.

KEY WORDS: Valle-Inclán, *Las galas del difunto*, Celestina-like characters, *esperpento*.



Reading at the Threshold: The Role of Illustrations in the Reception of the Early Editions of *Celestina*

Ana Isabel Montero
Willamette University

In the last half of the fifteenth century, the introduction of printing, in a rapid but blurred passage between pen and press production, marks the advent of modernity. This decisive transition in European culture had a definitive impact in the coexistence of visual and verbal texts on the illuminated page. Standing at this threshold between the manuscript and the print culture, the first known edition of the *Comedia de Calisto and Melibea* brought in the quintessentially liminal figure of Celestina, whose name has come to be synonymous with go-between in Iberian cultural tradition. Placed at the center of the page, the woodcuts of the 1499(?) edition constitute a key element in the widespread recognition attained by both the book and its main character. This article will examine the early editions, translations, and adaptations of *Celestina*, the *Comedia*, and later the *Tragicomedia*, as a means to learn about the reception of the initial edition and how the woodcuts became indispensable to its transmission, to the point that most of the immediately subsequent printers and editors «read» the illustrations as part of the text.

According to reception theory, the meaning of a text is never static or autonomous, but rather constantly mutating as it enters into contact with the reader and the historical context in which she is immersed. Wolfgang Iser defines the act of reading as a process of actualization, a dialogue between the text and the reader in which the meaning of the text is constantly negotiated and re-created. Like a chess game, this bilateral negotiation is to be conducted under a certain set of rules or predetermined strategies, i.e., the guidelines established by the social, historical, vital, and cultural contexts that determine the «basic conditions of interaction» (Iser 107). According to Iser, in this dialectic the reader plays the leading role, since she «sets in motion» the very process of actualization (106). Of course, the absence of one of the interlocutors in this literary conversation —accentuated when there is a significant chronological lapse

between reader and text— creates a «constitutive blank» that, instead of cutting communication, stimulates it, as it demands to be filled by the reader's active interpretation. Naturally, this process is not completely arbitrary, since the text provides the basic frame. In the course of the act of reading, a window opens, revealing certain textual possibilities, but also closes, excluding others in a dynamic process of «mutually restrictive and magnifying interaction between the implicit and the explicit, between revelation and concealment» (Iser 111). During the act of reading, the reader «passes through various perspectives offered by the text» in a dynamic process: the event of crossing the threshold from virtual to actual text in the process of actualization (Iser 106). Far from the traditional search of the one true meaning hidden deep in the text, this process stimulates a polysemic hermeneutics. In the course of filling the gap of signification, the reader is not likely to exhaust the almost bottomless well of potential meanings that may arise from this productive friction between reader and text and their respective contexts (Iser 111-13).

For medieval psychology, the process of reading and the process of viewing were tightly intertwined because there was not a drastic separation between written and visual text. Images were necessary instruments for human cognition in the process of textual elucidation. When it came to reading, the medieval understanding of imagination and thought engaged in «a mental processing of texts into images, which [...] in turn, [formed] the basis of literary re-creation» (Folger 15).¹ Accordingly, the medieval act of reading cannot be isolated from this written-visual interaction, and *Celestina's* illustrations should be taken into account when exploring the possibilities of actualization of the wide semantic potential of Rojas's work.

From a diachronic perspective, Hans R. Jauss expands the two-way interaction between reader and text by including the historical, cultural, and literary influences that antecede and precondition textual reception. Following Jauss's *Rezeptionstheorie*, the reader's individual approach to the text cannot be isolated, since it is predetermined and prejudged by other works, other readers, and other experiences of reading that configure the literary and critical panorama, and draw an horizon of expectations that «arises from each work, in the historical moment of its appearance from a pre-understanding of the genre, from the form and themes of already familiar works, and from the opposition between poetic and practical language» (22).²

1.— For an extensive analysis of medieval faculty psychology, see Folger (15-81). Robert Folger states that the rudiments of this psychological theory were available in Iberia in the vernacular at least from the thirteenth century (as attested in Alfonso X's *Siete Partidas*) and that these ideas continued to be relevant until the sixteenth century (28).

2.— As Paul de Man points out in his introduction to Jauss's book, this horizon of expectations «mediates between the private inception and the public reception of the work» (*Toward an Aesthetic* xiii).

Far from being fixed or perennial, this horizon of expectations transforms over time. In the case of *Celestina's* audience, its horizon of expectations has significantly evolved since the first edition of the *Comedia* (1499?). At least until the middle of the sixteenth century, illustrations played an essential role in the dissemination of this work and were a key element in the aesthetic experience of its reception. Chronologically, the first trace of the reception of Rojas's work can be found in the conversion of the *Comedia* into *Tragicomedia* due to popular and editorial demand.³ In the prologue to the first edition of the *Tragicomedia* (1502), Rojas alluded to the *contienda* or controversy created after the successful publication of the *Comedia*. The controversy involved not only the moral intention of the book, but also its designation as comedy: «Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia» (81). This debate concluded with the change of the title to *Tragicomedia*, as Rojas admits, in an attempt to end the disputes: «Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llaméla tragicomedia» (81). In addition to changing the title, Rojas also inserted the five acts included in the «Tratado de Centurio.» The additions introduced a new character, the humorous Centurio, perhaps in an attempt to build up the comic aspect of the work, as well as one more sexual encounter between Calisto and Melibea, in response to the readers' persistent request.⁴ As Rojas acknowledges in his prologue,

Assí que viendo estas contiendas, estos díssonos y varios juyzios, miré a donde la mayor parte acostava, y hallé que querían que alargasse en el proceso de su deleyte destes amantes, sobre lo cual fuy muy importunado, de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor y tan agena de mi facultad... (81)⁵

3.– As Emilio Blanco points out, the first reader was allegedly Rojas, if we trust that he did not write the first *auto* (18).

4.– In the foreword to his work, *Towards a Critical Edition of the Celestina*, J. Homer Herriot notes, «when the book was published some critics were of the opinion that the love affair it recounted moved forward too rapidly» (v).

5.– It is very interesting the wording chosen by Rojas to describe the undertaking of his additional writing in the *Tragicomedia*. He uses the expression «meter segunda vez la pluma,» which literally means «to stick in the pen for the second time.» There is no need to explain the obvious phallic implications of this metaphor, which becomes even more intricate if we consider that this addition will also introduce a second erotic encounter for the lovers, i.e., a second act of penetration of Melibea's body. Considering the sexual implications, it seems almost ironic that Rojas states that he does it against his will.

In these lines, Rojas protests that he was forced by the insistence of the audience to introduce this new writing.⁶ This complaint must be taken, however, with a grain of salt, since the author might be using the public insistence as an excuse to protect himself from the potential censorship or inquisitorial scrutiny of this expansion in the erotic description. These additions in response to the audience's reception also included new illustrations, which attest to the importance of the images in the diffusion of the book. This could be an attempt to secure the success of the new version by enhancing the visual dimension, therefore implicitly acknowledging the role of the illustrations in the initial success of the work.

Once the initial *contiendas* were addressed and shortly after the first known edition of the *Comedia*, the *Tragicomedia* was translated into Italian (1505), beginning the innumerable list of versions and translations. As Whinnom points out, Rojas' masterpiece was an unprecedented best seller from the very first decades after its composition («The Problem of the Best-Seller» 166). According to J. Homer Herriot, there were around sixty editions published before 1530, although most of them are now lost.⁷ Penney also lists sixteen translations (into English, French, Italian, and German) prior to that year, which gives us an idea of the swift geographical dissemination of the work from the earliest moments of its inception (114-21).

The first French translation was published in 1527. As Snow notes, this edition is fully illustrated, and a woodcut opens every act, following the scheme of the 1499(?) edition («The Iconography» 28). Unlike Fadrique's *Comedia*, in the French translation the illustrations consist of pairs of *tacos* [stock pieces or factotum blocks], each portraying a character, which is identified by a caption scroll located above it. This much less sophisticated approach to illustration may respond to the urgent need for new editions owing to the swift success achieved by the Spanish version. This shows that, no matter how rudimentary, illustrations had become a crucial part of the work and its marketability. As Clive Griffin points out, given the high cost of paper at the time, there must have been a strong commercial reason behind the inclusion of so many illustrations. Griffin calls attention to the fact that editors, despite the cost of illustrating *Celestina*, once it became standard to illustrate it, could not afford not to do so. This had to do with the popularity of the work in the competitive

6.— On this subject, Emilio Blanco points out that the printers can be counted among the first readers of Rojas's work and certainly some of the most influential (28-31). In the prologue to the 1502 edition, Rojas complained of the *puncuras* that the printers had inflicted on his work by inserting the *argumentos*. There is also a certain resemblance between the aforementioned act of «meter la pluma,» which can be graphically envisioned as a puncture or perforation in the material body of the text, and the *puntura* of the iron hinges of the printing press, symbolizing the violence that the printers did to the text in the name of commercial interests.

7.— Critics disagree on this point. Frederick Norton, for instance, gives the same number of editions, but for the whole sixteenth century (101).

market of early printers where «each had to ensure that his editions were particularly attractive to potential buyers, and the inclusion of woodcuts served that purpose» (Griffin 60). It is also clear how influential the 1499(?) edition was, since the following editions in the fifteenth and sixteenth century seem to have been modeled after it, to a greater or lesser extent.

In Portugal, the diffusion of *Celestina* was equally important, even before the publication of the first Portuguese edition —printed in 1540 in Spanish. In this case, we can find evidence of a visual history in the transmission of Rojas's work that preceded the actual printing. As Dean McPheeters notes, among the wedding presents given to princess Beatrice for the occasion of her nuptials with the duke of Savoy (1521), there was a silver mug with the story of *Celestina* engraved on it. Another piece of evidence would be a sixteenth-century Portuguese lace bedspread with scenes from the *Tragicomedia*, and the names of Sempronio, Melibea and Celestina embroidered on it, preserved at the Victoria and Albert Museum of London (McPheeters 369). From a very different perspective, the fact that as early as 1581 all the Spanish editions of *Celestina* were included in the Portuguese Index of Forbidden Books also attests to the popularity of the work in the sixteenth century (McPheeters 374).

The fame of *Celestina* even reached the Elizabethan England of the Reformation. John Ardila remarks on the editorial success of the work and suggests the date of 1501, year of the arrival of Catherine of Aragon to marry Prince Arthur Tudor and later remarry his brother Henry VIII, as the year of entrance into Britain of the first copies of the book (35). The first translation was published around 1530, although this was actually an adaptation in the form of an interlude that incorporated parts of the prologues and four acts, and turned the work into a comedy by adding a happy ending (Ardila 35).⁸ In accordance with the general trend, *Celestina* was also more popular in England in the sixteenth rather than the seventeenth century. In his study of the intertextual connections between *Celestina* and Shakespeare's *Romeo and Juliet*, Jenaro Artiles points out that in this process of dissemination, the essential element that provided intrigue for

8.— The complete title of the interlude is *A New Comodye in English in Manner of an Interlude right elygant & full of craft of rethoryke/ Wherein is Shewd and Dyscrybyd as Well the Bewte & Good Propertes of Women/ as Theyr Vycys & Evyl Codicios/ with a Morall Conclusion and Exhortacyon to Vertew*. The title reflects the moral undertone of this adaptation that might have been influenced by Juan Vives, who became renowned in the moralist group of Thomas More while teaching at Oxford University. On this point, see Ardila 35 and Artiles 334. The emphasis on women and their vices may have been influenced by the popularity of Vives's *De institutione feminae Christianae* (1523), a manual of conduct for Christian females, dedicated by Vives to Catherine of Aragon. It is remarkable that Vives' attitude toward *Celestina* varied dramatically depending on the gender of his audience (he believed women to be more easily influenced than men). For instance, in *De institutione* he denounces the immorality of such a «liber pestifer» [fetid book] (Ardila 35). On the other hand, in a later work (*Disciplina*, 1531) he praises the exemplary character of the tragic ending (Snow, «Historia de la recepción» 124-5).

the reader was not the love affair between Calisto and Melibea—who, unlike Shakespeare's lovers, had no socially insurmountable obstacle to overcome—but rather the figure of Celestina and the intricate scheme she plotted in order to get them involved (329-331). As Maxime Chevalier reminds us, Celestina has become the matchmaker par excellence in Hispanic culture, to the point that her first name has turned into a common noun: the most popular synonym for go-between (142-43).⁹ From a visual standpoint, the old panderer can be identified by her characteristic iconographic attributes (skein of thread, rosary, walking stick etc.). Hence, with the depiction of Celestina, the illustrations have decisively contributed to consolidating her figure as the epitome of the *alcahueta* in our imaginary. This is also reflected in how the title evolves, giving more prevalence to the figure of the go-between. The 1596 version, published by William Barley, carries the curious title of *The Delightful History of Celestina the Faire*, which sounds ironic or even parodic. The next version is entitled *The Tragicke Comedye of Celestina*, published by William Apsley in 1598.¹⁰

Although the number of editions began to decrease, the export of *Celestina* continued into the seventeenth century, and the enigmatic figure of the matchmaker continued to travel throughout Europe, blurring the strict borders drawn between the domains of Catholicism and the Protestant Reformation. Two remarkable translations from this century are Kaspar Von Barth's Latin version (1624) and James Mabbe's English rendition (1634). The fact that a book was translated into Latin was a sign of its fame, and elevated that work to the category of a classic (Blanco 26). Published together with the translation, Von Barth added a detailed analysis or *dissertatio* that Blanco considers the first piece of textual critique on *Celestina* (26-8). In this commentary, entitled *Animadversiones Translativae*, Von Barth underlines the didactic intention of the work while giving primacy to the figure of Celestina. No wonder the translation is entitled *Pornoboscodidascalus Latinus* [master of procuress], alluding to Celestina's mastery on the art of matchmaking. Similar to Von Barth's version, Mabbe's translation seems to be presided over by an allegedly edifying intent. Mabbe wrote two translations; the first one (1603-11) was more explicitly moralizing, and, for the mindset of a puritanical seventeenth-century England, was the most politically correct. Ardila wonders if this first translation contained some self-censorship, given that the climate of reformist England of the time was suspicious of any Catholic influence, let alone such obscene and blasphemous readings (38-39). Perhaps this is the reason why in the second version, *The Spanish Bawd* (1631), which was more faithful to the original, Mabbe signed with the pseudonym «Diego Puede Ser» (Ardila 47).

9.— Maxime Chevalier notes that Juan de Valdés praised Rojas's characterization of Celestina as a «fine matchmaker» (quoted in Chevalier 141 and 143).

10.— See Penney 20.

In the Spanish editions the figure of Celestina also seems to be progressively taking over the two lovers, to the point that the title of the work and the name of the matchmaker become one.¹¹ Similar to the figure of Lazarillo, who became the epitome of the *picaro*, or that of Quixote, the pursuer of impossible ideals, or Don Juan, the seducer of women, Celestina has become the archetype of the go-between. Overshadowing the unfortunate lovers, as she progressively usurps the title of the work for herself, the image of Celestina increasingly acquires more prominence in the illustrations of the title page.

Unlike other preserved *Comedias* (Toledo, 1500; Seville, 1501), the 1499(?) Burgos edition is missing its title page. A close look at the evolution of the title pages, however, will reveal how their illustrations are, if not identical imitations, closely inspired by the illustration of the *argumento* of the first *auto* of Fadrique's edition (Fig. 1), showing that this woodcut possibly functioned very early on as a title page and was probably interpreted as such by readers and printers.



Figure 1. *Comedia de Calisto y Melibea*. Burgos, Fadrique de Basilea, 1499(?), auto I, fol. a 1 r. New York, The Hispanic Society of America.

11.— For a detailed account of the titles and designations of the work, see Snow («Historia de la recepción» 117-72).

In his study of the title pages of *Celestina* in the sixteenth-century editions, Manuel Abad notes continuity in the woodcuts (47). According to Abad, the title page would portray the scene with essential elements or events from the storyline (48). In this sense, I believe that the first illustration of the 1499(?) edition, although not a title page per se, can be considered as such since it portrays the most important elements of the work and it has been reused as a title page in several later editions. This initial scene of *auto* I is the most reiterated passage throughout the sixteenth-century illustrated editions (Abad 232). It seems reasonable that this scene would be considered important since it portrays the moment that generates all the action: the encounter between the two lovers in the garden. However, we must note that the inclusion of other characters, mainly Celestina, in that same scene in later title pages seems to indicate an awareness of the increasing importance of the go-between and the servants in the course of events in the story. As Abad explains, the illustrator shows a particular reading experience, offering information about the reception of the written text, even before the illustrations (235). In other words, the illustrator is not working from scratch; he most certainly has seen other illustrations of the work that may have joined his visual repertoire or, using Iser's terms, his own act of reading.

As mentioned above, the scene of the lovers' encounter in the garden, portrayed in the illustration of the first *auto* of Fadrique's *Comedia*, is set as a title page in multiple editions; however, the details change, and new characters are introduced. Celestina is first included in the woodcut of the official title page early on: in the 1500 Toledo *Comedia*. She appears on the left side of the woodcut, leaning on a door and holding her characteristic skein of thread in her hand, while looking out of the corner of her eye at the lovers' first conversation (Fig. 2). The depiction of Celestina in this particular illustration seems to emphasize her age since her face looks extremely emaciated, almost resembling a skull. Perhaps this shows a deeper interpretation of the artist, who may be foreshadowing the destruction that she will eventually bring to the lovers and to the rest of the characters.



**Comedia de Calisto y Melibea: la
 qual contiene demas de su agrada-
 ble y dulce estilo muchas sentenci-
 as filosofales: y auisos muy neces-
 sarios para mancebos: mostrando
 les los engaños que estan encerra-
 dos en siruientes y alcabuetas.**

Figure 2. *Comedia de Calisto y Melibea*. Facsimile of the Toledo, 1500 edition, title page. Geneva, Martin Bodmer Library (reproduced in Penney 95).

More detailed and elaborate, the title page for the 1501 Seville *Comedia* (Fig. 3), which would be reused for the 1502 *Tragicomedia* (Fig. 4), depicts Calisto and Melibea in the opening setting of the garden with Lucrecia and a man that might be Sempronio (the abbreviated names of the characters are displayed in captions above them, except for this one).¹² In the background, in the far left corner of the woodcut, the enigmatic figure of Celestina is facing a closed door and holding the knocker with her right

12.— The detailed elaboration of these title pages renders them more realistic. Moreover, the finely detailed clothing of Calisto and Melibea and the addition of different kinds of ornamental trees in the garden emphasize the wealth of the lovers' households while creating a stark contrast with the sinister figure of Celestina that is lurking behind. Perhaps the illustrator was trying to accentuate the difference in class between the lovers, as well as the nature of Celestina's interest in bringing them together, which was clearly economic.

hand, while holding a skein of thread in her left hand.¹³ The door, the doorknocker, and the yarn are two important iconographic elements in *Celestina*. The knocker is the first means of access to Melibea's home, and the yarn that she is selling is the excuse to talk to her.¹⁴ It is significant that the illustrator gathered all these elements and incorporated them into the title page. By placing these images in the foreground, the illustrator is not just attesting to a particular reception of the written text; he is also attesting to the reception of the previous illustrations, such as those found in the 1499(?) edition, while incorporating the elements considered essential from the perspective of his own conditions of reading. At the same time, this illustrator is constructing the horizon of expectations for future audiences that, logically, will start reading the book by the cover.¹⁵

13.— It is worth mentioning that subsequent illustrators transformed the elusive black openings in the 1499(?) *Comedia* into a more detailed depiction of a solid closed door by adding wood panels, jambs, hinges, and nails. One may wonder whether this is intent of controlling the ambiguity of the work, similarly to the *punturas* inflicted in Rojas's text.

14.— As Manuel Criado de Val has noted, in the *Libro de buen amor* (1330-43), the word *aldaba* or *altaba* had the double meaning of a transversal bar used to secure the door of the house—which would later evolve to mean a knocker—and a go-between, the person who facilitates physical contact between the lovers (24). In fact this is one of the nicknames of the go-between in the Salamanca (S) manuscript (1343). Along the same semantic line, *puerta*, was a euphemism for vagina, and *buena puerta* meant an easily accessible woman (Criado de Val 34). Manuel da Costa Fontes has noticed the widespread dissemination of the word *hilar* and the imagery of sewing (pins, needles, stitches), related to sex and prostitution during the sixteenth and seventeenth centuries in Spanish and Portuguese folk tradition (86-89).

15.— This title page seems to have been tremendously successful, since it was widely reused and imitated with minor modifications in later editions. Stanislao Polono not only used it for his edition of the 1501 *Comedia* and the 1502 *Tragicomedia*, but also later on in the *Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina* (Seville 1502) and in successive reprints of the *Tragicomedia*.



Figure 3. *Comedia de Calisto y Melibea*. Facsimile of the 1501 edition, title page. Paris, Bibliothèque Nationale (reproduced in Penney 96).



Tragicomedia de Calisto y Melibea . En la qual se contiene d mas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales: y anisos muy necesarios para mancebos: mostrádo les los engaños q estan encerrados en seruites y alcabueñas . E nuevamente añadido el tratado de Centurio .

Figure 4. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. 1502. Title page, fol. a I r. c 20 c 17. London, British Library.

The title page for Remón de Petras's 1526 *Tragicomedia* (Fig. 5) actually places *Celestina* in an even more central position, since she appears in the forefront at the door of *Pleberio*'s house. As in previous illustrations, she is holding the doorknocker in one hand and the yarn in the other, in which she is also carrying a walking stick. The main novelty is the long string she is wearing around her neck. It may be the rosary, since it is made of big round beads, but may also be the golden chain *Calisto* gave her, prompting her death at the hands of the jealous servants. The way the necklace looks, as well as its excessive size, however, remind us of a noose, which may emphasize the connection of *Calisto*'s *cadena* with her violent death. Above the door *Celestina* is knocking at is a small window through which a woman's head (maybe *Lucrecia*) is peeking out to look at the matchmaker, who looks back at her, engaging her eyes in complicity. On the left rear side of the woodcut, in a fenced garden, *Calisto* and *Melibea* are having an animated conversation, pointing at each

other with gestures. Calisto carries a big hawk on his left arm, as symbol of his aggressive, predatory masculinity, while Melibea carries a fan, which may be meant to highlight her flirtatious attitude. I believe there is an interesting contrast in the way the lovers and, especially, the woman in the window, are portrayed as enclosed, almost imprisoned, while Celestina wanders free.



Figure 5. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Toledo, 1526, title page, fol. a I r. London, British Library. Shelf mark: 10223.

The title page of Juan Viñao's 1529 Valencia edition seems to give more importance to the figure of Calisto. In this illustration (Fig. 6), the figures of Calisto and his servants are disproportionately larger than Celestina's and the two women who look out from the window of the building. Interestingly, these two tiny female figures in the window look virtually

identical. One may imagine, judging by the storyline, that they may be Melibea and her maid, Lucrecia. In this scene, it is appropriate to note the width of the window and the women's gestures and body language: standing at the window, with a contemplative air, both displaying serene smiles on their faces and showing their hands to the men outside in a sign of greeting. The window resembles a theater box, and the ladies look like spectators of the show that is taking place below them.¹⁶ Calisto, in a royal attitude, approaches the house, riding an enormous horse, a symbol of uncontrolled lust.¹⁷ The stallion is majestically adorned, with a luxurious saddle and a *penacho* on its head. In this case, the horse clearly underscores Calisto's power and masculinity, reinforced visually by the two servants who walk behind him while a black slave in chains and a dog open the parade. This scene clearly depicts the paraphernalia of a joust. Meanwhile, at the bottom right of the woodcut, Celestina holds the doorknocker. In this particular image, however, it is not completely clear whether she is trying to open or close the door. Her attitude resembles that of a gatekeeper controlling access to the house.

16.— Although to modern readers, the two women might also look like goods on display in a store window, given Celestina's role in «selling» Melibea to Calisto, it is important to consider that this «marketing,» since the old go-between also tries to extol the virtues of Calisto to Melibea when she first speaks in his favor to her.

17.— See Barbera 9-10.

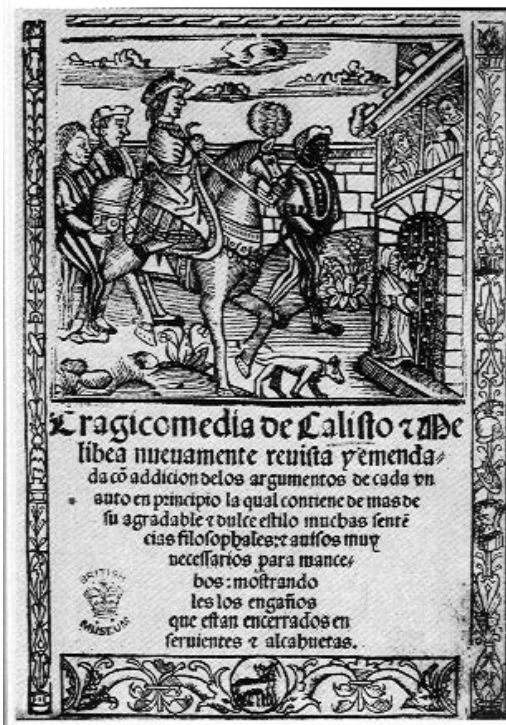


Figure 6. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Valencia, 1529, title page, fol. a I r.
London, British Library. Shelf mark: c 63 f 25.

The Lisbon title page (1540) is also very peculiar. Instead of in the lim-
its between city and country, Melibea's garden seems to be placed in
the middle of town (Fig. 7). In this open urban environment, Melibea
appears unusually seductive. Instead of being enclosed, she is sitting on
a low wall of her garden, waving her arms as if inviting Calisto to come
in. The hawk on his gauntlet, Calisto walks towards her while an aged
and rather emaciated Celestina, holding her emblematic skein of yarn
and walking stick, watches the scene from the threshold of her house.
In this case, the go-between's attitude seems passive and observant. Per-
haps the depiction of Melibea in a seductive pose is trying to imply that
the procuress did not have much to do to get the lovers together. This
type of illustration may suggest a reading, on the part of the illustrator,
that underlines Melibea's morally loose conduct, rather than Celestina's
tricks, as the main cause of all the misfortunes.



Figure 7. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Lisbon, 1540, title page, fol. a I r. London, British Library. Shelf mark: c 20 b 13.

Not all the title pages depict the opening scene of the first auto. In the 1545 Zaragoza edition, for instance, the chosen scene illustrates the moment in which Calisto climbs the wall (Fig. 8). In other cases, the title page is very simple, composed of factotum blocks with the main characters. The 1530(?) Medina del Campo edition, for instance (Fig. 9), portrays just Calisto and Melibea, and even omits any reference to Celestina in the written title. It is significant, however, that on the copy held at the British Museum there is a handwritten inscription added at the top of the page that says «Tragicomedia llamada Celestina,» which shows once again that the work ended up being identified by the name of the go-between. In Pedro del Bosque's 1569 Alcalá edition (Fig. 10), there are three characters depicted on the title page (a composite woodcut made of *factotums*): a man surrounded by two women, one of them most certainly Melibea. The other figure may be Celestina but no specific attributes can confirm this hypothesis. On the other hand, in the case of the first French translation (Paris, 1527), the title page portrays exclusively Celestina, who also gives her name to the title —*Celestine* (Fig. 11). In this particular portrait, Celestina looks very masculine and defiant, with her arms crossed on her chest and her legs wide apart while her rosary hangs, as a phallus, between them.



Figure 8. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Çaragoça 1545, title page, fol. a I r. London, British Library. Shelf mark: c 63 e 18.



Figure 9. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Medina del Campo, 1530 (?), title page, fol. a I r. London, British Library. Shelf mark: 243 a8.



Figure 10. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Alcalá, 1569, title page (reproduced in Abad 236).



Figure 11. *Celestine*. Paris, 1527, title page (reproduced in Abad 239).

These different portrayals, or absences, of *Celestina* certainly influence the expectations with which the reader approaches the figure of the old matchmaker, and must have doubtlessly contributed to the work's success. I agree with Joseph Snow that a history of the illustration of *Celestina* is in order for a better understanding of the work («La iconografía» 256). Certainly, such history would take up several volumes if it were to be exhaustive. In the following pages I will just try to give a brief overview, as I have just done with the title page, of how the woodcuts operate in the reception of the work.

The woodcuts for the first known edition were closely modeled on those for Johan Grüninger's 1496 edition of the *Comedies of Terence*, printed in Strasbourg in 1496 and 1499 (Kelley 191-93).¹⁸ The influence of the illustrations of the Roman playwright in Fadrique's print shop may have extended beyond the 1499(?) *Comedia*. Sáinz de Robles points out that after 1496, Fadrique uses woodcut illustrations frequently in his editions (159-60). According to Griffin, this may mean that «early printers and publishers treated it as a drama in the manner of the classical writers of comedy,» therefore underlining the humor present in the book (74). Perhaps, even after that the initial controversy over the tragic or comical quality of the work was resolved, printers continued to use the same models for their woodcuts for aesthetic reasons or because readers became accustomed to them. These woodcuts also have their detractors among scholarly critics. In his study of the splendid illustrations created by Hans Weiditz for the first German translation of *Celestina* (1520), Jules René Thomé dismisses the woodcuts of the 1499(?) edition as lifeless and lacking in dramatic movement. Furthermore, Thomé labels the illustrations produced at Fadrique's workshop as mere imitations (42).¹⁹ Certainly, there is an undeniable resemblance in the portrayal of the main characters and their architectural environment; however, the way the illustrations are arranged renders the overall different effect, as Snow has noted. Grüninger's illustrations are composite woodcuts made of stock pieces, in which the factotum figures of the characters alternate with pieces of landscape or architecture.²⁰ Snow considers these *tacos* to be «stereotypes in standing

18.— In the same sense, see Penney 32.

19.— Admittedly, some of Fadrique's woodcuts were reused or repeated in some way in other editions. For instance, the background in the illustration for *auto vi* of the 1499(?) *Comedia* is very similar to the one in his edition of the French chivalry book *La historia de los nobles caballeros Olveiros de Castilla y Artús d'Algarbe* (printed in May of 1499) and some of the initials seem to have been printed using types from the same block in both editions (Kelley 205). This recycling should not seem surprising or unusual, given that the printer was, after all, an entrepreneur with legitimate business interests and economic limitations.

20.— In fact, Norton states that the use of the factotum blocks (or *figuritas*) in Spanish woodcuts started with the *Comedies of Terence*. These figures are stock pieces, each portraying a single character or sometimes even a tree or a house. They were used to indicate the *dramatis personae* that would play a part in a given play or act. According to Norton, these lateral

poses, almost never in action» (Snow «The Iconography» 25). Fadrique's woodcuts, on the contrary, are page-width blocks portraying complete scenes where the characters interact and one or more actions take place simultaneously («La iconografía» 259). Snow considers that the page-width simple woodcuts provide a more dynamic and appropriate illustration for the narrative action of the storyline, while giving it a dramatic form. The fact that the same artist fully illustrated the work gives this «visual reading» coherence and continuity («La iconografía» 260).

Illustrations also served to reinforce the performative quality of the text. As mentioned earlier, while *Celestina* is not a play strictly speaking, there is an indubitable performative character in the book. Moreover, Isidro Rivera remarks upon not only the performativity but also the theatricality of the work (3). In the study of the reception of *Celestina*, one must take into consideration the social and cultural circumstances that surrounded the act of reading, such as what Isidro Rivera calls the phenomenon of performance and «prelection.» According to Rivera, the book was read aloud, using gestures and voice inflections, and discussed in small groups.²¹ Of course, when reading out loud, these pre-lectors were conveying their own reading experience by using gestures and intonation. In this oral transmission of the work, the illustrations played an important role because the pictorial narrative of the climactic moments provided visual guidelines as to how to perform «a theatrical context for the representation of Rojas's text» (11-15). In this way, the visual code would act as the frame for the prelection by creating «paratextual links with the concepts and messages communicated by the text» (16).²²

As explained earlier, the first hint about *Celestina's* reception might be found in the transformation of the *Comedia* into the *Tragicomedia* with the addition of five acts. The woodcuts of the first known *Tragicomedia* (Seville, 1502) were directly inspired by those in the 1499(?) *Comedia*, which set the standard for the subsequent editions.²³ Unlike other woodcut sets, they were created specifically for this edition (Kelley 196).

strip woodblocks were typical of the Spanish loose leaves and would continue to be so until well into the nineteenth century (218).

21.— Rivera argues that Rojas himself offers evidence for these group readings of *Celestina*, which would not be unusual for pre-modern texts (5-7).

22.— Rivera notes that the factotum blocks of the easy-to-combine lateral strips were more suitable for theatrical representation than the much less versatile, page-width, narrative woodcuts —such as the woodcuts in the 1499(?) edition (12): «the use of factotum blocks in the early decades of the sixteenth century gives Rojas's work a distinctive textual identity. Early modern readers would have been able to make associations between the use of these blocks and the theatricality of Rojas's text» (15).

23.— Penney highlights that Fadrique's edition was so closely followed by subsequent printers (such as Hagenbach or Polono) that they repeated the same typesetting, the same numbering of the chapters (using ordinals until the thirteenth and then cardinals), and even the same spelling mistakes (6).

According to Penney, they are «the most elegant any edition of *Celestina* was to know» (31).²⁴ Joseph Snow points out that these woodblocks were used over and over again in the various editions, to the point that these *tacos* became an object of trade and were sold, reused, loaned, imitated, and inherited among the different printers and their successors («The iconography» 25). In the proto-capitalist market of the printing press, the transmission of the woodcuts of the 1499(?) *Comedia* was not solely based on artistic reasons. As Snow notes, sometimes a set of blocks could stimulate the sales of an edition and inspire a new set («The Iconography» 27). This commodification of the woodcuts demonstrates the importance of the illustrations of the 1499(?) edition in the dissemination and publishing success of Rojas's work.

And yet, as mentioned earlier, not all the illustrations reflected the same degree of sophistication. Snow has examined three of the most representative illustrated editions of the first two decades of printing: Burgos 1499(?), Seville 1518, and Valencia 1514, and noted that, compared to the Burgos edition, the Valencia and Seville *Tragicomedias* have less narrative coherence and are more decorative than illustrative («La iconografía» 263).²⁵ Although both of them are fully illustrated, using one woodcut per *auto*, following the pattern of the 1499(?) edition, for the most part they used combined factotum blocks rather than page-width illustrations. The exceptions are the respective title pages and five newly added non-composite woodcuts, where the same woodcut is repeated for *autos* XIV and XIX, which depict the two visits of Calisto to Pleberio's house. As previously noted, the inclusion of these page-width blocks is related to the new acts added to the *Tragicomedia*, which needed more pictorial emphasis than the existing acts, since these were already known to the reader. A downside to the newly added illustrations is that the same block is used for different characters, which creates confusion—especially in the Seville edition.²⁶ The economizing and recycling in the woodcuts seems to increase in the successive editions. For instance, Snow's analysis of the first French edition (Paris, 1527) reveals that it is even more visually austere than its predecessors. Faithful to the scheme of the 1499(?) woodcuts, in this edition, illustrations are often placed near the *argumentos* that begin each *auto*. Each illustration, however, is reduced

24.— In fact, only three other editions used all blocks cut specifically for them: a German translation (Augsburg 1520), a Flemish translation (Antwerp 1580), and a Spanish edition (Medina del Campo 1582) («The Iconography» 27). In Snow's view, the only early edition that could compare to Fadrique's, in terms of the quality of its illustrations, is Christof Wirsung's 1520 German translation, illustrated by Hans Weiditz («La iconografía» 260).

25.— As Snow points out, the other two extant *Comedias* (Toledo 1500 and Seville 1501) have no illustration except on the title page («La iconografía» 256).

26.— For an in-depth description of the woodcuts of the Valencia and Sevilla editions, see Snow, «La iconografía» 263-65.

to pairs of factotum blocks or *figuritas* repeated arbitrarily, with no connection to the text, which results in unexpressive characters («The Iconography» 28). In order to minimize the predictable confusion that these poor illustrations may cause, the identity of the respective figures is displayed on each character block by using a caption above his or her head. Even with these precautions, confusion becomes unavoidable since these captions are often mistaken and the same block is used to depict different characters. Snow speculates on the reason for the «strange choices for illustration» and this confusion in pairing, which causes the «loss of visual identification of characters» («The Iconography» 28-33).²⁷

Snow wonders why the editions following the 1499(?) *Comedia* have not improved but rather decreased the aesthetic quality of their illustrations («La iconografía» 265). Perhaps, I speculate, the success of the work and the constant demand for reprints forced the printers to illustrate them in the fastest, most efficient way.²⁸ And, of course, illustrations, even if the quality was not splendid, were a bonus for the marketability of the edition. For example, the Paris edition was intended for a massive distribution in the French market, for an «eagerly awaiting public by its printer-illustrator» («The Iconography» 34). Conceivably, the rush to produce a new and long awaited edition caused the confusion with the captions that created this amalgam of identities.

As we have just seen, prompted by its editorial success, the more dynamic illustration of the 1499(?) edition gives way to a more static and pragmatic illustration. For Snow, the woodcuts in an illustrated edition represent the individual or collective vision of a contemporary reading and, from a diachronic point of view, signal the existence of an artistic continuity or correlation in the illustrations of the various editions throughout the history of *Celestina* («La iconografía» 259 and 265). These illustrations constitute a visual «reaction» to the words and therefore are valuable tools to learn about the actual reception of the work, since they provide «clues as ways in which *Celestina* was

27.— Snow rightly suggests that even with poor resources and few blocks the illustrative scheme could have been much clearer, e.g., using the same stock piece for *Celestina*, instead of several. A possible but not so plausible explanation would be that both *tacos* are facing center, but still there would be pages in which this pattern would not be consistent («The Iconography» 34). Another possibility is that if Melibea's character block is used for Alisa, Lucrecia, Areúsa, and even *Celestina*, this seems to show a vision of women as undifferentiated on the part of the illustrator; however, even this explanation seems too complicated to make up for the confusion of characters, since male characters are also mixed up. Snow questions if after repeated use, the audience may have been accustomed to this type of non-realistic iconography («The Iconography» 32). I believe this to be the most viable hypothesis since the pervasive repetition of these otherwise confusing visual schemes would create different pre-conditions for the reader, who would become comfortable with a certain degree of mistaken identity.

28.— On a similar note, Norton reminds us that it was usual for successful editions to experience a progressive compression of the typography in order to shrink the text to the minimum possible volume (216).

read and understood» («The Iconography» 25). I would add that this reaction is not solely to the written text, but to both word and image, as reflected in the influence of images in the prelection of the work to a group of listeners, as well as by the fact that the five acts added to the *Tragicomedia* incorporated five new woodcuts, inspired by the blocks of the first known edition of the *Comedia*.

The first imitation of *Celestina* is in Pedro Manuel de Urrea's 1513 *Cancionero*: a versified tribute to the first *auto* of the *Tragicomedia*, entitled «Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea.» Also heavily inspired by *Celestina*, in 1514 another work by Urrea comes out of Fadrique's print shop: *Penitencia de amor*, whose title page is illustrated using the opening woodcut for the first *auto* of the 1499(?) *Comedia*.²⁹ Another work that resuscitates the figure of the go-between is Juan del Encina's *Égloga de Plácida y Victoriano* (1513). Although matchmaking is not the central theme of this eclogue, one of the characters is an old lady called Eritea—a go-between and midwife who boasts her ability as a hymen mender. Interestingly enough, the illustration on the title page of the Burgos 1518-20 edition by Alonso de Melgar, Fadrique's successor, is precisely the woodcut of the unofficial title page of the 1499(?) edition of the *Comedia*.³⁰

Celestina's literary offspring proliferated during the sixteenth and seventeenth centuries: *La pícaro Justina*, by Francisco López de Úbeda (1605); *Segunda comedia de Celestina*, by Feliciano de Silva (1536), illustrated using the blocks from the 1534 Venice *Celestina*; *La ingeniosa Elena (La hija de Celestina)*, by Alonso J. Salas Barbadillo (1612); and *Tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina* (Sancho de Muñón, 1542), among others, are descendants of *Celestina*. Among the works influenced by *Celestina* we must also mention an outrageous parody: the *Carajicomedia*. This work was first published in the *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1579) and has been considered a parody of Juan de Mena's *Laberinto de fortuna*. The influence of *Celestina* in the *Carajicomedia* is very explicit: from the very title, literally, «Comedy of the member,» obviously a pun mocking the controversy over Rojas's

29.— Ruth House Webber notes that in the second of the five églogas included in the 1516 edition of Urrea's *Cancionero* there is an old matchmaker who brags of being «the sister of Celestina.» See Weber 364.

30.— Approaching the work from a narratological perspective, Humberto López Morales considers the influence of *Celestina* in the Égloga irrelevant and superficial since the presence of the go-between Eritea seems unnecessary for the main action (317-19). López Morales wonders why Encina decided to include such a poor and useless version of Rojas's *alcahueta* (321). Nevertheless, given the burlesque tone that pervades the work, one may think that this portrait of the go-between may be parodic. On the other hand, it Encina may have interpreted that the old panderer did not play such an important role in involving the two lovers. In any case, at least for the printer, Alonso de Melgar, there was a connection between the two works, since he chose to use the opening woodcut in the 1499(?) edition of the *Comedia de Calisto y Melibea* as the title page of Encina's book.

Tragicomedia, to the central themes of prostitution and matchmaking. Other influences include passages such as the «botica» of the old go-between (*copla* VII) —a recreation of Celestina's laboratory— or the invocation of the devil (*copla* XXVIII), as well as the claim, in the dedication, that the original poem containing the story was found by the author (43). Celestina's name is in fact mentioned in two *coplas* (XX and XLVII).³¹ I particularly see a semantic connection on a symbolic level with Rojas's work (and other antecedents of the figure of the go-between, such as the Trotaconventos in the *Libro de buen amor*) in the use of dysphemic sexual vocabulary. As in the iconography of the woodcuts of *Celestina*, the doors and the act of crossing the threshold are charged with lewd connotations. The allusions to the «puerta» (55), «puerta muy devota» (83), «portero de la puerta del monasterio» (75), even to the *gelosía* (86) —which reminds us of the lattice that separate Calisto and Melibea in *auto* XII of *Celestina*— bring to mind the dynamics of architectural entrances and bodily openings portrayed in Rojas's work, only that this time is more blatant and even hyperbolic, reflecting a more obviously humorous intention.

Despite the pervasive reuse and dissemination of its illustrations, the editorial practice of illustrating *Celestina* was discontinued around the middle of the sixteenth century. As Mota has noted, the printing of *Celestina* declined quite abruptly around 1640, when it was included in the Sotomayor Index, but only seven brief passages were expurgated, and this was for religious reasons. Censorship is another form of reception, but it does not seem plausible to blame censors for the decline of the work's popularity. Strangely enough, as Mota points out, *Celestina* did not experience many problems from the Inquisition. The text was not banned until 1793, when the reason given was alleged obscenity. The work was not printed again until 1822, but by that time its popularity had decreased substantially (Mota 43-44). During the nineteenth and early twentieth centuries, *Celestina*'s editions generally lack illustrations (Snow «The Iconography» 27). Most likely, the disappearance of the illustrations happened during a period in the history of literature in which images in general became less important as the written word moved to the center of the reading experience. Even without the presence of the illustrations, but undoubtedly due to their previous presence, especially in the influential 1499(?) edition, the figure of Celestina is permanently ingrained in our imaginary and in our language, giving a female name to the act of transgression.

31.— There is even a reference to the infamous *puntadas* that Rojas complains about in the prologue of the *Tragicomedia* but, in this case, with different connotations and in a clearly sexual context: when a groom, after unsuccessful attempts to penetrate a woman, whose hymen had been tightly sewn by an old go-between, decides to light a candle and inspect the alleded virgin, «vido dadas crueles puntadas en los beços del coño. Los cuales cortando, con gran dolor de la novia, luego le fue por misterio de los dioses abierto un grandísimo piélago...» (84). Interestingly, under the grotesque hyperbole of this moment, there is a patriarchal unveiling of the fiction *Celestina* embodied.

Works Cited

- ABAD, Manuel. «La ilustración de portadas de *La Celestina*, en siete ediciones del siglo XVI.» *Revista de Ideas Estéticas* 35 (1977): 229-38.
- ARDILA, John G. «Una traducción 'políticamente correcta': *Celestina* en la Inglaterra puritana.» *Celestinesca* 22.2 (1998): 33-48.
- ARTILES, Jenaro. «*La Celestina* y *Romeo y Julieta*.» *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: Borrás Ediciones, 1977. 325-38.
- BARBERA, Raymond. «Medieval Iconography in the *Celestina*.» *Romanic Review* 61 (1970): 5-13.
- BLANCO, Emilio. «Algunas notas sobre la recepción de *Celestina* en los siglos XVI y XVII.» *Celestina: Recepción y herencia de un mito literario*. Ed. Gregorio Torres Nebreda. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2001. 17-49.
- Carajicomedia*. Ed. Alonso Álar. Archidona (Málaga): Ediciones Aljibe, 1995.
- CHEVALIER, Maxime. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976.
- COSTA FONTES, Manuel da. «Fernando de Rojas, Cervantes, and Two Portuguese Folk Tales.» *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*. Eds. E. Michael Gerli and Harvey L. Sharrer. Madison, WI: Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1992. 85-96.
- CRADIO DE VAL, Manuel. *Diccionario de Español Equívoco*. Madrid: EDI-6, 1981.
- ENCINA, Juan del. *Égloga de Plácida y Victoriano. Teatro completo*. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Cátedra, 1991.
- FOLGER, Robert. *Images in Mind: Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and Don Quijote*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2002.
- GRIFFIN, Clive. «*Celestina's* Illustrations.» *Bulletin of Hispanic Studies* 78 (2001): 59-79.
- HERRIOTT, J. Homer. *Towards a Critical Edition of the Celestina; a Filiation of Early Editions*. Madison: U of Wisconsin P, 1964.
- ISER, Wolfgang. «Interaction between Text and Reader.» *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Ed. Susan R. Suleiman and Inge Crosman. Princeton: Princeton UP, 1980. 106-19.
- JAUSS, Hans R. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans. Timothy Bahti. Intro. Paul de Man. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982.
- KELLEY, Erna Berndt. «Mute Commentaries on a Text: The Illustrations of the *Comedia de Calisto y Melibea*.» *Fernando de Rojas and Celestina*:

- Approaching the Fifth Centenary*. Eds. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 193-227.
- LÓPEZ MORALES, Humberto. «Celestina y Eritrea: La huella de la Tragicomedia en el teatro de Enzina.» *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: Borrás Ediciones, 1977. 315-23.
- MCPHEETERS, Dean W. «*La Celestina* en Portugal en el siglo XVI.» *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: Borrás Ediciones, 1977.
- MOTA, Carlos. «*La Celestina* de la imprenta de Fadrique de Basilea.» *Actas de las jornadas «Surgimiento y desarrollo de la imprenta en Burgos» (De la Ars Grammatica de A. Gutiérrez de Cerezo a La Celestina de Fernando de Rojas)*. Ed. Marco A. Gutiérrez. Burgos: Instituto Municipal de Cultura (Ayuntamiento de Burgos), 2000. 41-58.
- NORTON, Frederick J. *La imprenta en España: 1501-1520*. Trans. Daniel Martín Arguedas. Madrid: Ollero & Ramos, 1997.
- PENNEY, Clara L. *The Book Called Celestina in the Library of the Hispanic Society of America*. New York: The Hispanic Society of America, 1954.
- RIVERA, Isidro J. «Performance and Prelection in the Early Printed Editions of *Celestina*.» *Celestinesca* 22.2 (1998): 3-20.
- ROJAS, Fernando de. *Comedia de Calisto y Melibea*. Burgos, 1499. Facs. New York: Hispanic Society of America, 1909. Rpt. in *La Celestina: Two Facsimiles (1499? and 1528)*. Facs. New York: Hispanic Society of America, 1995.
- . *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 2000.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico C. *La imprenta y el libro en la España del siglo xv*. Madrid: Vasallo de Mumbert, 1973.
- SNOW, Joseph Thomas. «The Iconography of the Early *Celestinas*, I: The First French Translation (1527).» *Celestinesca* 8.2 (1984): 25-40.
- . «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): Unas observaciones.» *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 6 (1987): 255-277.
- . «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822.» *Celestinesca* 21 (1997): 113-73.
- THOMÉ, J.R. «Hans Weidtz (Johannes Giudictius): Primer ilustrador dramático de *La Celestina*.» *Cuadernos de Bibliofilia* (1979): 41-50.
- WEBBER, Ruth House. «Pedro Manuel de Urrea y *La Celestina*.» *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: Borrás Ediciones, 1977. 359-66.
- WHINNOM, Keith, «The Problem of the 'Best-Seller' in Spanish Golden-Age Literature.» *Medieval and Renaissance Spanish Literature: Selected Essays*. Ed. Alan Deyermond, W.F. Hunter, and Joseph T. Snow. Exeter: U of Exeter P with the Journal of Hispanic Philology, 1994. 159-75.

Montero, Ana Isabel, «Reading at the Threshold: The Role of Illustrations in the Reception of the Early Editions of *Celestina*», *Celestinesca* 39 (2015), pp. 197-224.

RESUMEN

Ya sea en su formato original de *Comedia* en dieciséis actos publicada por primera vez alrededor de 1499, o en su posterior encarnación en la *Tragicomedia* de 1501, las numerosas ediciones y traducciones que circularon durante el siglo XVI ponen de manifiesto la enorme popularidad y el profundo impacto literario de *Celestina* a lo largo de Europa. Se han escrito estudios incontables sobre la recepción de *Celestina* desde el siglo XV hasta el momento presente. Sin embargo, no se ha dicho mucho sobre la influencia de los grabados de la primera edición conocida en el éxito de la obra: ¿Cómo los interpretaron los lectores? ¿Fueron las ilustraciones tomadas en cuenta por los editores e ilustradores de las ediciones sucesivas? Este artículo explorará la importancia de los grabados en la difusión y el éxito editorial de la obra de Rojas, así como en la creación y divulgación de la saga inmortal de *Celestina*, reencarnada de modo incesante gracias a la imprenta.

PALABRAS CLAVE: Ilustraciones de la *Celestina*, xilografías, recepción.

ABSTRACT

Whether in its original form, a *Comedia* with sixteen acts first published around 1499, or in its later incarnation in the 1501 *Tragicomedia*, the numerous editions and translations that circulated during the sixteenth century bear witness to *Celestina*'s widespread popularity and profound literary impact all over Europe. Countless scholarly studies have been written on the reception of *Celestina* from the fifteenth century to the present time. Not much has been said, however, about the influence of the woodcuts of the first known edition in the success of the work: How did the readers interpret them? Were the illustrations really taken into account by the editors and printers of the successive editions? This article will explore the importance of the woodcuts in the diffusion and publishing success of Rojas's work as well as in the creation and propagation of the immortal saga of *Celestina*, reincarnated incessantly thanks to the printing press.

KEY WORDS: Illustrations of *Celestina*, woodcuts, reception.



Paridades y conflictos: Analogía de dos mundos en *La Celestina* de Teatro El Público

Dania del Pino Más
Consejo Nacional de las Artes Escénicas, Cuba

Desde que en el verano de 1990 el director Carlos Díaz Alfonso presentara para la escena cubana la trilogía de teatro norteamericano conformada por los títulos *Te y simpatía* de Robert Anderson y *Zoológico de cristal* y *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, los montajes de Teatro El Público —como se haría llamar el grupo oficialmente dos años después— han estado marcados en la acogida del público y la crítica por una notable contradicción: desde el más radical rechazo o cuestionamiento de algunos, hasta la alabanza, el deslumbramiento y la aceptación de otros. Los espectadores que se enfrentan a las obras de este colectivo delirán en una activación de múltiples sentidos, de la que nunca pueden salir ilesos. Este delirio se instala muchas veces en los contextos cotidianos, propiciando fructíferos y polémicos debates entre la crítica y la intelectualidad nacional cubana. Las razones son obvias: la sustentabilidad de un discurso transgresor, erigido sobre la base del artificio poético, siempre con un elevado sentido espectacular, grandilocuente y muchas veces agresivo, en el que se dislocan los conceptos de realidad y ficción, lo cómico y lo trágico, lo femenino y lo masculino; y que se enfrenta, una y otra vez, a tabúes y normas sociales. Lo interesante es que, muchas veces, esa subversión de la realidad presente en las puestas en escena de Carlos Díaz parte de un referente textual clásico, reelaborado dramáticamente en función de un contexto y un concepto artístico contemporáneos. Hacia la década del 90, a pesar de que la isla sufría la más profunda crisis económica de los últimos cincuenta años, el teatro cubano gozaba de plena salud. Se mantenían activos colectivos como Teatro Estudio, con Vicente Revuelta a la cabeza, que desde décadas anteriores constituía paradigma del arte escénico en el país no sólo por una práctica sostenida con importantes resultados artísticos sino también por su función de formación de actores y directores. Una práctica similar la había comenzado en los 80 Flora Lauten con el Teatro Buendía en el marco del Instituto Superior de Arte, que rompió con los métodos convencionales de actuación promovidos en

la Academia por profesores soviéticos. Teatro del Obstáculo, con Víctor Varela, apostó por su parte por un teatro sagrado, cercano al ejercicio ritual, indagando en los posibles principios de una escritura postmoderna y asumiendo el trabajo del actor a partir de presupuestos artaudianos (Muguerca 2007: 3-27). Del Buendía brotarían luego colectivos como Argos Teatro, dirigido por Carlos Celdrán, o El Ciervo Encantado, con Nelda Castillo como líder, que han desarrollado poéticas particulares a la par de Teatro El Público. Hacia aquellos 90 estaba también Teatro Irrumpe, una verdadera escuela para Carlos Díaz, en la cual, bajo la tutela de Roberto Blanco, se había desempeñado como diseñador y asistente de dirección.

Lo que comenzó a construir Teatro El Público desde los 90 constituye una explosión poética en todos sus niveles. En aquellos años compartía espacio con grupos como Teatro Estudio, Irrumpe, Buendía, Teatro del Obstáculo, DanzAbierta Danza Contemporánea de Cuba y otros grupos que prometían también subvertir algunos cánones sociales y escénicos. Pero la irrupción de Teatro El Público en la escena nacional constituyó la subida al escenario de un erotismo severo, de desenfreno y revolución sexual, de crítica mordaz e irónica, justo en un contexto que, «bajo la presión de un lapso de paralizador cierre económico —como diría el crítico y dramaturgo cubano Norge Espinosa— y la crisis de una ideología que llegamos a suponer invulnerable, se nos exigía posturas cada vez menos inocentes en el arte, que es decir, también, en la vida» (Espinosa Mendoza 2002: 14). Lo cierto es que Carlos Díaz se instaló desde entonces y para siempre en la historia teatral cubana y llegó a alcanzar en 2015 el Premio Nacional de Teatro que otorga el Ministerio de Cultura, la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Se integró «de forma irreverente a la tradición, asumiendo la festividad del hecho escénico con carácter de desmesura sensual, en un posmodernismo que podría catalogarse de posbarroco si lo traducimos a nuestro devenir cultural» (Cano 2002: 114). Con ese mismo principio de desmesura que se hizo luego recurrente tras aquella trilogía inicial, llegaron nuevos títulos y clásicos: *Las criadas* de Jean Genet, *La niña querida* de Virgilio Piñera, *El Público* de Lorca, *Calígula* de Camus, *Escuadra hacia la muerte* de Sastre, *El rey Lear* de Shakespeare, *La Celestina* de Rojas, *La puta respetuosa* de Sartre y *Fedra* de Racine. Asimismo, se escenificaron también obras de autores nacionales, como Norge Espinosa o Rogelio Orizondo, con quienes el diálogo ha adquirido matices particulares que han permitido experimentar una especie de dueto creativo, siempre poniendo sobre el tapete las problemáticas más urgentes de una Cuba festiva y edulcorada pero, al mismo tiempo, cruda y dolorosa en sus más profundas esencias.

Curiosamente fue *La Celestina* de Fernando de Rojas la obra que provocó las mayores polémicas. En el 2002, tras ciento cincuenta funciones ininterrumpidas, se convirtió en el más importante éxito de público en los últimos diez años de la escena cubana, donde alcanzar más de cin-

cuenta presentaciones es una verdadera proeza debido a la escasez de salas teatrales y la elevada cantidad de colectivos teatrales existentes. La importancia de esta obra para la consolidación de Teatro El Público se expresa así en su sitio web:

En la historia de toda compañía teatral que logre pervivir una cierta cantidad de años, hay un antes y un después, no sólo en términos estéticos, sino también en el orden de impacto en sus espectadores, multiplicándolos hasta un nivel impensable. Un suceso, como diría la prensa sensacionalista. Eso fue, indudablemente, *La Celestina* para Teatro El Público.¹

Efectivamente *La Celestina* no constituyó un acontecimiento sólo por su cantidad de funciones ni por las cifras estadísticas que evidenciaban su éxito, sino especialmente por la movilización provocada en el público más heterogéneo ante lo que acontecía en el escenario. En saludo al quinto centenario de la escritura de la obra primigenia, Carlos Díaz decidió acercarse a esta historia de fervientes pasiones para releer «los criterios de moralidad, fortuna, amor, desvarío y muerte de un período humano, y mostrar los suyos» (González Melo 2002: s-p).

Mi investigación estudia los mecanismos de apropiación del texto clásico que supone la re-contextualización de personajes hartos conocidos y de todo un universo simbólico puesto a funcionar en el espectáculo para establecer analogías y conflictos entre dos mundos: el universo medieval en el que Rojas escribió su obra y el ámbito contemporáneo en el que fue presentada por Teatro El Público ante los aforos de la isla. Pretendo analizar los recursos fundamentales que permiten al director dicha actualización a través de la dramaturgia textual y espectacular: la caracterización de los personajes, la carnavalización, el trabajo con los referentes locales y universales, los diseños de vestuario, luces y escenografía, y el despliegue de recursos como la parodia, el desnudo y el travestismo. Como paso previo, es preciso establecer un concepto de dramaturgia que nos permita entender ese ejercicio de rescritura. Especialmente adecuado es el del teórico y estudioso francés Patrice Pavis, quien define la dramaturgia de la siguiente manera:

[E]l conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo. [...] Establece el estatuto ficcio-

1.- <<http://www.teatroelpublico.cult.cu/Dossier/La%20Celestina.html>>, consultado el 3 de enero de 2016. En este mismo sitio web se ofrece la posibilidad de adquirir un DVD con la representación de la obra, así como la posibilidad de descargar el texto de la adaptación en formato de texto. Desafortunadamente, la galería de imágenes que aparece como un enlace no está activa en la fecha en que se consultó. Sin embargo, se pueden ver algunas imágenes y el programa de una puesta en escena de 2011 de esta producción en <<http://celestinavisual.org/items/show/642>>.

nal y el nivel de realidad de los personajes y de las acciones; configura el universo dramático mediante recursos visuales y auditivos, y decide lo que el público considerará real, es decir, verosímil para él. (Pavis 1998: 148-49)

Este concepto ayuda a comprender el proceso mediante el cual es organizada y estructurada la puesta en escena y, en este caso, el proceso mediante el cual un clásico es reelaborado sobre el escenario en función de un contexto, un equipo de trabajo y un público específicos. Por otro lado, desde su experiencia práctica, el director colombiano Santiago García, fundador del grupo de creación colectiva La Candelaria, considera que la dramaturgia «es el conjunto de elementos que componen un espectáculo teatral o el teatro, entendido como la relación espacio-temporal que se sucede entre la escena y el público». Precisa que es también «el conjunto de textos que conforman el espectáculo teatral en su confrontación con el público, uno de los cuales es el texto literario» (García 2008: 159 y 68). Aunque las definiciones anteriores estén formuladas a partir de las experiencias distintas de la práctica y la teoría, ambas apuntan hacia una noción de la dramaturgia como un producto híbrido en el que se enlazan los distintos lenguajes de la puesta en escena a fin de producir un espectáculo que interactúe con el espectador. Dentro de ese entramado de lenguajes cohabitan los discursos formales, conceptuales, textuales e ideológicos que permiten exponer ideas y temas al público. Las reflexiones de Pavis y García evidencian que el término dramaturgia alude no sólo a la producción del texto dramático, sino también a lo que Eugenio Barba ha llamado la «dramaturgia orgánica»:

[L]a fuerza que mantiene juntos los diferentes componentes de un espectáculo, transformándolo en experiencia sensorial. La dramaturgia orgánica está constituida por la orquestación de todas las acciones de los actores consideradas como señales dinámicas y cenestésicas. (Barba 2010: 57)

A partir de estas nociones podemos analizar dos elementos que me parecen fundamentales en el montaje de Calos Díaz. Primero, que *La Celestina* de Fernando de Rojas sirve de fuente textual sobre la cual se erige una nueva escritura y se configura otro universo dramático. El original no es puesto en boca de los actores tal cual fuera escrito por su autor, pero aun así, el texto de Rojas contiene aquello que Dubati llama en la literatura una «teatralidad en potencia» (Dubati 2005: s-p).² Esa teatralidad será

2.— Dubati reflexiona en torno a las diferencias existentes entre teatro y literatura, basándose en la idea esencial de que la escena implica acción física, constituyendo una cultura viviente de la cual prescinde la literatura en tanto existe más allá de un carácter presencial o de interacción.

llevada a sus máximas consecuencias en el espectáculo de Carlos Díaz. *La Celestina*, como «texto pre-escénico» (de primer grado), está dotado de cierta virtualidad escénica y, aunque fue escrito con anterioridad e independencia del espectáculo, «guarda un vínculo transitivo con la puesta» (Dubati 2005: s-p). Y es justamente en ese proceso de transitividad donde el equipo de realización de Teatro El Público establece las conexiones con el universo ideológico, temático, sintáctico y mágico-religioso del contexto en el cual se creó la obra, es decir, el Medioevo y los principios del Renacimiento o Modernidad Temprana. En segundo lugar, la dramaturgia orgánica de la que habla Barba adquiere una relevancia especial en la producción de Teatro El Público. La virtualidad escénica del texto de Rojas es convertida por Carlos Díaz en experiencia sensorial. Por tanto, más allá de estudiar el texto creado por los dramaturgos Norge Espinosa Mendoza y Abel González Melo, quienes estuvieron a cargo de escribir la nueva versión, intentaré acercarme a la puesta en escena para analizar las maneras en las que ha sido actualizado este clásico en pos de generar nuevas posibles lecturas y sentidos en el público receptor, así como las conexiones que entre ambos universos permite establecer esta experiencia estética.

De la España de Rojas a La Habana del siglo XXI: rescribir un clásico

Norge Espinosa Mendoza y Abel González Melo en ocasiones anteriores habían trabajado con el grupo y por ello conocían su poética teatral. Su vínculo con el colectivo era lo suficientemente sólida como para que supieran bien de qué elementos del texto original podían prescindir. Esta familiaridad y confianza con el trabajo del colectivo les permitió convertir una obra que fuera concebida para ser leída en voz alta entre un grupo de amigos, según nos dice el prólogo del texto rojano, en una producción dramática para ser representada sobre la escena por el grupo teatral. La versión del texto de Melo y Espinosa mantiene, a grandes rasgos, el argumento del texto original. Sin embargo, lo primero que salta a la vista del lector-espectador es la reelaboración de un discurso textual que, si bien gozaba de teatralidad y riqueza en el diálogo, fue escrito, ante todo, para ser enunciado. Por eso, el trabajo dramaturgico partió de la modificación de los códigos lingüísticos del castellano antiguo del original a un español cercano a las normas más contemporáneas. Al mismo tiempo, se evitaba desviar la atención del público con los extensos monólogos y diálogos del texto rojano, con lo que se intentaba, además, ganar en condensación de la acción dramática y el conflicto. Aun así, los autores respetan las marcas lingüísticas que diferencian a los personajes, las formas de saludar de cada uno y otros modismos que son importantes para los actores en el

proceso de interpretación de sus personajes. El inicio mismo de la obra puede ofrecernos un ejemplo de cómo se hizo esta adaptación. En el texto original rojano, el encuentro entre Melibea y Calisto tiene lugar de la siguiente manera:

CALISTO.– En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA.– ¿En qué, Calisto?

CALISTO.– En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase y hacer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcanzase y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Sin duda incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar tengo yo a Dios ofrecido, ni otro poder mi voluntad humana puede cumplir. ¿Quién vio en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como ahora el mío? Por cierto los gloriosos santos, que se deleitan en la visión divina, no gozan más que yo ahora en el acatamiento tuyo. Más ¡oh triste!, que en esto diferimos: que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza y yo me alegre con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.

MELIBEA.– ¿Por gran premio tienes esto, Calisto?

(Rojas 1977: 46)

En la versión de Teatro El Público, la disertación de Calisto ha sido sintetizada en pos de una condensación de la acción, al tiempo que se han actualizado los códigos lingüísticos para que sean entendidos por el espectador contemporáneo pero sin perder su alto sentido poético. La nueva versión enfoca el diálogo en el interés de Calisto por Melibea, que da inicio a la línea argumental de la historia:

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

MELIBEA: ¿En qué, Calisto?

CALISTO: En dar poder a la Naturaleza que de tan perfecta hermosura te dotó, y hacerme indigno de la merced que es verte, para que mi secreto dolor pudiese al fin manifestarse.

MELIBEA: ¿Por gran premio tienes éste, Calisto?

(Espinosa Mendoza y González Melo 2002: 2)

En un pacto respetuoso con las esencias más profundas de la escritura celestinesca y partiendo de la edición de carácter filológico de la editorial Crítica (Rojas y «Antiguo Autor» 2000), esta nueva *Celestina* recoge toda

la hibridez y ambigüedad que encierra el original. En esta nueva versión están presentes desde la tradición medieval y renacentista hasta los preludios de la novela picaresca y elementos del barroco que paso a las Américas. El afán didáctico-moralizante medieval sigue vivo en esta versión al mantenerse la muerte de Calisto como castigo al quebrantamiento de las normas sociales y religiosas. Sin embargo, Carlos Díaz lo lleva a escena con una ironía que se burla de la condición aleccionadora implícita en la literatura del xv. Aunque en la nueva versión se mantiene el universo religioso y el castigo divino a consecuencia del pecado, hay un evidente cuestionamiento del sentido de la existencia, así como se manifiesta la crisis de la fe religiosa. En la versión de Espinosa y Melo y en la escena de Carlos Díaz, la muerte funciona como castigo o destino que cuestiona el sentido de la existencia y su lógica, al tiempo que propicia la exaltación de los instintos y emociones humanas, potenciando el nihilismo ya de por sí presente en el original rojano.

En la segunda parte del Acto 1 han sido eliminados largos parlamentos de Calisto y Sempronio. Las referencias al mundo clásico y la filosofía medieval han sido obviadas por los adaptadores. Sin embargo, la nueva versión mantiene las protestas de Sempronio por someter «la dignidad del hombre a la imperfección de la mujer» (Espinosa Mendoza y González Melo 2002: 2) como una forma de evidenciar un conflicto de género anclado en el mito bíblico que llega vivo a la sociedad contemporánea, aunque se prescindiera de las largas reflexiones que en torno al tema incluye el texto original. Igualmente, desde este diálogo entre Sempronio y Calisto se establece la constante fundamental que desarrollará la nueva versión y el espectáculo de Teatro El Público:

SEMPRONIO: Digo que Dios no quiera tal, que es herejía lo que ahora dijiste.

CALISTO: ¿Y a mí qué?

SEMPRONIO: ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO: ¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo. (3)

La respuesta de Calisto a la pregunta de Pármeno contiene el conflicto fundamental que mantiene la reescritura de Teatro El Público: el dilema entre el placer y el deber cristiano. La desacralización de los comportamientos morales de la época a partir de una vulgarización del universo religioso, la utilización de los apartes para ridiculizar convenciones triviales de la incipiente burguesía y el deseo carnal como principal motor de la conducta humana son traídos del original para tomar cuerpo sobre la escena.

Visto desde la realidad de la sociedad cubana contemporánea, Espinosa y Melo emplean estos diálogos como una denuncia crítica de la doble moral asentada en muchos espacios oficiales de la isla, de los falsos

dogmas sociales y religiosos que imponen a la gente el uso de máscaras para evitar ser juzgados, castigados o mal vistos por la colectividad. Con esto me estoy refiriendo a las connotaciones morales que pueden tener para el individuo cubano algunos grupos sociales organizados, como los espacios de representación colectiva, en los que la individualidad se ve muchas veces amenazada. Y aquí se vislumbra otra característica común entre la España del siglo XIV y la Cuba del XXI: las maneras de sociabilidad. Como bien apunta Asenjo González:

[L]as formas de asociaciones horizontales más elementales de la etapa medieval eran la amistad y la vecindad. Si la primera precisaba del afecto y el trato mutuo, la segunda se desarrollaba en un parámetro más distante pero siempre entendido como resultado de la proximidad y de la ayuda. (2008:17)

De la misma manera, en la Cuba contemporánea, y desde hace algunos años, la solidaridad deviene un valor elemental, resultado en muchas ocasiones de las carencias y problemas económicos del país desde los años 90 y el llamado Período Especial. El vecino y el amigo son recibidos en muchos casos con un trato familiar que evidencia muchas veces el quebrantamiento de los límites convencionales de las relaciones humanas. Así, en la nueva versión del texto rojano se han mantenido las frases familiares que usan los personajes para acercarse a su interlocutor y buscar en el otro una verdadera complicidad correspondientes a las relaciones de vecindad y familiaridad medieval. Oímos a Pármemo interpelar a Celestina: «Madre, háblame, que solo quiero oírte y creerte». De manera similar, Calisto se dirige familiarmente la alcahueta: «Ve ahora, madre, y consueta tu casa: y después ven, y consueta la mía» (8). El uso de la palabra «madre» por parte de estos jóvenes no sólo indica la diferencia de generación o de nivel jerárquico que, en cuestiones de administradora de placeres, tiene Celestina por encima de los demás personajes, sino que también evidencia una parodia del universo religioso a través de los bien conocidos paralelismos entre Celestina y la Madre Celestial. El uso de este apelativo resuena también a las muy cercanas formas de interacción entre los cubanos actuales. Por ejemplo, Calisto dice en otro momento de la obra: «Hermanos míos, cien monedas di a la madre. ¿Hice bien?» (8). Permanece así en la nueva versión la referencia cristiana a los hombres como hijos de Dios —«hermanos»—, que es uno de los apelativos más comunes en Cuba. En la isla, el uso de «hermano» trasciende no sólo el marco religioso inicial sino también los espacios más íntimos de socialización para constituirse en una manera popular de apelar a desconocidos o personas menos allegadas.

El cuerpo y el placer: la más celestinesca de las puestas en escena

Esta atribución de nuevos o dobles sentidos de las palabras originales no es el fundamento del carácter rompedor de esta versión. Existía el problema de lograr una verdadera transgresión, la subversión de un clásico que era ya en sí mismo un salto al vacío, un grito de libertad que rompía con las convenciones de su tiempo. Ante esta dificultad, el único espacio posible para materializar esta subversión estaba no tanto en el texto en sí como en los cuerpos en escena, en la revalorización del placer y el espíritu festivo que entre líneas propone *La Celestina*, en la posibilidad de vivir una experiencia donde el público compartiera espacios de libertad. Para lograr una transgresión real, la dramaturgia espectacular a cargo del equipo de realización apeló al desnudo como arma principal. Los cuerpos erguidos sobre las tablas se enroscaban continuamente en una coreografía que no pretendía ser juego de simulaciones sino encarnación de lo que subyacía en el texto originario: la debilidad de la carne como castigo perenne para los hombres, el cuerpo sobre el alma, la lucha interminable entre la razón y el deseo. *La Celestina* de Carlos Díaz expone de manera directa el universo erótico recreado por de Rojas en la obra primigenia, tratando «de entender el juego de pasiones de la obra como un suceso profanable y cercano» (Espinosa Mendoza, «el otro hilado»: s-p). Podría decirse que esta puesta en escena materializa los deseos latentes pues en ella se recrea el universo erótico que *Celestina* reclama y evoca todo el tiempo en el texto de Rojas. La alcahueta, ante la imposibilidad de obtener su propio placer debido a su avanzada edad, propicia los encuentros carnales y se alimenta del placer ajeno. Como sostiene Galarreta-Aima, «este placer mediado a través del goce ajeno está íntimamente vinculado con los sentidos de la vista, el oído y el tacto» (2011: 44). Y es precisamente en esa intencionalidad de *Celestina* donde radica el principal matriz de teatralidad del cual se apropiará Carlos Díaz. El teatro, como «acto de convivio» (Dubati, «Cultura teatral»: s-p) implica compartir una vivencia entre la escena y la platea a través de la activación de los sentidos.

Los espectadores que participan en las funciones de esta puesta en escena asisten a la realización de los deseos más profundos de la alcahueta a través de las constantes interacciones de los cuerpos de los actores. Las pesadas vestimentas medievales son arrancadas a la vista del espectador, como despojando el plumaje de esas aves deseosas, para decirlo casi con las palabras del personaje de Calisto durante el encuentro en el jardín con Melibea. Encontramos al ser humano desnudo, como lo muestra el Génesis y lo representan las artes plásticas a través de los siglos. En una especie de paraíso, Calisto/Adán y Melibea/Eva, —y véanse también estos duetos como analogías de dos universos— vuelven a pecar por al-

canzar el placer, despojándose de toda culpa y obedeciendo a sus más profundos instintos. Vuelve aquí uno de esos vínculos transitivos entre el original y la puesta en escena que está implícito en la palabras de Areúsa al inicio del auto XIV, rescatado por Melo y Espinosa en la nueva versión y materializado teatralmente en el montaje de Carlos Díaz: «Ruín sea quien por ruín se tiene, que en un final somos todos hijos de Adán y Eva» (19). Melíbea, semidesnuda por su jardín/escenario, como una Eva en su propio paraíso, experimenta las más fuertes emociones en su incondicional amor por Calisto. Lo que en un pasado bíblico fuera génesis del mundo, imagen inmaculada del surgimiento de la vida, es ahora releído bajo la mirada medieval y contemporánea como un momento de deleite, defendiendo la tesis de que el amor de Adán y Eva contenía un alto sentido carnal. Nos encontramos así ante una relectura de la cosmovisión cristiana y occidental, ante una reflexión en el tiempo en torno a la dualidad cuerpo / alma. Pero lo más interesante es que Carlos Díaz establece un juego de ilimitadas confluencias temporales que son evidenciadas en el espectador a través de los recursos formales con los que trabaja. En la obra, si bien los cuerpos muchas veces permanecen desnudos, a Celestina se la mantiene siempre vestida. A partir del marcado contraste entre su largo ropaje y los cuerpos desnudos de los otros personajes se vislumbran las rupturas de una época, la medieval, que es cuestionada por quienes la reconstruyen sobre el escenario presente. Una mirada al pasado desde un momento actual que tiene sus propias flaquezas.

Celestina es la encarnación de esta ruptura a través de varias contradicciones que encarna en su personaje: es blasfemia y humanidad, poder y sumisión, religión y herejía, el conocimiento y la ignorancia, lo culto y lo popular, lo femenino y lo masculino. La gestualidad marcada y las exquisitas transiciones de la actriz cubana que la interpretó, Paula Alí, llevan desde el más imponente de los tonos hasta los consejos e insinuaciones más melodiosas que suavizan su carácter a medio camino entre víctima y victimaria. En la Cuba de 2002, como lo hiciera en la España de su tiempo, Celestina se aprovecha de las crisis de fe que atraviesan los hombres, de la necesidad de acudir a potencias superiores para lograr sus propias metas, y de sus ansias de placer. Y en ambas geografías se refuerzan ideas individualistas propias del tránsito del medioevo al Renacimiento, vigentes también en la actualidad más inmediata, cuando el consumismo adquiere dimensiones impensables. Las características del capitalismo burgués encarnadas en el personaje clásico, su actitud materialista y la mentalidad práctica con que se mueve a lo largo de la obra se mantienen en la puesta en escena de Teatro El Público. El personaje de Celestina despliega una retórica capaz de persuadir a sus interlocutores. Esa habilidad es potenciada en el ejercicio interpretativo a partir de una enunciación que siempre recurre a un tono convincente, que añade matices de seducción a través de la mirada y la complicidad del público,

siempre en pos de conseguir su propio beneficio. Pero, presentada ante el espectador cubano, esta actitud individualista e interesada adquirió una nueva dimensión. En la Cuba que vio *La Celestina* de Teatro El Público, la crisis económica imponía actitudes cada vez más descarnadas, al punto de propiciar estafas y manipulaciones igualmente perversas para alcanzar riquezas y bienes materiales. Y es justo en la corrupción del personaje y su deseo de enriquecimiento donde la puesta en escena de Carlos Díaz alcanza también carácter político. El director pone ante los ojos del público un comportamiento que ha sido condenado históricamente, incluso por la literatura. *Celestina* es condenada en el original por su propio autor. Su muerte constituye el castigo moralizante de quien ha faltado a las normas sociales establecidas de la España medieval. En su puesta en escena, Carlos Díaz busca la complicidad del público para colocarlo en el mismo plano de la alcahueta, para recordarle que ha faltado igualmente a la moral en busca de su propio beneficio: lo convierte, como a *Celestina*, en víctima y victimario del sistema social al cual pertenece y lo coloca ante un conflicto ético y humano.

La imagen grotesca que proyectan las pobladas cejas y el encrespado y negro cabello con que se ha caracterizado a *Celestina* en esta puesta en escena forma parte de una estética del transformismo que se extiende también a varios de los personajes. Y es que la voluptuosidad de los cuerpos trasciende incluso su identidad sexual. Las debilidades de la carne trascienden toda categoría y definición exacta, y hombres y mujeres se aman sin ambages, en sus más amplios niveles de existencia. En el episodio del Acto VII *Celestina* manosea el cuerpo desnudo de Areúsa y dice: —«¡Bendígate Dios y señor san Miguel, ángel! ¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza!»—. La connotación homoerótica de este parlamento es convertido en un elemento tautológico de la puesta en escena. Igualmente, los hombres se tocan entre sí, se miran, buscando constantemente una complicidad sexual basada en el disfrute pleno, de la misma manera que lo hacen los personajes femeninos. Géneros e identidades múltiples nos hablan de una naturaleza similar: la del amor. Esto iguala a los personajes en algunos aspectos, como sucede en el original, a pesar de sus distintos niveles sociales. Se crea así un nuevo sentido en la obra. Si bien en la Cuba contemporánea la diferencia de clases no es tan marcada como en el mundo de Rojas, los tabúes en torno a la aceptación de la homosexualidad, el transformismo y la cultura gay en general son generalmente muy fuertes. Por eso, el similar tratamiento que da Carlos Díaz a las relaciones homosexuales y heterosexuales en la obra viene a ocupar el espacio que en el original rojano corresponde a las clases sociales. El espectáculo nos llama hacia una aceptación basada en el respeto a lo diverso.

En esta puesta en escena, elementos propios del mundo medieval devienen juguetes sexuales, símbolos de un universo sexualizado que no acepta límites. De esta forma, una espada se convierte fácilmente en un

símbolo fálico con el que los actores simulan masturbaciones y otros juegos eróticos, mientras que una soga sirve para propiciar escenas de sometimiento sexual, activándose así fetiches e imaginarios múltiples. De esta forma, se recurre a imágenes que evocan la relación entre el dolor y el placer, imágenes que transmiten al espectador insinuaciones de flagelación erótica, amplificando la idea del disfrute sexual e incluso del amor. En su diálogo con Melibea en el Acto x, Celestina define el amor como «un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte» (Rojas 1977: 235). De esta forma, la alcahueta establece los vínculos entre el amor y la dolencia, entre, sufrimiento y deleite, disfrute y sometimiento. Esta conexión la crea Carlos Díaz en el plano corporal en su puesta en escena atendiendo a que las nociones de Celestina sobre el amor no se distancian en ningún punto de las cuestiones de la carne. Igualmente sucede con el espejo en el cual una de las actrices se contempla semidesnuda. Aquí vuelve a ser el cuerpo, en ese ejercicio de mirarse a sí mismo, objeto incitador y canalizador del placer de manera simultánea, materia e idea.

Celestina dialoga con demonios y mortales, colocándolos a un mismo nivel. Se mueve de uno a otro dominio, como si en su figura se conectaran estos dos universos, el terrenal y el sagrado, el material y el utópico. Reforzando esta continuidad, la puesta en escena acerca la brujería medieval a los cultos sincréticos de la religión cubana, a sus practicantes y al misticismo de la isla. Celestina aparece vestida de rojo y negro como Eleggua, el primero de los cuatro guerreros del panteón yoruba, junto a Ogun, Ochosi, Ozun y Orunmila. Es Eleggua, el que abre los caminos, el que controla los reinos del bien y del mal, el que logra balancear ambas fuerzas sobre las que tiene dominio. Como esta deidad heredada de los esclavos africanos de la Cuba colonial, Celestina se ocupa de limpiar los senderos pasionales por donde se desplazan los otros personajes, moviéndose con confianza entre ambos universos. Para el espectador cubano de *La Celestina* de Carlos Díaz, la identificación de Celestina con Eleggua se ve reforzada por el hecho de que Eleggua es una deidad conocida por su tendencia a hacer trampas, una deidad que, a través de sus maniobras, logra mover los hilos del futuro, como la vieja alcahueta. Como ella, los creyentes de las religiones afrocubanas conversan con sus dioses cual si fueran amigos, los invocan, tratan de convencerlos, e incluso les amenazan si no cumplen, como hace Celestina al exigir a Plutón «a que venga [...] sin tardanza para obedecer [mi] voluntad», y no bastándole, agrega, «si no lo haces, me tendrás por tu mayor enemiga, heriré con luz tus cárceles oscuras y acusaré cruelmente tus continuas mentiras» (6). Es más, Celestina recuerda también al espectador cubano la figura de Babalawo, un adivinador y oficiante de la religión yoruba; ella encarna a los hombres de todos los tiempos que han pervivido entre

nosotros haciendo de sus brebajes un oficio y tornando las miserias del mundo en un negocio provechoso.

La verdadera maestría de la reescritura de Norge Espinosa, Abel González Melo, Carlos Díaz y el resto del equipo radica en dejar la muerte de la protagonista en la penumbra. Escribe Norge Espinosa: «Dejé en manos del director la idea de que ese fantasma se perpetuara más allá de su caída y que, de algún modo, el espectador siguiera sintiendo su presencia en el escenario, moviendo —ahora una Parca más— los hilos de la fatalidad» («El otro hilado»: sp). Por eso, después de que se produce el apuñalamiento de Celestina en el Acto XII, la actriz Paula Alí —todavía vestida como el personaje de Celestina— vuelve a atravesar el escenario en dos ocasiones, recordando a los otros personajes que su destino ha sido trazado y que no hay vuelta atrás. Pero más allá de esta lectura, que no es en ningún caso vertical, la verdadera suerte de Celestina pasa así a manos del espectador, a quien le toca reconstruir un espacio indeterminado, un futuro posible para la alcahueta con quien inevitablemente se han identificado, dado el carácter real, profundamente humano y ambiguo de ésta. Son ellos quienes deberán decidir el destino del personaje, que viene a ser, de alguna forma, el destino de una isla sobre la cual comienza a abalanzarse la corrupción como forma de vida, pero también la búsqueda del amor y el placer como caminos posibles hacia la felicidad.

El tratamiento de los otros personajes celestinescos propicia también una relectura histórica en los planos estético y formal. El director acude a diferentes estilos de representación heredados de las más variadas prácticas teatrales para construir la dramaturgia de los actores. El tono narrativo de algunos de los parlamentos, combinados con los numerosos apartes y la inserción de temas musicales que apoyan el argumento como otro nivel narrativo, son matizados con un cierto tono festivo-juglaresco que busca propiciar la complicidad participativa del espectador, como se supone ocurría en los espectáculos medievales. El montaje revisita además elementos de *Commedia dell'arte*, en la cual aparecen los personajes-tipo de los criados y los enamorados. En ella se apoya Carlos Díaz para crear esta mascarada con un estilo que es definitorio de los espectáculos de Teatro El Público, y que contribuye a resaltar el sentido de doble moralidad de muchas sociedades actuales y que caracterizaba también a la del siglo xv. Este mensaje es reforzado por una interpretación que es quebrada constantemente por el desdoblamiento del actor en más de un personaje a través de una marcada impostación de la voz, propia de los actores de corrales, y que resalta el plano ficcional. Se acentúa así el tono paródico de la puesta en escena no sólo para hablar de un pasado histórico sino también de la evolución de una estética de la actuación. Otro estilo interpretativo, mucho más contenido e íntimo, se usa para distanciar al espectador de la parodia y así validar los discursos de Melibea antes de su suicidio y el *plactus* de Pleberio. La confesión de Melibea de su amor por

Calisto y el discurso final de Pleberio contienen una sinceridad absoluta y reflejan la lectura que del texto hace el director. Si bien por un lado las palabras de Melibea resaltan la pureza de sus sentimientos, el discurso de Pleberio evidencia su frustración como padre y no pueden ambos dejar de ser vistos como símbolos de la frustración del cubano contemporáneo, que cuestiona el sentido de su propia existencia ante el arrebato de sus aspiraciones y sueños.

Otros ingredientes de la puesta en escena contribuyen a dar nuevos significados al texto. Así, por ejemplo, vestimentas de espectáculos anteriores se han reciclado intencionalmente para este espectáculo. La referencialidad de estas vestimentas no puede pasar desapercibida. Están allí, cohabitando de manera silenciosa, el espectro de *El Rey Lear* de Shakespeare junto con algunos demonios de *El Público* de Lorca. El poder de Lear y lo erótico y hermoso de *El Público* acompañan los ademanes de los actores, se inscriben en sus cuerpos a través del ropaje y evidencian las cercanías estéticas de Fernando de Rojas con autores tan sensuales como Shakespeare o Lorca, o el propio Camus y su *Calígula*, con su delirio por alcanzar la luna, inconforme, como la Celestina, ante un mundo que no sacia sus propios deseos. Pero además de los subrepticios hilos que tejen la dramaturgia de los actores, el diseño musical nos habla de otros vínculos con la Edad Media y los siglos inmediatos. La música que acompaña al espectáculo remite al espectador a un ambiente renacentista presente ya en el texto de Rojas. La música muchas veces acompaña a los actores cuando emiten expresiones del bufo y el choteo cubano que remarcan, por su contraste evidente con el resto del texto, el sentido paródico del espectáculo. Todo ese universo, combinado con temas musicales clásicos y folclóricos de la cultura española como el cuplé y el pasodoble, dialoga con ritmos y sinfonías cubanas, como la décima guajira, o el tema de Bola de Nieve *Por qué me la dejaste querer*, en el cual el autor reclama a Dios por arrebatarle a su amada, o *La Natilla* del grupo Habana Abierta, que se erigía por aquel entonces como uno de los éxitos en la música de la isla.

Pero si bien esa mixtura sonora encierra en sí misma la imbricación de dos universos y trae a un mismo plano lo culto y lo popular, la combinación de la música clásica con reminiscencias del teatro cubano popular lo hace todavía más rico y evidente. Son insertados en medio de esas partituras recursos de los bufos cubanos (piezas breves de partes habladas con pasajes musicales de corte ligero y amable del XIX) que incorporan aspectos de la vida cotidiana y de los conflictos sociales más urgentes de la isla. El choteo y el *kitsch* se erigen no sólo como un homenaje a las grandes figuras del bufo cubano sino también como reflexiones de una historia teatral de la isla. La palabra hablada abandona muchas veces el carácter conversacional y adquiere un tono de discurso que encierra una crítica mordaz de figuras y contextos políticos. Sobre el escenario, los actores, como si estuvieran subidos en una tribuna o podio, lanzan con-

signas y arengas que, si bien no son una crítica por el contenido del texto —casi siempre meros parlamentos del texto de Rojas— sí lo hacen desde los matices de su enunciación: la acción es recalcada por la cadena física del actor en su plano gestual, que muchas veces distancia al público de la fábula para acercarlo a personajes-tipo de los escenarios nacionales.

Apunta en la misma dirección el diseño escenográfico de Alain Ortiz y Carlos Díaz, que otorga un sentido lúdico al espectáculo. Cual rompecabezas, los actores lo reconfiguran una y otra vez. Los personajes se mueven, se paran, bailan, cantan o emiten largos parlamentos como si estuvieran en una maqueta de arquitectura medieval. El hombre contemporáneo revisita su historia, su pasado, juega con los castillos que antaño constituían también símbolos de encierro y de la moralidad de una época. Pero los decorados tienen además detalles de la heráldica habanera, aludiendo a los muros sobre los que se levanta Teatro El Público para hablar de Cuba en un ejercicio de verdadera transgresión. Y en esa misma representación arquitectónica vuelve a leerse un pasado heredado de un proceso de colonización que comienza, significativamente, en los mismos años que Fernando de Rojas escribió su texto. Este juego con pequeños espacios en los cuales los actores representan la acción, muchas veces de manera simultánea, guarda también conexiones con el teatro antiguo y su carácter sacro. Si revisitamos la rudimentaria escenografía de la España de los siglos inmediatamente anteriores y posteriores a Rojas, descubrimos escenarios móviles en forma de carretas sobre las cuales se hacía la representación por diferentes puntos de la ciudad; había también escenarios estáticos que se dividían en dos variedades fundamentales: la primera de estas consistía en escenarios independientes colocados en diversos puntos de la ciudad; la segunda era conocida como *escena simultánea*:

[C]onsistía [...] en un largo tablado, el cual se subdividía en pequeños locales, cada uno indicativo de un lugar diferente. Recibían el nombre de *mansions*. Los actores se movían de una mansión a otra, lo que a veces significaba que viajaban ante los ojos de los encantados espectadores. (Nieves Rivera y Henríquez Hureña 1990: 15)

Igualmente, en esta puesta en escena de *La Celestina* vemos lo que se puede definir como pequeños escenarios simultáneos, en los cuales siempre existe acción. Con esta variante se reconstruyen desde la arquitectura de la época hasta las alcobas de los personajes. Pero incluso más allá de esta analogía en la disposición de la escena, existe también una conexión entre el mundo en que nació *La Celestina* y la puesta en escena de Teatro El Público en la concepción de los niveles escénicos. En la España de esos siglos, en las representaciones eran habituales «tres niveles, que correspondían a los niveles espirituales que la iglesia propugnaba»: el infierno, la tierra y el paraíso, que servían para enfatizar lecciones morales (Nieves

Rivera y Henríquez Hureña 1990: 16). En la puesta en escena de Teatro El Público, si bien no se repite estrictamente esta construcción tripartita, existen también tres escalas por las cuales los actores suben o bajan. La transgresión del antiguo esquema reside en que muchas veces es en el nivel superior —el paraíso— donde los cuerpos desnudos de los actores se mueven de maneras más seductoras. Cabe entonces asumir que Carlos Díaz, rompiendo convenciones sociales y religiosas, coloca al placer en un plano paradisíaco, presentándolo como una fuerza superior que permitirá llevar las almas al grado más alto de sublimación. Otras analogías entre los procedimientos estéticos del teatro antiguo y los de Teatro El Público son posibles. Piénsese, por ejemplo, en los patios de comedias o corrales. Curiosamente, Carlos Díaz comenta sobre su puesta en escena en la sala el Triánón:

El Triánón es como un corral, es una corrala, tenemos los mismos problemas que una corrala. Se hicieron muchas funciones de *La Celestina* sin aire acondicionado, los equipos de luces explotaban, el hacinamiento era brutal, en una época hubo perros y gallinas en los lados del teatro porque ahí viven particulares. Incluso desde antes, cuando yo hice *El Público* de Lorca, y en un ensayo entraban gallinas en el escenario. (Pino Más y Sarduy Zamora 2011: s-p)

Tras el texto y la escena: seguir con vida aún después del convivio

Muchos son los paralelismos y contradicciones que podríamos encontrar entre el montaje en cuestión y el original rojano, entre presente e historia, ficción y realidad, alma y cuerpo, verdad y falsa moral. Lo primero que salta a la vista tras esta investigación es la confirmación de lo que me dijo Carlos Díaz hace algún tiempo en una entrevista respecto a lo que debe ser la reescritura de un clásico: «yo creo que traer, mover, trabajar, violentar, hacer, festejar a esos textos clásicos en el público de hoy es un lujo para los artistas que lo interpretan y para el que ve la obra» (Pino Más y Sarduy Zamora, 2011: s-p). A partir de ese principio es indudable el éxito de una obra como *La Celestina* en la singladura profesional de Teatro El Público. La reescritura de la obra constituyó un éxito en tanto mantuvo un vínculo vivo con el pasado y permitió traer a la contemporaneidad las esencias de un tiempo que sigue guardando fuertes similitudes con el mundo del siglo XXI. Carlos Díaz, desde la cita postmoderna, el pastiche y la ironía, desde una severa provocación y una voluntad crítica, se apropia

de los lenguajes de la práctica teatral y literaria española, como también de la cubana, para devolver, cual ejercicio artístico de postmodernidad, una sugerente propuesta formal que rompe con la tradición al tiempo que la rescata. En esa clave está su éxito, en conceder al público una historia que, una vez más, demuestra su vigencia y universalidad. Tal vez por eso *La Celestina* de Carlos Díaz «se convirtió en algo obligatorio para el público. Existían revendedores, historias con relación a la obra, venían los círculos de abuelos porque pensaban que la obra era en plan destape a donde podías venir y ver lo que tú quisieras en el escenario [...] fue un hito en el sentido que se hicieron 180 funciones y se vendían el piso, las paredes, la gente colgaba...» (Pino Más y Sarduy Zamora, 2011: s-p). Y es únicamente entonces cuando, en un verdadero proceso transitivo, un hito literario se convierte en un hito teatral, donde la escena trasciende el espacio del «convivio» para instalarse en el imaginario histórico y cultural de una isla. En ese ejercicio de transgresión el teatro se convierte igualmente en acontecimiento social y pasa a la memoria colectiva de la gente, más que como una efímera experiencia estética, como un grato recuerdo de vida.

Obras citadas

- ASENJO GONZÁLEZ, María. «La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*». *Celestinesca* 32 (2008): 13-35.
- BARBA, Eugenio. *Obras escogidas*. Vol. III. Ediciones Alarcos: La Habana, 2010.
- CANO, Joel. «¡Que viva quien venza! La niña querida: acto de creación». *Tablas, Revista Cubana de las Artes Escénicas*, número extraordinario, antología 1982-2002. La Habana, 2002.
- DUBATTI, Jorge. «De un mirador a otro: Dramaturgia(s) y ampliación del concepto de texto dramático: una conquista epistemológica de la teatrología». *Dram@teatro Revista Digital*, Venezuela, 2005. <<http://reliquiasideologicas.blogspot.com/2011/08/una-conclusion-particular.html>>.
- . «Cultura teatral y convivio». s-f, s-p. <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>>.
- ESPINOSA MENDOZA, Norge. «El otro hilado de la Celestina». s-f. <<http://www.teatroelpublico.cult.cu/Extras/biblioteca/articulos/El%20otro%20hilado%20de%20la%20Celestina.rar>>.
- . *Carlos Díaz: Teatro El Público: La trilogía interminable*. Editorial Abril: La Habana, 2002.
- ESPINOSA MENDOZA, Norge y Abel GONZÁLEZ MELO, «Versión de *La Celestina* para el espectáculo de Teatro El Público». La Habana, 2002. <<http://www.teatroelpublico.cult.cu/Extras/biblioteca/obras/Celestina.rar>>.
- GALARRETA-AIMA, Diana. «El tiempo en *La Celestina*: El deseo, el placer y el egoísmo como motivos de interpretación de la obra». *Celestinesca* 35 (2011): 43-66.
- GARCÍA, Santiago: *Teoría y práctica del teatro*. Vol. I. Ediciones Alarcos: La Habana, 2008.
- GONZÁLEZ MELO, Abel. «Nuestra Celestina. (Fragmentos)». *Revista Digital La Jiribilla*, 2002. <<http://www.lajiribilla.cu/>>.
- MUGUERCIA, Magaly. *El cuerpo cubano: Teatro, performance y política en Cuba 1992- 2005*. Buenos Aires: CELCIT, 2007.
- NIEVES RIVERA, Dolores y HENRÍQUEZ HUREÑA, Camila. *Teatro y narrativa medieval*. Editorial Pueblo y Educación: La Habana, 1990.
- PAVIS, Patrice: *Diccionario del teatro*. Editorial Paidós: Barcelona, 1998.
- PINO MÁS, Dania del y Emeris SARDUY ZAMORA. 2011. «'No quiero realismo, quiero magia'. Entrevista realizada a Carlos Díaz». <<http://www.cubaescena.cult.cu>>.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición de Juan Alberto Álvarez. Editorial Pueblo y Educación: La Habana, 1977.
- ROJAS, Fernando de y «Antiguo Autor». *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Guillermo Serés Francisco J. Lobera, Paloma Díaz-

Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico. Crítica: Barcelona, 2000.
Teatro El Público. Página web <<http://www.teatroelpublico.cult.cu>>.



Montaje de *La Celestina* de Teatro El Público, La Habana, 2002.
Fotos cortesía de Jorge Luis Baños



Montaje de *La Celestina* de Teatro El Público, La Habana, 2002.
Fotos cortesía de Jorge Luis Baños

Del Pino Más, Dania, «Paridades y conflictos: Analogía de dos mundos en *La Celestina* de Teatro El Público», *Celestinesca* 39 (2015), pp. 225-246.

RESUMEN

En 2002, la compañía Teatro El Público llevó a escena una adaptación de *La Celestina* que obtuvo un enorme éxito en Cuba. Este artículo examina cómo esta adaptación se sirvió de diversas técnicas dramáticas para darle al texto clásico de Rojas una serie de nuevos significados que eran muy pertinentes para el público cubano en las circunstancias históricas precisas de la isla en esos momentos. El texto original de la obra fue respetado en su mayoría, con la excepción de la supresión de los largos pasajes eruditos incluidos en los diálogos. Otros ingredientes de la producción, como el vestuario, la desnudez de algunos actores, una forma de actuar erotizada, la inclusión de piezas musicales de origen tradicional español y cubano, y la disposición espacial del escenario sirvieron para subrayar interesantes paralelismos y contrastes entre el mundo medieval en que se originó *La Celestina* y la situación de Cuba en la época.

PALABRAS CLAVE: Adaptación dramática de *La Celestina*, Teatro El Público, Carlos Díaz Alfonso, Cuba.

ABSTRACT

Teatro El Público company staged an adaptation of Rojas' *Celestina* that was an enormous success in Cuba in 2002. This article examines how the adaptation deployed theatrical techniques to give the classical text new meanings that were especially adequate for Cuban audiences in that particular historical moment. The original text was respected, with the exception of the suppression of the long tirades dealing with erudite elements. Other ingredients of the production, such as the wardrobe, the nudity of some of the actors, eroticized acting, the addition of Spanish and Cuban music, and the physical disposition of the stage helped to highlight interesting parallelisms and contrasts between the medieval world in which *Celestina* was written and the situation of Cuba at that moment.

KEY WORDS: Dramatic adaptation of *Celestina*, Teatro El Público, Carlos Díaz Alfonso, Cuba.



The Concept of *Imago Agens* in *Celestina*: Text and Image¹

Amaranta Saguar García

Alexander von Humboldt Stiftung - Universität Münster

Writing about *imagines agentes*, in English «active images», equals writing about mnemotechnics and, more precisely, about the classical *ars memoriae*.² This term, made extensively known in the sixties by Frances A. Yates' homonymous book, defines the recourse to mental places (*loci*) and images (*imagines*) to improve memory, basically using a mental reconstruction of a real or imagined place—for instance, a building or a landscape—to organise and store mental images of the contents to be remembered (Yates 2011: 15-16). Originally, what had to be remembered were the contents (*memoria rerum*) and the formulation (*memoria verborum*) of a speech—memory being one of the five parts of the rhetoric defined by Cicero.³ In both cases, topics and words should be reduced to abstract or figurative mental images of what and how the speaker wanted to say. Not all mental images qualified for this task, only those with a durable effect on the observer, that is, those that adhered to memory because of their strangeness, their positive or negative emotional impact, and/or their exceptional nature (Yates 2011: 21-23). In the words of the *Rhetorica ad Herennium* (Cicero 1954: lib. III, XXII, 37; emphasis is mine):

Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit,
quod genus in memoria diutissime potest haerere. Id ac-

1.— I wrote this article as a postdoctoral research fellow at the Alexander von Humboldt Foundation at the University of Münster. Preliminary versions of the ideas contained in this article were presented at the 2013 and 2015 international congresses of the Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) under the title of «Las *imagines agentes* de *Celestina*», respectively (i) and (ii). The two presentations were published in Spanish in the corresponding proceedings—cf. Saguar (2015a) and Saguar (in press). I would like to thank the editors, Carlos Alvar and José Carlos Miranda, for authorising me to reuse and further develop my original ideas in this new article.

2.— On this topic, the classical studies by Paolo Rossi (1960; revised 1983), Frances A. Yates (1966), and Mary J. Carruthers (1992; revised 2008) are still valid.

3.— «Memoria est firma animi rerum ac verborum perceptio». [Memory is the firm mental grasp of matter and words] (Cicero, 1949, *De inventione* lib. I, VII). All translations from the Latin and the Spanish are mine, unless stated otherwise.

cidet, si quam maxime notatas similitudines constituemus; si non multas nec vagas, sed aliquid *agentes imagines* ponemus; si egregiam pulcritudinem aut unicam turpitudinem eis adtribuemus; si aliquas exornabimus, ut si coronis aut veste purpurea, quo nobis notatior sit similitudo; aut si qua re deformabimus, ut si cruentam aut caeno oblitam aut rubrica delibutam inducamus, quo magis insignita sit forma, aut ridiculas res aliquas imaginibus adtribuamus: nam ea res quoque faciet, ut facilius meminisse valeamus. Nam, quas res <veras> facile meminimus, easdem fictas et diligenter notatas meminisse non difficile est. Sed illud facere oportebit, ut identidem primos quosque locos imaginum renovandarum causa celeriter animo pervagemus.

[We ought, then, to set up images of a kind that can adhere longest in the memory. And we shall do so if we establish likenesses as striking as possible; if we set up *images* that are not many or vague, but *doing something*; if we assign to them exceptional beauty or singular ugliness; if we dress some of them with crowns or purple cloaks, for example, so that the likeness may be more distinct to us; or if we somehow disfigure them, as by introducing one stained with blood or soiled with mud or smeared with red paint, so that its form is more striking, or by assigning certain comic effects to our images, for that, too, will ensure our remembering them more readily. The things we easily remember when they are real we likewise remember without difficulty when they are figments, if they have been carefully delineated. But this will be essential—again and again to run over rapidly in the mind all the original backgrounds in order to refresh the images].

During the Middle Ages, as a result of the loss of perspective on rhetoric and a diminished interest in persuasion, the link between discourse and memory faded away, and only the bonds between memory and the virtue of prudence remained.⁴ Although this connection had been established by

4.— «Respondeo dicendum quod prudentia est circa contingentia operabilia, sicut dictum est. In his autem non potest homo dirigi per ea quae sunt simpliciter et ex necessitate vera, sed ex his quae ut in pluribus accidunt, oportet enim principia conclusionibus esse proportionata, et ex talibus talia concludere, ut dicitur in VI Ethic. Quid autem in pluribus sit verum oportet per experimentum considerare, unde et in II Ethic. philosophus dicit quod virtus intellectualis habet generationem et augmentum ex experimento et tempore. Experimentum autem est ex pluribus memoriis; ut patet in I *Metaphys.* Unde consequens est quod ad prudentiam requiritur plurimum memoriam habere. Unde convenienter memoria ponitur pars prudentiae». (Aquinas 2010a: IIa-IIae, q. 49, a. 1, 1 co.; emphasis is mine). [I answer that Prudence regards contingent matters of

Cicero in his *De inventione*,⁵ the ethical application of the principles of the *ars memoriae* is a Christian innovation that primarily results from radical changes in the nature of the things to be remembered. Speeches gave way to Christian doctrine and ethics, so that the *ars memoriae* became didactic and, consequently, lost its mnemotechnic value in favour of a moral function (Yates 2011: 61).⁶ In this process, the concept of *imago agens* suffered the most important transformation, as «the imprinting on memory of images of virtues and vices, made vivid and striking in accordance with the classical rules, [was exclusively meant] as ‘memorial notes’ to aid us in reaching Heaven and avoiding Hell» (Yates 2011: 65).

Despite the evident dislike for metaphors in Scholasticism —since they were perceived as the opposite of abstract thinking and logic— Christian scholars admitted the moral potential of such images. They accepted images as a sensory point of entry into higher levels of the mind —the senses were the first source of any knowledge, after all— and as a lesser evil for reaching the less cultivated (Aquinas 2010b: III, d. 9, q. 1, a. 2, qc. 2):

Fuit autem triplex ratio institutionis imaginum in Ecclesia. Primo ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edocentur. Secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur. Tertio ad excitandum devotionis affectum qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis.

[There was a triple reason for instituting images in the church. First, for the instruction of simple people, who are taught by them as if by some books. Second, so that

action, as stated above. Now in such like matters a man can be directed, not by those things that are simply and necessarily true, but by those which occur in the majority of cases: because principles must be proportionate to their conclusions, and like must be concluded from like. But we need experience to discover what is true in the majority of cases: wherefore the Philosopher says that intellectual virtue is engendered and fostered by experience and time. Now experience is the result of many memories as stated in *Metaph. I*, and therefore *prudence requires the memory of many things. Hence memory is fittingly accounted a part of prudence*].

5.– «Prudentia est rerum bonarum et malarum neutrarumque scientia. Partes eius: memoria, intellegentia, providentia. Memoria est per quam animus repetit illa quae fuerunt; intellegentia, per quam ea perspicit quae sunt; providentia, per quam futurum aliquid videtur ante quam factum est» (Cicero 1949: lib. II, LIII). [Wisdom is the knowledge of what is good, what is bad and what is neither good nor bad. Its parts are memory, intelligence, and foresight. Memory is the faculty by which the mind recalls what has happened. Intelligence is the faculty by which it ascertains what is. Foresight is the faculty by which it is seen that something is going to occur before it occurs].

6.– Yates (2011: 57-82) also notes the attribution of the *Rhetorica ad Herennium* to Cicero as a main factor of change: interpreted as a complement or a second part to Cicero's *De inventione*, medieval scholars believed that the *Ad Herennium* provided the key to internalising the ethical views expressed in *De inventione* and, in particular, prudence. In any case, this relationship is not relevant for our argument.

the mystery of the incarnation and the examples of the saints remain more in our memory, as they are represented to the eyes daily. Third, to excite devotional feeling, which is stimulated more effectively by things seen than those heard].

However, to ensure that images were able to fulfil this triple function, the emotional factor of *imagines agentes* had to be fully reinterpreted. Because they were felt no longer as a mere mechanism to make things more memorable, to move the observer became a purpose in itself. In Susan M. Arvey's words, empathy «became in the later Middle Ages the preferred method of shaping someone into an ethically sound Christian» (Arvey 2008: 37). Basically, positive emotional involvement —empathy, sympathy, sorrow, admiration, etc.— led to imitation, as in the case of the lay devotion of the *meditatio humanitatis Christi*. Negative emotional involvement —estrangement, fear, antipathy, disgust, etc.— led in turn to rejection, as in the case of the contemplation of the condemned souls in Purgatory and Hell (see below). Therefore, *imagines agentes* magnified their emotional component and specialised in «beautiful or hideous human figures as corporeal similitudes of spiritual intentions of gaining Heaven or avoiding Hell» (Yates 2011: 79). The observer could or could not identify himself and sympathise with *imagines agentes* but, in any case, they developed an exemplarity that explains their didactic-moral interpretation and their success in Christian imagery (Yates 2011: 83-100).

This said about the general concept of *imago agens* in the late Middle Ages, we can move on to the presence of *imagines agentes* in *Celestina*. From the perspective of emotional participation, it is evident that its main characters do not leave readers indifferent, either raising sympathy or antipathy. Moreover, the main plot fulfils all the requirements to be a memorable story: there is sex, violence, and death, as well as all the associated intense feelings. However, much of the plot being static and the general picture too comprehensive to be effectively visualised, *Celestina* cannot be considered an *imago agens* as a whole, although some of its individual scenes can; in particular, the death scenes lend themselves especially well to this reading. Death is an excellent resource for creating *imagines agentes*. On the one hand, its biological consequences —decomposition— and some of its causes —illness, murder, execution, old age, etc.— have a strong visual impact. On the other, the cult of death of the late Middle Ages imbued it with a transcendental meaning: death was understood as a reminder of how brief and futile earthly life is. It appealed to the anxieties of late medieval people about the afterlife, Heaven, Hell, Purgatory, and everything that is to be left behind (family, estate, reputation).⁷ As a

7.— As an introduction to the topic of death in the late Middle Ages, the classical studies of Johan Huizinga (1919) and Philippe Ariès (1974) are still a good point of departure. A more modern and purely Castilian perspective can be found in Vivanco (2004).

result, they were macabre images, on account of their inherent hideousness. They instilled anguish and sadness within the viewers. The effect was enhanced by the prominent symbolic role death played in their social and historical context. Furthermore, the Christian interpretation of death, which included the practice of meditating upon it, triggered an uneasy state of mind that led to the resolution to amend one's ways.

In *Celestina* five characters die: Celestina, Sempronio, Pármeno, Calisto, and Melibea. Curiously enough, in the iconographical tradition of the work, the death scenes are the only ones that escape the static scheme of Johann Grüninger's illustrated editions of Terence—considered one of the sources for the illustration of the Burgos 1499 *Comedia*—and receive a more dynamic (= *agens*) treatment.⁸ Even in the Burgos *Comedia*, in which the debt to the German *factotum* blocks is most evident, the woodcuts devoted respectively to the deaths of Calisto and Melibea move away from the predominant vertical scheme imposed by the shape of narrow printing blocks. These two woodcuts represent Calisto and Melibea in a horizontal design, in the act of falling, overlapping the width of two *factotum* blocks (see Figs. 1 and 2).



Fig. 1 Fall of Calisto in *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499 (but 1500-1502), act xiv, f. 12r. Image by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (original at the Hispanic Society of America).

8.— Johann Grüninger's illustrated editions of Terence are studied by Griffin (2001). Our article being focused on the early reception of *Celestina*, we have only examined illustrated editions up to 1520: the Burgos *Comedia* (Fadrique de Basilea, Burgos, 1499, but 1500-1502), the Valencia 1514 edition of the *Tragicomedia* by Juan Joffre, and two of the editions with the fake 1502 colophon (Jacobo Cromberger, Sevilla, 1511 and 1518-1520). We have dismissed the Valencia 1518 edition for reusing the woodcuts of the Valencia 1514 edition, as well as the Sevilla 1502 (but 1513-1515 and Marcelo Silber, Roma, 1515-1516) editions for reproducing the woodcuts of the Sevilla 1502 (but 1511) edition. We have not been able to see either the Pedro Hagenbach (or successor), Toledo, 1502 (but 1510-1514) or the Antonio Blado, Salamanca (but Rome), 1502 (but 1520) editions but, according to Foulché-Delbosc (1930: 584), the latter uses the same woodcuts for the death scenes as Marcelo Silber, Roma, 1515-1516.



Fig. 2 Fall of Melibea in *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499 (but 1500-1502), act xiv, f. 18r. Image by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (original at the Hispanic Society of America).

Provided that, according to Joseph T. Snow (1987), the illustrations of the *Comedia* are tightly connected to the text, one could think that this peculiar visual treatment is the result of trying to be faithful to the story. If this had been the case, later editions that systematically avoid the expensive page-wide woodcuts should not have felt the necessity to perpetuate this visual scheme. However, they kept carved page-wide woodblocks for both scenes in spite of the expense that they implied. Furthermore, these later editions went further than the xylographies in the Burgos *Comedia*: they redefined the composition completely by moving away from the shortcut of including cost-effective *factotum* blocks. This move is most noticeable in the case of Calisto's fall, for which a completely new scheme, based on the Passion of Christ (see below), was chosen. Instead of showing Calisto and Melibea hitting the ground, the new schemes focused respectively on the servants transporting Calisto's body and on Melibea jumping from the tower. The special treatment given to these two scenes is not justified by their dependence on the words that describe the events in the *Comedia*. One must conclude that both scenes had a particular status for printers of the *Tragicomedia*, who did not hesitate to have new woodcuts made. The new woodcuts were not only expensive, but also, given the specificity of the scenes they depicted, they could not be easily reused in other works.

There is not much to add to the work of Enrique Fernández-Rivera (2011) on the quick approach of the depiction of Calisto's fall to the iconography of the Descent and the Deposition. As he wrote, the Calisto of the *Comedia*, about to hit the ground like the characters that fell from the Wheel of Fortune, gives way, in later editions, to a Calisto already dead, with his head leaning on his shoulder and being held by the armpits and

the ankles by his servants. This posture is typically associated with the Descent and the Deposition and it is not to be exclusively attributed to textual faithfulness (see Figs. 3 and 4).⁹



Fig. 3 Dead Calisto carried away by his servants in *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Juan Joffre, 1514, act XIX, f. H8r. Image by Banco de recursos ATENEX (original at the Biblioteca Nacional de España).



Fig. 4 *Deposition*, Follower of Rogier van der Weyden (ca. 1490). Image by the J. Paul Getty Museum.

Moreover, the ladder, despite being part of the plot in *Celestina*, is also an iconic —and instrumental— element of the Descent from the Cross that usually appears in the background, exactly as in *Celestina*. This coincidence reinforces the relationship between the illustration of the fall and death of Calisto and the iconography of the Passion.

9.— «Toma tú, Sosia, desos pies; llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honra detrimento, aunque sea muerto en este lugar» (324-325; emphasis added). [Sosia, lift his feet. Let's take our dear master's body to a place where his reputation will be safe, even though he died here] (185). Unless otherwise indicated, all quotes are from the Spanish edition by Rojas & «antiguo autor» (2011), with the page number, and all emphasis is mine. The English quotes of *Celestina* are by page number from the translation of Peter Bush (2009). In a few cases, the translations are adapted or provided to match the literal sense of the original Spanish words.

The woodcuts illustrating the death of Melibea undergo a similar evolution. In the *Comedia*, Melibea is equally portrayed as a victim of the Wheel of Fortune on the verge of hitting the ground. However, attention shifts to her jumping off the tower in the *Tragicomedia*: Melibea appears in the middle of the upper half of the illustration, in the act of taking the fatal jump. In the Valencia 1514 edition, her parents stand at the foot of the tower, one at each side, looking at her (in the editions with the fake 1502 colophon, her father and her servant Lucrecia are the ones standing at the foot of the tower, which is a true representation of the words of the text). The male and female figures at the feet of the instrument of death recall the Crucifixion, with the Virgin and Saint John to the right and to the left of the Cross, and Christ above them, in the middle (see Figs. 5 and 6).



Fig. 5 Suicide of Melibea, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Juan Joffre, 1514, act XXI, f. I3r. Image by Banco de recursos ATENEX (original at the Biblioteca Nacional de España).



Fig. 6 *The Crucifixion*, Albrecht Dürer (1511). Image by the National Gallery of Art, Washington, DC.

This similarity is reinforced by how the female character at the foot of the tower —be it Alisa or Lucrecia— holds her hands as if in prayer, a gesture commonly assumed by the Virgin Mary in many depictions of the Crucifixion (Figs. 8 and 10). We can even speculate if the inclusion of Melibea's mother, Alisa, in the woodcut of the Valencia 1514 edition is the result of the engraver having the model of the Crucifixion in mind. He would have felt urged to include the mother in the block, despite the text being absolutely clear about her not being present in the scene.¹⁰ Something similar could be said about the presence of two extra characters, one female and one male, in the corresponding xylography of the 1523 Venetian edition by Juan Bautista Pedrezano: this would be an attempt to reproduce the presence of several characters at both sides of the Cross, frequently distributed by sex, in the cycle of the Passion of Christ (see Figs. 7 and 8).



Fig. 7 Suicide of Melibea in *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Sevilla (but Venice), Juan Bautista Pedrezano, 1523, act XXI, f. M3r. Image by the Austrian National Library.

10.— The text is clear regarding the absence of Alisa: «¿Qué es esto, Pleberio? ¿Por qué son tus fuertes alaridos? Sin seso estaba, adormida del pesar que hobe quando oí decir que sentía dolor nuestra hija» (337). [What has happened, Pleberio, my lord? Why are you howling like that? I was distraught and fell asleep. I felt so upset when I heard our daughter was so ill] (193).



Fig. 8. *The Crucifixion*, Albrecht Dürer (ca. 1509-1510). Image by the National Gallery of Art, Washington, DC.

Furthermore, Pleberio adopts a posture that recalls that of Saint John in the tradition of the Passion, either quietly holding his hands, as in the 1523 Sevilla (but Venice) and the Valencia 1514 editions (Fig. 5 & 7), or raising his arms, as in the editions with the fake 1502 colophon (Fig. 9), in a much more distressed gesture, related to mourning.

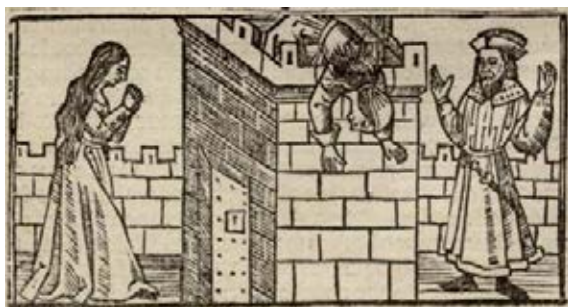


Fig. 9 Suicide of Melibea in *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1502 (but 1518-1520), act xx, f. h6r.
Image by Biblioteca Nacional de España.



Fig. 10 *The Crucifixion*, Albrecht Dürer (1508). Image by the National Gallery of Art, Washington, DC.

Finally, although this point is not so evident, Melibea holding her arms open while she falls echoes Christ on the Cross, and Lucrecia's long hair in the woodcuts of the editions with the fake 1502 colophon can be related to the presence of Mary Magdalene at the Crucifixion, who is generally portrayed with long, loose hair—notice that this is the only woodcut in which Lucrecia is portrayed with this hairstyle.¹¹

From the above explanations it is evident that the pictorial representations of Calisto's death and of Melibea's suicide rely on the iconography of the Passion. Although it could be argued that this influence is merely the result of engravers being accustomed to executing religious imagery, this does not diminish the significance of the Passion for the first readers of *Celestina*. The Passion was at the basis of the *meditatio humanitatis Christi*, which shaped lay devotion in the late Middle Ages.¹² Depictions of the Crucifixion, the Descent, and the Deposition were intended to support meditation, that is, to serve as a point of departure for the devout to immerse themselves in the different scenes of the Passion, as if they were witnessing it, which was the main objective of the *meditatio humanitatis Christi*.¹³ The visual engagement ensured the

11.— The correspondence between character and *factotum* block in the editions with the fake 1502 colophon is quite irregular but, with regard to Lucrecia, it is possible to ascribe her a female figure with her hair covered, the female character with her hair loose being used for the prostitutes and, occasionally, for Melibea.

12.— Cf. Fernández Conde (2011), but similar statements can be found in almost any work on religiosity in the fifteenth century and on some writings, such as Passion poetry or sacred hyperbole.

13.— «Tu autem si ex fructum sumere cupis, ita presentem te exhibeas his que per Dominum Iesum dicta et facta narrantur ac si tuis auribus audires, et oculis ea videres, toto mentis

emotional involvement necessary to instil admiration and love for Jesus in the practitioner, which necessarily led to imitation.¹⁴ The shocking visual composition of the images acted as an *imago agens*, making the scene memorable and easy to evoke in the eyes of the imagination if a painting, engraving, or sculpture was not at hand. This technique helped the practitioner in his or her daily life to remember the ethical teachings and Christian *auctoritates* traditionally associated with each scene.¹⁵ Lay readers who had developed this habit of looking at representations of the Passion with a meditative attitude could not but approach the woodcuts of the deaths of Calisto and Melibea, which so many reminiscences have of this tradition, with a similar attitude.¹⁶

Since engravers and readers shared this tradition, the evolution of the xylographies from religiously-neutral depictions of Calisto and Melibea hitting the ground to Passion-like compositions is more than mere professional inertia on the part of the engravers. They noticed the special

affectus diligenter, delectabiliter et morose, omnibus aliis curis et sollicitudinibus tunc omissis» (Pseudo-Buenaventura 1499: f. b2r). [But if you want to capture the lesson, imagine the things that are narrated to have been said and done by our Lord Jesus Christ as if you were listening with your own ear and seeing with your own eyes, attentively, joyfully and slowly, with all the power of your mind, leaving aside all daily worries].

14.– «Dico primo quod iugis meditatio vite domini iesu roborat et stabilit mentem contra vana et caduca, [...] Secundo fortificat contra tribulationes et adversa, [...] Tertio dico quod docet circa gerenda, ut nec hostes nec vitia irruere vel fallere possint, hoc ideo, quia perfectio virtutum repetitur ibidem. [...] Qui ergo eum sequitur, errare non potest, neque falli, *ad cuius vertutes imitandas et adipiscendas, ex frequenti meditatione cor accenditur et animatur*. Deinde illuminatur virtute, ita quod virtutem induit, et a veris falsa discernit» (Pseudo-Buenaventura 1499: f. a8v-b1r; emphasis is mine). [I say that, first, assiduous meditation on the life of Christ strengthens and stabilizes the mind against everything vain and temporary [...] Second, it fortifies against tribulations and adversities [...] Third, it teaches us on how to do things, so that you will not run into enemies or vices because the perfection of virtues is achieved [...] Who follows him cannot go wrong nor make mistakes, and he who imitates his virtues and reaches them has his heart vivified and elated thanks to the frequent meditation. It is illuminated by virtue to adopt virtuous behaviour and discerns the true from the false].

15.– «Eliges ergo in his meditandis aliquam horam quietam, postea infra diem poteris discernere moralitatem et auctoritates, et eas studiose memorie commendare. Quod omnino te facere convenit, quia pulcherrime sunt, et quae te quasi in tota vita spirituali valeant informare. [...] Et sic per singulas hebdomadas facias, vt ipsas meditationes tibi reddas familiares. Quod quanto magis facies, tanto facilius tibi occurrent, atque iocundius» (Pseudo-Buenaventura 1499: f. 22v-23r; emphasis is mine). [You should choose a quiet time of the day to meditate. Then, after a day, you will be able to learn about morality and authorities, and commend them to your memory carefully. This is most convenient for you to do because this is very beautiful and has the power to give shape to your entire spiritual life [...] You should continue like this some weeks so that the meditations become familiar to you. *The more you do it, the easier they will come to you*, and the happier you will be].

16.– Certain reading conditions might also have intensified these moral expectations, private silent reading being tightly associated with meditation (cf. Sängler 1989). Collective, aloud reading could also have contributed to increasing the moral expectations of the audience if we are to imagine that, in the church, priests would have shown and explained religious images to their congregation. However, this possibility needs further exploration.

dynamic status of both woodcuts in the *Comedia* and correctly interpreted them as *imagines agentes* that, besides portraying the action accurately, supported the moral intention of the text. The images were appalling enough to move the reader to appreciate the exemplary punishment of Calisto and Melibea. However, the engravers felt that the scenes, as they were, did not move the viewers enough to reflection. Therefore they decided to increase their impact by linking them to the Passion, probably taking a hint from the echoes of the Passion in the last two acts of *Celestina* (Saguar 2015b: 80-103). The result was that the woodcuts of Calisto's and Melibea's deaths received a distinctively dynamic treatment. They were depicted as particularly shocking scenes, specifically by emphasizing their connection with the medieval *imago agens* par excellence, Christ's Passion.

A similar process can be posited for the depictions of Celestina's death and of Pármemo's and Sempronio's deaths. These deaths are not portrayed in the Burgos *Comedia*, which, on account of the greater focus on the love story in the first version of *Celestina*, only illustrates the act in which these deaths are narrated with an image of Calisto lying in bed while Tristán and Sosia talk outside (Fig. 11).¹⁷ Such a colourless event is not deemed significant enough to be illustrated in the *Tragicomedia*. More focused on the low-life characters, the illustrators of the *Tragicomedia* replace it with a new page-wide xylography of the execution of Pármemo and Sempronio. Furthermore, they introduce another page-wide woodcut portraying the murder of Celestina at the end of act XII, which, as a result, is exceptionally illustrated with two different woodcuts.¹⁸

17.— Unlike in the xylographies corresponding to the deaths of Calisto and Melibea, the deviation from the vertical scheme of the *factotum* blocks on the right half of this woodcut, representing Calisto in bed, can be interpreted as a concession to the text. It may also be intended to highlight the importance of this act as a point of no return in Calisto's insanity. Moreover, as described in Fernández-Rivera (2012), this woodcut is clearly inspired by the xylography representing Leriano in bed in the first illustrated edition of *Cárcel de amor* (Pablo Hurus, Zaragoza, 1493); thus, this anomaly could be interpreted as a manifestation of intertextuality with this important book.

18.— Act XIX of the *Tragicomedia* also has two xylographies: the woodcut representing Calisto's fall, which also appeared in act XIV of the *Comedia*, and a woodcut of Calisto climbing the wall of Melibea's garden, which is the same that illustrates act XIV in the *Tragicomedia* and which reappears in act XIX on account of the extra night of Calisto with Melibea.



Fig. 11 *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1499 (but 1500-1502), act XIII f. k8r. Image by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (original at the Hispanic Society of America).

Despite minor differences, the woodcuts depicting the deaths of Sempronio and Pármeno in the different illustrated editions share the same scheme: under the attentive eyes of a curious audience, one of them has already been executed. His head is presented as either attached to the body (Valencia 1514, Fig. 12), or in the hands of the assistant to the executioner (editions with the fake 1502 colophon, Fig. 14). Meanwhile, the executioner, either holding his sword up in the air (editions with the fake 1502 colophon, Fig. 13) or against the neck of his victim (Valencia 1514, Fig. 12), is about to behead his second victim.



Fig. 12 *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Juan Joffre, 1514, act XIII, f. G3r. Image by Banco de recursos ATENEX (original at the Biblioteca Nacional de España).



Fig. 13 *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1502 (but 1511), act XIII, f. Q1r. Image by Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (original at the Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina).



Fig. 14 *Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1502 (but 1518-1520), act XIII, f. f7v. Image by Biblioteca Nacional de España.

Moreover, in the editions with the fake 1502 colophon (Fig. 14), we can see an extra character making a gesture of negation to the inquisitive finger of the assistant to the executioner. The figure can be identified with Sosia being too horrified to look (in particular in the 1502, but 1511, edition, Fig. 13), or denying that he knows Pármeno and Sempronio.¹⁹

The xylographies of the murder of Celestina by Pármeno and Sempronio equally show a constant pattern in several early editions (Figs. 15 and 16). Half the image depicts one of the two stabbing Celestina while the other holds his sword up in the air. In the second half, one of them is jumping through a window while the body of the other lies lifeless after having hit the ground. A group of armed people is observing their failed escape. Only the Valencia 1514 edition (Fig. 15) introduces

19.– Fernández-Rivera (2011) suggests that it is an artistic license of the engraver, who is following the iconography of Saint Peter's denial of Christ.

a major change: Elicia is not included, despite her being described at the murder scene in the text.²⁰ This omission seems to be an artistic license by the engraver, who is most interested in showing the window in the background. Three protruding wood or stone blocks under the window are an important detail that connects the interior window with the same window depicted in the other half of the scene, from which Sempronio and Pármemo jump, that also has three black blocks below.



Fig. 15 *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Juan Joffre, 1514, act XII, f. G2v. Image by Banco de recursos ATENEX (original at the Biblioteca Nacional de España).



Fig. 16 *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1502 (but 1518-1520), act XII, f. f6v. Image by Biblioteca Nacional de España.

The woodcuts representing the murder of Celestina and the execution of Pármemo and Sempronio have in common that they depict the violent climax of their respective actions. The moments of choice are the most pathetic actions —stabbing, falling, and beheading— which are por-

20.— «¡Mete, por Dios, el espada! ¡Tenle, Pármemo, tenle! ¡No la mate este desvariado!» (260). [For God's sake, put your sword away! Grab him, Pármemo, grab him! Don't let that madman kill her!] (144).

trayed in detail. By virtue of their violence, they qualify as true *imagines agentes*. However, the depiction of violence is not what interests us the most, but the pointing finger of the character with a hat and a rod, probably the sheriff. To start with, this is not a gesture present in any of the woodcuts portraying armed men in Johann Grüninger's illustrated edition of Terence. Although the group of soldiers in the xylography at the beginning of scene xvi in Grüninger's *Eunuchus* resembles the armed men in *Celestina*, the free hand of the figure identified as Dorax (see Fig. 17) seems to be saluting, not pointing. Exactly the same can be said about the *factotum* block (Fig. 18) representing a man, identified as Phormio, with a halberd and a hat that resembles the one worn by the sheriff in *Celestina*. Despite the striking similarities, Phormio's free hand is clearly not pointing. The conclusion is that, since Grüninger's figures do not include the pointing finger, adding it must have had a special significance for the engravers, beyond that of mere artistic license.



Fig. 17 *Terentius cum Directorio, Glosa interlineali, Comentariis*, Strasbourg, Johann Grüninger, 1496, f. i3v. Image by Bibliothèque Municipale de Lyon.



Fig. 18 *Terentius cum Directorio, Glosa interlineali, Comentariis*, Strasbourg, Johann Grüninger, 1496, f. q4r. Image by Bibliothèque Municipale de Lyon.

The representations of Hell and Purgatory also present pointing fingers in visually violent contexts similar to the deaths of *Celestina* and of the servants (see Fig. 19). There, the pointing finger acts as an invitation—or an exhortation—to contemplate the suffering of the souls of the condemned and the penitents. The call to attention of the pointing finger enhances the efficiency of the *imagines agentes* in raising fear in the hearts of the believers. This convention of religious imagery provides a pictorial scheme in which a static character, situated at the margin of the scene, points with his or her finger to an active image—*imago agens*—that portrays punishment as a negative example. In our opinion, these religious images are the point of reference for the engravers in designing the woodcuts illustrating the deaths of *Celestina*, Sempronio, and Pármeno. This impression is reinforced by how all the characters are staring at the death scenes, which contributes to focusing the readers' attention on the tragic fate of the characters. Contemporary readers would automatically interpret the above-mentioned pointing as an invitation to meditate, that is, to become emotionally engaged in the scene. In addition, the connection with the religious imagery of Purgatory and Hell would contribute to defining the deaths of the servants and the go-between as punishment for their sins, thus reinforcing the didactic and moral message of *Celestina*.



Fig. 19 *Visio Sancti Pauli*, CCCC Ms 20, Parker Library, f. 66r. Image by University of Stanford (original at Corpus Christi College).

Until now we have only talked about illustrated editions of *Celestina*. However, because *imagines agentes* belong to the realm of memory and mind in general, they do not need a pictorial support to exist. A closer look at the text of *Celestina* shows that the descriptions of the deaths of *Celestina*, Sempronio, Pármeno, Calisto, and Melibea qualify also as *imagines agentes* because they are filled with violence and macabre details that make them memorable. For example, when describing the death of Calisto, Tristán focuses very much on the physical and the spiritual consequences:

Llégate presto, Sosia, que el triste de nuestro amo es caído del escala, y no habla ni se bulle. [...] *¡Oh mi señor y mi bien muerto, oh mi señor despeñado! ¡Oh triste muerte sin confesión! Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro. [...] su cabeza está en tres partes. Sin confesión pereció.* (323-324)

[Quick, Sosia, our hapless master's fallen off the ladder. And he's not talking or moving. [...] *Master, master. Dead as a door-nail! A miserable way to die and no confession! Sosia, pick up those brains from off the cobbles*]. (184-185)

Which Melibea describes, in turn, in a slightly more idealised way, but without avoiding the disgusting physical outcomes of the fall:

Y como esta pasada noche viniese según era acostumbrado, a la vuelta de su venida, como de la fortuna mudable estoviese dispuesto y ordenado según su desordenada costumbre, como las paredes eran altas, la noche oscura, la escala delgada, los sirvientes que traía no diestros en aquél género de servicio, y él bajaba presuroso a ver un ruido que con sus criados sonaba en la calle, con el gran ímpetu que llevaba no vido bien los pasos, puso el pie en vacío y cayó, *y de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes. Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confesión su vida, cortaron mi esperanza, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía.* (333)

[He came last night as usual. After he'd arrived, as Lady Luck is fickle and did things in her usual disorderly way, as the walls were high, the night dark, the ladder rickety, the servants he brought not skilled in this kind of manoeuvre, he rushed back over to see why there was so much din in the street. He was in such a hurry that he was careless, missed a step, *and fell down so hard that his innermost brains were splattered over the cobbles and walls. The Fates thus cut the cord, cut off a life without final rites, cut down my hopes, cut my bliss and friend to death*]. (191)

Furthermore, the deaths of Pármeno and Sempronio receive a similar treatment, with a first account focused on the physical circumstances in the *Comedia*:

¡Oh señor, que si los vieras, quebraras el corazón de dolor! El uno llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera sin ningún sentido, el otro quebrados entramos brazos y la cara magullada, todos llenos de sangre, que saltaron de unas ventanas muy

altas por huir del alguacil, y así cuasi muertos les cortaron las cabezas, que creo que ya no sintieron nada. (266)

[Master, if you'd seen them, it would have broken your heart. *One was completely unconscious with his brains hanging out and the other had two broken arms and a wrecked, blood-splattered face*, because they both jumped down from very high windows to escape the constable. They were practically dead when they cut off their heads. I don't think they felt very much]. (148)

To which these insights are added in the *Tragicomedia*:

Ya sin sentido iban, pero el uno, con harta dificultad, como me sentió que con lloro le miraba, hincó los ojos en mí, alzando las manos al cielo, cuasi dando gracias a Dios, y como preguntando si me sentía de su morir; y en señal de triste despedida abajó su cabeza con lágrimas en los ojos, dando bien a entender que no me había de ver más hasta el día del gran Juicio. (266)

[They were already senseless, but one of them stared at me when he heard me crying and raised his hands to the heavens, almost giving thanks to God. It was as if he wondered if I was sorry he was dying. He bowed his head in sad farewell, with tears in his eyes, as if to say he'd see me next on Judgement Day]. (147)

And the murder of the go-between, first very briefly described by Sosia in the *Comedia*: «Ella mesma es; *de más de treinta estocadas la vi llagada*, tendida en su casa, llorándola una su criada» (267). [It was her. *They slashed her more than thirty times*. I saw the hacked body in her house, wept over by her maid] (148). It is hyperbolically described by Elicia in the *Tragicomedia*, who emphasises the extreme cruelty and the malice with which the murderers proceeded:

Mil cuchilladas le vi dar a mis ojos, en mi regazo me la mataron. [...] Estovieron gran rato en palabras; al fin, viéndola tan codiciosa perseverando en su negar, echaron manos a sus espadas y diéronle *mil cuchilladas*. (288-289)

[I saw her stabbed time and again with these very eyes. They killed her as she lay in my lap [...] They argued for ages. Finally, seeing she was so greedy and refused to budge, they took out their swords and stuck them into her a thousand times]. (161)

Finally, Pleberio spares neither the bloody details of his daughter's death:

Y porque el incogitado dolor te dé más pena todo junto sin pensarle, por que más presto vayas al sepulcro, porque no llore yo solo la pérdida dolorida de entramos, ves allí a la que tú pariste y yo engendré *hecha pedazos* [...] *¡Oh mi hija despedazada!* (337-338 and 346-347)

[Unexpected pain hurts more because you have no time to think and go more quickly to the grave. So I don't weep our mutual loss alone, look at the broken bits of the girl you bore and I fathered [...] My daughter broken asunder!]. (193 and 198)

Nor of the deaths of the other characters:

La falsa alcahueta Celestina murió *a manos de los más fieles compañeros* que ella para tu [=Amor] servicio emponzoñado jamás halló; ellos murieron *degollados*, Calisto *despeñado*, mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle. (344)

[That lying bawd Celestina died *at the hands of her most loyal companions*, who performed her venomous services. They *lost their heads*. Calisto broke *his neck*. My sad daughter chose a similar fate]. (197)

It is evident that, even without the visual support of illustrated editions, readers were provided with textual descriptions to mentally recreate the deaths of Celestina, Pármeno, Sempronio, Calisto, and Melibea as if they had been present. Moved by the macabre details, they were likely to experiment some kind of emotional, morality-laden reaction towards the victims. *Celestina* is exploiting the same resources as affective meditation, such as the *meditatio humanitatis Christi*, as well as any other form of lay devotion based on visual and emotional immersion in a scene. If the emotional engagement is positive, the observers develop imitative will. If it is negative, they internalise ethical and doctrinal teachings. Specifically, cruelty in *Celestina* aims at the contrary effect of the *meditatio humanitatis Christi*. Christ's sufferings work as an *imago agens* that appeals to the empathy of the observer because his sufferings are the result of the sins of mankind, not of his own. *Celestina*, on the other hand, offers the reader characters who deserve their cruel fate and towards whom it is very difficult to feel sympathy. Social distance —servants, prostitutes, and go-betweens being not the intended readers— and negative depiction distances these characters from the reader.²¹ Consequently, their

21.— For the ridiculousness in the characterisation of Calisto and Melibea, see in particular Martin (1972) and Lacarra (1989). Costa Fontes (1991) also approaches the characterisation of Celestina from the perspective of parody, although she portrays herself ridiculously enough during the banquet, in act IX. As far as is known to us, nobody has addressed the characteri-

pain neither inspires pity nor an imitative will, unlike the suffering of Christ. On the contrary, it raises moral rejection. As in the often quoted words of the *Philosophia antiqua poetica*, «las [muertes] de la comedia, si alguna ay, son de gusto y pasatiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como es una vieja zigañadora, un rufián o una alcahueta» (López Pinciano 1953: vol. III, p. 24). [Deaths in comedies, if they happen, are entertaining and enjoyable because those who die are people who are not needed in this world, such as an old woman who is a crawler, a pimp, or a bawd].

Where this is not enough to confirm the moral purpose of the death scenes, readers of *Celestina* are supplied with summary explanations of their causes that highlight their ethical interpretation. The similarity between these descriptions and the engravings of the death scenes contributes to clarifying their moral purpose, ensuring that the relative freedom of interpretation given to the readers and their sympathies does not interfere with the right interpretation. For example, just a few lines after having described Pármeno's and Sempronio's deaths, Sosia reminds the reader of the crime for which they have been sentenced: «Señor, la causa de su muerte publicaba el cruel verdugo a voces, diciendo: 'Manda la justicia mueran los violentos matadores'» (267). [Master, the cruel executioner bellowed out the reason for their deaths: Justice demands that violent killers die] (147); and how avarice has led Celestina to death: «Señor, aquella su criada, dando voces llorando su muerte, la publicaba a cuantos la querían oír, diciendo que *porque no quiso partir con ellos una cadena de oro que tú le diste*» (268). [Master, her servant was sobbing over her dead mistress and shouting out loud and clear for all to hear, *that it was because she'd refused to share a gold chain you had given her*] (148). The role of avarice is more explicit in Elicia's description of the murder: «Estovieron gran rato en palabras; al fin, viéndola *tan codiciosa* perseverando en su negar, echaron manos a sus espadas y diéronle mil cuchilladas» (289). [They argued for ages. Finally, seeing she was *so greedy* and refused to budge, they took out their swords and stuck them into her a thousand times] (161). Moreover, Pleberio explains the cause of Melibea's suicide: «Porque mi Melibea mató a sí misma de su voluntad a mis ojos *con la gran fatiga de amor que le aquejaba*» (342). [But my Melibea killed herself, and she chose to do just that, right in front of my eyes, *because she was so distressed by love*] (196). And, finally, Melibea expounds the causalities that have led Calisto to death:

Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme, que descubrió su pasión a una astuta y sagaz mujer

sation of the servants from this point of view; however, Sempronio being duped by Elicia in the first act does not contribute to making him a respectable character, nor does Pármeno's foolishness and attraction towards Areúsa.

que llamaban Celestina. La cual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho; descubrí a ella lo que a mi querida madre encobría; tovo manera como ganó mi querer; ordenó cómo su deseo y el mío hobiesen efecto. [...] Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito, perdí mi virginidad. Del cual deleitoso yerro de amor gozamos cuasi un mes. Y como esta pasada noche viniese según era acostumbrado, a la vuelta de su venida, como de la fortuna mudable estoviese dispuesto y ordenado según su desordenada costumbre, como las paredes eran altas, la noche oscura, la escala delgada, los sirvientes que traía no diestros en aquél género de servicio, y él bajaba presuroso a ver un ruido que con sus criados sonaba en la calle, con el gran ímpetu que llevaba no vido bien los pasos, puso el pie en vacío y cayó, y de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes. (333)

[He suffered so much from his love and had so little opportunity to talk to me that he decided to reveal the source of his grief to a wily old woman called Celestina. For her part, she came to see me and dug my secret love out from my heart. I told her what I'd hid from my dear mother. She found ways to win my trust and organised the reconciliation of his wishes and mine. [...] He scaled your garden walls with a ladder and defeated my resistance. I lost my virginity. We enjoyed the delectable sins of love for almost a month. He came last night as usual. After he'd arrived, as Lady Luck is fickle and did things in her usual disorderly way, as the walls were high, the night dark, the ladder rickety, the servants he brought not skilled in this kind of manoeuvre, he rushed back over to see why there was so much din in the street. He was in such a hurry that he was careless, missed a step, and fell down so hard that his innermost brains were splattered over the cobbles and walls]. (191)

In conclusion, the concept of *imago agens*, as it was understood in the late Middle Ages, defines the text, the iconography, and the interpretation of *Celestina*. It defines the text because it determines how death scenes are described. It defines the iconography because the tradition of the *imago agens* is what makes engravers portray religious imagery and religious patterns. And finally, the *imago agens* defines the interpretation because late medieval *imagines agentes* cannot exist without moral implications and a didactic function. *Celestina* makes extensive use of the concept of

imago agens as it was reinterpreted in the late Middle Ages: a shocking scene that serves as support for a moral and/or a doctrinal teaching by appealing either to positive feelings, such as sympathy, pity, admiration, or to negative emotions, such as disgust, fear, alienation. Deaths in *Celestina* are conceived so as to immerse the reader in the scenes and to instil in him an intense emotional reaction by means of detailed visual violence. The reader cannot avoid making moral judgements about what led characters to such a cruel fate. Furthermore, these judgements are conditioned by a negative characterisation of the deceased that should prevent readers from empathising with their cruel destiny. As a result, we totally agree with Rebeca Sanmartín's (2005: 119) views that the dead bodies in *Celestina* become symbolic spaces where murder, love insanity, and procurement are punished. To her ideas we add the *imago agens*. Being at the basis of religious imagery and the lay devotion of affective meditation, the adoption of the *imago agens* explains the similarities between the depictions of the Passion and the woodcuts illustrating the deaths of Calisto and Melibea. Also, the *imago agens* explains the similarity between the representations of the punishments in Hell and the xylographies of the deaths of Celestina, Pármeneo, and Sempronio. Far from including these religious references by professional habit, engravers perceived and understood the *imago agens* nature of death scenes in *Celestina*. Consequently, they depicted the deaths of Calisto and Melibea with a dynamic composition in the 1499 *Comedia*; later, in the illustrated *Tragicomedia*, they included religious references to emphasise it. Noticing the similarity between the gory description of the lovers' deaths and that of the low-life characters, the engravers also treated the latter as *imagines agentes*, and, accordingly, designed new xylographies. As a result, they provided readers with four woodcuts that, unlike the others, were neither limited to decorating nor to illustrating the text, but were designed to inspire meditation, and thus, to actively contribute to the moral interpretation of *Celestina*.

Works cited

- AQUINAS, Thomas (2010a), «Summa Theologiae», in *Corpus Thomisticum*. On-line database <<http://www.corpusthomicum.org>>. Last accessed 10/2015.
- (2010b), «Scriptum super sententiis», in *Corpus Thomisticum*. On-line database <<http://www.corpusthomicum.org>>. Last accessed 10/2015.
- ARIÈS, Philippe (1974), *Western Attitudes Toward Death: From the Middle Ages to the Present*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ARVAY, Susan M. (2008), «Private Passions: The Contemplation of Suffering in Medieval Affective Devotions», Doctoral Thesis, Rutgers, The State University of New Jersey.
- CARRUTHERS, Mary J. (1992), *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2008), *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, 2nd ed., Cambridge, Cambridge University Press.
- Cicero, Marcus Tullius (1949), *De inventione; De optimo genere oratorum; Topica*, ed. H. M. Hubbel, Cambridge, Harvard University Press.
- (1954), *Rhetorica ad Herennium*, ed. Henry Caplan, Cambridge, Harvard University Press.
- COSTA FONTES, Manuel da (1991), «Celestina as Antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology* 15, pp. 7-41.
- FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier (2011), *La religiosidad medieval en España. Baja Edad Media (siglos XIV-XV)*, Gijón, Trea.
- FERNÁNDEZ-RIVERA, Enrique (2011), «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista* 19, pp. 137-156.
- (2012), «Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado», *Celestinesca* 36, pp. 119-142.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1930), «Observations sur la *Célestine*», *Revue Hispanique* 78.174, pp. 544-599.
- GRIFFIN, Clive (2001), «*Celestina's* Illustrations», *Bulletin of Hispanic Studies* 78.1, pp. 59-79.
- HUIZINGA, Johan (1919), *Herfsttij Der Middeleeuwen: Studie over Levens-En Gedachtenvormen Der Veertiende En Vijftiende Eeuw in Frankrijk En de Nederlanden*, Haarlem, Tjeenk Willink.
- LACARRA, Eukene (1989), «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*», *Celestinesca* 13.1, pp. 11-30.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1953), *Philosophia antiqua poética*, ed. Alfredo Carballo, Madrid, CSIC.

- MARTIN, June H. (1972), *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, London, Tamesis.
- PSEUDO-BUENAVENTURA (1499), *Meditationes vitae Christi*, Monasterio de Montserrat, Johannes Luschner.
- ROJAS, Fernando de & «antiguo autor» (2011), *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco Lobera et al., Madrid, Real Academia Española.
- ROJAS, Fernando de (2009), *Celestina*, tr. Peter Bush, Penguin, New York.
- ROSSI, Paolo (1960), *Clavis universalis: arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano, Riccardo Ricciardi.
- (1983), *Clavis universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il Mulino.
- SAGUAR, Amaranta (in press), «Las imágenes agentes de *Celestina* (II)», in *Estudios sobre literatura medieval ibérica «En Doiro, antr'o Porto e Gaia»*, ed. José Carlos Miranda, Porto.
- (2015a), «Las imágenes agentes de *Celestina*», in *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, ed. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 1125-1135.
- (2015b), *Intertextualidades bíblicas en «Celestina»*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- SÄNGER, Paul (1989), «Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages», in *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*, ed. Alain Boureau & Roger Chartier, Princeton, Princeton University Press, pp. 143-173.
- SANMARTÍN, Rebeca (2005), «Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: El cuerpo 'hecho pedazos' y la ambigüedad macabra», *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 5, pp. 113-125.
- SNOW, Joseph T. (1987), «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones», *Dicenda* 6, pp. 255-280.
- VIVANCO, Laura (2004), *Death in Fifteenth Century Castile: Ideologies of the Elites*, Woodbridge, Tamesis.
- YATES, Frances A. (1966), *The Art of Memory*, London, Routledge.
- (2011), *The Art of Memory*, London, Random House. Digital reprint of the 1st ed.

Sagar García, Amaranta, «The Concept of *Imago Agens* in *Celestina*: Text and Image», *Celestinesca* 39 (2015), pp. 247-274.

RESUMEN

En este trabajo se exploran los vínculos potenciales entre *Celestina* y la reinterpretación tardomedieval del concepto clásico de la *imago agens*. Por un lado, examina los grabados correspondientes a las muertes de los personajes principales y los compara con algunos ejemplos de imaginería religiosa de la época que admiten ser interpretados desde este punto de vista. Por otro, pone en relación las macabras descripciones verbales de estas mismas muertes con la función ejemplar y moralizante que las *imagines agentes* desarrollaron durante la Baja Edad Media. Por último, analiza la importancia de la violencia, tanto en la descripción textual como en la representación visual de estas muertes, para concluir que tuvo que desempeñar una función didáctico-moral.

PALABRAS CLAVE: *imagines agentes*, didacticismo, imaginería.

ABSTRACT

This article explores the potential links between *Celestina* and the late medieval reinterpretation of the classical mnemotechnic concept of *imago agens*. On the one hand, it analyses the woodcuts corresponding to the deaths of the main characters and compares them with some examples of late medieval religious imagery that exemplify the technique of the *imago agens*. On the other, it connects the macabre descriptions of these deaths to the exemplary moral function that *imagines agentes* developed during the late Middle Ages. Finally, after examining the importance of violence in such textual and visual depictions of death, it concludes that it must have had been intended with a moralising function in mind.

KEY WORDS: *imagines agentes*, didacticism, imagery.



Celestinas y majas en la obra de Goya, Alenza y Lucas Velázquez

Rachel Schmidt
University of Calgary

A pesar de que se imprimieron pocas ediciones de la *Celestina* de Rojas en el siglo de las luces, como resume Joseph T. Snow, la fama de la obra «se incorporó en la conciencia del país» (2000: 46), hasta que la figura de su protagonista llegó a ser un tipo que designaba mujeres ejerciendo el oficio de terceras y alcahuetas. En el siglo XVIII se solía asociar la figura de celestina con una mujer madura y astuta que guiaba a un chico joven e inocente hacia un matrimonio, le conviniera o no. Es de esta manera como José Cadalso recomendaba al «militar a la violeta» la lectura de la obra de Rojas para que el joven ingenuo aprendiera a escaparse de los designios de las «viejas zurcidoras», herederas del oficio de la Celestina (Helman 1955: 221). Luis Paret y Alcázar, en su acuarela *Celestina y los enamorados* (1784), ya muestra el tipo de la anciana, con nariz bulbosa y mejillas hundidas, situada en un escenario empobrecido y circundada por botellas de vino (Snow 2000: 45). La tríada de celestina, prostituta y cliente será el modelo representativo de lo que Tomás Rodríguez Rubí clasificó como el rango más bajo de la «mujer del mundo», en un ensayo publicado en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843); en este estudio, una viñeta con las cabezas de tres figuras, sirve como colofón al escrito (Figura 1). Los tipos son icónicos: la Celestina «con su nariz grotesca y su barbilla grande» dirige a la chica, situada en el centro, hacia el hombre, al que quiere vender sus servicios.

A fines del siglo XVIII, Francisco de Goya y Lucientes fijó dos vertientes iconográficas en la representación de la prostituta: una primera, que era satírica en su enfoque, que vinculaba la temática celestinesca con el comercio sexual al igual que con el matrimonio forzado; y la segunda, que era más costumbrista y sentimentalista. La primera tendencia iconográfica la expresaba Goya a través del grabado (aguafuerte y aguatinta) y de los dibujos. La segunda la representaba en óleo sobre lienzo o con acuarela sobre marfil y/o alabastro. En ambas facetas, Goya empleó la moda dieciochesca del majismo para actualizar la temática celestinesca e incluirla en las disputas sobre la femineidad, las costumbres sexuales

y la moralidad de su época. Fueron los llamados «seguidores de Goya» de la escuela madrileña los artistas decimonónicos que desarrollaron estas tendencias iconográficas. Carlos Reyero y Mireia Freixa distinguen el costumbrismo madrileño de los otros costumbrismos españoles por tener «una visión muy distinta de lo popular, mucho más amarga y desgarrada» (1999: 122), tendencia que explica, en parte, el que siguieran representando celestinas. Leonardo Alenza y Nieto (1807-45) partió de la vertiente satírica, pero sitúa su obra gráfica en las escenas callejeras verosímiles, de manera que introduce a los hombres en la iconografía. De este modo, la crítica social de Alenza llega a ser todavía más perspicaz, puesto que pone de relieve la relación social entre la prostituta y el vago. Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870) optó por la vertiente pintoresca, tanto en la composición y temática de la maja cuanto en el uso del colorido y de la pincelada, que acentúa la sensualidad de las prostitutas. Dicho acercamiento sentimentalista, junto con el pincel ligero y proto-impresionista que Lucas Velázquez aplica a la temática celestinesca, desafina con la realidad del mundo de las prostitutas y madamas durante el reinado isabelino, ya que lo que se presenta es una visión costumbrista de los nuevos burdeles legalizados. Lucas Velázquez somete a la figura de la Celestina a un proceso de deshumanización que la transforma en monstruo o bestia, que corresponde a la demonización de la alcahueta propuesta por los escritores de la época.

Goya, Alenza y la prostitución callejera

Las imágenes de Goya que se pueden asociar más directamente con *La Celestina* de Fernando de Rojas son dibujos que pertenecen a su Álbum D, de brujas y mujeres ancianas, que data aproximadamente de los años entre 1819-1823.¹ España pasaba por un momento turbulento debido al conflicto entre Fernando VII y el Trienio Liberal; con la llegada de los llamados Cien Mil Hijos de San Luis y el establecimiento de la monarquía absoluta, Goya, al igual que muchos otros ilustrados y liberales, se exilió de España (Gudiol 1971: 1, 193-209). El artista se retiró a La Quinta del Sordo, donde vivió con Leocadia Zorrilla y se recuperó de la enfermedad enigmática que padeció en 1819 y que le dejó sordo. Allí se dedicó a las Pinturas Negras que adornaba la casa del campo. Como nota Juliet Wilson-Bareau del Álbum D, «The series as we know it con-

1.— Acerca de la discutida datación de este álbum, véase Wilson-Bareau 2001: 135. Las fechas que utilizo son las suyas. El hijo de Goya, a pesar de haber sacado dibujos de sus cuadernos originales después de la muerte de su padre, parece haber respetado la integridad de los álbumes y la secuencia original de los dibujos (Wilson-Bareau 2001: 20). Para conocer más sobre la historia de las subsiguientes ventas de los álbumes, véase Wilson-Bareau 2001: 24-5. El número 29 indica que Federico de Madrazo quería guardar ese dibujo en su colección particular.

cludes...with a sequence of old women, two of whom totter on their sticks, while between them sits the indestructible *Mother Celestina*..., the indestructible bawd who is a constant presence in Goya's iconography» (2001: 19). Este dibujo, que corresponde al número 22 del álbum, lleva como título *La madre Celestina*, en el que se retrata a una mujer anciana pero fuerte, encapuchada, con un rosario en la mano derecha y una botella, se supone de una bebida alcohólica, en la otra (Figura 2). Como las mujeres ancianas de los *Caprichos* 17 y 31, a las que analizaremos más adelante, tiene hundidas las mejillas, característica que presuponemos como resultado de haber perdido los dientes, además de una nariz bulbosa.² De acuerdo con Teresa Lorenzo de Márquez, en este dibujo, de aguada de tinta gris y negra, se evidencia que Goya conocía el texto de Rojas, puesto que incluye detalles pormenorizados tales como su vestimenta rota, la cicatriz en la cara, los frascos de perfumes y ungüentos reunidos con la ostentación hipócrita del rosario (*Goya and the Spirit of the Enlightenment* 1989: 300). La cinta que serpentea alrededor de la barriga junto con las piernas que estira de manera casi lasciva sirven, según Lorenzo de Márquez, para retratarla como un personaje dominado por las pasiones más ínfimas. De acuerdo con la matización hecha por Valeriano Bozal, este dibujo, al igual que los demás que proceden de este periodo de Goya, son grotescos y no satíricos, ya que la «sátira muestra lo inadecuado del comportamiento de las personas y, en este sentido, pretende conducirlos a un comportamiento adecuado, según normas o pautas que dependen de una naturaleza ejemplar, por todos aceptada como modelo» (2008: 408). Al contrario, aquí estamos ante una imagen grotesca, pues el efecto estético es «un 'hacernos' ver la deformidad en la que estamos» (2008: 411), que corresponde con lo que Bozal denomina «grotesco trágico» (2008: 415), típico de nuestra actualidad, pero que pudo corresponder igualmente al concepto de tragicomedia en Rojas.

Se han referenciado en la obra de Goya muchas imágenes que tienen relación con la iconografía celestinesca, si se la entiende como la tradición visual que representa la relación de una alcahueta con una prostituta. La prostitución había sido declarada ilegal en 1661 por Felipe IV; inmediatamente su práctica pasó a las calles y burdeles infames. El interés de Goya por la prostitución procede de varias fuentes: por un lado, no esquiva la mirada del aspecto pícaro de esas mujeres al mostrar la astucia, que fue motivo del retrato del oficio hecho por artistas anteriores, como Murillo o Paret; pero por otro lado, representa la violencia, incluso penal, dirigida a las mujeres prostituidas. Puelles Romero anota que la perspectiva de Goya sobre las prostitutas constituye un cambio en la his-

2.- Alcalá Flecha asevera que el *Capricho* 12, *A caza de dientes*, hace referencia directa al texto de Rojas (1984: 80). Sin embargo, representa a una mujer joven, en vez de una anciana, que roba un diente a un cadáver colgado.

toria de su representación gráfica, pues es el primero que empieza a verlas como «reflejo» de la sociedad en que viven (114). Joseph T. Snow identifica dos dibujos de Goya que participan de la tradición celestinesca: *Maja y Celestina bajo un arco*, en el que la mujer anciana manipula las cuentas de un rosario, y *No se levantará hasta que no acabe sus devociones* (2000: 45). Alcalá Flecha ve referencias a Celestina en los siguientes *Caprichos*: 15, *Bellos consejos* (1984: 82) y 17, *Bien tirada está* (1984: 86).³ También considera que son celestinescas algunas imágenes de naturaleza alegórica, caso del *Capricho* 19, *Todos caerán* (Alcalá Flecha 1984: 108), en el que se incluye una figura con reminiscencias a una anciana celestinesca. En un manuscrito de la Biblioteca Nacional, que contiene un comentario contemporáneo de Goya, aclara el significado del pájaro desplumado, puesto que «desplumar» en la jerga callejera quería decir robar: «Una puta se pone de señuelo en la ventana, acuden militares, paisanos y hasta frailes y toda especie de avechuchos revoloteando alrededor; la alcahueta pide a Dios que caigan, y las otras putas los despluman, y hacen vomitar, y les arrancan hasta las tripas como los cazadores a los perdices» (Alcalá Flecha 1984: 110). El *Capricho* 20 lo resalta: *Ya van desplumados* (Alcalá Flecha 1984: 116). El significado del *Capricho* 35, *Le descañona*, depende igualmente de un juego de palabras, ya que «descañonar» también quiere decir robar a través del engaño (Alcalá Flecha 1984: 116). El *Capricho* 21, *¡Cuál la descañonan!*, presenta el chiste visual del ave desplumada junto con el acto de afeitarse a alguien, pero esta vez haciendo referencia a las formas en que el sistema judicial maltrata a la prostituta. Como se lee en el comentario de la Biblioteca Nacional, «Los jueces superiores hacen capa regularmente a los jueces superiores y alguaciles para que roben y desplumen a las putas pobres» (Alcalá Flecha 1984: 121).

Claves para establecer la vertiente iconográfica satírica o crítica de Goya son los *Caprichos* 31 y 17. Edith Helman encuentra en el *Capricho* 31 de Goya, *Ruega por ella*, una alusión visual al modelo de Celestina, ya que el rosario, desde tiempos de Boccaccio, es atributo del oficio de la alcahueta (1955: 227) (Figura 3). Es más, Helman señala el doble significado del verbo *rogar*, palabra que denota a la vez orar y pedir. La visión crítica de Goya que se presenta en este grabado abarca la explotación de la muchacha, guiada como presa hacia la prostitución o el matrimonio. El *Capricho* 31 pertenece a una de las temáticas que Goya desarrollará a lo largo de su vida: la de la maja y la celestina; se destaca en el centro de la imagen una chica joven y guapa que está iluminada mediante un efecto blanquecino y expuesta a la mirada del espectador. Ella no esquiva la mirada; al contrario, la chica la devuelve de manera abierta, si no coqueta, mientras

3.— Alcalá Flecha incluye 36, *Mala noche*, en la lista de obras goyescas que tratan de temas celestinescos, a pesar de que no incluye la figura de una anciana, porque trata de la prostitución callejera (1984: 103).

Celestina «ruega» mientras contempla la pierna desnuda de la maja, y otra chica, colocada detrás de ella, peina su largo cabello. Asimismo el *Capricho* 17, que ostenta el rótulo *Bien tirada está*, presenta a una anciana revisando con mirada astuta la pierna desnuda de otra maja.⁴

La prostitución, tal como Goya la representa, está estrechamente vinculada con la religión y el matrimonio, junto con el mundo de la delincuencia. Es cierto que el rosario sirve como seña de identidad de Celestina, pero la relación entre prostitución y religión en el contexto dieciochesco y decimonónico va más allá de la mera hipocresía, atributo de la alcahueta protagonista de la obra de Rojas. Eleanor A. Sayre observa que en el Álbum D, donde aparece el dibujo titulado por el artista *La madre Celestina*, Goya incluye también a monjes y frailes de manera crítica y grotesca: un monje que ronca y una procesión de frailes que cantan mientras salen borrachos de una capilla (*Goya and the Spirit of the Enlightenment* 1989: cxv). Las prostitutas tenían una relación complicada con la Iglesia, pues practicaban su comercio a las sombras de sus edificios y durante sus solemnidades. Grupos de mujeres «faltas de religión», según un informe oficial de 1800, entraban en las procesiones de Corpus Christi cantando romances indecentes y, se supone, en busca de clientela; esta costumbre llegó a causar tantos disturbios, hasta peleas entre los hombres, que en 1815 se prohibió que las mujeres asistiesen a las procesiones de Semana Santa (Tomlinson 1992: 173-4). Estas prostitutas pertenecían a burdeles que se llamaban, en jerga popular, «conventículos» y, tras ser detenidas por ejercer su oficio, eran ingresadas en casas de «magdalenas», de las que solo podían salir para entrar en un convento o para casarse (Harrison 1986: 57-9). Las alcahuetas reclutaban a nuevas chicas en las iglesias, a la vez que a los clientes masculinos entre los clérigos (Salas García y Sánchez Hita 2000: 73, 79). Eugenio Lucas Velázquez representa las relaciones íntimas entre la clerecía y la prostitución en su óleo sobre lienzo de índole anticlerical, *Majas y frailes en una bodega* (hacia 1850-1870). Trabajar para una celestina ofrecía a la prostituta protección y acceso a una clientela más adinerada; pero las alcahuetas sólo aceptaban mujeres de buena salud, tal como se representan las celestinas escudriñadoras de los *Caprichos*, que evalúan a los cuerpos de las chicas buscando indicios de buena o mala salud (Salas García y Sánchez Hita 2000: 74).

El comercio de carne femenina se extiende al matrimonio forzado bajo la óptica satírica de Goya, pues las terceras emplean el mismo doble juego de «rogar» y «pedir» en sus negocios. Dos mujeres, con la misma fisionomía facial celestinesca, protagonizan uno de los *Caprichos* vinculados al tema matrimonial: el número 2, *El sí pronuncian y la mano alargan*

4.— López Vázquez: 2009, identifica este grabado, *Capricho* 17, como el culminante de una pequeña serie —15, 16 y 17— que trata de la temática celestinesca como emblema de males mayores: el *Engaño figurado por la joven* y la *Mentira figurada por la anciana*.

al primero que llega (Figura 4). Una de ellas, con las palmas de las manos juntas como si estuviera rogando, lleva a una doncella, con los ojos vendados, hacia un matrimonio forzado. El público que grita y se burla de ella, no deja lugar a dudas acerca del crítico significado del título de la imagen; tampoco pasan por alto la reprimenda social de los muchos comentaristas de la época que tomaban a la chica como princesa o camarista.⁵ La temática del matrimonio a ciegas y sus consecuencias obvias es un leitmotiv en la obra de Goya, pues recurre a ella en el *Capricho* 14, *¡Qué sacrificio!*, en el que un enano jorobado se casa con una joven. Asimismo, Goya se interesa por qué es lo que mantiene unidos estos matrimonios. Susan Watts (2007: 25-6) percibe que hay semejanzas tanto de tema como de composición entre el *Capricho* 75, *No hay quien nos desate* (Figura 5), y *Disparate matrimonial* (1815-19) (Figura 6). El comentarista del manuscrito del Prado interpreta el *Capricho* como una clara referencia al yugo matrimonial, ya que el hombre tiene sujeta a la mujer por una cinta que le circunda la cintura, mientras un búho se posa sobre ella. En el *Disparate*, un medio cuerpo grotesco de hombre mantiene a la otra mitad de una mujer ante unos seres extraños que los miran: un pájaro, gatos y seres humanos. Estas mujeres ya no están sujetas por el engaño, sino por la fuerza del matrimonio, visto éste como disparate.

Ante el incremento de la prostitución callejera en los siglos XVIII y XIX, la policía reaccionó de acuerdo con el mismo modelo de control que se había decretado ya en la recopilación de leyes de 1661: detener y encarcelar a las prostitutas (Guereña 2008: 219). Dicha práctica policial la plasma Goya en dibujos y *Caprichos*. El dibujo del Álbum F, número 86 (1812-23) representa un episodio histórico en el que unos estudiantes y prostitutas atacaron a un tal alguacil Lampiños con cal viva (Alcalá Flecha 1984: 124-26). *Capricho* 22, *¡Pobrecitas!* parece representar a dos prostitutas callejeras que son detenidas por fuerzas de seguridad (Alcalá Flecha 1984: 127), junto con el dibujo de Álbum B (1796-97), número 82, titulado *Pobres, ¡cuántas lo merecerán mejor!*, *¿pues qué es esto?, que ha de ser, que las llevan a San Fernando*, que representa una escena semejante (Alcalá Flecha 1984: 127-9). El Correccional de San Fernando formaba parte de la red de hospicios amparados por el gobierno como parte de la reforma ilustrada que tuvo lugar con Carlos III. Se reemplazaron los antiguos hospitales y asilos

5.— El comentario de Ayala se lee así: «Reprende los matrimonios a ciegas, como los de las princesas y camaristas»; el de Stirling: «Reprende los matrimonios a ciegas de los Príncipes: una figura lleva manto real; la otra como una corona, y un inmenso pueblo necio aprueba y aplaude el enlace. Hai que observar una especie de cara de mona que forma el colodrillo de la novia. Bodas de las Camaristas»; el de Simon: «Los matrimonios se hacen regularmente a ciegas: las novias, adiestradas por sus padres, se enmascaran, y atabian lindamente, para engañar al primero que llega: esta es una princesa con mascara, que luego ha de ser una fiera con sus vasallos; como lo indica el reverso de su cara, imitando un peinado: el pueblo necio aplaude estos enlaces: y detrás viene orando un embustero en traje sacerdotal por la felicidad de la nación» (*Goya and the Spirit of the Enlightenment* 1989: 86-7).

para necesitados, patrocinados por hermandades y otras asociaciones de tipo religioso, con el fin de educar y enseñar a los «verdaderos» pobres y necesitados un oficio, para incorporarles como individuos productivos en la economía española (Ramos Vázquez 2009: 253-4). El *Capricho* 34, *Las rinde el sueño*, muestra a dos prostitutas que están encarceladas junto a sus celestinas (Alcalá Flecha 1984: 135). Otro dibujo del Álbum B, número 84, *San Fernando, ¡Como hilan!*, representa a tres prostitutas que trabajan en el Correccional de San Fernando, donde están encerradas para su rehabilitación (Alcalá Flecha 1984: 139). Las leyendas y la representación de episodios históricos en los dibujos de Goya revelan una simpatía durante toda su vida hacia aquellas mujeres que no tenían otra opción que la de vivir así. Es de destacar que el Álbum D, que contiene el dibujo *La vieja Celestina*, y el Álbum F estén fechados en el momento en que el número de prostitutas aumentó durante la guerra napoleónica y el subsiguiente debate político que ocurrió sobre una posible reforma de las leyes concernientes a la prostitución durante el Trienio Liberal de 1820-23.

La invasión napoleónica y la guerra de independencia introdujeron desorden social y económico, además de nuevas costumbres. Un documento legal dictado en Madrid en 1815 atribuye el alto número de mujeres que vivían de la prostitución a la separación forzada que muchas de ellas sufrían de sus maridos, padres y hermanos (Guereña 2008: 220). Durante la ocupación francesa, en locales de Valladolid, se adoptó la tolerancia francesa hacia la prostitución, tal vez para acomodar a las tropas galas, pero también para proteger a las mujeres comerciadas; al no ser aceptadas de nuevo por la comunidad, ellas serán las víctimas de actos de violencia al estar deshonradas (Guereña 2008: 221). Además, quedaron en España muchas mujeres que acompañaban a los soldados británicos y franceses y que fueron abandonadas una vez partidos los ejércitos; se ha estimado que la salida de las tropas inglesas trajo el abandono de unas 4.500 mujeres (Esdaile 2014: 71). También se introdujo el uso de preservativos; eso no impidió que la tasa de enfermedades venéreas aumentase, sembrando el miedo en la sociedad (Guereña 2008: 222). Fue entonces, durante el Trienio Liberal, cuando un comité llegó a proponer un registro de todas las «mujeres públicas» para proteger la higiene ciudadana, que incluiría un examen médico semanal (Guereña 2008: 225). Dichas propuestas fueron promulgadas como ley justo después de la muerte de Alenza en 1845.

La perspectiva de Leonardo Alenza sobre la temática celestinesca parte de la tendencia crítica de los dibujos y grabados de Goya. El parecido entre los dibujos de Alenza y la expresión gráfica de Goya en sus estampas, por ejemplo, impulsó a Isidoro Rosell y Torres a grabar en aguafuerte los dibujos de Alenza, que publicó como una colección de «*Caprichos*» en 1877, 32 años después de su muerte. Tras su adquisición por el librero Mariano Murillo, el álbum fue reeditado en Londres en 1895 con la siguiente anotación: «Número de orden, 2.280; Alenza (Leonardo): *Caprichos* originales,

continuación de los de F. Goya. —30 dibujos originales de bellísimo estilo goyesco. Época, 1850» (Palencia Tubau sf: 9).⁶ Basándose en las estampas ejecutadas por Rosell e impresas en 1877, Palencia Tubau observa que les faltan a los aguafuertes el «vigor indomable» y la «arrolladora energía» de Goya: «desenvueltas manolas y vetustas celestinas a caza de incautos, y alguna que otra vez tal cual licencia política, son los mayores atrevimientos a que Alenza llega. ¿Por qué tal temor o cortedad?» (sf: 10). Pero el juicio de Palencia Tubau no alcanza a apreciar a Alenza dentro de su propio contexto creativo, ya que su visión se distingue de la de Goya por la observación, que le permite ver fenómenos cotidianos, que por el mero hecho de ser cotidianos pasan a ser invisibles. Así describe certeramente Ginger (2007: 220) el talento de Alenza, como una capacidad de acercarse con ambigüedad matizada e inexpresiva hacia las actividades de las clases bajas. Una gran parte de la obra de Alenza consta de dibujos que fueron grabados en madera por especialistas, como Castillo, e impresos en las *Escenas matritenses* y el *Semanario Pintoresco Español*, ambos editados por el periodista y reformista Mesonero Romanos, cuyo fin fue, en palabras suyas, «crear impresiones del momento» y presentar al lector artículos que ofrecieran algo diferente a la novela, por no entrar «ya en los profundos y enmarañados bosques de la ciencia política, no en el animado cuadro de la historia contemporánea, sino en el menos armónico y consecuente de los usos y costumbres populares» (Ginger 2007: 114). Se ve este interés por lo actual en el siguiente dibujo, en donde lo clásico y típico se mezcla entre los rincones de Madrid. En el *Semanario Pintoresco Español* se publicó una ilustración con la leyenda «Culto de Venus», que representa a una celestina decimonónica, diseñada por Alenza y grabada por Castillo. Está de pie en la puerta, mirando hacia dos jóvenes que pasan por la calle, mientras dos chicas se asoman a las rejas de la ventana. Dicha imagen va pareja con otra que lleva el rótulo «Culto de Baco», y que representa a unos bebedores en una taberna de Lavapiés o Barquillo, pues ambos constituyen «Peligros de Madrid» (Rubio Cremades 2012: 872).

Si la visión de Alenza es crítica con aquellos que vivían de la prostitución, no lo es por presentarla de manera grotesca o monstruosa. Un aspecto capital de sus obras, que todavía lindan con el costumbrismo, ha sido el de abrir la perspectiva de la temática celestinesca al incluir dicho fenómeno dentro de su marco social. Al adoptar una postura de observador, tal vez neutral, Alenza abre el panorama del plano pictórico para incluir elementos que habían sido excluidos en representaciones anteriores, pero que sí revelan aspectos llamativos del comercio sexual. En el cuadro al óleo *Joven y Celestina*, en el que una prostituta se asoma detrás

6.— Torres González distingue entre el enfoque de los *Caprichos* de Goya y los de Alenza, insistiendo en que en los de Alenza falta la crítica social que se ve en los *Caprichos* satíricos de Goya (1997: 18). Sin embargo, a mi parecer, en cuanto se trata de la temática celestinesca, Alenza comparte este deseo de denunciar la participación masculina en el mundo de la prostitución.

de la cortina —que oculta una alcoba— para tomar una jofaina, Celestina ocupa el centro de la sala principal.⁷ Está moviendo la rueda de una rueca con el pie, y tiene en la mano hebras de hilo verde. De hecho, en tiempos de Alenza, muy poco separaba de la prostitución a las mujeres que trabajaban en las industrias asociadas con la costura y la fábrica de textiles, pues si no fuera por la cantidad mínima que cobraban de costureras, hilanderas o calceteras, se encontrarían ejerciendo el oficio de prostitutas o estarían confinadas en el Correccional de San Fernando (Haidt 120). En la silla de al lado está el yelmo del caballero y su espada se balanza entre la silla y la rueda, una alusión irónica y visual del encuentro sexual que tendrá lugar en la otra habitación, enfatizado por las siluetas de la rueda y la espada. A pesar del ambiente tranquilo, la ausencia física del caballero se hace presente no sólo de forma simbólica sino también económica, pues el poder del dinero y de la clase del hombre se destaca a través de su armamento. En otro cuadro al óleo, *Joven en el balcón*, una muchacha se asoma al balcón de una casa mientras la celestina se asoma detrás de ella. Apenas se percibe una tercera cara detrás de la joven. La fachada del viejo edificio revela la estructura de ladrillos, por lo que no queda duda de que la pobreza da ímpetu al comercio sexual. La paleta de pardo y castaño claro se pone en relieve solo con los toques de amarillo y rosado en la vestimenta de la maja y el azul del cielo, lo que resulta en un ambiente es opresivo. En el cuadro de Alenza, *La maja del balcón* (c. 1840) que pertenece al Museo de Bellas Artes de Bilbao (Figura 7), se ve a la celestina con aspecto lúgubre, casi en forma de calavera, que se incluye dentro de la tradición de *memento mori*, que ha sido destacada por Enrique Fernández como un eje organizador de la recepción gráfica de *La Celestina* («The Images of Celestina»). El enfoque del cuadro es más tradicional, ya que el plano pictórico se reduce al balcón mismo. Una gran cortina sencilla, de color castaño claro, domina la parte derecha, formando un bulto sustancial contra el que la sombra de la maja se proyecta. El artista ha querido prestar en este caso más atención a la vestimenta y los adornos de la maja, pues la falda se destaca en tonalidades de rosado, la mantilla negra revela una flor que ornamenta su tocado, y los brazaletes dorados embellecen sus brazos corpulentos. A pesar de la robustez de la muchacha, su rostro tiene aspecto de muñeca, al llevar colorete en las mejillas y una ceja arqueada, que fija la mirada en algo que está situado debajo del balcón. El aspecto mecánico de su vista se aumenta, ya que el tamaño de cabeza, relativo a su cuerpo es demasiado pequeño. Todo ello le da al cuadro un

7.— *Joven y Celestina* se vendió en 1999. Sobre el cuadro *Joven en el balcón* no tengo datos fehacientes, tan solo que salió a subasta. Torres González identifica otros dibujos de Alenza, que pertenecen al Museo del Romanticismo Nacional, ubicado en Madrid, que versan sobre la temática de la prostitución y la figura de Celestina: D.7 *Bailadora y brujas*, D. 6 *Clamando al cielo*, D.22 *Mendígas* y D. 11 *Moza al balcón y cómico ambulante*, además de dos láminas de los *Caprichos*, E. 6 y E. 18 (1997: 31).

efecto siniestro, lo cual enfatiza el poder de la celestina detrás de la maja. El control de la celestina se destaca más en otro cuadro del mismo tema que pertenece al Museo de Bellas Artes de Budapest, pues allí la celestina, identificada por su nariz prominente y pelo gris, ocupa el centro del plano pictórico, aunque está en las sombras, y gesticula mientras le susurra algo a la maja sentada a la derecha, que tiene aspecto melancólico. La maja mira con desgana hacia el espacio del espectador, mientras escucha los consejos de la celestina. En la parte izquierda del cuadro, Alenza pinta a una chica que se vuelve hacia el espectador, revelando así el rico atuendo blanco de maja, pero que sirve, igual que la cortina de la derecha, para limitar el espacio accesible a la vista. De nuevo, el efecto es el de enfocar la mirada del espectador en el gesto de la alcahueta y los ojos melancólicos de la maja.

Cuando uno ve los dibujos de Alenza, es obvio que éste se atrevió a tratar de una relación de las celestinas que no fue representada por Goya. A diferencia de Goya, Alenza a veces retrata a la Celestina en interacción con hombres pobres, en vez de mujeres. Alenza, en su obra gráfica, agrupa a la figura de la alcahueta con hombres marginados, los vagos y ociosos, introduciendo una nueva constelación iconográfica a la temática celestinesca que responde a la actualidad decimonónica. En una aguada con toques de tinta bugalla con título *Esperando en el balcón*, que pertenece al Museo Lázaro Galdiano (INV 10089 c. 1835), se ve un balcón desde el interior (Figura 8). Esta inversión de la representación típica de la escena de las majas al balcón permite la visión de los hombres, ya que sin su presencia el comercio sexual no existiría. Además de la maja que mira a la calle y la celestina que se asoma por la cortina, en el cuarto hay dos hombres que visten con capas oscuras de color indeterminado: uno que viste gorra y está de pie en la sombra, y otro que está sentado en el suelo con las piernas echadas hacia delante y la cabeza hundida en el pecho, como si estuviera dormitando. La identidad encubierta de ambos hombres indica la naturaleza clandestina del encuentro, mientras que la postura dormida y postrada de uno de ellos apunta a que lo contemplamos en un lugar en donde no se observan las normas de conducta pública. La Celestina en esta imagen se reduce a una figura pequeña sentada en el suelo; se esconde detrás de la cortina, y que da la espalda al espectador, pero es ella la única figura que se presenta de acuerdo con las costumbres de la época. Mira y gesticula hacia el exterior, tal vez apalabrando el próximo cliente y ocupando, en términos sociológicos, la puesta en escena hacia el público de la calle (Goffman 1963: 125-8). En contraposición la maja, que se reclina contra la reja del balcón y mira hacia un horizonte distante. La chica, que reposa una mano sobre el hierro de la barandilla, recoge la tela rosada de su mantilla con la otra, en un gesto que destaca su estado anímico de ensueño. El color verde de las mangas sirve para llamar la atención a este gesto mínimo pero significativo, porque la mano en el pecho separa

a la muchacha del espacio interior de la habitación, mientras que la otra, estirada y abierta hacia el exterior, al igual que su mirada, la transporta hacia otro mundo. La sombra de la cortina cae sobre sus ojos, ocultando todavía más su mundo interior al espectador. Esta maja, a diferencia de la típica que se presenta en la iconografía, no se muestra al público, sino que se encierra en su propia interioridad. Contraviniendo otra convención de la escena de majas en el balcón, Alenza representa a un gato en su regazo que dirige la mirada al espectador. Al reorientar la posición de la escena vis-a-vis al espectador, el artista muestra las bambalinas del comercio sexual, lo que sería, en términos del sociólogo Erving Goffman, el espacio detrás de los bastidores. Este espacio se presenta en tonalidades de gris y pardo, como espacio vacío de adornos y de expectativas. Es más, el momento temporal que Alenza escenifica es el de transición entre un cliente y el siguiente, cuando los hombres muestran el cansancio detrás del encuentro, la maja sueña estar en otro lugar más idílico, y la alcahueta busca un nuevo beneficio.

Alenza representa a las alcahuetas con hombres pobres, mendigos y prostitutas. Ya desde el siglo XVIII se habían promulgado leyes y pragmáticas civiles que agrupaban a las prostitutas con los «vagos» y «ociosos», puesto que se entendía que las mujeres sin formación ni educación no tenían otra salida económica más que la de entrar en la prostitución (Gueña 2008: 227-8). De hecho, las leyes del siglo XVIII que crearon nuevas reglas e instituciones para registrar y reformar la muchedumbre indigente identificaban a los «vagos», «ociosos» y «mal entendidos» con todo tipo de personas, incluso mujeres públicas, hombres venidos del campo en busca de trabajo, mendigos, discapacitados (denominados «vagos ineptos»), titiriteros, jugadores y delincuentes (Ramos Vázquez 2009: 248-9). La Celestina se ve de forma similar por su capacidad de traficar y/o comerciar, como así aparece en el dibujo *Vieja Celestina*, que pertenece a la Biblioteca Nacional de España, en donde ésta se inclina sobre un joven sentado que mira al espectador.⁸ Él está descalzo y muestra el pecho y las piernas desnudos, mientras se da la vuelta para mirar, con aspecto levemente perturbado, hacia la alcahueta. Es posible que exista aquí un indicio de prostitución masculina, tema que Goya no se atrevió a representar tan abiertamente. Modificando la iconografía celestinesca, es un joven en vez de una muchacha el que se expone, con el mismo aspecto de objeto sexual que encontramos en las imágenes goyescas de prostitutas femeninas exhibidas por alcahuetas. En otro dibujo de aguada de tinta parda, con el título *Pobre y Celestina* (Figura 9), el hombre pobre, esta vez vestido de cuerpo entero, aunque con capa rota, se presenta ante el espectador con mano en pecho y gorra en la otra mano, de manera que parece mendigar, mientras que la celestina lo observa o lo vigila por de-

8.— Este dibujo tiene la asignatura DIB/15/42/211 y está fechada en el catálogo de 1830.

trás.⁹ Llevar capa a mediados de siglo XVIII se asociaba con personas de estatus bajo e incluso vagamundos, pues, como nota Haidt, la capa tenía variedad de funciones: como manta para protegerse del frío; para encubrir la falta de ropa de moda, limpia o en buen estado general; para ocultar tareas ilícitas, tales como llevar contrabando o robar; o para encubrir intenciones sexuales y seducir (Haidt 2011: 125). Es por eso que en 1751 se prohibió que accediesen a la Sala de Alcaldes de Casa y Corte aquellos que llevaban capa, convocando las tropas para impedir su entrada en al área del Prado (123). A veces Alenza sitúa la temática de la prostituta y la celestina en un escenario menos lúgubre, pero más cotidiano, donde solo se insinúa el comercio sexual (Museo del Romanticismo 2011: 303). En la *Escena campestre* (Figura 10), aguafuerte y aguatinta hecha en 1877 en base a un dibujo de Alenza, se ve que la figura de la alcahueta, esta vez una mujer anciana, pero menos grotesca, se presenta sentada con la cabeza descubierta, colocada al lado de la maja sentada debajo de un árbol, mientras dos mujeres hablan con hombres cubiertos y encapuchados. La maja esquiva la mirada del grupo de los hombres que la admiran con interés adquisitivo, y es de nuevo la celestina la que interactúa con ellos para gestionar la transacción. Es cierto que en este dibujo hay rasgos grotescos que Alenza atribuye, esta vez, a las caras de los hombres, pues el encapuchado de en medio tiene una nariz muy chata y las facciones de la cara del hombre de la derecha apenas se distinguen. La más grotesca es la del hombre que está apartado a la izquierda, que el artista delinea con pocos trazos y una cara de sonrisa y nariz simiescas.

En estas tres imágenes, la relación entre la figura de la celestina y los hombres es la que el artista pretende acentuar. En el caso de los pobres, están sujetos a su estado de marginación social y al poder de la alcahueta, pues es ella la que les controla el espacio mínimo donde comerciar lo único que pueden vender: en el caso del joven, su cuerpo a cambio de un momento de placer corporal que recibirá el consorte sexual; y en el caso del mayor, su aspecto mísero a cambio de un momento de placer espiritual que recibirá el que le da limosna. La destreza expresiva de Alenza al crear esos espacios marginales se encuentra en su minimalismo, pues construye un primer plano donde el hombre se acerca al espectador, plenamente situado en el espacio del comprador, y un segundo plano ocupado por la celestina. La abyección que experimentan los pobres en estos dos dibujos es una extensión, tanto de su relación espacial con el espectador, a quien extienden, bien su mirada de suplicación en el caso del mendigo, bien su cuerpo desnudo en el caso del joven, cuanto de su dependencia con la celestina colocada detrás de ellos. Están, desde luego, en la misma situación que ocupan las majas prostitutas representadas en las obras de Goya. Dicha colaboración con el tráfico de seres humanos,

9.- Este dibujo se ofreció en venta en un lote de Subastas Segre en 2013.

y la subsiguiente vergüenza que la complicidad conlleva, explica que los hombres de la *Escena campestre* lleguen encapuchados. Al haber participado en la incipiente prensa burguesa, mucha de ella destinada a un público compuesto por mujeres de familias acomodadas, Alenza crea imágenes de la prostitución para un auditorio en el que los hombres que compran los servicios de prostitutas aparezcan denigrados.¹⁰ En el número 85 (11 de diciembre 1837) del *Semanario Pintoresco Español*, un periodista que escribe bajo el seudónimo de «El curioso parlante» describe en «Madrid a la luna» una noche que pasa acompañando a «un sereno», que se supone que es un buen padre de familia. Entre los episodios de la noche, se relata un encuentro con un señorito que susurra en «la sola calle en el cuartel» —a la que el sereno no entra— hasta que el narrador, guiado por la curiosidad, encuentra «un apuesto galán embozado hasta las cejas, y tan profundamente distraído en sabrosa plática con un bulto, que no echó de ver nuestra llegada, hasta que ya inmediatos a él, Alfonso tosió varias veces» (*Semanario pintoresco* 1837: 355). El narrador sabe nadar entre dos aguas, pues, respetando a la lectora burguesa, no menciona el comercio sexual sino mediante perífrasis: «el bulto blanco desapareció, y la misteriosa capa, también» (356). No obstante, da guiños al lector masculino: «Al llegar aquí no pude menos de respetar en Alonso el Dios tutelar de aquel misterio, y comparando esta escena con la anterior [de una mujer que pedía extremaunción por un familiar], eché de ver que entre la vida y la muerte todavía hay en este mundo alguna cosa interesante y placentera».

Goya, Lucas Velázquez, el Majismo y la prostitución de burdel

A diferencia de Alenza, Eugenio Lucas Velázquez desarrolla la segunda vertiente iconográfica de la celestinesca establecida por Goya, la que tiene hacia el sentimentalismo en la temática y el sensualismo en la estética además de la representación del fenómeno social del majismo. Hay otra visión más pintoresca de la temática celestinesca en algunas imágenes de Goya, la que se ve en *Maja y celestina al balcón*, el cuadro al óleo (1808-12) (Figura 11) y *Celestina maja* (Figura 12), carboncillo y acuarela en marfil (1824-5).¹¹ En el lienzo al óleo, las dos mujeres dirigen la mirada directamente al espectador, postura solicitante típica del oficio de alcahueta y de la prostituta, pero que también remonta a la tradición iconográfica vista, por ejemplo, en algunas obras de Bartolomé Esteban Murillo. Angulo Íñiguez observa que Murillo, en su cuadro *Hijo pródigo expulsado por*

10.— Se ha descrito al lector ideal del *Semanario Pintoresco Español* como «la dama casada, de buena posición, en un contexto urbano» (Palomo 2012: 938).

11.— El famoso *Majas en el balcón*, cuadro en el que aparecen dos majas sentadas y dos hombres cuyas caras se esconden con capas detrás de ellas, en la actualidad se duda que fuera de la mano de Goya (*Goya. Images of Women* 2002: 246-9).

las cortesanas (hacia 1660), ya había colocado «tras el matón el perfil de vieja descarnada, de nariz y barbilla prominentes, de la Celestina, que, sin embargo, no aparece en la estampa inspiradora [de la composición] de Callot» (1979: 211). Haciendo referencia a refranes tales como «mujer ventanera, uvas de carrera», el historiador de arte sugiere que hay relación con el tema celestinesco de prostituta y alcahueta en el cuadro famoso de Murillo de la misma época, *Mujeres en la ventana* (Figura 13), cuadro que estaba en posesión del Duque de Almodóvar, consejero de la Academia de San Fernando, el cual fue conocido por Goya (1979: 211-2).¹² En el cuadro *Maja y Celestina al balcón* de Goya, la Celestina se reconoce por el rosario que lleva, pero la chica, a pesar de exponer el pecho, muestra una sonrisa melancólica, que para Margarita Moreno de las Heras sugiere la metáfora del pájaro enjaulado (*Goya and the Spirit of the Enlightenment* 1989: 160).¹³ La acuarela en marfil representa a la maja que esquiva la mirada hacia la izquierda del plano pictórico a la vez que sostiene la mejilla en la mano. El desapego de su mirada junto con su postura desdican la liviandad que anuncia: la ropa diáfana que deja ver sus pechos, junto con su mantilla y abanico, instrumentos todos ellos de su oficio de prostituta. La Celestina también evidencia una mirada menos directa, tal vez efecto de las dimensiones mínimas de la obra (5.4 x 5.4 cm). Se ha conocido recientemente otra pintura de pequeño formato atribuida a Goya, *Maja y Celestina* pintada sobre alabastro con aguada de color monocromo de tinta negra y que pertenece a la colección de D. Asisclo Fernández Vallín. En esta imagen ambas mujeres están sentadas en un escenario doméstico humilde. La Celestina, barbilla sostenida por la mano que está sobre la rodilla, mira atentamente hacia la chica. De la misma mano cuelga una faltriquera, detalle que diferencia esta imagen de las demás, donde el bolsillo reemplaza el típico rosario (Rodríguez Simón 147). Lo que se destaca en esos cuadros, por su uso de color y por el medio, son los efectos pin-

12.— El cuadro estaba en Madrid hasta que fue vendido en 1823; si Goya no lo conoció en persona, se habría percatado de su reproducción en forma de estampa por J. Ballester (Angulo Íñiguez 1979: 212).

13.— De acuerdo con Angulo Íñiguez, Cantón ya considera que el cuadro es de temática celestinesca (1979: 211). En la actualidad pertenece a una colección privada. Debido a la radiografía de los lienzos y al análisis del inventario de bienes de la mujer de Goya, Josefa Bayeu, se sabe que la *Maja y Celestina al balcón* forma parte de una serie de tres cuadros hechos entre 1810 y 1812, pintados éstos sobre un lienzo del siglo xvii basado en un grabado alegórico de Adriaen Collaert sobre los cuatro elementos. Estos tres cuadros de Goya incluyen el *Lazarillo de Tormes*, *Las viejas* y *El tiempo* (*Goya. Un regard libre* 1998: 230-8). El segundo cuadro tiene referencias al *memento mori*, con el espejo que lleva el letrado *Qué tal?*, además del envejecimiento de la figura rubia de la maja vestida de blanco. La otra maja, que lleva mantilla negra, tiene la cara típica de Celestina, pero con los ojos hundidos y la carne que está en proceso de descomposición típico de una calavera. Sin embargo, Goya puso mucho detalle a la pintura del vestido blanco de la vieja, que se describe como «un véritable morceau de peinture pure» (1998: 240). En cuanto a la temática de una mujer anciana que se acicala ante un espejo, hay un vínculo directo con el Capricho 55, *Hasta la muerte* (1998: 241).

torescos y la ausencia de la acerba crítica de la práctica social de la prostitución, presente en los grabados públicos y dibujos privados de Goya.

Aunque Goya viste a sus prostitutas de majas en los *Caprichos* y Dibujos, los aspectos sensoriales de la moda sobresalen más en las pinturas y sobrepasan los aspectos críticos que pudieran expresar las imágenes. El majismo fue la costumbre de usar una vestimenta que procedía de las clases bajas, incluso gitanas, de Andalucía, y que fue adoptada por las clases obreras a finales del siglo XVIII (Ribeiro 2002: 78-85). Las prendas fundamentales de esta moda eran la mantilla (en negro o blanco), la basquiña (una falda corta que se llevaba sobre la falda larga) y el abanico. Ya a mediados del siglo XVIII se aceptó la moda de las majas entre las mujeres de clase alta, de tal manera que en una colección de estampas de 1777, *Colección de trajes de España*, grabados a mano por Juan de la Cruz, los retratos de clase alta *Petimetra con manto en la Semana Santa* y la *Maja elegante*, llevan el mismísimo atuendo: basquiña, mantilla, abanico y peinado recogido mediante una cofia.¹⁴ La definición de petimetra parece que fue bastante dúctil, pues de acuerdo con su uso en el teatro del siglo XVIII se refería no solo a las mujeres adineradas sino también a las que buscaban no trabajar a través del engaño (Haidt 2011: 231). De todos modos, las majas y las petimetras representaban en el imaginario social dos extremos opuestos, excepto en cuanto a la ropa y adornos que llevaban. Como nota Molina, «tan solo las distinguen las joyas de la petimetra en forma de pendientes, collar, brazaletes, dijes y hebillas del zapato, así como la calidad de los finos encajes de su mantilla y las blondas de las mangas del vestido» (2013: 409). Además, la moda del majismo le ofrecía a la mujer petimetra de clase alta otro atractivo, que era aprovecharse de «las novedades que se introdujeron en la vida cortesana, pues además suponía una proyección pública y el disfrute de cierta liberalidad impensable unas décadas atrás» (Molina 2013: 381). La introducción de la costumbre italiana del *cicisbeo* (o en español *chichisveo*) en las primeras décadas del siglo XVIII, supuso aceptar en las casas nobles y de la alta burguesía a hombres para acompañar a las mujeres en la conversación. Su intención inicial era controlar el comportamiento sexual femenino, pero poco a poco llegó a «producir el efecto contrario, desautorizando de ese modo el control marital y otorgando a la mujer casada una libertad hasta entonces desconocida» (Molina 2013: 310). A mediados del siglo XVIII irrumpió la práctica del cortejo entre mujeres casadas y sus amantes, que, como demuestra el diario de Nicolás de Fernández de Moratín, pudo llegar incluso al acto sexual (Molina 2013: 325). En la literatura y pintura de la época se presentan mujeres que salían por las calles y parques públicos con sus cortejos, acompañadas de niños pequeños de la mano, que daban respetabilidad

14.- La palabra petimetra es la forma femenina de petimetre, procedente del francés, «petit-maître».

a la escena. Las mujeres iban frecuentemente vestidas con ropa de maja, basquiña y mantilla, tal como se ve en las estampas anónimas *La castañera madrileña* y *La petimetra en el Prado de Madrid* (1795) (Molina 2013: 332-3). Goya retrataba a las mujeres de las clases más altas vestidas de majas, y hasta pintó con este atuendo a la reina María Luisa en el óleo *María Luisa de Parma con mantilla* (1799). Pero nota Molina que en los dibujos, siendo obras privadas, Goya tenía la libertad de reproducir a esas mujeres vestidas de majas con la misma visión acerba que tenía sobre las otras de clase más humilde. Por ello, en el dibujo *Majas de paseo*, que procede del Álbum A (1794-5), «el recato y buenas maneras de las señoras de distinción acompañadas de sus dueñas y cortejos se transforma en orgullo, altivez y descaro de mujeres sin ningún tipo de acompañante» (Molina 2013: 333). La distinción entre majas petimetras, que eran de clase alta, y prostitutas se borra en los dibujos de Goya, especialmente cuando dibuja la *Maja y Celestina esperando debajo de un arco*. En este cuadro se reproduce a Celestina con su rosario y cara típica ante la figura postrada de una maja, postura «provocativa» para Molina (2013: 335). Las majas de clase alta que Goya representa en sus dibujos y *Caprichos* son para Molina una crítica de la llamada «marcialidad» de la mujer española. Ramírez de Góngora en 1788 describía la «marcialidad» femenina como «el hablar con desenfado, tratar a todos con libertad y desechar los melindres de lo honesto», actitud que encontraba su homólogo en la supuesta feminización del hombre petimetre (Molina 2013: 401).

La moda ofrecía a cualquier pintor la oportunidad de demostrar su destreza con el pincel, ya que el brillo de las sedas y las líneas intrincadas de los encajes ofrecían deleite visual y sensual tanto en la vida como en la pintura. Es en esta corriente donde hay que situar a Eugenio Lucas Velázquez, pues será ese interés por la suntuosidad visual de la moda del majismo y su subsiguiente adaptación por las clases altas, lo que le llevará a desanclar la temática celestinesca de la visión crítica de Goya. Es más, al ensalzar las superficies brillantes, lustrosas e intrincadas de las sedas y los encajes, el artista devuelve la femineidad a esas majas masculinizadas por sus gestos y posturas marciales. No es que a Lucas Velázquez le faltara la visión crítica de la sociedad, pues pintó el cuadro alegórico *La República guiando a España*, al que Arnaiz considera «el primero pintado en España como exaltación del régimen republicano» (Reyero y Freixa 1999: 494). En su producción abundan cuadros que tratan de la Inquisición y son, según Reyero y Freixa, «donde late lo mejor del expresionismo goyesco, lejos, en este caso, de cualquier pintoquesquismo trivial» (1999: 126).¹⁵ No

15.— Es posible que los cuadros de la Inquisición se refieran a la ejecución pública de un ex-monje que sufría de un trastorno mental, Martín Merino, quien atentó contra la vida de la Reina Isabel II. En 1852 fue ejecutado a garrote vil en un acto público que reprodujo algunos de los ritos del Santo Oficio, como fue el de hacerle pasear por la ciudad con una túnica amarilla con corzo, mientras iba en lomos de un burro (Arnaiz 1981: 17-19).

obstante el hecho de que durante su vida fue tachado de ser hasta falsificador de Goya, el tratamiento que hace Lucas Velázquez de la temática celestinesca dista mucho de la visión goyesca, ya que el artista la asocia a un costumbrismo en el que se resaltan reuniones sociables de majos y majas vinculados al deleite sensual.¹⁶ Para Ginger, la «imitación» que hace Lucas Velázquez de Goya es un pastiche, estética poco común entre sus contemporáneos, pero que se puede asociar con la renovación de tradiciones españolas que surge en la pintura de su época (2007: 77-9).¹⁷

El acercamiento de Lucas Velázquez hacia las figuras de las majas no es una simple imitación de Goya, ya que Lucas las pinta de manera variada: solas, en compañía de otras majas y aun de hombres, o con celestinas en escenarios diferentes. El efecto de pastiche que caracteriza el arte de Lucas Velázquez se ve en dos cuadros de majas, ambos depositados en la actualidad en el Museo Carmen Thyssen de Málaga. En el cuadro al óleo de 1865, *La maja del perrito*, Lucas pinta a una mujer vestida a la moda de finales del siglo XVIII, recostada en el campo con una posición que se asemeja a la de la famosa *Maja vestida* de Goya, y acompañada por un perrito faldero (Figura 14). La mirada franca y abierta que la mujer dirige al espectador así como la postura relajada y entreabierta de sus piernas sugiere una invitación sexual, al igual que el abanico cerrado que apunta hacia su regazo. La presencia del perro, a veces símbolo de la fidelidad conyugal, no descarta la posibilidad de un encuentro ilícito. Un perro aparece también en una ilustración del libro grabado por Enguídanos, en *Poesías póstumas*, de J. Iglesias (Salamanca, 1793), que satiriza la costumbre del cortejo, pues cuando la mujer casada lleva al galán a su cama, el perro empieza a ladrar, sonido que alerta al marido del peligro (Molina 2013: 322).

El paisaje que sirve de trasfondo para la maja vestida de Lucas Velázquez se parece al de los tapices de Goya; mediante un toque pastoril, dos campesinos guían su rebaño en tercer plano ante el cielo parcialmente nublado e iluminado mediante una luz crepuscular. La clara alusión visual, tanto a los cuadros de Goya como a las costumbres dieciochescas del cortejo, tiñen este cuadro de una nostalgia sentimental. Cuando Mesonero Romanos y Antonio Flores comentan la desaparición de las manolas tradicionales alrededor de 1850, Ginger argumenta que Lucas Velázquez

16.– Sobre las acusaciones que se lanzaban hacia Lucas Velázquez en su vida, véase Ginger 54-5.

17.– El impulso liberal de crear un nacionalismo español de material vario y diverso con legados del pasado no fue, argumenta Ginger, una actividad que buscara una identidad esencialista sino una actividad de pastiche, pues incluso los legisladores de la Constitución de 1812 compilaron un corpus de las leyes que existieron entre los diferentes reinados españoles, creando, en palabras de Argüelles, un cuerpo legislativo «nuevo solamente en el orden y método de su disposición» (82).

pinta a las majas como «visiones de un pasado nacional que, por bien o por mal, se reprimía» (2007: 262).¹⁸

El pastiche es más escurridizo en el caso del cuadro *Pareja de majos* (1842), ya que reproduce un escenario único en la iconografía celestinesca hasta ese momento. En este lienzo, una pareja de jóvenes de clase baja posa en un palco de una plaza de toros y una celestina, de aspecto no tan anciano, se apoya en un bastón a la derecha (Figura 15). Detrás de ellos, hacia la derecha, se perfila la corrida, sugerida mediante la figura borrosa del toro junto al matador y otro torero. El majo, caracterizado como gitano por el artista, lleva una capa roja similar a la del embozado que corteja a la maja, igualmente caracterizada como gitana en *El paseo de Andalucía*, o *La maja y los embozados* (1777) de Goya, mientras su chambergo con cinta azul es reflejo del sombrero con cinta roja que lleva el majo sentado en el primer plano a la izquierda del mismo cuadro goyesco (Figura 16). Como nota Romero de Solís (2003: 206-8), la indumentaria del embozado sentado de Goya, que lo enmascara, estaba prohibida por el Real Decreto de 10 de marzo de 1766, que obligaba al recorte de las capas y las alas anchas de los sombreros, relegando simbólicamente a los toreros, entre otros, al «pueblo ínfimo». Este cuadro perteneció a la Real Fábrica de Tapices antes de ser transferido al Museo del Prado entre 1856 y 1857, lo que posibilitaría que Lucas Velázquez pudiera haberlo contemplado, configurando así el pastiche que Ginger ha descrito como constitutivo del estilo del artista. Reemplazar el balcón del burdel por el palco de la plaza de toros traslada la prostitución a un escenario insólito en la representación pictórica, aunque tal vez no discrepara tanto de la práctica. De hecho, Mariano José Larra y Mesonero Romanos asociaban a las majas con la delincuencia y asimismo veían en la tauromaquia una distracción para las clases bajas y al mismo tiempo una influencia malévola (Ginger 2007: 263). La maja participa plenamente del cortejo, dado que retira el abanico para mostrar la cara al galán a la vez que admite el roce entre sus cuerpos. La Celestina, pequeña y encorvada sobre su bastón, solo mira satisfecha a la pareja, pues no hace falta aquí que ella tenga que ingeniárselas para que los dos se conozcan ni que anime a la joven a entregarse. La corrida de toros ha servido de escenario y estimulante suficiente para que el encuentro tenga lugar.

Este afán por someter la temática celestinesca a intereses estéticos se nota en otros cuadros de Lucas Velázquez. Por ejemplo, en *Las majas al balcón* (1862, Museo del Prado) (Figura 17), la maja central, vestida suntuosamente de rojo y azul con toques dorados, está rodeada por dos muchachas que están de pie. Todas llevan flores abundantes en sus peinados y miran serenamente hacia el espacio exterior. El ambiente se presenta de

18.— Se lee en el inglés original: «In the light of such contemporary perceptions, Lucas's paintings of *majas* can be taken as visions of a distinct national past that, for better or for worse, was being repressed» (2007: 262).

manera festiva a través de la guitarra, las guirnaldas de flores que adornan la barandilla, el pelo y la ropa de las majas. En las sombras de la derecha, donde en otros cuadros de la misma temática estaría Celestina, aparece una cara asombrada de mujer, tal vez la de una alcahueta.¹⁹ La misma pincelada así como el colorido añade un efecto ligero y brillante a la escena. Estudiante de Diego Velázquez, cuya obra copiaba en el Museo del Prado, así como de Goya, y amigo de Edouard Manet, Lucas Velázquez pintaba «con soltura y facilidad con gruesos de color sobrepuestos, que son los que dan a su pintura esos relieves brillantes, como esmaltados, en que la sombra de la materia propiamente dicha juega su propio papel» (Arnaiz 1981: 51).²⁰ En este cuadro, así como en *Pareja de majos*, la relativa desaparición de Celestina está relacionada con la entrega plena de las majas a la seducción. En esta pintura, las tres chicas miran hacia el espectador, que ocuparía el espacio del cliente en dicho lugar, por lo que inclinan levemente la cara hacia la derecha de manera coqueta y le devuelven la mirada. Es la misma mirada que *La maja del perrito* dirige al espectador en un cuadro en el que tampoco aparece Celestina. En otras palabras, la Celestina se destaca cuando se potencia el control exterior sobre la maja por parte de la alcahueta. Puede que sea el mismo escenario el que ejerza influencia erótica sobre las mujeres en los cuadros que hemos analizado hasta el momento. La carga erótica, por decirlo así, del paisaje pastoril de *La maja del perrito*, de la corrida de toros de *Majo y maja* y del balcón adornado con flores y música, contribuye a crear lugares pictóricos ilusorios en los que un espectador podría convencerse de que la chica participa alegre y libremente de la transacción sexual.

De todos modos, en otras imágenes más sombrías de Lucas Velázquez se representa el control tradicional de Celestina. La Hispanic Society of America en Nueva York posee un gouache realizado por Lucas Velázquez, titulado *Maja y celestina en el balcón*, o anteriormente *La hija de Ce-*

19.– Pardo Canalis comenta haber visto una factura a nombre de Lucas «extendida por cierto comercio madrileño en 1861, referente a un suministro de material pictórico, en relación, sin duda, con los encargos del distinguido coleccionista gallego, Don Marcial de Torres Adadid, el que tenía en su posesión por lo menos veinticuatro obras del pintor, muchas de ellas «a la manera de Goya y otras a la de Teniers» (36). No hay que descartar, entonces, el interés que ciertos patrones parecen haber tenido en la temática celestinesca, sobre todo dada la venta en subasta de ciertos cuadros en años recientes.

20.– Sobre Lucas como proto-impresionista que proyecta su arte como un acercamiento temprano al impresionismo europeo, véase Gaya Nuño (1970: 80-81). Existe evidencia a través de la correspondencia entre Lucas Velázquez y Manet, pues los dos artistas trabajaron juntos (Lázaro 2012: 60). Camón Aznar precisa que el estilo de Lucas, al que el historiador de arte denomina «instantismo», se diferencia del impresionismo francés por su uso del negro, técnica aprendida de Goya, que ilumina «más las pasiones que las formas. La crispación de las actitudes, los claroscuros tan turbados, el garabato impregnado de angustia de tantas figuras de Lucas, han podido representarse en toda su tensión gracias a esa técnica fluida que no sujeta la imaginación y deja los rasgos apenas insinuados, pero en sus excrecencias definitivas» (59).

lestina, fechado en 1847. En él se representa a la anciana y la maja en el típico escenario del balcón (Figura 18). Según Du Gué Trapier, Lucas realizó el dibujo como copia del cuadro de Goya, *Celestina y maja al balcón*, exhibido en una exposición de 1846 en El Liceo Artístico y Literario. En vez de ser copia fiel o pastiche del cuadro del maestro, es una interpretación *sui generis* de la escena ya típica, puesto que la pintura realizada por Lucas Velázquez se distingue no solo en la ejecución sino en la caracterización de las dos figuras femeninas. En el gouache, la joven está vestida de azul, con abanico blanco, mantilla oscura sobre los hombros y flores rojas en el peinado. Tiene un aspecto estatuario que el artista logra mediante su postura sólida, ya que se retira levemente de la barandilla y con una mano recoge la falda, así como por su expresión pasiva. Aunque la maja se exhibe plenamente, pues lleva el pecho descubierto y el abanico desplegado, que en la época significaba que el galán podía esperarla puesto que saldría inmediatamente, sin embargo el lenguaje corporal desmiente estas señales, descubriendo su indiferencia interior.²¹ Al contrario, la maja de Goya se reclina sobre la barandilla, expone el pecho al espectador y sonríe abiertamente. La Celestina en la imagen de Lucas Velázquez está sentada a la izquierda, mirando hacia el suelo con aspecto melancólico a la vez que astuto. Aunque tiene facciones semejantes a la Celestina que aparece en el cuadro de Goya —nariz bulbosa así como frente prominente—, la pintada por Lucas no controla a la maja por estar detrás, ni interactúa con el espectador o cliente, sino que dirige la mirada hacia el suelo y en otra dirección. Al aislar a la alcahueta de la implícita transacción sexual, Lucas Velázquez pone en su rostro una vulnerabilidad que explica el por qué de su desagradable oficio, pues las dimensiones grotescas de sus facciones y de sus manos, que manipulan el rosario, denotan la soledad y pobreza de la vejez. Así pues, la escena ha perdido la tensión acerba que la marcaba en la visión goyesca a la vez que consigue retratar en la figura de la Celestina una personalidad más matizada, enajenada socialmente, vulnerable por su vejez y calculadora por necesidad.

No obstante, Lucas Velázquez hizo un par de obras celestinescas que se acercan al tema desde una perspectiva más siniestra, centrándose más en la figura de la alcahueta. Para el óleo sobre lienzo *La maja*, que también se titulaba anteriormente *La hija de Celestina* (hacia 1867), el artista llevó a cabo dibujos inspirados en los álbumes de Goya que versaban sobre asuntos celestinescos, entre ellos los preparatorios para los *Caprichos*

21.— El escritor anónimo del folleto *Los abanicos. Su lenguaje expresivo* (1887) cita otros muchos mensajes mediante el abanico, como: «El apoyar los labios en los padrones significa: *No me fio*; quitarse con ellos el cabello de la frente: *No me olvides*; abanicarse muy despacio: *Ya me eres indiferente*; pasear el índice por la varillas: *Tenemos que hablar*; entrar en la sala o salir al balcón abanicándose: *Luego salgo*; entrar cerrándolo: *No salgo hoy*; abanicarse con la mano izquierda: *No coqueteas con esa...*» (1992: 52).

(Figura 19).²² Entre los dibujos de Lucas Velázquez que imitan a Goya y que incluyen figuras de mujeres ancianas celestinescas se encuentran copias del *Capricho 5, Tal para cual* (Figura 21) y *Capricho 27, ¿Quién más rendido?* (Ansón Navarro 2009: 58). Alcalá Flecha comenta que el *Capricho 5, Tal para cual* (igual que el 28, *Chitón*) presenta la costumbre que tenían las mujeres de clase alta de emplear los servicios de celestinas para arreglar aventuras sexuales (1984: 130-4). En el cuadro de Lucas Velázquez, la maja sentada dirige su mirada hacia el espectador, pero se inclina hacia la silueta de una Celestina que susurra al lado. La Celestina revela las mismas facciones de siempre: nariz grande, barbilla protuberante, cejas dominantes y una frente alta, esta vez debida a la caída de cabello. Un mechón de pelo blanco, con tonalidades en verde, delinea la cabeza de la mujer, enfatizando así la estructura craneal. Con la excepción de las manos, el cuerpo de la alcahueta desaparece en la negrura, efecto que se añade a su aspecto siniestro. En el fondo a la izquierda, se percibe la cara y el sombrero oscuro del majo que entra por una puerta entreabierta. Aun menos sustancial que la Celestina, apenas se le nota la nariz bulbosa, las cavidades del ojo y los labios gordos. Es la maja la que ilumina el cuadro, mirando abierta pero pasivamente hacia el espectador. En este óleo Lucas Velázquez despliega toda su destreza con los efectos de claroscuro y colorido.²³ Su atención a la tela del vestido de la maja es probable que debiera más a la técnica de Diego Velázquez que a la de Goya. El encaje blanco que lustra con toques de oro y amarillo, contrasta con el rojo del cinturón, las flores en el cabello y el revestimiento de la mantilla de la maja. El perrito faldero, los folletines a sus pies y la guitarra a la izquierda, accesorios todos ellos que muestran un elevado nivel económico. A ello se añade la suntuosidad de la vestimenta, junto con los objetos que indican una posición socioeconómica más adinerada. Sin embargo, la Celestina que se acerca a la maja tiene el mismo aspecto que el de una calavera, mientras susurra a la oreja de la joven bella sus consejos. Existen diferentes posibilidades interpretativas: o se trata de una prostituta que trabaja en un burdel acomodado, o de una querida de un hombre casado adinerado, o de una mujer casada a quien la Celestina sirve como tercera en amores.²⁴

22.— Se supone que Lucas conocía los álbumes de dibujos de Goya, ya que era un familiar del hijo del maestro Javier Goya y de su nieto Mariano, en cuya posesión estaban todos los dibujos antes de ser vendidos entre los años 1856 y 1860 (Ansón Navarro 2009: 12-13). Arnaiz titula este cuadro *La hija de la Celestina*.

23.— Gaya Nuño da al cuadro el título *Alegoría* (1970: 84).

24.— Lucas mantuvo una relación con Francisca Villamil durante las últimas décadas de su vida, de la que nacieron varios hijos ilegítimos, entre ellos el pintor Eugenio Lucas Villamil. Pardo Canalis sugiere que «la irregularidad de la situación familiar de Lucas llegase a influir, de alguna manera, en el reiterado aislamiento en que transcurrieron sus quince años postreros» (39).

Lucas Velázquez también pintó un óleo sobre cobre, *Estudio de una cabeza* (hacia 1850-70) (Figura 20), relacionado con Celestina. Presente asimismo en el Museo Lázaro Galdiano, esta pintura representa a una anciana que lleva una cuerda con cuentas que parece un rosario; además tiene la misma cara con nariz bulbosa, mejillas hundidas y ojos astutos, características que identifican a la alcahueta en la iconografía celestinesca que parte de Goya. Es en este cuadro donde la temática celestinesca se vincula más fielmente con la vertiente goyesca satírica. Parece acoplarse aquí la Celestina con la dueña de los burdeles modernos, la que detiene a las prostitutas en «esclavitud» en esta nueva industria del libertinaje. Al compararlo con el *Estudio de una cabeza* de Lucas y la cara de la anciana que está en el centro de *Capricho 5* (Figura 21), se nota parecido entre ambas caras, ya que las dos tienen cejas dominantes, el ceño fruncido, pómulos altos, mejillas hundidas y barbilla prominente. Lo que distingue el cuadro de Lucas Velázquez es la mirada malevolente y calculadora de la anciana, que mira hacia la audiencia de reojo, mientras que la anciana de Goya mira directamente al espectador con una sonrisa tan abierta que la hace parecer atontada. No cabe duda que en el *Capricho* de Goya la mujer vestida de maja goza del cortejo del galán y lo invita con su abanico abierto, por lo que la Celestina detrás de la pareja es cómplice del encuentro. Aunque es arriesgado avanzar interpretaciones del *Estudio de una cabeza* dada la falta de escenario, la malicia que expresa la vieja aportaría otro tono a cualquier encuentro iniciado o ingeniado por ella, y conferiría a la maja cierto papel de víctima. De hecho, la cabeza pintada por Lucas Velázquez se le parece tanto en el aspecto maligno cuanto en la mirada de soslayo a la Celestina que aparece en el cuadro a óleo de Goya, *Maja y celestina al balcón* (Figura 11). La mirada sesgada se repite en *La maja* de Lucas Velázquez del museo Lázaro Galdiano y, a pesar de que no se puede distinguir la expresión facial a causa de la oscuridad, es de suponer que la de la Celestina sería igualmente malévol. De hecho, la maja que escucha los consejos de la vieja destaca en este cuadro en términos visuales por su pasividad y palidez, pues no es la maja la que coquetea con el hombre del *Capricho 5* para por fin entregarse a él. En resumen, se nota en los cuadros de celestinas y majas de Lucas Velázquez un nuevo acercamiento: la maja aparece más pasiva, casi una víctima; la Celestina, como un ser monstruoso, y el escenario como un lugar cerrado y lujoso.

Esta nueva perspectiva corresponde a reformas legales que repercutieron en la práctica de la prostitución, junto con las nuevas actitudes sociales hacia las prostitutas y alcahuetas. A mediados de siglo se introdujo en España el prostíbulo «tolerado», donde los hombres podían alternar entre sí en una casa de aspecto burgués, además de pagar por encuentros sexuales con las prostitutas allí encerradas. Después de la Restauración, en la década de los 40, se promulgaron leyes reglamentando las actividades de las «prostitutas y encubridoras» en Zaragoza, Jaén, Cádiz y Barcelona,

como respuesta a la percepción de la población en las grandes ciudades de que las mujeres «públicas» controlaban cada vez más los cascos urbanos, sin olvidar el de ser portadoras de enfermedades venéreas, sobre todo la sífilis (Guereña 1997: 104-5).²⁵ En 1850 salió clandestinamente una comedia anónima, *La Tripona o la Casa del Trato*, que dramatizaba este modelo de burdel, y se describe el escenario como «un salón decentemente amueblado» del barrio de Tripón en Cádiz (Guereña 2003: 563). La guitarra presente en *La maja* de Lucas Velázquez del Museo Lázaro Galdiano puede que sea representativa de la prostitución, ya que era común que los hombres pasasen por los burdeles después de ir de fiesta, o que las prostitutas buscasen clientes en espectáculos o cafés cantantes (Guereña 2003: 555; Díaz Olaya 235-40). Las disposiciones de algunos artículos sobre la prostitución en Jaén dictados en 1855 revelan la tendencia moralmente conservadora que tuvo este movimiento cultural que buscó con afán controlar la prostitución. Uno de sus mayores objetivos fue el de contener su práctica de «un modo escandaloso afectando a la moral pública» (Caro Cancela 178). Fue así por lo que los burdeles se retiraron de las calles principales y se hicieron a las propietarias de las casas de prostitución responsables «de los escándalos que en ellas ocurran, de cualquier deshonestidad que sus pupilas cometan en las puertas, ventanas o balcones, y de las conversaciones obscenas o groseras que puedan ser oídas por la vecindad». Fue en estos momentos cuando Lucas Velázquez optó por situar los espacios en los que se desenvuelven la Celestina y la maja en escenarios diferentes del balcón, justamente cuando las leyes empiezan a ilegalizar el ejercicio comercial de la prostitución desde portales abiertos a la calle. A la vez se reglamentaba la supervisión médica de la salud de las prostitutas a través de inspecciones hechas por médicos que trabajaban al servicio del Gobierno, en oficinas especializadas cuyos nombres denotan su función: «Comisión de Médicos-Higienistas», que actuaban para «la vigilancia sanitaria» (Guereña 1997: 127-8).²⁶

25.— Fue en estos momentos cuando se publicaron las primeras leyes sobre el control de la prostitución en el siglo xviii, legislación que llegó a una primera reglamentación en Madrid en 1847, y posteriormente con las leyes de 1854-65. La reglamentación madrileña sirvió de modelo para otras ciudades españolas, al menos en 14 localidades. Sus leyes impulsaron la creación de burdeles, constituyendo «una real operación de limpieza urbana paralela a la que también se realizaba entonces con los pobres y los ‘vagos’ para construir nuevos espacios de sociabilidad urbana» (Guereña 1997: 132).

26.— No obstante, la eficacia higiénica del control médico de las prostitutas en una época anterior al descubrimiento de los antibióticos fue nula, por lo que la sífilis llegó a alcanzar entre la población madrileña tasas preocupantes. En *La prostitución en la villa de Madrid* (1909), Antonio Fernández Navarro, médico forense de la Audiencia de Madrid, argumenta contra la legalización de la prostitución e incluye una tabla con las causas de mortalidad infantil madrileña en el quinquenio 1900-1905, época en que la tasa estaba entre el 42% y 59%. Según él, casi un 20% de estas muertes era debidas a la sífilis (Fernández Navarro 1909: 226).

El oficio de alcahueta, que manejaba las transacciones callejeras, se transformó en el de la madama, que cuidaba de un espacio doméstico con apariencia burguesa; mientras que su función anterior de manejar la salud física de las prostitutas bajo su poder se cedía a los médicos y a la policía, que era enemiga de las prostitutas tal como se ve en los dibujos de Goya. Los efectos de dicha legalización y reglamentación de la prostitución fueron múltiples y contradictorios para las mujeres que la practicaban. Al encerrarlas en un burdel, se les limitaba su movimiento, aunque no las expulsaron ni las encarcelaron, como fue la práctica anterior. Al controlarlas médicamente, se aseguró un cierto nivel de salud física, aunque este proceso higiénico se convirtió en un control burocrático de la prostitución y de las mujeres que la ejercían. El comercio sexual pasó al control del estado, pues como nota Guereña, «¿Por qué privarse en efecto de los dividendos generados por la legalización de la prostitución?» (1997: 132). Uno de los efectos de esta tolerancia fue la de crear para las prostitutas y madamas un espacio que estaba a la vez marginado e integrado en la sociedad española del XIX (Guereña 1997: 131). El reformista Enrique Solís Rodríguez describía este nuevo modelo como «establecimientos que a ciencia y paciencia de todo el mundo, y con autorización del gobierno, explotan la prostitución como cualquiera otra industria» (1877: 94). La «dueña» se queda con todo el dinero que llega a la mano de las «pensionistas», las cuales están sujetas a «la cadena de la esclavitud». Se llegó a ver a las prostitutas como víctimas de madamas malévolas y hasta demoníacas: «En este círculo diabólico ejerce la policía su vigilancia, cerciorándose del estado sanitario de las mujeres de la casa, por medio de una inspección médica periódica e ignominiosa. A las enfermas se les secuestra en el acto, y no pueden volver a ejercer su ejercicio sin un certificado en que conste oficialmente su curación» (Solís Rodríguez 1877: 94-5). Las que no se sometían a esa supervisión «diabólica» actuaban de manera ilegal, circulaban por las calles y se las tachaba, significativamente, de «insumisas» (Labanyi 2000: 116).

La representación de majas bellas e inocentes en todos los cuadros de Lucas Velázquez, y celestinas deshumanizadas y malévolas en otros muchos, concuerda con las nuevas perspectivas sociales y legales de las prostitutas y alcahuetas. Dos viajeros franceses, el novelista y literato Charles Nodier y el Conde Alphonse de Cailleux, notaron con disgusto durante su estancia en España en 1823 la necesidad de acudir a los favores viles de una tercera bien enterada para encontrar un burdel (Guereña 2008: 233). No hay que descartar que el deseo de cuidar la higiene de los servicios de las prostitutas se extendiera hasta supimir a las alcahuetas, por ser viejas prostitutas, y porque era desagradable para un hombre que se consideraba de clase superior tratar con ellas. En la *Celestina* de Rojas, la protagonista se imagina las reacciones del hidalgo Calisto frente a sus intervenciones, insultándola como «puta vieja», «alcahueta falsa» y pro-

yectando sobre ella el origen de sus propios deseos sexuales: «¿por qué acrecentaste mis pasiones con tus promesas?» (Rojas 2000: 112). En el siglo XIX esta deshumanización de la alcahueta alcanza nuevos niveles que muestran una indignación pervertida, ya que mientras ella va perdiendo poder social y económico sobre las prostitutas, la ira hacia su persona va subiendo. Fernández Navarro describe a la Celestina como comerciante de «bestias de placer» que «seduce» a su buena «adquisición» con «la suntuosidad de sus trajes, para que sea admiración de sus clientes cuando se presenta en el salón» (1909: 148). Sin embargo, el reformista no deja lugar a dudas acerca de la naturaleza de dicho trato, ya que la Celestina venderá una prostituta si no produce lo suficiente, le privará de zapatos, medias y camisa, y le hará servir a cualquier cliente y trabajar a cualquier hora y día, aun cuando esté embarazada o menstruando (Fernández Navarro 1909: 149-50). Pero la mayor queja de Fernández Navarro es que, ya hacia 1909, el estado se ha convertido «en Celestina o meretriz que cobre, cual cobra el alma de la prostituta pobre o reglamentada» (1909: 248).

El mismo tono reformista había se escuchado hacía 73 años. En el ensayo breve escrito por Ramón Mesonero Romanos el 17 de abril de 1836, Número 3 del *Semanario Pintoresco Español*, se incluye un juicio más ajustado sobre la novela de Rojas. La obra es «joya preciosa de nuestra antigua literatura», que levanta en el lector del siglo anterior la misma reacción hipócrita que en el lector de «estos siglos de luces»: «Juzgaban en los demás como un crimen contra el honor, lo que respecto a sí propios calificaban de simple travesura, y esta baja moralidad se conformaba perfectamente con su instrucción y costumbres» (*Semanario Pintoresco Español* 1836: 32). El ensayo se imprime encabezado por una imagen diseñada por un tal Madrid y grabada en madera por Marquelain, que representa a Celestina. Al contrario de la visión oblicua que es la estereotípica, aquí se le ve directamente, quitándoles a la nariz y la barbilla las dimensiones grotescas que había adquirido a lo largo del siglo XIX (Figura 22). Estamos ante una Celestina humanizada que nos devuelve la mirada, no con el fin de engañar, sino que mira hacia el espectador para establecer una relación humana. No obstante su aprecio de la *Celestina* de Rojas, en otro ensayo escrito por Estébanez Calderón y publicado en *Los españoles pintados por sí mismos* en 1843-44, Mesoneros describe a las celestinas como figuras grotescas que sirven como conductos de contagio y que no tienen equivalente en las especies animales:

Y de tan feas cataduras como llevan y parecen estos instrumentos de la liviandad y del desordenado amor, ninguna presenta bulto más siniestro ni rasgos más elocuentemente malvados como la vejez femenil, que apoyando su máquina cascada y su magra y repugnante persona en un bordón encorvado, para no caer en la fosa de la sepul-

tura a cada paso, toma placer incalificable y recóndita y maldita voluptuosidad en dar al traste con la entereza de las vírgenes, y en descalabrar las honras y la fama de las doncellas (1844, 2:3).

El joven que busca un encuentro sexual con la novia del otro, pide ayuda a Celestina en su hogar ínfimo, el que el ensayista describe con metáforas infernales para rematar el aspecto diabólico de la alcahueta; luego pasa a describir la persuasión retórica con la que la vieja seduce a la inocente. El ensayo termina con una apelación a la modernidad, época en la que el número de celestinas se va reduciendo, ya que «la Celestina se considere como un peón que sobra», puesto que las «negociaciones del amor suelen hacerse directamente» (*Los españoles pintados por sí mismos* 1844, 2:11). La respuesta «moderna» ante la intervención tradicional de la alcahueta, la que habitaba en su residencia mísera y susurraba a la oreja de la doncella, es la del prostíbulo moderno, que se decoraba como salón burgués y que servía como espacio de sociabilidad masculina. No hacía falta avergonzarse por acudir y llamar a la puerta del prostíbulo en una calle de mal nombre, pues en los nuevos salones todos los hombres de buena clase se reúnen para charlar, jugar a naipes y fumar antes de pasar a las habitaciones de las muchachas (Guereña 2003: 560-4). Sin embargo, el que hizo el dibujo para el grabado en este caso es Leonardo Alenza y Nieto, quien nos presenta una visión menos grotesca de Celestina, pues es de mediana edad y está vestida de negro (Figura 23). Lleva rosario, pero la única señal que identifica su oficio y que la distingue de las otras mujeres es el recado que trae en la mano. Alza la mirada y anda con dignidad por la calle, ya que ésta no es la figura de una vieja diminuta, corcovada ni siniestra que habita en las sombras. Las facciones de su cara son fuertes pero no grotescas. En estas dos ilustraciones provenientes de publicaciones de gran circulación, las celestinas no se someten a una visión satírica, grotesca o caricatural. Esta ecuanimidad de perspectiva ante la alcahueta introduce en la iconografía celestinesca otra vertiente, la de Picasso, que la retrató en su famoso cuadro del periodo azul, la *Celestina* de 1904.

Bibliografía

- ALCALÁ FLECHA, Roberto. *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1984.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Murillo y Goya». *Goya. Revista de Arte*. Número extraordinario 148-50 (1979): 210-13.
- ANÓNIMO. *Los abanicos. Su lenguaje expresivo. Con detalles de los alfabetos Dactilológico y campilológico*. Barcelona: Montaner y Simon, 1887. Reimpresión Valencia: Librerías París-Valencia, 1992.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo y Ricardo CENTELLAS SALAMERO. *La estela de Goya. Discípulos y seguidores interpretan la obra del maestro*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2009.
- ARNÁIZ, José Manuel. *Eugenio Lucas. Su vida y su obra*. Madrid: M. Montal, 1981.
- BOZAL, Valeriano. «Dibujos grotescos de Goya». *Anales de Historia del Arte*. Volumen Extraordinario (2008): 407-26.
- CAMÓN AZNAR, José. «Discurso de contestación». *Eugenio Lucas y su mundo. Discurso leído por el Excmo. Sr. Don Enrique Pardo Canalis con motivo de su recepción pública el día 13 de junio de 1976*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1976: 49-61.
- CARO CANCELA, Diego. «Una aproximación a la prostitución en el Jerez del siglo XIX». *Mal Menor. Políticas y representaciones de la prostitución (Siglos XVI-XIX)*. Ed. Francisco J. Vázquez. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998: 169-81.
- DÍAZ OLAYA, Ana María. «Los cafés cantantes y su influencia en la actividad musical de la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El núcleo minero de Linares como ejemplo de avance cultural y artístico». *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses* 205 (enero-junio 2012): 233-46.
- DU GUÉ TRAPIER, Elizabeth. *Eugenio Lucas y Padilla*. New York: Hispanic Society of America, 1940.
- ESDAILE, Charles J. *Women in the Peninsular War*. Norman: U of Oklahoma P, 2014.
- FÉRNANDEZ NAVARRO, Antonio. *La prostitución en la villa de Madrid*. Madrid: R. Rojas, 1909.
- FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique. «The Images of *Celestina* and its Visual Culture». En *Companion to 'Celestina'*. Ed. Enrique Fernández Rivera. Leiden: Renaissance Society of America y Brepols, en prensa.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. «El centenario de Eugenio Lucas. El glorioso olvido». *Goya* 98 (1970): 77-85.
- GINGER, Andrew. *Painting and the Turn to Cultural Modernity in Spain. The Time of Eugenio Lucas Velázquez (1850-1870)*. Selinsgrove: Susquehanna UP, 2007.

- GOFFMAN, Erving. *Behaviour in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: Free P, 1963.
- Goya and the Spirit of the Enlightenment. Eds. Alfonso E. Pérez Sánchez y Eleanor A. Sayre. Boston: Museum of Fine Arts, 1989.
- Goya. *Images of Women*. Ed. Janis A. Tomlinson. New Haven: Yale UP, 2002.
- Goya. *Un regard libre*. Lille. Palais des Beaux-arts. 12 décembre 1998-14 mars 1999. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux, 1998.
- GUDIOL, José. *Goya 1746-1828. Biography, Analytical Study and Catalogue of His Paintings*. Trad. Kenneth Lyons. Vol. 1. New York: Tudor, 1971.
- GUERENA, Jean-Louis. «El burdel como espacio de sociabilidad». *Hispania* 63:2 num. 214 (2003): 551-70.
- . «Prostitution and the Origins of the Government Regulatory System in Nineteenth-Century Spain: The Plans of the Trieno Liberal, 1820-1823». *Journal of the History of Sexuality* 17:2 (May 2008): 216-34.
- . «Prostitución, estado y sociedad en España. La reglamentación de la prostitución bajo la monarquía de Isabel II (1854-1868)». *Asclepio* 49:2 (1997): 101-32.
- HAIDT, Rebecca. *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain*. Oxford: Voltaire Foundation, University of Oxford, 2011.
- HARRISON, Nikki. «Nuns and Prostitutes in Enlightenment Spain». *Journal for Eighteenth-Century Studies* 9:1 (March 1986): 53-60.
- HELMAN, Edith F. «The Elder Moratín and Goya». *Hispanic Review* 23:3 (July 1955): 219-30.
- LABANYI, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- LÁZARO, José. «Lucas, padre e hijo». *Eugenio Lucas Velázquez. Eugenio Lucas Villamil. Colección Lázaro. Torreón de Lozoya. Salas de Palacio. Del 27 de junio al 4 de noviembre de 2012*. Segovia: Caja Segovia. Obra Social y Cultural/Fundación Lázaro Galdiano, 2012: 51-61.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B. «Prostitución y celestinaje en tres *Caprichos* de Goya: el engaño y la mentira como las enfermedades más viejas del reino». *Semata, Ciencias Sociales e Humanidades* 21 (2009): 201-24.
- Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: I. Boix, 1844 y 1851.
- MOLINA, Álvaro. *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Museo del Romanticismo. La colección. The Collection*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección de Publicaciones, Información y Documentación, D.L., 2011.
- PALENCIA TUBAU, Ceferino. *Leonardo Alenza*. Madrid: Saturnino Calleja, sf.
- PALOMO, María del Pilar. «La imagen de la mujer en el *Semanario pintoresco español*». *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* 188:757 (septiembre-octubre 2012): 937-44.
- PARDO CANALIS, Enrique. *Eugenio Lucas y su mundo. Discurso leído por el Excmo. Sr. Don Enrique Pardo Canalis con motivo de su recepción pública el día*

- 13 de junio de 1976. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1976: 7-48.
- PUELLES ROMERO, Luis. «La representación de la ‘mujer pública’ en el arte moderno». *Mal Menor. Políticas y representaciones de la prostitución (Siglos XVI-XIX)*. Ed. Francisco J. Vázquez. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998: 101-36.
- RAMOS VÁZQUEZ, Isabel. «Policía de vagos para las ciudades españolas del siglo XVIII». *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos* 31 (2009): 217-58.
- RIBEIRO, Aileen. «Fashioning the Feminine: Dress in Goya’s Portraits of Women». En *Goya. Images of Women*. Ed. Janis A. Tomlinson. New Haven: Yale UP, 2002: 71-87.
- RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis Rodrigo. «Maja y celestina. Una nueva pintura sobre alabastro en el catálogo de Francisco Goya». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 44 (2013): 145-70.
- RODRÍGUEZ-SOLÍS, Enrique. *La mujer, defendida por la historia, la ciencia y la moral*. Madrid: El Imparcial, 1877.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Francisco Rico et al. Barcelona: Crítica, 2000.
- ROMERO DE SOLÍS, Pedro. «La montera. Un complemento indumentario entre la naturaleza y la cultura». *Revista de Estudios Taurinos* 16 (2003): 195-238.
- RUBIO CREMADES, Enrique. «Los peligros de Madrid en *El Semanario Pintoresco Español*». *Arbor. Pensamiento, Ciencia, Cultura* 188:757 (septiembre-octubre 2012): 869-80.
- SALAS GARCÍA, Bárbara y Beatriz Sánchez Hita. «La calle, la mancebía y la galera: Una aproximación a la prostitución a través de la literatura dieciochesca». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 8 (2000): 71-91.
- SCHIFF, Gert. *Picasso. The Last Years, 1963-1973*. New York: The Grey Art Gallery and Study Center, 1983.
- Semanario Pintoresco Español*. Número 3. 17 abril 1836.
- SNOW, Joseph T. «Peripecias dieciochescas de *Celestina*». *Actas de XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Madrid: Castalia, 2000: 2:39-46.
- TOMLINSON, Janis A. *Goya in the Twilight of Enlightenment*. New Haven: Yale UP, 1992.
- TORRES GONZÁLEZ, Fernanda Begoña. *Leonardo Alenza (1807-1845). Dibujos y estampas. Museo Romántico*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- WATTS, Sarah. «Disparate matrimonial. A Bleak Future for an Enlightened Society». *Romance Quarterly* 54:1 (Winter 2007): 25-30.
- WILSON-BAREAU, Juliet. *Goya. Drawings from His Private Albums*. London: Hayward Gallery, 2001.

LA MUGER DEL MUNDO.

quien nada puedo negar. Solamente me falta sincerarme con aquellos que de buena fé creen que todo lo que se escribe es porque se sabe *prácticamente* ó aconsejado *por la experiencia*. Este caso es una excepcion; si ahora se levantara un nuevo Heródes, yo sería tal vez el primer inocente que sacrificara. Cuanto dejo dicho es fiel traslado de lo que un amigo me contó, amigo anciano ya; pero veterano, hombre de mundo y muy profundo conocedor sin segundo de la *Muger del mundo*.

TOMAS RODRIGUEZ RUBI.



Figura 1

Anónimo. *Los españoles pintados por sí mismos*, 1851: 246.



Figura 2

Francisco de Goya, *Mother Celestina (La madre Celestina)*, 1819-1823.
Museum of Fine Arts, Boston.

LA MUGER DEL MUNDO.

quien nada puedo negar. Solamente me falta sincerarme con aquellos que de buena fe creen que todo lo que se escribe es porque se sabe *prácticamente* ó aconsejado *por la experiencia*. Este caso es una escepcion; si ahora se levantara un nuevo Heródes, yo sería tal vez el primer inocente que sacrificara. Cuanto dejo dicho es fiel traslado de lo que un amigo me contó, amigo anciano ya; pero veterano, hombre de mundo y muy profundo conocedor sin segundo de *la Muger del mundo*.

TOMAS RODRIGUEZ RUBI.



Figura 1

Anónimo. *Los españoles pintados por sí mismos*. 1851: 246.



Figura 2

Francisco Goya, *Mother Celestina* (*La madre Celestina*), 1819-1823.
Museum of Fine Arts, Boston.



Figura 3
Francisco de Goya, *Capricho 31*, «Ruega por ella», 1797-1799.
Museo del Prado.



Figura 4
Francisco de Goya, *Capricho 2*, *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega*, 1797-1799. Museo del Prado.



Figura 5
Francisco de Goya, *Capricho 75, ¿No hay quien nos desate?*,
1797-1799. Museo del Prado.



Figura 6
Francisco de Goya, *Disparate matrimonial*, 1815-1819. Museo del Prado.



Figura 7
Leonardo Alenza y Nieto, *La maja del balcón*, c. 1840.
Museo de Bellas Artes, Bilbao.



Figura 8

Esperando en el balcón de Leonardo Alenza y Nieto. N° de inventario 10089.
©Museo Lázaro Galdiano. Madrid. c. 1835.



Figura 9
Leonardo Alenza y Nieto. *Pobre y Celestina*. sf.



Figura 10

Leonardo Alenza y Nieto, *Escena campestre*, 1877. Museo del Romanticismo.



Figura 11
Francisco de Goya, *Maja y celestina al balcón*. 1808-1812.



Figura 12
Francisco de Goya, *Celestina y maja*. 1824-25.



Figura 13
Bartolomé Esteban de Murillo, *Mujeres en la ventana*, c. 1655/1660. National
Gallery of Art, Washington, D.C.



Figura 14

Eugenio Lucas Velázquez, *La maja del perrito*, 1865.

© Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga

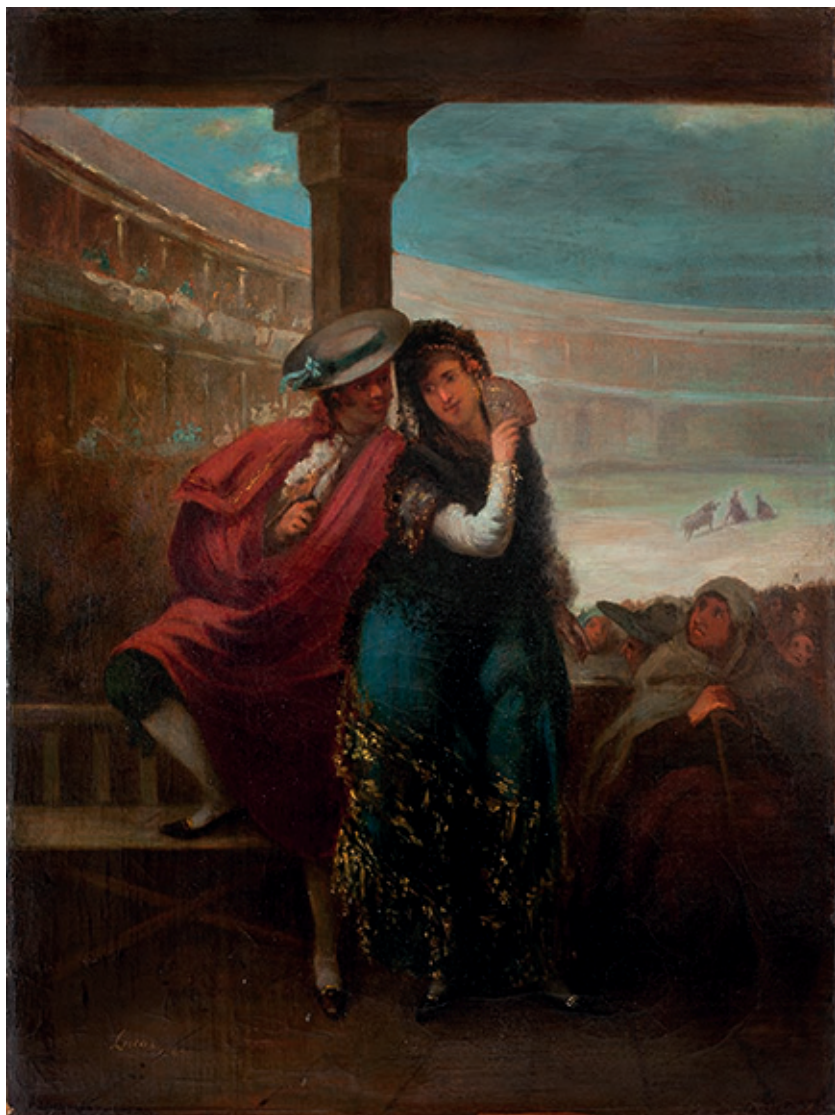


Figura 15

Eugenio Lucas Velázquez, *Pareja de majos*, 1842.

© Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
en préstamo gratuito al Museo Carmen Thyssen Málaga



Figura 16

Francisco de Goya, *Paseo por Andalucía o La maja y los embozados*, 1777. Museo del Prado.



Figura 17
Eugenio Lucas Velázquez, *Majas al balcón*, 1862, Museo del Prado.



Figura 18

Eugenio Lucas Velázquez, *Maja y Celestina en el balcón*, A2146, 1847.
Por cortesía de la Hispanic Society of America, NY.



Figura 19

La Maja de Lucas Velázquez, Eugenio. N° de inventario 11563.
© Museo Lázaro Galdiano. Madrid



Figura 20

Estudio de cabeza de Lucas Velázquez, Eugenio. N° de inventario 12093.

© Museo Lázaro Galdiano. Madrid



Figura 21
Francisco de Goya, *Capricho 5, Tal para cual*, 1797-99.
Museo del Prado.

gas, ni aun el aya que había servido de madre á su amada; ambos testigos que el desahucio de los padres de Luisa, pusiese algun obstáculo á nuestra felicidad.— Al cabo de tres meses cayó Luisa peligrosamente enferma; fue preciso verdecir todo, y sin embargo, llegó un momento en que ni aun los médicos para curar los remedios indispensables... Qué horror!!... Fue á casa del librero; le pedí adelantado lo que quisiera darme — para salvar á mi esposa. — Dijo: “que no me consuela, — que no tenía contaduría de hacerlo, — que había llevado muchos chascos”, — en fin, no quiso.— Atrax epulones! Solo el recuerdo de mi pobre Luisa me impidió cometer un crimen.— Era una cosa horrible, pedre mio; aquel hombre egulento, sucioso ya, que debía comprender las miserias de la vida, y sin embargo, fiso á las súplicas de un alma desesperada, insensible, apoyado en su rico bafete. Oh! tuve que salir porque ya no bastaba á contenerme el recuerdo de Luisa.— Pero antes, me permito vengarme de otro modo, quise echarle mi maldición, á él y á la cosa que mas él ama en este mundo! — Entonces, tuve un momento de horrible ansiedad; mi maldición produjo en él un efecto extraordinario.... Le ví conmovido, palido.... Sus labios se abrieron con un movimiento convulsivo, y en ellos vagaron algunas palabras incoherentes.... “Mi hija!... no pedre hijo! — un hombre desesperado!... lo que mas amo en este mundo.... ella!...” — Oh! yo no puedo decir lo que pasó entonces en mi corazón! — Vi una lágrima en sus ojos.... Sacó la llave del baúlito para abrir la gubeta, y... el interés venció por fin!... Volvió á guardarse la llave, y á repetir aquellas palabras malditas.... “no me consuela, — había llevado muchos chascos....”

“Ahora escribo á V. junto á su lecho de muerte, — Adios! — Cuando sea V. esta lienza, ya no existirá ni hijo Alfredo.”

Cerró su carta con la calma de la desesperación; volvió á leer las primeras estrofas, y sonrió amargamente.

— Tienen gracia! dijo; precisamente han de hacer reír mucho!...

Y volvió á escribir con nuevo fervor. Estrellábanse en su cabeza los pensamientos horribles, palpitantes, infernales, alegres con la alegría de los demonios.... una sañra como la hubiera escrito Byron.

A veces se interrumpía para mirar á Luisa.

— Duermes, duermes, decía; ese sueño te salvará!...

Empezaba ya á desponer el día, muy á tiempo por cierto, pues casi en el mismo instante se consumió el aceite de la lámpara que alumbraba al poeta; la escasa luz se apoyó como un enfermo que cubala el último aliento.

A la encendida claridad de una mañana de invierno siguió escribiendo Alfredo, cada vez mas animado; el viento que silbaba en la estrecha calle, agitaba su alma como una inspiración sobrenatural.

— Ya se acerca la hora, y no me faltan mas que algunas versos! — Bien! bien!...

Llamaron entonces á la puerta; era el librero que venia á recoger el manuscrito.

— Un momento, — me faltan dos versos.... dijo Alfredo recibiendo en la pieza inmediata.

— Entre tanto voy á contar el dinero; — pero desparechamos por Dios. — Los cajistas estan perdiendo tiempo, y me costan....

— Ya está. — Tome V.

En aquel momento salió un débil suspiro del lecho de la enferma.

— Luisa! exclamó Alfredo volando á ella frénctico de alegría. — Ya somos ricos! ya somos felices!

Cogióla una mano.... aquella mano estaba fría.... su corazón había cesado de latir....

Ya estaba muerta!...

5.
Al grito que dió Alfredo, entró el librero desaparecido en el cuarto de la enferma.

— Mi hija! exclamó.— Horror! horror!...
Era en efecto su hija natural, el fruto de una pasión degradada, la con que mas amaba en este mundo.— La maldición del poeta había caído sobre él.

Alfredo se volvió loco.
El librero hizo una buena especulación; vendió los cinco mil ejemplares de la sañra contra el ministerio, y el manuscrito le salió de valde. E. de O.



LA CELESTINA

ó TRAJI-COMEDIA DE CALISTO Y MELIBÉA.

Rompiedo telarales y succediendo de sus reverendos textos el polvo de once años de subterránea reclusion; nuevamente salió lo poco tiempo á ver la luz pública la insignie Celestina; flor, nota y capoma de cuantos viejas castañitas ó senciduras de volutasadas, como los llamó Quevedo, negocian las pasiones amorosas á beneficio de joyuelas ó dineros.

Hecho sólido es de los inteligentes la historia literaria de este libro, atribuido á dos ingenios, para que nos distingamos á repetirla con riesgo de causar á nuestros lectores. Solamente diremos que la Celestina con todos sus obsecundades, cautivó de tal manera la atenciona de nuestros castañitas antepasados que el tal librero no se le caía de las manos, á despecho de los familiares del Santo Oficio; tan grande era el repocío que experimentaban con su lectura. Fue tanta, pues, la celebradad de aquel cuento, que no solamente se vió traducido á varios idiomas, sino que sirvió de modelo para otros cuentos ó romances en prosa, y hoja forma dramática como el de Celestina. En esta clase de dramas, escritos solamente para ser leídos, se cuentan la *Tobaloba*, la *Hipólita*, la segunda *Celestina* ó la *Isorresurrección de la Celestina*, la *Delvaga* ó *Sobolva* segun algunos, la *Florinda* y la *Ingenua*, escrita en portugués por Jorge Ferreira, y traducida al castellano por don Fernando de Ballasteros y Saavedra. Todos ellos pertenecen al siglo XVI; todos reconocen

Figura 22
Dib. Madrid y grab. Marquelain. *La Celestina*.
El Semanario Pintoresco Español. 17 abril 1836.



Figura 23

Dib. Leonardo Alenza y Nieto y grab. Ortega. *La Celestina*.
Españoles pintados por sí mismos 1844: 2, frontispicio.

Schmidt, Rachel, «Celestinas y majas en las obras de Goya, Alenza y Lucas Fernández», *Celestinesca* 39 (2015), pp. 275-328.

RESUMEN

Este artículo examina el desarrollo de dos tendencias iconográficas de las imágenes de la Celestina y la maja en el arte del siglo XIX, ambas establecidas por Goya: la satírica, que a menudo se expresa en medios impresos y que muestra la prostitución como comercio entre seres humanos, conectándola a otros fenómenos sociales, como el matrimonio forzado y los pordioseros; y la sentimental o pintoresca, que a menudo usa el medio pictórico para visiones idealizadas o sensuales de la maja. Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845) desarrolla la mirada crítica que Goya posa sobre la prostitución al incorporar figuras masculinas marginales en sus cuadros, retratando las relaciones entre las prostitutas, sus clientes, los pordioseros e incluso la prostitución masculina. Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870) pintó durante un periodo en el que la prostitución estaba legalizada y bajo vigilancia médica al ejercerse en burdeles controlados por el estado. Este pintor se aleja de la tradición sentimental para presentar a las majas como víctimas de celestinas bestializadas o como meras figuras folclóricas atractivas.

PALABRAS CLAVE: Celestina, Goya, Leonardo Alenza y Nieto, Eugenio Lucas Velázquez, pintura, prostitución, maja, alcahueta.

ABSTRACT

This article examines the development of two iconographic streams of Celestina and *maja* imagery in nineteenth-century art, both established by Goya: the satirical, which is often expressed through the medium of print and highlights prostitution as commercial trafficking, and links it to other social phenomena such as forced marriage and vagrancy; and the sentimental or picturesque, which is often expressed through paint media and presents an idealized or sensual view of the *maja*. Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845) develops Goya's critical viewpoint on prostitution by incorporating marginal male figures into the imagery, thus bringing into the frame relations between female prostitutes, clients, beggars and even male prostitutes. Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), painting during the period of legalized prostitution in which the sex trade was moved into medically and state controlled brothels, works out of the sentimentalized tradition, depicting the *majas* as victims of now bestialized celestinas or as merely attractive folkloric figures.

KEY WORDS: Celestina, Goya, Leonardo Alenza y Nieto, Eugenio Lucas Velázquez, painting, prostitution, maja, procuress.



Ilustrando *Celestina* en *Celestinesca* de 1977 a 2002: Un catálogo

Joseph T. Snow
Michigan State University, Emérito

(Para Randal P. Garza, un gran colaborador)

Presentación del catálogo

Con este catálogo quiero volver a mis veintiséis años, primero como fundador y luego como director de *Celestinesca*, poniendo el acento *hic et nunc* en mi papel de haber sido la persona encargada de buscar las ilustraciones de la revista. Aclaro que en *Celestinesca* se publicaron varios artículos que incluían sus propias ilustraciones. Citaré solo dos de estos, ambos de Erna Berndt-Kelley, como muestra de estudios ilustrados que *no* están incorporados en este catálogo.¹ Aun así, están incorporadas en el «Índice iconográfico», 26.1-2, pp. 201-208.

El propósito de este catálogo es sencillo: reunir en un solo sitio las ilustraciones que, desde el primer número de *Celestinesca* (mayo de 1977), incluí en los espacios en blanco disponibles al hacer la composición de cada número. Estas ilustraciones —que, como se verá en el catálogo, son de la más variada índole— con frecuencia llenan espacios en la última página de un artículo o la página de las notas o bibliografía que lo acompañaban, pero son ilustraciones que no están directamente conectadas con la temática de los artículos en que se colocan. En otras ocasiones incluí pequeñas figuritas celestinescas que necesitaban menos espacio y se podían insertar caprichosamente: algunas las identifiqué a pie de imagen, pero otras no. Hay también algunas ilustraciones repetidas. Todas ellas, menos algunas de las figuritas, son identificadas *in situ* y, a veces, con información suplementaria en el catálogo mismo.

1.— Son: (1) «Peripicias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas», *Celestinesca* 9.2 (1985), 3-46, con 47 ilustraciones, y (2) «Elenco de ejemplares de las tempranas ediciones del texto original y traducciones de la obra de Fernando de Rojas en Canadá, Estados Unidos y Puerto Rico», *Celestinesca* 12.1 (1988), 9-34, con 34 ilustraciones.

He dejado constancia de cómo nació *Celestinesca*, de las ayudas que recibí y de sus primeros éxitos en otros de mis escritos.² Había observado en esa época que la vasta mayoría de las revistas de temas hispánicos incluían ilustraciones sólo si el estudio publicado trataba de ellas, sea como tema fundamental o como soporte. *Celestinesca* se enorgullece de haber publicado varios estudios que venían con ilustraciones fundamentales, con sus comentarios textuales.³

Mi interés inicial tomó la forma de usar los espacios en blanco en páginas de los estudios que *no* iban ilustrados, además de las páginas en blanco entre artículos y en las portadas (no usé un diseño fijo con una ilustración para la portada). La lista de las ilustraciones que usé para las portadas de *Celestinesca* se puede ver en el último apartado del catálogo que sigue. Éstas son las áreas en las que mi propia búsqueda y selección de ilustraciones acabaron siendo mi aportación personal para los lectores de *Celestinesca*. Desde el volumen 1.1 estas ilustraciones estaban pensadas como un ingrediente natural y lógico en una revista dedicada a una de las obras españolas que más resonancia ha tenido en épocas posteriores entre creadores en distintos campos artísticos.

El primer número (mayo de 1977) se hizo antes de que en la Universidad de Georgia, donde yo trabajaba, tuviera ordenadores a disposición de los profesores.⁴ Incluí dos artículos, una reseña, un «Pregonero,» que informaba sobre sucesos en el mundo artístico que tenían que ver con *Celestina*, y una sección bibliográfica.⁵ Estas cuatro secciones siguieron presentes a lo largo de muchos años (el último «Pregonero» de los treinta y uno publicados apareció en el volumen 22.2 [1988]).

Nació aquel primer número, avalado por trece ‘corresponsales’ de seis países, con cuarenta y siete páginas, algunas ilustradas. El segundo nú-

2.— Para la historia del nacimiento de *Celestinesca*, véanse: (1) *Celestinesca* 1.1 (1977), pp. 4-5; (2) J. T. Snow, «Heráclito de Éfeso (500 a.C.), el río y la celestinesca (1499—)», en *Actas del Simposio Internacional: 1502-2002, Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'*, ed. Juan Carlos Conde (Spanish Series 37, New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007), pp. 365-421, en las pp. 365-368; and (3) J. T. Snow, «*Celestinesca* y Alan Deyermond», *Celestinesca* 33 (2009), pp. 13-15.

3.— El primero de éstos fue una nota de Dorothy S. Severin, «El falso boezuelo’, or the Partridge and the Pantomime Ox», *Celestinesca* 4.1 (1980), 31-33. Esta breve nota inspiró otras cuatro o cinco notas sobre el mismo tema aparecidas en números siguientes.

4.— La edición de *Celestinesca* siguió haciéndose sin un ordenador hasta 1980. Para justificar el margen derecho, cada página tenía que ser preparada dos veces —insertando la segunda vez los espacios necesarios— para que quedara correcta. Usábamos una maquina de escribir IBM con esferas de letras intercambiables para conseguir versalitas, cambios de fuentes y otras variedades que luego, con el ordenador, pasaron a ser mucho más fáciles.

5.— Pude organizar todos estos suplementos bibliográficos de *Celestinesca* de los años 1977 hasta 1985 —y ampliándolos con publicaciones de los años 1930 a 1977— en una bibliografía anotada: J. T. Snow, *‘Celestina’ by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest (1930-1985)*, Madison WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985. Hasta el día de hoy, *Celestinesca* sigue publicando suplementos bibliográficos, ahora a cargo de Devid Paolini.

mero de 1977, con sus cincuenta y cinco páginas, formaba así un primer tomo de ciento dos páginas. Iban creciendo tanto el número de suscritores como de páginas en los números siguientes: y los volúmenes 20 y 25 tenían ya 238 y 282 páginas respectivamente. Paralelamente, aumentaban los espacios para nuevas ilustraciones. Pero debido a que no había escáneres hasta mucho más tarde, tenía que xerocopiar las ilustraciones seleccionadas y fijarlas a mano a las páginas con espacios en blanco --un proceso artesanal que no dejaba huellas en la versión impresa de la revista). Seguí editando, ilustrando y imprimiendo la revista en la Universidad de Georgia hasta el número 15.1 (1991), que fue cuando me trasladé a la Michigan State University. Allí publiqué los números 15.2 hasta 26.1-2.⁶

En 1992, ya anticipando mi jubilación, tuve la suerte de lograr que José Luis Canet, profesor en la Universidad de Valencia, se encargara del futuro de *Celestinesca* con un equipo de colegas: Marta Haro y Rafael Beltrán. A todos ellos quiero dejar constancia de mi gratitud por seguir dando vida a una revista dedicada a *Celestina* y la celestinesca, nacida en EEUU pero que, gracias a ellos, pudo regresar a su cuna española.

Tuve también mucha suerte de que en Valencia el nuevo director, Jose Luis Canet, tuviera a bien convertir todos los números de la revista (vols. 1-36) al formato Portable Document Format (PDF). Gracias a esta conversión y a su puesta en línea, los usuarios de este catálogo que sigue pueden apuntar sus navegador a <http://parnaseo.uv.es>. Allí, entre la lista de las publicaciones de Parnaseo, aparece *Celestinesca*. Pulsando en la entrada: «1-26 (1977-1202), Texto Completo» (<http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Celestinesca1-26.htm>) se puede acceder gratuitamente al volumen, número y página deseado para ver cualquier ilustración incluida en este catálogo, cuya confección fue para mí un emocionante y placentero regreso a una de las más gratas experiencias de mi carrera académica.

Y ahora, el catálogo.

Catálogo de ilustraciones añadidas: *Celestinesca* 1-26 (en Cuatro Apartados):

I. Se catalogan en este apartado ilustraciones sacadas de ediciones, continuaciones, imitaciones y traducciones de Celestina. El formato es: volumen y número (2.1; 25.1-2), página(s) y, entre paréntesis, el contenido de la ilustración, si está precisado (los au-

6.– En Michigan State University, a diferencia de la Universidad de Georgia, me concedieron una subvención para cubrir los gastos de envío de la revista y un asistente para ayudar con la corrección de pruebas, los envíos y otros problemas técnicos. El que ocupó el puesto por más tiempo (cuatro años) fue Randy Garza, a quien he dedicado estas reminiscencias y el catálogo.

tos de las obras se indican con números romanos minúsculos; en los casos de más de un grabado por auto, se indican con números romanos mayúsculos). Los volúmenes están separados por punto y coma y están en orden cronológico.

N. B. Cada volumen tiene dos números anuales (2.1; 2.2 etc.) hasta el 19, cuando comienzan a publicarse en un solo volumen (19.1-2), y así aparecen en este catálogo.

- ;1499? Burgos: 1.2, p. 9; 2.1, pp. 33 (xiv), 47 (i); 2.2, p. 47 (ix); 3.1, p. 44 (iv); 3.2, pp. 15 (x), 30; 4.1, pp. 15 (vi), 45 (xii); 4.2, pp. 16 (iv, detalle), 58 (I, detalle); 5.2, pp. 15 (xiv), 28 (vii, detalle), 38 (vii, detalle), 47 (xv, detalle); 6.1, p. 40 (v, detalle); 7.1, pp. 16 (xvi), 27 (xv); 8.2, p. 26 (xv) [veáse fig. 1 al final de este artículo]; 16.2, pp. 62 (iii), 130 (ix); 22.2, pp. 32 (i), 88 (vii, Celestina, Elicia).
- 1500 Toledo: 1.2, p. 14 (portada); 6.1, p. 29 (portada); 11.1, p. 46 (portada, título).
- 1507 Zaragoza 23.1-2, p. 124 (portada).
- 1511 Sevilla (1502) 10.2, p. 50 (grabado y parte del título); 17.2, p. 126 (portada); 25.1-2, p. 132 (xiv).
- 1514 Valencia 4.2, pp. 6 (iv), 25 (ii); 5.1, p. 29 (iii); 6.1, p. 14 (v); 7.1, p. 24 (xii); 7.2, p. 28 (xiv); 8.2, pp. 10 (xvi), 24 (xxi); 9.1, p. 10 (colofón); 10.1, p. 17 (xii); 11.1, p. 8 (iv); 13.2, p. 38 (xxi); 16.1, pp. 33 (xviii), 81 (xvi), 98 (x); 17.2, pp. 26 (xxi), 28 (xix), 78 (xx), 104 (xvii), 173 (xix [2]); 24.1-2, p. 210 (i).
- 1518 Valencia 8.2, p. 2 (Rojas); 11.1, p. 40 (Rojas [fig. 2]).
- 1518-1520 Sevilla (1502) 1.2, p. 38 (portada) [fig. 3]; 6.2, pp. 9 (xix [I]), 14 (portada), 24 (xix [II]); 7.1, p. 25 (x, detalle); 8.2, p. 14 (xii [no es xiii]); 11.2, p. 59 (título); 16.1, p. 20 (xix); 20.1-2, p. 198 (xii); 23.1-2, p. 60 (xix [I]).
- 1520 Augsburgo (trad. alemana) 1.1, pp. 10 (iv), 18 (i [II]), 45 (xx [I]); 1.2, pp. 6 (xix), 20 (ix), 28 (i [II]), 32 (xii), 33 (argumento de toda la obra) [fig. 4]; 2.1, pp. 6 (i [III]), 11 (viii), 12 (frontispicio), 23 (xiv), 30 (iv); 2.2, pp. 9 (xviii), 11 (xv), 12 (Título [no el colofón]), 48 (x y xvi); 3.1, pp. 10 (vi), 38 (xx [II]); 3.2, p. 6, (xiii) ; 3.2, pp. 18 (i), 24 (xvii), 26 (iii), 40 (xxi); 4.1, pp. 8 (xi), 44 (vii), 49 (v); 4.2, pp. 8 (xii), 17 (título), 18 (colofón), 21 (ii [III]); 8.2, pp. 22 (ii, [I]), 54 (argumento de toda la obra); 24.1-2, p. 75 (xii).

- 1520 Un pliego suelto 8.2, p. 26; (grabado tomado de Burgos 1499, [iv]).
- 1520 Palacio Real: Madrid MS 1520 (primera página).
- 1523 Sevilla 5.1, p. 46 (portada).
- 1525 Barcelona 9.2, pp. 79 (portada), 108 (nombre del impresor); 13.1, p. 42 (portada); 14.2, p. 103.
- 1525 Sevilla 18.1, pp. 33 (Elicia), 74 (portada), 91 (i); 19.1-2, p. 49 (xii); 22.1, p. 2 (Celestina).
- 1526 Toledo 3.2, p. 41 (el añadido auto xxii); 8.1, p. 63 (portada).
- 1527 Paris (trad. francesa) 2.2, p. 31 (Celestina); 5.2, p. 50 (portada); 8.2, pp. 29-30 (Melibea, Calisto [3 veces], Celestina [3 veces], Sempronio [2 veces], Lucrecia, Pármeneo, Sosia, Areúsa, Elicia, Pleberio, Alisa), 39 (Sosia, Tristán); 9.1 p. 46 (Pármeneo, Sempronio); 10.1 p. 80 (Celestina); 11.2, p. 60 (Sosia); 13.1, pp. 30 (Calisto), 48 (Areúsa, Elicia), 58 (Sosia, Tristán); 15.1, p. 74 (Sosia, Tristán).
- 1528? Zaragoza? *Comedia Tesorina* de Jaime de Huete 12.2, p. 63 (portada).
- 1528 Venecia *La lozana andaluza* 23.1-2, p. 34 (portada), 24.1-2, p. 14.
- 1529 Valencia 25.1-2, p. 82 (portada); 26.1-2, p. 28 (portada).
- 1529 Salamanca 21.1-2, pp. 27 (Celestina), 45 (Areúsa), 114 (Elicia).
- 1529 Lyon (trad. francesa) 21.1-2, pp. 64 (Calisto), 92 (Melibea).
- 1530 ¿Medina del Campo? 5.2, p. 64 (portada); 9.2, p. 80 (portada, detalle); 13.2, p. 89 («Carolus V Imperator»); 17.1, p. 16 (portada); 25.1-2, p. 100 (título, detalle).
- 1530 Reino Unido (trad. inglesa) 4.1, p. 27 (incipit de *Calisto & Melebea*).
- 1530 ¿Medina del Campo? *Comedia Vidriana* de Jaime de Huete 12.2, p. 50 (portada).
- 1534 Venecia 16.2, p. 104 (portada).
- 1535 Venecia 12.2, pp. 32 (iv), 54 (portada), 60 (i); 12.2, p. 104 (ii); 17.1, p. 75 (portada).
- 1535 Sevilla 18.1, pp. 33 (Celestina), 34 (portada), 69 (Sempronio); 18.2, pp. 73 (Elicia), 74 (portada), 131 (Celestina), 149 (Elicia);

- 19.1-2, p. 92 (Celestina, Sempronio); 22.1, pp. 66 (Celestina, Calisto, Sempronio), 129 (portada); 24.1-2, p. 56.
- 1536 Salamanca *Segunda Celestina* 15.2, p. 52 (portada); 12.2, p. 4 (portada).
- 1538 Toledo 3.1, pp. 41 (portada), 42 (xiv); 5.1, p. 21 (portada con título); 7.1, p. 38 (portada); 22.1, p. 74 (solo el grabado de la portada); 23.1-2, pp. 15 (iii), 16 (xix), 58 (xx); 25.1-2, p. 46 (ii); 26.1-2, p. 44 (xix).
- 1539 Toledo *Tercera Celestina* 11.2, p. 20 [fig. 5]; (portada) 24.1-2, p. 189 (portada).
- 1540 Lisboa 21.1-2, p. 78 (portada).
- 1540 Salamanca Juan de Sedeño 25.1-2, p. 20 (Celestina, Lucrecia, Alisa, Melibea, auto iv).
- 1542 Salamanca *Lisandro y Roselia, Cuarta Celestina* 2.2, p. 27 (portada); 24.1-2, p. 46 (portada).
- 1545 Amberes: Martin Nucio 9.2, p. 101 (marca del impresor).
- 1547 Medina del Campo, *Tragedia Policiano* 9.2, pp. 60, 64 (portada); 12.1, p. 50 (portada).
- 1550 Amberes (trad. holandesa) 17.2, p. 158 [fig. 6]; (portada); 22.2, p. 68 (portada); 25.1-2, p. 172 (portada: ilustración con título).
- 1554 Toledo *Comedia Selvagia* 9.2, p. 102 (portada); 24.1-2, p. 68 (portada).
- 1560 Estella 21.1-2, pp. 47 (Calisto y Melibea), 109 (:iv?).
- 1569 Alcalá 5.2, p. 18 (portada); 11.2, p. 28 (detalle de la portada); 12.2, p. 3 (figuras del título, dibujos de JTS).
- 1570 Salamanca 22.2, p. 84 (marca tipográfica de Matías Gast).
- 1575 Valencia 3.1, p. 32 (xx); 7.1, p. 37 (xx).
- 1578 París (trad. francesa) 5.2, p. 49 (portada).
- 1580 Amberes (trad. holandesa) 7.2, p. 26 (i).
- 1598 Rouen (trad. francesa) 20.1-2, p. 174 (portada).
- 1599 Amberes 8.1, p. 41 (portada).
- 1612 Zaragoza 24.1-2, p. 76 *La hija de Celestina* de A. J. Salas Barbadillo (título).
- 1616 Amberes 24.1-2, p. 122 (portada).

- 1616 Milano: J. B. Bidelo 4.2, p. 22 *La hija de Celestina* de A. J. Salas Barbadillo (título).
- 1631 Londres (trad. inglesa) 2.2, p.2 (soneto 'To the Reader'); 10.1, p. 44 (portada); 11.2, p. 48 (portada); 17.2, p. 52 (portada); 18.1, p. 78 (portada).
- 1675? A. Salazar y Torres, *El encanto es la hermosura. Segunda Celestina* 18.2, p. 132, (jornada ii); 22.2, p. 80 (jornada ii).
- 1822 Madrid: León Amarita 6.1, p. 8 (portada).
- 1836 Madrid: *Semanario pintoresco español* 5.1, p. 52 (Celestina).
- 1840 Barcelona: Tomás Gorchs 4.1, pp. 16 (vii), 30 (ix), 34 (xix); 8.2, 40 (xix); 9.1, pp. 38 (viii), 42 (ix); 10.2, p. 22 (vii).
- 1841 Barcelona: Tomás Gorchs 17.i, p. 85 (ix).
- 1883 Barcelona 11.1, p. 12 (iv); 12.1, p. 68 (Sempronio); 17.1, p. 29 (xii).
- 1886 Barcelona: Biblioteca Clásica Española 9.1, p. 32 (portada).
- 1888 Barcelona 10.1, pp. 12 (ix), 18 (¿ii?), 22 (¿i?), 42 (vi), 68 (i).
- 1922 París (trad. francesa) artista D. Galanis 21.1-2, pp. 10 (Melibe), 30 (Areúsa), 110 (Celestina).
- 1943 Milano: Bompiani (trad. italiana) 24.1-2, p. 67 (cubierta).
- 1945 Barcelona artista Antoni Gelabert *Estampas del siglo XIX* 23.1-2, pp. 142 y 149 (ilustraciones para «La Celestina» de Estébanez Calderón).
- 1946 Valencia: Castalia artista J. Segrelles 6.2, p. 46 (v); 7.1, p. 10 (iv); 7.2, p. 34 (i); 8.2, p. 53 (x); 9.1, p. 9 (vii); 9.2, p. 69 (xx); 10.1, p. 21 (xiii); 12.1, p. 44 (xxi); 13.1, pp. 62 (xiii), 70 (frontispicio); 13.2, p. 52 (xvi); 16.2, p. 76 (xviii); 17.1, p. 66 (xiv).
- 1947 México 4.2, p. 26 (xii); 5.1, p. 22 (i); 6.1, p. 37 (xii).
- 1948 Barcelona: Argos artista M. Humbert 6.1, p. 33 (iv).
- 1957 Madrid: Ibérica 24.1-2, p. 114 (cubierta).
- 1959 Rusia (trad. rusa) 22.2. p. 20 (i), 31 (xiv), 47 (xii); 25.1-2, pp. 81 (i), 148 (xii), 165, 197 (xiv).
- 1961 Barcelona: Maucci artista Chico Prats 14. 2, p. 104 (xiv); 20.1-2, p. 20 (¿iv?).
- 1963 Buenos Aires: Colihue 16.2, p. 32 (Celestina).
- 1966 London/NY (trad. inglesa J. M. Cohen) 20.1-2, p. 55 (cubierta).

- 1967 Madrid: Juventud 8.1, p. 46 (i); 10.2, p. 15 (la ciudad), 28 (i) [fig. 7], 30 (xxi), 40 (xiii).
- 1968 Madrid: Marte 8.1, p. 25 (Areúsa y Elicia), 58 (xxi).
- 1968 Madison WI (trad. inglesa de M. H. Singleton) 4.2, p. 28 (Título).
- 1969 Buenos Aires: Huemul 14.2, p. 120 (portada).
- 1970 Madrid: Aguilar artista A. J. M. 8.1, p. 28 (Calisto).
- 1973 London (trad. inglesa) 10.2, pp. 65 y 66 (Calisto; Melibea); 20.1-2, p. 19 (Celestina), 56 (ix).
- 1974 Madrid: Alfaguara 8.1, pp. 54 (iv); 63 (iii).
- 1979 Budapest (trad. húngara) 5.1, pp. 6 (xii), 34, (i) [fig. 8]; 5.2, p. 53 (iii); 6.1, p. 7 (xxi); 6.2, p. 34 (vi); 16.1, p. 82 (xix); 18.2, p. 150 (xxi).
- 1985 Champaign IL 9.1, p. 78 y 9.2, p. 46 (anuncio de la edición de M. Marciales).
- 1986 Madrid: Anaya artista J. Serrano Pérez 13.2, pp. 28 (xix) [fig. 9], 73 (xii), 80 (i).
- 1986 Madrid: Alba 20.1-2, p. 88 (Celestina y el conjuro).
- 1987 Lincolnwood, IL, artista George Armstrong 11.1, pp. 52 (vii), 65 (i).
- 1988 Barcelona: Lumen *Celestina* novelada por Enrique Ortenbach, e ilustrada por B. Liarte 19.2, p. 162 (¿vi?); 19.1-2, p. 69 (ix) [fig. 10]; 20.1-2, p. 173 (i); 24.1-2, p. 180 (Celestina con Sempronio y Pármeno, ¿vi?).
- 1989 Trad. alemana de F. Vogelsäng (ilustración de Pablo Picasso).
- 1990 Japón 14.2, pp. 91 (trad. japonesa de H. Okamura, portada), 92 (cubierta); 17.2, p. 8 (cubierta).
- 1991 Madrid: Edaf 15.2, p. 72 (cubierta).
- 1991 Bogotá 20.1-2, p. 73 (cubierta).
- 1994 Madrid: Santillana artista Luis Jover 19.1-2, p. 70 (xx).
- 1998 Madrid: Alianza 24.1-2, p. 134 (portada).
- Sin fecha 24.1-2, p. 86 artista Jean Mohler (frontispicio de una ed. (?)) de la trad. francesa de Germond de Lavigne).
- Sin fecha artista Alfredo 19.1-2, p. 145 (Celestina).
- Sin fecha artista Fernando Dorado 23.1-2, p. 138 (x).

II. Este apartado incluye ilustraciones provenientes de las artes: teatro, cuadros, ballet, ópera. Pueden ser programas, elencos, fotos, y más. Se sigue el orden cronológico.

II. 1 ÓPERA:

- 1979 Davis, California, ópera de Jerome Rosen 3.2, p. 31 (cartel).
1988 Paris, ópera de Maurice O'Hana 15.2, p. 18 (cartel).

II. 2 BALLET:

- 1990 Madrid, Teatro Real, Ballet de Paco Romero 19.1-2, p. 124 (elenco).

II. 3 TEATRO: en orden cronológico.

- 1900 Barcelona 12.1, p. 53 (portada del texto de F. Fuentes).
1909 Madrid, Teatro Español 18.2, p. 52 (decorado escénico).
1943 París, adap. Paul Achard 22.1, pp. 54 (escena i), 56 (escena iv), 104 (el conjuro); 22.2, pp. 60 (Calisto), 108 (Melibea), 127 (Celestina); 23.1-2, pp. 20 (Centurio, Areúsa, Elicia), 120 (Pleberio y Alisa).
1949 Santiago (Chile) 8.1, p. 64 (reparto).
1949 Montevideo 12.2, p. 106 (Margarita Xirgu en el papel de Celestina).
1957 Madison WI lectura dramática (programa).
1959 Madrid versión escénica de L. Escobar y H. Pérez de la Ossa 3.2, p. 55 (Celestina, de la portada).
1966 México 16.1, pp. 24 (cubierta, versión de Álvaro Custodio), 105 y 106 [fig. 11]; (Amparo Villegas en Celestina, por Vlady).
1968 México 6.2, p. 44 adap. Álvaro Custodio (elenco y reseña).
1973 Madrid 12.1, p. 77 (cubierta del texto de la adaptación de F. de Toro Garland).
1975 París: Comédie Française adap. Pierre Laville 19.1-2, p. 144 (elenco).
1977 Santiago (Chile) adap. José Ricardo Morales 9.1, p. 62 (reparto).
1978 Sheffield, Crucible Theatre 2.2, p. 33 (lista de representaciones).

- 1978 Los Ángeles: bilingüe 3.1, p. 36 adap. Álvaro Custodio (publicidad).
- 1979 San Francisco, Stagegroup, adap. E. Senior 4.2, p. 50 (cartel).
- 1979 Roma, adap. Alfonso Sastre (Lisa Gastoni en *Celestina*) 19.1-2, p. 104.
- 1980 Madrid, Teatro Espronceda 4.1, p. 50 [fig. 12]; adap. Ricardo López Aranda (cartel).
- 1981 Nueva York: Repertorio Español adap. René Buch 5.2, p. 48 (Ofelia González en *Celestina*); 7.1, p. 28 (reparto de 1977, Berkeley CA).
- 1981 Lieja (estreno absoluto 1964) adap. flamenca de M. Hicter) 12.2, pp. 64 (diseño de un traje para Melibea), 72 (Jenny D'Inverno como *Celestina*).
- 1981 Santiago (Chile) adap. J. R. Morales 8.1, p. 39 (elenco).
- 1981 Bruselas: Théâtre du Parc adap. Liliane Wouters 5.1, p. 55 (una reseña).
- 1982 México: Teatro Julio Prieto adap. T. French & S. Garcini 7.1, p. 49 (reparto).
- 1982 Madrid: *Primer Acto* adap. Alfonso Sastre 8.1, p. 42 (cubierta).
- 1983 Southampton, R. U. adap. David Gilmore 7.2, p. 22 (programa).
- 1984 Madrid: Teatro del Aire adap. Ángel Facio 8.2, p. 48 (reparto y equipo técnico).
- 1984 El Paso: Teatro Ibérico de Lisboa 8.2, p. 44 (reparto).
- 1987 Reino Unido 13.1, p. 105 (cubierta de una ed. Bilingüe español-inglés, ed. D. S. Severin).
- 1989 Aviñón: Palais des Papes versión francesa 13.2, pp. 90 (xii), 98 [fig. 13]; (Jeanne Moreau en *Celestina*).
- 1990 Londres: Almeida Theatre adap. inglesa de P. Howard & R. Potter 14.1, pp. 16 (i), 40 (vii), 56 (xii), 72 (ix, xix), 82 (xix).
- 1992 Los Ángeles: Little Theater artista D. Azfali adap. M. Stocker & M. Galbán 16.2, p. 112 (decorado, casa de Calisto).
- 1993 Londres: Watford Palace adap. inglesa de Lou Stein 17.1, p. 32 (detalle del programa de «Salsa *Celestina*»).
- 1996 Barcelona: Teatro Condal adap. José Ruibal 19.1-2, p. 108 (elenco y una foto de Amparo Soler Leal en *Celestina*).

II. 4 ARTE. Ilustraciones ordenadas alfabéticamente por el apellido de los creadores.

- ANDRAN, B. 12.1., p. 8 (escena celestinesca).
 CASANOVA, J. R. y CAICEDO, J. G. 20.1-2, p. 74 (concepción de F. de Rojas, 1991).
 GOYA, Francisco 6.1, p. 38; 18.2, p. 142 (escenas celestinescas); 26.1-2, p. 122 (*Caprichos* 31).
 MANET, Edouard 18.2, p. 144 (Olympia).
 MASTER E. S. 11.1, p. 44 (grabado de tema celestinesco, 1460).
 PICASSO, Pablo, 10.2, p. 16 [fig. 14]; 12.2, pp. 59, 93, 94 [fig. 14]; 15.2, pp. 5, 8, 11, 17; 18.2, pp. 141, 143; 25.1-2, p. 171 (escenas celestinescas).
 PLA, Cecilio, 6.1, p. 34 (*Celestina*).
 PRATS, Chico 20.1-2, p. 74 (concepción de F. de Rojas, 1961).
 PUEBLA, Teo 24.1-2, p. 179 (Melibea); 26.1-2, pp. 3 (Melibea), 4 (Melibea).
 REICHENBERGER, Klaus & Theo 14.2, p. 40 (iv, *Celestina* y Melibea. 1989).
 VLADY 17.1, p. 86 (1953, su cuadro de *Celestina*).
 WOLFE, Kathryn 5.1, pp. 5, 12 [fig. 15], 18, 40; 25.1-2, p. 282 (fotos de su *Celestina* [muñeco]).

III. MISCELÁNEA: Ilustraciones de la más variada índole que tocan temas celestinescos de los últimos cinco siglos: facsímiles, noticias, autógrafos, fotos, nombres de librerías y de restaurantes, etc. En orden cronológico.

- 1427 22.2, p. 63 (artista anónimo, grabado de Cornelius Agrippa)
 1478 10.1, P. 67 Leonardo Aretino, *Comedia poliscena* (facsímil del fol. 2r) 10.1, p. 67.
 1488 Sigüenza 5.2, p. 42 (El doncel de Sigüenza: foto de la estatua).
 1496 Zaragoza 13.2, p. 58 (grabado del frontispicio de *Las epístolas de Séneca*).
 1530 *Herbarium* 5.2, pp. 30 (portada), 31 (dos plantas del libro).
 1535 22.2, p. 32 (grabado de la portada de *Carta y coplas*).

- Sine dia, Sevilla: J. Cromberger 18.1, p. 92 (viñeta usada en libros de caballerías que recuerda las usadas para ilustrar el auto xix de *Celestina*).
- 1541 Testamento de Fernando de Rojas: 10.2 pp. 42 (primera página, facsímil), 64 (página final, facsímil).
- 1542 C. de Castillejo *Sermón de amores* 23.1-2, p. 33 (fol. final, con un grabado del auto xix de una ed. de *Celestina*).
- 1587 Barcelona: H. Gotard 9.2, p. 80 *Silva de varios romances* (dos figuras con tema celestinesco).
- 1592 Neustadt *Arzneibuch*, de Christof Wirsung 5.2, p. 29 (portada).
- 1601 Roma 4.1, p. 32 y 4.2, p. 23 (grabado de la caza de perdices).
- 1822 Valencia 24.1-2, p. 190 *Mónica y Silvestre* (dibujo celestinesco).
- 1865 Barcelona 10.2, pp. 18, 20 (elenco de la pieza de sombras, *Celestina o los dos trabajadores*).
- 1875? Sevilla 26.1-2, p. 126 artista José García Ramos (una vieja)
- 1908 London: Malone Society 4.1, p. 29 (facsímil del comienzo de *Calisto & Melebea* [h. 1530])
- 1943 México 17.1, p. 82 [fig. 16]; (dibujo de Julio Prieto a la 'Melibebe' de Agustín Yañez).
- 1949 8.1, p. 14 (autógrafo de M^a Rosa Lida de Malkiel, una primera versión de su *La originalidad de 'La Celestina'*).
- 1963 M. Criado de Val, *Teatro medieval* 6.1, p. 19 (grabado del auto xix).
- 1970 Reino Unido 16.1, p. 104 (cubierta de la grabación de John Rastell, *Calisto & Melebea*, hacia 1530).
- 1973 Philadelphia: U. P. Pennsylvania 12.1, p. 64 (anuncio para la ed. de *La tercera Celestina*, ed. Mac E. Barrick).
- 1980 5.2, p. 32 (reportaje del traslado de las cenizas de F. de Rojas).
- 1981 Nueva York: Repertorio Español (anuncio para un cassette VHS de la obra, un guión para actores, un resumen en inglés y notas del director).
- 1983 Mérida (Venezuela) 10.2, p. 36 (cubierta de la *Carta* de Miguel Marciales a Stephen Gilman).
- 1985 Madrid: Alhambra 17.1, p. 31 (grabado celestinesco usado en t. 1 de *Literatura española. Textos, crítica y relaciones*).
- 1988 Salamanca 12.1, pp. 57-58 (dibujos de la 'Casa de Pleberio').
- 1988 Madrid J. A. Pérez Rioja, *La creación literaria* 13.1, p. 41 (dos figuritas celestinescas).
- 1988 Cambridge U. P. 12.1, p. 54 (publicidad para *Séneca & Celestina*, de Louise Fothergill-Payne).

- 1990 Nueva York 18.2, p. 176 (anuncio del Texto/Concordancias de Zaragoza 1507, de Jerry R. Rank & John O'Neill).
- 1991 W. Lafayette IN 15.2, p. 86 (anuncio del congreso sobre *Celestina*).
- 1993 Madrid: Visor 18.2, p. 112 (cubierta del *Diálogo intitulado El Capón*).
- 1993 Nueva York 16.2, p. 122 (anuncio de las *Actas* del congreso sobre *Celestina* celebrado en W. Lafayette IN [1991]).
- 1994 Calgary, Canadá 18.2, p. 177 (ilustración del anuncio del xxx Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas).
- 1994 Madrid 19.1-2, p. 146 (recibo del restaurante «La Celestina»).
- 1995 China (trad. española, del original chino de 1966) 20.1-2, p. 128 *Relato del Pabellón Occidental* y *La Celestina* adap. Pilar Huang Hai-Lun (un grabado de tema celestinesco).
- 1999 Lotería Nacional 5.1, p. 62 (foto de billete de lotería con una imagen de Fernando de Rojas).
- 2000 Burgos 6.1, p. 30 (de la fachada del Mesón del Cid, *olim* imprenta de F. de Basilea); 25.1-2, p. 198 (una foto de la fachada).
- 2000 Madrid 7.1, p. 16 y 21.1-2, p. 77 (Librería Teatral 'La Celestina').
- Sin fecha Madrid: *El País* 14.2, p. 122 (crucigrama con Celestina).

IV. Cubiertas de CELESTINESCA, por orden de las fechas de las ediciones utilizadas.

- Toledo 1500 (portada, detalle: Celestina con la madeja), 16.1-18.2 y 21.1-2.
- Valencia 1514 (portada), 1.1- 12.1 y 20.1-2.
- Valencia 1514 (auto xx), 12.2 – 15.2.
- Valencia 1514 (auto xi), 25.1-2.
- Sevilla 1518-1520 (auto X, detalle), 19.1-2.
- Sevilla 1535 (portada) 22.2.
- Sevilla 1538 (figuritas), 22.1.
- Toledo 1538 (iii), 26.1-2.Salamanca 1540 Juan de Sedeño (auto xix), 23.1-2 y 24.1-2.

EJEMPLOS DE ILUSTRACIONES ORIGINALES UTILIZADAS EN *CELESTINESCA* CITADA EN EL ESTE CATÁLOGO

Se incluyen aquí varias ilustraciones a modo de ejemplo. Son copias de las ilustraciones originales que se usaron en su día y que en muchos casos muestran la dificultad de imprimir reproducciones de calidad en aquellos años.



Fig. 1 *Celestinesca* 8.2, p. 26 (Pie de foto: Comedia de Burgos, 1499)



Fig. 2 *Celestinesca* 11.1, p. 40 (Pie de foto: Fernando de Rojas, grabado de la edición de Valencia, [M])



Fig. 3 *Celestinesca* 1.2, p. 38 (Pie de foto: Portada, ¿Sevilla, 1502? Ver LCDB 130)



Fig. 4 *Celestinesca* 1.2, p. 33 (Pie de foto: Grabado de la edición alemana de 1520, trad. de C. Wirsung)



Fig. 5 *Celestinesca* 11.2, p. 20 (Pie de foto: *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo. Portada de la copia en la British Library)



Fig. 6 *Celestinesca* 17.2, p. 158 (Pie de foto: De la portada de la traducción flamenca, Amberes: Hans de Laet, 1550)



Fig. 7 *Celestinesca* 10.2, p.15 (Pie de foto: Ilustración de Jaime Azpeli-cueta a la *Celestina* [Ed. Juventud])



Fig. 8 *Celestinesca* 5.1, p. 34 (Pie de foto: Calisto en el huerto de Melibea. Ilustración a la edición [1979] húngara. Artista: Gyula Feledy)



Fig. 9 *Celestinesca* 13.2, p. 28 (Pie de foto: Ilustración al auto xix.
Javier Serrano Pérez, Madrid: Anaya, 1986)



Fig. 10 *Celestinesca* 19.2, p. 69 (Pie de foto: Ilustración [Bartolomé Liarte] al acto IX)



Fig. 11 *Celestinesca* 16.1, p.106 (Pie de foto: Portada [detalle de la edición-adaptación de Álvaro M. Custodio, 1966])



Fig. 12 *Celestinesca* 4.1, p. 50 (Pie de foto: Reproducción de la cubierta del programa de una teatralización de *Calisto y Melibea*, en Madrid)



Fig. 13 *Celestinesca* 13.2, p. 90 (Pie de foto: Diseño de Yannis Kokkos para *La Célestine* de Aviñón [1989]. Dirigida por Antoine Vitez. Con Jeanne Moreau en Celestina)



Fig. 14 *Celestinesca* 10.2 p. 16 (Pie de foto: Pablo Picasso.
Ilustración a la *Celestina*)



Fig. 15 *Celestinesca* 5.1, p. 12 (Pie de foto: Figura de Celestina hecha a mano por Kathryn W. Wolfe. Fotos: J.T. Snow)



Fig. 16 *Celestinesca* 17.1, p. 82 (Pie de foto: Ilustración de Julio Prieto a la «Melibea» de Agustín Yáñez [1943])

Snow, Joseph T., «Ilustrando *Celestina* en *Celestinesca*: Un Catálogo», *Celestinesca* 39 (2015), pp. 329-356.

RESUMEN

Se presenta aquí un catálogo de las ilustraciones que Joseph Snow, fundador y editor de la revista *Celestinesca*, incluyó en ella con propósitos decorativos o informativos desde la aparición de su primer número en 1977 hasta el número 26, en 2002, en que la composición de la revista pasó a otro editor. Las imágenes, tanto de ediciones antiguas de *Celestina* como de otras procedencias, están catalogadas por el número en que se publicaron, su origen, su temática, nombre de su autor, etc. Se incluyen también reproducciones de algunas de estas imágenes.

PALABRAS CLAVE: Revista *Celestinesca*, historia editorial, ilustraciones, imágenes

ABSTRACT

A catalogue of illustration that Joseph Snow, founder and first editor of the journal *Celestinesca*, included as decorations or information from the first issue of the journal in 1977 until issue 26 (2002), when a new editor took care of the publication. The images, which include engravings from the early editions and later materials, are catalogued according to the issue in which they were published, their origin, theme, name of the author, etc. Some images are also reproduced here to illustrate this catalogue.

KEY WORDS: Journal *Celestinesca*, editorial history, illustrations, images.

