

41

2017

Celestinesca



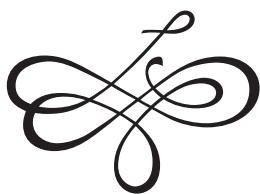
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 41

2017



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 41

ÍNDICE

2017

ARTÍCULOS

- AZAUSTRE LAGO, ANTONIO, «Estilo y argumentación en los discursos de *La Celestina*» 9
- BYABARTTA, DEBARATI, «Tres anti-heroínas picaresca-celestinescas: Los cuerpos femeninos radicalmente subyugados en *La hija de Celestina*» 61
- CALDERÓN DE LA BARCA FERNÁNDEZ, VÍCTOR, «Mar y mundo en el imaginario desiderativo de Melibea» 83
- GÓMEZ ESTRADA, GRISEL «'Postema y landre te mate': maldiciones, bendiciones y otras frases, y su función como *presagio* en *La Celestina*» 111
- GUTIÉRREZ COTO, AMAURI, «*La Celestina* de Fernando de Rojas en México durante los siglos XVI y XVII» 127
- SAGUAR GARCÍA, AMARANTA, «Las ilustraciones de las traducciones alemanas de *Celestina*: Hans Weiditz y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*» 139
- SNOW, JOSEPH T., «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*» 153

ENTREVISTAS

- BASTIANES, MARÍA, «Entrevista con Nuria Espert y Pilar de Yzaguirre» 169

RESEÑAS

- Celestina. La Tragicomedia* del grupo Atalaya. Reseña de JOSÉ LUIS GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN. 181
- MIER PÉREZ, LAURA. *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina»*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017. Por SARA SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ 185

BIBLIOGRAFÍA

- PAOLINI, DEVID, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 39)» 197
- SAGUAR GARCÍA, AMARANTA, «*Celestina*: Documento bibliográfico. Desajustes entre la base de datos bibliográfica *Bibliografía celestinesca* y los suplementos bibliográficos de *Celestinesca* (primera revisión)» 203

Artículos

Estilo y argumentación en los discursos de *La Celestina*

Antonio Azaustre Lago
Universidad de Santiago de Compostela

El análisis de las técnicas elocutivas en los discursos de *La Celestina* aporta una perspectiva enriquecedora en la evaluación de las funciones de la retórica en la obra, más allá de las consideraciones generales que la crítica ha avanzado ya de manera acertada. Tal es el objetivo del presente artículo, que, en particular, pretende mostrar cómo la cadena argumentativa condiciona el *ornatus* en el discurso oratorio de los personajes.

Para ello, se analizará una selección de parlamentos de extensión considerable, cuyo conjunto conforma uno de los estratos fundamentales de la obra de Rojas. Para un mejor estudio de sus elementos retóricos, los discursos estarán agrupados por personajes y parejas de interlocutores. Esta división permitirá determinar el carácter de cada uno a través del análisis de sus intervenciones, además de subrayar la importancia de la retórica como condicionante de su personalidad y posición social en la ficción. Las adiciones textuales en los discursos de la *Tragicomedia* constituirán otro punto destacado en el análisis. Como resultado, los principales rasgos estilísticos serán clasificados e interpretados en las conclusiones, en donde otro de los objetivos será evaluar la hipótesis de la doble autoría de *La Celestina* desde una perspectiva retórica¹.

El análisis retórico de La Celestina: un estado de la cuestión

En general, los estudios retóricos de *La Celestina* muestran dos constantes contrapuestas: de una parte, el enfoque panorámico; de otra, en el polo opuesto, el examen de cuestiones de detalle. Los aspectos atendidos por la crítica son muy abundantes, entre los que destacan la relevancia de las adiciones textuales de la *Tragicomedia*, el marcado uso de *sententiae* y *exempla*, la ironía y los elementos dialogísticos de la obra. Sin embargo,

1.– Se manejarán aquí tres ediciones de la obra: para la *Comedia*, el texto establecido por Canet (2011); para la *Tragicomedia*, el texto de Russell (1991), con la propuesta de Lobera *et alii* (2011) a la vista.

ninguno de los estudiosos referidos a continuación afronta un análisis detallado de la argumentación y el *ornatus*. Este tipo de estudio es incluso desdeñado por algún crítico —por ejemplo, Charles Fraker (1990)—, y pocos lo señalan como campo merecedor de mayor atención —excepcionalmente, Albert Lloret (2007) propone el análisis elocutivo detallado como línea de investigación fundamental—. Por este motivo, los distintos recursos retóricos en *La Celestina* a menudo son comentados de forma somera, no siempre con el examen de su función específica en cada contexto argumentativo, análisis que contribuiría a formar una idea mucho más precisa del papel e importancia de la retórica en la obra, y que es el objetivo de este trabajo.

Las monografías de Carmelo Samonà (1953), Stephen Gilman (1974) y Charles Fraker (1990) constituyen el examen más completo del estilo de *La Celestina*. Este es tratado de forma menos pormenorizada en las dos últimas obras, con la mención de las posibles fuentes que influyeron en la composición del texto, y no mediante la descripción minuciosa del *ornatus* retórico, perspectiva mucho más presente en la obra de Samonà y que se ve reflejada en los numerosos comentarios estilísticos que el estudioso hace sobre diversos pasajes de la obra. A pesar de ello, muchas de las características de los parlamentos de los personajes están apuntadas también en las obras de Gilman y Fraker, así como el comentario estilístico de alguno de los pasajes más importantes.

El estudio retórico de Samonà es sin duda el más ambicioso de las tres monografías sobre el tema, pues constituye un extenso análisis de varios puntos de la obra en los que la retórica juega un papel importante. Su principal objetivo es describir las aportaciones de esta para la formación artística de la obra, en especial como medio de expresión de un mundo particular de ideas y sentimientos (Samonà 1953: 22)². El carácter dialógico de la obra, que permite la coordinación de elementos retóricos, es una orientación básica en el estudio de Samonà, sobre todo en su segundo bloque: «Dialogo, Reticismo ed elementi tematici» (Samonà 1953: 166). Por este motivo, los fragmentos analizados en su trabajo son sobre todo de tipo conversacional —intervenciones de extensión reducida—. Esta perspectiva de estudio difiere en parte de la adoptada en este artículo, en el cual se considera *La Celestina* como una cadena de discursos unidos por la acción dramática y el diálogo, consecuencia directa. Debido a esto, los parlamentos aquí analizados tienen carácter unitario, es decir, con una significativa independencia respecto a la acción dramática. Aunque la visión del estudioso italiano resulta más acertada para comprender la obra en su totalidad, ambos estudios son complementarios para la pro-

2.— Otro objetivo importante de Samonà es el estudio de la retórica amorosa de *La Celestina*, aspecto que no será tratado en el presente artículo al no haber seleccionado parlamentos de esta índole. El estudioso italiano le dedica sin embargo la mitad de su análisis estilístico.

fundización en el campo retórico de *La Celestina*. Además, el aislamiento de los discursos para su posterior análisis exhaustivo —sin perder por ello la concepción real de la obra— es una manera de enriquecer las aportaciones generales de los estudios retóricos, algo de lo que Samonà también se lamenta (1954: 166).

Algunas de sus conclusiones más destacadas tienen que ver con los recursos de la comparación y la enumeración, a los que el estudioso italiano dedica una atención significativa (1954: 129 y ss.). Respecto a la finalidad de las comparaciones en *La Celestina*, opina que la posición de Rojas coincide con la de un humanista de la época, cuyo deseo, en el plano de la creación literaria, es la búsqueda de un equilibrio entre la expresión de imágenes íntimas y el uso de la *auctoritas* clásica y mitológica. La gran importancia de este último elemento hace que se aprecie la excesiva artificiosidad en las comparaciones, que a veces pueden resultar una mezcla heterogénea de imágenes, intensificadas por otros recursos como la sinonimia o la hipérbole (Samonà 1954: 131 y 134)³. Esta característica, presente a lo largo de toda la obra, también refleja, en mi opinión y en la de otros estudiosos a los que se aludirá más adelante, un deseo más o menos intencionado del autor por mostrar la inutilidad del arte retórico. Muchos de los pasajes de *La Celestina* —entre los que se incluyen varios discursos analizados en este artículo— se pueden comprender a través de este uso incorrecto o malintencionado que hacen determinados personajes, sobre todo los de baja condición. Asimismo, el empleo superficial e indiscriminado de fuentes diversas por parte de personajes populares constituye una práctica firmemente arraigada en la tradición literaria hispánica, con *La Celestina* como una de sus expresiones más brillantes.

El estilo es una parte fundamental del estudio clásico de Gilman, que aprecia en la *Celestina* recursos retóricos en su gran mayoría ligados al carácter dialogado de la obra. Gilman (1974: 44) resalta «la extraordinaria frecuencia de las preguntas» como uno de los elementos más claros, que en los monólogos y soliloquios se convierten en *interrogationes*. Otro de los elementos básicos del estilo es la intención de los discursos, bien persuasiva, bien de expresión de ideas o sentimientos, copresentes aunque combinadas en distinta proporción (Gilman 1974: 46 y 49).

Gilman (1974: 78) señala también dos rasgos de estilo próximos entre sí, y que influyen notablemente en la obra de Rojas: el decoro de los personajes y la adecuación del discurso. En su opinión, el decoro en la tradición humanística significa la asignación a cada personaje de un lenguaje típico y exclusivo, sin que este tenga la capacidad de adecuar su registro. Sin embargo, Rojas flexibiliza en su obra esta rigidez del habla de los personajes,

3.— Esta pauta retórica fundamental en la obra se relaciona con el concepto más general de la *amplificatio*. Uno de los objetivos de Rojas es la exageración casi humorística en numerosos momentos de la obra, que logra en gran parte a través de estos recursos.

pues el autor otorga más importancia a la naturalidad de los discursos que a los moldes retóricos establecidos (Gilman 1974: 78). De este modo, en vez de disponer el estilo rígidamente, Rojas combina la clase social a la que pertenece el personaje con la gravedad del tema. El estilo se adapta entonces «a la elevación poética de las circunstancias y a la reacción viva que frente a esa elevación sienten los individuos interesados» (Gilman 1974: 78). El ejemplo más claro es el personaje de Celestina, el cual adapta su lenguaje dependiendo del receptor y de su finalidad. Así, a pesar de su baja condición, modifica su tono del discurso dependiendo de si su oyente es un criado o un personaje noble y de la intención. En la alcahueta esta intención es de carácter persuasivo, rasgo presente en todos los discursos de la obra, pero que en este personaje cobra vital importancia. Aunque esta sea la tendencia general del estilo de los discursos de *La Celestina*, existen según Gilman algunos parlamentos largos de los personajes —por ejemplo el monólogo final de Pleberio— «en los que el tópico y la acción gobiernan el estilo a expensas de la reacción individual (es decir, en que el hablante es colocado en el nivel del momento literario trascendental en vez de crearlo él)» (Gilman 1974: 91). En estos discursos el personaje pasa a un segundo plano, y el parlamento cobra importancia por sí mismo.

Por su parte, Fraker afirma que los parlamentos extensos son la base en la que se sustenta *La Celestina*, a la cual define como una colección de discursos organizados (Fraker 1990: 74). Esta interpretación, contraria a la que sustenta Gilman —la idea del diálogo breve como fundamento de la obra—, favorece un mejor estudio de los aspectos estilísticos de *La Celestina*, pues son estos discursos amplios los que presentan un mayor artificio retórico. Además, Fraker (1990: 77) confiere a la retórica un papel fundamental dentro de la valoración artística de la obra, que según él no debe ser relegada a un segundo plano. Dentro de las características generales del discurso, Fraker (1990: 73) observa la presencia casi permanente de la argumentación retórica en los distintos parlamentos de los personajes, que intentan persuadir a su oyente en casi todos los casos. Derivado de la argumentación, el carácter sentencioso de los discursos es otro rasgo que Fraker subraya como recurso para lograr dicha argumentación. Hay en *La Celestina* una gran presencia de refranes, frases proverbiales y moralejas que confieren a muchos de los parlamentos de los personajes este tono proverbial.

El último elemento en la obra de manera general que Fraker (1990: 78) señala es la ironía, sobre todo por el talante malicioso de algunos personajes, especialmente Celestina y Sempronio, y en menor medida Pármeno y las dos prostitutas. La comicidad de muchos discursos se basa en este recurso, que incluye al lector en un juego de complicidad entre este y el orador.

En la segunda parte de su estudio, Fraker (1990: 90) enumera los recursos de estilo más comunes de *La Celestina*. El primero de ellos es la

antítesis que aparece tanto en el auto I como en el resto de la obra adoptando diversas formas, entre las cuales destaca la comparación. Otro de los recursos que observa en *La Celestina* es el uso de la estructura «tema y variación». En numerosas ocasiones los discursos no avanzan, y simplemente se limitan a introducir variaciones sobre un mismo tema basadas en recursos retóricos como la *accumulatio*, la *expolitio* o la *divisio*. Según Fraker (1990: 88), esta multiplicidad de formas para expresar una misma idea se corresponde con el concepto de retórica en *La Celestina*. Derivado de este rasgo, el silogismo es el último recurso de estilo que señala como predominante en la obra. La deducción de un hecho o idea a partir de premisas es una de las maneras de persuasión que los distintos personajes de la obra utilizan en sus discursos. Este método de argumentación se corresponde con la *ratiocinatio*, que según Lausberg (1966: § 371) «busca la prueba de la verosimilitud (...) en la cosa misma que se discute». La otra forma de persuasión es la inducción a partir de ejemplos: la *inductio*, que busca la prueba de la verosimilitud en la semejanza (Lausberg 1966: § 371). De las dos, Fraker (1990: 95) destaca la basada en la deducción a partir de premisas, ya que el gran uso de sentencias a lo largo de la obra promueve este tipo de razonamiento. El proverbio o sentencia actuaría de premisa, y a partir de él se desarrollaría todo el razonamiento. La sentenciosidad de *La Celestina* es, por tanto, un rasgo esencial para la construcción de su argumentación retórica.

Al lado de las monografías reseñadas, múltiples son las referencias a los componentes retóricos de la *Celestina* en artículos y capítulos de libro. Debido a la ingente bibliografía celestinesca, nuestra selección aquí se ha ceñido al interés específico de este trabajo, con exclusión de otros estudios en donde la retórica ocupa un papel secundario.

En su estudio de la técnica retórica en la persuasión de Melibea, Erica Morgan (1979) subraya la importancia que Rojas otorga a la retórica como elemento fundamental de su obra, y que él mismo señala en su prólogo a la segunda edición. La estudiosa relaciona esa importancia de la retórica con un elemento clave de la obra que ya se ha mencionado: la persuasión. Para Morgan (1979: 7), los personajes intentan convencer a un receptor a través de discursos con un gran peso retórico, y de los cuales destaca la figura de Celestina como el más retórico de la obra.

Otro posible objetivo que Rojas habría intentado conseguir, según Morgan (1979: 7), es el cuestionamiento de la idea clásica de retórica, expresada por Quintiliano en su *Instituto Oratoria*: una técnica que sirve para ilustrar acerca de la verdad y para honorables propósitos. En *La Celestina* ocurre todo lo contrario, y el mejor ejemplo es otra vez el personaje de la alcahueta, que se sirve de la retórica para lograr sus deshonestos fines. En relación con esta característica de la obra está el siguiente rasgo que Morgan apunta como intención del autor de *La Celestina*: la mezcla de retórica y vida, de la cual habla también Gilman en su monografía. La retórica

utilizada en la obra está por tanto basada en la experiencia y no en un conocimiento académico, como demuestra la condición del personaje de Celestina, la cual no ha recibido ninguna formación y sin embargo posee un gran dominio de las técnicas retóricas (1979:8).

En la parte final de su artículo, la estudiosa reflexiona acerca del uso por parte de Rojas de los distintos tipos de discursos, en relación con su conocimiento de las leyes y su posible influencia en la obra (Morgan 1979: 14). El género judicial englobaba un tipo de discurso cuyo fin era la defensa o acusación de una acción ante un juez, algo que en una obra literaria no tiene mucha utilidad. Por este motivo, el género judicial se diluye en los otros dos tipos de discurso, para acabar creando un nuevo molde discursivo cuyo mayor logro es su valor estético. Además de este hecho, conviene recordar —y así lo apunta Morgan— que en el siglo xv las leyes y los estudios humanísticos estaban muy unidos, con la retórica como rama del saber común a ambas disciplinas.

El artículo de Otis Handy (1983) se ocupa, al igual que el trabajo de Morgan, de otro momento de la obra en que conversan Celestina y Melibea, y que se sitúa en el acto X. Esta vez Melibea está ya enamorada de Calisto, uno de los motivos por los que Handy aprecia en el pasaje un gran trasfondo sexual. Para este estudioso, la función de la retórica es la habitual, y ya señalada en los anteriores trabajos: una herramienta de la que se valen los personajes para conseguir sus objetivos: «rhetoric is the chief instrument used to bring all plans into fruition» (1983: 17). Para demostrar esta afirmación, realiza un análisis de algunos pasajes del auto X, sobre todo intervenciones breves de Celestina, y no parlamentos extensos de personajes. Después de señalar los recursos más usuales de ese acto, y que coinciden con los más utilizados en la Edad Media —*exempla, sententiae, anaphora, metonymia, antanaclasis*—, concluye que es la retórica la que consigue que Celestina persuada a Melibea, y por este motivo constituye un elemento fundamental para la comprensión de la obra.

Carlos Moreno Hernández (1994) dedica a la retórica una sección de su trabajo sobre *La Celestina*, en donde su concepción de la obra difiere notablemente de las precedentes, ya que le otorga una función didáctica vinculada al *exemplum*: «Celestina puede ser vista, desde un punto de vista retórico, como un ejemplo o modelo de conductas, como un caso detallado, en el que la *narratio* mimética se superpone al debate» (Moreno 1994: 13). La justificación de esta idea es el trágico final que sufren todos los personajes, una especie de justicia divina por el comportamiento inhumano que manifiestan durante toda la obra.

La importancia del diálogo y sus características en *La Celestina* es el último de los rasgos que Moreno Hernández señala como fundamental. A su juicio, Rojas «parece haber concebido su obra como un caso a debate, según el procedimiento que marca a retórica, y con la argumentación propia de esta disciplina como recurso clave, en el sentido dialógico...»

(Moreno 1994: 17). La conservación en *La Celestina* de la oralidad y de rasgos declamatorios se debe a su vinculación con el diálogo intelectual o retórico, además del teatral.

Antonio Cortijo Ocaña (1997) subraya en su artículo la gran importancia de la retórica para la comprensión del fenómeno literario medieval, pues constituye «una teoría completa del acto de la escritura», además de una ciencia cuyo objetivo era la formación del «*homo rhetoricus et dialecticus*» (Cortijo 1997: 413). Las características de los ejercicios retóricos de las *disputationes* y *declamationes* tienen una clara influencia en *La Celestina*, obra dialogada que según Cortijo (1997: 413) ofrece «unas posibilidades infinitas de introducir la retórica en la acción». Su análisis del diálogo se centra en la escena entre Celestina y Pármeno del Auto I, pasaje de un «elaboradísimo entramado retórico» (Cortijo 1997: 414). Una de sus conclusiones más destacadas se refiere a los distintos niveles semánticos en que se encuentran los parlamentos de Celestina, diferencias que logran «un efecto de ironía y engaño» (Cortijo 1997: 421). En su conversación con Pármeno, lo útil y lo provechoso se equiparan, y palabras como *galardón*, *servicio* o *serviente* funcionan tanto en el plano del beneficio económico como en el del amor cortés. La ambigüedad, la ironía y la parodia son los efectos creados por este tipo de estructuras argumentativas, un «triunfo del ingenio de Celestina» que logra confundir y convencer al criado, a pesar de la integridad moral con la que comienza la disputa (Cortijo 1997: 422).

Desde otra perspectiva, en su análisis del «lenguaje retórico» de *La Celestina*, Patrizia di Patre (2005) se centra en la ruptura del decoro por parte de Rojas, el cual pone «flores de sabiduría» en boca de rufianes y perversidores; «ejemplos de virtud para imitar la maldad» (Di Patre 2005: 156). Toda la retórica de *La Celestina* es para esta estudiosa una *reductio ad absurdum*, que demuestra la inutilidad de este arte, y que según ella es el objetivo de la obra. Varios elementos en la obra demuestran para ella esta idea: la ya apuntada ruptura del decoro, que vuelve a señalar de nuevo; la gran distancia entre las palabras y los hechos de los personajes, que hace interpretar los discursos como una «farsa susceptible de ser declarada inconsciente o voluntaria»; y por último, la ambigüedad moral de muchos personajes, que se aleccionan entre ellos de manera perversa, a través de una retórica malintencionada (Di Patre 2005: 159). Más adelante vuelve a subrayar la misma idea: «cualquier personaje de *La Celestina* puede tener conciencia de la utilidad ambigua que puede ofrecer la retórica tradicional» (Di Patre 2005: 163).

Según Di Patre (2005: 161), la ironía es el elemento en el que se basa Rojas para su crítica a la retórica. Esta se muestra a través de la figura del autor y de la reacción de los personajes, ambas con varias interpretaciones por parte del lector: «La censura sin tacha de un autor/ auctor, juez ocasional y severo, o su risa perversamente cómica; podría decretar el cinismo abyecto de los actuantes, tanto como una supuesta inocencia

intelectual». El ejemplo que considera fundamental para su propuesta de *La Celestina* como especie de sátira en contra de la retórica es el diálogo entre Celestina y Pármeno del auto I. Este momento de la obra exhibe «descarada y rotundamente el vicio fundamental de la retórica clásica» (Di Patre 2005: 162), que puede usarse para fines poco honestos (en este caso la alcahueta, que convence a Pármeno para engañar a su amo y así enriquecerse). Aunque la ironía es utilizada en la obra como crítica a la retórica clásica, este no es el fin exclusivo de la obra. Existen otras muchas características que condicionan *La Celestina* —por ejemplo el humor, muy presente en la obra—, que no tienen por qué reflejar una crítica, sino que son elementos inherentes a la literatura cuyo fin es meramente artístico.

Carmen Parrilla (2007) centra la atención de su artículo en dos momentos de la *Tragicomedia*: los cinco autos añadidos y una de las interpolaciones más importantes, la descripción de Claudina del Auto III. Según Parrilla, estos añadidos constituyen una forma de «sobrepujamiento» intencionado por parte de Fernando de Rojas, ya que «toda adición es en Lógica una forma de demostración, lo que en diferentes modalidades genéricas expresivas del hecho literario puede adoptar diversos aspectos» (Parrilla 2007: 228). En este caso, la forma adoptada por el autor sería dicho afán demostrativo, función narrativa que a veces «parece gratuita o incluso un poco impertinente, por su incongruencia» (Parrilla 2007: 229).

Bajo esta línea interpretativa, Parrilla analiza algunos pasajes de los cinco autos añadidos, entre los que destaca la descripción que hace Elicia del complot urdido por los criados, a los que exime de responsabilidad en su discurso. Para la estudiosa constituye una recapitulación narrativa de unos hechos conocidos —la sorpresa de Areúsa ante la noticia le resulta poco comprensible—, cuya única novedad es la mención de la cadena de oro, «objeto de litigio», y los pormenores de la trifulca (Parrilla 2007: 230). En la última parte de su artículo, Parrilla se centra en la importante adición del auto III, el retrato de Claudina como bebedora. Esta interpolación «abunda en [el] conocimiento del personaje, con desarrollo paulatino que concluirá en el retrato vejatorio y convincente» (Parrilla 2007: 235). La descripción caricaturesca se consigue en gran medida por la afición al vino de Claudina, rasgo ausente en la *Comedia* y que constituye, según la estudiosa, el único incremento dedicado a este personaje, además de ser el elemento que origina la propia interpolación (2007: 237).

Desde nuestra perspectiva, una aproximación especialmente destacable se encuentra en el artículo de Albert Lloret (2007), en donde se propone un método de estudio de la retórica muy interesante, el análisis en cada contexto específico: «Un estudio retórico del texto tal vez deba centrarse en una determinada escena, en uno o varios de sus personajes, en un auto, en definitiva, una fracción de la obra» (Lloret 2007: 121). Con este enfoque se analiza la retórica de los parlamentos largos de *La Celestina*, con objeto de «entender un poco mejor el arte retórico de un personaje

ficticio caracterizado por su capacidad de persuadir a sus interlocutores» (Lloret 2007: 122). Su análisis se centra en el dominio de Celestina sobre Pármeno y la «derrota retórica» de la alcahueta, que es asesinada por Pármeno y Sempronio. Los errores retóricos que comete en su argumentación final, cuando los dos criados reclaman su parte de la cadena regalada por Calisto, le conducen a una muerte evitable si hubiese actuado con mayor perspicacia y no movida por la codicia (Lloret 2007: 129).

Lloret (2007: 120) señala otras dos características importantes de la retórica de *La Celestina*. La primera tiene que ver con la propia alcahueta, figura principal de su análisis, de la que destaca el plano real de su marcado retoricismo: «El poder retórico de Celestina no es una cualidad inherente y exclusiva del personaje, más bien era ya considerado contemporáneamente como parte del arsenal de instrumentos propio del oficio de alcahueta». El segundo punto tiene que ver con la influencia de la retórica clásica en la obra de Rojas, idea que comparte con Charles Fraker. Para Lloret (2007: 121), en *La Celestina* se presenta una «nueva retórica», derivada de la clásica. Al convertirse en un ejercicio escolar dentro de los estudios medievales y dirigirse asimismo a auditorios convencionales, ha ido degenerándose con el paso del tiempo, con la obra de Rojas como un claro ejemplo de ello. Lo que se mantiene del saber clásico es, según él, «el conocimiento de todas las condiciones y medios argumentativos para conseguir el objetivo de toda *‘ars bene dicendi’*, la persuasión» (2007: 121).

Los estudios reseñados ponen de relieve, sin duda, las características fundamentales del elemento retórico de *La Celestina*. Partiendo de los trabajos clásicos de Samonà, Gilman y Fraker, los análisis del estilo posteriores abarcan numerosos aspectos de la obra, entre los que destacan la cuestión del diálogo, el ingenio retórico de la alcahueta o la influencia de los esquemas argumentativos en temas principales de la obra como el amor o la ambición de los personajes bajos. En suma, el panorama crítico precedente brinda un marco propicio para el desarrollo de cuestiones complementarias, menos atendidas por los estudiosos; una de ellas el examen de estilo, *ornatus* y argumentación en los discursos retóricos de la *Celestina*, sobre el que nos centramos en lo que sigue.

Análisis retórico de diez discursos de La Celestina

La parte inicial del análisis de cada personaje o parejas de personajes recogerá de forma general los aspectos retóricos más destacados, con ejemplos de otros discursos no analizados en el artículo pero que justifican las tendencias de estilo presentes en la obra. La segunda parte se corresponde con un análisis exhaustivo de alguno de los parlamentos retóricamente más representativos. Estos discursos están organizados, en el caso de Celestina, por los distintos géneros retóricos —demostrativo,

deliberativo y judicial—⁴. El análisis se centrará en los recursos utilizados según su género, además de estudiar las adiciones textuales y su relevancia como modificadoras del discurso original. Asimismo, los discursos serán contextualizados dentro de la obra, con su función dentro de esta como característica principal, además de como condicionantes del carácter de los personajes.

De entrada, conviene señalar las tendencias del estilo sintáctico que se aprecian en los discursos. Como primera característica general, destaca el uso exclusivo del estilo periódico frente al suelto, cuya presencia es prácticamente inexistente⁵. La razón de esta gran diferencia estriba en la naturaleza del discurso, el cual no tiene como objetivo «una suma continua de ideas que encuentra su final en la culminación del discurso» (Azaustre y Casas 2011: 146), y que es el rasgo propio del estilo suelto. La finalidad de los parlamentos de *La Celestina* es convencer o influir en el oyente por medio de la palabra, y el recurso utilizado para lograrlo es la acumulación. Esta acumulación desarrolla y amplifica una idea principal, lo que acerca los discursos al estilo periódico, que estructura el contenido «en una serie de partes (períodos) que desarrollan un razonamiento completo» (Azaustre y Casas 2011: 146). Este estilo periódico basado en la acumulación se logra a través del recurso de la enumeración, fundamental en los discursos de *La Celestina*. De este modo, la coordinación o yuxtaposición de elementos que amplían una idea inicial es una fórmula muy recurrente⁶, y delimita el tipo de período utilizado en la obra: el período de miembros e incisos⁷.

El personaje de Celestina es la figura principal de la obra, tanto por su relevancia dentro de la acción, como por la cantidad de discursos que pronuncia en sus intervenciones. Debido a su condición de alcahueta, el discurso cuyo objetivo es incidir en el futuro de su oyente —el deliberativo— es, junto con el demostrativo, característico de toda la obra, el más utilizado. El género judicial presenta menos ejemplos, y solo aparece en momentos puntuales en los que Celestina se defiende de alguna acusa-

4.— La clasificación por géneros retóricos no es necesaria en los demás personajes, ya que solo se analizará un ejemplo representativo dentro del reducido número de parlamentos que pronuncia cada uno. En el caso de Celestina, figura con el mayor número de discursos pronunciados, la división genérica facilitará el estudio de los cinco seleccionados para el análisis.

5.— De los discursos analizados, todos hacen uso en alguna ocasión del estilo periódico.

6.— Como muestra significativa, algunos discursos que presentan esta estructura son: Canet (2011: 186-188; 196-199; 201-202; 204-205 y 341-346); Russell (1991: 284-286; 297-301; 417-421; 506-515 y 585-591).

7.— Las características de este período constituyen una descripción del estilo en *La Celestina* (Azaustre y Casas 2011: 151). El otro tipo, el período circular (Azaustre y Casas 2011: 151), tiene una presencia reducida en la obra, y solo aparece junto al uso del *locus a fitione*, de manera que los personajes, al valorar posibilidades futuras o que podrían haber ocurrido en el pasado, lo utilizan en forma de condicionales.

ción. Un último discurso significativo es el conjuro para encantar el hilado que acabará enamorando a Melibea (Russell 1991: 292)⁸.

La característica predominante de los discursos de la alcahueta es el uso acusado de la *auctoritas*⁹ como base de su argumentación. Aparece con extrema frecuencia tanto en el género demostrativo¹⁰ como deliberativo, los parlamentos propios de este recurso (Canet 2011: 201-202; Russell 1991: 297-301 y 327-329). La enumeración es también una figura muy abundante en sus discursos, relacionada con el anterior rasgo retórico. De esta forma, el encadenamiento de *exempla* constituye una de las fórmulas predilectas de la alcahueta para sus argumentaciones retóricas. Como últimas figuras recurrentes, destacan las exclamaciones e *interrogaciones*, que intentan reflejar la exageración y la abundante palabrería que caracterizan a un personaje como la alcahueta.

Discursos demostrativos

El primer discurso demostrativo de la obra aparece en el tercer auto, momento en el que Sempronio le pregunta a Celestina por la difunta madre de Pármeno, doña Claudina (Russell 1991: 284-286). Esta la describe en forma de alabanza, aunque el significado real sea todo lo contrario debido a su condición de alcahueta y bruja, hecho que convierte el parlamento en irónico. La conclusión desvía el discurso hacia el interés principal de Celestina en estos primeros momentos de la obra, que es poner al criado Pármeno de su parte. Con estructura también tripartita, lo más interesante de este parlamento es la adición textual que presenta, fragmento que Rojas incluye en su *Tragicomedia*, y que constituye un cambio significativo tanto en esta intervención como en las de toda la obra.

En la primera parte del discurso la alcahueta subraya la autoridad que posee para hablar de la madre de Pármeno por la estrecha amistad que tuvieron: «Aquí está Celestina que le vido nacer y le ayudó a criar» (Russell 1991: 284). El punto de partida de esta idea es la lógica presentación del orador como alguien que tiene autoridad y conocimientos para ha-

8.– El texto literario será citado y transcrito en el trabajo a través de dos ediciones (Russell: 1991 y Canet: 2011) y siguiendo el siguiente criterio: Para los discursos de la *Comedia de Calisto y Melibea* se utilizará la edición de esta obra de Canet (2011); para los discursos exclusivos de la *Tragicomedia* la edición utilizada será la de Russell (1991). Los discursos contenidos en la *Comedia* pero que presenten adiciones textuales en la *Tragicomedia* posterior serán citados también por la edición de Russell (1991).

9.– Lausberg 1966: § 426.

10.– Como ejemplos de discursos demostrativos, véase Russell 1991: 286-288; 313-314 y Canet 2011: 247.

blar sobre el tema en cuestión¹¹. Al tratarse de una alabanza a un muerto, esta característica se traduce en la cercanía al difunto. Después de una comparación de origen popular para mostrar la profunda relación que mantenían —«Su madre y yo, uña y carne» (Russell 1991: 284)—, Celestina introduce una enumeración de construcciones anafóricas, con el mismo objetivo¹²: «Juntas comíamos, juntas dormíamos, juntas habíamos nuestros solazes, nuestros consejos y conciertos» (Russell 1991: 284). La comparación de su amistad con la de dos hermanas eleva la autoridad de Celestina para hablar de la muerte al mayor grado posible: «En casa y fuera, como dos hermanas» (Russell 1991: 284). Por último, una serie de exclamaciones reprochan a la muerte, que aparece personificada, la injusticia que comete al acabar con la vida de los que todavía no deben morir, fragmento que Peter E. Russell incluye dentro del tradicional *planctus*¹³: «¡O muerte, muerte! ¡A cuántos privas de agradable compañía! ¡A cuántos desconsuela tu enojosa visitación! Por uno que comes con tiempo, cortas mill en agraz» (Russell 1991: 284).

El núcleo del discurso constituye una *descriptio* de persona¹⁴, fragmento que incluye Rojas en la *Tragicomedia*, por lo que se trata de una adición al texto original, con el objetivo de ampliar la descripción de doña Claudina. La primera parte de la descripción la forman dos condicionales y una reiteración de negaciones¹⁵, con un claro paralelismo en su estructura.: «Si yo traía el pan, ella la carne; si yo ponía la mesa, ella los manteles. No loca, no fantástica ni presumptuosa, como las de agora» (Russell 1991: 285). La segunda parte es la principal de la descripción, con una clara ironía en todo el pasaje. Celestina comienza recordando el buen trato que la gente mostraba con doña Claudina, a la que llamaban «señora Claudina» en el

11.— En último término, este rasgo se conecta con una de las características habituales del exordio: el moderado elogio que el orador hace de uno mismo para captar la benevolencia del auditorio. Véase Lausberg, 1966: § 274 y 275 (α).

12.— Relacionado con el concepto de *expolitio*, figura que consiste según Lausberg (1966: § 830) en «pulir y redondear un pensamiento mediante la variación de su formulación elocutiva y de los pensamientos secundarios pertenecientes a la idea principal (...) La figura consiste, pues, en insistir sobre el pensamiento capital expuesto».

13.— El *planctus* o lamentación pertenece, como apuntan Azaustre y Casas (2011: 48), a los «tópicos tradicionales de cosa», y dentro de este grupo a la «tópica de la consolación» (2011: 57), que agrupa los diversos lamentos por culpa de la muerte. Este caso concreto puede relacionarse con una variación del tópico de «la muerte se lleva primero a los mejores» (2011: 58), entendiendo por mejores a los que todavía no deben morir, con la injusticia de la muerte como otro tópico que se desprende del principal.

14.— «El empleo de la *evidentia* para dar a conocer una persona mediante la descripción personal y la pintura de su comportamiento» (Lausberg 1966: § 818). La *evidentia*, concepto más general, es «la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles» (Lausberg: 1966 § 810).

15.— Las descripciones por medio de la *negatio* se incluyen dentro del *locus per positionem et negationem* (Lausberg 1966: § 394). Se relacionan, como apunta Lausberg, con el *locus a simili* por ser lo opuesto a esta —una descripción por contrarios, y no por semejanzas—.

peor de los casos —el saludo lo rememora Celestina en estilo directo—. Si se tiene presente la baja condición de la madre de Pármeno, cuyos oficios eran el de alcahueta y hechicera, el tono humorístico se vuelve indudable para el lector. Además, se apunta el otro rasgo que caracterizará el final de la descripción, su gusto por el vino¹⁶. Este se deduce por la mención del jarro, metonimia clara del tipo «continente por contenido»: «En mi ánima, descubierta se yva hasta el cabo de la ciudad con su jarro en la mano, que en todo el camino no oya peor que ‘¡Señora Claudina!’» (Russell 1991: 285).

Antes de la descripción humorística sobre su afición al vino, Celestina subraya la inteligencia de doña Claudina con un refrán popular: «Quando pensava que no era llegada, era de buelta»¹⁷ (Russell 1991: 285). A partir de este momento, el humor de la descripción se basa en la hipérbolo, con las cantidades desmesuradas de vino que tomaba la madre de Pármeno como elemento principal: «Que jamás bolví sin ocho o diez gostaduras, un açumbre en el jarro y otro en el cuerpo (...) dondequiera que oviésemos sed entrávamos en la primera taverna; luego mandava echar medio açumbre para mojar la boca» (Russell 1991: 285). Otra característica importante en la segunda parte de la descripción, y que deriva de esta afición por beber, es la confianza que tenían los taberneros en doña Claudina, a la cual le fiaban sin ningún impedimento. Aunque Celestina pueda creerse este hecho, para un lector que conoce la baja condición y el reprochable oficio de la madre de Pármeno —a la cual juzgan por bruja—, este final de alabanza contiene un claro grado de ironía, ya que es muy improbable que pudiese cumplir con las muchas deudas que tendría por su debilidad con el vino: «Ansí le fiavan dos o tres arrobas en veces (...) Su palabra era prenda de oro en quantos bodegones avía (...) Mas a mi cargo, que no le quitaron la toca por ello, sino quanto la rayaban en su taja, y andar adelante¹⁸» (Russell 1991: 285-286). Por último, la conclusión es una declaración de intenciones de la alcahueta, que desea atraer a Pármeno para poder «desplumar» a su amo Calisto. Una condicional recapitula todas las cualidades que la alcahueta otorga a doña Claudina, y expresa el deseo de que el criado sea de la misma condición, es decir, un pícaro, algo que promete conseguir. Estas líneas finales con-

16.— La tópica afición del vino de las alcahuetas está motivada por una larga tradición, que se remonta a las *lenae* o proxenetas de la comedia y poesía latinas, como señalan en su edición tanto Russell (1991: 285 n. 28) como Lobera *et alii* (2011: 101 n. 58).

17.— Similar al actual «cuando tú vas, yo vengo».

18.— Como apuntan Lobera *et alii* (2011: 101 n. 66), la ‘taja’ era «una tableta o varilla de madera o de caña en la que se iban haciendo muescas según lo que su propietario consumía o compraba de fiado. Existía la expresión *beber sobre taja*, que Covarrubias explica como ‘del que come y bebe y saca de la tienda fiado, y algunos a nunca pagar’ ». La posibilidad de que doña Claudina sea una de estas personas que beben sin pagar aumenta considerablemente, confiriendo al final del texto el sentido irónico señalado.

firman el sentido irónico de la anterior alabanza a la madre de Pármeno: «Si tal fuese agora su hijo, a mi cargo que tu amo quedase sin pluma y nosotros sin queixa. Pero yo le haré de mi fierro, si vivo. Yo le contaré en el número de los míos» (Russell 1991: 286).

Un último discurso demostrativo importante aparece en el noveno auto. Al ser este momento de la obra una comida entre varios personajes, la situación dramática es propicia para los discursos, de ahí que en este auto sean un elemento abundante¹⁹. El parlamento de la alcahueta constituye una alabanza del pasado, en el que su vida era mucho más próspera que ahora. Esta idea tópica, predominante en todo el pasaje, tiene numerosas implicaciones en el caso de Celestina, debido a su condición de alcahueta. Su prosperidad residía en el éxito que tenía su casa de mancebía, especialmente entre los hombres de oficios religiosos. Esta declaración de la alcahueta convierte la añoranza de su vida pasada en un vituperio humorístico contra los clérigos y sus relaciones al margen del voto de castidad (Russell 1991: 417-421).

El discurso se inicia con una exclamación, que como apunta Peter E. Russell está tomada de un refrán conocido²⁰, y expresa esta idea de un tiempo pasado mejor: «Ay, ¡quién me vido y quién me vee agora!. No sé cómo no quiebra su corazón de dolor». A continuación, una breve descripción de la pasada prosperidad antecede a una imagen tópica de la rueda de la Fortuna²¹, con su conocido significado de la volubilidad de los estados. Esta aparece representada por una noria y sus arcaduces: «Mundo es, passe, ande su rueda, rodee sus alcaduzes, unos llenos, otros vazíos. Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece: su orden es mudanças» (Russell 1991: 417-418). El resto de este pasaje inicial está formado por una *expolitió* de la idea principal, dividida en dos partes. En la primera predomina el uso de las sentencias para desarrollar el concepto de la añoranza del pasado, al que se relaciona con otro tópico muy extendido, el *tempus fugit*. Su asociación resulta lógica, ya que ambos tienen la brevedad como característica fundamental. La segunda parte, adición textual basada en un pasaje de Petrarca²², está formada por una enumeración de contrarios y una gradación con un claro *incrementum* semántico²³. La dos construcciones amplían el tópico del *tempus fugit*, relacionado en todo este fragmento con la pérdida de la fama y la riqueza:

No puedo dezir sin lágrimas la mucha honrra que entonces tenía, aunque por mis pecados y mala dicha poco a

19.- Russell 1991: 404-406 y 417-421; Canet 2011: 285-286.

20.- «Adaptación del refrán ‘quien te vido y te ve agora, ¿cual es el corazón que no llora?’» (Russell 1991: 417 n. 76).

21.- Tanto Russell (1991: 417 n. 77) como Lobera *et alii* (2011: 214 n. 143) lo señalan.

22.- Como señala Russell (1991: 418 n. 82).

23.- Azaustre y Casas (2011: 99).

poco ha venido en disminución. Como declinavan mis días, assí se disminuía y menguava mi provecho. Proverbio es antigo, que quanto al mundo es, o crece o decrece. Todo tiene sus límites, todo tiene sus grados. Mi honrra llegó a la cumbre, según quien yo era; de necesidad es que demengüe y abaxe. Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida. Pero bien sé que sobí para decender, florecí para secarme, gozé para entristecerme, nascí para bivar, viví para crecer, crecí para envejecer, envejecí para morirme. (Russell 1991: 418).

La segunda parte del discurso constituye la crítica contra la inmoralidad de los clérigos, construida mediante la descripción de la vida próspera que tuvo la alcahueta, en la cual ellos fueron sus mejores clientes. Después de una descripción explícita del funcionamiento de la casa de citas y de la autoridad de la alcahueta, el discurso se centra en los clérigos. El pasaje está construido de forma hiperbólica, con una mezcla entre elementos religiosos y profanos. Con esta estructura se quiere resaltar el gran poder de Celestina, hasta tal punto que hace olvidar a los clérigos la religión:

Todas me obedescían (...) coxo tuerto o manco, aquél havían por sano que más dinero me dava. Mío era el provecho, suyo el afán. Pues servidores, ¿no tenía por su causa dellas? Cavalleros, viejos y moços; abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes. En entrando por la yglesia, vía derrocar bonetes en mi honor, como si yo fuera una duquesa. El que menos avía que negociar conmigo, por más ruyn se tenía. De media legua que me viesesen, dexavan las Horas: uno a uno y dos a dos, venían a donde yo estava, a ver si mandava algo, a preguntarme cada uno por la suya. Que hombre avía, que estando diciendo missa, en viéndome entrar se turbava, que no fazia ni dezía cosa a derechas (Russell 1991: 419).

A continuación, la importancia de Celestina se expresa a través de una enumeración de apelativos que los clérigos utilizaban para dirigirse a ella, todos con un marcado componente irónico por su tono afectivo y respetuoso. La anáfora es la figura utilizada para construir esta enumeración, recurso que confiere al fragmento un carácter hiperbólico. La multitud de personas que tratan con la alcahueta está sugerida mediante estas repeticiones. El final del fragmento constituye una vuelta al tópico del *tempus fugit* y la mudanza de la fortuna, con la inclusión de un refrán que encierra el estado de miseria en el que se halla ahora (Russell 1991: 420 n. 87):

Unos me llamavan «señora», otros «tía», otros «enamorada», otros «vieja honrrada». Allí se concertavan sus ve-

nidas a mi casa, allí las ydas a [las suyas], allí se me ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas, besando el cabo de mi manto, y aun algunos en la cara, por me tener más contenta. Agora hame traydo la fortuna a tal estado que me digas: «buena pro [te] hagan las çapatas (Russell 1991: 419-420).

El pasaje anterior es un ataque directo a los religiosos, suavizado a través de la breve intervención de Sempronio justo después, en la cual se muestra incrédulo ante las palabras de Celestina. Sin embargo, aunque la alcahueta admite que no todos los clérigos eran deshonestos, la descarnada crítica contra ellos sigue en esta parte final del discurso, con la ironía como elemento fundamental. Celestina confiesa que algunos eran muy castos y honrados, pero en la siguiente frase opina que era la envidia lo que les hacía comportarse así. De inmediato achaca la inmoralidad de los religiosos al volumen de la clerecía, que al ser muy numerosa contiene algunos hombres que mantuvieron a las de su oficio, es decir, a las prostitutas, algo que todavía sigue ocurriendo según la alcahueta. El buen trato que recibía por parte de estos hombres aparece más adelante, con una enumeración de los alimentos con los que le agasajaban. La ironía se reitera mediante la identificación de esos regalos con los diezmos de la iglesia, que servían para alimentar a sus devotas, es decir, a sus concubinas mantenidas. Por último, una *interrogatio* más una exclamación expresan la abundancia de vino de la que disfrutaba Celestina, con un leve recuerdo del tópico del bebedor anciano, que reconoce cualquier vino tan solo a través del olor. La frase final es un lamento por la mudanza de su fortuna, que cierra el discurso con uno de los tópicos iniciales, el cual le confiere una estructura circular:

Que muchos viejos devotos havía con quien yo poco medrava, y aun que no me podían ver. Pero creo que de embidia de los otros que me hablaban. Como la clerezía era grande, havía de todos, unos muy castos, otros que tenían cargo de mantener a las de mi oficio. Y aun todavía creo que no faltan (...) entran por mi puerta muchos pollos, gallinas, ansarones, perdizes, tórtolas, perniles de tocino, tortas de trigo, lechones. Cada qual, como lo recibía de aquellos diezmos de Dios, assí lo venían luego a registrar, paa que comiesse yo y aquellas sus devotas. Pues ¿vino? ¿no me sobraba? ¡De lo mejor que se bevía en la cibdad, venido de diversas partes! (...) Que harto es que una vieja como yo, en oliendo cualquier vino, diga de dónde es (...) No sé como puedo vivir, cayendo de tal estado (Russell 1991: 420-421).

Discursos deliberativos

El género deliberativo aparece ya en el primer auto, en un momento de la obra que Cortijo (1997: 413) denomina «la *disputatio*²⁴ entre Celestina y Pármemo». Pármemo se muestra al principio en contra de la alcahueta y Sempronio, que quieren beneficiarse de la locura amorosa de su señor. Celestina, que sabe que necesitará al joven criado de su parte para conseguir su objetivo, utiliza los discursos para convencerle. El objetivo del primero de ellos es el de ganarse el favor de Pármemo (Canet 2011: 201-202). Para ello, la alcahueta utiliza hábilmente el mal de amor de su amo Calisto para introducir la idea que le interesa, los impulsos sexuales naturales e inevitables del ser humano. Después de una argumentación basada en la naturaleza y la religión como fuentes de autoridad, se dirige a Pármemo para interpellarle sobre sus propios deseos, sabedora de que el criado los posee debido a su juventud. Después de esta intervención de Celestina, Pármemo admite sus impulsos, y Celestina le promete satisfacerlos con una de las prostitutas que se aloja en su casa, siempre que este se muestre a su favor en los tratos que tiene con Calisto.

Este discurso de género deliberativo presenta una estructura tripartita, con el núcleo subdividido en la *narratio* y *argumentatio*. Celestina comienza su parlamento mostrándose feliz por poder confesarle a Pármemo el amor que siente por él, forma clara de *captatio benevolentiae*: «Plázeme, Pármemo, que avemos avido oportunidad para que conoscas el amor mío contigo...» (Canet 2011: 201). Sin embargo, al estar Pármemo en su contra, denomina su amor como «immérito» (Canet 2011: 201), e introduce a continuación una sentencia de carácter religioso que refuerza el afecto que le tiene, el cual no abandona a pesar de su rechazo: «Y digo inmérito por lo que te he oído decir de que non hago caso, porque virtud nos amonestá sufrir las tentaciones y no dar mal por mal...» (Canet 2011: 201). El uso exhaustivo de la *auctoritas*²⁵ por parte de Celestina es una constante a lo largo de sus parlamentos, ya que constituyen la base que sustenta su argumentación. Este recurso lo vuelve a utilizar de nuevo, ahora basándolo en su experiencia como anciana, en contraposición a la juventud de Pármemo, algo que también señala Cortijo (1997: 415) en su artículo: «y especial quando somos tentados por moços y no bien instrutos en [o] mundano...» (Canet 2011: 201). Después de recordarle que a pesar de su vejez todavía mantiene sus sentidos de la vista y oído intactos, y que gracias a ellos ha escuchado las críticas que le decía a Calisto sobre sus

24.– Lausberg (1966: § 1146) la incluye dentro del concepto amplio *declamatio*, que es «el ejercicio con discursos orales». La propia del *genus deliberativum* se denomina *suasoria* (1966: § 1148), y su objetivo sigue siendo el de persuadir.

25.– Las fuentes de donde se toman las sentencias, además del folclore y la poesía que apunta Lausberg (1966: § 426), incluyen también la religiosa y la clásica, muy importantes en *La Celestina*.

intenciones, utiliza una metonimia para expresar su sabiduría de anciana por última vez en esta parte inicial del discurso: «...no solo lo que veo oyo y conozco, mas aun lo entrínseco con los intelectuales ojos penetro.»²⁶ (Canet 2011: 201).

La parte central comienza con una construcción a modo de apóstrofe —«Has de saber, Pá[rmeno]...» (Canet 2011: 201)— que introduce el asunto principal, el mal de amor de Calisto. Aunque anteriormente haya apuntado que el núcleo del discurso contenía tanto la *narratio* como la *argumentatio*, esta última parte es la principal. A la breve tesis expuesta por Celestina —el enamoramiento de Calisto— le sigue toda una argumentación retórica sobre el tópico del poder del amor, resumido en una sentencia que la alcahueta introduce ya desde el inicio: «el amor impervio todas las cosas vence» (Canet 2011: 202). A continuación, le sigue una enumeración de dos condiciones inherentes al hombre y a la mujer, ambas dispuestas mediante el *locus a maiore ad minus*²⁷. La última de las conclusiones, que corresponde con la más discutible según la moral cristiana de la época —el disfrute del placer sexual, que conduce a la lujuria— es sustentada por Celestina a través de su torcida interpretación de las Santas Escrituras, que le sirve para apoyarse en la *auctoritas* divina:

Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas: la primera, que es forçozo el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre; la segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dolçura del soberano deleyte, que por el Hazedor de las cosas fue puesto porque el linaje de los hombres perpetuasse, sin lo qual perescería» (Canet 2011: 202).

La argumentación termina con la aplicación de estas condiciones naturales al resto de seres vivos, a través de la estructura basada en la negación «no solo...mas», figura denominada *correctio*²⁸. A través de ella introduce una enumeración de elementos yuxtapuestos, que corresponden a distintas especies del reino animal, para acabar en los vegetales, en los cuales se detiene —debido a su aparente condición asexual— y subraya también su sexualidad mediante una descripción pormenorizada²⁹:

26.— El tipo de relación es en este caso de continente-contenido, concretamente «la denominación de propiedades espirituales mediante partes corporales» (Lausberg 1966: § 568).

27.— Según Lausberg (1966: § 396) «El *locus a maiore ad minus* prueba lo menos por lo más, ya que lo menos está contenido en lo más».

28.— Tipo de figura lógica en la que «el orador o poeta rechaza una palabra inicialmente propuesta, para sustituirla por otra más precisa» (Azaustre y Casas 2011: 133). La modalidad utilizada en este caso es la que «enfrenta una idea a la negación de su contrario, con el fin de intensificar su expresión (...) presenta dos esquemas fundamentales de desarrollo: no A, sino B; y B, no A» (Azaustre y Casas 2011: 117).

29.— Las dos enumeraciones anteriores constituyen un nuevo uso de la *expolitio* (Lausberg 1966: § 830).

Y no solo en la humana especie, mas en los pesces, en las bestias, en las aves, en las reptilias; y en lo vegetativo, algunas plantas han este respeto, si sin interposición de otra cosa en poca distancia de tierra están puestas, en que ay determinación de herbolarios y agricultores ser machos y hembras (Canet 2011: 202).

La conclusión que Celestina quiere hacer ver a Pármeno es simple: la inevitabilidad del amor y el deseo sexual son condiciones naturales que también le afectan como individuo joven que es. Por este motivo, el final del discurso comienza con una *interrogatio* más una exclamación llena de diminutivos afectivos, que desprenden una clara malicia sexual por parte de la alcahueta ante la inocencia del joven criado: «¿Qué dirás a esto, Pármeno? ¡Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplezico» (Canet 2011: 202). La reacción avergonzada de Pármeno se aprecia por la siguiente *interrogatio* de Celestina —¿Lobitos en tal gestic? « (Canet 2011: 202)—, explicada por Russell en su edición: «el comento de Celestina indica que Pármeno está haciendo pucheros de disgusto que, por lo feo, recuerdan la cara del lobo» (1991: n. 203). El discurso de la alcahueta termina con dos exclamaciones: la primera posee un evidente tono sexual —¡ravia mala me mate si te llego a mí, aunque vieja! (Canet 2011: 202)—; la segunda forma parte de la descripción física que hace de la juventud del criado, edad en que los deseos sexuales son más intensos: «Que la boz tienes ronca, [las] barbas te [apuntan]; mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga» (Canet 2011: 202).

Un segundo discurso deliberativo importante aparece también en el primer auto, y constituye otro parlamento en el que Celestina aconseja al criado Pármeno, esta vez sobre cómo debe comportarse con su amo Calisto, y sobre la conveniencia de su amistad con Sempronio. Todos los consejos de la alcahueta están orientados hacia su propio enriquecimiento, objetivo para el cual necesita de la colaboración del criado, que intenta conseguir con este tipo de parlamentos. Dividido en tres partes, destaca el uso exhaustivo que la alcahueta hace de la *auctoritas*, con los refranes y la figura ejemplar como recursos más utilizados (Canet 2011: 204-205).

El inicio está formado por un apóstrofe cuyo fin es captar la atención de Pármeno. Celestina utiliza el apelativo «hijo», además de confesarle que él es el objetivo real de su llegada a la casa de Calisto, como forma de *captatio benevolentiae*: «...oye agora, mi hijo, y escucha, que aunque a un fin soy llamada, a otro soy venida, y maguera que contigo me aya fecho de nuevas, tú eres la causa» (Canet 2011: 204). La *captatio benevolentiae* se amplía en este caso con otra posibilidad que ofrece esta parte del discurso, conmover los afectos del oyente. Celestina, sabedora de la codicia de Pármeno al ser este un pobre criado, inventa la historia de una posible herencia que su padre le legó antes de morir, y que le entregará cuando

este sea un hombre maduro, condición que para la alcahueta significa estar de su parte. De esta forma el criado otorgará una mayor importancia a su parlamento, por la posibilidad de esa futura herencia³⁰:

Hijo, bien sabes cómo tu madre, que Dios aya, te me dio biviendo tu padre, el qual (...) enbió por mí y en su secreto te me encargó y me dixo (...) que te buscasse y [a] llegasse y abrigasse; y quando de complida edad fueses, tal que en tu bivar supieses tener manera y forma, te descubriesse adónde dexó encerrada tal copia de oro y plata que basta más que la renta de tu amo Calisto (Canet 2011: 204).

La segunda parte del discurso comienza con la crítica de Celestina a los pocos logros que ha conseguido Pármeno a lo largo de su vida, para después aconsejarle sobre cómo debe comportarse con Calisto y Sempronio si quiere mejorar. La alcahueta recurre a una cita de Séneca para censurar la vida del criado, la cual se ha caracterizado por un constante cambio de amos. Se trata de un nuevo uso de la *auctoritas*, esta vez de procedencia clásica³¹:

Sin dubda dolor he sentido porque has por tantas partes vagado y peregrinado, que ni has havido provecho ni ganado debdo ni amistad, que como Séneca dize: «Los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades, porque en breve tiempo con ninguno no pueden firmar amistad... (Canet 2011: 204).

El siguiente pasaje constituye una ampliación del *argumentum* iniciado anteriormente dividido en dos partes. La primera la forma una enumeración de sentencias, por lo que Celestina vuelve a utilizar la *auctoritas* —esta vez de índole popular— como base de su argumentación. Las conjunciones copulativas «y» y «ni» sirven para coordinar las sentencias, y desde un punto de vista retórico puede considerarse como uso anafórico por su gran reiteración. En la última de las sentencias aparece un políptoton, otra figura de repetición bastante utilizada en los discursos de Celestina:

...y el que está en muchos cabos, no está en ninguno; ni puede aprovechar el manjar a los cuerpos que en comiendo se lança; ni ay cosa que más la sanidad impida

30.— Russell (1991: 256 n. 215) interpreta esta historia como un fallo artístico del primer autor, que Rojas no continua. Sin entrar en estas valoraciones estéticas, su importancia retórica como parte de la *captatio benevolentiae* sigue siendo la misma.

31.— Según Russell (1991: 257 n. 217), todo este pasaje es una traducción abreviada de la primera parte de la *Epistula II* de Séneca. Las ediciones de Canet (2011: 204 n. 46) y Lobera *et alii* (2011: 72 n.507) también señalan las fuentes clásicas del fragmento.

que la diversidad y mudança y variación de los manjares; y nunca la llaga viene a cicatrizar, en la qual muchas melezinas se tiemplan; ni convalesce la planta que muchas veces es traspuesta; y no ay cosa tan provechosa que en llegando aproveche (Canet 2011: 204).

Después de esta enumeración, Celestina hace una recapitulación de lo dicho e introduce los consejos —y una de las dos tesis del discurso, la vida reposada— mediante el uso del imperativo, pasaje que inicia la *narratio* del parlamento: «Por tanto, mi hijo, dexa los ímpetus de la juventud y tórname con la doctrina de tus mayores a la razón. Reposa en alguna parte...» (Canet 2011: 204). A continuación, una *interrogatio* sugiere a Pármeno la conveniencia de asentar su vida en torno a Celestina, algo que se subraya también mediante una enumeración intensificadora: «... y ¿dónde mejor que en mi voluntad, en mi ánimo, en mi consejo, a quien tus padres te remitieron?» (Canet 2011: 204). La alcahueta, antes de seguir aconsejando a Pármeno, hace uso como en otras ocasiones de su condición de madre adoptiva, para que el criado se vea obligado a cumplir su voluntad, con una oración de tono amenazador. Los consejos están contruidos mediante el uso del imperativo, y giran en torno al propio interés de Celestina:

Y yo, así como verdadera madre tuya, te digo, so las maldiciones que tus padres te pusieron si me fuesses inobediente, que por el presente sufras y sirvas a este tu amo que procuraste, hasta en ello haver otro consejo mío; pero no con nescia lealdad, proponiendo firmeza sobre lo movable, como son estos señores d'este tiempo. Y tú gana amigos, que es cosa durable; ten con ellos constancia; no vivas en flores. Dexa los vanos prometimientos de los señores, los quales desechan la substancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos (Canet 2011: 204-205).

El último consejo que Celestina da a Pármeno, servir a Calisto de forma interesada, enlaza con el siguiente pasaje del discurso, en el cual la alcahueta ataca a los nobles por el desprecio que tienen a sus sirvientes. Una comparación animal de carácter negativa —el amo noble identificado con la sanguijuela, un parásito— precede a la enumeración de los agravios que estos cometen contra sus criados. A continuación, dos figuras ejemplares siguen desarrollando esta idea del amo cruel³². La primera es un recuerdo de la vida miserable del cortesano, cuyo origen es el tópico del desprecio por la vida de palacio y el anhelo del *aurea mediocritas*. La segunda figura ejemplar es de origen bíblico, en concreto alude a la historia de la probática piscina, especie de estanque milagroso en el que sanaba

32.— Todo el fragmento constituye un uso de la *expositio* (Lausberg 1966: § 830).

uno de cada cien enfermos que se bañaban en él³³. Esta referencia religiosa quiere expresar el reducido número de amos nobles bondadosos, a través de su comparación con el limitado poder curativo del estanque. Dos razonamientos que se basan en la imitación de los amos, los cuales solo se preocupan de propio interés, además de una alusión al tópico que ensalza la antigua nobleza en comparación con la moderna³⁴, cierran esta parte central del parlamento:

Como la sanguijuela saca la sangre, desagradescen, injurian, olvidan servicios, niegan gualardón. ¡Guay de quien en palacio envejece! Como se escribe de la probática piscina, qu[e] de ciento entran, sanava uno. Estos señores d'este tiempo más aman a sí que a l[os] suyos, y no yerran. Los suyos ygualmente lo deven hazer. Perdidas son las mercedes, las magnificencias, los actos nobles. Cada uno d'estos cativan y mezquinamente procuran su interesse con los suyos; pues aquellos no deven menos hazer, como sean en facultades menores, sino bivir su ley (Canet 2011: 205).

La *conclusio* constituye una recapitulación de la parte final del discurso, la más importante de todas. Los defectos que la alcahueta enumera sobre el amo malvado se los adscribe en esta parte a Calisto, interpellando a Pármeno para que le haga caso: «Dígolo, hijo Pármeno, porque este tu amo, como dizen, me parece rompenescios; de todos se quiere servir sin merced. Mira bien, créeme» (Canet 2011: 205). Por último, le vuelve a recordar la posibilidad que tienen de enriquecerse, y como consejo final le sugiere su amistad con Sempronio, algo que a la alcahueta le conviene para dominar a Calisto: «Caso es ofrecido, como sabes, en que todos medremos y tú, por el presente, te remedies (...) Y mucho te aprovecharás siendo amigo de Sempronio» (Canet 2011: 205).

Otro discurso deliberativo importante aparece al inicio del cuarto auto, momentos antes de la llegada de Celestina a la casa de Melibea para enamorarla de Calisto con el hilo encantado. Se trata de un monólogo en el cual la alcahueta reflexiona sobre cómo debe actuar cuando trate con la dama, que muestra también sus dudas acerca del éxito de tan peligroso encargo. El soliloquio está lleno de exclamaciones e *interrogationes*, figuras expresivas que manifiestan el estado anímico convulso del personaje, además de ser un recurso retórico muy común de los monólogos (Russell 1991: 297-301).

33.– Russell (1991: 258 n. 222) lo explica con más detalle en su edición.

34.– Se trata de una extensión de la lucha de los modernos o jóvenes contra los antiguos o viejos, tópico que señala Curtius (1955: 148) para las pugnas literarias. En este caso es una crítica contra la nobleza moderna, en comparación con la de tiempos pasados, a la cual se considera como ideal.

El comienzo está formado por dos refranes populares, que expresan la prudencia con la que se debe afrontar cualquier empresa. El uso de la *auctoritas* como base de la argumentación es una de las características principales de los discursos de la alcahueta. A continuación, la alcahueta pondera la posibilidad de que su entrevista con Melibea le perjudique, sobre todo si esta se entera de sus verdaderas intenciones. Se trata del recurso retórico *locus a fictione*³⁵, que muestra la prudencia de la alcahueta a la hora de tomar decisiones:

...aquellas cosas que bien no son pensadas, aunque algunas vezes ayan buen fin, comúnmente crían desvariados efetos. Assí que la mucha especulación nunca carece de buen fruto (...) podría ser que si me sintiessen en estos passos, de parte de Melibea, que no pagasse con pena que menor fuesse que la vida, o muy amenguada quedasse, quando matar no me quisiessen, manteándome, o açotándome muy cruelmente. Pues amargas monedas serían éstas (Russell 1991: 297-298).

El resto de la parte central del soliloquio sigue desarrollando el *locus a fictione*, con la incertidumbre de Celestina sobre el devenir de los acontecimientos. Las exclamaciones, que muestran la agitación de la alcahueta, y las *interrogationes*, que expresan las dudas acerca de las decisiones que debe tomar, son las figuras más utilizadas. Se aprecia también cierto paralelismo en las respuestas que se da a sí misma la alcahueta, con un claro uso de la anáfora, además de la inclusión de un refrán como parte de sus cavilaciones:

¡Ay, cuitada de mí! ¡En qué lazo me he metido! (...) ¿Qué haré, cuytada, mezquina de mí, que ni el salir afuera es provechoso ni la perseverancia carece de peligro? Pues ¿yré o tornarme he? ¡O dubdosa y dura perplexidad! No sé cuál escoja por más sano. En el osar, manifiesto peligro, en la covardía, denostada pérdida. ¿Adónde yrá el buey que no ara? Cada camino descubre sus dañosos y hondos barrancos. Si con el [hurto] soy tomada, nunca de muerta o encoroçada falto, a bien librar. Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? ¿Qué todas estas eran mis fuerças, saber y esfuerço, ardid y ofrecimiento, astucia y solicitud? (Russell 1991: 298-299).

35.— Definido como «la aplicación ficticia de un *locus* (...) consiste, pues, en la propia creación de un caso ejemplo» (Lausberg 1966: § 398). En realidad la parte central del discurso constituye un uso bastante libre de este recurso, mediante el cual la alcahueta valora todas las posibilidades.

Las reflexiones de Celestina se centran ahora en Calisto y su reacción si fracasa en su empresa. Una larga *interrogatio* que expresa la posibilidad de que el joven noble se sienta engañado precede a una oración basada en la *correctio*, con el esquema «si no A...B», que niega la reacción anterior de Calisto para introducir otra más. La parte central termina con la reproducción de las palabras del joven por Celestina, y que en el discurso está representado mediante el estilo directo. La última reacción de Calisto es una *interrogatio* más una exclamación que expresan su enfado. La exclamación utiliza el *locus a comparatione*³⁶, que enfrenta las ventajas que Celestina otorga a la gente con los engaños y agravios que hace a Calisto. El marcado paralelismo de las oraciones contrapuestas confiere a esta enumeración un carácter intensificador, como si se tratase de una serie interminable de injusticias:

Y su amo Calisto, ¿qué dirá, qué hará, qué pensará sino que ay nuevo engaño en mis pisadas y que yo he descubierto la celada por haver más provecho desta otra parte, como sofística prevaricadora? O, si no se le ofrece pensamiento tan odioso, dará bozes como loco. Dirá-me en mi cara denuestos rabiosos; proporná mill inconvenientes que mi deliberación presta le puso, diciendo: «tú, puta vieja, ¿por qué acrecentaste mis pasiones con tus promessas? ¡Alcahueta falsa, para todo el mundo tienes pies, para mí lengua; para todos obra, para mí, palabras; para todos remedio, para mí, pena; para todos esfuerço, para mí, [falta]; para todos luz, para mí, tiniebla! (Russell 1991: 299).

La última parte del monólogo corresponde con la resolución final que toma Celestina, que es la de ofender a Pleberio, padre de Melibea, antes que a Calisto, hombre mucho más joven y con un temperamento más impulsivo. Esta reflexión se introduce en forma de refrán, lo que demuestra la gran importancia del refranero no solo como parte fundamental de la *auctoritas*, si no por la relevancia que tiene a la hora de influenciar directamente en el pensamiento de los personajes, especialmente en el de Celestina. Esta determinación de la alcahueta esta precedida por una exclamación que constituye un *dilemma*³⁷, el cual expresa la desgracia en apariencia inminente, y que es un recurso que añade un grado más de angustia al monólogo, en contraste con la rápida determinación de la al-

36.– La diferencia con el *locus a simili* (Lausberg: § 394), ya definido, radica en que este relaciona miembros iguales, mientras que el *locus a comparatione* (Lausberg: § 395) relaciona miembros conceptualmente diferentes. En este caso la diferencia radica en el número de personas que establecen la comparación, hecha entre Calisto y el resto de personas.

37.– Según Lausberg (1966: § 393) el *dilemma* «al cerrar todos los caminos, crea un clima de tensión y es un recurso patético».

cahueta: «¡Pues triste yo! ¡Mal acá, mal acullá; pena en ambas partes! Quando a los extremos falta el medio, arrimarse el hombre al más sano es discreción. Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto» (Russell 1991: 300). Por último, dos exclamaciones expresan los ánimos que se da la alcahueta para afrontar el peligro, además de los buenos agüeros que ha visto a lo largo del camino, y que le confirman el éxito que tendrá. La importancia que le otorga Celestina y el gran número de supersticiones que describe —de las cuales algunas forman una adición textual a la *Tragicomedia*— revela su condición de hechicera, un rasgo muy característico del personaje:

¡Esfuerça, esfuerça, Celestina! ¡No desmayes! (...) Todos los agüeros se adereçan favorables o yo no sé nada desra arte; quatro hombres he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos. La primera palabra que oý por la calle fue de achaque de amores. Nunca he tropezado como otras veces. Las piedras parece que se apartan y me fazen lugar que passe, ni me estorvan las haldas, ni siento cansancio en andar. Todos me saludan. Ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto, tordo o cuervo ni otras noturnas (Russell 1991: 300).

La pareja de criados presenta unas características similares a los de la alcahueta, debido a su cercana relación en la obra y también por su misma posición social. De este modo, los refranes proliferan en sus discursos³⁸ como base de la *auctoritas*, aunque no de forma tan acentuada como los de Celestina. La característica propia de sus parlamentos es el uso de la ironía y el tono humorístico, en alguna ocasión conseguido a través del aparte, que crea una complicidad con el lector³⁹.

Uno de los discursos más significativos de Sempronio es el vituperio contra las mujeres que pronuncia en el primer auto, momento en el que Calisto ya se ha enamorado de Melibea. El criado intenta disuadirle de su enamoramiento con este discurso misógino, en el que destaca el uso de la *auctoritas* tanto clásica como bíblica y popular para justificar su argumentación. De disposición unitaria, el género al que pertenece el parlamento es el demostrativo, ya que constituye una descripción negativa de la mujer. Sin embargo, el objetivo que tiene en la obra lo engloba dentro del género deliberativo, puesto que Sempronio lo pronuncia con la pretensión de convencer a su amo del error que comete al enamorarse de Melibea. (Canet 2011: 186-188).

38.— Los siguientes discursos hacen uso del refranero: Canet 2011: 181-182; 186-188; 195-196; 196-199; 208-209; 211-212 y 272; Russell 1991: 277-278; 280-281 y 450-452.

39.— Por ejemplo el parlamento de Sempronio del tercer auto, que en el texto de la *Tragicomedia* incluye una pequeña adición textual con función amplificativa (Russell 1991: 280-281).

Sempronio comienza su discurso con una *interrogatio*, que confirma la molestia de Calisto por una dura crítica que el criado hace a su madre⁴⁰. A continuación, tres imperativos exhortan al joven a que aprenda de la historia, la filosofía y la poesía, saberes que advierten del peligro de la mujer a través del *exemplum*. El propio criado muestra a Calisto algunos casos, mediante la enumeración de varios autores de diferentes épocas y religiones⁴¹, pero que concuerdan en su desprecio a la mujer. Esta parte inicial constituye una *argumentatio* basada en el uso de la *auctoritas* clásica y bíblica, cuya función es la de sostener la posterior descripción peyorativa de Sempronio:

¿Escoziote? Lee los historiales, estudia los filósofos, mira los poetas. Llenos están los libros de sus viles y malos enxemplos y de las caídas que levaron los que en algo, como tú, las reputaron. Oye a Salomón do dize que las mugeres y el vino hazen a los hombres renegar. Conséjate con Séneca y verás en qué las tiene. Escucha a Aristóteles; mira a Bernardo. Gentiles, judíos, christianos y moros, todos en esta concordia están» (Canet 2011: 186-187).

Después de resaltar la virtud de algunas mujeres, tópico bastante usual en los discursos misóginos⁴², el criado describe la figura de la mala mujer a través de una *interrogatio* en la que, mediante un uso de la *congeries* similar a discursos de otros personajes, enumera sus principales defectos con una clara intención hiperbólica. La amplia construcción se caracteriza por una abundante yuxtaposición de elementos y el constante uso de la anáfora, que refuerza esta exageración. El inicio de la *interrogatio* se engloba dentro de la «tópica de lo indecible», y constituye el otro elemento que confiere al pasaje este carácter hiperbólico:

...muchas hovo y ay sanctas, virtuosas y notables, cuya resplandesciente corona quita el general vituperio. Pero d'estas otras, ¿quién te contaría sus mentiras, sus tráfgos, sus cambios, su liviandad, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías, que todo lo que piensa[n] osan sin deliberar, sus dissimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitude, su inconstancia, su testimoniar, su negar, su rebolver, su presumpción, su

40.– «Lo de tu abuela con el ximio (...)» es uno de los pasajes más difíciles de interpretar, y que ha producido una amplia bibliografía (*vid.* Russell 1991: 224 n. 69).

41.– Las obras de los autores aludidos en este fragmento son el *Ecclesiasticus* de Salomón, las *Epistulae morales ad Lucilium* de Séneca y la *Epistola de cura rei familiaris* de Bernardo Silvestre de Tours. La mención de autores de tan diversa índole tiene como función la de expresar la universalidad de la opinión contra la mujer (Russell 1991: 225 n. 72, 73 y 74).

42.– Como también señala Russell (1991: 225 n. 76).

vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su soberbia, su subjeción, su parlería, su golosina, su luxuria y suziedad, su m[ie]do, su atrevimiento, sus hechizerías, sus embayamientos, sus escarnios, su deslenguamiento, su desvergüença, su alcahuetería? (Canet 2011: 187).

Las últimas líneas del parlamento de Sempronio continúan con el vituperio a la mujer, pero ahora la crítica se centra en un defecto concreto, la hipocresía. Tres oraciones de marcada simetría desarrollan esta idea de la mujer falsa, que es argumentada justo después por medio de sentencias de carácter religioso, y que constituye un nuevo uso de la *auctoritas*. La combinación de una descripción pormenorizada más una argumentación basada en la *auctoritas*, es una fórmula constante en los pasajes que se incluyen dentro de la idea de *expolitio*:

Considera qué sesito está debaxo de aquellas grandes y delgadas tocas, qué pensamientos so aquellas gorgueras, so aquel fausto, so aquellas largas y autorizantes ropas. ¡Qué imperfección, qué alvañares debasso de templos pintados! Por ellas es dicho: «Arma del diablo, cabeça de pecado, destrucción de paraíso.» ¿No has rezado en la festividad de sant Juan [do] dize: «Las mugeres y el vino hazen los hombres renegar»; do dize: «Esta es la muger, antigua malicia que a Adam hechó de los deleytes del paraíso. Esta el linaje humano metió en el infierno. A esta menospreció Helías propheta», etc.? (Canet 2011: 187-188).

La descripción que Pármemo hace de Celestina en el primer auto constituye su discurso más importante, además de ser el retrato más preciso de la alcahueta en toda la obra. Pármemo, ante la llegada de Sempronio y Celestina a la casa de Calisto, intenta advertir a su amo de la baja condición de la alcahueta y de sus deshonorosos oficios mediante un retrato del personaje. Este discurso del género demostrativo, con una disposición unitaria, destaca por su gran uso de la enumeración y de la ironía, que confieren al parlamento un tono hiperbólico y humorístico (Canet 2011: 196-199).

El criado comienza su parlamento de manera parecida a la descripción que hace Celestina de doña Claudina⁴³. Los dos inicios presentan al orador como una figura con conocimientos para hablar del tema, recurso relacionado con el propio elogio que se hace el orador en el exordio de su discurso como forma de captar al público (Lausberg, 1966: § 274 y 275 (α)). En este caso, Pármemo se presenta como el mozo de los recados para la alcahueta, oficio de su niñez que le sirvió para ser testigo directo de la verdadera condición de Celestina: «Señor, yva a la plaça y trayála

43.- Discurso analizado anteriormente (Russell 1991: 284-286).

de comer, y acompañávala; suplía en aquellos menesteres que mi tierna fuerza bastava. Pero de aquel poco tiempo que la serví, recogía la nueva memoria lo que la vejez no ha podido quitar» (Canet 2011: 196). Después de describir la casa de la alcahueta como «apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada» (Canet 2011: 196), Pármene enumera los oficios de la alcahueta. Todos ellos estaban considerados en aquella época como los más deshonestos o propios de la gente de más baja condición, por lo que su mención sirve para identificar a Celestina con ese grupo de la sociedad⁴⁴: «Ella tenía seys oficios, conviene a saber: labradora, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera» (Canet 2011: 197). La ironía aparece a partir de este momento, como parte de la descripción de los trabajos de Celestina. De este modo, el significado sugerido en el caso del oficio de labradora, como reponedora de virgos en las doncellas es muy claro, y se confirma unas líneas después con la venta de falsas vírgenes que realizaba la alcahueta. Este pasaje irónico culmina con la descripción de las tercerías de Celestina, a las que Pármene retrata como si fuesen un oficio religioso:

...muchas moças d'estas sirvientes entravan en su casa a labrarse y a labrar camisas y gorgueras y otras muchas cosas (...) Asaz era amiga de estudiantes y dispenseros y moços de abades; a éstos vendía ella aquella sangre inocente de las cuytadillas, la qual ligeramente aventuravan en esfuerço de la restitución que ella les prometía. Subió su fecho a más, que por medio de aquellas comunicava con las más encerradas, hasta traer a execución su propósito. Y aquestas, en tiempo honesto, como estaciones, processiones de noche, missas del gallo, missas del alva y otras secretas devociones, muchas encubiertas vi entrar en su casa. Tras ellas, hombres descalços, contritos y reboçados, desatacados, que entravan allí a llorar sus pecados (Canet 2011: 297).

A partir de este momento, la descripción se centra en lo que Lobera *et alii* (2011: 56 n. 300) llaman «el laboratorio de Celestina», es decir, en los objetos que utilizaba para sus labores de curandera y hechicera. Una gran cantidad de enumeraciones constituyen el uso de la *congeries* más importante de la obra, en las que destaca el paralelismo de las construcciones y un constante uso de la anáfora. La descripción termina con una *interrogatio* que supone un nuevo uso de la tópica de «lo indecible» que Sempronio utiliza en el discurso analizado anteriormente (Canet 2011: 186-188). Algunos de los ejemplos más representativos de este extenso pasaje son los siguientes:

44.— Algo que también señalan Lobera *et alii* en su edición (2011: 54 n. 285).

Hazía solimán, afeyte cozido, argentadas bujelladas, cerrillas, llanillas, unturillas, lustres, lucentores, clarimientes, alvalinos y otras aguas de rostro, de rassuras de gamones, de cortezas de [e]spantalobos, de taraguntía, de hieles, de agraz, de mosto, destilladas y açucaradas. Adelgazava los cueros con çumos de limones, con turvino, con tu[é] tano de [ciervo] y de garça y otras confaciones. Sacava aguas para oler de rosas, de azahar, de jasmín, de trébol, de madreSelvia y clavellinas, mosquetas y almizcladas, polvorizadas con vino. Hazía lexías para enruviar, de sarmientos, [de] la carrasca, de centeno, de marrubios, con salitre, con alumbre y millifolia y otras diversas cosas (...) ¿Quién te podría dezir lo que esta vieja fazía? Y todo era burla y mentira (Canet 2011: 197-199).

Los personajes de Calisto y Melibea presentan notables diferencias respecto a los criados y la alcahueta, reflejadas tanto en su papel dentro de la obra como en los discursos que pronuncian⁴⁵. La más significativa de todas es el tono elevado que presentan sus discursos, y que se explica tanto por su condición de nobles como por el papel de enamorados que tienen en la obra, motivo por el que su lenguaje es el del amor cortés, tradición literaria de origen culto. En relación con esta característica, el uso de la *auctoritas* por parte de ambos tiene como fuentes más destacadas las de origen clásico, en contraposición con el saber popular de los criados y la alcahueta. Sin embargo, el refranero no desaparece por completo en los parlamentos de los dos nobles, lo que demuestra la gran inclinación que Rojas tiene por este tipo de sentencias, gusto que le lleva a flexibilizar las reglas del decoro, y que por otra parte confiere a los personajes una mayor naturalidad expresiva. Un último rasgo característico de los discursos de estos personajes es el gran uso de las figuras expresivas, algo comprensible si se tiene en cuenta su convulso estado emocional, carácter propio de los enamorados que figuras como la exclamación o la *interrogatio* reflejan de forma precisa.

El discurso más significativo de Calisto es el monólogo que pronuncia en el decimocuarto auto, y que junto con el lamento final de Pleberio constituye el más célebre de la *Tragicomedia*⁴⁶. Este soliloquio de disposición tripartita pertenece al género judicial, ya que Calisto acusa de injusto al juez que ha ejecutado a sus criados, para luego defender su decisión en

45.– Las características generales de estos dos personajes se ven reflejadas en los discursos que pronuncian: Canet 2011: 245-255; 291-292; 293; 297; 310-311; 311-312 y 323; Russell 1991: 493-495; 506-515; 535-538; 569-571; 583-585 y 585-591.

46.– Lobera *et alii* 2011: 277 n. 60.

un sorprendente giro del monólogo⁴⁷. Por último, la extensa alabanza a Melibea que cierra el discurso refleja el enamoramiento y el deseo sexual del joven, los verdaderos pensamientos que dominan al personaje (Russell 1991: 506 - 515;). Resulta significativa la comparación de este uso del género judicial con el que hace Celestina antes de morir a manos de los criados⁴⁸. Esta fracasa en su defensa por la excesiva codicia que trasluce su parlamento, a pesar de la eficacia retórica que ha mostrado a lo largo de toda la obra. Calisto, en cambio, reconoce su error, y aunque muere al final de la historia, su muerte es desafortunada, no violenta —en el sentido de homicidio— y predecible como la de la alcahueta. La muerte del joven noble es además didáctica y artificial, es decir, funciona como advertencia del autor a los jóvenes sobre las locuras amorosas y sus peligros.

El inicio del soliloquio corresponde con un lamento de Calisto por las desgracias que le rodean, sobre todo la muerte de sus criados. Con el paso de su fiebre amorosa, el joven noble ve el daño que ha sufrido su casa, y que él no ha tratado de restaurar debido a su enamoramiento. El pasaje es una acumulación de exclamaciones e *interrogaciones*, que expresan el sufrimiento y la sorpresa de Calisto ante las desdichas. Destaca asimismo un marcado paralelismo en la descripción de sus desgracias, expresadas mediante oraciones yuxtapuestas, que sirven para resaltar de manera hiperbólica el gran perjuicio que padece. Otro rasgo significativo constituye el dolor por la ausencia de su amada Melibea, sentimiento que Calisto introduce ya desde el primer momento, y que más adelante supondrá el tema principal del monólogo, además de su conclusión:

¡O mezquino yo! ¡Cuánto me es agradable de mi natural la solicitud y silencio y oscuridad! No sé si lo causa que me vino a la memoria la trayción que fize en me despartir de aquella señora, que tanto amo, hasta que más fuera de día, o el dolor de mi deshonra. ¡Ay, ay!, que esto es. Esta herida es la que siento agora que se ha resfriado, agora que está elada la sangre que ayer hervía, agora que veo la mengua de mi casa, la falta de mi servicio, la perdición de mi patrimonio, la infamia que tiene mi persona [que] la muerte de mis criados se ha seguido. ¿Qué hize? ¿En qué me detuve? ¿Cómo me pude soffrir, que no

47.— Russell (1991: 506 n. 33) subraya en su interpretación del monólogo la profunda ironía que encierra, la cual «estriba en el hecho de que, cuando Calisto, desempeñando el papel de acusador, supone que el juez ha actuado exactamente como pide la ley, le condena por traidor y falsario. Cuando acude a la posible defensa de la actuación del mismo, presenta una serie de hechos que sugieren que éste era culpable de tropelía, pero que Calisto interpreta como evidencia de que, a fin de cuentas, el juez merecía ser alabado, no condenado.» La segunda interpretación que el crítico hace tiene que ver con el deseo sexual que domina al personaje, y que le hace evadir sus responsabilidades con tal de poder disfrutar de nuevo con Melibea.

48.— Canet 2011: 318-319.

me mostré luego presente, como hombre injuriado, vengador, sobervio y acelerado de la manifiesta injusticia que me fue hecha? ¡O mísera suavidad desta brevísima vida! ¿Quién es de ti tan cobdicioso que no quiera más morir luego, que gozar un año de vida denostado y prorrogarle con deshonorra, corrompiendo la buena fama de los passados? (...) ¿Por qué no salí a inquirir siquiera la verdad de la secreta causa de mi manifiesta perdición? ¡O breve deleyte mundano! ¡Cómo duran poco y cuestan mucho tus dulçores! (Russell 1991: 506-507).

A continuación, Calisto expresa sus dudas acerca de cómo debe actuar para restaurar su honor. Las *interrogationes* son de nuevo el recurso expresivo que refleja esta incertidumbre del personaje. Es significativa la inclusión de un refrán popular, que contrasta con el tono elevado del monólogo. Por último, el uso del *dilemma* como figura que expresa la imposibilidad de una solución a la deshonorra confiere un dramatismo especial a la escena, recurso por otra parte propio de los monólogos:

¡O triste yo! ¿Cuándo se restaurará tan grande pérdida? ¿Qué haré? ¿Qué consejo tomaré? ¿A quién descubriré mi mengua? ¿Por qué lo celo a los otros mis servidores y parientes? Tresquírame en concejo, y no saben en mi casa. Salir quiero. Pero si salgo para dezir que he estado presente, es tarde; si absente, es temprano (Russell 1991: 508).

A partir de este momento, el parlamento se centra en la acusación que Calisto hace al juez por la ejecución de sus criados. Varias exclamaciones le definen como un hombre falso, que parece haberse olvidado de la ayuda otorgada por la familia de Calisto y que le sirvió para llegar a su posición. Esta reflexión se opone frontalmente con el ideal de justicia, algo que el joven noble no ve por culpa de su enfado, pero que más adelante admite en su posterior defensa a este mismo juez. Es significativa la inclusión en este pasaje de varios refranes que expresan la aversión de Calisto hacia este magistrado, y que vuelven a contrastar con el elevado tono del personaje. La inclinación de Rojas por los refranes se percibe tanto en los personajes de más baja condición como en los de mayor nobleza. El siguiente pasaje corresponde con la acusación propiamente dicha, en la que Calisto muestra un gran dominio de las leyes, debido en gran medida a los estudios realizados por Rojas en Salamanca, un conocimiento que refleja en su personaje:

¡O cruel juez! ¡Y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! (...) Inicuo falsario, perseguidor de verdad, hombre de baxo suelo! Bien dirán por ti que te

hizo alcalde mengua de hombres buenos (...) quando el vil está rico, ni tiene pariente ni amigo (...) No ay, cierto, cosa más empecible que el incogitado enemigo. ¿Por qué quesiste que dixessen: «del monte sale con que se arde», y que crié cuervo que me sacasse el ojo? Tú eres público delincuente y mataste a los que son privados. Y pues, sabe que menor delicto es el privado que el público, menor su utilidad, según las leyes de Atenas disponen; las cuales no son escritas con sangre, antes muestran que es menos yerro no condenar los malhechores que punir los inocentes (Russell 1991: 508-509).

La segunda parte constituye un cambio de opinión del personaje, ahora defensor del juez que según él aplicó las leyes de forma justa. Varias *interrogaciones* expresan el rechazo de Calisto por la acusación anterior, que achaca a una locura pasajera: «...¿qué digo? ¿Con quién hablo? ¿Estoy en mi seso? ¿Qué es esto, Calisto? ¿Soñavas, duermes o velas? ¿Estás en pie o acostado? (...) Torna en ti» (Russell 1991: 510). A continuación, otras dos *interrogaciones* más dos *exempla* de origen clásico⁴⁹ vuelven a mostrar un conocimiento de las leyes inusitado en un joven noble como Calisto, y que responde más al saber que muestra Rojas en su obra de forma directa que a la propia caracterización del personaje. Toda la reflexión sobre la inocencia del juez está formulada a través del *locus a fictione*⁵⁰, en donde destaca el uso de las condicionales como manera de expresar los sucesos que posiblemente ocurrieron:

¿No miras que la ley tiene de ser ygual a todos? Mira que Rómulo, el primer cimentador de Roma, mató a su proprio hermano porque la ordenada ley traspasó. Mira a Torcuato romano, cómo mató a su hijo porque excedió la tribunicia constitución. Otros muchos hizieron lo mesmo. Considera que si aquí presente él estoviese, respondería que hazientes y consintientes merecen ygual pena, aunque entrambos matasse por lo que el uno pecó. Y que si aceleró en su muerte, que era crimen notorio y no eran necessarias muchas pruebas, y que fueron toma-

49.– Lobera *et alii* evocan en su edición ambos mitos. El primero y más conocido de los dos es el de «Rómulo, que mató a su hermano Remo por saltar el surco que aquél había trazado como muralla imaginaria de la futura Roma» (2011: 280 n. 88). El segundo es el de Manlio Torcuato, personaje «que por guardar la disciplina militar condenó a muerte a su hijo por transgredir una ley que prohibía luchar con los enemigos si no era bajo las órdenes de los generales» (2011: 280 n. 89). Ambos funcionan en la obra como un ejemplo de aplicación rigurosa de la ley.

50.– Este caso, en comparación con el uso que hace del recurso *Celestina* (Russell 1991: 297-301), es mucho más ajustado a su naturaleza, ya que es un *locus* propio de los discursos judiciales.

dos en el acto de matar (...) Lo qual todo, si assí como creo es hecho, antes le quedo deudor y obligado para quanto biva, no como a criado de mi padre, pero como a verdadero hermano (Russell 1991: 510-512).

El monólogo concluye con el recuerdo idealizado de Melibea, reflejado en una alabanza a su belleza y el sufrimiento del enamorado por la ausencia de su amada, tópicos propios de la lírica amorosa. El pasaje comienza con varias exclamaciones que reflejan la pasión de Calisto, para luego introducir una construcción de marcada simetría en la que expresa que ella es su único deseo, por encima de cualquier bien mundano: «¡O señora y mi vida! (...) ¡O bien sin comparación! ¡O insaciable contentamiento! (...) No quiero otra honrra, otra gloria, no otras riquezas, no otro padre o madre, no otros deudos ni parientes» (Russell 1991: 512-513). A continuación, el tópico del *locus amoenus* sirve para describir el huerto de Melibea en el que se dan cita los dos enamorados, un paisaje que contiene los elementos principales del tópico. Otras cuatro exclamaciones expresan ahora el deseo de Calisto de que llegue la noche, y así poder reunirse con su amada. Destaca la referencia mitológica de Febo en alusión al sol, que muestra el elevado nivel cultural de Calisto, en contraposición con los criados o la alcahueta, personajes que en sus discursos no utilizan la mitología:

De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaves plantas y fresca verdura. ¡O noche e mi descanso, si fueses ya tornada! ¡O luziente Febo, date priessa a tu acostumbrado camino! ¡O deleytosas estrellas, aparecéos ante de la continua orden! ¡O espacioso relox, aun te vea yo arder en el bivo fuego de amor! (Russell 1991: 513).

Dos *interrogaciones* inician un razonamiento culto en el que Calisto expresa todavía imposible llegada de la noche, hecho que le permitiría deleitarse con su amada. El joven distingue entre las horas artificiales representadas por el reloj, que podría cambiar si quisiese, y el curso natural del tiempo, reflejado por los astros y las fuerzas de la naturaleza, el cual seguiría imperturbable a pesar de sus deseos. La inclusión final de un refrán, que condensa la idea desarrollada anteriormente, vuelve a ejercer un contraste entre el tono elevado del pensamiento de Calisto y el carácter popular de la sentencia, rasgo común en este monólogo:

Pero, ¿qué es lo que demando? ¿Qué pido, loco, sin sufrimiento? Lo que jamás fue ni puede ser. No aprenden los cursos naturales a rodearse sin orden; que a todos un mesmo espacio para muerte y vida, un limitado término a los secretos movimientos del alto firmamento celestial, de los planetas y el norte, de los crecimientos y men-

gua de la mestrua luna. Todo se rige con freno y gual, todo se mueve con y gual espuela: cielo, tierra, mar, fuego, viento, calor, frío. ¿Qué me aprovecha a mí que dé doze horas el relox de hierro, si no las ha dado el del cielo? Pues por mucho que madrugue no amanece más ayña (Russell 1991: 514).

Por último, Calisto se dirige a su imaginación para que le ayude a aliviar su pena a través de la fantasía y el recuerdo de Melibea. Este apóstrofe precede a la descripción de la joven, construida por medio de la enumeración de sus muchas cualidades, que forman un retrato tópico de la amada ideal. La yuxtaposición de las oraciones y el uso reiterado de la anáfora engloban esta descripción dentro de la *congeries*, de manera similar a otros discursos (Canet 2011: 186-188 y Russell 1991: 306-308). Aparece también la exclamación en las últimas líneas, como figura expresiva cuyo objetivo es elevar la emotividad del final del soliloquio:

Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me ocorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella ymagen luziente, buelve a mis oýdos el suave son de sus palabras: aquellos desvíos sin gana, aquel «apártate allá, señor, no llegues a mí», aquel «no seas descortés» que con sus rubicundos labrios vía sonar, aquel «no quieras mi perdición» que de rato en rato proponía, aquellos amorosos abraços entre palabra y palabra, aquel soltarme y prenderme, aquel huyr y llegarse, aquellos açucarados besos... Aquella final salutación con que se me despidió, ¡con cuánta pena salió por su boca! ¡con cuántos despezos! ¡con cuántas lágrimas, que parecían granos de aljófár, que sin sentir se le caýan de aquellos claros y resplandecientes ojos! (Russell 1991: 514-515).

Melibea pronuncia su discurso más importante en el vigésimo auto, antes de quitarse la vida ante la muerte de Calisto. El parlamento, dirigido a su padre, explica las causas de su suicidio, desconocidas por Pleberio hasta el momento. Con una disposición tripartita, este discurso del género demostrativo destaca por su tono elevado y el resumen de la historia que Melibea hace a su padre, que además de incluir información novedosa⁵¹,

51.— La más importante es el conocimiento de Calisto y su familia por parte de Pleberio, como señalan tanto Lobera *et alii* (2011: 333 n. 36) como Russell (1991: 587 n. 35). Esto supone un sorprendente giro en la historia, pues el secretismo con que los dos enamorados llevaron su relación no es muy comprensible, si se tiene presente que son dos familias de elevada posición social. Por otra parte, si la interpretación de la obra está regida por las reglas del amor cortés y no por el carácter realista, el secretismo de la relación amorosa se erige como característica fundamental (Lobera *et alii* 2011: 333 n. 36).

constituye uno de los pasajes fundamentales para la comprensión de la obra (Russell 1991: 585-591).

Melibeia comienza dirigiéndose a Pleberio, con una explicación sobre la finalidad de su parlamento cuyo objetivo es justificar la trágica resolución que la joven ha tomado. Su suicidio es introducido mediante el recurso retórico de la *geminatio*⁵², que sirve para subrayar la proximidad de su muerte, hecho que para ella resulta una bendición, en contraposición con el dolor que le producirá a su padre⁵³. Una construcción basada en la *correctio*, con el esquema «no A sino B», refuerza esta idea de inmediatez. La primera parte concluye con una sentencia de carácter elevado⁵⁴, utilizada por la joven para aconsejar a su padre que escuche su discurso sin que le turbe la emoción y el dolor. El apóstrofe final vuelve a pedirle su atención, ya que Melibeia confía en que la absolverá de toda culpa si escucha lo que casi puede considerarse como una confesión:

Padre mío, no pugnes ni trabajes por venir adonde yo esté (...) Mi fin es llegado, llegado es mi descanso y tu pasión, llegado es mi alivio y tu pena, llegada es mi acompañada hora y tu tiempo de soledad. no havrás, honrrado padre, menester instrumentos para aplacar mi dolor, sino campanas para sepultar mi cuerpo. Si me escuchas sin lágrimas, oyrás la causa desesperada de mi forçada y alegre partida (...) Ninguna cosa me preguntes ni respondas más de lo que de mi grado dezirte quisiere, porque, quando el coraçón está embargado de pasión, están encerrados los oýdos al consejo, y en tal tiempo las frutuosas palabras, en lugar de amansar, acrecientan la saña. Oye, padre viejo, mis últimas palabras, y si, como yo espero, las recibes, no culparás mi yerro (Russell 1991: 585-586).

La parte central del parlamento comienza con una descripción de la agitación que vive la ciudad por la muerte de Calisto, y la asunción de culpabilidad por parte de Melibeia, causante según ella de todas las desgracias ocurridas. Destaca dentro de esta confesión el retrato que Melibeia hace del fallecido Calisto, un cúmulo de virtudes que ya nadie podrá contemplar por su culpa. Las dos partes están construidas mediante una

52.– La *geminatio* consiste en «la repetición de la misma palabra o del mismo grupo de palabras en un lugar de la frase» (Lausberg 1966: § 616). El recurso tiene una función patética, ya que la repetición conlleva una expresividad afectiva y encarecedora además de la propia función informativa (Lausberg 1966: § 612).

53.– Expresión que se encuentra bajo la influencia de la antítesis, recurso que, en sentido general, constituye una oposición de ideas. Lingüísticamente esta oposición puede manifestarse entre palabras aisladas, frases u oraciones (Azaustre y Casas 2011: 117).

54.– Cuyo origen es *Cárcel de amor*, según Lobera *et alii* (2011: 332 n. 28).

enumeración de elementos yuxtapuestos, en los que destaca el uso de la anáfora y el marcado paralelismo de las oraciones⁵⁵:

Bien vees y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la cibdad haze. Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas. De todo esto fuy yo la causa. Yo cobrí de luto y xergas en este día quasi la mayor parte de la cibdadana cavallería, yo dexé oy muchos sirvientes descubiertos de señor, yo quité muchas raciones y limosnas a pobres y envergonçantes. Yo fui ocasión que los muertos toviessen compañía del más acabado hombre que en gracia nació; yo quité a los vivos el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud. Y fuy causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud que al mundo era en nuestra edad criada (Russell 1991: 586-587).

A continuación, Melibea resume la historia de los dos enamorados para su padre, y que para el lector constituye una síntesis muy precisa de la obra⁵⁶ en la que el papel de los personajes principales están muy bien delimitados, sobre todo el de Celestina, personaje al que describe como una alcahueta embaucadora⁵⁷: «...una astuta y sagaz muger (...) sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubrió a ella lo que a mi querida madre encubría. Tovo manera como ganó mi querer; ordenó cómo su desseo de Calisto y el mío hoviessen efeto» (1991: 587-588). La parte central termina con la descripción de la muerte de Calisto, hecho que motiva un lamento de la joven, construido mediante una estructura retórica precisa. Un uso de la *geminatio*⁵⁸ similar al del inicio del parlamento tiene como función conferir un tono hiperbólico al dolor de Melibea, además de desarrollar la idea de la muerte del joven⁵⁹. Una referencia mitológica a las Parcas⁶⁰, que cortan el hilo de la vida de Calisto, refleja la alta condición del personaje, y diferencia el discurso de otros pronunciados por los criados o la alca-

55.– Supone un nuevo uso de la *expolitio*.

56.– Este pasaje se puede leer íntegro en el apéndice final del trabajo (44).

57.– Russell (1991: 587 n. 36) interpreta que Melibea se ha dado cuenta del encantamiento de Celestina, o por lo menos «de que hubo algo raro relativo a su rendición a la vieja».

58.– Este tipo de *geminatio* lo define Lausberg (1966: § 618) como un caso en el que el contacto entre las palabras iguales «se refleja mediante la intercalación de partes de la oración no repetidas entre la primera y la segunda posición de la palabra que se repite (...) Cuanto más extensa es la intercalación y cuanto mayor sea su conexión sintáctica con la primera posición de la palabra, tanto más se acerca a la anáfora a la *geminatio*».

59.– Constituye por tanto un nuevo uso de la *expolitio*.

60.– Así lo anotan Lobera *et alii* (2011: 333 n. 41).

hueta. Sin embargo, a pesar de este tono elevado, la inclusión parcial de un refrán para justificar el suicidio del personaje confirma a las sentencias populares como un recurso presente en todos los parlamentos de la obra, con independencia del personaje que los pronuncie:

Puso el pie en el vazío y cayó, y de la triste cayda sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes. Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confesión su vida, cortaron mi esperança, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía. Pues, ¡qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado, que viviese yo penada!⁶¹ Su muerte combida a la mía, combídame y fuerça que sea presto, sin dilación; muéstrame que ha de ser despeñada, por seguille en todo. No digan por mí «a muertos y a ydos...» (Russell 1991: 588-589).

En la última parte del discurso, Melibea se despide de su padre antes de quitarse la vida. El inicio del fragmento se incluye dentro de la tópica de la conclusión, ya que la joven advierte a Pleberio que no continua su discurso por culpa de la turbación que le invade. Este motivo constituye una variante del cansancio del poeta, según Curtius (1955: 137), «el motivo más natural para poner fin a un poema en la Edad Media»⁶². En las últimas líneas destaca, además de una gradación para expresar el dolor que le produce su despedida, la introducción de una sentencia de origen latino cuyo significado concuerda con la situación de Pleberio: la edad prolongada conlleva un largo sufrimiento. Los ejemplos de proverbios cultos de este discurso permiten ver un particular uso de la *auctoritas* por parte de Melibea —y también de Calisto— que presenta dos diferencias significativas respecto a los criados y la alcahueta. El primero es el menor uso que hace del recurso, en comparación con el abuso cómico de Celestina. El segundo es el origen culto de los proverbios, que ayudan a crear

61.— Esta exclamación puede interpretarse como una paronomasia, que sugiere al lector la ingeniosa *derivatio* «despeñado/ despenado y penado». La paronomasia se define como «la repetición de un lexema con una variación fónica no gramatical» (Azaustre y Casas 2011: 100-101). Por su parte, la *derivatio* puede referirse «tanto a la repetición de palabras con modificación flexiva como a la repetición etimologizadora de la raíz» (Lausberg 1966 § 648).

62.— Este pasaje también puede ser interpretado a través de la figura denominada preterición, que Azaustre y Casas (2011: 128) definen como «la manifestación expresa por parte del autor de evitar el desarrollo pormenorizado de una idea». En este caso Melibea alude en su discurso a algunas «consolatorias palabras (...) sacadas de aquellos antiguos libros...» (Russell 1991: 589-590), pero evita su exposición. Sin embargo, creo que el tópico del cansancio del poeta es el recurso que mejor describe este ejemplo, ya que se trata del final del discurso, y por tanto la tópica de la conclusión adquiere un papel más importante que las figuras retóricas específicas. Incluso podría afirmarse que se trata de una fusión de ambos recursos, que por otra parte están bastante próximos en cuanto a significado.

una diferencia de registros entre personajes de distinta condición, y que aproximan los discursos a las reglas del decoro⁶³:

Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coligidas y sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandavas leer; sino que ya la dañada memoria, con la grand turbación, me las ha perdido, y aun porque veo tus lágrimas mal sofridas decir por tu arrugada haz (...) Toma, padre viejo, los dones de tu vegez; que en largos días largas se sufren tristezas. ¡Recibe las arras de tu senectud antigua, rescibe allí a tu amada hija! Gran dolor llevo de mí, mayor de ti, muy mayor de mi vieja madre (Russell 1991: 589-591).

Pleberio pronuncia tan solo dos discursos significativos⁶⁴, de los cuales su parlamento final es uno de los monólogos más importantes de la obra (Canet 2011: 341-346). Este soliloquio constituye un ejemplo de lamento fúnebre⁶⁵, relacionado con un tipo especial de discurso demostrativo denominado *consolatio*, cuyo pariente pobre es según Curtius (1955: 123) la carta de pésame. El objetivo fundamental de esta construcción retórica es mover los afectos del público, en este caso inspirar compasión y misericordia. Para lograrlo, el orador utiliza el llamado tono patético, descrito en la *Rhetorica ad Herenium* (IV, 8)⁶⁶ como «una voz contenida, un tono profundo, interrupciones frecuentes, largas pausas y cambios acentuados»⁶⁷. Dentro del estilo, el característico del lamento fúnebre es el grave, en el cual se utilizan para cada concepto las palabras de mayor ornato que se puedan hallar, además de sentencias y figuras de pensamiento o de dicción que tengan gravedad (IV, 8).

El inicio del parlamento de Pleberio, el cual contiene un refrán aparentemente popular, ha sorprendido a parte de la crítica por su contraste con el decoro que debe mostrar un discurso de este tipo⁶⁸. Sin embargo, se

63.– No se debe olvidar que, aunque existen diferencias evidentes entre los discursos de los personajes elevados y los de baja condición, el uso indiscriminado que Rojas hace del refranero rompe esta división estricta entre los registros de nobles y criados, característica que por otra parte otorga una naturalidad muy efectiva a los personajes.

64.– El otro discurso, similar al analizado en este trabajo, es exclusivo de la *Tragicomedia* (Russell 1991: 531-534).

65.– Para el estudio de este tipo de literatura véase la obra de Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española* (1969).

66.– Cito por la edición de Juan Francisco Alcina (1991). Los números romanos corresponden al libro y los arábigos al párrafo en la obra original.

67.– Aunque estas características discursivas sean las propias de la *actio* o *pronuntiatio*, en el texto se pueden apreciar sobre todo por la abundancia de *interrogaciones* y exclamaciones, las figuras expresivas que mejor reflejan este patetismo.

68.– Así lo señalan tanto Russell (1991: 595 n. 6) como Lobera *et alii* (2011: 337 n. 6), al igual que su aparición en los *Proverbios* de Santillana.

trata de un refrán documentado en la literatura culta, concretamente en los *Proverbios* de Santillana, que impacta al lector moderno por su vigencia popular en la actualidad: «¡Ay, ay, noble muger, ‘nuestro gozo en el pozo’...» (Canet 2011: 341). A continuación, prácticamente la totalidad del discurso presenta una amplia estructura, formada por una cadena de apóstrofes mediante las que Pleberio se dirige a numerosos elementos con la intención de comunicarles su pena⁶⁹. El uso exhaustivo de la exclamación para la creación de estos apóstrofes tiene una función intensificadora, de acuerdo con el dolor del personaje por la pérdida de su hija. En el tercero de ellos, cuando Pleberio se dirige a su propia vejez, destaca el uso de la antítesis, que contrapone la felicidad y la vida al pesar y la muerte, figura que también utiliza cuando se dirige a la fortuna⁷⁰, con una oposición entre la vejez y la mocedad similar a la anterior. También es significativa la combinación de una *interrogatio* y una sentencia que Pleberio dirige a su mujer, a la cual reprocha la debilidad de las mujeres, que pueden perder el sentido y así no sufrir las penas más dolorosas⁷¹:

¡O mis canas, salidas para aver pesar! ¡Mejor gozara de vosotras la tierra que de aquellos ruvios cabellos que presentes veo! Fuertes días me sobran para vivir. Quexarme he de la muerte (...) ¡O muger mía! (...) ¿por qué quesiste que los passe yo todo? En esto tenés ventaja las hembras a los varones, que puede un gran dolor sacaros del mundo sin lo sentir, o a lo menos perdéis el sentido, que es parte de descanso (...) ¡O fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! ¿Por qué no executaste tu cruel ira, tus mudables ondas, en aquello que a ti es sujeto? ¿Por qué no destruyeste mi patrimonio? ¿Por qué no quemaste mi morada? ¿Por qué no asolaste mis grandes heredamientos? Dexárame aquella florida planta en quien tú poder no tenías; diérasme Fortuna flutuosa, triste la mocedad con vegez alegre; no pervertieras la orden. mejor sufriera persecuciones de tus engaños en la rezia y robusta edad, que no en la flaca postremería (1991: 595-597).

69.– El extenso pasaje puede leerse en Canet 2011: 341-346.

70.– Este apóstrofe, en el que destaca el uso de las *interrogationes* como un reproche a la crueldad de la fortuna, que le ha quitado a su única hija, se incluye dentro del *locus a fictione* (Lausberg 1966 § 398), ya que Pleberio valora otras desgracias materiales que podrían haberle ocurrido debido a la mala fortuna, pero que nunca serían tan dolorosas como la muerte de su hija.

71.– La idea de que las mujeres pueden morir perdiendo el sentido y, por tanto, sin dolor, era una creencia generalizada en la época, como señalan Lobera *et alii* (2011: 338 n. 18).

El penúltimo apóstrofe introduce un tópico que será uno de los temas centrales del soliloquio, la crueldad del mundo. Una antítesis contrapone las cualidades del mundo, alabadas por hombres sin experiencia, contra las vivencias de Pleberio, desgracias que el propio personaje compara con una realidad negativa más cotidiana para el lector, recurso que en retórica se denomina *similitudo*⁷²: «¡O mundo, mundo! Muchos de ti dixeron, muchos en tus qualidades metieron la mano; a diversas cosas por oýdas te compararon; yo por triste experiencia lo contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron» (1991: 598). A continuación, una *definitio*⁷³ ideal de mundo crea otra oposición entre la visión ideal que Pleberio tenía de este en su juventud, y la descripción pesimista que constituye su concepción del mundo en la ancianidad. Esta última parte es lógicamente la más extensa⁷⁴, y de la cual destacan el uso del oxímoron⁷⁵ y la antítesis para subrayar esa crueldad del mundo. La inclusión de una sentencia, que expresa la falsedad de las promesas mundanas, condensa el significado de todo el pasaje:

Yo pensava en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pro y la contra de tus bienandanças, me pareces un labarinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponçoña, vana esperança, falsa alegría, verdadero dolor (...) Prometes mucho, nada no cumples (1991: 599-600).

Más adelante, Pleberio hace una comparación entre el dolor por la pérdida de su hija y una serie de figuras ejemplares de la antigüedad clásica, cuyas desgracias similares o incluso más trágicas no le hacen soportar mejor su propia pena⁷⁶. Una acumulación de *interrogationes* culminan esta

72.- Figura que «tiene lugar cuando un asunto se expresa a través de su similitud con una esfera de la realidad diferente y, sobre todo, de índole gráfica y cotidiana» (Azaustre y Casas 2011: 127).

73.- «Relación de las características esenciales de un concepto; si resultan omitidas la palabra o palabras que designan la noción definida, se origina la perifrasis» (Azaustre y Casas 2011: 121).

74.- Se trata de una enumeración similar a la de otros discursos analizados, con la yuxtaposición de elementos similares en su significado, lo que engloba al pasaje dentro del concepto de la *congeries*.

75.- «Unión sintáctica íntima de conceptos contradictorios en una unidad, la cual queda con ello cargada de una fuerte tensión contradictoria» (Lausberg 1966 § 807).

76.- Se trata de un uso de la *aucloritas* a través de *exempla* similar al de los discursos de la alcahueta. La diferencia radica en la raíz clásica de estas historias, que distinguen a Pleberio

parte con una recriminación de Pleberio al mundo, a quien pregunta por el sentido de su vida ahora que ha perdido a su hija. El pasaje, además de su gran patetismo, supone una recapitulación de todos los defectos del mundo expuestos anteriormente:

Pues, mundo halaguero ¿qué remedio das a mi fatigada vegez? ¿Cómo me mandas quedar en ti, conociendo tus falacias, tus lazos, tus cadenas y redes, con que pescas nuestras flacas voluntades? ¿A dó pones mi hija? ¿Quién acompañará mi desacompañada morada? ¿Quién terná en regalos mis años que caducan? (1991: 602-603).

Un último apóstrofe de Pleberio introduce el otro tema fundamental del monólogo, el amor⁷⁷. Una serie de refranes lo definen ya desde un primer momento como una pasión cruel, idea que dominará el final del parlamento: «Ni sé si hieres con hierro, ni si quemas con fuego. Sana dexas la ropa, lastimas el corazón. Hazes que feo amen y hermoso les parezca» (1991: 603). Dos *interrogationes* que Pleberio hace al amor preceden a una argumentación del personaje mediante la que expresa la incongruencia de esta pasión, que daña a quienes la padecen en vez de hacerles disfrutar. El ideal del amor perfecto está descrito a través de una cadena lógica de consecuencias que deberían ocurrir, lo que engloba esta disertación del personaje dentro del *locus a fictione*. Esta contraposición entre la dura realidad y el ideal ficticio se desarrolla⁷⁸ a continuación con la inclusión de varias antítesis y una sentencia:

¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene? Si amor fuesses, amarías a tus sirvientes: si los amases no les darías pena: si alegres viviessen, no se matarían como agora mi amada hija (...) Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes. No das yguales galardones: iniqua es la ley que a todos yguale no es. Alegra tu sonido, entristece tu trato (...) A los que menos te sir-

como un personaje culto, en comparación con la sabiduría popular de Celestina. Existe, además, otra diferencia entre ambos usos de las fuentes, en continuidad con la anterior: Celestina las emplea de forma indiscriminada y superficial, mientras que Pleberio muestra una mayor comprensión de los mitos clásicos, pues los somete a una reflexión personal que le lleva a infravalorar estas tragedias en favor de la suya. Indirectamente, esta crítica de Pleberio refleja un dominio inexistente en Celestina, y que supone una de las grandes diferencias retóricas entre estos personajes (elevados y populares).

77.– La pasión amorosa aparece personificada desde el primer momento, identificándola incluso más adelante con la figura mitológica de Cupido, rasgo que ejemplifica el carácter culto de las fuentes utilizadas en los discursos de los personajes elevados: «Ciego te pintan, pobre y moço; pónente un arco en la mano, con que tiras a tiento...» (Russell 1991: 605).

78.– Un nuevo ejemplo del uso de la *expolitio* en los discursos de *La Celestina*.

ven das mejores dones (...) Enemigo de amigos, amigo de enemigos (1991: 603-604).

El lamento de Pleberio concluye con una enumeración de figuras ejemplares⁷⁹ procedentes de la antigüedad clásica, que sirven para ejemplificar el gran poder del amor, que hace enloquecer a quienes están bajo su influencia. Al igual que en el ejemplo anterior, en donde Pleberio hacía referencia a personajes históricos que representan modelos de sufrimiento, este caso constituye un nuevo uso de la *auctoritas* a través de *exempla* clásicos. Las últimas líneas corresponden con una combinación de dos apóstrofes y una cadena de *interrogationes*, mediante los que Pleberio se dirige a su hija fallecida para reprocharle su falta de consideración al quitarse la vida dejándole a él con su dolor. Se trata de una forma muy emotiva de expresar el profundo sufrimiento del personaje, que concuerda con el necesario clímax patético del final del llanto. La última *interrogatio* introduce una frase del conocido himno religioso *Salve Regina*⁸⁰:

¡O mi compañera buena! ¡O mi hija despedaçada! ¿Por qué no quesiste que estorvasse tu muerte? ¿Por qué no hoviste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dexaste cuando yo te havía de dexar? ¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste y solo *in hac lachrimarum valle*? (1991: 606-607).

Conclusiones

El análisis retórico de los parlamentos más destacados de *La Celestina* ha permitido profundizar en uno de los moldes compositivos fundamentales para su plena comprensión, y los rasgos de estilo que se han determinado confirman algunas de las líneas trazadas por la crítica. Sin embargo, este estudio se ha centrado en la descripción y explicación del *ornatus*, con atención a los recursos retóricos básicos y sus combinaciones más importantes, para brindar una visión integradora de estos usos desde el sistema oratorio de donde derivan. Asimismo, la perspectiva descriptiva que ofrece el análisis retórico puede servir como indicador del *usus scribendi* de un autor o, como en este caso, de los autores, objetivo de este último apartado. A través de la comparación de los rasgos de estilo de los diferentes discursos, se puede justificar de forma coherente una hipótesis sobre su autoría, con las lógicas limitaciones derivadas de la aplicación exclusiva de una disciplina a una cuestión que requiere de una

79.– Todas ellas pueden consultarse en Canet 2011: 341-346.

80.– Así lo señalan Russell (1991: 607 n. 73) y Lobera *et alii* (2011: 347 n. 86).

labor multidisciplinar⁸¹. También es necesario subrayar que el análisis retórico anterior está centrado únicamente en momentos concretos de algunos autos de la obra, por lo que pasajes tan importantes para el estudio de la autoría como son los preliminares de la obra o los parlamentos de los autos añadidos de la *Tragicomedia*, no serán tenidos en cuenta para la comparación estilística. A pesar de todo ello, la interpretación del análisis del *ornatus* retórico anterior puede ofrecer algunas pautas para su estudio.

Antes de comenzar la comparación específica entre los discursos, conviene resumir de manera general las principales características comunes a todos ellos, para después poder precisar con mayor claridad las leves variaciones entre el estilo de los discursos de los dos autores y las dos redacciones de Fernando de Rojas. En cuanto a los géneros retóricos, los discursos presentan una clara tendencia hacia el demostrativo y el deliberativo, en contraste con los escasos discursos judiciales que aparecen⁸². El primero es uno de los moldes retóricos más utilizados en literatura, al igual que el deliberativo, en contraposición con la especificidad del género judicial, que conlleva un menor uso en obras literarias. Asimismo, los discursos deliberativos analizados constituyen un reflejo del carácter de los personajes. No es casualidad que todos ellos sean pronunciados por personajes de baja condición —Celestina y Sempronio—, ambos con una intención constante de obtener beneficio de todas las situaciones que se producen a lo largo de la obra. La perspectiva futura que caracteriza este género retórico aparece también en la voluntad de estos personajes de influir en las decisiones de otros, siempre con ese objetivo de enriquecerse.

En cuanto al dominio elocutivo, el análisis ha mostrado los rasgos retóricos que caracterizan a los personajes principales, muchos de ellos en consonancia con su posición social e importancia en la historia. La figura elocutiva que sobresale en todos los análisis es la enumeración, recurso que presenta numerosas fórmulas y que constituye una parte esencial en los discursos de los personajes. Su objetivo es la amplificación de contenido, concepto relacionado con la *congeries* y la *expolitio*. Aunque las particularidades en el uso de estos dos tipos de *amplificatio* se definirán en la comparación estilística posterior, existen dos tendencias generales que merecen ser resaltadas. Por un lado, las muestras que se engloban bajo la *congeries* suelen estar al servicio del humor —rasgo exclusivo de los criados y la alcahueta—, debido al carácter hiperbólico de este recurso, el cual se logra por medio de la acumulación⁸³. La otra tendencia está relacionada

81.— La autoría de *La Celestina* es un problema que debe ser afrontado desde casi todos los campos filológicos de estudio, ya que presenta numerosas cuestiones de índole diversa (*vid. Lobera et alii* 2011: 361 y ss.).

82.— Como ejemplos de discursos demostrativos *vid.* Russell 1991: 284-286; 306-308; 417-421 y 585-591; Canet 2011: 196-199; para los deliberativos, Russell 1991: 297-301 y Canet 2011: 201-202; 204-205 y 186-188; para los judiciales, Canet 2011: 235-236 y 318-319.

83.— Canet 2011: 186-188; 196-199 y 204-205.

con la *argumentatio* de los parlamentos, y constituye la característica retórica fundamental de los discursos de *La Celestina*. Tanto la acumulación anterior como el uso de la enumeración se ponen al servicio de la *auctoritas* para construir un razonamiento, sostener una opinión personal de los personajes o desarrollar una idea principal del discurso. En la posterior comparación de los parlamentos estas tres manifestaciones, sumadas a una argumentación basada en la *auctoritas*, suponen una estructura empleada en todos los discursos. Por último, destaca como el principal tipo de estilo sintáctico utilizado en los discursos el periodo de miembros, que aparece ligado a la enumeración. La acumulación de elementos por medio de la yuxtaposición o coordinación, que desarrollan y amplifican una idea principal con un uso de la *expositio* y la *congeries*, es un procedimiento retórico fundamental en la mayoría de los parlamentos analizados⁸⁴.

Una vez indicadas las principales características en cuanto al estilo de los discursos, esta segunda parte se centrará en la comparación retórica antes referida, con el objetivo de indagar acerca de la autoría de *La Celestina* a través del estilo. Dentro de las numerosas propuestas sobre esta cuestión, este trabajo partirá de la hipótesis aceptada por la mayoría de la crítica, la de dos autores diferenciados y tres momentos distintos en la elaboración de la obra⁸⁵. Aplicada dicha premisa al análisis de este estudio, los parlamentos quedan divididos en tres grupos diferenciados. El primero reúne los discursos del primer auto, escritos según indica el propio Fernando de Rojas por un autor anterior a él⁸⁶. El segundo grupo lo formarían los discursos de la *Comedia de Calisto y Melibea*, es decir, los que se encuentran entre los autos segundo y decimosexto, y que corresponden con la primera redacción que hace Fernando de Rojas de su obra⁸⁷. El último conjunto agrupa los parlamentos propios de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y las adiciones textuales que Rojas introduce en algunos discursos originales de la *Comedia* y en otros pasajes de la obra. En esta nueva redacción de la obra, los discursos se encuentran en los cinco autos añadidos a partir del decimocuarto auto de la *Comedia*⁸⁸.

Una vez organizados los discursos, el esquema de comparaciones estilísticas está formado por dos etapas: la primera enfrenta al primer autor con la primera redacción de Rojas, es decir, los parlamentos del primer auto en comparación con los de los quince autos de la *Comedia*. La otra comparación se establece entre los discursos de la *Comedia* y las adiciones

84.— Russell 1991: 284-286; 297-301; 417-421; 506-515 y 585-591; Canet 2011: 186-188; 196-199; 201-202; 204-205 y 341-346.

85.— Lobera *et alii* (2011: 369 y ss.).

86.— Canet 2011: 186-188; 196-199; 201-202 y 204-205.

87.— Canet 2011: 181-182; 186-188; 195-196; 196-199; 208-209; 211-212; 247; 254-255; 272; 291-292; 293; 297; 310-311; 311-312; 323 y 341-346.

88.— Los dos últimos autos de la *Comedia* pasan a ser numerados como vigésimo y vigésimo primero en la *Tragicomedia*.

textuales que los modifican en la *Tragicomedia*, para determinar los rasgos de estilo de las dos fases de redacción de Fernando de Rojas.

Los cuatro discursos analizados del primer auto destacan por el similar uso del estilo en la *argumentatio* de los personajes. Cabe destacar que todos ellos son parlamentos pronunciados por personajes bajos de la obra —Celestina y los criados de Calisto—, por lo que esta semejanza general está muy en relación con la adecuación del estilo a la condición similar de los personajes. Sin embargo, existen algunos rasgos significativos que engloban estos parlamentos dentro de una estructura retórica particular respecto a otros ajenos a este primer autor.

Los dos discursos de Celestina del primer auto presentan una estructura casi idéntica en el uso de la enumeración como forma argumentativa. Destaca en el empleo de esta figura sobre todo la mezcla entre la *auctoritas* de carácter bíblico y las comparaciones con la naturaleza que la alcahueta establece para justificar su posición. Esta última particularidad es exclusiva del primer auto y de la alcahueta, pues desaparece en las argumentaciones de los parlamentos de los criados. El uso de la que se puede considerar como una forma particular de *auctoritas* basada en la realidad física confiere a esta parte del discurso una mayor fuerza expresiva, en contraste con otras fuentes de autoridad más alejadas del lector como pueden ser las de raíz religiosa o clásica:

...el que verdaderamente ama es necessario que se turbe con la dolçura del soberano deleyte, que por el Hazedor de las cosas fue puesto porque el linaje de los hombres perpetuasse, sin lo qual perescería. Y no solo en la humana especie, más en los pesces, en las bestias, en las aves, en la reptilias; y en lo vegetativo, algunas plantas han este respeto... (Canet 2011: 202).

Como la sanguijuela que saca la sangre, desagradescen, injurian, olvidan servicios, niegan gualardón. ¡Guay de quien en palacio envejece! Como se escribe de la probática piscina, qu[e] de ciento que entran, sanava uno (Canet 2011: 205).

En este sentido, el uso que el primer autor hace de las comparaciones naturales se asemeja mucho al empleo de refranes en toda la obra⁸⁹, ya que se trata de un conocimiento basado en la experiencia natural que produce un efecto en el lector casi idéntico. Sin embargo, Fernando de Rojas

89.— En la segunda comparación, el primer autor introduce un refrán, adaptado a una situación que requiere de mayor expresividad. El proverbio original, «pobre muere quien en palacio vejece», lo recoge Lobera *et alii* en su edición (2011: 73 n. 517). Aunque aparezca algún refrán en el primer auto, estos distan mucho de la cantidad y del valor de significado que adquieren en los autos de Fernando de Rojas, el cual pudo perfectamente notar este rasgo menor, y, siendo de su agrado, potenciarlo en su añadido a la obra.

no retoma este recurso para sus parlamentos, por lo que este se torna como una particularidad significativa del primer autor.

Los rasgos de estilo particulares de los discursos del primer auto de Sempronio y Pármeno están, al igual que en el caso de Celestina, relacionados con la figura de la enumeración. En este caso, el uso de la *audivitas* no es común a ambos criados, pues desaparece en el caso de Pármeno. Eso se debe a que todavía es un criado joven e inexperto, al contrario que Sempronio, cuya mayor edad le acerca al personaje de Celestina en cuanto a sabiduría, y por lo tanto su uso es similar⁹⁰. Sin embargo, aunque la enumeración no tenga una finalidad argumentativa, en ambos discursos está construida de la misma forma, y con el objetivo común de describir una realidad de forma humorística. En el caso de Sempronio, la enumeración introducida en su discurso misógino se basa en una gran acumulación de los defectos propios de las mujeres, hasta el punto de recurrir a la «tópica de lo indecible» para expresar su infinidad⁹¹. Respecto a las dos enumeraciones que aparecen en el parlamento de Pármeno, la segunda de ellas, que sirve para describir los objetos del laboratorio de Celestina y sus oficios de alcahueta y hechicera⁹², está compuesta de la misma forma que la de Sempronio, aunque con una extensión mucho mayor. Aunque este uso de la *congeries* con el objetivo describir una realidad aparece en parlamentos de otros autos, la gran extensión e idéntica estructura de ambas enumeraciones son un elemento característico de este primer auto.

Los ocho parlamentos analizados de la *Comedia* también comparten ciertas características retóricas que los distinguen ligeramente de los escritos por el primer autor⁹³. Para comprobar estas variaciones de estilo entre ambos la atención recaerá igualmente en la *argumentatio* de los parlamentos, pues es la parte fundamental de todos ellos, donde la cons-

90.— Parece existir un ligero patrón entre la *narratio* y la *argumentatio* de Celestina y Sempronio en los parlamentos de este primer autor. Es muy significativa la combinación de figuras expresivas —*interrogationes* y *exclamationes*— que contienen la opinión personal de los personajes acerca de un asunto, con una argumentación basada en el uso bastante superficial de la *audivitas*. Como se ha apuntado, esta estructura caracteriza muy a menudo en literatura al habla de personajes populares —el ejemplo por excelencia es el personaje de Sancho Panza—. En mi opinión, *La Celestina* es otro ejemplo más de este tipo de retrato.

91.— Este parlamento en concreto es el vituperio que Sempronio pronuncia contra las mujeres (Canet 2011: 186-188). En la Edad Media, muchos de los discursos misóginos estaban concebidos bajo la influencia del humor, como ocurre en este caso. Aunque en la actualidad el sentido humorístico se haya perdido, desde un punto de vista histórico-literario debe considerarse como un parlamento cómico, por lo que esta importante enumeración basada en la *congeries* constituye, al igual que en el caso de Pármeno, una misma manifestación del uso de esta fórmula retórica con fines humorísticos.

92.— El pasaje puede entenderse también como una metonimia.

93.— La importancia del parlamento del auto III (Russell 1991: 284-286) reside en la adición textual que Fernando de Rojas introduce en su *Tragicomedia*, por lo que esta será comentada en la última comparación entre las dos fases de redacción de Fernando de Rojas.

trucción retórica es mucho más marcada. La organización por personajes facilitará su comparación.

En los cuatro discursos analizados de *Celestina* aparecen de forma muy clara unas estructuras argumentativas que difieren de las construcciones del primer auto, y que hacen evolucionar en este desarrollo de la obra al personaje de la alcahueta, añadiendo nuevos rasgos a su personalidad. El más importante de todos es sin duda su afición por el refranero, que a partir de la *Comedia* se vuelve una característica distintiva de la alcahueta. En todos los discursos analizados aparecen con abundancia, integrados en la estructura argumentativa basada en la *expolitio* y *congeries* común a toda la obra. El recurso de la enumeración encadena a partir de ahora refranes o sentencias de todo tipo, aunque predominan las de tipo popular por motivos de decoro.

Otro recurso particular del personaje de la alcahueta y distinto a los parlamentos del primer auto es el novedoso uso que hace del humor. Este aparece en forma de ironía cruda o sarcasmo en uno de los parlamentos más importantes y polémicos de toda la obra, el de la crítica contra la moralidad de los clérigos, discurso irónico en su totalidad. El tono humorístico también aparece en la descripción que hace la alcahueta de doña Claudina, parlamento que Fernando de Rojas modifica en la *Tragicomedia* mediante una adición textual que tan solo amplía el retrato cómico de Claudina⁹⁴ en esa misma línea cómica.

Los parlamentos de los personajes elevados de la *Comedia* de Fernando de Rojas constituyen una de las diferencias más notables entre estos autos y el primero, y los rasgos de estilo de este grupo se erigen por tanto como particularidades que marcan una clara diferencia entre ambos autores.

La característica más importante es el distinto tipo de *auctoritas* a la que recurren Calisto, Melibea y Pleberio como forma de argumentación. Las fuentes populares, religiosas o basadas en la naturaleza son dominantes en los parlamentos de la alcahueta y los criados del primer auto, característica que Fernando de Rojas desarrolla como un rasgo de la personalidad propia de estos personajes. Sin embargo, como elemento diferenciador entre los dos grupos sociales de la obra, las fuentes de origen clásico, mitológico o que demuestran un nivel cultural superior a los personajes bajos son un elemento clave en estos nuevos parlamentos, y constituye una aportación del propio Fernando de Rojas que clasifica a los personajes según las reglas del decoro⁹⁵. Asimismo, existe una gran diferencia

94.— La característica del humor en personajes de baja condición social es un rasgo muy común en la tradición literaria hispánica —el *ribaldo* del *Libro del caballero Zifar*, los rústicos de Juan del Encina o el mismo Sancho Panza—. *La Celestina* constituye otro claro ejemplo de ello.

95.— La presencia de Fernando de Rojas aparece de forma casi explícita en el parlamento analizado del personaje de Calisto situado en el Auto XIV (Russell 1991: 506-515). En este discurso Calisto hace gala de un conocimiento de las leyes muy superior al de un joven noble, y que responde más a la condición de jurista del autor que a la propia realidad del personaje.

entre el abuso casi cómico del uso de la *auctoritas* en los discursos de los personajes bajos y la moderación con el que lo emplean Calisto, Melibea y Pármeno. Sin embargo, Fernando de Rojas introduce en estos nuevos parlamentos un elemento que flexibiliza esta división estricta, el refrán popular. Este aparece en todos los discursos analizados y en cualquier situación dramática, incluso en intervenciones en teoría tan ajenas a este tipo de sentencias como pueden ser el suicidio de Melibea o el lamento final de Pleberio. Este uso indiscriminado del refranero constituye un rasgo propio del segundo autor, y la naturalidad que le atribuye a los personajes supone un acierto estilístico y literario.

Una última característica propia de los discursos de Calisto, Melibea y Pleberio son la gran presencia de figuras expresivas con un objetivo patético y otros recursos propios del teatro entre los que destaca el apóstrofe. Este aparece también en parlamentos de la alcahueta del primer auto, aunque su finalidad es diferente al tratarse de un recurso dialógico, pues siempre se dirige a un interlocutor para captar su atención, de igual forma que en las conversaciones. En el caso de los personajes elevados, la figura tiene un uso más literario, ya que en numerosas ocasiones se dirigen a elementos personificados como el amor o el mundo injusto, en combinación con las *exclamationes* e *interrogationes* y en algún caso también con el *dilemma*⁹⁶. La gran presencia de estas figuras en los parlamentos de Calisto, Melibea y Pleberio los convierten en intervenciones cercanas a los monólogos teatrales, con una estructura claramente distinta a los discursos del primer auto. Este uso de técnicas retóricas comunes en los textos dramáticos producen la gran independencia que caracteriza a estos discursos, los cuales se elevan más allá de la propia historia de la obra.

Por último, las adiciones textuales de la *Tragicomedia* que aparecen en los discursos analizados subrayan alguna de las características ya señaladas del estilo propio de Fernando de Rojas. Las tres adiciones significativas corresponden con tres parlamentos de la alcahueta, y todos ellos constituyen una *amplificatio* de alguna parte del texto de la *Comedia*, sin que se aprecien diferencias notables en cuanto al estilo empleado. La primera de ellas aparece en el discurso de Celestina del auto III, desarrollando el retrato de doña Claudina en clave humorística, con un nuevo uso de figuras como la ironía, el refrán y el tono hiperbólico. La segunda adición al discurso del auto IV está en consonancia con esa intención de Fernando de Rojas de ampliar el contenido de la *Comedia*. A través de una enumeración de supersticiones, que la alcahueta interpreta como buenos presagios para el éxito de sus tercerías, el autor refuerza la condición de hechicera de Celestina. La última adición al parlamento del auto

96.— Fernando de Rojas emplea de forma conjunta esta figura y el *locus a fictione* en este y en otro monólogo importante, otorgándoles un mayor dramatismo, ya que el personaje, después de contemplar todas las posibles soluciones de la adversidad que le afecta, no encuentra ninguna, lo que le hace desesperar (Russell 1991: 297-301 y 506-515).

IX, en consonancia con los anteriores casos, desarrolla un tópico —*el tempus fugit*— ya introducido en el texto original, mediante el empleo de una de las figuras retóricas básicas en el estilo de los discursos de *La Celestina*, la enumeración.

En definitiva, la comparación estilística ha arrojado algunas características diferenciadoras entre los dos autores de la obra. Como usos estilísticos particulares del primer autor, sobresalen las comparaciones naturales en el caso de los discursos de Celestina y su combinación con la *auctoritas* de carácter bíblico, lo que confiere al personaje un marcado carácter popular que posteriormente desarrollará Fernando de Rojas mediante el recurso similar del refranero. En el caso de los criados Sempronio y Pármeno, destacan en este primer auto las dos enumeraciones basadas en la acumulación de elementos, ambas de una extensión y estructura que no vuelve a aparecer en el texto la *Comedia*. Asimismo, las aportaciones de estilo que Fernando de Rojas introduce, enriquecen y hacen evolucionar a algún personaje, sobre todo a la alcahueta. Elementos novedosos como el ya mencionado gusto por el refranero o el empleo del humor, plasmado en los discursos de Celestina mediante recursos como la ironía, la hipérbole o el poliptoton son sin duda alguna señas de identidad de Fernando de Rojas, que logra dar continuidad al estilo del primer autor mediante la renovación y ampliación de sus principales pautas. Por último, los rasgos de estilo de los discursos de Pleberio, Melibea y Calisto constituyen la mayor diferencia entre la escritura de ambos autores, pues las reglas del decoro hacen necesaria una adecuación del estilo a la elevada condición de estos personajes. Este hecho queda reflejado en los discursos mediante el empleo de otras fuentes de mayor nivel intelectual, como pueden ser las de origen clásico y mitológico, y por la mayor reflexión a las que son sometidas, en contraste con la superficialidad mostrada por los personajes populares. También se aprecia esta diferencia en la abundancia de figuras expresivas y recursos propios del teatro como el dilema y el apóstrofe, cuyo uso en estos parlamentos está justificado, además de por la ya mencionada condición elevada de los personajes, por la trágica situación dramática a la que son sometidos al final de la obra.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1990): *Retórica*, edición española de Quintín Racionero Carmona. Madrid: Gredos.
- CICERÓN, Marco Tulio (2002): *Sobre el orador*, edición española de José Javier Iso. Madrid: Gredos.
- AZAUSTRE, Antonio y Juan CASAS (2011⁶): *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, (1997¹).
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo (1969): *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos.
- CANET VALLÉS, José Luis (ed.) (2011): *Comedia de Calisto y Melibea*. Valencia: Publicaciones Universitat de València.
- Comedia de Calisto y Melibea*, vid. Canet Vallés (ed. 2011).
- CORTIJO OCAÑA, Antonio (1997): «La *disputatio* entre Celestina y Pármeno al final del primer acto de *La Celestina*: ‘retranca irónica’ y retórica en acción», *Bulletin of Hispanic Studies* 74: 413-423.
- CURTIUS, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media Latina*, traducción española de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, (1948¹).
- DI PATRE, Patrizia (2007): «P y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*», *Celestinesca* 31: 155-169.
- FRAKER, Charles F. (1990): *Celestina: genre and rhetoric*. Londres: Tamesis.
- GILMAN, Stephen (1974): *La Celestina: arte y estructura*, traducción española de Margit Frenk Alatorre. Madrid: Taurus, 1974 (1956¹).
- HANDY, Otis (1983): «The rhetorical and psychological defloration of Melibea», *Celestinesca* 7.1: 17-27.
- LAUSBERG, Heinrich (1966): *Manual de retórica literaria*, traducción española de José Pérez Riesgo. Madrid: Gredos, (1960¹).
- LLORET, Albert (2007): «El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*», *Celestinesca* 31: 119-132.
- LOBERA, Francisco J. *et alii* (eds.) (2011): Fernando de Rojas (y «Antiguo Auctor»), *La Celestina*. Madrid: Real Academia Española.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (1994): «Diálogo, novela y retórica en *Celestina*», *Celestinesca* 18.2: 3-30.
- MORGAN, Erica (1979): «Rhetorical technique in the persuasion of Melibea», *Celestinesca* 3.2: 7-18.
- PARRILLA, Carmen (2007): «Incremento y raciocinio en la *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'*, ed. Juan Carlos Cond. New York: HSMS, pp. 227-239.

QUINTILIANO DE CALAHORRA (2001): *Sobre la formación del orador*, edición de Alfonso Ortega Carmona (5 tomos). Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.

Rethorica ad Herenium (1991), edición bilingüe (latín-español) de Juan Francisco Alcina. Barcelona: Bosch.

ROJAS, Fernando de: *La Celestina*, *vid.* Lobera *et alii* (eds. 2011) y Russell (ed. 1991).

RUSSELL, Peter E. (ed.) (1991): Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia.

SAMONÀ, Carmelo (1953): *Aspetti del retoricismo nella «Celestina»*, Facoltà di Magisterio dell'Università di Roma.

Azaustre Lago, Antonio, «Estilo y argumentación en los discursos de *La Celestina*», *Celestinesca* 41 (2017), pp. 9-60.

RESUMEN

El presente artículo constituye un análisis retórico de diez parlamentos extensos de *La Celestina*, pronunciados por sus personajes principales. El estudio del *ornatus* y la *compositio* en fragmentos de carácter unitario supone una línea de investigación útil para la profundización en este extenso campo del análisis retórico de esta obra. Los recursos de estilo principales de *La Celestina* serán señalados y ampliados a través del comentario exhaustivo de dichos parlamentos, y su continuidad en la obra se justificará mediante la mención de otros ejemplos. Asimismo, las conclusiones supondrán una pequeña pero coherente aportación a la problemática de la autoría, pues las diferencias de estilo entre las distintas etapas de escritura pueden servir como apoyo a los avances que sobre esta cuestión han conseguido otras disciplinas filológicas.

PALABRAS CLAVE: Parlamentos de *La Celestina*. Análisis retórico.

ABSTRACT

This article constitutes a rhetorical analysis of ten *La Celestina*'s extensive discourses, pronounced by their main characters. The description of the *ornatus* and the *compositio* in these unitary orations is an useful line of research to make a deepening in this large study field. The main style resources in *La Celestina* will be identified and extended through a comprehensive comment of these discourses, and its continuity in the book will be justified through the mention of other examples. In addition, the conclusions drawn suppose a brief but consistent contribution of the problematic in the authorship, since the variations in the style of the different writing stages can serve as a support to the advances made by other philological disciplines about this subject.

KEY WORDS: *La Celestina*'s discourses. Rhetorical analysis.



Tres anti-heroínas picaresca-celestinescas: los cuerpos femeninos radicalmente subyugados en *La hija de Celestina*

Debarati Byabartta
Texas A&M University

La hija de Celestina de Salas Barbadillo sale a la luz en el año 1612 en Zaragoza y Lérida según la investigación de Enrique García Santo-Tomás (31). Aparecerá una nueva edición en el año 1614 con el título de *La ingeniosa Elena* en Madrid considerada como una ampliación de la obra original (Santo-Tomás 31). Esa versión original fue mencionada «por el autor del *Quijote* apócrifo en el Prólogo del libro» (Santo-Tomás 23) y se puede notar la influencia cervantina en el segundo título que efectivamente recuerda al lector el género quijotesco. Además, varios críticos como Antonio Rey Hazas están de acuerdo en las influencias de los textos clásicos de la picaresca en el desarrollo de la obra de Salas Barbadillo: «la novela de Salas Barbadillo, por otra parte, registra infiltraciones obvias de *La Celestina*, sobre todo en el personaje de la esclava morisca y en la Méndez, además de otras, muy importantes por lo que se refiere al estilo, de Quevedo» (41).

Existe una discusión sobre la influencia e intercalación de varios géneros de la época en Salas Barbadillo y según Rey Hazas no se puede denominar a esta obra maestra como verdaderamente picaresca, al menos en la línea de *La Pícaro Justina*. Él argumenta que «no parece que la obra de Francisco López de Úbeda influyera apenas en la de Salas Barbadillo, ni en la estructura de la novela, ni en los temas, ni en el estilo, ni siquiera en la configuración del personaje» (40). Su argumento es fortalecido por la exposición de Alberto del Monte —a quien él cita en su publicación *Picaresca femenina*— quien critica el carácter picaresco de la novela de Salas Barbadillo de manera negativa y afirma que:

La obra no participa más que en algunos escasos y genéricos rasgos del género picaresco, como por ejemplo la genealogía de la protagonista, aunque la forma no es autobiográfica. La psicología de Elena no es picaresca, sino linealmente criminal: primero, de muchacha, se vende,

después se hace hipócrita, más tarde se prostituye y, finalmente, no duda en matar. (42)

Del Monte también cita a Francisco Rico que opina de manera contraria en cuanto al género picaresco en Salas Barbadillo y al mismo tiempo encuentra un apoyo positivo en Fernando Lázaro Carreter. Rey Hazas concluye su argumento afirmando que «*La hija de Celestina* sí es una novela picaresca, aunque las innovaciones de Salas sean tan grandes, que sitúen su relato en el límite máximo permitido entre la picaresca y la «novella» a la italiana —o su heredera española, llamada desde (sic) Amezúa *novela cortesana*»— (43).

La cuestión consistiría entonces en determinar los rasgos comunes de estos géneros por los cuales se ocasiona semejante confusión, así como establecer por qué dichos rasgos serían fundamentales. Encontraremos una respuesta en la cita de Lázaro Carreter que utiliza Rey Hazas para fortalecer su argumento sobre la posible verosimilitud picaresca en la novela de Salas Barbadillo. Dice Lázaro Carreter que la *novella* italiana era trágica, de tal modo que Salas Barbadillo, como experto, habría jugado con varios géneros estilísticos y corrientes de la época. Asimismo, habría interpolado sus tropos, que pusieron de relieve una presencia significativa de lo trágico en esta obra. Veamos su argumento:

Salas Barbadillo, un gran combinador, había jugado libremente con los motivos y la estructura, había mezclado el relato de pícaros con la «novella» trágica y había acentuado la presencia de lo celestinesco, que anduvo siempre merodeando por el género; pero a la vez había repetido el paradigma picaresco en puntos fundamentales: autobiografía de una bellaca, padres viles, avisos de bien vivir, burlas victoriosas seguidas de sanción, que llega al límite último de la muerte, prostitución de la esposa... (43)

Esta tesis señala la amalgama de géneros que da pie a la mencionada confusión. A su vez, esta amalgama subraya una dimensión funesta de los rasgos literarios en la obra. El autor los utilizaría deliberadamente para desarrollar una trama maquiavélica en la que sucumben las tres anti-heroínas —Elena, Zara-María y Méndez. La composición trastocada, por tanto, sugiere un estrato ominoso en la obra que destaca las muertes repentinas, trágicas e inhumanas de las anti-heroínas. Esas muertes, equiparables a asesinatos —a causa de sus esbozos artificiosos— contribuyen a rebatir cualquier posibilidad de reintegración de las heroínas en su sociedad. Al mismo tiempo, se les cancela en la obra la oportunidad de renovación y redención.

La marginalización y la abyección completas de los personajes femeninos refutan la posibilidad de que pueda considerarse una obra puramente

picaresca. Los tropos celestinescos tragicómicos acompañados por el tono moralizante y misógino del autor están puestos de relieve en la medida en que la mujer libre, libertina, burlona, y don juanesca es nombrada como «criminal», de acuerdo a la terminología de un crítico moderno como Alberto del Monte, que hace doble énfasis en el tono moralizante y misógino que sigue existiendo hoy en día. Las heroínas merecen castigo severo y destrucción completa por medio de la muerte implacable. En este artículo investigaré el mecanismo consistente en subyugar radicalmente las figuras femeninas de la obra en la que la intercalación de distintos géneros literarios y tropos sociológicos juegan un papel fundamental.

La tesis emplea el término anti-heroína irónicamente para nombrar a las tres mujeres de la obra. La ironía arraiga en la criminalidad enfatizada por Alberto del Monte. Mantendré el término con el fin de explicar en qué sentido esos tres seres subversivos no concordaban con los atributos arquetípico-femeninos de la época. En su descripción de las características, circunstancias y estatus habituales de las pícaras como anti-heroínas en las obras de Siglo de Oro, Friedman opina que:

The texts of the picaresque antiheroines provide a respite from reality and at the same time as accurate vision of the status of women. They allow for harmless insurgence without threatening social stability, and they rarely, if ever, take their subjects seriously. Authors portray the pícaras as licentious, unscrupulous, money-hungry, and as perfectly willing to use their physical charms to defraud man. Social and poetic justice, as defined by the male establishment, guarantee that their freedom is as shortlived as their success, their beauty, and their health. The requisite moral note redeems the authors as it castigates the protagonists. Women enjoy only negligible middle ground between chastity and promiscuity, allegiance and betrayal, good and evil. Men regulate their behavior and their speech, and in that sense literature mirrors life. By bringing antiheroines into the scheme, the writers refashion the picaresque to draw dichotomies along sexual lines, with women as delinquents and men as standard bearers. Subsequent novelists, usually with kindness in their hearts, strive to redeem the wayward women by converting them into heroines, but identity remains a problem. (226)

No obstante, se puede argumentar que los rufianes siempre caen en desgracia por causa de su maldad excesiva. Eso se nota no sólo en esta obra sino también en las tragedias clásicas y en las obras celestinescas en las que no suele existir distinción marcada entre los géneros o sexos

en cuanto al grado de severidad del castigo que ellos reciben. Aun así, se conserva el tono moralizante —que era de suma importancia en el siglo xvii— sin suprimir la misoginia deshumanizante que prevalecía en aquella época. La trayectoria de la novela, especialmente la de la vida de Elena junto con la de las otras dos anti-heroínas, es una muestra contundente de la opresión patriarcal debido a la cual sufrían gravemente los cuerpos femeninos.

Por otra parte, Salas Barbadillo no quiso elaborar su texto siguiendo el estilo perverso del mito de Don Juan. Tanto Tirso de Molina como Zorrilla dieron la oportunidad de redención cristiana a un Don Juan arrepentido (en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, y *Don Juan Tenorio: Drama religioso-fantástico en dos partes* respectivamente), algo que sin embargo no ocurre con las tres anti-heroínas de Salas Barbadillo. A la vez es curioso notar que estos autores otorgaron el derecho de arrepentimiento y redención a los aristócratas, principalmente a los hombres. No obstante, tanto el destino del burlador de Sevilla como el de Don Sancho de Villafañe, el héroe de la novela de Salas Barbadillo, confluyen en un punto. Los dos tienen vidas salvadas finalmente a pesar de todos los crímenes y perversidades que cometen. Es más, el autor llega a ponerse de parte de su héroe al justificar sus delitos y argumentar que es ‘la Naturaleza’ y ‘el Amor’, mientras que, por el contrario, las acciones de las mujeres son interpretadas por él como un elemento ‘contra la Naturaleza’, especialmente la de Elena. Rey Hazas, sin embargo, no comparte esta justificación cuando dice en su exposición que:

Igualmente ejemplar y moralizadora es la visión del mundo de Sancho Villafañe, aunque con claros matices de indulgencia y comprensión para éste, ya que es un rico y un linajudo aristócrata, por lo que sus devaneos amorosos son juzgados con mayor benevolencia que los delitos de la hija de Pierres y Celestina, a pesar de que le habían llevado a forzar alguna mujer para conseguir sus favores. A este noble, Salas le censura su debilidad ante el amor y su flaqueza en asuntos de falda... se nos dice que no es él mismo el responsable de sus desafueros, sino el Amor y la Naturaleza... (60)

Este análisis crítico fortalece el argumento del presente trabajo sobre la postura patriarcal, prejuiciada, moralizante, acusatoria y subyugante de Salas Barbadillo, el mayor representante masculino tradicional de la época. En consecuencia, se puede interpretar la criminalidad y la moral impuesta sobre las anti-heroínas en términos de patriarcado e interseccionalidad. Posteriormente se aplican en el trabajo ideas como el capitalismo y lo frankensteiniano para fortalecer la tesis. Éste también favorece la comprensión de la premisa sobre la mezcla de géneros y su papel notable

unido con el argumento principal del estudio, es decir, el sometimiento drástico de las figuras femeninas de la obra.

Es de suma importancia explicar primero los términos como lo patriarcal y el patriarcado seguido por la teoría de la interseccionalidad (*intersectionality*) que es relativamente nuevo dentro del discurso feminista-sociológico. Son expresiones y teorías posmodernas que ayudan a analizar el itinerario conflictivo de los personajes femeninos de la obra; paralelamente nos asisten a descodificar y robustecer las concepciones arcaicas del autor.

Según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), el término patriarcal significa, «Dicho de un poder: Ejercido autoritariamente bajo una apariencia paternalista». Al otro lado, la misma fuente explica que el patriarcado en el contexto sociológico significa, «Organización social primitiva en que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje». Incluso, el Diccionario en línea Merriam Webster lo define como, 1. «Patriarchy-broadly: control by men of a disproportionately large share of power», y 2. «a society or institution organized according to the principles or practices of patriarchy». La teoría feminista contemporánea lo define y reinterpreta como lo siguiente según el argumento de Ara Wilson, en *Routledge International Encyclopedia of Women*:

...patriarchy is a «sexual system of power in which the male possesses superior power and economic privilege» (Eisenstein, 1979:17). In a more elaborate definition provided by Marilyn French, patriarchy is «the manifestation and institutionalization of male dominance over women and children in the family and the extension of male dominance over women in society in general. It implies that men hold power in all the important institutions of society and women are deprived of access to such power. It does not imply that women are either totally powerless or totally deprived of rights, influences, and resources» (French, 1985: 239; see also Lerner, 1986: 238-239)... Fundamental to this feminist theorizing is the understanding of patriarchy as institution or system, a powerful mode of organizing society, culture, and individuals... Materialist feminists or socialist feminists, coming from Marxist and leftist movements, attempted to ground the understanding of male dominance in terms of economic exploitation and control, particularly in the family and labor markets... Perhaps the most popularized expression of the radical feminist theory of patriarchy has been in the interconnected realms of reproduction, sexuality, and violence. (1494)

De igual manera, la locución interseccionalidad fue planteada por primera vez en 1989 por Kimberlé Crenshaw en su ensayo emblemático, «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics». En este ensayo Crenshaw se centra en los asuntos raciales, género y clase en las mujeres afroamericanas en Estados Unidos con particular énfasis en su sometimiento y marginalización. En la cita siguiente tomada del artículo de Devon W. Carbado *et. al.*, «INTERSECTIONALITY Mapping the Movements of a Theory», se explica la noción en detalle:

Rooted in Black feminism and Critical Race Theory, intersectionality is a method and a disposition, a heuristic and analytic tool. In the 1989 landmark essay «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics,» Kimberlé Crenshaw introduced the term to address the marginalization of Black women within not only antidiscrimination law but also in feminist and antiracist theory and politics. Two years later, Crenshaw (1991) further elaborated the framework in «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color.» There, she employed intersectionality to highlight the ways in which social movement organization and advocacy around violence against women elided the vulnerabilities of women of color, particularly those from immigrant and socially disadvantaged communities. (303)

Atendiendo a la teoría de Crenshaw se puede establecer que las antiheroínas pertenecían a la clase baja y marginalizada debido a que (prostitutas/alcahuetas celestinescas/hechiceras) no tenían ‘sangre pura’ a causa de su raza (morisca/morisco-gallega). En consecuencia, se puede reinterpretar y criticar su caso nuevamente mediante el empleo de esta teoría contemporánea como el de los cuerpos racializados y subyugados (*severely racialized and subjugated bodies*). Sería preciso tener en cuenta la siguiente cita de Kathy Davis para reivindicar la relevancia de la dicha teoría en cuanto a su utilización en el caso de estas mujeres de la obra del Siglo de Oro:

«Intersectionality» has become something of a buzzword in contemporary feminist theory (K. Davis 2008) ... (It) seemed ideally suited to the task of exploring how categories of race, class and gender are intertwined and mutually constitutive, giving centrality to questions like how race is «gendered», and gender «racialized», and

how both are linked to the continuities and transformations of social class. While intersectionality is most often associated with US black feminist theory and the political project of theorizing the relationships between gender, class and race, it has also been taken up and elaborated by a second important strand within feminist theory. Feminist theorists inspired by postmodern theoretical perspectives viewed intersectionality as a welcome helpmeet in their project of deconstructing the binary oppositions and universalism inherent in the modernist paradigms of Western philosophy and science (Brah and Phoenix 2004; Phoenix 2006). Critical perspectives inspired by poststructuralist theory — e.g. postcolonial theory (Mani 1989; Mohanty 2003), diaspora studies (Brah 1996) and queer theory (Butler 1989) — were all in search of alternatives to static conceptualizations of identity. Intersectionality fit neatly into the postmodern project of conceptualizing multiple and shifting identities. It coincided with popular Foucauldian inspired perspectives on power that focused on dynamic processes and the deconstruction of normalizing and homogenizing categories (Staunæs 2003; Knudsen 2006). Intersectionality seemed to embody a commitment to the situatedness of all knowledge (Haraway 1988), promising to enhance the theorist's reflexivity by allowing her to incorporate her own intersectional location in the production of selfcritical and accountable feminist theory (Lykke 2010). (17-18)

A continuación, se puede percibir una nueva dimensión de dicho fenómeno de la interseccionalidad plasmada en la ausencia de redención de las figuras femeninas. Hacia el final de la obra *Salas Barbadillo* llega a proporcionar la conveniencia de renovación y redención a Antonio, el paje de Don Sancho. Evidentemente él no pertenece a la clase aristócrata, sino que representa a la clase obrera, lo cual enfatiza sumamente la misoginia y marginalización de las mujeres —en concordancia con la concepción de género englobado por la teoría de la interseccionalidad— de aquella época. Las tesis de Crenshaw y Davis encuentran más apoyo en la siguiente exposición de Santo-Tomás:

Bajo el aparente velo de libertad y descaro femenino, Elena está en realidad dominada no sólo por el Montúfar «cartujo» del final de la novela, sino incluso por el dedo acusatorio del propio Salas. Aunque la joven se mueve con libertad y se resiste, incluso de casada, a la tutoría

de una figura patriarcal, el efecto final que produce la lectura de *La hija de Celestina* es el de un personaje manipulado y explotado y muere ajusticiado por un orden masculino. (53-54)

Sería muy adecuado también mencionar la cita sucesiva de Anne J. Cruz a este respecto usada por Santo-Tomás para defender su propio argumento:

Either as pure or defiled, the woman is viewed by the male dominated society as a necessary evil who must be controlled by the governing institutions. The sexual specificity of that control signifies the danger she presents to society – woman’s sexuality threatens constantly to disrupt the male order. As such, women’s sexuality is a social factor to be repressed, bartered, and controlled by the male structures of power. In like manner, woman’s voice is suppressed, dominated, and exchanged for the male’s. In its mimicry of what the author construes as female discourse, the female picaresque, while claiming to assume a feminine voice, in actuality bespeaks male prejudice, formulating a cultural strategy through which sexual and social reality is created and maintained. (54)

Esta argumentación en efecto se hace cargo de la interpretación de *Discipline and Punish: The Birth of Prison* en la que Michel Foucault da cuenta del fenómeno de disciplina como instrumento de control —desde corporal hasta lo mental y moral— y de conversión del sujeto en un cuerpo dócil. Así, la disciplina sustituye al castigo y la tortura física medieval en la toma de control absoluto del sujeto. Veamos el argumento de Foucault para comprender el caso de la subyugación de las tres anti-heroínas desde un punto de vista crítico y posmoderno:

The historical moment of the disciplines was the moment when an art of the human body was born, which was directed not only at the growth of its skills, nor at the intensification of its subjection, but at the formation of a relation that in the mechanism itself makes it more obedient as it becomes more useful, and conversely. What was then being formed was a policy of coercions that act upon the body, a calculated manipulation of its elements, its gestures, its behaviour. The human body was entering a machinery of power that explores it, breaks it down and rearranges it. A ‘political anatomy’, which was also a ‘mechanics of power’, was being born; it defined how one may have a hold over others’

bodies, not only so that they may do what one wishes, but so that they may operate as one wishes, with the techniques, the speed and the efficiency that one determines. Thus discipline produces subjected and practised bodies, 'docile' bodies. Discipline increases the forces of the body (in economic terms of utility) and diminishes these same forces (in political terms of obedience). In short, it dissociates power from the body; on the one hand, it turns it into an 'aptitude', a 'capacity', which it seeks to increase; on the other hand, it reverses the course of the energy, the power that might result from it, and turns it into a relation of strict subjection. If economic exploitation separates the force and the product of labour, let us say that disciplinary coercion establishes in the body the constricting link between an increased aptitude and an increased domination. (137-138)

Ahora bien, la trayectoria de las anti-heroínas en la obra pone de relieve el hecho de que no eran cuerpos dóciles sino libres; ellas vivían conforme a su libre albedrío y contra la norma social que lo consideraba como algo «peligroso». El conflicto resulta justamente del hecho de que no quisieran ser controladas ni subyugadas, cosa que demostraban utilizando sus cuerpos como medio de ganancia. Éstos eran los instrumentos del poder femenino que les hacían mujeres libres y autónomas, un rasgo fundamentalmente contrario a la cultura de la época. Se trataba entonces de una contracultura aterradora para la sociedad patriarcal. Practicaban artes como la hechicería y la alcahuetería y así mantenían sus vidas. Ciertamente, se puede notar que sus objetivos y fines eran puramente materialistas. Puesto que las conductas nobles o idealistas no se correspondían con este mundo, todo lo moralmente aceptable por la sociedad no coincidía con los fines capitalistas del «mundo pecaminoso» de las tres anti-heroínas. A este respecto dice María de los Reyes Coll-Telletxea que:

A diferencia de sus contrapartes masculinas, las pícaras no sirven a sucesivos amos, sino que se ganan la vida a base de *seducir* varones adinerados y/o nobles, contraer sucesivos *matrimonios*, manipular *herencias* e incluso establecer *negocios*. No moralizan, no muestran arrepentimiento alguno, ni terminan transformadas. Su vida transcurre en un ir y venir de identidades usurpadas, matrimonios, estafas y persecuciones. Su principal arma —además de la astucia— es el propio *cuerpo* y su impulso esencial la consecución de una cierta *autonomía* a base de la acumulación de *dinero*. Los planteamientos de mujeres son, así, ajustados a su condición de ser mujer. (138)

No obstante, Salas Barbadillo como representante del mecanismo disciplinario y castigador de la época escribe su destino y nunca les entrega ocasiones para renovarse. Controla y disciplina a los cuerpos femeninos con la meta de convertirlos en cuerpos dóciles. La falta de tales logros resulta en castigos rigurosos como, por ejemplo, la pena primordial de muerte que al fin y al cabo oprime su libre albedrío. Los cuatrocientos azotes que recibe la Méndez, los golpes que le da a Elena el Montúfar, la muerte repentina que ocurre a Zara-María —la madre de Elena— en las manos de ladrones, todos son ejemplos del mecanismo de la disciplina y del castigo. Analógicamente se puede decir que habían formado ya los precursores de la prisión moderna y los del código penal o sanción penal del estado contemporáneo. Son aparatos que eficazmente producen la subyugación exaltada de los personajes femeninos de la obra.

Es esta confluencia de pensamientos que manifiesta la noción paralela de un capitalismo emergente en el trasfondo —algo que simbólicamente construye la figura frankensteiniana de Elena al final de la obra— a pesar de la fuerte presencia de la aristocracia feudal de aquel entonces. La siguiente aclaración de Carroll B. Johnson a propósito de Fernand Braudel fortalece la misma tesis:

Fernand Braudel observes that contrary to a widespread assumption, the capitalists of the sixteenth century did not evolve from one type of enterprise to another, but rather engaged in all simultaneously, or as the economic conjuncture was propitious or not. It would be a mistake to imagine capitalism as something that developed in a series of stages or leaps – from mercantile capitalism to industrial capitalism to finance capitalism... with «true» capitalism appearing only at the later stage when it took over production, and the only permissible term for the early period being mercantile capitalism or even «pre-capitalism.» ...The whole panoply of forms of capitalism — commercial, industrial, banking — was already deployed in thirteenth-century Florence, in seventeenth-century Amsterdam, in London before the eighteenth century. (26-27)

Este razonamiento habilita el nuevo ángulo del análisis marxista del trayecto y de los atributos de las tres anti-heroínas que a su vez refuerza la premisa de su subyugación severa en la obra. Asimismo, si bien puede resultar anacrónico, habría que entender esta inclusión del capitalismo y del marxismo como un anacronismo deliberado con el fin de acentuar el argumento de la subyugación femenina de la obra.

Empezamos con la trayectoria polémica de Zara-María, la madre de Elena, para comprender sus papeles y el estilo de su vida. Seguimos las indicaciones de Rey Hazas quien analiza que:

...de María, lavandera morisca que responde mejor al nombre de Zara, antigua esclava que no cree en Dios; rabiza que «remedia» a todos los moriscos en Madrid, especialmente a los de Orán, además de alcahueta, zurcidora de virgos, hechicera y bruja, «y así la llamaron todos en voz común Celestina, segunda de este nombre». (56)

La estrategia irónica de Salas Barbadillo es muy pronunciada cuando pone dos nombres dicotómicos a la madre, puesto que funciona como una dualidad o una binaria opuesta. En efecto, actualiza con ello la dicotomía clásica de virgen-prostituta —María-Lilith/María-Eva— señalada poderosamente por la descripción meticulosa de todas sus vocaciones. Por el hecho de ser morisca, el autor le prohíbe el derecho de la salvación. La enunciación de su impiedad ratifica el juicio del mismo autor. Ella es marginalizada al extremo y bufoneada por otorgar vocaciones inmorales y socialmente inadmisibles. Así, su marginalización en términos de raza, clase y género por el Estado autoritario acontece de acuerdo al argumento de la subyugación absoluta de las figuras femeninas de la obra.

La vida de Elena es todavía más baja cuando, debido a su origen gallego-morisco, el autor la despoja de todo lo humano al exponerla en una carencia absoluta de respetabilidad. Su padre es gallego, «un consumado cornudo» y alcohólico que «encuentra la muerte en los cuernos de un toro» (Rey Hazas 56). Así, Salas Barbadillo construye con sarcasmo el cuerpo villano de Elena como el fruto de la unión de dos razas «bellacas». Por tal motivo, no sólo se puede observar una misoginia austera sino también una actitud vengativa puritana que decididamente recalca el argumento del sometimiento completo de los personajes femeninos en la obra. La denegación de vocaciones respetables y socialmente admisibles a Elena vigoriza el mismo argumento del presente trabajo. Rey Hazas lo expone y arguye que:

La calidad «remediadora» de la madre se manifiesta tempranamente en la hija, que, desde sus doce o trece años, es muy solicitada por los aristócratas, deseosos de robarle su «primera flor», y, al cumplir los catorce, tres veces se vende por virgen, «la primera a un eclesiástico, la segunda a un señor de título, la tercera a un ginovés [sic]». (56)

Elena es igualmente marginalizada por el autor en lo respectivo a su clase, género y raza; de ahí que su sumisión forzada ante la supremacía patriarcal surja como un fenómeno perenne. Se queda huérfana porque su madre muere de repente en las manos de los ladrones en el camino a Sevilla y regresa a Madrid donde conoce a Montúfar, «a quien se entregó como su dueño, haciéndole partícipe del fruto de sus rapiñas» (56). Lejos de terminar, el círculo vicioso materialista no termina para Elena jamás,

sino que su dureza se profundiza aún más. El poder controlador del capitalismo sigue trazando su destino por medio de la figura del Montúfar a quien el autor otorga el bastón del patriarcado para someter ásperamente al cuerpo femenino.

Ahora la pregunta pertinente sería quién es Montúfar. Es un rufián corrupto que en realidad representa la cara esperpéntica del patriarcado. Aparece como representante abyecto del capitalismo al extorsionar duramente a Elena. La sagacidad extrema del autor se nota en la construcción de la trama de su obra cuando él le niega a Elena la renovación y la sacrifica como el chivo expiatorio por entregarla en la mano de un rufián empírico como Montúfar después de la muerte de su madre. Es lógico que en compañía del rufián Elena se convierta en su cómplice y siga por el rumbo deshonorada. Indudablemente, el autor diseña la trama con astucia para sumergirle a ella en el mundo de vicios. Asimismo, le acompaña la Méndez que forma el tercer ángulo del mundo femenino corrompido de la obra.

La Méndez es una «vieja aguda y celestinesca» (Rey Hazas 54) que sigue el camino de la hipocresía. Es burlona y tramposa y siempre acompaña a Elena durante sus aventuras engañosas. A ella también niega la redención el autor y su fin es apenado ya que se muere a causa de los cuatrocientos azotes con que sanciona la Justicia, algo que nuevamente fortalece el rigor feroz y la rigidez del patriarcado que abyecta airadamente al ser femenino y marginado.

Todo lo perverso y lúbrico de la obra llega a su cumbre por medio de la construcción de estos personajes indignos. El materialismo demostrado por medio de un negocio astuto, beneficioso y embustero de la belleza es compartido por estos tres cómplices. Es curiosamente destacado en la obra ya que se pone de relieve que esto es un fenómeno burlonamente intercambiable. Los tres construyen las facetas obscenas que viven a través de la explotación mutua. La explotación materialista se manifiesta implacablemente como un modo de sobrevivencia para todos ellos. La exaltación del dominio patriarcal que muestra el autor por medio del Montúfar sobre las dos mujeres, especialmente sobre Elena, es un signo del capitalismo grotesco utilizado por el sistema estatal para ganar el máximo lucro. Por otro lado, las reacciones de Elena son satíricamente brutales, poniendo así de relieve la teoría de la sobrevivencia de Darwin como filosofía subyacente del capitalismo.

Elena es simbólicamente el huevo dorado; comerciable debido a su belleza sin par (apta para el comercio carnal y mero instrumento en todo el juego) no sólo para el Montúfar sino también para la Méndez. Su libertinaje, hipocresía, comportamiento fraudulento y sus delitos son derivados del mismo sistema materialista. En realidad, la bella Elena, «la mujer fatal, seductora y dañina, atrayente y atemorizante» (Calzón García y Fernández Rodríguez 78) es un producto diabólico de este capitalismo emergente fervorosamente explotador. Es decir, el materialismo agudo exaltado

por el triángulo de los tres bribones, apoyado por el trasfondo del capitalismo artificioso funciona como un dispositivo maquiavélico que cautelosamente contribuye al sometimiento radical de los seres femeninos de la obra y corrobora el argumento de la premisa.

Veamos la reacción ridícula del Montúfar a este respecto que puede simbolizar incluso la reacción del propio autor quien a su vez representa la voz moralizante y autoritaria del patriarcado cuando Elena le suministra al Montúfar el sabor de su propio medicamento. Ella se escapa con la ganancia robada junto con la de Méndez sin mostrar ninguna compasión a un febril rufián, quien después las encuentra y las disciplina por medio de castigos corporales (las ata en un bosque después de azotarlas). Así, el lector observa un juego continuo del poder materialista por medio de un intercambio irónico y grosero que a su vez exalta la teoría relevante de supervivencia del más fuerte de Darwin. Simultáneamente, esta maniobra divertida incita una inversión de la estructura del poder socioeconómico donde el ser femenino minoritario y marginalizado intimida a la jerarquía y a la clase dirigente. En otras palabras, se escenifica la batalla tensa del poder y del control entre la burguesía y el proletariado marxistas.

El desenlace es alarmante cuando el Montúfar como el marido «cartujo» de Elena sigue explotándola ya que aprueba su vocación de alcahuetería. Esta acción suya otorga el gusto picaresco a la obra, al mismo tiempo. Sin embargo, la revelación de un nuevo amante de su esposa resulta en sus tratamientos disciplinarios mediante castigos corporales violentos. Elena, quien principalmente ha jugado el papel del proletario —según la interpretación marxista, o, el del subalterno según la interpretación posmoderna— en esta coyuntura violenta, esta vez lo rehúsa a través de la rebelión anárquica. Ella envenena al Montúfar y le asesina con el apoyo de su nuevo amante, Perico el Zurdo.

Este episodio se puede interpretar de dos maneras: se puede razonar que por fin triunfa el poder del subalterno/proletariado, oprimido de una manera vengativa o se puede determinar que llega al colmo el espíritu demoníaco y frankensteiniano del capitalismo. No obstante, este nacimiento monstruoso y destructivo de Elena —el ser fundamentalmente minoritario y marginalizado— aterroriza al sistema represivo patriarcal que lo combate ferozmente por medio de la pena de muerte. Elena tiene un fin escalofriante en la obra cuando la Justicia le condena a muerte y es estrangulada y su cuerpo arrojado al río Manzanares de Madrid. Se puede afirmar que el proceso de la disciplina y del castigo cierra su círculo y Elena junto con las otras anti-heroínas quedan domadas con sus voces silenciadas y sin poder ninguno. El poder demoníaco amenazante es seguidamente reprimido de manera maquiavélica y el sometimiento radical del ser femenino convierte en un proceso eterno en la obra corroborando el argumento del trabajo. De esta forma, el sistema misógino y tirano las transforma exitosamente en cuerpos dóciles. En realidad, se trata de una

muestra esperpéntica y lúgubre de subyugación, racismo, violencia y abyección femenina en la cual el sistema les niega todo, incluso lo mínimamente humano. A este respecto, Reyes Coll-Telletxea subraya el deseo de la autonomía de Elena por medio del poder sexual que amenazaba a la sociedad que termina por causarle la agonía y la muerte:

El poder sexual de este tipo de pícara (de la sexualidad femenina en general), combinada con su falta de escrúpulos, su interés de autonomía —impulsado a base de criterios estrictamente económicos— y su facilidad para instrumentalizar (la imitación de) la conducta cortesana (virtuosa), hacen de esta pícara una combinación mortífera que a toda costa debe ser abortada, tal como ocurre y se nos explica desde el principio. No sólo no se le da voz, sino que se le da muerte. Pública. (143)

Es la «pecadora» y la mujer transgresora que no se conforma con los paradigmas establecidos del patriarcado y por eso su final no puede ser otro que la aniquilación patente que le concedió el omnipotente autor extendiendo el poder de su pluma.

A continuación, debemos recordar la cuestión de la interpolación de los géneros en la novela que asimismo contribuye a la construcción eficaz del sometimiento severo de las anti-heroínas. En efecto, los acontecimientos malvados que se suceden en la obra resuelven el dilema entre un género picaresco y otro más celestinesco. Las anti-heroínas aparecen como obligadas a ser libertinas tahúres y bélicas debido a un sistema rancio e imperioso. Es decir, es el sistema tiránicamente capitalista y absolutista el que primero las convierte sagazmente en pícaras, después las explota para finalmente asesinarlas y destruirlas. En realidad, ellas son las pícaras astutamente fabricadas por la industria capitalista patriarcal de la sociedad que las somete. Son sujetos marginalizados, racializados y subyugados que aparecen como ‘las Otras’ en la obra. Elaboraremos este término sociológico que ratificará el argumento de subyugación de estos seres femeninos. El Diccionario en línea Merriam Webster define el susodicho término como, «OTHER – often capitalized: one considered by members of a dominant group as alien, exotic, threatening, or inferior (as because of different racial, sexual, or cultural characteristics)».

Estas «Otras» son cuerpos femeninos libres a quienes el sistema sociopolítico del que forma parte el autor oprime o subyuga despóticamente. Su tono moralizante y conservador advierte al lector acerca de la contingencia de ser una mujer autárquica o soberana. A este respecto argumenta Enriqueta Zafra que:

En el caso de Salas Barbadillo, podemos decir que el comportamiento de la prostituta constituye una repre-

sentación, un modelo de lo ya avisado en manuales de conducta, en cuanto al peligro que constituye la mujer libre. Por lo tanto, la obra de ficción se puede leer como una aproximación al discurso prostibulario y un intento de oponerse a la prostitución organizada en mancebías. En este caso, el autor pone de manifiesto en el contexto de la ficción el argumento que estaba ganando terreno: que los esfuerzos por acotar los movimientos de las prostitutas en estos recintos resultan un fracaso. (146)

El autor en realidad juega el papel del Estado en su propia ficción y construye y des-construye la trama en tal manera para que el lector capte claramente el orden social, moral y legal de aquel período. El castigo de Elena junto con las muertes de su madre y de la Méndez, políticamente simboliza la restauración de ese orden después de un encuentro bélico entre el Estado y la insurgente, así como también entre la burguesía y el proletariado en el que la clase dirigente somete a la «Otra» desafiante e inmoral. Es una congregación novedosa de diversas nociones modernas y posmodernas que tiene su apoyo en la cita de Zafra:

En la narración de Salas la condena de la pícara no es simplemente legal, aunque la mano judicial sube a Elena al cadalso y le da garrote para después encubarla, sino también social y moral. Social, porque vuelve a poner orden a estructura por la que se rige la sociedad, y desenmascara a la que pretendía usurpar y mezclarse, aunque sólo fuera durante el momento del engaño y de la farsa, con un nivel al que no pertenece. Moral, porque ejemplifica los abusos y engaños que se describen en los libros de conducta. (148)

En cuanto al mismo tono moralizante de Salas Barbadillo, otra justificación de Sánchez Díez indica que:

El negativismo moral de la novela tiene otro aspecto. Son muchas las novelas picarescas que se ofrecen al público como ejemplo a no seguir; sucede esto, hasta cierto punto, con el *Guzmán* incluso. Pero típico de las protagonistas por pícaras que se ofrezcan también para guardarse de mujeres semejantes. Dice el Dr. Gregorio Juan Palacios en su «Aprobación» a *La hija de Celestina* que el autor muestra su agudo ingenio, y entretenido con singulares gracias el gusto, enseña cuánto se han de guardar los hombres de una ruin mujer. En este entregarse en manos de un moral totalmente de defensa yace en último término la razón por la que el autor resulta ata-

layado. Para él, el mundo es todo de una pieza y no es necesario, en consecuencia, tender puentes. (194)

Ese mundo moralizante y conservador construye un espacio amenazante para la mujer ya que le rechaza la voz, su condición de agente y la liberación social verdadera que nuevamente conforma el argumento de la subyugación radical de los seres femeninos en la obra. En realidad, el autor masculino construye un mundo perverso para la protagonista pícara-celestinesca donde queda reducida a una posición inferior desde la cual combate al hombre y la sociedad patriarcal para poder vengarse. En consecuencia, ella logra una vida infeliz con un matrimonio infructuoso e incluso la muerte. En relación a esto, expone Friedman que:

When a female protagonist replaces the male, the distance between empathy and contrivance increases. Women do not necessarily sound like women, nor do authors always give them a voice in the narrative. The precariousness and inequality of their social roles are reflected in literary works that often reduce feminism to the status of motif. Male authors bring women into the domain of the picaresque without giving them the speech and without liberating them from the constraints of their social inferiority. The female rogues achieve a degree of success by plotting against men, but society at large, if not individual, avenges their deviation from behavioral norms. The *pícaras* face despair, unhappy marriages, and even death for their tricks and for their rebellion. The texts that portray their lives marginate them from discourse. (71)

Salas Barbadillo es el prototipo autor masculino del género picaresco reflejado en *La hija de Celestina* que simultáneamente resalta rasgos de lo celestinesco, la novella italiana y la novela cortesana española, donde según Friedman:

The authorial figure once again becomes the agent of morality. The narrative commentary, the chronology, and the intervention of fate adhere to a moral order that occupies more narrative space than weight of conviction. Death looms in the background (and in the foreground of narration) for Elena the sinner, the victim of an ignoble heredity, a corrupt environment, and a third person narrator who gives her little opportunity to speak for herself. (72)

La falta de voz de Elena, al igual que las otras dos anti-heroínas sobre la cual discute Reyes Coll-Telletxea es notable a lo largo de la obra. Su

voluntad está ausente, lo cual destaca de nuevo el control disciplinario y despótico del sistema absolutista y revalida la premisa del sometimiento severo de los seres femeninos. De los ocho capítulos de la obra, el tercero es el único en el que ella habla de sus antepasados. Sin embargo, es todavía una narración bosquejada en tercera persona que le ofrece oportunidades limitadas para mostrar su propia voluntad y expresar su voz auténtica. Por tanto, la subyugación continúa y la falta de voz le convierte en un ser mudo y confinado en su docilidad.

Efectivamente, sus acciones y reacciones se pueden interpretar en la obra como las del autómatas puesto que se convierte en un bello títere en la mano del autor masculino. A su vez, éste aparece como el panóptico foucaultiano que vigila al cuerpo dócil de Elena incesantemente y le obliga a actuar en cierto modo según su propia conveniencia. El destino de las otras anti-heroínas es diseñado del mismo modo en la trama de la obra. Sobre esta cuestión Friedman argumenta que:

Through the willingness of the antiheroine to reveal the flaws of her parents, as well as through the intertextual tie with *Celestina*, the implied author negates the value of her voice. She is not a woman speaking for herself but an extension of the narrator... Whether heredity, environment, fate, or literary determinism is responsible, Elena's story gives the protagonist no room for development, no comprehension of her status in the society, and no conscience. The discourse of *La hija de Celestina* reflects this situation by making entertainment the primary message and by denying Elena an individuated voice in the text that bears her name. The death of the antiheroine is as much a subtextual statement as a punishment. (99)

El tema de la subyugación del cuerpo junto con la represión de voz concuerda con la exaltación de la violencia en la misma obra. Se puede interpretar esto como un procedimiento inquisitorial de castigo para silenciar la voz por medio de infligir dolor agónico en los cuerpos. Asimismo, la obra se hace eco de la teoría de la interseccionalidad nuevamente. Los cuatrocientos azotes a la Méndez, las ataduras para Elena y la Méndez en el bosque, los golpes físicos a Elena por Montúfar, todos son actos de violencia cruel que no sólo hieren al cuerpo, sino también al espíritu. Esta es una manera de violar radicalmente los derechos humanos de estos seres femeninos en la obra y al mismo tiempo de anularlos completamente. Análogamente se puede interpretar esto como el abuso literal de los cuerpos femeninos y así hacerlos sucumbir. A este respecto, Lisa Vollendorf menciona a Elizabeth Grosz en su propio artículo, «Violence Denaturalized: Feminist Readings of the Body Imperiled» quen arguye que, «Women have been objectified and alienated as social subjects partly

through the denigration and containment of the female body» (*Volatile Bodies toward a Corporeal Feminism* xiv, citado en Vollendorf 86). Vollendorf analiza en este artículo la violencia y los cuerpos femeninos violados en las obras de María de Zayas y dice las siguientes palabras que quiero tomar prestadas puesto que encajan en el caso de las anti-heroínas de la obra de Salas Barbadillo:

The use of violence, particularly in the *Desengaños*, again brings us to the question of purpose and motivation. Since the focus on violence is synonymous with a focus on the female body, we should consider not only possible pornographic content, but also issues regarding marketing and sensationalism. (94)

Aunque no aparece el «pornographic content» directamente en la obra de Salas Barbadillo debido a su postura moralizante y conservadora, todavía hay diversos guiños en la trama que enfatizan la presencia erótica —especialmente en las descripciones de Elena— que, junto con la violencia explícita funcionan como instrumentos de comerciabilidad y sensacionalismo no sólo de la obra sino también de los cuerpos femeninos enfatizando el vertiente explotador del materialismo capitalista emergente de la época. Hay que tener en cuenta además la conversación del Montúfar y de Elena cuando burlescamente le recuerda su edad y le aconseja comportarse bien. Esta estrategia se puede interpretar como la violencia o el abuso verbal que es dirigido hacia el ser femenino por el patriarcado para dominarlo. Por lo tanto, la técnica capitalista del autor se reitera en la obra nuevamente que acentúa a la vez el tono altamente patriarcal de la época y subraya la abyección de las mujeres. En las palabras de Judith Butler (*Gender Trouble* 178), «We regularly punish those who fail to do their gender right» (citado en Boyle 101).

La misma abyección, la misma concepción de la disciplina y el castigo al cuerpo femenino, la misoginia y la subyugación, se aprecian en casi toda la escritura de aquella época. El género picaresco-celestinesco no es una excepción y sus anti-heroínas sufren usualmente por su condición de ser mujer, consideradas por tanto como ser inferior e imperfecto. A este respecto, dice Francisco M. Soguero:

Las novelas de pícaro están construidas, en su base, siguiendo la misma estructura que las del protagonista masculino, pero con sustanciosas diferencias que vienen impuestas por el carácter machista imperante en la época en la que fueron escritas. La mujer era considerada un ser imperfecto e inferior, abocada irremediablemente al pecado, por lo que el tema de la moral no podía ser planteado de la misma manera. La pícaro no es una

mujer arrepentida y toda la narración de su vida será un continuo devenir de hechos pecaminosos que la llevarán a un irrevocable final, sin afán redimido. Detrás de todas estas narraciones vemos claramente la mano demiúrgica de un autor masculino que dirige el relato, casi siempre autobiográfico, un escritor imbuido de la mentalidad misógina imperante, no sólo en la cultura española, sino en la europea en general. (290)

Así pues, existe un discurso de subjetividad en la obra de las tres anti-heroínas, especialmente en lo que respecta a la protagonista. Las tres son representadas como cuerpos y seres sumamente controlados, disciplinados y subyugados por el poder patriarcal. Bajo la envoltura de la novela picaresca-celestinesca hay en esta obra un relato estereotipado de la subversión interseccional de las mujeres libres y autónomas que creen en el poder diabólico y amenazante de la libertad sexual y es utilizado para ganar beneficios. No obstante, los intentos de subversión de las «Otras» quedan anulados por el poder estatal y autoritario. Al mismo tiempo, es un relato del enfrentamiento violento entre la burguesía capitalista y el proletariado donde la protesta y el levantamiento alegóricos son atrozmente reprimidos.

Elena, la protagonista, aparece por un lado como fruto de la dicha interseccionalidad, clasificada por medio de su raza, clase y género basado en suposiciones culturales, encarnando por ello la subjetividad profunda. Por otro lado, ella emerge como un producto infernalmente bello del capitalismo estafador, es decir, como un poder monstruoso o frankensteiniano. Elena utiliza su poder sexual demoniaco contra la burguesía patriarcal, moralizante y conservadora, lo cual le permite sobrevivir, vengarse y finalmente intentar tomar el control. En otras palabras, Elena pretende justamente hacer una inversión del poder y del control que la reprime duramente en la obra.

Existe una tercera faceta de la misma subyugación que se debe a la profunda misoginia y el miedo predominantes de la época. En consecuencia, el Estado autoritario y patriarcal vigila invariablemente —como un panóptico foucaultiano— a dichos seres femeninos de la obra, especialmente a Elena, la *femme fatale*; les disciplina y castiga ásperamente para poder convertirlas en cuerpos dóciles.

Bibliografía citada

- BOYLE, Margaret E. *Unruly Women Performance, Penitence, and Punishment in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2006.
- CALZÓN GARCÍA, José Antonio, y Natalia Fernández Rodríguez. «Entre la transgresión y la norma: pícaras y pecadoras penitentes en la narrativa española del Siglo de Oro». *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, tomo 56, 2006, págs. 67-96. *Dialnet.unirioja.es*, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2368398>>. Accessed 5 Oct 2017.
- CARBADO, Devon W. *Intersectionality: Mapping the Movements of a Theory*, vol.10, no. 2, 2013, pp. 303-312.
- CRENSHAW, Kimberlé. «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics,» *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, no. 1.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995.
- FRIEDMAN, Edward H. *The Antiheroine's Voice: Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*. Columbia: University of Missouri Press, 1987.
- GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies toward a Corporeal Feminism*. Australia: Allen & Unwin, 1994.
- JOHNSON, Carroll B. *Cervantes and the Material World*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. «Para una revisión del concepto 'novela picaresca'». *Centro Virtual Cervantes*, AIH, Actas III, 1968, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_007.pdf>. Accessed 3 Oct 2017.
- MARX, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*. Chicago: C. H. Kerr & Company, [1906-] 09].
- MONTE, Alberto del. *Itinerario de la novela picaresca española*. Barcelona: Lumen, 1971.
- «Other.» *Merriam-Webster.com*. Merriam-Webster, n.d. Web. 15 June 2017.
- «Patriarcado.» *Dle.Rae.es*. Diccionario Real Academia Española, n.d. Web. 15 June 2017.
- «Patriarcal.» *Dle.Rae.es*. Diccionario Real Academia Española, n.d. Web. 15 June 2017.
- «Patriarchy: Feminist Theory.» *Routledge International Encyclopedia of Women, Kramarae and Spender eds*. NY: Routledge, 2000, <https://www.academia.edu/5488906/Patriarchy_Feminist_Theory_encyclopedia_essay_on_concept_of_patriarchy>. Accessed 15 June 2017.

- «Patriarchy.» *Merriam-Webster.com*. Merriam-Webster, n.d. Web. 15 June 2017.
- REYES COLL-TELLETxea, María de los. «Subjetividad, mujer y novela picaresca: el caso de las pícaras». *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 6, no. 2, 1994, pp. 131-149.
- REY HAZAS, Antonio. *Picaresca femenina: la hija de Celestina la niña de los embustes Teresa de Manzanares*. Bilbao: Edimundo, S.A., 1986. Print.
- RICO, Francisco. *La Novela Picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1970, <<http://www.revistaeggp.uchile.cl/index.php/BDF/article/viewFile/46924/48914>>. Accessed 3 Oct 2017
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de. *La hija de Celestina*. Madrid: Cátedra, 2008.
- SÁNCHEZ-DÍEZ, Francisco Javier. *La novella picaresca de protagonista femenino en España durante el Siglo XVII*. Dissert. University of North Carolina at Chapel Hill, 1973.
- SOGUERO, Francisco M. «El Discurso Antifeminista de las Pícaras. Miso-ginia en la Picaresca Femenina». *Cuadernos de Filología Hispánica* 15 (1997): 289-303.
- VOLLENDORF, Lisa. *Reclaiming the Body: María de Zaya's Early Modern Feminism*. Chapel Hill: The University of North Carolina at Chapel Hill, 2001.
- ZAFRA, Enriqueta. *Prostituidas por el texto. Discurso prostibulario en la picaresca femenina*. Purdue: Purdue University Press, 2009.

Byabartta, Debarati, «Tres anti-heroínas picaresca-celestinescas: los cuerpos femeninos radicalmente subyugados en *La hija de Celestina*», *Celestinesca* 41 (2017), pp. 61-82.

RESUMEN

Este artículo analiza el discurso de la subjetividad y la teoría crítica de la interseccionalidad a través de un análisis detallado de las tres anti-heroínas picaresca-celestinescas: Elena, Zara/María, y Méndez, retratadas en la novela medievallizadora, *La hija de Celestina* (1612), de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Se profundiza en la protagonista Elena, que emerge como un personaje atropellado y subyugado, así como gravemente condicionado por la raza, el género/sexo y la clase (un producto clásico de la interseccionalidad). Así, ella radicalmente personifica la subjetividad. Elena también surge como el producto maléficamente hermoso del capitalismo explotador que sobresale como un 'Yo' monstruoso y frankensteiniano, cuando trata de invertir la pirámide social del poder y del control masculino. Hay un tercer aspecto de la subyugación de las mujeres en la novela, en la que debido al temor y misoginia predominantes en el Siglo de Oro, el estado patriarcal y autoritario vigila los cuerpos femeninos invariablemente en un estilo panóptico foucaultiano. Les disciplina y castiga groseramente, especialmente a Elena, la mujer fatal, y posteriormente los convierte en cuerpos dóciles.

PALABRAS CLAVE: subjetividad, interseccionalidad, Siglo de Oro, capitalismo, patriarcado, misoginia, panóptico foucaultiano, cuerpos femeninos radicalmente subyugados.

ABSTRACT

This article critically analyses the discourse of subjectivity and the critical theory of intersectionality through a detailed analysis of the three picaresque-celestinesque anti-heroines: Elena, Zara/María, and Méndez, portrayed in the mediavalizing novel *La hija de Celestina* (1612) by Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. It primarily analyses the protagonist Elena, who emerges as a violated and subjugated self as well as a critically racialized, gendered, and classed product of intersectionality, and thus she personifies subjectivity, radically. Elena is also seen as the devilishly beautiful product of the exploitative capitalism that emerges as a monstrous, frankensteinian 'Self,' when she intends to invert the stereotypical societal pyramid of masculine power and control. There is a third angle to the subjugation of women in the novel, where, due to immense misogyny and fear predominant during the Golden Age epoch, the patriarchal and authoritarian State watches the female bodies constantly in a Foucauldian panoptical style, discipline and punish them grossly, especially Elena: the femme fatal, and subsequently converts them to docile bodies.

KEY WORDS: subjectivity, intersectionality, Golden Age, capitalism, patriarchy, misogyny, Foucauldian panopticon, radically subjugated female bodies.



Mar y Mundo en el imaginario desiderativo de Melibea

Víctor Calderón de la Barca Fernández
Universidad de Kanagawa

Introducción

En el auto xvi de la *Tragicomedia* Melibea expresa en un largo parlamento su vehemente deseo de rendirse al «ilícito amor» de Calisto y someterse a su voluntad contrariando los proyectos matrimoniales de sus padres. Entre las arrebatadas palabras que Melibea pronuncia se hallan los sintagmas «rodear el mundo», «pasar la mar» y «venderme en tierra de enemigos».

El objetivo de este artículo es analizar estos sintagmas y desentrañar su sentido partiendo de la hipótesis de una lectura que, desbordando los límites de su formulismo retórico, tome como referentes los decisivos acontecimientos que estaban teniendo lugar en las mismas fechas en que aparecen las primeras impresiones de *La Celestina* y estaban cambiando la imagen del mundo en Castilla y, por extensión, en Europa. El bachiller en Leyes Fernando de Rojas difícilmente pudo permanecer ajeno a la difusión de las noticias del «Descubrimiento» y de los sucesivos viajes colombinos.

En este contexto se propone, siempre con carácter conjetural, ya que no hay pruebas ecdóticas, aunque tampoco pruebas en contrario, que los sintagmas tuviesen como referentes no el Mediterráneo, sino el Atlántico, y una posible circunnavegación del globo terráqueo teóricamente demostrada, aunque aún no realizada.

Para el análisis se traen a colación y se contrastan distintos testimonios de la tradición literaria española en que aparecen dichos sintagmas y algunas de las traducciones de *La Celestina* que, a mi juicio, problematizan la interpretación e impiden darla por cerrada.

1. Carácter político de una ubicación literaria

En el planto del último auto de *La Celestina* en el que Pleberio exhala su queja contra la variable fortuna, el mundo y el amor, el desconsolado padre que acaba de presenciar el suicidio de Melibea se pregunta retóricamente:

¡O duro corazón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edifiqué torres? ¿Para quién adquirí honrras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos? (Russell *LC*: 609)¹.

Esta alusión a las torres, a los árboles y a los navíos en este lamento, como las que diseminadas a lo largo del texto dibujan el paisaje urbano de *La Celestina*, han dado pie a la especulación de cuál fuera la ciudad en que se desarrolla la acción de la obra de Fernando de Rojas: Salamanca, Toledo, Sevilla...²

Si, como recuerda Gómez Moreno (2009: 214), *navío* es término propio de un «bajel grande de alto borde», tal como lo define el *Tesoro* de Covarrubias y otros testimonios anteriores, habría que descartar aquellas ciudades, como Toledo o Salamanca, que no son puertos, ni siquiera fluviales. Sin embargo, entre los primeros defensores de la ubicación salmantina —o al menos de la patria salmantina de Calisto— contamos con uno de los primeros traductores de la obra de Rojas al francés. En efecto, Jacques de Lavardin, en el «Argument de la Tragicomedie», caracterizaba a Calisto como «extraict de noble et ancienne famille de Salemanque»³.

1.— Las citas de *La Celestina* las he tomado de la 3ª edición de Peter E. Russell, col. Clásicos Castalia, Madrid, Castalia, 2001. Las citas de *La Celestina* siguiendo la edición señalada aparecerán con la referencia *LC*, seguida del número de página. La transcripción de Russell de las frases y el pasaje analizados en este artículo apenas difiere del texto de la edición de Francisco J. Lobera *et al.*, col. Biblioteca Clásica, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, que es edición de la *Tragicomedia* en veintiún actos para cuya fijación se tomaron en cuenta todos los testimonios primitivos hasta el año 1520, y que también he consultado. He tenido también a la vista el facsímil de la edición de Valencia, Juan Joffre, 1514. -- 70 hoj. ; 4º . Espasa-Calpe, Madrid, 1975. La reproducción digital de la Biblioteca Nacional (España), sig. R/4870, puede verse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck390>>). También he consultado la edición paleográfica de Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos publicada por la Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.

2.— Las distintas posturas sobre su localización quedan recogidas en Ángel Gómez Moreno, «La torre de Pleberio y la ciudad de *La Celestina*», en *El mundo social y cultural de La Celestina*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, Madrid, Iberoamericana, 2009 (pp. 211-236). A las polémicas sobre la localización de la ciudad dedicó María Rosa Lida de Malkiel una larga nota bibliográfica a pie de página de su *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 163.

3.— La información bibliográfica de las traducciones utilizadas aparece, tras la Bibliografía citada, bajo el epígrafe Traducciones. Las traducciones consultadas han sido la italiana de

Con todo, en el mismo artículo de Gómez Moreno se defiende la tesis de la indeterminación deliberada de la ubicación de *La Celestina* en la línea iniciada por Lida de Malkiel y seguida por Maravall. Vale la pena reproducir, aunque solo sea parcialmente, la paráfrasis que Maravall (1964: 62) hizo de la observación de Lida de Malkiel: «...no se trata de ninguna ciudad en concreto, sino de una ciudad inventada, recompuesta imaginativamente por el autor, siguiendo probablemente el modelo de esas ciudades de ficción que eran frecuentes en la pintura flamenco-castellana de la época».

A los numerosos ejemplos de las artes plásticas con que Lida de Malkiel en su libro (1962: 164 n. 7) y Gómez Moreno en su artículo ilustran estas palabras podrían agregarse otros. Baste aquí uno que, aunque italiano y anterior, está considerado como prototipo del paisaje urbano en la pintura del prerrenacimiento, el fresco conocido como *Ciudad junto al mar* del maestro Ambrosio Lorenzetti, que se conserva en la pinacoteca de Siena —escenario de la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini⁴—, donde aparecen muchos de los elementos arquitectónicos y paisajísticos mencionados en *La Celestina*. La ciudad mercantil, la de los burgos y los gremios, abre sus plazas y calles, levanta sus lonjas, palacios y casas, sus torres, iglesias y campanarios así en Flandes o Italia como en Castilla, Aragón o Portugal. El modelo de representación es el mismo y, sin embargo, «la originalidad artística de *La Celestina*» parece pedir una ocupación distinta del espacio, como si huyendo de la tipología heredada, fuesen los personajes los que lo creasen a través de sus peripecias: «Estos escenarios no preexisten, por así decirlo, a la acción..., antes bien... surgen a medida que la acción los requiere y, en muchos casos, complementan sutilmente el carácter y situación de los personajes» (Lida de Malkiel 1962: 150).

La ciudad, como representación socio-dramática, encierra en sus muros unas vidas que parecen querer derribarlos. La tragedia sobreviene y se enseorea de la obra cuando los derribados no son los muros, que permanecen ejemplarmente erectos, sino las vidas.

En su monumental estudio de *La Celestina* Lida de Malkiel, tras rastrear los antecedentes literarios más o menos próximos o lejanos de la «terenciana obra», se detiene en el análisis de los personajes. La conclusión con que finaliza el estudio de cada uno de ellos es invariablemente la misma y coincide con la valoración global de la obra: «lo que la *Tragicomedia* ofrece

Ordóñez, las francesas de Lavardin y Lavigne y la inglesa de Mabbe. Los subrayados de los pasajes traducidos son míos.

4.— Aunque en la *Historia* propiamente dicha no aparece el nombre de la ciudad, su localización en Siena consta en la *Carta a Mariano Sozzini* que precede al texto: «...no escucharás los amores de Troya ni los de Babilonia, sino los de nuestra ciudad, aunque uno de los amantes nació en el norte de Europa» (Piccolomini 2006:112).

no es un conflicto abstracto de categorías abstractas, sino criaturas individuales enzarzadas en una heraclitea contienda de egoísmos» (1962: 728).

La ciudad de Celestina, Calisto y Melibea es, desde luego, una ciudad literaria, su ubicación exacta es indemostrable y hasta innecesaria, como lo sería la de la lorquiana casa de Bernarda Alba, que lo mismo podría estar en un pueblo andaluz que en otro de la vieja Castilla, pero la singularidad de los caracteres de *La Celestina* se proyecta sobre la ciudad misma que habitan hasta sobreponerse al común esquematismo de las ciudades de ficción de las pinturas y aquilatarse en una que no puede ser sino castellana. «La ciudad en que se desarrolla *La Celestina* —concluye Lida de Malkiel (1962: 167)— es la imagen genérica de la ciudad española de sus tiempos, con rasgos comunes a las más y sin peculiaridades de ninguna».

La conclusión de la erudita argentina, de la que difícilmente se puede disentir, no deja de subrayar —acotándolos— los límites de tal generalización. Lo que de universal pueda tener o haber tenido *La Celestina* ha de entenderse, por tanto, no como algo común al género humano y que pueda ser igualmente compartido, sino desde la plataforma sociohistórica en que fue engendrada: una ciudad del reino de Castilla en tiempos de los Reyes Católicos, reino cuyas ciudades reciben el influjo humanista⁵, pero que acaba de salir de una larga guerra contra los moros de Granada, ha conocido la expulsión de los judíos y empieza a mirar a Oriente desde las playas atlánticas.

Para la temprana y gran difusión de *La Celestina* mediante traducciones y adaptaciones pueden ofrecerse varias explicaciones, entre ellas, el favor del público o el gusto literario de la época, ligados al uso de la imprenta y los intereses comerciales de los libreros, o el influjo cultural de la Italia renacentista, desde donde se propaga la obra de Rojas por toda Europa a partir de la traducción italiana de Ordóñez⁶. Pero no debería subestimarse la influencia de la propia España sobre Italia justo cuando los reinos reunidos en las coronas de Isabel y Fernando —el príncipe elogiado por Maquiavelo— comienzan a desbordar sus límites geográficos para cumplir un proyecto de imperio universal con la complicidad de un Papa nacido en Valencia.

5.— Inlujo que es preciso matizar en la línea defendida por Monsalvo Antón (2011: 47): «Los humanistas italianos del xv escriben y trabajan en la lengua latina... En cambio, una monarquía como la castellana, aunque admitiera y apreciara la tradición clásica y humanista, al incorporarla desprovista de su idioma original, desvirtuaba dicha tradición y robustecía la lengua vernácula. Hay que ver desde esta óptica propia la recepción de la cultura italiana en la Castilla del xv».

6.— Ottavio Di Camillo subraya que «la recepción de la obra en Italia desde los primeros años del siglo xvi cobra un valor excepcional, porque no sólo se da casi simultáneamente a la de Castilla, sino que la versión italiana termina sustituyendo el original castellano en su primera difusión europea» (2012: 216-226). Cita extraída de PDF <<http://www.academia.edu/2332985/>> p. 6. *vid.* Bibliografía citada.

2. Un jardín junto al mar

Que Pleberio fabrique naves le adscribe, si no a la aristocracia, al menos a la pujante burguesía mercantil de la época. Melibea, hija de un rico naviero, se solaza o cura de su melancolía subiendo «al açotea alta, por que desde allí goze de la deleytosa vista de los navíos» (*LC*: 593).

A pesar de que no pueda presentarse como prueba lo que solo puede ser objeto de conjetura⁷, cabría, en defensa de la ubicación de la casa y huerto de Pleberio en una ciudad con puerto de mar, traer a colación dos testimonios. Uno, bien que muy posterior al de obra de Fernando de Rojas, aparece en la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, de 1534. La Celestina «resucitada», haciendo ahora de tercera entre Polandria y Felides, le dice a este: «...que tú vayas esta noche allá a la una, y por un escala puedes entrar a la parte que la mar bate en el jardín, y él está tan apartado que, sin que se pueda oír, puedes cabe las rejas de dentro hazer las señas tañendo y cantando» (Silva 1988: 412-13). Esta precaución quizá pueda explicar *a posteriori* la despreocupación del Calisto de Rojas en su entrevista con Melibea. A la ubicación junto al mar de este jardín de Polandria se hacen dos o tres referencias más: «... pone aquí el escala cabe la mar» —ordena Felides a su criado (427). Más adelante Polandria alaba la voz de su enamorado, que le llega «con el son del ruido de las ondas del mar y el regozijo delicado de los aires de los cipreses» (438), y en la noche en que se consuma el matrimonio secreto de los amantes se recrea «debaxo de las sombras de estos cipreses, a los frescos aires que vienen regozijando las aguas marinas por encima de los poderosos mares» (565).

En *La Tercera Celestina*, de 1542, sin embargo, Sancho de Muñón situaría su *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* en Salamanca: «Ya sabes que en Salamanca —apostilla Elicia, la nueva Celestina— pocas hermosas hay» (1977: 61).

El segundo testimonio que permite tentativamente —siempre más como indicio que como prueba— ubicar la casa de Melibea en una ciudad portuaria procede de un pasaje de la obra del propio Rojas. En el *decimosesto auto* de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, es decir, uno de los añadidos a la *Comedia*, Melibea, avisada de su criada Lucrecia, oye a escondidas el propósito que sus padres tienen de casarla. No pudiéndolo sufrir da rienda suelta a su enojo en un largo parlamento en el que anuncia su determinación de gozar del amor de Calisto bien fuera del matrimonio que sus padres traman. Las arrebatadas palabras de Melibea manifiestan su ya completa entrega al «ilícito amor» de Calisto. Así la oímos decir:

7.— Russell en su edición de *La Celestina* alude a los comentarios que sobre la localización de la acción de la obra ha suscitado esta frase concluyendo que no hay sugerencias suficientes para situarla en Sevilla u otro puerto de mar (p. 593, nota 12 del Acto XX).

Haga y ordene de mí a su voluntad. Si passar quisiere la mar, con él yré; si rodear el mundo lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuyré su querer (LC: 547)⁸.

Seguramente esta referencia a «la mar», por muy explícita que sea, no es suficiente para ubicar la ciudad de Pleberio en alguno de los puertos comerciales de los que salían la lana, el hierro, el vino o el trigo del reino de Castilla, pero al menos permite conjeturar que la idea del mar sobrepasa el mero procedimiento retórico para inscribirse en el imaginario deside-rativo de una Melibea dispuesta a una fuga perentoria.

La estructura retórica del pasaje —valga de analogía el meridiano que atraviesa tres paralelos de distinta amplitud— puede adscribirse a la variante de la *amplificatio* que denominamos «enumeración», pero en un sentido ascendente, climático, que también podría entenderse como «gradación». Con su obvio paralelismo sintáctico cada frase repite la idea nuclear que encabeza el pasaje —«Haga y ordene de mí a su voluntad»—, pero la repetición no se ilustra con una mera acumulación caótica de elementos desordenados o caprichosamente traídos ni se limita a reiterar el deseo expresado al principio. Antes al contrario, hay un orden constituido por la elección deliberada de tres elementos distintos, cada uno de los cuales plantea un problema que se ha de intentar resolver desde una perspectiva historicista o, si se prefiere, política. La retórica no es aquí mero adorno.

Ello obliga a analizar las 3 oraciones o elementos de la amplificación como posibles signos referenciales de una realidad históricamente determinada y vivida por el autor de la obra, de modo que las fuentes literarias de las que tan abundantemente bebió —petrarquistas sobre todo— han de ser vistas como los útiles con que construyó un artefacto literario que, como ya queda dicho, es netamente castellano o español. O, dicho de otra manera, que el análisis se incibe en la convicción de que *La Celestina* no debe entenderse como «obra de valor universal», sino que hay que interpretarla desde la plataforma del incipiente imperio que se estaba forjando en los alrededores de 1492.

8.— En el ejemplar de la edición Plantiniana de 1595 de *CELESTINA. Tragicomedia DE CALISTO Y MELIBEA* de la BNE (Signatura Cerv.Sedó / 8645, p.298) se intercala el verbo «quisiere» entre «si venderme» y «en tierra de enemigos». La observación puede tener su interés a la hora de valorar la fidelidad de una edición al arquetipo de Rojas. En el texto reconstruido de las ediciones modernas que he seguido, las de Russell en Castalia y de Rico en Crítica, así como en la de Criado de Val (1984: 257,258 / Signatura del ejemplar de BNE: 4/218027) el verbo no aparece.

Traduttore, ¿traditore?

Se ofrecen aquí, para su contraste y comentario, cuatro traducciones del pasaje del auto XVI arriba citado (*LC*: 547): la italiana de Ordóñez, las francesas de Lavardin y Lavigne —elegidas la primera por su mayor proximidad al original y la segunda como interpretación moderna— y la inglesa de Mabbe. Las traducciones problematizan la interpretación, por cuanto no solo difieren entre sí, sino que en algún aspecto parecen alejarse, siquiera parcialmente, del original español. Además, para juzgar las traducciones, no puede tomarse como criterio de verdad el original español mientras no se le pueda dar un sentido unívoco, que no puede ser sino el que le diera su autor, asunto hermenéutico, a mi juicio, aun no resuelto. Si el análisis intertextual —interno—, se demuestra insuficiente, habrá de recurrirse a los referentes externos, sociohistóricos en este caso, de la época y el lugar de gestación y publicación de la obra.

En la *Tragicocomedia di Calisto e Melibea nouamente traducta de spagnolo in italiano idioma* por Alfonso de Ordóñez e impresa en Roma en 1506 por Eucharium Silber leemos:

lo l amore non admitte:¡aluo uero amore impagamen
l to:¡olo apenfare in lui me reallegro:auederlo/ godo: l
uedendolo me glorifico l con e¡¡o uoglio andare:faclcia
dime a sua uolunta:¡e passar uorra il mare/O/andar per
tutto il mondo menime feco:che mai lo ha l bandonaro:¡i
ben mi uoleffi uendere interra de turlchi:mai ufciro de
sua uolunta laffime mio patre goldere lui l se loro uoglio-
no godere dime⁹.

En 1527 aparece en París una primera traducción francesa de *La Celestina*, que en realidad se hace a partir de la italiana de Ordóñez. En la de 1578 de Jacques de Lavardin, que copiamos de la edición de Drysdall (1974: 222), el pasaje se vierte así:

Amour ne se paye, que de vray amour. Seulement à
penser en luy, ie suis en liesse, le voiant ie me resiouis,
le voyant ie me gloriffie. Auec luy ie veux aller, face de
moy à son plaisir, veut-il passer la mer, ie le suiuray, veut
il tournoyer la terre, me meine quant et luy, iamais ne
l'abandonneray, et me deust il vendre pour esclau au
pays des Turs: rien ne me departira de ses commande-

9.— De la traducción italiana de Ordóñez se conservan distintas ediciones. Me he limitado a la consulta de la más primitiva, es decir, la de Roma de 1506, que se puede encontrar en la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia. La transcripción del fragmento la copio de Giraldo (2013). En la versión no estrictamente paleográfica de Kathleen V. Kish la lectura del fragmento es la misma (1973: 224).

mens. Que mon pere me souffre iouyr de luy, s'il veut iouyr de ma vie¹⁰.

En la traducción francesa de Lavigne (1873: 204, 205), impresa en París, el pasaje queda de la siguiente manera:

À penser à lui, je me réjouis ; à le voir, je ressens du bonheur ; à l'entendre, je me glorifie. Qu'il fasse et qu'il ordonne de moi à sa fantaisie. S'il veut traverser les mers, j'irai avec lui ; s'il veut parcourir le monde, qu'il m'emmenne ; s'il veut me vendre sur une terre d'ennemis, je ne résisterai pas à sa volonté. Que mes parents me laissent jouir de lui, s'ils veulent jouir de moi ;

Es muy probable que algunas copias de *La Celestina* llegaran a Inglaterra en las mismas naves que llevaban a Catalina de Aragón para su desposorio con el Príncipe de Gales. La primera traducción al inglés es una versión en verso de Rastell —impresor y tal vez también autor de la misma— de hacia 1530 de solo algunas partes del Prólogo y los seis primeros autos, y con un «happy ending» que se desvía completamente del original de Rojas. El verdadero éxito de *La Celestina* en Inglaterra llegaría con la traducción de James Mabbe, dada a la imprenta en 1631, aunque de hecho la tradujera muchos años antes. Se conserva una versión abreviada de la *Tragicomedia* en el denominado manuscrito de Alnwick, cuya redacción puede datarse entre 1603 y 1611. Mabbe —insigne hispanista y traductor del *Guzmán de Alfarache*— se sirvió para su excelente y original traducción de la *Tragicomedia* tanto de la italiana de Ordóñez como de la francesa de Lavardin (Botta 1992: 356), pero teniendo a la vista el texto original en español, probablemente un ejemplar de la edición Plantiniana de Antwerp de 1595 (Martínez Lacalle 1972: 33) o también el de la de 1599 (Botta 1992: 370). Del fragmento que nos atañe entresaco estas frases de la edición de Martínez Lacalle (1972: 245):

Yf he will passe the seas, I will goe with him. Yf he will compose the world, I will accompanie him...

A diferencia del manuscrito de Alnwick, la versión impresa publicada en 1631 con el título de *The Spanish Bawd* está muy revisada. Por lo que se refiere a este pasaje es más completa, sin omisiones, y la traducción difiere parcialmente (Mabbe 1631: 170)¹¹:

10.— Para su transcripción Drysdall utilizó la edición de Robinot. En el ejemplar de la BNE de la edición de Bonfons del mismo año de 1578 (Signatura R/41530) el texto es idéntico, a excepción de la palabra «Turs», que aparece como «Turcs».

11.— Ref. bibliográfica en la entrada dedicada a Mabbe del apéndice de Traducciones, tras Bibliografía.

if he will goe to sea, I will goe with him; if hee will
round the world, I will along with him; if he will sell
mee for a slauve in the enemies Countrey, I will not re-
sist his desire;

3. Tierra de enemigos

Si seguimos la traducción de Alfonso de Ordóñez —familiar del papa Julio II, según él mismo declara (Kish 1973: 31)—, esa «tierra de enemigos» donde Melibea podría ser vendida —como esclava— por Calisto sería «terra de turchi», como ya había advertido Russell en su edición de *La Celestina* (2001: 547 n. 22), aunque la especificación no está en las ediciones españolas del texto de Rojas. Se trata, por tanto, de una modificación del traductor¹², similar, por cierto, a la que hace al traducir la sentencia que Rojas pone en labios de Celestina en el «*sétimo auto*» —«que mientras más moros, más ganancia» (LC: 391)—, que en la versión de Ordóñez queda como «che mentre piu inimici sonno, piu guadagno ce» (Kish 1973: 139). Si «tierra de enemigos» se traduce por «terra de turchi», ahora el procedimiento es inverso: se traduce «moros» como «inimici».

La traducción francesa de Jacques de Lavardin —gentilhombre de la casa del rey Enrique III—, aunque pueda haber tenido a la vista una edición española, sigue la italiana de Ordóñez, como puede comprobarse en este pasaje, en el que «uendere interra de turchi» se recoge traducido como « *vendre pour esclave au pays des Turs*», con la adición, perfectamente señalada por Denis L. Drysdall, de las dos palabras que hemos puesto en cursiva, que no están ni en el texto español de Rojas ni en la traducción italiana de Ordóñez.

La frase original «si venderme en tierra de enemigos» sufrió, pues, en sus tempranas traducciones al italiano y al francés, sin que se vean muy bien las razones, una alteración de cierta importancia. En la inglesa de Mabbe transcrita por Martínez Lacalle la frase se omite y queda sin traducir, sin que se puedan aducir aquí tampoco razones claras. No pueden serlo, en este pasaje, ni la censura religiosa impuesta al teatro isabelino por el Act of Parliament de 1606 ni tampoco, a pesar de las libertades que Mabbe se tomó para adaptar la obra al inglés de sus contemporáneos, razones de estilo. Tal vez se trate solo de una omisión hecha para aligerar el texto pensando en una puesta en escena de la obra.

12.— Cabe la reserva de que el texto base que Ordóñez manejara fuese una temprana edición perdida de la *Tragicomedia*, anterior a las que se han conservado con fecha de 1502, ya fueran de ese año o posteriores. Ello convertiría a la traducción italiana en su más antiguo testimonio (Scoles 1961: 155-217; Kish 1973: 11). Sin embargo, mientras no se disponga de esa posible primera fuente —impresa o manuscrita— no tenemos prueba alguna de que la referencia a la «tierra de turcos» estuviese en el original de Rojas.

En todo caso, en la versión de 1631 se restaura la frase omitida del original, pero con modificaciones en las otras no baladíes y que se comentarán más adelante.

Es de notar que Sedeño, en su refundición en verso de la *Tragicomedia* —impresa en Salamanca en 1540, es decir, equidistante de las traducciones de Ordóñez y Lavardin—, trasladaba el pasaje aludiendo a «tierra de moros»:

Si me quisiere vender / dentro de tierra de moros, / no
rehuiré su querer¹³;

El testimonio de Sedeño tiene aquí su importancia por cuanto, a pesar de la poca estimación que Menéndez Pelayo sentía por sus «desaliñadas coplas de arte menor» (Menéndez Pelayo 1910: CLXIX), su autor «parece preocuparse más por la fidelidad al léxico del original que por su cuidadosa interpretación» (Blini 2009: Texto 35), lo que, sin embargo, no ocurre en este caso, donde la interpretación prima sobre la literalidad, a no ser que tuviera delante un texto de Rojas perdido en el que apareciera la referencia explícita a «tierra de moros» que sus traductores trasladarían como «tierra de turcos». Pero esto, de momento, es hipótesis no demostrada.

En el siglo XIX Germond de Lavigne, haciendo caso omiso de sus antiguos predecesores en el oficio, restituye el sentido original de la frase de Rojas. Cuál fuese el motivo de la sustitución italiana y el añadido francés está por averiguar. Con todo, las traducciones no parecen traicionar la intención del autor, aunque no sin algún reparo, como el que a continuación se hace.

4. Breve casuística de la esclavitud

Podía Melibea, en efecto, ser vendida como esclava en tierra de moros o de turcos. ¿Pero podía correr la misma suerte en los siglos XV, XVI o XVII una cristiana en tierras cristianas o en otras que sin serlo no estuviesen bajo el dominio del Islam, como era el caso de América?

De las islas descubiertas por Colón en su navegación atlántica podían traerse esclavos a Castilla, como de hecho hizo el Almirante, no sin escándalo de la reina, quien ordenó su liberación en tanto que vasallos de la Corona, pero malamente se podrían llevar y vender esclavos a tierras recién descubiertas cuyos pobladores andaban casi desnudos, sin oro que les adornara y, sobre todo, sin «secta» ni traza de imperio ninguno que pudiera constituirse en enemigo de Castilla o de la Cristiandad. Y no es que la institución de la esclavitud no existiese entre ellos, ni limitada a los

13.— Copio los tres versos de la edición de Lorenzo Blini de la *Tragicomedia* de Sedeño publicada en la revista electrónica *Lemir*, 13 (2009), Texto 195.

aztecas o los incas, como bien claro lo dejó dicho, entre otros cronistas de la época —y ya bien entrado el siglo *xvi*—, Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, quien habiendo pasado seis años como esclavo de los indios de la Florida, recordaba en sus *Naufragios*, relación dada a la imprenta en Zamora en 1542, cómo determinó de huir de ellos «por el mucho trabajo que me daban y el mal tratamiento que me hacían» (Núñez Cabeza de Vaca 1989: 134). Pero la trata, evidentemente, no se hacía con quienes en realidad solo los repartimientos y encomiendas les libraron del destino de los negros de Guinea, aunque no del sino de los vencidos.

¿Podría acaso Melibea, siendo ella cristiana, ser vendida como esclava en reinos asimismo cristianos? Salvador de Madariaga, en su biografía de Colón, mantenía que «desde el punto de vista político y religioso de Castilla, la esclavitud no podía tolerarse más que en el caso de prisioneros de guerra» (1979: 359). Y, efectivamente, ese era el caso más común, pero, como han demostrado investigaciones posteriores, la casuística de la época es más amplia. El mismo Madariaga recoge de la *Historia de las Indias* de Las Casas la noticia del apresamiento en 1487 u 88 del hermano de Cristóbal Colón por piratas corsarios en su viaje a Inglaterra desde Lisboa (1979: 325) y Graullera, en su estudio sobre la esclavitud en Valencia en los siglos *xvi* y *xvii*, afirma, bien respaldado con datos de archivo, que la fe, es decir, haber recibido el bautismo, no obstaculizaba en nada el cautiverio (1978: 132). Ni la raza ni la religión impedían que una mujer como Melibea —blanca y cristiana— pasase en España a la condición de esclava, sierva o cautiva, términos estos intercambiables si nos atenemos al *Tesoro* de Covarrubias. Tampoco que lo fuese en otros reinos cristianos que no con poca frecuencia eran enemigos de los de Castilla o Aragón, como lo fueron Francia y Portugal en vida de los Reyes Católicos. Así que a la citada frase de Melibea no se le puede dar la interpretación unívoca de referirse a tierra de moros o de turcos, por más que ese sea su sentido más probable.

¿Pero qué decir de las locuciones «pasar la mar» —*passar il mare / passer la mer / traverser les mers / passe the seas*— y «rodear el mundo» —*andar per tutto il mondo / tournoyer la terre / parcourir le monde / compase the world*?

Para dilucidar el significado de las palabras de Fernando de Rojas, además de acudir a las traducciones, deberemos relacionar el problema filológico con las fechas de redacción e impresión de *La Celestina* y los testimonios más o menos próximos en que se documentan en español dichas locuciones —con sus distintas acepciones—, así como con los conocimientos geográficos y astronómicos en la Europa de finales del siglo *xv* y el grado de difusión de las noticias de los descubrimientos colombinos.

5. *Imago mundi* a finales del siglo xv

Si bien es verdad que decir que Colón descubrió América es un anacronismo y que el Almirante incluso murió creyendo haber llegado a Cipango por el oeste siguiendo la hipótesis de Toscanelli, no es menos cierto que sus errores lo fueron solo de cálculo. El proceso de incorporación de los nuevos conocimientos geográficos en la Edad Media fue lento y multi-secular, pero la difusión de Tolomeo, cuya *Geografía* había sido traducida al latín en 1406-07, y los viajes de españoles y portugueses en el siglo xv obligaron a una amplia reconceptualización de la imagen medieval del mundo (Biglieri 2012: 22). Colón, por supuesto, no dudaba de la esfericidad de la Tierra, aunque más adelante, en su *Relación del Tercer Viaje* de 1498, cuando pensaba estar el Paraíso Terrenal en la desembocadura del Orinoco, precisara que su forma exacta se asemejaba más bien a una pera (Colón 1989: 213 y ss):

Yo siempre leí qu'el mundo, tierra e agua era espérico e<n> las auctoridades y esperiencias que Ptolomeo y todos los otros qu'escrivieron d'este sitio davan... Agora... fallé que no era redondo en la forma qu'escriven, salvo que es de la forma de una pera que sea toda muy redonda, salvo allí donde tiene el peçón que allí tiene más alto, o como quien tiene una pelota muy redonda y en un lugar d'ella fuesse como una teta de muger allí puesta, y qu'esta parte d'este peçón sea la más alta y más propinca al cielo.

La Teoría de la Esfera se confirmaba empíricamente. En 1473 los navegantes portugueses se adentraron por primera vez en el hemisferio sur. Las aguas del Mar de las Tinieblas no se podían desbordar en sus lejanos y nunca visitados horizontes del oeste para precipitarse en el vacío, como no lo hacían más abajo del Ecuador. Como en el hemisferio sur, el mar se prolongaba igualmente por occidente para abrazar las tres partes del mundo, que como tales aun seguían siendo las mismas que figuraban, según el *Libro de Aleixandre* (Anónimo 1988: 562 v. 2577), en «la mapamundi escripta e notada» de uno de los paños de la tienda de Alejandro de Macedonia, héroe de referencia tanto de Enrique el Navegante como de los Reyes Católicos.

Adentrarse y cruzar el *mare tenebrosum* no lo hacían imposible en el siglo xv los monstruos medievales ni la ausencia de una concepción justa de la forma esférica de la Tierra ni la falta de una tecnología capaz de llevar las naves que se orientaban con el astrolabio hasta los lejanos meridianos del Oriente apartándose de la costa y de los puertos. El proyecto de Colón, que hacía más corta la travesía entre la Península Ibérica y el Oriente, no fue rechazado por los portugueses porque lo creyeran descabellado, pues

conocían a Toscanelli mejor que él, o porque desconfiaran de sus cálculos, sino por el temor a emprender un viaje sin retorno a causa de los vientos, lo que les inclinó a seguir contorneando África para llegar a las islas de las especias. En efecto, antes del primer viaje de Colón conocían los mareantes «...la constancia de los vientos aliseos, favorable a la navegación hacia el Oeste y contraria, por tanto, al regreso; y esta experiencia... que no pueril recelo o temor a lo desconocido... fue causa de repugnar la empresa propuesta por el Almirante» (Fernández Duro 1972: 119)¹⁴.

Frente al rechazo de los portugueses el proyecto de Colón fue finalmente aceptado por los reyes españoles para —según la tesis de Gustavo Bueno (1989: 3-32)— «coger a los turcos por la espalda», lo que prefigura el viaje de circunnavegación del Globo que en 1522 completaron Magallanes y Elcano. Colón en el último de sus cuatro viajes buscó infructuosamente el legendario estrecho del que hablaba Marco Polo, que permitiera salvar las islas y tierras tan inesperadamente descubiertas. Murió en 1506 en Valladolid sosteniendo con terquedad haber llegado a Asia, pero nadie pudo negarle ni entonces ni después la genialidad de haber abierto primero el derrotero hacia el Oeste aprovechando los vientos del este en la latitud de las islas Canarias y luego el que remontando la isla Española hacia el Ártico permitía encontrar los vientos variables que hacían posible el tornaviaje. Sin ello Juan de la Cosa no habría dibujado en su carta las costas del continente que a partir del planisferio de Waldseemüller daría en llamarse América ni Núñez de Balboa habría cruzado el istmo que separa los dos océanos.

El descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo fue el resultado de la convergencia de la tecnología y la ciencia náuticas con la ambición de comerciar con oro, especias o esclavos, pero no menos lo fue de los designios políticos, imperiales, no exentos del ideal de una evangelización ecuménica, de quienes tras la toma de Granada recibirían el título de Reyes Católicos.

La conquista de las Indias fue desde esta perspectiva no un desvío, sino una continuación de la política africana. Cisneros, cardenal de Toledo, confesor de la reina y regente, tras su muerte, de Castilla «...comparte la ilusión de muchos de sus contemporáneos, que soñaban con irse «a tierra de moros» y morir por la fe y por la conversión de los infieles en una campaña que culminaría con la liberación de la Tierra Santa y de Jerusalén» (Pérez, Joseph 2015: 140). El ideal de la Cruzada se entrevera con la pervivencia de las ideas de Ramón Llull (1232-1315), tan influyentes aun a finales del siglo xv, por lo menos en medios franciscanos, orden a la que pertenecía Cisneros y cuyos misioneros fueron en seguida enviados a las Indias. Llull «estaba convencido de la existencia en la otra parte del mun-

14.— Cesáreo Fernández Duro (1830-1908), capitán de navío y miembro de la Real Academia de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, vio publicada su obra en 1895.

do, de unas tierras desconocidas pobladas por hombres sin secta, es decir, por paganos que no eran idólatras y que, por lo tanto, serían más aptos para convertirse al cristianismo» (Pérez 2015: 141).

En la universidad fundada por el cardenal Cisneros iba a primar el estudio de las lenguas orientales y el griego, lo que culminaría con la impresión de la *Biblia Políglota* para fijar un texto en que leer y predicar sin error. En la de Salamanca la exégesis bíblica, la Teología —con título ya oficial desde su emancipación de La Sorbona tras la *licentia ubique docendi* de 1416— y el Derecho canónico se combinaban con los estudios de Derecho civil —que tal vez estudiara aquí el bachiller Fernando de Rojas— y de otras disciplinas: Lógica, Retórica, Gramática, pero también matemáticas y cosmografía. En su rica biblioteca (Becedas 2002) junto a joyas de la literatura —hasta hoy se conserva un códice manuscrito del *Libro de Buen Amor* o una copia del *Cancionero de Palacio*, por ejemplo—, se atesoraban muchas otras de las más diversas materias, como los *Elementa geometrica* de Euclides —que se enseñaban en la cátedra de Matemáticas— o la *Cosmographia cum figuris* de Pomponio Mela, impreso en Salamanca en 1498.

Hacia 1460 la universidad de Salamanca crea una cátedra de Astrología, apenas dos décadas después Abraham Zacut publica su gran obra astronómica, *La gran composición*; Diego Torres —asesor de los Reyes Católicos para la delimitación de los dominios marítimos de España y Portugal en el Tratado de Tordesillas— ocupa dicha cátedra entre 1481 y 1496, Elio Antonio de Nebrija da a la imprenta su *Introductorium cosmographie*, obra en la que —en palabras de Flórez Miguel— el gran cosmógrafo salmantino distingue el «viejo mundo» conocido por Ptolomeo y el «nuevo mundo» descubierto por los marinos castellanos y portugueses «diferenciando perfectamente las «dos rutas» abiertas por los navegantes: la ruta Atlántica que lleva a América y que él [Nebrija] sitúa correctamente en el mapa; y la ruta africana como un nuevo camino para llegar a Asia» (2011: 194).

6. Difusión de las noticias del Descubrimiento

La difusión en grande de libros impresos había de esperar al siglo *xvi* y aun así muchos manuscritos con información relevante de itinerarios marítimos nunca se dieron a la imprenta, probablemente por mantener el secreto militar. Cartógrafos y marinos de la Casa de la Contratación, que fundara el rey Fernando el Católico en 1503, deberían abstenerse de divulgar todo lo que pudiera ser utilizado por los enemigos o competidores de los reinos de Castilla y Aragón. Esta censura impidió la impresión, aunque siendo ya rey de Castilla Carlos V, de obras como el *Especulo de navegantes* de Alonso Chaves, por ejemplo (Fernández 1972: 341).

A pesar de la censura por razones de índole política o militar, las noticias traídas por los marinos, oficiales y grumetes que regresaban a los

puertos y a sus pueblos de origen difícilmente podrían constreñirse a los centros de poder, ya fuera la Corte o las universidades. Antes al contrario, es más plausible que corrieran como la pólvora y se difundieran de boca en boca y que la nueva imagen del mundo que se estaba creando fuese compartida por todo tipo de gentes de todos los cuerpos sociales y pasaran fácilmente a la literatura escrita y de transmisión oral.

La primera noticia impresa del descubrimiento del Nuevo Mundo fue el texto de la carta que Cristóbal Colón, al final de su primer viaje, dirigió a Luis de Santángel: «...vos escribo ésta, por la cual sabréis como en setenta y un días pasé las Indias con la armada que los ilustrísimos Rey y Reina nuestros señores me dieron». La carta, publicada en Barcelona en 1493, había alcanzado dieciocho ediciones en cuatro idiomas al acabar el siglo, según recuerda López Piñero en *El arte de navegar en la España del Renacimiento* (1979: 78).

Antes de que Colón regresara de su segundo viaje los Reyes daban licencia a quienes en Castilla querían «ir a descubrir otras islas e tierra firme a las partes de las Yndias en el mar Océano», siempre que no entraran en lo ya hallado por Colón (Gil 1986: 50-53), lo que se ordenó pregonar y publicar «en todas las cibdades e villas e logares e puertos del Andaluzía e otras partes de nuestros reinos donde conviniere». La abundante documentación que registra Juan Gil en la obra citada da cuenta de la rápida difusión de las noticias de los descubrimientos. En 1494 se piensa en enviar hasta un millar de hombres a poblar las Indias, en 1495 se da orden de retirar a inútiles y maleantes... Entre los enrolados para uno de los viajes, además de marineros y grumetes, hay lavadores de oro, pero también albañiles, aperadores y gañanes, y no todos hombres, a un tal Alfonso de Espinosa le acompaña su mujer (Gil 1986: 148). En el documento notarial en que Colón solicita un Mayorazgo, seguramente anterior al Tratado de Tordesillas de 1497, se insiste en esta idea de «poblar e descubrir más» (Colón 1989: 190). En el tercer viaje de Colón, de 1498, ya son seis las carabelas que salen del puerto de Sanlúcar (Colón 1989: 205 nota 15).

La conclusión no puede ser otra: «Las Indias han entrado ya en la vida cotidiana de los españoles» (Gil 1986: 62). Difícilmente tales nuevas dejarían de llegar a los oídos de un bachiller de Salamanca, lector probablemente de alguno de los «breves tratados didácticos de geografía en los que se sistematiza una imagen del mundo, que está destinada a conformar la mentalidad de los hombres cultos de su momento ya sean reyes, príncipes, nobles, clérigos y demás estamentos que forman el llamado público culto» (Flórez 2011: 192).

En medio de las disputas entre teólogos y filósofos o entre escolásticos y humanistas, la modernidad se instala en la universidad. Fray Diego de Deza —el mediador entre Colón y los reyes— ocupa la cátedra que no muchos años después obtendría Francisco de Vitoria, el fundador de la

«Primera Escuela de Salamanca». Ya fuera en la universidad en su años más jóvenes o fuera de ella el autor de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* no podía permanecer ajeno, mientras la escribía, al «Descubrimiento de un Nuevo Mundo»¹⁵.

7. Pasar la mar y rodear el mundo: acepciones y etimologías

En la entrada correspondiente a «Andar» del *Diccionario de la lengua española* de la RAE (23.^a edición, año 2014) se afirma que es una variante romance del latín *ambulare*, y como primera acepción aparece así definido: «Dicho de un ser animado: Ir de un lugar a otro dando pasos». La segunda acepción reza así: «Dicho de algo inanimado: Ir de un lugar a otro. *Andar los planetas, la nave*». Es decir, que se puede andar así por tierra como por mar (y hasta por las nubes).

«Rodear», formado de *rueda* y *-ear*, es, en la segunda acepción del mismo diccionario, «Cercar algo cogiéndolo en medio», en la quinta «Andar alrededor» y en la sexta «Ir por camino más largo que el ordinario o regular».

En el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Corominas el uso de «Andar» se data en la segunda mitad del siglo x y se afirma que es término procedente de *amlare*, forma romance derivada de la pronunciación descuidada del latín *ambulare*.

«Rodear» aparece en la entrada dedicada a «rueda» y se data en 1335.

a) «Rodear el mundo».

¿«Rodear el mundo» —en la traducción italiana «andar per tutto il mondo»— debe entenderse como el camino que se hace «a pie enjuto o a caballo por la tierra (entonces) conocida» hasta aventurarse por aquellas de las que se había alcanzado noticia, aunque aun no hubieran sido holladas, es decir, la de las tres partes del mundo —Europa, Asia y África— de los antiguos T-O, que seguían siendo las de los nuevos mapas, tal como hicieran Marco Polo en el siglo XIII o Pero de Covilha y Afonso de Paiva cuando fueron enviados en 1487 por el rey Joao II en busca del reino cristiano del Preste Juan?, ¿o se le debe dar el significado de «dar la vuelta al mundo (entonces conocido) siguiendo su contorno», es decir, seguir la ruta de los navegantes portugueses que ya habían doblado el cabo de las Tormentas, luego llamado de Buena Esperanza, en el viaje de 1487-88 de Bartolomeu Dias y que diez años más tarde, en 1497, también siguió Vasco de Gama para llegar a la India o a las islas de las Especies?, ¿sería acaso

15.— Para conocer «la estructura de los saberes» impartidos en Salamanca y el ambiente social en que se movían alumnos y maestros en los años en que Rojas estudió allí puede leerse *La Primera Escuela de Salamanca (1406-1516)*, (Flórez, 2012) donde se defiende la primacía de este título para los predecesores de Vitoria.

excesivo darle a la locución el sentido de seguir la ruta colombina por el oeste y «circunnavegarlo», como finalmente harían Magallanes y Elcano, terminando de dar la vuelta al globo terráqueo en 1522, expedición que Antonio Pigafetta, uno de los pocos supervivientes que lograron regresar al punto de partida, registró por menudo en su *Relazione del primo viaggio intorno al mondo*¹⁶?

Cuando Fernando de Rojas escribiera la *Tragicomedia*, cuya edición *princeps* puede, con las debidas precauciones, datarse en 1502 (Serés 2000: LXXX)¹⁷, el *mapa mundi* estaba siendo rápidamente redefinido —el mapa de Toscanelli fue sustituido por el de Juan de la Cosa en 1500. Colón en su *Relación del Tercer Viaje* instaba a los Reyes Católicos a emular a los de Portugal en su empresa de Guinea para ser «los mayores señores del mundo, digo señores de todo él» (Colón 1989: 236).

No puede descartarse, a mi juicio, que en los planes geoestratégicos de los reyes españoles figurase ya la «circunnavegación» del entero globo terráqueo, que no tardaría mucho en cumplirse, aunque con rumbo bien distinto tras la constatación de la existencia de un nuevo continente.

Que tal posibilidad se estaba debatiendo, aunque con conciencia de su dificultad, puede deducirse de testimonios como el que dejó en su *Historia de los Reyes Católicos* Andrés Bernáldez, el cura de Los Palacios:

... que por la banda que el Almirante buscaba el Catayo, es mi creer, que con otras 1200 leguas andando el firmamento de la Mar e tierra en derredor no llegara. Y así se lo dije i hize entender yo el año de 1496 (Bernáldez, Mss/619: 179)

Como parece arriesgado considerar ese «rodear el mundo» que Rojas pone en labios de Melibea una temprana referencia a su circunnavegación, por mucho que ya pudiera teóricamente contemplarse, puede intentarse otra aproximación al sentido de la frase acudiendo a las traducciones.

16.— Con este mismo título aparece en la versión italiana que preparó Camillo Manfroni (Milano: Istituto editoriale italiano, 1956), fiel a la copia manuscrita del original de Pigafetta que se conserva en la Biblioteca Ambrosiana. En la traducción española que publicó Espasa-Calpe en 1941 en su Colección Austral el título de portada es *Primer viaje en torno del Globo*, pero en realidad el relato se abre con el título de *Viaje alrededor del mundo*, tras aclarar los editores que se limitaron a traducir la versión francesa —*Premier voyage autour du monde...*— que hizo Carlos Amoretti en 1801 en París (chez H.J. de Jansen) a partir de su versión expurgada y puesta «en buen italiano». La versión de Amoretti fue editada un año antes en Milán siguiendo, según el mismo afirmaba, la copia manuscrita del original de Pigafetta, «mezcla de italiano, de veneciano y de español» (Amoretti 1963: 34).

17.— Serés recoge aquí la hipótesis de Moll. La llamada de atención de Di Camillo (2012: 216-226) sobre la inexistencia de testimonios de una *princeps* de la *Tragicomedia* y la posibilidad de que la traducción italiana de Ordóñez se basara en un ejemplar perdido de la misma sigue en vigor, pero a lo sumo su aparición se adelantaría a 1501 o, como sugiere Patrizia Botta (1999), a 1500, fecha de la supuesta edición perdida de Salamanca que, constituida en *princeps* de la *Tragicomedia*, habría servido de base para la edición valenciana de Joffe de 1514.

Lavardin bien pudo haber deshecho todo equívoco, ya que tradujo la *Tragicomedia* muchos años después del viaje de Elcano, dando a la frase el sentido preciso de «dar la vuelta al mundo» tal como hoy lo entenderíamos, si es que eso es lo que pensó que Rojas quería decir. Pero lo cierto es que prefirió utilizar viejas locuciones de sabor medieval, tal vez por tener conciencia del problema histórico que planteaba la interpretación y, por tanto, la traducción de la frase de Melibea.

La locución francesa «*tournoyer la terre*» no aparece tal cual en el *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*, pero recoge voces relacionadas con el verbo que clasifica en dos apartados. El segundo, bajo el epígrafe de «Prendre part à un tournoi, combattre, jouter», es decir, «tomar parte en un torneo», y el primero, que es el que aquí interesa, bajo el de «tourner». Entre las entradas correspondientes a este apartado figuran algunas que describen un movimiento circular, ya el que da alguien sobre si mismo, ya el que se da alrededor de algo¹⁸, pero también hay otras en que el sentido es regresar al punto de partida sin apariencia de movimiento circular en sentido estricto. Finalmente, la entrada «*Tournoyer un lieu*» se describe como «Parcourir (un lieu) en tous sens, sans but précis», es decir, con la idea de andar errante sin una meta precisa (DMF 2015).

Es difícil adscribir la traducción de Lavardin a solo una de estas distintas acepciones con exclusión de otras, de modo que no por usar una locución antigua, sino por no usar otra más moderna y posible en sus días, podemos deducir que el sentido que quiso dar a la frase de Melibea en su traducción no es el de dar la vuelta al mundo, sino el de caminar errante y sin meta, como hacían los caballeros andantes de los libros de caballerías, lo cual no obsta —dicho sea de paso— para que el personaje de Rojas fuese menos medievalizante de lo que Lavardin pudiera suponer.

En cuanto a la traducción de Mabbe —«Yf he will compase the world»— que, recordemos, tuvo a la vista tanto la traducción francesa como el texto de Rojas, la elección de un verbo ligado al uso de la brújula o aguja marina («a sea compas») lleva la idea francesa de «*tournoyer la terre*» a la de navegarla, y no sin rumbo, aunque tal vez sin meta. Pero en la versión de 1631 la frase se traduce en términos que parecen aludir a la idea de «rodear el mundo» en un sentido moderno, que bien podría referirse a la de su circunnavegación: «if hee will round the world».

En vista de los testimonios aducidos no se puede afirmar, pero tampoco negar, que Rojas diera a las palabras de Melibea el sentido de dar la vuelta al mundo circunnavegándolo. Otra cosa es que se pueda legítimamente poner en duda que Rojas se adelantara a los hechos en veinte años, pero

18.— La entrada «*Tourner (dans un certaine espace)*» se ilustra con un ejemplo de principios del siglo xv: «Et les natures de chascune M'aprist et de souleil et lune Les mouvemens et les eclipses, Et comment par sus les eclipses Des cercles le souleil s'en monte Et va tout parmi l'orizonte Des douze signes *tournoiaiant*, Et fait son tour tout en roiant Environ le ciel en un jour Et en une nuit sanz sejour».

también queda dicho que el proyecto como tal estaba ya en marcha y se estaba discutiendo y que, por tanto, la amplificación retórica podría ser no una alusión a lo imposible, sino, muy al contrario, a lo ya factible.

En el capítulo V de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* Sancho Panza encomienda a su mujer Teresa Panza que cuide del rucio en los días previos a la anunciada tercera salida de don Quijote, ya que piensa acompañarle de nuevo: «...dobladle los piensos, requerid la albarda y las demás jarcias, porque no vamos a bodas, sino a rodear el mundo y a tener dares y tomares con gigantes, con endriagos...» (Cervantes 1998: 664). Todavía no había visto ni lo pensaba ver Sancho el mar en las playas de Barcelona. Ese «rodear el mundo» debería ser por tierra enjuta, como lo hicieron don Polindo y don Claribeo en la novela anónima de 1526:

E yendo don Polindo por el camino, dixo don Claribeo: «Señor, pues ya somos salidos de la corte, conviene si a vós, señor, os paresce, que vamos a rodear el mundo para ganar más honra, por donde nuestras señoras más de nosotros sean estimadas». «Bien sabe, señor —dixo don Polindo—, que nunca salí de vuestro mandado; menos saldré agora, que tanto os devo. Lo que a mí me paresce, que vamos a Costantinopla e de allí andaremos a otras partes». Y ansí acordaron de andar a sus aventuras. Y así tomaron su camino para Costantinopla. Y caminando, ivan hablando en sus señoras...¹⁹

La locución «rodear el mundo» había entrado en el dudoso terreno de las anfibologías. En los textos de la época al viejo significado se yuxtaponen la nueva percepción que se obtuvo del mundo tras la comprobación empírica de la Teoría de la Esfera. Tras el viaje de Magallanes y Elcano el mundo también podía rodearse navegando. La desambiguación exigía precisión. Pedro Medina, conocido sobre todo por sus tantas veces traducido *Arte de navegar*, en su *Libro de grandezas y cosas memorables de España* (1548: Miniatura 83) lo hace mediante una aparente redundancia:

Assi lo avemos visto en nuestros tienpos que por la nauegacion de los españoles a sido dada buelta a todo el vniuerso en tal manera que saliendo de España y guiando contra Poniente Rodeando en derredor todo el mundo an uuelto a ella por el levante. Cossa es esta tan grande

19.— Es, con la misma acepción del fragmento de Cervantes, el testimonio de la expresión más cercano a *La Celestina* de Rojas que hemos encontrado en el Banco de datos CORDE [en línea] de la RAE (*Corpus diacrónico del español*) <<http://www.rae.es>>. Aunque el libro no lo he tenido a la vista, habiéndome limitado a la consulta del CORDE, anoto en la Bibliografía —Anónimo— la edición que de esta obra hizo Manuel Calderón Calderón.

que despues que dios crio el Mundo: nunca tal se hizo ni penso / ni aun creyo ser possible.

Seguramente Melibea está en esto más cerca de los caballeros andantes, que dejaban a la voluntad de sus caballos el «hacer rodeos», que de los navegantes renacentistas que quisieron «andar a la redonda» el mundo, es decir, «todo el círculo de tierra y mar», tal como lo definía Covarrubias en su *Tesoro*, pero la imagen marinera de Mabbe nos devuelve —circularmente— al punto de partida.

b) Pasar la mar

¿«Pasar la mar», en boca de Melibea, se refería al Mediterráneo?, ¿se podría referir al Mar Océano? En apoyo de ambas lecturas pueden aducirse algunos ejemplos.

La reconquista de los Santos Lugares era un ideal cristiano —asociado a la idea de imperio universal— compartido por las monarquías castellana y aragonesa. Frente a ellas se alzaba otro, el Islam, que, aunque había perdido Granada, seguía siendo una amenaza en África y cortaba las vías de comunicación en el Mediterráneo. La guerra de Granada —afirma Fernández-Armesto (2011: 40)— es preciso «interpretarla en el contexto del enfrentamiento general contra el creciente poder de los turcos del Imperio otomano, al que los monarcas españoles percibían como sus enemigos más temibles a largo plazo».

La literatura caballeresca ya recogía este conflicto y aquella ambición. En *El Victorial* de Gutierre Díez de Games, aparecido en la primera mitad del siglo xv, dice el ayo a Pero Niño para que se guarde de las falsas profecías:

E si bien paras mientes, como biene rey nuevo, luego fazen Merlín nuevo. Dizen que aquel rey a de pasar la mar, e destruir toda la morisma, e ganar la casa santa, e de ser enperador; e después vemos que se faze como a Dios plazze (1940: 68).

Si nos atenemos a testimonios como el citado, de larga tradición medieval —valga de muestra el popular *Romance del moro Caláinos*: «Por tus amores, Sevilla, pasé yo la mar salada» (Anónimo 1981: 188, v. 42)— habrá que dar a la locución el sentido de cruzar el Mediterráneo. Sin embargo, ha de tenerse en cuenta la distancia temporal que separa *El Victorial* de la publicación de *La Celestina*.

No podemos saber la fecha de redacción de la *Comedia de Calisto y Melibea*, pero, al menos, su edición *princeps* no puede alejarse mucho ni de la de Burgos de Fadrique de Basilea de 1499 (o 1502) ni de las de Toledo de 1500 y de Sevilla de 1501. En cuanto a la *Tragicomedia*, su edición *princeps*, también perdida, podría datarse —como ya se ha dicho— entre 1500 y 1502; en cualquier caso, y como es obvio, no después de la traducción italiana de Ordóñez de 1505. Es decir, *La Celestina* aparece mientras se

sucedan los viajes colombinos, cuando ya ha pasado más de medio siglo desde la redacción de *El Victorial*.

En cuanto a las traducciones que manejamos, Ordóñez y Lavardin conservan el singular al traducir «la mar» del original de Rojas. Mabbe, sin embargo, usa ya el plural, al menos en su primera versión, como lo haría Germond de Lavigne en el siglo XIX. Todo podría reducirse a mera ampliación retórica, pero cabe la duda de que ese plural inglés del siglo XVII recoja y exprese una concepción geográfica del mundo y de sus mares ya presente entre los contemporáneos de Rojas, la de un Océano navegable —y pronto navegado—, idea que podría así contarse entre las distintas opciones de huída de Melibea.

8. Este mundo es pequeño

Si La Española o alguna de sus islas adyacentes era, como Colón creía, la bíblica Ofir, la clásica Tapróbana o la medieval Cipango, no es extraño que apostillara al leer el ejemplar que poseía de la *Imago mundi* de Pedro d'Ailly: «Observa que si la Tapróbana está como dicho queda, distaría del verdadero Occidente [Canarias] 58 grados al Zéfiro [el Oeste]. Por lo tanto, decimos bien que entre España y la India media un mar pequeño»²⁰.

Ese cálculo y esa consideración permiten —sin prueba, pero sin escándalo— interpretar la frase de Melibea «si pasar quiere la mar» como referida al Océano, pues según el Almirante en su *Relación del Tercer Viaje*, de 1498, —en realidad un extracto del original perdido escrito por Bartolomé de las Casas— y siguiendo aquí a Aristóteles, «este mundo es pequeño y es el agua muy poca y... fácilmente se puede pasar de España a las Yndias» (Colón 1989: 217), idea que reitera en 1503 en su *Relación del Cuarto Viaje* apoyándose ahora en la autoridad de Tolomeo: «El mundo es poco; el injuto d'ello es seis partes, la séptima solamente cubierta de agua. La experiencia ya está vista... Digo que el mundo non es tan grande como diçe el vulgo». (Colón 1989: 320).

No sabemos con certidumbre si el bachiller en Leyes, que el famoso acróstico declara ser Rojas, se había limitado a estudiar los tres años preceptivos en la Facultad de Artes «para cursar el bachilleramiento» o si, por el contrario, en verdad alcanzó en la Facultad de Leyes el grado de bachiller, inferior al de licenciado, pero que exigía estudiar durante seis años (Serés 2000: LXVIII). Tampoco podemos precisar hasta qué punto el joven Rojas y otros como él pudieron beneficiarse de los conocimientos geográficos que atesoraba la biblioteca de la universidad de Salamanca o se difundían desde las cátedras Pero para una reconstrucción de la biogra-

20.— La cita la he extraído de «Mito y realidad en la empresa colombina» (p. 67), estudio preliminar de Juan Gil que acompaña a su edición de *El libro de Marco Polo* que queda consignado en la Bibliografía.

fía del aun enigmático autor de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* puede ser interesante indagar —que es lo que aquí se ha intentado— si la nueva imagen del mundo que Cristóbal Colón hizo posible entre sus contemporáneos e inauguró la modernidad se reflejó en su obra.

Siete años había pasado Colón intentando vencer incredulidades y resistencias hasta alzarse con la aprobación de los reyes y poder escribir en el comienzo del *Diario del Primer Viaje*: «Vuestras Altezas... pensaron de enbiarme a mí, Cristóval Colón, a las dichas partidas de India... y ordenaron que yo no fuese por tierra al Oriente, por donde se acostumbra de andar, salvo por el camino de Occidente, por donde hasta oy no sabemos por cierta fe que aya passado nadie» (Colón, 1989: 15-16).

Ese camino de Occidente habría de ser prontamente recorrido por los galeones que a lo largo de los siglos *xvi* y *xvii* llevarían en su carga desde Sevilla hasta los virreinos de Nueva España o del Perú, entre otras mercaderías, centenares de libros, y entre ellos algunos ejemplares de *La Celestina* (Rueda 2004: 101-116). Tal vez les precediera —si se me permite el anacronismo vespuciano— «el sueño americano» de Melibea.

Bibliografía citada

- ANÓNIMO (1981), «Romance del moro Calaiños» en *El Romancero Viejo*, ed. Mercedes Díaz Roig, Madrid, Cátedra.
- ANÓNIMO (1988), *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas, Madrid, Cátedra.
- ANÓNIMO (2003), *Polindo*, ed. Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- AMORETTI, Carlos (1963), «Prefacio del traductor francés» en Pigafetta, Antonio, *Primer viaje en torno del Globo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BECEDAS, Margarita (2002), *Tesoros de la Antigua Librería de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- BERNALDEZ, Andrés, «Como fue a descubrir el Almirante» Capítulo 123, en *Historia de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabelh* [Manuscrito] escrita por el Bachiller Medina, cura de los Palacios, capellán de Diego Deza y Arzobispo de Sevilla, en BNE-Biblioteca Digital Hispánica, (Signatura: Mss/619), 328h.
- BIGLIERI, Anibal A. (2012), *Las ideas geográficas y la imagen del mundo en la literatura española medieval*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert.
- BLINI, Lorenzo (2009), «Introducción» a su edición de *Tragicomedia de Calisto y Melibea. Nuevamente trobada y sacada de prosa en metro castellano por Juan Sedeño*, Revista electrónica *Lemir*, núm. 13, Textos, pp. 31-47.
- BOTTA, Patrizia (1999), «El texto de *La Celestina* en la edición de Valencia, 1514», en *op. cit.* Rojas, Fernando de (1999), pp. 17-29.
- BOTTA, Patrizia y Elisabetta VACCARO (1992), «Un esemplare annotato della Celestina e la traduzione inglese di Mabbe», *Cultura Neolatina* LII, Fasc. 3-4, pp. 353-419.
- BUENO, Gustavo (1989), «La Teoría de la Esfera y el Descubrimiento de América», *El Basilisco*, 2.ª época, num.1, pp. 3-32.
- CERVANTES, Miguel de (1998), *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica.
- COLÓN, Cristóbal, (1989), «Diario del Primer Viaje», en *Cristóbal Colón. Textos y documentos completos*, ed. Consuelo Varela, Madrid, Alianza Universidad.
- «Documento notarial» en *op.cit. Cristóbal Colón. Textos y documentos completos*.
- «Relación del Tercer Viaje» en *op.cit. Cristóbal Colón. Textos y documentos completos*.
- «Relación del Cuarto Viaje» en *op.cit. Cristóbal Colón. Textos y documentos completos*.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1979), *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, [Original impreso en 1611], Madrid, Turner.

- COROMINAS, Joan (1973), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, [1.ª edición 1961], Madrid, Gredos.
- DI CAMILLO, Ottavio (2012), «Algunas consideraciones sobre la *Celestina* italiana», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH* 8 vols. (coord. Patrizia Botta), Roma, Bagatto Libri, vol. II *Medieval*, pp. 216-226. PDF del art. en <<http://www.academia.edu/2332985/>>, pp. 1-17.
- DÍEZ DE GAMES, Gutierre (1940), *El Victorial*, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe.
- DMF (2015), *Dictionnaire du Moyen Français*, <<http://www.atilf.fr/dmf/>>, ATILF-CNRS & Université de Lorraine.
- FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe (2011), *1492 El nacimiento de la modernidad*, Barcelona, Debolsillo.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo (1972), *Armada española*, Madrid, Museo Naval.
- FLÓREZ MIGUEL, Cirilo (2011), «Las Ciencias y la Universidad de Salamanca en el siglo xv», *Salamanca y su Universidad en el Primer Renacimiento: siglo xv. Miscelánea Alfonso IX, 2010*, eds. Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, [Núm. 175 de la Colección «Aquilafuente»], Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 179-201.
- et al. (2012), *La Primera Escuela de Salamanca (1406-1516)*, [Núm. 183 de la Colección «Aquilafuente»], Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GIL, Juan (1986), «Mito y realidad en la empresa colombina», en *El libro de Marco Polo. Ejemplar anotado por Cristóbal Colón*, Madrid, Testimonio, pp. 15-107.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2009) «La torre de Pleberio y la ciudad de *La Celestina*», *El mundo social y cultural de La Celestina*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, Madrid, Iberoamericana, pp. 211-236.
- GRAULLERA SANZ, Vicente (1978), *La esclavitud en Valencia en los siglos xvi y xvii*, Valencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- KISH, Kathleen V. (1973), «An edition of the first Italian translation of the *Celestina*», *Studies in the Romance Languages and Literatures* 128, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba.
- LÓPEZ PIÑERO, José María (1979), *El arte de navegar en la España del Renacimiento*, Barcelona, Labor.
- MADARIAGA, Salvador de (1979), *Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MARAVALL, J.A. (1964), *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos.
- MARTÍNEZ LACALLE, Guadalupe (1972), «Introduction» a su edición de *Celestine or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea*, Translated by James Mabbe, London, Tamesis, pp. 1-102.

- MEDINA, Pedro de (1548), *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Sevilla, en BNE- Biblioteca Digital Hispánica, (Signatura: R/31730), pp. [9], CLXXXVI h.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1910), *Orígenes de la novela*, Tomo III, Madrid, Baillly // Bailliére.
- MONSALVO ANTÓN, José M. (2011), «Poder y cultura en la Castilla de Juan II», *Salamanca y su Universidad en el Primer Renacimiento: siglo xv. Miscelánea Alfonso IX, 2010*, [Núm. 175 de la Colección «Aquilafuente»], eds. Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15-91.
- MUÑOÑ, Sancho de (1977), *La Tercera Celestina. Tragicomedia de Lisandro y Roselía*, edición facsímil de la editada en 1921 por Joaquín López Barbadillo, Madrid, Akal.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvár (1989), *Naufragios*, ed. Juan Francisco Maura, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ, Joseph (2015), *Cisneros, el cardenal de España*, Barcelona, Taurus / Fundación Juan March - Penguin Random House.
- PICCOLOMINI, Eneas Silvio (2006), *Cintia / Historia de dos amantes*, ed. y tr. José Manuel Ruiz Vila, Madrid, Akal.
- PIGAFETTA, Antonio (1956), *Relazione del primo viaggio intorno al mondo*, ed. Camillo Manfroni, Milano, Istituto editoriale italiano.
- ROJAS, Fernando de (1975), *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, facsímil de la edición de Valencia, Juan Joffre, 1514; 70 hoj.; 4º . Espasa-Calpe, Madrid.
- . (1984), *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*, eds. M. Criado de Val y G.D. Trotter, Reimpresión de la 3ª edición (1ª edición 1958), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- . (1999), *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)* edición paleográfica de Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- . (y «Antiguo autor») (2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Fracisco Rico, Barcelona, Crítica.
- . (2001), *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia
- RUEDA RAMÍREZ, Pedro J. (2004), «La Celestina camino de América. El libro en circulación en la Carrera de Indias (siglos XVI-XVII) », *Celestinesca* 28, pp. 101-116.
- RUSELL, Peter E. (2001), «Nota 22 a pie de pg. 547» de su edición de *La Celestina* (2001), *op.cit*, Madrid, Castalia.
- SCOLES, Emma (1961), «Note sulla prima traduzione italiana della Celestina», *Studj Romanzi XXXIII*, pp. 155-217.

- SEDEÑO, Juan (2009), *Tragicomedia de Calisto y Melibea. Nuevamente trobada y sacada de prosa en metro castellano por Juan Sedeño*, ed. Lorenzo Blini, Revista electrónica *Lemir*, núm. 13. Textos, pp. 49-234.
- SERÉS, Guillermo (2000), «Primeros textos y Fortuna editorial» en op.cit. Rojas, Fernando de (y «Antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, pp. LXXII-XCI.
- . «Rojas y el antiguo autor», en op. cit. Rojas, Fernando de (y «Antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, pp. LVIII-LXXII.
- SILVA, Feliciano de (1988), *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.

Traducciones

LAVARDIN, Jacques de.

ROJAS, Fernando de (1578), *La Celestine fidèlement repurgée et mise en meilleure forme par Jacques de Lavardin*. A Paris. Pour Gilles Robinot, MDLXXVIII. (Es la edición que utilizó Drysdall para su estudio y edición de la traducción francesa de Lavardin. En la BNE se conserva un ejemplar editado «par Nicolas Bonfons» del mismo año de 1578. Signatura: R/41530)

ROJAS, Fernando de (1974), *La Celestine in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin*, ed. Denis L. Drysdall, London, Tamesis.

LAVIGNE, A. Germond de.

ROJAS, Fernando de (1873), *La Célestine, Tragi-comédie de Calixte et Mélibée, Traduite de l'espagnol et annotée par A. Germond de Lavigne*, Nouvelle édition revue et complétée, Paris, Alphonse Lemerre, 1873. (Imprimé chez Alphonse LEMERRE, libraire 27-29, passage Choiseul) MDCC-CLXXIII. (Ejemplar de Biblioteca Nacional de España: signatura: 1/245646)

MABBE, James.

ROJAS, Fernando de (1631), *The Spanish Bawd. Represented in Celestina or The Tragick-Comedy of Calisto and Melibea*, London. (Ejemplar de la BNE: signatura R40850).

ROJAS, Fernando de (1972), *Celestine or the Tragick-Comedy of Calisto and Melibea, Translated by James Mabbe*, ed. Guadalupe Martínez Lacle, London, Tamesis.

ORDÓÑEZ, Alfonso.

ROJAS, Fernando de (1506), *Tragicomedia di Calisto e Melibea nouamente traducta de spagnolo in italiano idioma* [Alphonso Hordognez]. - (Impressum Rome : in campo Flore per magistrum Eucharium Silber alias Franck, 1506 die uigesimanona Ianuarii). - [148] c. ; 4o. En Biblioteca Nacional Marciana de Venecia Dramm. 2988.

Extraído de: Giraldo, Federica (2013), «Transcripción y estudio paleográfico de la primera traducción italiana de La Celestina (Bib. Marciana-DRAMM. 2988.5)», 798174-1172893.pdf. Tesis de licenciatura.

Versión no paleográfica en Kish, Kathleen (v. ref. bibliográfica en Bibliografía citada).

Calderón de la Barca Fernández, Víctor, «Mar y Mundo en el imaginario desiderativo de Melibea», *Celestinesca* 41 (2017), pp. 83-110.

RESUMEN

La *Celestina* —Comedia y Tragicomedia— aparece mientras se suceden los viajes colombinos. La noticia del Descubrimiento no se limita a los centros de poder, también se pregona en las plazas de ciudades y pueblos. En este contexto se propone, yendo más allá del procedimiento retórico empleado, la hipótesis de que los sintagmas anfibológicos «rodear el mundo» y «pasar la mar» del parlamento de Melibea en el auto XVI puedan en su imaginario desiderativo referirse no al Mediterráneo, sino al Atlántico, y a una posible circunnavegación del globo terráqueo teóricamente demostrada, aunque aun no realizada. La lectura de la *Celestina* debe hacerse teniendo en cuenta el proyecto imperial de los Reyes Católicos y la reconceptualización de la *imago mundi*, a la que no podía ser ajeno un bachiller en Leyes de la universidad de Salamanca.

PALABRAS CLAVE: Pasar la mar y Rodear el mundo (Anfibologías) / El Atlántico en el imaginario desiderativo de Melibea / *La Celestina* en el contexto de los viajes colombinos.

ABSTRACT

The Celestina —both Comedy and Tragicomedy— appears while Columbus' voyages were taking place. News of the Discovery were not limited to the circles of power. They were also proclaimed in the squares of cities and villages. In this context, and going beyond the applied rhetorical procedure, this paper defends the hypothesis that the amphibological phrases «rodear el mundo» and «pasar la mar» pronounced by Melibea in the 16th auto, in her desiderative imagery, may well refer not to the Mediterranean Sea, but to the Atlantic Ocean, as well as to a possible circumnavigation of the Earth which, although not yet accomplished, had already been theoretically demonstrated.

KEY WORDS: Pasar la mar and Rodear el mundo (amphibologies) / The Atlantic Ocean in Melibea's desiderative imagery / *The Celestina* in the context of Columbus' voyages.



«Postema y landre te mate»: maldiciones, bendiciones y otras frases, y su función como *presagio* en *La Celestina*

Grissel Gómez Estrada
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

A lo largo de *La Celestina* de Fernando de Rojas, aparecen varios tipos de frases que funcionan como presagios, tales como consejos, maldiciones, bendiciones y otras. Éstas van más allá de la denotación al incidir en el tiempo de la obra, funcionando como una especie de prolepsis al anticipar sucesos, en específico, la obtención de los deseos y la muerte de todos los personajes centrales. Tal idea se inserta en el debate sobre el tiempo en *La Celestina*, tema que ha interesado mucho a los especialistas, en particular la discusión generada en torno al tiempo implícito, al tiempo «real» en el pudieron transcurrir los eventos, y a los errores que quizá cometió el autor. Los especialistas han encontrado una gran cantidad de fórmulas y otros enunciados concernientes al paso de la vida, razón por la cual se cree que finalmente los personajes poseen una conciencia sobre los límites de su propio tiempo, misma que los conduce a actuar en forma precipitada. Dice Sevilla Arroyo:

Las referencias de esta naturaleza [respecto al tiempo] recorren la tragicomedia de principio a fin, en tan elevado número y con tanta insistencia, que parecen responder a una verdadera obsesión de los creadores. Oscilan desde las alusiones más imprecisas, cuyo alcance cronológico es imposible de fijar, hasta las puntualizaciones horarias más exactas¹.

Mi propósito al escribir la presente propuesta es demostrar que la aparición continua de anticipaciones o prolepsis incide en la forma como los lectores perciben el tiempo de la obra y transgrede el orden lineal de los acontecimientos, poco visible sin duda, pero que es interesante localizar y analizar.

1.— Florencio Sevilla Arroyo, «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca* 33 (2009), p.195.

Es difícil hablar de esta ruptura, sutil sin duda, en el orden en el que se presentan los acontecimientos, pues la misma técnica de la obra sitúa la acción en el presente por medio de la participación directa de los personajes, es decir, mediante el diálogo; y crea por ello la ilusión de estar observando los eventos en orden cronológico en el instante en que suceden. La cuestión empeora si *La Celestina* es considerada como obra teatral, con lo cual la ilusión de presente permanece en la mente del receptor.

Sin embargo, dada la gran cantidad de frases anticipatorias con las que se informa al lector, incluso con detalle en ocasiones, el futuro de los personajes, sostengo que en esta obra existe cierta ruptura lineal dada por prolepsis y presagios. Además, las alusiones al pasado también rompen el orden lineal, como las digresiones de Pármeno y Celestina. Desde luego, el hecho de que se insinúe que las cosas no van a salir bien tiene un efecto de angustia y suspenso en el lector, lo cual no provoca la pérdida del interés.

Entiendo por prolepsis la anticipación de las acciones; es una anacronía, es decir, «el discurso presenta los hechos relatados en un orden diferente a aquel en que supuestamente ocurrieron, ya sea porque el discurso nos anticipa lo que sucede hasta después en la diégesis o historia relatada»². Para Tomachevski: «Un caso más raro es la *Nachgeschichte*, es decir, el relato de acontecimientos todavía por venir, insertos en una narración coherente, antes de que se produzcan los hechos que preparan tales acontecimientos». En este sentido, no es necesario que la anticipación aparezca como episodio completo, lo cual ocurre con más frecuencia en la literatura del siglo xx, sino que —continúa Tomachevski— puede adoptar, «a veces, la forma del sueño premonitorio, de las profecías, de suposiciones más o menos verosímiles»³. En síntesis: la prolepsis narra o por lo menos insinúa hechos del futuro, respecto al presente del relato, para después volver a dicho presente, y dentro de la misma obra, como *La Celestina*, funciona como presagio.

En ese sentido, es todavía más preciso usar el concepto de presagio que el de prolepsis, pues, de hecho, el presagio —en inglés *foreshadowing*— está considerado como una figura literaria:

Foreshadowing In literature, foreshadowing happens to be an important literary technique. By the use of foreshadowing, the writer is able to provide hints which enable the reader to predict what might happen later in the following part of the story.

He subtle hints given by the author are about plot developments which follow later in the ensuing part of the story.

2.— Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992, p. 47.

3.— Boris Tomachevski, «La construcción de la trama», *Teoría de la literatura*, Akal, Madrid, 1982, p. 191.

By using foreshadowing the author prepares the readers for the following action and subsequent images so that the reader never feels jarred.

[...] The technique of foreshadowing is often applied with skill so that it remains effective⁴.

En síntesis: el orden de los acontecimientos en *La Celestina* se ve alterado —aunque no transformado— sobre todo por la gran cantidad de presagios (las digresiones al pasado, aunque pocas, también logran detener las acciones de la obra). Los acontecimientos sufren cierto desplazamiento por las continuas alusiones al futuro, lo cual genera una anacronía homodiegética pues «el orden artístico se introduce dentro de los límites de la diégesis, en su mismo nivel»⁵.

Ya Dorothy Severin escribió un texto⁶ en el cual enumera muchos de estos *foreshadowings* que mencionaré aquí, y algunos otros. Lo que yo pretendo en este artículo es clasificarlos según el tipo de frase y vincularlos con la idea del tiempo. Varios de ellos pueden entenderse como unidades fraseológicas, mismas que se definen como aquellas estructuras prefabricadas que resultan de la combinación de las palabras, determinada a la vez por las normas de la lengua. En un sentido amplio, pueden comprender tanto ciertas oraciones como frases hechas propias de la tradición oral, es decir, locuciones: «cualquier combinación estable de dos o más palabras que se caracterizan por su grado de fijación y/o idiomatidad cuyo límite superior será el sintagma o la oración compuesta según las distintas corrientes»⁷. No me detendré en el análisis gramatical de estas frases, pero debo decir que la mayoría se ciñe a fórmulas lingüísticas. La utilidad de los estudios fraseológicos es que distingue varias categorías de las locuciones.

Asimismo, Severin afirma que los presagios en esta obra aparecen por la conciencia —en ocasiones intuitiva— que los personajes tienen sobre su muerte: «This consciousness of mortality among the characters implies a consciousness of their own mortality, although more often they seem to be aware of the mortal danger faced by others»⁸.

4.— Sharma, Rajkumar, *What a Student of English Literature Must Know About Fiction*, Lulu Press, 2015.

5.— Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 48.

6.— Dorothy S. Severin, «The rhetorical shift from comedy to tragedy: ironic foreshadowings and premonitions of death», en *Tragicomedie and novelistic discourse in Celestina*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

7.— María Isabel Santamaría Pérez, *Tratamiento de las unidades fraseológicas en la lexicografía bilingüe español-catalán*, Tesis de doctorado en Lingüística, Universidad de Alicante, Alicante, 2000, pp. 48-49.

8.— Dorothy Severin, *op. cit.*, p. 84.

Comienzo con el análisis de los presagios. En primer lugar, en *La Celestina*, casi desde el principio es claro lo que va a ocurrir por los *consejos* —acompañados de respectivas opiniones— que dan los personajes y anticipan la desgracia. Los consejos en la literatura medieval, dado el carácter didáctico que muchas obras imprimieron en su contenido, eran muy comunes. El anti-consejo, como se ve en el *Libro de buen amor*, por ejemplo, permitía tratar temas escabrosos, «indecentes». Se muestra un comportamiento indebido, que tiene funestas consecuencias, como ejemplo de lo que puede ocurrir al actuar de ese modo. *La Celestina* se inscribe en este tipo de obra, según Rojas lo anuncia en el «Prólogo»:

aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y los dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos (51)⁹.

De esta forma, los personajes se permiten, de continuo, aconsejarse unos a otros, y a desdenar los consejos. Tales exhortaciones siempre van a funcionar como presagios. Veamos algunos ejemplos: el mismo Sempronio, antes de proponer a Calisto que recurra a Celestina para conseguir los favores de Melibea, le aconseja tener cuidado de las mujeres:

Lee los historiales, estudia los filósofos, mira los poetas. Llenos están los libros de sus viles y malos ejemplos y de las caídas que llevaron los que en algo, como tú, las reputaron. Oye a Salomón do dice que las mujeres e el vino hacen a los hombres renegar. Conséjate con Séneca y verás en qué las tiene. Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo. Gentiles, judíos, cristianos y moros, todos en esta concordia están. Pero lo dicho y lo que de ellas dijere no te contezca error de tomarlo en común. Que muchas hobo y hay santas y virtuosas y notables, cuya resplandiente corona quita el general vituperio. Pero de estas otras, ¿quién te contaría sus mentiras, sus tráfgos, sus cambios, su liviandad, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías? Que todo lo que piensan, osan sin deliberar. ¿Sus disimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitud, su inconstancia, su testimoniar, su negar, su revolver, su presunción, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su soberbia, su sujeción, su parlería, su golosina, su lujuria y suciedad, su miedo, su atrevimiento, sus hechicerías, sus embaimien-

9.—Fernando de Rojas, *La Celestina*, Rei, México, 1991. A partir de este momento, todas las citas serán tomadas de esta edición y se indicarán sólo con el número de página.

tos, sus escarnios, su deslenguamiento, su desvergüenza, su alcahuetería? [...] «Esta es la mujer, antigua malicia que a Adán echó de los deleites de paraíso» (62-63).

Nótese la mención de las *caídas* —lo que no me parece casual— «que llevaron los que en algo, como tú, las reputaron»; pues éstas serán mencionadas de continuo en la obra, hasta llegar a la trágica muerte de Calisto. Así, aunque el significado de las caídas, en este discurso, es metafórico, también debe tomarse de forma literal. Irónicamente, Sempronio no sigue su propia advertencia al buscar estar bien, ante todo, con una mujer: «Aunque por ál no desease vivir, sino por ver a mi Elicia», afirma (56).

Al final, de poco sirve la sentencia: «La perseverancia en el mal no es constancia», ni amor.

El juicio sobre lo mal que resultarán estos amores, dictado por el sentido común, va a permear a lo largo de toda la obra a través de las opiniones de Sempronio y Pármeno, pero resulta excesivo, extraño, que estos consejos presagien la muerte, es decir, por mucho que los personajes se dieran cuenta de que el romance entre Calisto y Melibea empezaba mal y terminaría mal, no había aún indicios reales respecto de la muerte, de hecho, el deceso del galán es un accidente torpe e inesperado, así como la reacción de Melibea.

Así, los criados la presagian en estos ejemplos: «si perseveras, o de muerto o loco no podrás escapar» (93); «no es mucha su vida; luto habremos de medrar de estos amores» (136); «Y así que perderás la vida o el seso» (147); «No te fatigues tanto, no lo quieras todo en una hora. [...] Si tú pides que se concluya en un día lo que en un año sería harto, no es mucha tu vida» (179).

Pármeno, el criado fiel, también adelanta el fin de su amo mediante un consejo: «el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y el alma y hacienda» (96). Calisto no sufre el dinero perdido en Celestina, pero en efecto, no sólo morirá, sino que lo hará sin confesión, con lo cual también perderá la salvación del alma.

Otro ejemplo: un consejo de Melibea a Calisto presagia la muerte de éste, y con ella, su propio deceso: «¡Oh mi señor, no saltes de tan alto, que me moriré en verlo; baja, baja poco a poco por el escala; no tengas tanta presura!» (242).

Calisto es el rey de los oídos sordos; jamás sigue un buen consejo; preso de su pasión, que en varias ocasiones se muestra como si sólo fuese a durar un día, condenado por su soberbia, sus caprichos y la ceguera, no acepta sino las lisonjas que lo llevarán primero al puro goce sexual y luego, a su fin. En efecto, Calisto morirá al caer de la escalera.

También hay consejos que presagian la muerte de otros personajes, como cuando Sempronio sugiere a Pármeno: «Pero guárdate Dios de verte con armas, que aquél es el verdadero temor. No en balde dicen: 'cargado

de hierro y cargado de miedo'» (225). Correas da cuenta de este refrán, «Por los que se cargan de armas para salir de noche»¹⁰, y el *Diccionario de la lengua castellana...*: «el que hace ostentacion de valiente y anda mui prevenido de armas, por lo regular no lo es, ni tiene valor, ni espíritu generoso»¹¹. Aunque el hecho no tiene que ver exactamente con el miedo, resalta que por justamente un cuchillo tiñó de sangre las manos de estos sirvientes, y con ello, se escribió su fin. Una vez más, Sempronio no sigue sus propias recomendaciones. Pareciera que todos los personajes intuyen lo que va a pasar, y de todas formas se dejan llevar por el cauce de los acontecimientos.

Sempronio le da consejos hasta a Celestina: «Madre, mira bien lo que haces, porque cuando el principio se yerra, no puede seguirse buen fin. [...] En pensallo tiemblo; 'no vayas por lana y vengas sin pluma'. Pero Celestina tampoco escucha: «¡Alahé, en malhora a ti he yo menester como compañero! [...] ¡Para adalid eres bueno, cargado de agüeros y recelo» (105-106).

A propósito, hay que resaltar el uso de refranes para dar consejos y predecir la muerte de Calisto, como señala Cantalapiedra:

El refrán «de muy alto grandes caídas se dan», dictado por Calisto en el acto XIII, ya fue empleado, con mayor elegancia, por sus criados, Sempronio («quien con modo torpe sube en lo alto, más presto cae que sube» [acto III]) y Pármeno («quien torpemente sube a lo alto más ahína cae que subió» [acto I]). Los criados, al igual que Gonzalo Correas, aluden a la *torpeza*, no así su señor. El conector utilizado por Calisto es mucho más pomposo que los empleados por sus criados: «Proverbio es antiguo» frente a los simples enlaces 'que' y 'pero'. Aquí Rojas, o quien fuere, comete una torpeza más, al pretender enlazar el tópico con la trágica muerte de los tres personajes; pues el refrán alude, y casi siempre se utiliza en este sentido, al cambio de estado de los sujetos, la rueda de la diosa Fortuna, y casi nunca a la muerte por caída desde lo alto. Algo similar ocurre con dos de los refranes añadidos a Celestina: «no da paso seguro quien corre por el muro» y «aquel va más sano que anda por el llano» (acto XI); aquí se alude al 'peligro de accidente mortal': «más quiero ensuciar mis zapatos con el lodo que ensangrentar las tocas

10.— Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antesanos y otra gran copia*, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, Madrid, 1906, p. 322.

11.— Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana: En que se explica el verdadero sentido de las voces*, vol. 2, Imprenta de la Real Academia Española, Madrid, 1737, p. 178.

y los cantos», mientras que Celestina hacía simplemente alusión a la 'dificultad' de su empresa¹².

Aunque me parece excesivo el comentario de Cantalapiedra, al calificar como «torpeza» la interpretación del autor de *La Celestina*, señala algo importante: estos refranes, dentro de la obra, no necesariamente quieren decir lo que correspondería a la fórmula popular, pues su significado es literal, ya que —agrego yo— están al servicio del presagio y la prolepsis. Por otro lado, el motivo de la caída (con la que los amantes y los criados pierden la vida y el alma) simboliza precisamente la separación del hombre de su sustancia divina, la expulsión del paraíso mencionada por Sempronio.

En cuanto a las *bendiciones* y las *maldiciones*, son un ejemplo de unidad fraseológica que pone en contacto a dos o más individuos, como frases de cortesía (sinónimo de «que te vaya bien») y como insulto, como bien señala Hugo García Macías respecto de *La Celestina*, o amenaza, respectivamente.

Pero Macías niega la intencionalidad que connotan estos tipos de frases y, agrega, «no necesariamente provocan una secuela»¹³ dentro de la obra de Rojas, de lo cual difiero, pues en esas frases no sólo existe la intención de hacer un bien o un daño mediante las palabras, sino además existen consecuencias, al menos en algunos casos, derivadas del proferir bendiciones o maldiciones, con lo que se cumple la intención de beneficiar o perjudicar y, con ello, los presagios adquieren realidad. Se presagian, básicamente, dos cosas: la obtención de los deseos de los personajes y su muerte.

Este hecho seguramente está relacionado con la creencia en el poder de la palabra, como sortilegio, conjuro, según la mentalidad de estos personajes medievales. Sobre la magia, de la poca realizada con palabras, tenemos:

es difícil distinguir la magia de la religión en las fórmulas verbales. Éstas son de tres tipos básicos. En primer lugar están las plegarias, que tienen la forma de súplicas y están dirigidas a Dios, a Cristo, a María o a algún santo. En segundo lugar están las bendiciones, que formalmente se distinguen por la expresión de deseos y se dirigen a los pacientes. Y por último están los conjuros o exorcismos, que a nivel formal expresan órdenes que se dirigen

12.— Fernando Cantalapiedra, «El refranero celestinesco», *Celestinesca* 19, 1-2 (1995), p. 40.

13.— Hugo García Macías, «Funciones de las bendiciones y maldiciones en *La Celestina*», *Función* 21-24 (2000), p. 369.

a la propia enfermedad, o al gusano, demonio, duende u otro agente responsable de la misma¹⁴.

Desde la magia o desde la religión, el poder de las fórmulas mágicas orales estaba en la mente del hombre medieval. En ese sentido, me parece que la palabra tenía otro valor del actual (aunque también es cierto que en *La Celestina* dicho valor es puesto a veces en tela de juicio). El mismo padre de Melibea, Pleberio, habla de este poder: «Que ni faltarán medicinas ni médicos ni sirvientes para buscar tu salud, agora consista en hierbas o en piedras o en palabras» (287); esta frase es, al parecer, fórmula, pues aparece en otras obras, incluso en los Siglos de Oro. Es claro que a estas últimas se les atribuye el poder de «curar» a Melibea, ya sea en forma de rezos, plegarias o —¿por qué no?— de sortilegios. También Celestina se vanagloria de sus «atamientos» y, como Pleberio mencionó, de sus hierbas, piedras y palabras al lograr «amansar» a Melibea: «¡Oh diablo, a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí!». Celestina cree en las palabras, incluso en el poder de sus propias palabras engañosas: «Así amansaste a la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla cuanto quise, con la ausencia de su madre» (130).

Destaca, en ese sentido, el famoso conjuro de Celestina cuando invoca a Plutón, y que contribuye a la realización de sus planes: «Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza de estas bermejas letras, por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen» (108) (parecería que la bruja está leyendo su conjuro por la mención a las letras y al papel). Aunque ella tenga miedo sobre la eficacia del conjuro, los lectores presenciamos un acto de control, de manipulación de una voluntad a partir de las palabras —sobre esto duda Pármeno, al calificar la brujería de la *vieja puta* como «burla y mentira» (77)—. De hecho, la discusión radicaba en si los objetos tenían o no poder por sí mismos, o si sus virtudes eran catalizadas por el poder sobrenatural del demonio o de Dios, gracias a la petición implícita del interesado.

Así como Celestina invoca al demonio, Calisto invoca a Dios, y poseen la misma esencia mágica que las dirigidas al diablo, como vemos en esta plegaria:

¡Oh todopoderoso, perdurable Dios! Tú que guías los perdidos y los reyes orientales por el estrella precedente a Belén trujiste, y en su patria los redujiste, humildemente te ruego que gués a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena y mi tristeza en gozo, y yo, indigno merezca venir en el deseado fin (68).

14.— Richard Kieckhefer, «Hechizos, plegarias, bendiciones y exorcismos», *La magia en la Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1992, p. 78.

Esta súplica, conocida como «oración épica», pone al rezo en el nivel de parodia: «Peter Russell llamaba la atención sobre el estilo pseudo-litúrgico de la secuencia, afirmando [...] que se trata de una «breve parodia... de la tradicional oración de súplica, muy frecuente en la épica y otras formas de la literatura medieval»¹⁵. Esta parodia contiene una contradicción al invocar a Dios (que debería ser visto como bueno y santo) para solicitar «el deseado fin» sexual (nada bueno, ni santo).

Pero el demonio cobre caro el cumplimiento de su engañosa palabra, y Dios no concedería a tales deseos «deshonestos». Calisto se la pasa deprimido, durmiendo, rezando. Sin embargo, Melíbea y Pármeno difieren de Calisto: para ellos, la consumación del amor entre aquella y éste es obra del «yerro» o de «pestíferos hechizos»; para el amante, es casi un milagro. Dice Calisto: «¿Por qué llamas yerro aquello que por los santos de Dios me fue concedido? Rezando hoy ante el altar de la Magdalena, me vino con tu mensaje alegre aquella solícita mujer» (222-223). Sólo la alcahueta sabe que en realidad se invocó al diablo para lograr esa relación amorosa.

Regreso al tema que nos ocupa, dando ejemplos de bendiciones que se cumplen. Cuando Calisto le dice a Sempronio: «¡Oh, Dios te dé lo que deseas!» (67) —refiriéndose a sus propios deseos, por supuesto, pues el criado le ofrece su ayuda— es la primera vez que se menciona a Celestina como mediadora entre Calisto y el objeto de su deseo.

Otro caso: cuando Areúsa le encarga a Centurio que ataque a Calisto, se despide diciendo: «Pues Dios te dé buena manderecha y a Él te encomiendo, que nos vamos» (275), cosa que se consigue por accidente, pues este hombre no pretende sino darle un susto a los criados de Calisto. Nótese cómo se logra un propósito tan oscuro en nombre de Dios. No afirmo que éste haya intervenido en la muerte del amo, pero surtieron efecto las palabras: irónicamente, sin que el presunto asesino lo pretenda, el joven muere.

Lucrecia, a su vez, lanza una bendición irónica a Celestina: «¡Oh, Dios te dé buena vejez!» (128), la cual surtirá el efecto connotativo de la frase en la realidad cuando muere la alcahueta. Y una maldición clara: «¡Así te arrastren traidora!» (195).

Pero la mayoría de los presagios serán dados por las maldiciones, aunque muchas de ellas, en efecto, son simples insultos; otras, bromas:

algunas acusaciones ofensivas y pullas se usan para hacer reír. Constituyen un elemento de distensión de la acción y forman parte del lado cómico o humorístico de la obra. Cuando Sempronio echa en cara a su amo «lo de tu abuela con el ximio», es claro que la acusación no pasa

15.— Rafael Beltrán, «Entre la parodia de la oración...», en Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz (editores), *El mundo social y cultural de 'La Celestina'*, Iberoamerica-Vervuert, Madrid, 2003, p. 29.

de ser una inofensiva «porrada» para Calisto («¡Maldito sea este necio, y qué porradas dize!»), una simple broma (Green) o pulla (Armistead y Silverman), que más que escocer al amo, haría reír al oyente o lector en la época de Rojas. El problema es que en épocas modernas se ha distorsionado el significado de este tipo de chanzas y se ha querido explicar la broma en términos más serios (Menéndez Pelayo, Forcadas, R. E. Barbra, Burke)¹⁶.

Lourdes Albuixech menciona dos tipos de maldiciones comunes en la época, las del tipo «¡Mala landre te mate!» (o cancre o pestilencia), y las de «¡Fuego malo te quemel!»¹⁷. Y aunque las muertes en nuestra historia no ocurran ni por mala landre ni por fuego, finalmente ocurren. A esto se unen las varias alusiones a la muerte por descalabro gracias a una caída; éstas presagian el fin de los criados, por un lado, y de Calisto, por otro.

Aunque, según Albuixech, «Resulta claro que para Sempronio las maldiciones de Elicia forman parte del juego amoroso»¹⁸, no cabe duda que esta maldición se cumplirá: «¡Ay, maldito seas, traidor! Postema y landre te mate, y a manos de tus enemigos mueras, y por crímenes dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas» (69). Más adelante, la mujer añadirá detalles: «¡Los ojos se te salten!» (70). La intención de Elicia, me parece, tiene más de un objetivo: creo que en efecto reclamaba a su amante su ausencia, pero también exageró el reclamo porque estaba con otro hombre, en la cama, a la llegada de Sempronio, usando la técnica de mentir con la verdad que luego tomaría Cervantes, por ejemplo, en *El viejo celoso*, al retar Elicia a Sempronio a subir: «Mas di, ¿qué pasos suenan arriba?» «¿Quién? Un mi enamorado» (69).

Pármemo presagia su muerte con la fórmula tradicional: «Riqueza deseo; pero quien torpemente sube a lo alto, más aína cae que subió» (86), en este momento usada con el significado popular, pero que presagia la caída —otra vez el motivo de la caída— literal del criado desde la ventana de Celestina.

Finalmente, el posterior relato de Sosia confirmará estos presagios:

El uno llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera, sin ningún sentido; el otro, quebrados entrambos brazos y la cara mallugada. Todos llenos de sangre; que saltaron unas ventanas muy altas por huir del alguacil. Y así casi muertos les cortaron las cabezas, que creo que ya no sintieron nada (239).

16.— Lourdes Albuixech, «Insultos, pullas y vituperios en *Celestina*», *Celestinesca* 25: 57-68, 2001, p. 59.

17.— *Ibid.*, pp. 65-66.

18.— *Ibid.*, p. 60.

Las maldiciones que tienen papel de presagio aparecen de continuo desde el primer auto, en las palabras amenazadoras de Calisto: «¡Así los diablos te ganen! Así por infortunio arrebatado perezcas o perpetuo intolerable tormento consigas, el cual en grado incomparablemente a la penosa y desastrada muerte, que espero, traspasa» (55).

Irónicamente, una maldición que enuncia el personaje de Celestina augura su propio fin cuando dice a Calisto: «¡Espada mala mate a tus enemigos y a quien mal te quiere!» (136). Gran ironía que Celestina no mida sus palabras, pues ella y sus cómplices eran esos enemigos que menciona en su maldición, quienes murmuraban, se reían a sus espaldas y deseaban sacarle el máximo provecho a sus debilidades.

Además, Celestina, amenazando a Pármeno, aunque juguetona, también presagia su propia muerte con la siguiente maldición: «¡Mas rabia mala me mate, si te llevo a mí, aunque vieja!» (82). Varias maldiciones más recibe Pármeno, por parte de Celestina, en este diálogo: «¡Putos días vivas, bellaquillo!», «¡Pues fuego malo te quemel!», «¡Mala landre te mate!». En este punto, es necesario recordar que, según Celestina, los padres del muchacho le *pusieron* maldiciones, si éste le «fuese inobediente» (85) a aquélla. ¿Será que se cumplió dicha maldición? Pues, aunque al final la alcahueta logra convencer a Pármeno, él nunca deja de desconfiar, al grado de matarla al final. Además, para el imaginario popular, la maldición de los padres posee gran poder.

Otra especie de conjuro son las palabras con las que Elicia, heredera de Celestina, maldice a los amantes:

¡Oh Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes!
 ¡Mal fin hayan vuestros amores, en mal sabor se conviertan vuestros dulces placeres! Tórnese lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso. Las hierbas deleitosas, donde tomáis los hurtados solaces, se conviertan en culebras, los cantares se os tornen lloro, los sombrosos árboles del huerto se sequen con vuestra vista, sus flores olorosas se tornen de negra color (256).

Melibea también maldice a Celestina, como insulto, en su primera entrevista. Como se ha visto, casi todas las maldiciones son de muerte, y éstas no son la excepción: «¡Quemada seas, alcahueta falsa!», «Pues yo te certifico que las albricias, que de aquí saques, no sean sino estorbarte de más ofender a Dios, dando fin a tus días» (121-122). En este caso, además del insulto, hay una amenaza también.

Respecto de la muerte de Calisto, hay otro tipo de alusiones que describen también la manera en que va a morir; por ejemplo, las palabras de la vieja: «Digo que me alegro de estas nuevas como los cirujanos de los descalabrados» (72). También, Pármeno afirma: «Por mi ánima, que si agora le diesen una lanzada en el calcañar, que saliesen más sesos que de la

cabeza» (98). Estas dos frases son comparaciones, mismas que son construidas de acuerdo con cierta sintaxis de unidades fraseológicas, es decir, «me alegre» y «por mi ánima» son el inicio, digamos, fijo, que no cambia, de una frase, cuyo contenido, obviamente, varía dentro de la fórmula.

La muerte de Calisto será descrita de esta forma por Tristán: «¡Oh mi señor y mi bien muerto! ¡Oh mi señor y nuestra honra, despeñado! ¡Oh triste muerte y sin confesión! Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos, júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro. ¡Oh día de aciago! ¡Oh arrebatado fin!» (284); y: «Cayó mi señor Calisto del escala. Su cabeza está en tres partes» (285).

También encontré *quejas*, como la siguiente en labios de Melibea, con la cual anticipa su muerte, formada por insultos hacia Calisto; en ella también se utiliza una fórmula que en el contexto histórico tampoco se refiere a una muerte literal, aunque en el contexto de la obra sea así: «No oiga yo mentar más ese loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento malpintado; sino, aquí me caeré muerta» (122). Sabemos que el *caerse muerto*, dice el *Diccionario de la lengua castellana...*, es una frase «con que se pondera gran susto, miedo ò vergüenza, que para darlo à entender con toda exageración, y el mucho efecto que hace en el sugéto, se eleva hasta decir que le pone como si muriese»¹⁹. Ya casi al final, al revés de Melibea, Calisto *alardea*: «Agora doy por bienempleada mi muerte» (142) al conseguir tener sexo con ella.

También Celestina habla de su muerte, y se queja: «Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida» (193). Otra, de la «vieja puta», ante Sempronio: «que me maten, si no te has asido de una palabrilla que te dije el otro día», palabrilla que ella no cumplió (230).

Dorothy Severin localiza otros ejemplos —la que sigue, especie de queja irónica, juguetona, es decir, en realidad, un alarde— que cito: «[Celestina] finge que Sempronio y Pármene están a punto de atacarla: ‘Que están aquí dos hombres que me quieren forzar’. El irónico presagio de su muerte es bastante obvio»²⁰. Celestina, vieja repulsiva, juega con alusiones sexuales, que serán cumplidas en lo que respecta a su asesinato. Y Lucrecia se duele de lo que le acontece a Melibea en el auto x: «ya no tiene tu merced otro medio, sino morir o amar»²¹.

Paralelamente a la unión sexual de Calisto, también Sempronio y Pármene se unen a sus amantes. Pero Pármene es consciente de lo que él cree una especie de ley natural de la vida (de la fortuna):

19.— *Diccionario de la lengua castellana, op.cit.*, p. 49.

20.— Dorothy Severin, «El humor en *La Celestina*», en Santiago López Ríos (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, Istmo, Madrid, 2001, p. 336 (Fundamentos, 198).

21.— Dorothy S. Severin, «The rhetorical shift from comedy to tragedy: ironic foreshadowings and premonitions of death», *op.cit.*, p. 90.

Oído lo había decir, y por experiencia lo veo, nunca venir placer sin contraria zozobra en esta triste vida. A los alegres, serenos y claros soles, nublados oscuros y lluvias vemos suceder; a los solaces y placeres, dolores y muertes los ocupan; a las risas y deleites, llantos y lloros y pasiones mortales los siguen (175).

Las pocas vanaglorias y las muchas quejas, como se ha podido observar, son también parte de esas prolepsis que anticipan el futuro, y crean además un ambiente sórdido.

Así, con estos ejemplos, se ve con claridad, la gran insistencia en el uso de los presagios. Las unidades fraseológicas que anticipan el futuro en la obra de Rojas, en general, se catalogan en: a) consejos; b) bendiciones y, sobre todo, maldiciones; c) comparaciones; y d) muchas quejas y pocos alardes. En los dos primeros incisos encontramos la mayoría.

De por sí, cualquier narración nos pinta la ilusión de un transcurrir del tiempo. Parece que se hablara desde un pasado, según la conjugación verbal que generalmente se da en pretérito. Por ello, afirma Ricoeur, «la narración excluye el presente y después el futuro»²², y la sensación de «presente» que posee el lector es también una ilusión. Sin embargo, continúa el autor, en la ficción, «el presente épico pierde su función gramatical de designación del pasado. A decir verdad, no tiene lugar la acción narrada» por ser ficcional. Lida Malkiel agrega al respecto:

Los autores de la *Tragicomedia* muestran viva conciencia de lo inagotable de la realidad y de que su representación artística, por mucho que multiplique enfoques y acumule detalles que sugieran secuencia compacta, no es más que una selección de ilustraciones, por así decirlo, que nunca coincidirá con el nexo continuo de la vida²³.

Con el diálogo de *La Celestina* y la ausencia de narrador, la mencionada ilusión de Ricoeur ocurre en un presente todavía más claro. Esta «ilusión» justifica entonces los continuos presagios que le darán al lector la certeza de que nada va a salir bien, según un sistema de valores similar al del lector ideal, el lector de la época, sistema perteneciente a ciertos «grados de valor, atribuidos en primer lugar a las acciones», según Ricoeur²⁴.

En este sentido, la problematización del tiempo, que sintetiza Florencio Sevilla, aumenta con la incorporación de los presagios que rompen la supuesta linealidad de ese presente. Si para Sevilla «El [...] tiempo es com-

22.— Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo XXI, México, 2000, p. 471.

23.— María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1970, p. 174.

24.— Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, op. cit., p. 122.

primido y acelerado al máximo»²⁵, también se adelanta al futuro y, aunque en pocas ocasiones, al pasado, como en las digresiones de Pármeno y Celestina ya mencionadas. Todo el tiempo se le avisa al lector lo que va a ocurrir. El ambiente está cargado de muerte. La trama en *La Celestina*, es decir, «la disposición de los hechos (y, por lo tanto, el encadenamiento de las frases de acción) en la acción completa constitutiva de la historia narrada, es el equivalente literario del orden sintagmático que la narración introduce en el campo práctico»²⁶, a través de los presagios, aún dentro de la ilusión de presente, anticipa sucesos, algunos de los cuales, como el ajusticiamiento de Sempronio y Pármeno, ni siquiera vamos a *presenciar* directamente los lectores, sino que conocemos su fin por mediación del relato de Sosia. Y todo de forma sutil a través de la estructura y de la función de las diferentes frases.

Bibliografía

- ALBUIXECH, Lourdes, «Insultos, pullas y vituperios en *Celestina*», *Celestinesca* 25 (2001): 57-68.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992.
- BELTRÁN, Rafael, «Entre la parodia de la oración y el equívoco religioso: nuevas intertextualidades de la *Celestina* con la novela catalana», en Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz (editores), *El mundo social y cultural de 'La Celestina'*, Iberoamerica-Vervuert, Madrid, 2003, pp. 27-44.
- CANTALAPIEDRA, Fernando, «El refranero celestinesco», *Celestinesca* 19, 1-2 (1995): 31-56.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellallana en que van todos los impresos antesantes y otra gran copia*, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, Madrid, 1906.
- GARCÍA MACÍAS, Hugo, «Funciones de las bendiciones y maldiciones en *La Celestina*», *Función* 21-24 (2000): 366-392.
- KIECKHEFER, Richard, «Hechizos, plegarias, bendiciones y exorcismos», en *La magia en la Edad Media*, trad. de Montserrat Cabré, Crítica, Barcelona, 1992, pp. 78-85.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1970.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, tres tomos, Siglo XXI, México, 2000.

25.- Florencio Sevilla Arroyo, «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca* 33 (2009): 207.

26.- Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 119.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana: En que se explica el verdadero sentido de las voces*, Imprenta de la Real Academia Española, Madrid, 1737.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, Rei, México, 1991.
- SANTAMARÍA PÉREZ, María Isabel, *Tratamiento de las unidades fraseológicas en la lexicografía bilingüe español-catalán*, Tesis de doctorado en Lingüística, Universidad de Alicante, Alicante, 2000.
- SEVERIN, Dorothy S., «El humor en *La Celestina*», en Santiago López Ríos (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, Istmo, Madrid, 2001, pp. 327-354 (Fundamentos, 198).
- , «The rhetorical shift from comedy to tragedy: ironic foreshadowings and premonitions of death», en *Tragicomedy and novelistic discourse in Celestina*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- SEVILLA ARROYO, Florencio, «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca* 33 (2009): 173-214.
- SHARMA, Rajkumar, *What a Student of English Literature Must Know About Fiction*, Lulu Press, 2015. Disponible en línea, 6 de enero de 2017: <<https://books.google.com.mx/books?id=eT5dCAAAQBAJ&pg=PT12&dq=foreshadowing+in+literature&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKE-wir4dXtq67RAhXjzVQKHAIQBTcQ6AEIIzAB#v=onepage&q=foreshadowing%20in%20literature&f=false>>.
- TOMACHEVSKI, Boris, «La construcción de la trama», *Teoría de la literatura*, Akal, Madrid, 1982.

Gómez Estrada, Grissel, «'Postema y landre te mate': maldiciones, bendiciones y otras frases, y su función como *presagio* en *La Celestina*», *Celestinesca* 41 (2017), pp. 111-126.

RESUMEN

Las bendiciones y maldiciones en *La Celestina* no sólo tienen la función de simples fórmulas de cortesía o reproche, respectivamente. También inciden en el tiempo funcionando como *presagios*, anticipando sucesos. Además, hay otro tipo de frases premonitorias a lo largo de la obra. Los presagios tienen que ver con el desenlace, en específico, con la muerte de los personajes: Calisto, Melibea, Celestina y los criados. En el caso de Calisto, incluso hay alusiones que describen también la manera como va a morir, por ejemplo, las palabras de la vieja: «Digo que me alegro de estas nuevas como los cirujanos de los descalabrados». Mi propósito en la presente propuesta es demostrar que la aparición continua de anticipaciones, a través de unidades fraseológicas, incide en la forma como se percibe el tiempo de la obra.

PALABRAS CLAVE: Unidades fraseológicas, presagio, tiempo, *La Celestina*.

ABSTRACT

The blessings and curses in *La Celestina* not only have the function of simple stock phrase of courtesy or reproach, respectively. They also affect the time to operate as *Foreshadowing* anticipate events. There are also other premonitory phrases throughout the book. The Foreshadowing have to do with the outcome, in particular with the obtaining of the wishes and with the death of the characters: Calisto, Melibea, Celestina and the servants. In the case of Calisto, even there are allusions that described also it way in that goes to die, for example, the words of the old woman: «Digo que me alegro de estas nuevas como los cirujanos de los descalabrados». My purpose in the writing of the present proposed is demonstrate that the appearance continuous of anticipations, through phraseological units, affects in the form in that is perceived the time of the literary work

KEY WORDS: Phraseology Units, Foreshadowing, Time, *La Celestina*.



La Celestina de Fernando de Rojas en México durante los siglos XVI y XVII

Amauri Gutiérrez Coto
Lafayette College

La «Celestina», como personaje arquetípico de la literatura española, pasa a los discursos de la conquista y colonización del Nuevo Mundo desde fecha muy temprana. Bernal Díaz del Castillo cuenta en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (c. 1575) el pasaje de una cacica a quien se le reconocen funciones celestinescas (Johnson: 41-42). Por otro lado, se sabe que la *Celestina* predominaba en las bibliotecas del Perú hasta 1580 aproximadamente (Rose de Fuggle: 86). Esas tempranas referencias nos llevaron a indagar acerca de la presencia de la obra de Rojas en las dos primeras centurias del Virreinato de Nueva España. Para este estudio nos basamos en el acervo documental atesorado en el Archivo General de la Nación en México D.F. pero no se descarta la posibilidad de encontrar nuevos documentos en el futuro procedentes de otros archivos locales.

Al impresor alemán establecido en Sevilla, Jacobo Cromberger, se le otorgó el monopolio del comercio de libros con México por favor real desde 1525 (Leonard: 164). Al fallecer cuatro años más tarde de serle otorgada esta licencia de exportación, su hijo Juan continuó con el privilegio comercial hasta su propia muerte en 1540 y en ese momento se hallaron entre sus pertenencias 365 copias de la *Celestina* cuyo destino seguramente sería México (Leonard: 167). Eso habla del valor mercantil de la obra de Rojas. A pesar de la prohibición de enviar «libros ninguno de historias y cosas profanas» por la Reina Isabel al Nuevo Mundo en 1531 (Gómez Álvarez y Tovar de Teresa: 16), se sabe que la práctica del comercio no excluyó a la mayor parte de las obras de la literatura medieval inspiradas en la noción del *docere delectando*. En el contexto de la historia del libro y su circulación en México se ha llegado a afirmar que:

La lentitud de la censura resulta importante en ciertos casos; por ejemplo, una obra que circuló por casi dos siglos antes de ser considerada peligrosa fue una versión corregida y aumentada de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (*La Celestina*) de Fernando de Rojas, publicada

en 1601, en tanto su condena no se realizó hasta 1793 (Gómez Álvarez y Tovar de Teresa: 51).

Gómez Álvarez y Tovar de Teresa desconocen los *Índices* anteriores a 1793 que censuran *La Celestina* y todas sus ediciones anteriores a 1601. Este tipo de afirmaciones por parte de la historiografía de la cultura nos han llevado a plantearnos la necesidad de documentar la presencia de esta pieza icónica de la literatura española en el Nuevo Mundo con el propósito de esclarecer los procedimientos de censura y circulación. No se ha descartado, además, la posibilidad de ofrecer algún dato acerca de la biografía editorial de la obra en la Península Ibérica a través de estas últimas fuentes mencionadas.

Resulta imprescindible revisar los datos ofrecidos en dos textos claves para reconstruir lo que se sabe hasta ahora de la biografía americana de la *Celestina* en el siglo XVI —uno de Snow y otro de Rueda Ramírez. La primera noticia referida acerca de la circulación de la obra en América Latina data de 1583. Apareció en un protocolo del Archivo Nacional de Perú. Se trata de un acuerdo de compra del librero de Lima, Juan Jiménez del Río, de doce copias de la obra (Snow 2001: 256-257). Unos años más tarde en 1586, Diego Guerra transporta un ejemplar de la obra a Veracruz, México (Snow 2002: 260). El librero también limeño, Francisco Butrón, le compró a Luis Padilla veintidós ejemplares de la obra en 1591 (Snow 2001: 266). Por otro lado, sabemos además que ese mismo año la nave San Gabriel salió desde la Península Ibérica hacia América con once ejemplares más de la obra. En 1598, el regidor Juan González de Moya lleva a Perú, y de ahí a la ciudad andina de Potosí, cuatro ejemplares de la obra (Snow 2001: 277). Un año más tarde otro regidor sevillano, Juan Lorenzo de Vera, le envía a Diego Navarro Maldonado, vecino de México, otro ejemplar (Snow 2001: 279). La cercanía cronológica de estos tres últimos sucesos nos lleva a apreciar una marcada diferencia de perspectivas respecto a la obra entre un clérigo que solo la conoce de oídas y los funcionarios públicos de la Corona en el Nuevo Mundo. También los libreros sevillanos Diego y Fernando Mexía envían veinte ejemplares a Nueva España en 1594, 1597 y 1600 (Rueda Ramírez, «*La Celestina*»: 105). En la ciudad del Cuzco, se halló un ejemplar de la *Celestina* en la biblioteca de Agustín Valenciano de Quiñones, procesado por hereje entre 1574 y 1595 (Hampe Martínez: 292). No obstante, en 1588 el comisario del Santo Oficio en la ciudad de Puebla, México, redactó una lista de los libros recogidos por él a sus dueños entre los cuales se encuentran tres ejemplares de la obra (Snow 2001: 261). En este último documento, nos detendremos más adelante con la finalidad de establecer su significado para la historia de los procesos censorios de la *Celestina*.

La *Celestina*, por su parte, tiene una compleja historia de procesos de censura. Se sabe que el *Index* de Sotomayor en 1640 censura algunos frag-

mentos de la obra (Green «*The Celestina*»: 211) y que en el *Índex* de 1790 quedó prohibida de manera definitiva (Green «Additional»: 71). No obstante, en los dos textos citados, Green no menciona el *Índex* de Zapata de 1632, a pesar de que había sido mencionado previamente (Menéndez y Pelayo: 196). Además de esta omisión, Joseph E Gillet, profesor de Bryn Mawr College, le hizo notar a Green después de su primer artículo en *Hispanic Review* que era posible hallar «eight editions of the *Celestina*, from 1539 to 1601» (Green «Additional»: 71) que fueron «vistas y expurgadas». Esa aclaración del colega de Green provocó la segunda nota de este último en *Hispanic Review* en la cual trata de explicar ese dato: «This expurgation must have been made retroactively, as was customary, since no expurgated edition was printed before the publication of Sotomayor *Index* in 1640» (Green «Additional»: 71). No ha faltado quien considere que los expurgos se iniciaron en la edición de Sevilla de 1539 (Rubio García: 284) para refutar a Menéndez y Pelayo y a Green. También es necesario señalar que fue censurada de manera explícita en Portugal en 1591 (Gagliardi: 72) lo cual explica todas las opiniones morales negativas expresadas a lo largo del siglo *xvi* por diversos autores de la Península Ibérica (Gagliardi: 59–70).

Ni Rubio García ni Gagliardi hacen distinción entre normativas del *Índex* y las prácticas concretas de censura. El *Índex* de 1632 se proclamaba «pro Catholicis Hispaniarum Regnis» (Zapata: 3), es decir, tenía jurisdicción para todo el Reino de la misma manera que los *Índices* de la Santa Sede tenían jurisdicción para todo el mundo católico. Es por eso que se puede afirmar el carácter oficial de la censura parcial propuesta en 1632 como una normativa y eso establece una diferencia de los otros procesos censorios anteriores que se deben entender en clave de prácticas prohibitivas concretas. Eso nos llevaría a hacer una tercera distinción en la que podríamos agrupar las opiniones morales negativas acerca de la *Celestina* emitidas por autoridades eclesiásticas o civiles del siglo *xvi* y principios del *xvii*. En resumen, es posible hallar normativas legales —como el *Índex* de 1632 ó 1640—, prácticas prohibitivas concretas —como la censura en Portugal de 1591— y opiniones valorativas negativas —como las emitidas por Fray Luis de León.

Los estudios sobre los procesos censorios de la *Celestina* previos se han centrado en el carácter prescriptivo o normativo a través de los *Índices* de la Inquisición pero nos parece útil rastrear las prácticas prohibitivas concretas anteriores a 1632 que, sin dudas, fueron un antecedente esencial para entender el *Índice* de Zapata de aquella misma fecha. Valdría la pena preguntarnos cómo se hizo efectiva esa censura de la obra. Es aquí donde el manuscrito de la Ciudad Puebla de los Ángeles en 1588 (Santiago «Lista de libros prohibidos recogidos. Expediente 15») adquiere una enorme pertinencia (Fernández del Castillo: 342-343). Ese manuscrito no habla del proceso normativo de la Inquisición en términos de todo el Reino de

Castilla y Aragón en todo el mundo católico sino de las prácticas prohibitivas locales al margen de las referidas regulaciones.

La primera revelación del documento es que los procesos censorios de la *Celestina* no se iniciaron con el *Índex* de Zapata. En muchos casos, dependieron de la opinión del comisario local de la Inquisición y de la percepción e interpretación que este tenía de la obra y del cuerpo de las *Leyes de Indias* respecto a la circulación de los libros. Al mismo tiempo que hallamos listas anteriores y casi contemporáneas a la lista de la Ciudad de Puebla, encontramos otras en las cuales se registra la circulación de la obra sin ninguna connotación censoria. Un ejemplo lo tenemos en una lista de 1576, redactada en la Ciudad de México, en la cual se mencionan 18 copias (Leonard 278). Se sabe también que, con posterioridad a la referida purga de 1588, se destinaron a la ciudad de Puebla de los Ángeles otras copias de la *Celestina* (Rueda Ramírez «*La Celestina*»: 114).

Por otro lado, se sabe también que este proceso de censura de 1588 no fue el único de su tipo en el Nuevo Mundo anterior al *Índex* de Zapata. Durante el Sínodo de Tucumán en Argentina de 1597, el Obispo Fray Fernando de Trejo y Sanabria decidió que: «dentro de cuatro días de publicación de esta constitución sinodal, nos traigan y envíen a las casas de nuestra morada todos los libros que se titulan *Dianas*, de cualquier autor que sean, y el libro que se titula *Alestina*» (Snow 2001: 272). Este último es sin dudas *La Celestina* a la cual el Obispo solo debía conocer de oídas. No solo lo mandó a sacar de circulación la obra sino que prohibió su venta: «mandamos a todos los mercaderes que hubieren empleado en los dichos libros, no los vendan en este nuestro obispado, so pena que pagarán lo que por ello les dieren, y otro tanto por tercias partes» (Snow 2001: 272).

Esta práctica de censura previa al *Índex* de 1632 en Tucumán y Puebla de los Ángeles, sumado a los datos ofrecidos por Gagliardi y Rubio García antes mencionados, nos hace cuestionar el carácter retroactivo que había sugerido Green para explicar la existencia de copias «vistas y expurgadas» anteriores al empeño de Zapata. Es posible que alguna haya sido retroactiva pero, a la luz de las censuras de 1588 y 1597, no se puede descartar que esas censuras sean previas a 1632 y que dependan de prácticas prohibitivas locales. Si bien Gagliardi hace un excelente análisis de las opiniones y las prácticas que precedieron a la inclusión de la *Celestina* en el *Índex* de 1632 en la Península Ibérica, es preciso reconocer que en el Nuevo Mundo se dio otra parte de esa batalla previa en favor y en detrimento de la obra. Un aporte a los registros de esas prácticas prohibitivas locales en la Península Ibérica lo podemos hallar en Rubio García quien afirma lo siguiente:

En la documentación que publicamos al final, se aprecia sin embargo que las denuncias a la Inquisición son anteriores en varios decenios a 1640; se da noticia que los expurgos empezaron ya en la edic. de Sevilla de 1539. (286)

Es necesario precisar que una denuncia no implicaba necesariamente una condena inquisitorial. Por otro lado, el documento más temprano aportado por Rubio García está fechado en 1609, es decir 21 años después del manuscrito de Puebla de los Ángeles y 12 años después de la censura de Tucumán. También la censura de Portugal le precede en 18 años. Luego, si se examinan los datos ofrecidos por la bibliografía sobre el tema, se verá que el documento poblano de 1588 es la práctica prohibitiva local más temprana que se conoce hasta el momento.

Debemos ofrecer algunos datos acerca de la «Memoria de Libros» como se le llama en el documento de Puebla de los Ángeles de 1588 a la referida lista. Fernández del Castillo asumió que se trataba de una lista de libros recogidos por la censura inquisitorial (342–43) pero en el texto proemio que preside la lista no se menciona la palabra Inquisición aunque sí se dice que los libros fueron «recogidos» y quien firma el documento es el Canónigo Santiago y tampoco hay allí alusiones a que este individuo desempeñara algún rol de censor. No obstante, la «memoria» se inserta en un conjunto en el que aparecen otros documentos cuya descripción fue realizada por los especialistas del Archivo General de la Nación de la siguiente manera: «Cartas del Canónigo Santiago Comisario del Santo Oficio de Puebla sobre: Información contra Diego Rangel, Luis Pérez de Vargas. Denuncia contra Fray de Castro Alonso Hernández, Diego Ruiz Pacheco. Cedula falsa de excomunión contra Fray Bernardino de Zebrian y Domingo de Arcizaga que fijaron en la Iglesia de Tlaxcala. Información de limpieza de Juan Reina y de su mujer». Si a esto le sumamos que ese conjunto documental se inserta en el Fondo Inquisición, se puede deducir entonces de que estamos frente a un proceso de censura. La nota que introduce la memoria está dirigida a «V. S^a.», es decir, Vuestra Señoría quien debió ser el Obispo de Puebla de los Ángeles que en aquel momento era Diego de Romano y Govea (Vetancourt: 51). Fue redactada por el Canónigo Santiago quien asumimos debe ser Alonso Hernández de Santiago quien hacia 1579 era el Comisario del Santo Oficio en Puebla. A pesar de este contexto inquisitorial, el documento en sí mismo no hace ninguna referencia explícita a una censura. Por otro lado, el hecho de que se consigne el nombre de los dueños de cada volumen en el documento nos ha hecho pensar que tal vez se trate de un registro de libros recogidos con la función de ser examinados y devueltos a sus propietarios, o al menos, eso revela que la relación de pertenencia no fue rota de manera definitiva.

Entre los libros recogidos, hay tres copias de la *Celestina* de Fernando de Rojas. En dos de los casos, se menciona que las copias carecen de principio y a una de ellas le falta además el final. Esa mutilación de las copias sugiere un fenómeno peculiar. En todo el documento, se hallan referencias a otros 126 libros mutilados al principio y al final o de uno de los lados. ¿Se buscaba ocultar el lugar y la fecha de impresión? ¿Se trataba acaso de libros producidos bajo territorio de la reforma protestante en el siglo XVI? ¿Se tra-

taba de ediciones que contenían grabados que podrían ser considerados inmorales? ¿Se trataba de una manera de dotar de anonimato a un libro cuya connotación pernicioso, peligrosa o prohibida se sabía o se intuía? La respuesta exacta a estos interrogantes quizás nunca se la tenga pero ese dato permitiría conjeturar que la práctica no está asociada a la intención del censor sino a la voluntad del censurado. Luego, la única explicación posible es que el censurado utilizara esas mutilaciones para protegerse a sí mismo y evitar una identificación más precisa del origen y procedencia de los libros. No se ha encontrado referencias previas a esta práctica en la bibliografía especializada consultada. De verificarse esta práctica, sería la primera vez que se registrara una defensa del «censurado» frente al «censor» de este tipo. También es posible que las primeras páginas contuvieran alguna imagen grabada que pudiera considerarse obscena. No obstante, el conjunto de libros diversos que sufrieron esa práctica de arrancarle páginas, nos lleva a considerar seriamente la posibilidad de que se trate de algún tipo de resistencia frente a los procesos de censura.

A lo largo del siglo XVII, la presencia de la *Celestina* en el Nuevo Mundo se mantiene. En el año 1600 se venden varios títulos en La Habana entre los cuales se cuentan diez ejemplares de *Celestina* («Escribanía de Regueira»). El librero de Lima, Antonio Fernández de Acosta, recibió un lote de tres ejemplares en 1601 (Rueda Ramírez «*La Celestina*»: 113) y, al año siguiente, en 1602, al librero mexicano Pablo de Rivera se le mandan cinco ejemplares encuadernados en piel (Rueda Ramírez «*La Celestina*»: 106). En 1606, en los protocolos notariales de Francisco Dávalos del Archivo Nacional de Perú aparece el recibo de venta de tres ejemplares de *Celestina* (Snow 2002: 69). Ese mismo año Fernando Mexía remite ocho ejemplares a Nuevo México (Rueda Ramírez «*La Celestina*»: 106). El librero sevillano Melchor González entre 1602 y 1605 envió siete ejemplares (Rueda Ramírez «*La Celestina*»: 106). En 1607, el impresor sevillano Alonso Rodríguez Gamarra envía un ejemplar a Santo Domingo (Rueda Ramírez «*La Celestina*»: 108). Dos años más tarde en 1609 se envían a México dos ejemplares y en 1612 se halla otro ejemplar en la biblioteca del fiscal de Lima, Cristóbal Calvo Santillán (Rueda Ramírez «*La Celestina*»: 109). Sabemos que algún intelectual criollo, como fue el caso del Inca Garcilaso de la Vega, poseía en su biblioteca personal un ejemplar de la obra hacia 1616 (Snow 2002: 71). En 1641 el mercader de libros Julián Santos de Saldaña tenía tres ejemplares para venderlos en Lima (Snow 2002: 92). El comerciante Melchor Torres de la Cámara manda en la flota hacia Nueva España cinco ejemplares en 1621. Más de diez años después el librero Francisco Bellerio hace llegar otro ejemplar. Duarte Álvarez de Osorio envía tres ejemplares en 1640 (Rueda Ramírez: 109–110). Se sabe también que la estela celestinesca también pasó al Nuevo Mundo en la primera mitad del siglo XVII. Las obras de eco celestinesco aparecidas en los envíos hacia América son: *La hija de Celestina*, *El Caballero Puntual* —primera y

segunda partes—, *Corrección de vicios*, *Rimas Castellanas*, *El caballero perfecto*, *Casa del placer honesto*, *Escuela de Celestina*, *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*, *El sagaz Estacio marido examinado*, *La sabia Flora Malsabidilla*, *Don Diego de Noche* y *La Estafeta del Dios Momo*. En total, llegaron 329 obras del género (Rueda Ramírez «La Celestina»: 111).

El escritor Juan Rodríguez Freyre (Bogotá, 1566 – c. 1640) nacido en Nueva Granada escribió entre 1634 y 1640 aproximadamente una crónica sobre su región de nacimiento que se conoce con el título de *El carnero*. Allí se detiene en las prácticas celestinescas de una mujer llamada Juana García (Johnson: 43). Otra apropiación literaria de un autor latinoamericano de la obra la hace Sor Juana Inés de la Cruz en su sainete *Los empeños de una casa* el cual se representó en la casa del contador Fernando Deza en México el 4 de octubre de 1683 (Snow 2002: 104–05). Esa pieza no se imprimió hasta 1692. No por obvio es ocioso señalar que este detalle revela la amplia cultura literaria de la monja jerónima que no se ceñía al contexto de lo eclesiástico. Fue compuesta para celebrar el nacimiento de José, hijo del Virrey Tomás de la Cerda y Aragón y su esposa Luisa Manrique quienes fueron mecenas de Sor Juana. En un momento, la autora rompe los límites entre la ficción y la realidad pues en medio de su representación dos de los actores —Muñiz y Arias— se refieren directamente a la comedia. Es ahí donde la monja aprovecha para hacer crítica teatral y menciona a Celestina. Ambos actores-personajes coinciden en que era mejor representar la obra de Rojas que la obra de ella misma.

Respecto a las listas de libros en México en los siglos XVI y XVII, se encuentran dos fuentes esenciales que son Fernández del Castillo y O’Gorman. Este último se propuso completar el inventario del primero:

La elección de este período obedece a que la documentación que pueda encontrarse en el Archivo, correspondiente al siglo anterior, además de ser sumamente escasa, debe considerarse en lo general como agotada en el importante libro que publicó el mismo Archivo, con el título de *Libros y librerías en el siglo XVI*. (663)

Se ha encontrado, además, la presencia de cinco ejemplares de la *Celestina* de las cuales una pertenece a una biblioteca particular y las otras cuatro son registros de comerciantes de libros de la Ciudad de México. Estas últimas cuatro listas requeridas por la Inquisición pertenecen a dos fechas 1655 y 1660. También se halló un ejemplar de *Pedro de Urdemalas* (1620) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (O’Gorman: 829) que es indicado por algunos autores como parte de la tradición celestinesca (Rueda Ramírez «La Celestina»: 111).

Simón García Becerril poseía un ejemplar de la *Celestina* de la edición de Sevilla de 1582. A pesar de que la lista no está fechada (O’Gorman: 703), tenemos varios documentos relativos a ese individuo entre 1613 y 1630

en la Ciudad de México¹ de los cuales se puede inferir que se trata de un comerciante. Paula Benavides, viuda de Bernardo Calderón, presenta una memoria de libros al Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en 1655 y allí aparece otro ejemplar de la *Celestina* (O’Gorman: 736). Calderón había sido procesado por la Inquisición por importar y comerciar en México con libros prohibidos procedentes de España y eso explica el interés de su viuda en expurgar la librería de su difunto esposo («Información contra Bernardo Calderón. Expediente 8»).

Ella misma presentó la referida memoria en su calidad de «impresora y mercadera de libros» y también declaró tener en su poder «el nuevo Catálogo y Expurgatorio del año de mil y seiscientos y cuarenta, para usar y proceder con él conforme» (O’Gorman: 751). Su labor debió ser cuidadosa y efectiva porque unos años más tarde esta mujer se había convertido en la impresora oficial de la Inquisición en México («Paula de Benavides, Vda. de Bernardo Calderón. Expediente 12»). Se trata por tanto de una de las casas impresoras más importantes del México novohispano en el siglo XVII.

Ese mismo año de 1655, el librero Hipólito de Rivera presenta su memoria de libros y según indica la Inquisición la requirió en ese año, al igual que la de Paula Benavides; también allí apareció un ejemplar de la *Celestina*. Pero en este caso el librero especifica que se trata de un ejemplar «expurgado» e impreso en Madrid en 1632 (O’Gorman: 760). El librero Juan de Rivera, en 1660 en su memoria de libros redactada también para la Inquisición, refiere otro ejemplar publicado en Madrid en 1632 por la Imprenta de la Viuda de Alonso Martín y precisa que está «corregido» (O’Gorman: 813).

Igualmente en 1660, los mercaderes de libros Agustín de Santesteban y Francisco Lupercio presentan su memoria a la Inquisición pero en este caso se encontró una información de particular importancia para la historia de las impresiones de la *Celestina*. A partir de la edición de Madrid de 1632 y de la de Pamplona de 1633 donde aparece una aprobación que sugiere la existencia de una edición de Madrid de 1631, se registra la posible edición de Madrid esta última fecha de la cual no conservamos ningún ejemplar (Snow 2002: 85). No obstante, se podría pensar que los mercaderes novohispanos se fijaron en la fecha de la referida aprobación y el ejemplar, que ellos poseían, carecía de datos editoriales. Pero un dato ofrecido en el manuscrito del Archivo General de la Nación en México nos indica que se trata de algo nuevo. Se añade que el ejemplar estaba corregido por Juan de

1.– Esta afirmación se apoya en la consulta de los siguientes manuscritos detallados en la bibliografía: «Solicitud de minuta por Simón García Becerril de los libros prohibidos de Astrología, ya que el santo oficio solo especifica las partes que se pueden y las que no leer. Expediente 121», «Inventario de bienes de Simón García Becerril y Testamento. Expediente 50», «Recaudos de la capellanía que instituyó Simón García Becerril. Expediente 1», «Carta de obligación de pago de Simón García Becerril, contra Pedro Pascual de Bargas. Expediente 021» y «Autos sobre la carta de justicia presentada por Gaspar de los Reyes vecino de México, a nombre de Simón García Becerril y Francisco de Valencia Mercader. Expediente 1».

Pineda. Si se consulta la edición madrileña de 1632 de la Viuda de Alonso Martín, no se hallará ninguna referencia a Pineda. Eso nos ha hecho pensar que se trataba en efecto de la edición perdida de 1631. Se sabe que Pineda tuvo una activa participación en la censura literaria en el siglo xvii (Piero y Gacto Fernández: 51-53). Específicamente sobre la *Celestina*, se han estudiado sus juicios negativos acerca de la lectura de la obra (Gagliardi: 65-66) pero lo que se sabía era de su participación en la edición censurada de 1631. Pineda, por su parte, formó parte de la Junta convocada por el cardenal Antonio de Zapata y Cisneros para la redacción del *Índice* de 1632 (Pardo Tomás: 67-68). Luego, no es de extrañar que las correcciones explicitadas en el mencionado *Índice* se refieran a las realizadas por Pineda en la edición madrileña de 1631. Respecto a este último tema, conviene mencionar que estos datos han ido relacionados con «La segunda *Celestina*» de Agustín de Salazar y Torres pero, en nuestra opinión, están referidos exclusivamente a la obra de Fernando de Rojas (Poot Herrera: 266-268).

La presencia de la *Celestina* de Fernando de Rojas en México en los siglos xvi y xvii fue constante más allá incluso de la segunda mitad de esta última centuria en las bibliotecas personales y los circuitos comerciales novohispanos. Los datos encontrados pueden ser útiles para hacer una distinción entre normativas, opiniones y prácticas de censura locales que se suelen confundir o considerar como una misma realidad por parte de la bibliografía especializada. Por otro lado, también se ha logrado establecer un posible origen de las normas de censura referidas a la *Celestina* e incluidas en el *Índice* de Zapata de 1632. La presente biografía americana de la *Celestina* puede ser útil para estudios análogos que tengan como punto de partida otras colecciones documentales diferentes del Archivo General de la Nación.

Bibliografía

Fuentes archivísticas

- «Autos sobre la carta de justicia presentada por Gaspar de los Reyes vecino de México, a nombre de Simón García Becerril y Francisco de Valencia Mercader. Expediente 1.» 1613. MS. Archivo General de la Nación. Instituciones Coloniales. Indiferente Virreinal. Caja 5902. México D.F.
- «Carta de obligación de pago de Simón García Becerril, contra Pedro Pascual de Bargas. Expediente 021.» 1625. MS. Archivo General de la Nación. Instituciones Coloniales. Indiferente Virreinal. Caja 6716. México D.F.
- «Escribanía de Regueira». 6 de octubre de 1600. MS. Archivo Nacional de Cuba. Protocolos notariales de La Habana. Ciudad de La Habana.

- «Información contra Bernardo Calderón. Expediente 8.» 1630. MS. Archivo General de la Nación. Instituciones Coloniales. Inquisición. Volumen 367. México D.F.
- «Inventario de bienes de Simón García Becerril y Testamento. Expediente 50». 1629. MS. Archivo General de la Nación. Instituciones Coloniales. Colonial. Caja 4B. México D.F.
- «Paula de Benavides, Vda. de Bernardo Calderón. Expediente 12». 1684. MS. Archivo General de la Nación. Instituciones Coloniales. Inquisición. Volumen 661. México D.F.
- «Recaudos de la capellanía que instituyó Simón García Becerril. Expediente 1». 1630. M.S. Archivo General de la Nación. Instituciones Coloniales. Regio Patronato Indiano. Volumen 1209. México D.F.
- «Solicitud de minuta por Simón García Becerril de los libros prohibidos de Astrología, ya que el santo oficio solo especifica las partes que se pueden y las que no leer. Expediente 121». 1625. MS. Archivo General de la Nación. Instituciones Coloniales. Inquisición. Volumen (cajas) 1570. México D.F.

Bibliografía crítica

- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, F. *Libros y libreros en el siglo XVI*. México: Archivo General de la Nación, 1982.
- FONTES, Manuel C. *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*. West Lafayette, Ind: Purdue University Press, 2005.
- GACTO FERNÁNDEZ, Enrique. «Sobre la censura literaria en el siglo XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición». *Revista de la Inquisición* 1 (1991): 11–61.
- GAGLIARDI, Donatella. «La Celestina en el Índice: argumentos de una censura». *Celestinesca* 31 (2007): 59–84.
- GERLI, E M. *Celestina and the Ends of Desire*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- GÓMEZ ÁLVAREZ, C., & T. TOVAR DE TERESA. *Censura y revolución: libros prohibidos por la Inquisición de México (1790–1819)*. Madrid: Trama, 2009.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, C. A. *Los mundos del libro: medios de difusión de la cultura occidental en Las Indias de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999.
- GREEN, Otis H. «Additional Note on the *Celestina* and the Inquisition.» *Hispanic Review* 16.1 (1948): 70–71.
- . «The *Celestina* and the Inquisition.» *Hispanic Review* 15.1 (1947): 211–16.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. «Una biblioteca cuzqueña confiscada por la Inquisición». *Anuario de estudios americanos* 45 (1988): 273–315.
- JOHNSON, Julie Greer. «Three Celestina Figures of Colonial Spanish American Literature». *Celestinesca* 5.1 (1981): 41–46.
- LEONARD, Irving A. *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

- MENÉNDEZ Y PELAYO, M. *Orígenes de la novela*. Vol. 3. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1946.
- O'GORMAN, Edmundo. «Bibliotecas y librerías coloniales (1585-1694)». *Boletín del Archivo General de la Nación* 2 (1939): 663-1006.
- PARDO TOMÁS, J. *Ciencia y censura: la Inquisición española y los libros científicos en los Siglos XVI y XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- PIERO, R. A. «Quevedo y Juan de Pineda.» *Modern Philology* 56 2 (1958): 82-91.
- POOT HERRERA, Sara. «Procesos inquisitoriales y obras teatrales en el diecisiete mexicano. La segunda historia de la censura». En *De Palabras, imágenes y símbolos: Homenaje a José Pascual Buxó*, ed. Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002: 253-77.
- REYES GÓMEZ, F. *El libro en España y América: legislación y censura, siglos XV-XVIII*. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- ROSE DE FUGGLE, S. *Discurso colonial hispanoamericano*. Amsterdam: Rodopi, 1992.
- RUBIO GARCÍA, L. *Estudios sobre 'La Celestina'*. Murcia: Departamento de Filología Románica, Universidad de Murcia, 1985.
- RUEDA RAMÍREZ, P. J. *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la carrera de Indias (siglo XVII)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.
- RUEDA RAMÍREZ, Pedro J. «La Celestina en el camino de América». *Celestinesca* 28 (2004): 101-16.
- SANTIAGO. «Lista de libros prohibidos recogidos. Expediente 15». 1588. MS. Archivo General de la Nación. Instituciones Coloniales. Inquisición. Volumen 82. México D.F.
- SNOW, Joseph T. «Historia y recepción de *Celestina*: 1499-1822. II (1499-1600)». *Celestinesca* 25 1-2 (2001): 199-282.
- . «Historia y recepción de *Celestina*: 1499-1822. III (1600-1800)». *Celestinesca* 26 1-2 (2002): 53-121.
- TORRES NEBRERA, G. '*Celestina*': recepción y herencia de un mito literario. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2001.
- VETANCOURT, Agustín. *Teatro Mexicano, Descripción Breve de los Sucessos Exemplares, Históricos, Políticos, Militares y Religiosos del Nuevo Mundo Occidental de Las Indias... Dispuesto por el R.P. Fr. Augustin de Vetancurt... - Chronica de La Provincia del Santo Evangelio de México, Quarta Parte Del Teatro Mexicano... Compuesta Por El R.p.f. Augustin De Vetancur*. México: M. de Benavides, Vda de J. de Ribera, 1698.
- ZAPATA, de M. A. *Novus Index Librorum Prohibitorum Et Expurgatorum; Editus Autoritate Et Jussu D. Antonii Zapata, Etc. Ex typographaeo Francisci de Lyra: Hispali, 1632*.

Gutiérrez Coto, Amauri, «*La Celestina* de Fernando de Rojas en México durante los siglos XVI y XVII», *Celestinesca* 41 (2017), pp. 127-138.

RESUMEN

Este artículo ofrece información procedente del Archivo General de la Nación en la Ciudad de México sobre la circulación de *La Celestina* de Fernando de Rojas en los siglos XVI y XVII. Entre los hallazgos más significativos están los mecanismos de censura de la obra que son anteriores a su aparición en las listas de libros prohibidos de la Inquisición española. Por otro lado, han aparecido posibles referencias documentales a una edición no conservada de *La Celestina* en 1631 que había sido mencionada por los expertos previamente. El presente artículo se ha propuesto reconstruir una biografía temprana de la obra en su circulación en el Virreinato de Nueva España e incluso aparecen referencias a su circulación en Nuevo México que es actualmente territorio de los Estados Unidos.

PALABRAS CLAVE: Censura colonial, Nueva España, Estudios transatlánticos, *Celestina* en América Latina.

ABSTRACT

This article offers information from the Archivo General de la Nación in Mexico City about the circulation of *La Celestina* by Fernando de Rojas in the 16th and 17th centuries. Among the most significant findings are censorship's mechanisms of this work that predate its appearance in the lists of prohibited books by the Spanish Inquisition. On the other hand, possible documentary references appeared to a non-conserved edition of *La Celestina* in 1631 that had been mentioned by the experts previously. The present article has been proposed to reconstruct an early biography of the work in its circulation in the Viceroyalty of New Spain and the only reference references for its circulation in New Mexico that is currently a part of the United States.

KEY WORDS: Colonial Censorship, New Spain, Transatlantic Studies, *Celestina* in Latin America.



Las ilustraciones de las traducciones alemanas de *Celestina*: Hans Weiditz y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*¹

Amaranta Saguar García
Alexander von Humboldt Stiftung – Universität Münster

Se preguntarán los lectores familiarizados con la crítica sobre las traducciones quinientistas de *Celestina* al alemán qué más puede añadirse al detallado estudio de Fernando Carmona (2007: 320-372) sobre sus grabados. Gracias a él conocimos las polémicas en torno a la identidad del grabador y los argumentos a favor de la atribución a Hans Weiditz (1495-1537), así como supimos que las ediciones de la primera y de la segunda traducción comparten las mismas veintisiete xilografías de ancho de página (70x100 mm), pero con sólo veintiséis escenas diferentes, y la misma xilografía de página completa (143x92 mm) antes del Argumento general, difiriendo únicamente en la decoración de la portada y del colofón: frontispicios xilográficos para la edición de 1520 y un colofón tipográfico y una portada donde se repite uno de los grabados de ancho de página para la de 1534. En ambas traducciones las xilografías de ancho de página se ubican al comienzo de cada auto, tras el argumento y la lista de intervinientes o entre ambos, si el espacio lo exige, y las seis que pasan del número de veintiuno se distribuyen entre los autos I, II, X, XII y XXI (XX en el caso de la edición de 1534). Sólo uno de los tacos se repite en los actos I y V y, en general, el reparto de las ilustraciones es idéntico en ambas traducciones, a excepción de un error en el orden de los tacos finales: la edición de la primera traducción representa el suicidio de Melibea al principio del auto XX y la de la segunda lo desplaza al final, justo después de las últimas palabras de la joven, colocando en su lugar la que había sido la última xilografía de la primera traducción, es decir, la de la madre sosteniendo el cuerpo inerte de su hija, y dejando el final del auto XXI sin ilustrar, lo que probablemente tenga que ver con las modificaciones a las que Christof Wirsung somete el desenlace de la primera versión (véase la introducción a Wirsung 1984: 14-15). Final-

1.– Este artículo surge en el marco de una beca de investigación post-doctoral de la Alexander von Humboldt Stiftung

mente, Carmona concluye que la relación entre el texto y los grabados es muy estrecha, hasta el punto de que Weiditz representa escenas de *Celestina* que los artistas anteriores no habían ilustrado, y con gran fidelidad a lo escrito además, tales el banquete en casa de la alcahueta en el auto IX, el desmayo de Melibea en el auto X, la preocupación de los padres en el auto XVI o la seducción de Sosia en el auto XVII. Sin embargo, deslumbrado por la dependencia entre texto e imagen, Carmona olvida proponer un modelo iconográfico para las ilustraciones y, aunque sugiere en ocasiones la influencia de la *Comedia* de Burgos, se olvida de que en 1520, año de la primera edición de las traducciones alemanas de *Celestina* y, por lo tanto, año en el que los grabados de Hans Weiditz ven la luz, la *Tragicomedia* española contaba ya con al menos dos esquemas de ilustraciones diferentes: el de las ediciones herederas de la sevillana de Jacobo Cromberger, 1502 pero, en realidad, 1511, y el de las ediciones herederas de la de Valencia, Juan Joffré, 1514. Asimismo, también contaba con otra traducción ilustrada: la italiana de Alphonso Hordognez impresa por Cesare Arrivabene en Venecia en 1519.

Puesto que Kathleen V. Kish y Ursula Ritzenhoff apelan a las ilustraciones de la edición veneciana como fuente de inspiración para las de las traducciones alemanas (introducción a *Wirsung* 1984: 20), comenzaremos descartando ésta como modelo posible de Weiditz. En primer lugar, como reconocen las propias editoras, las xilografías de la traducción italiana no guardan ninguna relación con el texto al que acompañan: se trata de tres únicas escenas más bien genéricas de personajes conversando en algún tipo de espacio interior, cuatro si contamos la de la portada, que si bien en ocasiones pueden hacerse corresponder con los espacios y los personajes de *Celestina*, no establecen ningún tipo de diálogo con la acción². En segundo lugar, a pesar de que los grabados de la traducción italiana también se ubican al principio de cada auto, por norma general tras el argumento y la lista de personajes que intervienen, su distribución no tiene nada más en común con la de las traducciones alemanas, pues deja cinco autos aleatorios sin ilustrar (II, III, XVIII, XX y XXI), como si su propio modelo iconográfico hubiera sido una *Comedia* en dieciséis autos y no una *Tragicomedia* en veintiuno, al tiempo que demuestra un gran desinterés por integrar estéticamente las ilustraciones en el texto,

2.- Para este fenómeno, en relación con la ilustración de las traducciones tempranas de *Celestina*, véase Snow (1984). Nótese que la edición veneciana presenta un problema de estado o de emisión que hace que nuestro cómputo de xilografías difiera del de Kish y Ritzenhoff, ya que el ejemplar de la British Library (11726.aa.20.) consultado por las estudiosas, lo mismo que los conservados en la Universidad de Cambridge (Norton.e.62) o en la Università degli Studi di Torino (Coll T 77), sólo recoge tres grabados diferentes, incluido el de portada, mientras que el consultado por nosotros en la Biblioteca Nacional de España (R/1434) sustituye las estampas de los autos IV, V, X y XV por una escena nueva. Esta variación no se explica por rotura del taco ya que éste reaparece, aparentemente en buen estado, en una edición de Venecia, Marchiò Sessa, 1531.

valiéndose de grandes espacios en blanco y distribuciones irregulares del contenido para cuadrar las planas, que nada tiene que ver con el cuidado con que se distribuyen las xilografías en la edición de la primera de las traducciones alemanas. No en vano, las ilustraciones de la edición de Arrivabene desempeñan una función estrictamente comercial, sin ninguna pretensión artística, que no acaba de encajar con las aspiraciones estéticas de los impresores Sigismund Grimm y Max Wirsung, conocidos en esta época por ofrecer a sus lectores ediciones de lujo de textos humanistas ilustradas por artistas de talento³. Por último, no debe olvidarse que la traducción italiana ilustrada a la que nos referimos terminó de imprimirse en Venecia el diez de diciembre de 1519, según puede leerse en el colofón, por lo que difícilmente Weiditz hubiese tenido ocasión de inspirarse en ella y tener a tiempo unos grabados tan elaborados para el 20 de diciembre de 1520, fecha que figura en el colofón de la primera traducción alemana de *Celestina*.

En cuanto a la *Comedia* de Burgos, resulta difícil no ver algunas deudas de los grabados de Weiditz para con ésta, comenzando por el detalle de que tanto los de uno como los de otra son diseños de ancho de página realizados específicamente para acompañar el texto de *Celestina*, con el que guardan una estrecha relación⁴. Asimismo, la composición de los grabados de Weiditz en ocasiones se corresponde muy evidentemente con los de la *Comedia*; así el grabado del primer auto que, sin lugar a duda, es una versión especular del burgalés: el halcón, que en la xilografía de Burgos está en la esquina superior derecha, aparece en la edición alemana en la esquina superior izquierda; Calisto y Melibea, separados por un árbol, invierten sus posiciones y, finalmente, se puede ver una casa en el lateral derecho, tras la maleza, que en la edición de la *Comedia* ocupa todo el lateral izquierdo. A excepción del caballo, todos los elementos del grabado son idénticos, como puede apreciarse a continuación⁵.

3.— Suele citarse como ejemplo de la línea editorial de Grimm y Wirsung el proyecto fallido de edición ilustrada de *Arznei beider Glück*, traducción alemana del *De remediis utriusque Fortunae* de Petrarca, la cual probablemente estuviera detrás de la bancarrota de Sigismund Grimm en 1525, poco después de la muerte de su socio Max Wirsung en 1521. Puede leerse más al respecto en Künast (1997).

4.— Para la dependencia entre las ilustraciones de la *Comedia* de Burgos y el texto, véase Snow (1987).

5.— Todas las xilografías de la *Comedia* de Burgos a partir de la digitalización del ejemplar de la Hispanic Society of America de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, «Imágenes» en *Biblioteca de obra «La Celestina»*, <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_obra/celestina/imagenes.shtml> [accedido el 27 de noviembre de 2017]. Los grabados alemanes, por su parte, a partir de las digitalizaciones del British Museum, *Collection online*, <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online.aspx> [accedido el 27 de noviembre de 2016].



Ilustración 1: Auto I (Comedia)



Ilustración 2: Auto I (trad. alemana, 1520)

Algo similar ocurre con, al menos, otras dos xilografías, en las que se repite una serie de elementos que, aunque el paralelismo está lejos de ser perfecto, no pueden ser fruto de la casualidad. Así la distribución y la postura de los tres personajes del grabado del segundo auto de la traducción alemana es la misma que la del grupo de tres personajes en la mitad derecha del grabado equivalente de la *Comedia*, del cual Weiditz parece haber tomado también el arco del lateral izquierdo, aunque haya desestimado el resto de elementos de este lado —casas— y la alcahueta haya sustituido a Sempronio.



Ilustración 3: Auto II (Comedia)



Ilustración 4: Auto II (trad. alemana, 1520)

Igualmente, la xilografía del auto IV parece también descartar la mitad izquierda de la xilografía equivalente de la *Comedia*, pero conserva su mitad derecha, hasta el punto de colocar a Celestina y a Melibea en posturas idénticas y, lo que es aún más importante, conserva el detalle de que Celestina lleve en la mano la madeja de hilado⁶.



Ilustración 5: Auto IV (*Comedia*)



Ilustración 6: Auto IV (trad. alemana, 1520)

6.– Para la importancia de este detalle, véase Snow (1987: 261).

Finalmente, resulta muy significativo que el único grabado que se repite en la *Comedia* de Burgos se repita también en las traducciones alemanas, y en los mismos autos (I y V), con una composición, además, muy similar: vistazo al interior de la casa en la izquierda, a través de la pared en uno y a través de la ventana en otro, puerta de la casa entreabierta con personajes en el medio, y casas a la derecha.



Ilustración 7: Autos I y V (*Comedia*)



Ilustración 8: Autos I y V (*trad. alemana, 1520*)

Si a estas coincidencias les añadimos que la *Comedia* burgalesa, al igual que la primera traducción alemana, es también una edición de lujo, cuidada desde el punto de vista estético y destinada a un público con notable poder adquisitivo (véase Saguar García, en preparación), aquella se perfila no sólo como inspiración potencial de Weiditz, sino también como muy posible modelo editorial de los impresores Grimm y Wirsung, quienes podrían haber reconocido sus mismísimas aspiraciones en la edición de Burgos. En consecuencia, todo apunta a que la *Comedia* ilustrada desempeñó un papel importante en la concepción de la impresión de la primera traducción alemana.

No obstante lo anterior, los grabados de ancho de página correspondientes a los autos XII, XIII, XIV, XIX y XXI de las varias ediciones ilustradas de la *Tragicomedia* anteriores a 1520 y, en número, a la ampliación de dieciséis a veintiún autos, parecen también haber desempeñado un

importante papel. Por ejemplo, aunque Weiditz no representa el salto por la ventana de los criados que encontramos en las ediciones españolas, el grabador alemán respeta la distribución de la escena en dos espacios: el interior de la casa, donde están acuchillando a Celestina, y el exterior, donde espera la justicia. La distribución y la actitud de los personajes es, además, visiblemente similar, y tanto la Elicia desesperada que, en segundo plano, se lleva las manos a la cabeza como la espada levantada de uno de los criados son elementos característicos del esquema ilustrativo crombergeriano que, aunque pueden justificarse por fidelidad a la descripción de la escena en el texto, en el cual Elicia trata, efectivamente, de detener el asesinato de Celestina con sus gritos y lloros, no encontramos en los grabados de las *Tragicomedias* ilustradas de Juan Jofré, de manera que permiten suponer que Weiditz pudo conocer las xilografías de alguna de las ediciones ilustradas de Cromberger —o de sus herederas⁷.



Ilustración 9: Auto II (Cromberger)



Ilustración 10: Auto II (trad. alemana, 1520)

7.- Las ilustraciones de la *Tragicomedia* a partir del ejemplar digitalizado de la Biblioteca Nacional de España (R/26575(4)) del *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1502 pero, en realidad, 1518-1520 <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000020624>> [accedido el 27 de noviembre de 2017].

Por si éstos no parecieran paralelismos suficientes, cabe señalar que, tanto en el caso alemán como en el español, esta xilografía se ubica siempre al final del auto XII, lo que parece confirmar que las traducciones alemanas conocían el esquema iconográfico de las *Tragicomedias* españolas.

Asimismo, el grabado del ajusticiamiento de los criados —ausente, lo mismo que el anterior, de la *Comedia*, que prefiere representar a Calisto en la cama recibiendo la noticia de la muerte de sus criados— también respeta el esquema de los que ilustran las *Tragicomedias* hispanas: decapitación y cadáveres en una mitad de la escena y testigos en la otra, uno de los criados a punto de ser degollado y el otro ya muerto en tierra, y hombres armados a un lado de la escena y representantes de la justicia al otro.



Ilustración 11: Auto XIII (Cromberger)



Ilustración 12: Auto XIII (trad. alemana, 1520)

Pero es que, más allá de estas coincidencias compositivas, en el grabado de las traducciones alemanas destaca una figura que, lo mismo que la figura con las manos levantadas en el esquema crombergeriano, parece estar fuera de lugar entre los hombres armados de la mitad izquierda, a juzgar por su expresión compungida, la cual se puede relacionar con una deuda argumental para con la presencia de Sosia en la decapitación, pero también con una influencia del esquema crombergeriano sobre Weiditz. De hecho, no hay que descartar que los observadores en segundo plano en la mitad derecha del grabado alemán sean una reinterpretación de la figura del ayudante del verdugo en el mismo lugar en

las xilografías heredadas de Cromberger, ya que en las derivadas de las ediciones de Juan Jofré todo lo que se puede ver detrás del verdugo son los edificios de la ciudad.

Igualmente, la xilografía de la muerte de Calisto no es idéntica en las versiones españolas ilustradas de la *Tragicomedia* y en las de las traducciones alemanas, pero sí muestra muchas coincidencias que invitan a pensar que las primeras influyeron directamente sobre las segundas: la elección de la propia escena del levantamiento del cadáver, a la que la *Comedia* había preferido la del impacto de Calisto contra el suelo; la similitud con la iconografía del Descendimiento (véase Fernández-Rivera 2011), la centralidad de la escalera y del muro, y el detalle nimio, pero no por ello menos esclarecedor, de que uno de los criados lleve una rodela pequeña atada a la cintura.



Ilustración 13: Auto XIX (Cromberger)



Ilustración 14: Auto XIX (trad. alemana, 1520)

Por último, algo similar ocurre con el grabado de la muerte de Melibea, el cual, a pesar de omitir el testigo femenino que aparece en todas las *Tragicomedias* españolas relevantes, representa a Melibea cayendo de la torre con los brazos por delante y no a punto de chocar contra el suelo, como ocurría en la *Comedia*.



Ilustración 15: Auto XX (Cromberger)



Ilustración 16: Auto XX (trad. alemana, 1520)

Asimismo, la xilografía alemana podría haber tomado la desesperación del padre no del texto, sino del esquema crombergeriano, en el cual se representa a Pleberio con las manos levantadas y visiblemente alterado por el suicidio de su hija.

Vistas las coincidencias entre las ocho xilografías de las traducciones alemanas analizadas y sus equivalentes en la *Comedia* y las *Tragicomedias* ilustradas anteriores a 1520, creemos poder afirmar sin lugar a dudas que Hans Weiditz tuvo acceso a los grabados españoles a la hora de realizar su trabajo y, más concretamente, a los de la *Comedia* de Burgos y, al menos, a los de ancho de página de alguna de las ediciones con esquema ilustrativo crombergeriano. De éstos tomó la serie de elementos vistos más arriba y, con casi total seguridad, aprendió el modo y el grado en que se deseaba que la imagen se relacionara con el texto, sustituyendo después las ilustraciones dependientes de figuras *factótum* en las ediciones españolas (véase Griffin 2001) por toda una serie de ilustraciones originales ceñidas a exactamente los mismos criterios de fidelidad a lo escrito a los cuales se habían ceñido las xilografías de ancho de página de sus modelos españoles, y aun aumentó en tres el número total de grabados: Calisto pensativo (auto I), Pármeno preparando el caballo de Calisto (auto II) y Melibea desmayada (auto X). Así, las traducciones alemanas tienen

veintisiete grabados, frente a los veintitrés de las *Tragicomedias* ilustradas—sin contar los frontispicios xilográficos, las portadas y los grabados de página completa— y conservan la xilografía adicional del auto I de la *Comedia*, ausente del esquema ilustrativo de las *Tragicomedias*.

De igual modo, creemos que los impresores basaron su modelo de distribución de las ilustraciones en la tradición editorial española, combinando elementos de la *Comedia* burgalesa (tacos de ancho de página, estrecha relación con el texto, voluntad estética, repetición del mismo grabado en los autos I y V, dos grabados en el auto I) con elementos extraídos de las *Tragicomedias* ilustradas (introducción de una segunda ilustración al final del auto XII, grabados para el Auto de Centurio, representación de las escenas de las muertes de Celestina y de los criados, sustitución del grabado de Calisto en la cama por el del ajusticiamiento de los criados, desplazamiento del foco de atención en las escenas de las muertes de Calisto y Melibea a, respectivamente, el levantamiento del cadáver y el salto desde la torre). De hecho, yendo un paso más allá, nos parece probable que las propias características materiales de la *Comedia* burgalesa influyeran sobre la materialidad de la primera de las traducciones alemanas, con la que comparte el carácter de edición de lujo ilustrada.

No obstante todo lo anterior, cómo los impresores y el artista se hicieron con ejemplares de la *Comedia* y de la *Tragicomedia* españoles, y de qué ediciones, es algo a lo que aún no podemos responder. ¿Existía acaso un flujo librario entre Augsburgo y la Península apoyado por la relación de Carlos I con la ciudad? No en vano, existen razones para pensar que la decisión editorial de Wirsung y Grimm para mandar hacer e imprimir la primera traducción de *Celestina* al alemán precisamente es la presencia de Carlos I en Augsburgo (Saguar García, en preparación). ¿Trabajó Hans Weiditz con los grabados de la *Comedia* y la *Tragicomedia* de las ediciones ilustradas que conocemos o con los de otras ediciones, hoy perdidas? La inversión de la composición de los grabados del primer encuentro de Calisto y Melibea (auto I) y de la muerte de los criados (auto XII) respecto a sus posibles modelos españoles, al contrastar con la fidelidad con que Weiditz reproduce la composición en otras ocasiones, abre la posibilidad de que el artista se basara en imágenes con esa misma composición que hoy no conocemos, en vez de tomarse una libertad artística. Más aún teniendo en cuenta que los grabados «en espejo» se asocian a la copia de tacos xilográficos y que los dos impresores que hemos propuesto como posible modelo no son ajenos a este método (véanse, por ejemplo, Canet 2016; Griffin 1991). ¿O es que Weiditz no trabajó con los grabados españoles originales, sino que recibió copias? ¿Y por qué combinar los esquemas ilustrativos de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*? ¿Podría haber existido una edición española de la *Tragicomedia* que lo hiciera y en la que Weiditz pudiera haberse inspirado? ¿O con únicamente grabados de ancho de página que justificara por qué el grabador no parece tener las figuras *factó-*

tum como término de referencia en ningún momento? Todas éstas son preguntas que aún no podemos responder, sin embargo, lo que sí parece estar claro es que de alguna manera la tradición iconográfica española de *Celestina* y la de sus versiones alemanas están relacionadas.

Bibliografía

- CANET, José Luis (2016), «Reflexiones sobre el libro ilustrado del impresor Fadrique Biel de Basilea», *Revista de poética medieval*, 30, pp. 81-104.
- CARMONA, Fernando (2007), «La recepción de *La Celestina* en Alemania en el siglo XVI», tesis doctoral, Freiburg, Universität Freiburg.
- FERNÁNDEZ-RIVERA, Enrique (2011), «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista* 19, pp. 137-156.
- GRIFFIN, Clive (1991), *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- (2001), «*Celestina*' s Illustrations», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78.1, pp. 59-79.
- KÜNAST, Hans-Jörg (1997), «*Getruckt zu Augspurg*: Buchdruck und Buchhandel in Augsburg zwischen 1468 und 1555», Tübingen, Niemeyer.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (en preparación), «El público de las traducciones alemanas de *Celestina*», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, ed. Isabella Tomasetti, Roma, La Sapienza, Università di Roma.
- SNOW, Joseph Thomas (1984), «The Iconography of the Early *Celestinas*. 1: The First French Translation (1527)», *Celestinesca*, 8.2, pp. 25-39.
- (1987), «La iconografía de tres *Celestinas* tempranas (Burgos, 1499; Sevilla, 1518; Valencia, 1514): unas observaciones», *Dicenda*, 6, pp. 255-280.
- WIRSUNG, Christof (1984), *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: Ain hipsche Tragedia (Augsburg 1520), Ainn recht liepliches Buechlin (Augsburg 1534)*, ed. Kathleen V. Kish y Ursula Ritzenhoff, Hildesheim, Georg Olms Verlag.

Saguar García, Amaranta, «Las ilustraciones de las traducciones alemanas de *Celestina*: Hans Weiditz y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca* 41 (2017), pp. 139-152.

RESUMEN

Estudio sobre los posibles modelos del artista Hans Weiditz a la hora de grabar los tacos xilográficos para la impresión de la primera traducción de *Celestina* al alemán, publicada en Augsburg en diciembre de 1520 por Sigismund Grimm y Max Wirsung. Tras una detallada comparación de las xilografías de la edición alemana con las de las ediciones españolas e italianas ilustradas aparecidas antes de dicha fecha, se concluye que el grabador necesariamente tuvo que conocer las estampas de la edición de la *Comedia* de Burgos y, al menos, también las de las ediciones de la *Tragicomedia* herederas de la primera ilustrada de Jacobo Cromberger.

PALABRAS CLAVE: Traducción al alemán, Ilustraciones, Hans Weiditz.

ABSTRACT

This article identifies the potential models of the artist Hans Weiditz when designing the woodcuts for the first print of the first German translation of *Celestina* (Augsburg, Sigismund Grimm and Max Wirsung, 1520). A detailed comparison between the woodcuts of the German translation and the woodcuts of the Spanish and Italian *Celestinas* printed before 1520 leads to the conclusion that Hans Weiditz necessarily knew the woodcuts of the Burgos' *Comedia* and of the illustrated *Tragicomedias* that follow the pictorial scheme of Jacobo Cromberger.

KEY WORDS: German Translation, Woodcuts, Hans Weiditz.



La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*¹

Joseph T. Snow
Michigan State University, Emérito

Para Ivy A. Corfis

Lo que hoy propongo explicar es lo que creo que los autores de la *Tragicomedia* hicieron para crear un perfil psicológico que pudiera explicar cada una de las fases de la metamorfosis de su protagonista, Melibea, mediante una sutil coherencia que requiere un análisis minucioso para desentrañarla. Melibea rompe con los moldes de las heroínas de ficciones anteriores al no seguir los comportamientos tradicionales de la figura de la dama amada y enamorada. Como veremos posteriormente, la Melibea de la *Tragicomedia* no tuvo verdaderos antecedentes. Por eso, ella y sus autores merecen nuestra más alta estima y admiración, ya que moldearon una mujer nueva que podríamos llamar «moderna».

Primero conviene saber que Melibea es hija única de Pleberio y Alisa. En el pre-texto, es decir, antes de empezar la obra, Melibea se describe como una mujer joven de veinte años, todavía soltera, cuando en su época normalmente estaría ya casada o al menos prometida a los quince o dieciséis años. Su padre la ha educado mediante lecturas clásicas; libros que Melibea menciona en los Actos 10, 16 y 20, perfilando paralelos y contrastes con su estado emocional. Si bien fue educada por su padre, generando en ella pasión por la lectura, es retratada inicialmente como una joven inteligente pero conformista. Sin embargo, en la *Tragicomedia*, Melibea experimentará otra dimensión al final de su corta vida, cuando toda esa buena crianza se someta a pruebas de índole muy diversa.

Para comprender mejor este cambio repentino y radical del carácter de Melibea, he preparado un análisis textual en el que intento reconstruir las verdaderas secuencias cronológicas de las acciones de la obra; algo que

1.— Una forma breve de este ensayo se leyó en inglés en abril de 2017 en la Universidad de Wisconsin con el título «*Celestina* at the Brink of Modernity» y dedicado a Ivy Corfis, catedrática de Literatura Medieval Española en esa Universidad. He revisado el ensayo poniéndolo en castellano y detallando algo mejor y con más ejemplos algunos de sus argumentos clave. Sigue la dedicatoria a Ivy A. Corfis.

los autores no nos lo han puesto nada fácil. Para iniciar nuestra reconstrucción de esas secuencias cronológicas, lo haremos *in media res*. Se trata de cuando todavía no está casada Melibea. Escuchemos a sus padres, Pleberio y Alisa, en el Acto 16, hablando del proyectado matrimonio de su hija muy querida. Dice Pleberio:

Demos nuestra hacienda a dulce sucesor, acompañemos nuestra única hija con marido qual nuestro estado requiere, por que vamos descansados y sin dolor deste mundo. (...) No quede por *nuestra negligencia* nuestra hija en manos de tutores, pues parecerá ya mejor en su propia casa que en la nuestra. (...) *No hay cosa con que mejor se conserva la limpia fama de las vírgenes, que con temprano casamiento.* (545, énfasis añadido)²

Pero lo que se propone no es exactamente un «temprano casamiento», habiendo sido sus padres culpables de negligencia en años anteriores. Pleberio y Alisa hablan de Melibea como una buena hija que ellos criaron según las normas de la clase acomodada en aquella sociedad patriarcal a la que pertenecen. Su madre, Alisa, agregará poco después estas frases, no deseando participar en la selección de tal «dulce sucesor»: «Pero como esto sea officio de los padres y muy ageno a las mujeres, como tú lo ordenares, seré yo alegre, y nuestra hija obedecerá, según su *casto bivar y honesta vida y humildad*» (546, énfasis añadido). Agrega Alisa momentos después: «que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija» (551).

Pleberio y Alisa describen a Melibea como ‘virgen’, ‘casta’ y ‘guardada hija’ al retomar al tema de una boda que, según la joven, llevan un mes planeando, cuando lo comenta a su leal criada Lucrecia en un salón colindante desde donde escuchan a sus progenitores. Me centro en estas descripciones de Melibea del Acto 16. Crean sus padres que hablan de una hija que conocen bien. Pero todo lo que dicen hace sufrir a la heredera que les escucha en ese preciso momento, porque Melibea sabe que la verdad es muy otra. Desde hace un mes, ni es una guardada hija, ni casta, ni virgen. Este dechado de virtud —para Alisa y Pleberio— susurra a la leal criada: «No parece sino que les dize el corazón el gran amor que a Calisto tengo. Y *todo lo que con él, un mes ha, he pasado*» (547, énfasis añadido).

La Melibea que describen sus padres en el Acto 16 semeja a la muchacha que emerge al comienzo de la obra. Efectivamente, puede parecer la joven que describen sus progenitores a la que, en la primera escena del Acto 1 de la obra, tiene un encuentro y una discusión vehemente con el cazador galán Calisto. En estos momentos, lo que más nos importa de ese encuentro es su final, esa reacción que se podría esperar de una casta virgen y

2.— Siempre cito siguiendo la paginación en la edición de Peter E. Russell, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Clásicos Castalia 191, Madrid, Castalia, 2007.

«guardada hija» por unos padres socialmente conservadores, como Pleberio y Alisa, pues Melibea es consciente de que en la altisonante retórica de Calisto se esconde algo que le ha alarmado estrepitosamente. Escuchemos a esta joven tal vez más nerviosa —sospecho yo— que furiosa:

Más desventuradas [tus orejas] de que me acabes de oír, porque la paga será tan fiera qual la merece *tu loco atrevimiento*, y el intento de tus palabras, Calisto, ha(s) seydo como de ingenio de tal hombre como tú haver de salir *para se perder en la virtud de tal muger como yo*. ¡Vete, vete de aý, torpe; que *no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano conmigo el ylicito amor comunicar su deleyte!* (228, énfasis añadido)

Calisto, rechazado tan fulminantemente, se irá maldiciendo contra la adversa fortuna que le ha mostrado su cara más cruel. Y sufrirá como consecuencia de este rechazo, como tendremos ocasión de ver.

A continuación sigue lo más sorprendente del plan de los autores de la obra. A falta de una acotación, la mayoría de los lectores han aceptado que la segunda escena sigue inmediatamente a la primera después del rechazo de Calisto. Pero intentaré demostrar que no es así, leyendo con minuciosidad el texto de la *Tragicomedia*. Efectivamente, como podremos comprobar, han pasado días y días entre estas dos escenas. Escudriñando bien el texto, hay al menos cinco lugares que nos desvelarán la necesidad del transcurso de al menos ocho días entre ambas escenas:

1. En el Acto 4, Celestina ingenia que Calisto tiene un fuerte dolor de muelas como argumento para amainar la rabia furiosa de Melibea y para que posteriormente llegue a compadecerse del joven galán. La tercera contesta a la pregunta de Melibea sobre cuánto tiempo hace que Calisto sufre ese dolor de muelas: «Señora, ocho días» (336). Como la joven no le acusa de mentirosa, los lectores tenemos que aceptar que para Melibea esos ocho días —como mínimo— han transcurrido. Nosotros nos preguntamos: ¿Cuándo y cómo han pasado tantos días? Solo hay una respuesta lógica: entre la primera y segunda escenas de la obra, después del rechazo del imprudente cazador.
2. Saltemos al Acto 10. Melibea abre el acto con un largo soliloquio repleto de referencias a las penas que lleva sufriendo. Prestemos mucha atención a lo que confiesa abiertamente, estando ella sola:

¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demandar ayer [se refiere al Acto 4] a Celestina, cuando de parte de aquel señor, *cuya vista me cativó*, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí. (...)? ¡O mi fiel criada Lucrecia!

¿Qué dirás de mi, qué pensarás de mi seso, quando me veas publicar *lo que a ti jamás he quesido descubrir?* (...) No se desdore aquella hoja de castidad que tengo assentada sobre *este amoroso desseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta*. Pero, ¿cómo lo podré hazer, *lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado que la vista de su presencia de aquel cavallero me dio?* (439-440, énfasis añadido)

Es perfectamente evidente que Melibea se arrepiente del rechazo de Calisto, puesto que en ella «la vista de su presencia» logró despertar algo nuevo, algo que le «cautivó». La estructura verbal de lo expresado por Melibea indica el paso de mucho tiempo y el dolor padecido. La realidad es que se sintió cautivada con la vista de Calisto («aquel cavallero») en la primera escena, puesto que no hubo otro encuentro con él.

Melibea ha guardado en silencio su «secreto amor» (599), un amor callado que contradice toda su buena crianza. Lo mantiene encubierto para no mostrar lo que intuyó al reconocer en la retórica de Calisto la sombra de un «amor ylicito». Melibea siente una nueva y fuerte pasión que reconoce por los libros que leyó, una pasión totalizadora que le hará probar ese «ponçoñoso bocado» que seguirá causándole dolores y sufrimiento. Se empeñó, naturalmente, en mantener escondido ese nuevo amor, convencida de que ni Lucrecia, su fiel y constante compañera, se daría cuenta.

3. Prestemos ahora atención a cómo reacciona a esta confesión la fiel Lucrecia en el mismo Acto 10. Es una clave importante para nuestra cronología de las acciones de la obra:

Señora, mucho antes de agora tengo sentido tu llaga y calado tu desseo. Hame fuertemente dolido tu perdición. Quanto más tú me querías encobrir y celar el fuego que te quemaba, tanto más sus llamas *se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego del corazón, en el meneo de tus miembros, en el comer sin gana, en el no dormir*. Assí de contino se te caían, como de entre las manos, *señales muy claras de pena*. (...) [yo] *sufría con pena, callava con temor, encobría con fieltad* (...) (453, énfasis añadido)

Son éstas las pruebas de que Melibea había sido cautivada por Calisto «mucho antes que agora». Y es que el tiempo, durante el cual Lucrecia ha observado todas las señales del sufrimiento por el amor secreto de su ama, corre paralelo a los ocho días en que Calisto —según Celestina— sufre de su falso dolor de muelas. Es decir, entre las dos primeras escenas de la obra. Los autores postergaron estos conocimientos hasta que Lucrecia los revelase días después.

4. ¿Y no cambia el comportamiento normal de Calisto en esos mismos días, con lo que él mismo describe como «mi secreta enfermedad»? (286). Para saberlo, tenemos que recurrir a unas palabras de Sempronio en los Actos 1 y 2:

¿Cuál fue tan *contrario acontecimiento que así tan presto robó el alegría* deste hombre, y lo que peor es, *junto con ella el seso?* (...) en viéndote solo, *dizes desvarios* de hombre sin seso, *sospirando, gimiendo, mal trovando, holgando con lo escuro, deseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento;* (...) en aquellos *cruels desvíos que rescibiste de aquella señora en el primer trance de tus amores.* (231; 286-287, énfasis añadido)

Desde hace tiempo —y durante los mismos ocho (o más) días aducidos por Celestina— es evidente que el amor que atormenta a Calisto desde «el primer trance de tus amores», está incordiando a Melibea según ha observado discretamente Lucrecia, enumerando las muchas señales de su aflicción amorosa. Confiamos en que Lucrecia no ha hablado con nadie de las penas de su ama hasta el Acto 10, mientras Sempronio se entera rápidamente de «la secreta enfermedad» de Calisto y planea aprovecharse de ella al incorporar a Celestina³.

5. Hay más: en el mismo Acto 2, Pármene recuerda a Calisto lo que pasó «el otro día» (289) cuando entró en la huerta de Melibea detrás de su neblí. Con todas las otras indicaciones de los días que pasan entre las dos primeras escenas del Acto 1, esta indefinición de «el otro día» de Pármene corrobora ese mínimo de ocho días que transcurren después del rechazo recibido por su amo⁴.

También existen referencias de Melibea a «el otro día» (330)⁵ y los «muchos y muchos días» que han pasado desde ese encuentro en la

3.— Y es para Calisto un alivio el que conozca Sempronio a Celestina al estar amancebado con Elicia, la última de las prostitutas que ha quedado trabajando con Celestina.

4.— Las palabras de Pármene indican que acompañó a su amo en la caza: «Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada, causa de la ver y hablar; la habla engendró amor; *el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y alma y hazienda*» (290, énfasis añadido). También en estas palabras de Pármene se comprueba que Calisto ha estado penando desde el rechazo de la primera escena e irónicamente pronuncia los castigos que esa aflicción le va a causar.

5.— La referencia al otro día va paralela con la de Pármene: Melibea dice a Celestina: «Éste es el que el otro día me vido y començó a desvariar conmigo en razones, haziendo mucho del galán» (330). La enamorada Melibea, aquí en el Acto 4, sigue intentando guardar para sí su secreto amor. Y es que Celestina nunca sospecha de los verdaderos sentimientos amorosos de Melibea que le cautivaron mucho antes.

huerta (451, 599)⁶ que nos dejan sin duda alguna de que los autores crearon este espacio de tiempo que acabamos de recuperar. Así pues, después de la primera escena, los redactores del texto dejan a Melibea amar y sufrir en silencio mientras toda la atención textual se centra en la libido de Calisto y la comisión que asigna a Celestina.

Ahora que hemos establecido que al menos ocho días, y posiblemente unos días más, pasaron desde el rechazo de Calisto hasta la segunda escena, podemos proceder con más atención al plan de los autores para la metamorfosis de Melibea. Son días y días para ella de profunda pena, dolor y sufrimiento al tener que mantener sus deseos encubiertos de su familia (pero no de Lucrecia). Y como acabamos de averiguar, los creadores del texto buscaron la manera de mantener el secreto amor de Melibea encubierto, inclusive para los lectores, al menos hasta el Acto 10. En esa secuencia ya se puede atisbar el tiempo que transcurre entre el comienzo de la segunda escena del Acto 1 y la revelación del secreto en el monólogo que declama la protagonista al inicio del Acto 10. Siempre contando con ese mínimo de ocho días que Melibea acepta para el dolor de muelas de Calisto.

El resto del Acto 1 sucede en una única secuencia: la colaboración de Sempronio y la oposición de Pármeno, la visita de Sempronio a la casa de la alcahueta que «a las duras peñas (...) provocará a luxuria si quiere» (240), y el intento de Celestina de involucrar al barbiponiente Pármeno en una confederación de tres para medrar todos juntos con las riquezas obtenidas de Calisto. El Acto 2 sigue sin pausa: Calisto manda a Sempronio acompañar a Celestina, quedando él con Pármeno, a quien ofende criticándole su fuerte oposición al plan de su compañero de recurrir a la «puta vieja», Celestina. En el Acto 3 se detalla, primero, la conversación que mantienen Sempronio y Celestina por la calle y, termina con el conjuro de la hechicera a Plutón. La alcahueta confía en que le ha hecho entrar en la madeja de hilado que usará como mercancía para poder acceder a la casa de Pleberio. Así pues, queda claro que desde la segunda escena del primer acto hasta el final del tercero discurre un día y su noche.

No está nada claro que el soliloquio lleno de dudas de Celestina que abre el Acto 4 transcurra la mañana después del conjuro. Más plausible nos parece que que uno o dos días podrían haber pasado, ateniéndonos a las muchas dudas que le asestan a la alcahueta camino de la casa de Pleberio —si pensamos que Celestina hubiera ido con más confianza solo unas horas después del conjuro—. Este cambio temporal de la *Tragicomedia* se hubiera materializado mediante una acotación en cualquier obra teatral más moderna. Lo cierto es que en todas sus cavilaciones, al abrir el Ac-

6.—Melibea le dice a Celestina en el Acto 10: «Muchos y muchos días son passados que ese noble caballero me habló en amor...» (451). Ella fija la distancia temporal con esa referencia a «muchos días».

to 4, su conjuro no ocupa ni una sola palabra. Al contrario, recurre a los buenos agüeros que cree que le favorecen⁷. Solo reaparecerá el conjuro a Plutón cuando la alcahueta se entere de la enfermedad de la hermana de Alisa (que la obliga a partir de su casa con un paje que ha venido para avisarla), dejando a Celestina en compañía de Melibea (y Lucrecia).

El Acto 4 termina con la cesión del cordón de Melibea a Celestina como remedio al sufrimiento del inventado dolor de muelas de Calisto y la petición de que vuelva la vieja al día siguiente *secretamente* para recoger la oración a Santa Apolonia. El tiempo del diálogo entre Melibea y Celestina es fluido. Pero hay dos aspectos que como lectores no debemos olvidar al leer este Acto 4: (1) que Celestina no se había enterado del *secreto amor* de Melibea, atribuyendo su éxito en la obtención el cordón al conjuro; y (2) que Lucrecia que sí sabe del *secreto amor* de su ama concluye en un aparte: «(más le querrá dar que lo dicho)» (337), temiendo la fragilidad de los sentimientos amorosos de su ama.

El Acto 5 continúa la acción del cuarto acto con una Celestina en la calle agradeciendo al Diablo su éxito, pero alabándose a sí misma incluso más: «¡O cuántas erraran en lo que yo he acertado» (342)⁸. Sempronio le ve en la calle y los dos se van a casa de Calisto, donde Celestina, ya en el Acto 6, recrea muy a su manera la conversación que tuvo con Melibea en el Acto 4. Al entregarle al enamorado Calisto el cordón, él lo manosea como si fuera la misma Melibea. Al final del auto sexto, Celestina sale con el cordón junto con Pármemo, al que Calisto manda que le acompañe. Continúa el Acto 7 sin ninguna interrupción del tiempo que fluye.

El resto de este séptimo acto transcurre durante la noche, enfrente y/o dentro de la casa de Areúsa, cuyos encantos sexuales Celestina le había prometido a Pármemo en el Acto 1 como incentivo para que formara parte de la confederación contra Calisto. La alcahueta confirma a Pármemo que no se olvidó de su promesa y que «más de tres achaques ha rescibido [Areúsa] de mí sobre ello en tu ausencia» (383). Y cuando Celestina quiere introducir a Pármemo, dice a Areúsa: «Ya sabes lo que de Pármemo *te ove dicho*. Quéxaseme que aún verle no quieres» (388, énfasis añadido).

7.– Aquí sus palabras: «Todos los agüeros se adereçan favorables o yo no sé nada desta arte; quatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos. La primera palabra que oý por la calle fue de achaque de amores. Nunca he tropezado como otras veces. Las piedras parece que se apartan y que me fazen lugar que passe, 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 noturnas» (314).

8.– Celestina se jacta de sí misma: «¡Oh buena fortuna, *cómo ayudas a los osados* y a los tímidos eres contraria! (...) ¿Qué fizieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio, sino responder algo a Melibea por donde se perdiera quanto yo con buen callar he ganado? Por esto dizen; 'quien las sabe las tañe,' y que 'es más cierto médico *el experimentado que el letrado*' y '*la esperiencia y escarmiento haze los hombres arteros*' y la vieja, como yo, que alce sus haldas al passar el vado, *como maestra*» (342-343, énfasis añadido).

Areúsa no lo niega, por lo que tendremos que aceptar que Celestina había hablado tres veces a Areúsa sobre Pármeno.

Claro que esos «tres achaques» pasaron *en off* y no en el texto dialogado que leemos. Así pues, ¿cuándo le habló Celestina a Areúsa de Pármeno? Si toda la acción ha seguido de forma secuencial desde la segunda escena del primer acto hasta ahora, para aceptar lo que acaba de suceder entre Celestina y Areúsa, ¿no sería posible que hubieran pasado dichos «tres achaques» en los días después del conjuro a Plutón? En unos días en que la incertidumbre y dudas que expresa la alcahueta han aumentado, acabando con una decisión suya muy personal: «Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto. Yr quiero» (313), a los que agrega buenos agüeros que remarca en su paseo por las calles. Pero no menciona al diablo en este monólogo, solo su confianza en los presagios. Si es así, ahora podrían llegar a ser diez u once días los que han pasado después del rechazo de Calisto.

El Acto 8 comienza la mañana después —un nuevo día—, al despertar Pármeno y la todavía inflamada Areúsa, a quien su nuevo amante la invita a comer unas horas después en casa de Celestina. El criado regresa a casa de su amo para jactarse de su conquista delante de Sempronio. Calisto decide salir a la iglesia de la Magdalena para rezar por el éxito obtenido por Celestina. Los dos criados aprovechan su ausencia para robar de su despensa la comida que quieren llevar a la morada de la vieja alcahueta. Llegan a su casa y comienza el Acto 9.

Entran y entre comer, conversar, aguantar la furia de las dos mujeres (Elicia y Areúsa) en contra de Melibea y las señoras que abusan de sus criadas, pasa poco tiempo hasta la llegada de Lucrecia, que ha venido para acompañar a Celestina a la mansión de Pleberio porque Melibea se encuentra muy mal. Como se puede comprobar, ha pasado una noche y un día desde el comienzo del Acto 7. Así que hemos de asumir que posiblemente hayan pasado doce o trece días hasta al inicio del Acto 10 con el monólogo de Melibea —ya analizado—, después del rechazo de la primera escena. Son muchos los días en los que ha mantenido una lucha interior para guardar silencio sobre su secreto amor, que sabe —si llegara a formalizarse— que traicionaría a su familia. Vive Melibea estos días en una intranquilidad permanente, psicológicamente hablando.

¿Qué es lo que los autores han preparado para nuestra Melibea enamorada? Melibea no solo confiesa su «terrible pasión», sino que ahora toma la iniciativa, pidiendo que Celestina organice una cita para la medianoche en el huerto de su casa con su idolatrado Calisto. Los autores preparan nada menos que un momento de gran tensión entre la antes virgen, casta y guardada hija y la nueva mujer que ahora emerge como criatura sexualmente rebelde, viviendo una lasciva relación ilícita y antisocial con Calisto. Hasta el momento final de su suicidio en el Acto 20, a imitación de la caída de Calisto en el Acto 19, Melibea mantendrá el papel durante el día

—que tan bien conoce por haberlo vivido— de casta, virgen y guardada hija que sus padres siguen creyendo que es. Pero de noche, en el huerto de sus mismos padres, lo arriesga todo para verse con Calisto sin tener que esconder nada de su nuevo lado erótico. Así en ella viven dos Melibeas: el comportamiento virginal adoptado en la primera de ellas garantiza los encuentros sexuales nocturnos y clandestinos que siguen durante un mes a la segunda⁹. El temor del descubrimiento le acompaña a diario.

Antes de verse en el huerto los amantes en el Acto 14, mueren los dos criados de Calisto después de asesinar a la alcahueta, que no quiso compartir con ellos nada de lo recibido del galán enamorado (Acto 12). No llegaron con vida los tres confederados a ser conocedores de la entrega final de Melibea. Parece que Celestina sí ha ofendido a Pleberio y no ha enojado a Calisto con el éxito de su embajada. Por eso, no debemos olvidarnos de las palabras de la vieja medianera cuando en el Acto 11 confirma a Calisto la cita con la deseada amada para la medianoche: Melibea «más está a tu mandado y querer que de su padre Pleberio» (460). Celestina cumple finalmente y a su manera con la embajada de Calisto: le entrega una Melibea deseada y deseando. Pero creo también que cumple con una venganza algo más personal, al saber que le ha quitado al rico Pleberio su única hija y heredera¹⁰.

Así que Melibea vive en sus últimas cinco o seis semanas de vida en un vaivén emocional, haciendo todo lo posible durante el día para engañar a sus padres y así poder estar todas las noches lujuriosas con Calisto. Le cuesta hacerlo porque es perfectamente consciente de su «gran yerro»: su traición a sus padres, su crianza y la sociedad patriarcal que había seguido rigurosamente hasta la primera escena de la *Tragicomedia*. Pero con sus padres no expresa el mismo arrepentimiento como cuando se lamentó de su rechazo a Calisto, cautivada por él. Escuchemos lo que siente Melibea en el Acto 14 al respecto, inmediatamente después de perder su virginidad:

¡O mi vida y mi señor! ¿Cómo has quesido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleyte? ¡O pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza! (...) ¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡O traydora de mí! ¿Cómo no miré primero el gran yerro que seguía de su entrada, el gran peligro que esperaba? (516-517, énfasis añadido)

9.— Esta división psicológica fue estudiada en J. T. Snow, «Two Melibeas», in *'Nunca fue pena mayor.'* *Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, ed. V. Roncero López and A. Menéndez Collera (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 1996), 655-662.

10.— Esta venganza privada de una Celestina pobre contra un Pleberio rico se ha analizado en J. T. Snow, «Quinientos años de animadversión entre Celestina y Pleberio: posturas y perspectivas», *Versiones y crónicas medievales: Actas del Coloquio Internacional VII Jornadas Medievales, México (Sept. 1998)* (México: UNAM, 2002), 13-29.

Estos sentimientos salen de la boca de una Melibea que percibe en el corazón lo que significa su traición para la fama de los padres, casa y patrimonio. El dolor que siente Melibea se expresa entre interjecciones y preguntas. ¿Pero se arrepiente Melibea de su confesado «yerro»? Escuchémosla de nuevo, unos segundos más tarde, hablando con Calisto:

Señor, por Dios, pues ya todo queda por ti, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista de día, passando por mi puerta. *De noche donde tú ordenares, sea tu venida por este secreto lugar, a la mesma ora, porque siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches.* (518, énfasis añadido)

En cuanto al estado mental de Melibea, la pasión sexual que le ha arrebatado su pudor de antaño no conoce límites y no admite controles. Se da cuenta de que no hay posibilidad de volver atrás, porque sabe que «todo queda por» Calisto. La iniciativa ahora la toma ella para futuros encuentros e insiste en que de día pase Calisto por delante de la puerta de la casa a caballo y manda que venga a la misma hora en las venideras noches para perderse con el gozo que siente envuelta en sus abrazos.

En el Acto 19, ante la tadanza de Calisto en llegar a la cita al «secreto lugar», una Melibea enamorada, con Lucrecia a su lado, alternan cantando coplas eróticas, sin saber que les escucha sigilosamente el galán. La escena siguiente está teñida de lujuria por parte de Melibea, que ensalza con palabras su deseo: «Escucha los altos cipreses (...) mira sus quietas sombras, quán oscuras están, y aparejadas para encobrir nuestro deleyte» (582-583). Según Lucrecia, ellos hacen el amor tres veces («¡Andar! Ya callan. A tres me parece que va la vencida» [585]), interrumpidos solo por un ruido de la calle. Sospechando que sus nuevos criados están involucrados en una reyerta callejera, Calisto corre a ayudarles abandonando el huerto sin volver a vestir sus corazas; con la prisa hace un paso falso y cae de la escala, muriendo descalabrado. Tan profunda es la compenetración psíquica y sensual que comparten después de un mes Melibea y Calisto que para ella solo hay una decisión posible: «No es tiempo de yo vivir» (589).

Así es cómo Melibea, esa casta y guardada hija de una familia acomodada, soltera de veinte años, a causa del encuentro en la primera escena, comienza a experimentar una metamorfosis psicológica, sensual, física y revolucionaria, planeada por los autores de la *Tragicomedia* con exquisitez. Es una lenta metamorfosis que le lleva desde sus esfuerzos de mantener el secreto de una pasión (que ella misma, por su crianza y educación, reconoce como una rebeldía antisocial que, en unos doce o trece días, la harán sufrir desesperadamente), hasta que ya no puede más y rompe definitivamente con su pasado (Acto 10). Melibea escogió por su propio libre albedrío una nueva situación vital por la que —para gozar su sueño

erótico con Calisto— se tiene que reinventar como la hija casta y bien guardada para que sus ingenuos padres no puedan sospechar nada de lo que le sucede en sus adentros. Lucrecia pasa de criada a cómplice en la rebeldía de su ama y la acompaña en cada fase de esa metamorfosis desde el inicio hasta el final de la obra¹¹.

Habrà que reconocer un calculado subterfugio en el plan de los autores. Ellos no revelan a los lectores el secreto amor de Melibea hasta el Acto 10, prestando casi toda su atención y la de los lectores a Calisto y las maquinaciones de Celestina. Celestina, una vieja venida a menos, ahora con el bolsito de las cien monedas de oro que le ha dado Calisto y con la ilusión de futuros pagos en mente, quiere asegurarse del éxito de esta crucial embajada en la casa de sus antiguos vecinos, y toma la decisión de llevar a cabo esa misma noche un conjuro (Acto 3). Ese conjuro, llamativo en su conjunto, ha creado para muchos lectores la impresión errónea de la eficacia de la magia en la transformación de la dama. Para los autores de la obra, el conjuro se limita a la necesidad que siente la alcahueta de un estímulo extra para asegurar el éxito de su embajada. Los lectores, que se han dado cuenta de los cinco puntos analizados antes en este ensayo, saben que en el momento del conjuro, Melibea —por su propio libre albedrío— ya estaba enamorada y había sufrido en silencio su secreto amor durante «muchos y muchos días» (451).

Celestina sí cumplió con la embajada que le confió Calisto, pero no tuvo nada que ver su éxito con la ayuda sobrenatural de Plutón. Ella cumplió, seamos ahora muy precisos, con haber inventando de forma improvisada un dolor de muelas para el enamorado galán. Más tarde, nos lo confirmará Melibea en el Acto 10: «Su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía» (451). Así pues, Celestina era la verdadera catalizadora de los amores de Calisto y Melibea, pero con algo que había inventado sobre la marcha (el dolor de muelas de Calisto) y no con el conjuro al diablo. Aunque diga: «¡O diablo a quien yo conjuré, como cumpliste con todo lo que te pedí!» (341-342), Celestina puede creerlo, pero no los lectores que han leído el texto debidamente.

La embajada de Calisto era para que poder volver a hablar con una Melibea que él creía que había cerrado esa puerta para siempre con el brusco rechazo de la primera escena. Melibea también estaba deseosa de volver a hablar con Calisto y se arrepintió del rechazo que hizo actuando como la «guardada hija» que había sido hasta ese momento. No encontra-

11.— En *Cuadernos de la Libertad de la Cultura* 73 (1963) 17-22, publica Salvador Madariaga un estudio que comenta el papel de Melibea. En la p. 20 leemos que la obra «significa en Europa el descubrimiento de la mujer, pero no por la creación de Celestina, que representa la antigua misoginia, sino por la creación de Melibea, quien maneja a la Celestina como mero instrumento para lograr su propósito.» Afirma que, en esta obra, la mujer es un ser humano igual al hombre. Topé con este estudio recientemente y después de escribir este ensayo, pero debe ser evidente que comparto sus sentimientos completamente.

ba modo Melibea de reestablecer contacto con él, por lo que sufre al no poder hacer nada por su parte. Pero Celestina le volvió a abrir esa puerta cerrada mediante la mentira del dolor de muelas, consiguiendo así el cordón que había tocado las reliquias de Jerusalén como llave para un nuevo contacto. Lo que sospechó Lucrecia con la cesión el cordón en el Acto 4 nos lo confirma más tarde Melibea: «En el cordón le llevaste la posesión de mi libertad» (451).

Es decir, Melibea, de su propio libre albedrío, cedió su cordón a Celestina para que solucionase su desasosiego: la dificultad de volver a hablar con Calisto; deseo suyo que florece entre la primera y segunda escena de la obra. Calisto puso los medios para tomar la iniciativa —gracias a Sempronio— contratando a Celestina para poder volver a hablar con Melibea. El joven no tiene padres (no se nombran en la obra) y no sabemos nada de su educación y crianza. Pero Melibea tiene padres que estima y quiere, y una buena educación acorde con los libros que le daba Pleberio para su lectura. Como única hija y heredera de todo lo ganado por los negocios¹² de Pleberio, le era muy dificultoso traicionar a su familia, su educación y su casta. Sin embargo, tomó su destino en sus propias manos, como una mujer moderna, o al menos atípica y diferente a las de su época, dejándolo todo por Calisto. Con la muerte de su amado, ya no hubo posibilidad de volver atrás cuando reconoce que «no es tiempo de yo vivir» (589). Su metamorfosis le lleva a un final trágico, pero, como confiesa a su padre: «De todo esto fuy yo la causa» (598).

El precio de ese amor, nacido por la vista de aquel caballero en la primera escena de la obra, según su raciocinio, tuvo que pagarlo al gozar físicamente de esa relación carnal. Esta rebelión contra su familia, buena crianza y estado social cambia a Melibea radicalmente de la noche a la mañana. Comienza a mentir, a inventar otros nombres para su malestar, a sufrir constantemente por el cautiverio de un amor ilícito que estará a punto de estallar y dominarla. No piensa inicialmente en las consecuencias del «gran yerro» que comete. Pero poco a poco metamorfosea su secreto amor en uno confesado y compartido, inicialmente con Celestina y su criada y compañera-cómplice, Lucrecia, en el Acto 10 y, posteriormente, en los Actos 12 y 14, con Calisto. En la poca vida que le queda, que hemos estimado en cuatro o cinco semanas, vive el papel de la casta virgen de día, de doncella guardada, para poder seguir con apasionamiento el sendero de la lujuria correspondida de noche.

Las muertes de Celestina, Sempronio y Pármeno no han causado ningún cambio en sus noches de amor en el secreto lugar. Melibea y Calisto nunca se enteran de la venganza planeada por Areúsa con el falso Centurio. Están los dos amantes encerrados en su propia burbuja sen-

12.— Se hizo rico Pleberio pensando en Melibea: «¿Para quién edificué torres? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos?» (609).

sual comportándose como si el mundo exterior no existiera. Podemos ver claramente que a los autores de la obra les interesaba esta progresiva metamorfosis de la protagonista Melibea, y que la repentina presencia de Calisto, joven, rico, guapo y galán les ha servido para trazar esa transformación paulatinamente, paso a paso.

Es la conversión completa de una guardada hija, casta y virgen, en una mujer enamorada que se encastilla en una aventura amorosa que no le permite pensar tan siquiera en el matrimonio. Melibea es una mujer cada vez más segura de sus decisiones, por dañinas que sean para la fama y casa de sus progenitores. Es una protagonista mucho más real, mucho más viva y mucho más consciente, que aspira a otras soluciones de su vida que la que sus padres planean. Ella misma declara en el Acto 16, que es donde hemos iniciado el análisis de su transformación, con otra y más sucinta versión de su metamorfosis:

Déxense mis padres gozar dél, si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en estos casamientos; que más vale ser buena amiga que mala casada. Déxense gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura. No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarlo, de no conocerlo, después que a mí me sé conocer. (547-548)

Ella sí se conoció después de la primera escena de la obra, como nosotros ahora hemos demostrado, cuando mide el tiempo perdido durante los días y semanas que ha estado sin su amado, hasta el Acto 14, lo que confirma en el Acto 16. Aquí declara abiertamente que su libre albedrío le ha iluminado el camino después de proporcionarle Celestina la estrategia del dolor de muelas de Calisto para poder encontrarse de nuevo con su joven adorado. Celestina tal vez haya muerto convencida de la eficacia de su conjuro diabólico, pero los autores de la obra han abierto los ojos de los lectores al único factor eficaz en esta transición o metamorfosis: el libre albedrío de Melibea¹³.

13.— En *Cuadernos de la Libertad de la Cultura* 73 (1963) 17-22, publica Salvador Madariaga un estudio que comenta el papel de Melibea. En la p. 20 leemos que la obra «significa en Europa el descubrimiento de la mujer, pero no por la creación de Celestina, que representa la antigua misoginia, sino por la creación de Melibea, quien maneja a la Celestina como mero instrumento para lograr su propósito». Afirma que, en esta obra, la mujer es un ser humano igual al hombre. Topé con este estudio recientemente y después de escribir este ensayo, pero debe ser evidente que comparto sus sentimientos completamente.

Snow, Joseph T., «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca* 41 (2017), pp. 153-166.

RESUMEN

Los autores de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con gran pericia planearon para distinguir el personaje de Melibea de las heroínas de las ficciones anteriores una gradual metamorfosis desde la primera escena de la obra. El lector solo ve el rechazo del galán Calisto, pero en al menos cinco lugares de la obra se detalla que Melibea fue cautivada en la misma escena inicial y escogerá mediante su libre albedrío la manera de volver a estar con Calisto. Guarda ese amor en secreto de sus padres y Celestina hasta el auto X, cuando las tensiones interiores explotan y Melibea comienza a actuar por su propia cuenta, aproximándose así a una mujer moderna, siempre con la complicidad de su fiel criada Lucrecia.

PALABRAS CLAVE: Melibea, metamorfosis, libre albedrío.

ABSTRACT

The authors of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* astutely structure the work in order to highlight the new woman they see in their Melibea, providing her with a metamorphosis that is initiated in the first scene of Act I. The reader sees only her rejection of the gallant Calisto but other areas of the text show that she indeed is captivated by him and she guards for many days her secret love, from her parents and even from Celestina until Act 10 when her tensions explode and she becomes capable of directing her own destiny. In the end Melibea acts on her own and accepts full responsibility for her tragic downfall, accompanied always by her faithful servant, Lucrecia. She emerges as a prototype of a modern woman.

KEY WORDS: Melibea, metamorphosis, free will.



Entrevistas

Entrevistas con Nuria Espert y Pilar de Yzaguirre¹

Por María Bastianes
(ITEM - Universidad Complutense de Madrid
ARES - Universidad Internacional de La Rioja)

Entrevista con Nuria Espert. Actriz²

1. En sus memorias comenta que *La Celestina* es una obra que, como un fantasma, la persiguió a lo largo de toda su trayectoria como actriz y directora, pero a la que usted no se enfrentó hasta el montaje de Robert Lepage del año 2004. De hecho, le ofrecieron la dirección de una puesta en escena de la obra en el National Theatre de Londres, pero el proyecto finalmente no se llevó a cabo, ¿qué es lo que pasó exactamente?³

Pasó que las adaptaciones que me hicieron dos magníficos escritores ingleses no me satisfacían. Me parecía que ambas, o incluso la que al final terminaron trabajando juntos, no eran lo que yo pensaba que era *La Celestina*. No estaba completo todo lo que de negro tiene ese texto y había personajes muy desarrollados que a mí me parecían secundarios. Me pidieron incluso que les hiciera una escaleta de cómo debían hacer la adaptación, pero finalmente tampoco mi trabajo me satisfizo. Así que, dando un gran paso, decidí hablar con los responsables del teatro (Richard Eyre y David Aukin) para decirles que no haría el proyecto. Me quedé destrozada porque verdaderamente había llegado demasiado lejos antes de echarme atrás, había viajado mucho al National Theatre, habíamos hecho audiciones y ya teníamos el reparto configurado.

1.- El presente trabajo se ha beneficiado de mi vinculación a los proyectos «TEAMAD-CM. Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid», financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid (código: H2015/HUM-3366), y «PTCE. Primer Teatro Clásico Español. Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» del Plan Nacional de Investigación «Excelencia», otorgado por el Ministerio de Economía y Competitividad (código: FF12015-64799-2016-2019).

2.- Esta entrevista telefónica fue realizada el 1 de julio de 2014.

3.- Espert, Nuria, y Ordóñez, Marcos (2002): *De aire y fuego*, Madrid, Santillana, 298.

Años más tarde, ya superado todo eso, conseguí hacer realidad un sueño: trabajar con Robert Lepage. Yo le admiraba enormemente y Pilar de Yzaguirre, una buena amiga y una gran mujer de teatro, me facilitó el poder encontrarme con él. Robert propuso montar una versión escénica de *La Celestina*. Fue difícil y muy costoso porque el montaje era muy caro, Pilar de Yzaguirre se movió mucho, Valencia nos ayudó con el presupuesto y se fue sacando dinero de varias ciudades españolas que coprodujeron el espectáculo. El montaje salió maravillosamente, en mi recuerdo es uno de mis favoritos. Lepage es aún más grande como director de cerca que de lejos, fue un placer único trabajar con él, es una persona asequible, dulce, inteligente, cultísima. Robert trajo consigo una adaptación de Michel Garneau, un poeta canadiense, que era extraordinaria. Garneau había logrado que toda la atmósfera oscura, toda la negrura y el humor estuvieran presentes. Cambiamos el título al de *La Celestina, allá cerca de las tenerías, a la orilla del río*, que es una frase del libro, para dejar clara la distancia con el original. Fue tan satisfactorio ese trabajo, que ocupa en mi corazón un lugar absolutamente preeminente entre las mejores cosas que yo he hecho nunca; también fue una de las más difíciles de conseguir hacer (hubo que luchar muchísimo), pero, por suerte, salió, y a mi entender, algo brillante.

2. ¿Es posible que también operase un factor histórico en el hecho de que rechazase montar la obra en los ochenta y finalmente aceptase participar en un montaje de *La Celestina* en 2004? Es decir, ¿qué significaba montar la obra de Rojas a finales de los ochenta y qué significa hacerlo en el siglo XXI?

No creo que el momento histórico influyera en mi decisión en ninguno de los dos casos. Cuando elegí *La Celestina* para el montaje que me pedía el National Theatre de Londres yo tenía ganas de hacer algo con Joan Plowright, la esposa de Laurence Olivier, con quien ya había trabajado en una versión de *La casa de Bernarda Alba* que dirigí en Londres. A lo largo de mis setenta años de vida *La Celestina* ha sido siempre una obra pertinente. Cuando la vi por primera vez (no sé si con Tamayo en 1978 o antes, no recuerdo) era sobrecogedora. Cuando la hicimos con Lepage era escalofriante. Es como el *Don Quijote*, es completamente intemporal. En este momento de corrupción y tristeza montarla es oportunísimo, pero cuando las cosas nos iban bien era igualmente oportuna.

3. ¿Pudo volcar alguna de las ideas que había pensado para aquel proyecto frustrado del National Theatre en la propuesta de Lepage?

No, no quise introducir nada de lo poco que yo había avanzado con aquel montaje. Le di completa libertad al director, como hago siempre. A lo largo de mi carrera, por el hecho de tener compañía propia, siempre he sido para mis directores algo más que una actriz, incluso mucho antes de que comenzara yo misma a dirigir. Me convertía en una especie de ayudante de dirección, pero siempre para hacer que las ideas del director llegaran a buen puerto y brillaran. Tanto con Jorge Lavelli, como con Víctor García, Mario Gas, Armando Moreno o Lluís Pasqual. Es un trabajo silencioso, subterráneo, no evidente.

4. ¿Cree que *La Celestina* ofrece un modelo de clásico más afín con el sentir moderno?

Sí, a mí me parece que es el comienzo de todo. Ella es el canon. Ha dejado una huella de indecencia, de «arriésgate, no releas, sigue», y yo creo que eso está en el teatro que está después de ella.

5. ¿Se tuvieron en cuenta anteriores montajes de la obra o películas para elaborar esta versión?

No, Robert no había visto otros montajes, la había montado él mismo en Estocolmo y no había quedado satisfecho⁴.

6. ¿Se tuvo en cuenta algún tipo de bibliografía sobre la obra de Rojas para preparar el montaje?

No, no recuerdo nada de eso. No fue necesario. Recuerdo que nos fuimos una semana a Salamanca y que estuvimos andando y hablando.

7. En el teatro de Lepage la improvisación y el juego ocupan un lugar central durante el proceso creativo, concebido, además, como un proceso colectivo. ¿Cómo fue el trabajo con los actores en este montaje de *La Celestina*?

En cuanto empezamos a hacer las audiciones y seleccionó a la gente, nos convertimos de la noche a la mañana en una compañía, en la compañía de Lepage. Él adora al actor y pide colaboración, se trabaja con el texto y se van probando cosas. Cuando te lanzas, propones algo y él lo recibe como si le hicieras unos regalos maravillosos significa que vas por buen camino.

4.- En 1998, seis años antes de la versión española, Robert Lepage había llevado a escena una adaptación de *La Celestina* de Adam Nashman, que se estrenó el día 8 de agosto en el Dramaten de Estocolmo, como parte de las celebraciones de aquel año en que la ciudad había sido nombrada Ciudad Europea de la Cultura.

8. ¿Tiene alguna anécdota de los ensayos?

Recuerdo lo divertido que era Robert, las cosas que contaba, su sentido del humor... Le adorábamos, supongo que le ocurre en todos los lugares donde va. Es tan respetuoso, tan modesto, tan divertido, tan culto. Los ensayos duraron seis o siete semanas y fueron como un taller, todos éramos mejores actores, gente más feliz. Recuerdo el día en que después de una función, al subirnos en el taxi, dijo: «Bueno, Nuria, prepárate que vamos hacer ahora *Madre Coraje*». Yo casi me desmayo de la alegría. Una vez más una obra que yo no había pensado hacer porque no me atraía me apasionó al instante, en cuanto la eligió. Pero al final pasaron montones de cosas y finalmente no se hizo, ni se hará, me temo.

9. ¿Cómo concibe a su personaje?

Celestina no es una bruja maléfica, es una superviviente. Una mujer que fue una puta barata y cuya única aspiración en la vejez es tener un poco de pan y un poco de vino. Cuando tiene por primera vez en sus manos oro pierde la cabeza. Pero además es una mujer sabia, conoce montones de cosas, es curandera, sabe de ciencias naturales, y es un poco «psicóloga», conoce cómo funciona el interior de las personas.

10. ¿Por qué razón se empleaba un maquillaje tan marcado para Celestina?

No lo sé, Robert estaba sentado a nuestro lado cuando comenzábamos a buscarlo. En un momento dijo, en broma, que era demasiado guapa para hacer ese papel, que tenía la edad pero que no la aparentaba y que si Celestina hubiese sido como yo le hubiera ido de otra manera en la vida. Así que supongo que quería borrar también mis facciones más reconocibles. Esa transformación prodigiosa que se produce con los maquillajes y el vestuario me resultó muy útil para entrar en el papel, de pronto te miras al espejo y dices «ahí está, es ella, ya ha venido, ya está aquí».

11. ¿Cómo se trabajaron las relaciones entre los personajes?

Se trabajó muchísimo ese aspecto, hasta el personaje más insignificante tenía un protagonismo que yo no había visto en ninguna versión anterior.

12. Algunos críticos opinaron que la excesiva maquinaria y el movimiento de la escenografía interrumpían la acción. ¿Qué se buscaba con el imponente diseño de espacio escénico?

A mí me gusta muchísimo, cuando vas a buscar a Robert Lepage estás pidiendo a gritos un teatro contemporáneo, con todo lo que puede

brindar técnicamente. Todos sus espectáculos son portentos técnicos y al mismo tiempo historias magníficas.

En el caso de los paneles del montaje de *La Celestina, allá cerca de las tenerías...* creo que Robert no quería un diseño de espacio escénico realista. Los paneles eran como los cuadritos de los retablos medievales a través de los cuales se cuenta una historia. No quería una escenografía llena de telarañas o ratas, sino simplemente generar la sensación de estar contando una historia a través de pequeños pedacitos, de controlar la mirada.

13. Los espectáculos de Lepage no están cerrados a la hora de presentarse al público, continúan construyéndose (ensayándose) en las funciones a partir del contacto con los espectadores. *¿La Celestina allá cerca de las tenerías... experimentó algún cambio a lo largo de sus diversas representaciones?*

A lo largo del año de ensayos y actuaciones se realizaron varios cambios: se reestructuró el orden de las escenas, se juntaron dos escenas en una sola, se eliminó una calle, se construyó una pieza necesaria para dar más amplitud a un espacio. Cada vez que aparecía Robert y veía la función teníamos dos o tres días de ensayo y quitaba y ponía; pero era un placer enorme que así lo hiciera: nunca hemos estado todos tan vivos de principio a fin de un espectáculo.

14. Con la distancia del tiempo pasado, ¿qué significó para su carrera el montaje? Se suele decir que la alcahueta de Rojas es uno de esos personajes que de alguna manera señala un hito en la carrera de una intérprete, ¿lo sintió así en su caso?

No lo sé, es un gran papel y una gran obra, pero con una dificultad: Celestina muere a mitad de la función y los otros personajes, aunque inmensos, no tienen la grandeza y universalidad que tiene la alcahueta. Eso hace que sea un personaje difícil para los directores. Para mí, por ejemplo, fue un escollo insalvable cuando intenté llevar la obra a escena. La actriz tiene que tener una edad respetable, mejor si tiene más de sesenta para que tenga la experiencia necesaria. Decir que una actriz hizo de Celestina sin duda indica qué tipo de actriz es y hasta dónde ha llegado.

Entrevista con Pilar de Yzaguirre. Directora de Ysarca Art Promotions⁵

1. ¿Cómo surge la idea de hacer una versión de *La Celestina*?

Todo empieza cuando Nuria me llama para decirme que quería trabajar con Robert Lepage. En aquel momento yo llevaba las cosas de Lepage en España y le dije que era difícil porque estaba muy ocupado, pero que lo intentaría. Entre los ofrecimientos que tenían algunos teatros con Nuria y mis influencias con Lepage, pudimos llegar a un acuerdo y finalmente se conocen en Canarias y empiezan a pensar qué harán juntos. Más tarde en Madrid, durante una comida en Lhardy, Robert le propone a Nuria montar *La Celestina*.

La Celestina, allá cerca de las tenerías a la orilla del río fue una coproducción de Ysarca y Ex Machina. Lepage dudaba entre dos versiones de la obra que le gustaban: la de Adam Nashman, que es la que había utilizado en su montaje de Estocolmo, y la de Michel Garneau. Pedimos, entonces, a Ignacio García May que tradujera el texto de Nashman y a mi marido, Álvaro García Meseguer, que hiciera lo propio con el de Garneau. Finalmente, tanto Robert como Nuria escogieron la versión de mi marido. Álvaro no se dedicaba a la traducción, era lingüista y amaba mucho el lenguaje, todo lo que ha hecho tiene un castellano bellísimo. Recuerdo que durante los ensayos Nuria me dijo: «El castellano de Álvaro es como deslizarse sobre el lenguaje». Además, Carl Fillion, esposo de mi hija, se ocupó de la escenografía. *La Celestina* pareció entonces como si fuera algo nuestro, de la familia, por la versión de Álvaro y la escenografía de Carl. Hicimos una gira importantísima por España. Una etapa preciosa dentro de Ysarca.

2. ¿Se pensó alguna vez en elaborar una versión a partir del original? ¿Cuánto de propio cree que tuvo la traducción de su marido?

No, trabajamos directamente con la versión de Garneau. El conocimiento del castellano de Álvaro era tan grande que a veces se extendía más allá de la mera traducción. Tengo que decir que mi marido fue felicísimo en esa etapa junto a Robert, que es una persona de gran talento y muy cercana. Lepage iba corrigiendo cosas del texto y la puesta en escena a medida que ensayaba. Tuvo muchos encuentros con Álvaro y los actores, y fueron modificando la versión. Incluso luego del estreno continuó cambiando cosas del espectáculo. El montaje en cada ciudad era distinto.

5.– Esta entrevista fue realizada en las oficinas de Ysarca el día 15 de octubre de 2014.

3. ¿Cómo fue el trabajo con Lepage y Ex Machina?, ¿hubo alguna dificultad?

Fue un encuentro hermoso para Ysarca y para España. Robert se adaptó perfectamente, hizo una versión escénica de *La Celestina* alegre, viva, sin prejuicios, donde toda la historia sexual se vivía de una forma muy libre, de jolgorio. Se trabaja maravillosamente tanto con Robert como con Nuria. Además, conectaron muy bien entre ellos. Estar con gente de tanto talento y flexibilidad en España no es lo habitual. Sobre todo flexibilidad: no había nada cerrado, a Robert le podías sugerir algo e inmediatamente lo consideraba. Es muy cómodo trabajar con él porque dialoga mucho, no impone nada. De hecho, hay dos actores que participaron en el montaje que luego continuaron trabajando con Lepage: Nuria García (Areúsa), que estuvo luego en *Juego de cartas*, y Roberto Mori (Pármeno).

Ex Machina trabaja de una forma muy detallista y cuidadosa. Hubo también algunas dificultades y malentendidos fruto del choque entre usos y costumbres de aquí, que no tenían nada que ver con los de allí. Contratar a un actor en España, por ejemplo, no es lo mismo que en Canadá (entre otras cosas, los sueldos son diferentes). En el caso de la puesta en escena de *La Celestina*, se llevaron a los actores unos meses para que se fueran acostumbrando a Ex Machina, que tiene una manera de trabajar curiosa. Y además hubo algunos problemas con la escenografía: se necesitaban teatros con mucho fondo y en condiciones porque los decorados se movían todo el tiempo. Fue un trabajo duro pero precioso.

*LA CELESTINA, ALLÁ CERCA DE LAS TENERÍAS,
A LA ORILLA DEL RÍO (2004-2006)*

ADAPTACIÓN: Michel Garneau (traducción al español de Álvaro García Meseguer).

DIRECCIÓN: Robert Lepage.

COMPAÑÍA: Ex Machina.

ESTRENO: 8 de septiembre de 2004, Teatre Lliure (Barcelona).

LUGARES: Barcelona (Teatre Lliure, del 8 de septiembre al 3 de octubre de 2004), Valencia (Nave de Sagunto, del 13 al 23 de octubre de 2004), Madrid (Teatro Español, del 6 de noviembre al 8 de diciembre de 2004), Málaga (Teatro Cervantes, 13 y 14 enero de 2005), Palma de Mallorca (Auditorio de Palma de Mallorca, 21 y 22 de enero de 2005), Pamplona (Auditorio Baluarte, del 4 al 6 de febrero de 2005), Santander (Palacio de Festivales de Cantabria, 4 y 5 de marzo de 2005), Bilbao (Teatro Arriaga de Bilbao, del 12 al 20 de marzo de 2005), Gijón (Teatro Jovellanos, del 1 al 3 de abril de 2005), Salamanca (Centro de las Artes Escénicas, del 8 al 10 de abril de 2005), Las Palmas de Gran Canaria (Teatro Cuyás, del 22 al 24 de abril de 2005), Tenerife (Teatro Guimerá, del 1 al 3 de mayo de 2005), Sevilla (Teatro La Maestranza, 28 y 29 de junio de 2005), Milán (Piccolo Teatro di Milano, del 2 al 5 de febrero de 2006).

REPARTO: Nuria Espert (Celestina), Carmen del Valle (Melibea), David Selvas (Calisto), Pep Molina (Sempronio, Tristán), Roberto Mori (Pármeno, Sosia), Nuria Moreno (Elicia), Nuria García (Areúsa), Marta Fernández Muro (Lucrecia), Miguel Palenzuela (Pleberio), Carmen Arévalo (Alisa), Alejandro Sigüenza / Miguel Puchades (Centurio, Crito y Cristo).

RESTO DEL EQUIPO: Sophie Martin (asistente dirección de escena), Carl Filion (escenografía), Silvy Grenier (compositora de la música e intérprete), François Barbeau (diseño de vestuario), Etienne Boucher (diseño de luces), Jean-Sébastien Coté (diseño de sonido), Sylvie Courbron (diseño de utilería), Montserrat Tolosa (maquillaje), Carlos Montosa (pelucas), Serge Coté (director técnico), Pilar García de Yzaguirre (directora de producción en gira), Eduardo Moreno (director técnico en gira), Francisca Pantoja (jefa de maquinaria), Juan Manuel Pérez Fernández / Javier Iglesias / Gema Portolés / Blanca Sancho / Ana Iglesias (maquinistas), Oscar Rodríguez (jefe de *rigging*), Nicolas Domicile (jefe de iluminación), Jaime García de Vinuesa (ingeniero de sonido), Maite Prieto (regidora), Mathilde

López (asistente de escenografía), Oscar Botinas (asistente de producción en gira), Yves Gagnon (asesor de acrobacias), Scène Éthique (construcción de escenografía), Elisa Echegaray (asistente de vestuario en España), Miguel Ángel Castro (asesor telar), Curiosa S.L. (taller de construcción de telares), Transdecor (transportes en gira), Lynda Beaulieu (agente del director de escena), Pilar García de Yzaguirre (adjunta de producción), Elisa Ibarrola de Andrés (administración), Pilar García de Yzaguirre (productora ejecutiva de Ysarca), Michel Bernatchez (productor ejecutivo de Ex Machina).

Fuente: *Memoria de actividades de «Ysarca. Art Promotions»*, Pilar de Yzaguirre (dir.), [en línea] en <<http://www.ysarca.com/ysarca.html>> [consultado el 17/01/2017].

Reseñas

Celestina. La Tragicomedia del grupo Atalaya

El 20 de julio del 2017 se presentó *Celestina. La Tragicomedia* en el Teatro de la Infanta Isabel en Madrid a cargo del grupo Atalaya. Esta representación ha cosechado importantes premios, tanto para su principal protagonista (la actriz Carmen Gallardo en su papel de Celestina) como para su director y guionista (Ricardo Iniesta). En esta ocasión, la obra original se condensa en una puesta en escena que dura aproximadamente una hora y 45 minutos. Sobre la adaptación del texto, el director de esta puesta en escena, Ricardo Iniesta, ha declarado lo siguiente:

La Celestina tiene 65.000 palabras, lo que supondría una duración cercana a las diez horas... Pero en todo caso no me ha resultado complicado reducir a una sexta parte el texto ya que la columna vertebral del mismo es muy nítida. Hay que tener en cuenta que en origen ésta era una obra para ser leída, no para ser representada¹.

La historia, pues, está simplificada para caber en un espectáculo de menos de dos horas. Los hechos se suceden precipitadamente: Calisto se enamora de Melibea; Sempronio ofrece a su compungido amo llamar a Celestina; Pármene le advierte sobre la hechicera; Celestina hace el conjuro, visita a Melibea y sale de ahí con un pañuelo; Pármene es comprado con los favores de Areúsa; se celebra el ágape en casa de Celestina; Lucrecia informa que Melibea sufre; Melibea confiesa su amor; ocurre la primera visita; Celestina es asesinada; Centurio es comprometido en la venganza; Calisto muere; Melibea se mata; Pleberio cierra la obra con su *planctus*.

Aunque la puesta se llama *La Celestina. La tragicomedia*, lo cierto es que la celeridad de los hechos nos hace pensar más en la *Comedia* que en la *Tragicomedia*. Sin duda, el creador de esta puesta en escena ha querido subrayar el carácter dual de la vida representada tanto en el libro como en su propia versión; es decir, esa presencia inevitable de lo cómico y de lo trágico en constante tensión. Muchas situaciones y personajes de la puesta en escena subrayan esta tensión, como la camaradería entre los marginales que se torna en violencia cuando así lo manda el interés; o la representación de Lucrecia, a nuestro juicio errada, como una bobalicona que resulta ser la testigo privilegiada de la catástrofe de su ama Melibea.

1.- En un desglosable sin paginación al interior del boletín *Smedia* de Julio y Agosto 2017, que se repartió gratuitamente en el teatro.

Al inicio vemos a los personajes en grupo, subidos sobre sus estructuras metálicas, que son unas mesas de hierro de patas largas. Luego se nos conduce, con sólo seguir un rayo de luz, a la vieja Celestina, que acuna lo que parece ser una bebé en una esquina del escenario, muy cerca del público. Le canta «Nena, nena...» y de inmediato «Lena, lena...», lo que sugiere el mundo del proxenetismo desde el cual el personaje principal nos habla.

Las estructuras de metal debemos imaginarlas como mesas altas con el tamaño suficiente para que un personaje se pare encima y domine desde ahí el escenario, pero también para que se esconda debajo y se muestre débil o asustado. En su constante dinamicidad, los personajes aprovechan al máximo estas estructuras, parándose sobre ellas o escondiéndose debajo. Pueden ser usadas como refugio, pero también como arma. Sirven igualmente para hacer ruido cuando se las golpea contra el suelo. Los personajes andan y corren alrededor de ellas, como si transitaran por las calles de esa ciudad castellana del siglo xv que la obra literaria presenta como escenario.

Melíbea aparece radiante como un ángel sobre una de estas mesas cuando Calisto la ve. Pármemo y Sempronio las usan de escudo para huir de la furia de su amo. Agrupadas son la recámara de Areúsa y aisladas son los muebles de la casa de Celestina en los que se celebra el famoso ágape del Auto 9. Puestas una encima de la otra son la escalera que asciende Calisto para llegar al huerto de Melíbea. Son lo suficientemente versátiles para ser las guillotinas en que Pármemo y Sempronio pierden las cabezas en esta versión luego de asesinar a Celestina. En ellas queda atrapado e inerte Calisto después de su fatal caída y desde ellas Melíbea se arroja al vacío.

En esta adaptación, la historia amorosa pasa a un segundo plano y se privilegia más bien la dinámica entre los de arriba y los de abajo. Así, los marginales son puestos en primer plano y, a consecuencia de ello, se subraya lo que tiene la obra de crítica social. No es extraño, entonces, que la representación del mundo se caracterice por su crudeza. El mundo que nos presenta esta versión de la obra es un mundo que se desmorona, donde los valores de antaño han perdido vigencia. De esta manera, la dinámica entre los distintos personajes nos muestra de inmediato que no hay lugar para el honor y que la religión es algo que se puede utilizar según convenga a cada persona. Esta condensación, pues, nos ofrece una lectura nihilista de la obra literaria. Con todo no se abandona el *planctus* de Pleberio, quizá la parte más importante de la obra original puesto que cierra la obra inmediatamente después de su clímax y se conecta en su temática con los preliminares (en particular, el segundo prólogo, de reminiscencias petrarquescas), pero ciertamente no es la parte más importante de esta puesta en escena porque carece de intensidad dramática.

La dinámica entre Calisto y sus sirvientes está bien lograda. Sempronio es más avezado y Pármemo más alegre. Este necesita cambiar, malearse un poco, para ser parte del acuerdo entre Celestina y Sempronio. El trato entre Calisto y Melíbea es cortesano, y entre Calisto y Celestina se apre-

cia igualmente cierta formalidad. Los marginales, de otro lado, tienen sus propios códigos: el interés y el dinero. Todos llevan los trajes que corresponden a su estatus en la sociedad. Los de arriba telas finas mientras que los de abajo llevan ropas gastadas, que empiezan ya a caerse en pedazos. La pobreza, muy presente en la obra literaria, se traduce apropiadamente en la vestimenta de nuestros personajes marginales en la puesta en escena. Es sobre todo en los trajes que esta representación establece vínculos con otras representaciones teatrales de obras del Siglo de Oro. Las *mochachas* están bien representadas pero el detalle de llevar el mismo vestido las hermana de una manera que no se corresponde con el original. Pensamos que es importante distinguir a Areúsa como una mujer que, aunque muy joven, ha aprendido a vivir sola y a ser independiente. Una lección que Elicia sólo aprende después de la muerte de Celestina. Como se recuerda, en el original la independencia de Areúsa se hace visible en sus trajes y perfume y en los comentarios que éstos motivan.

La atmósfera en torno a los personajes se crea con tres elementos básicamente: sonido, luz (o falta de ella) y cuerpos. El sonido lo crean los propios personajes moviendo las mesas de hierro o golpeando sobre sus tablas. Otra forma de sonido, menos material y más espiritual, son los cantos que se escuchan a lo largo de toda la puesta en escena. Son melodías populares, acaso de origen folklórico, que contribuyen a crear una atmósfera sonora que es uno de los elementos más originales de la obra. Algunas melodías son claramente europeas orientales, pero hay otras pertenecientes a tradiciones diferentes. Con la luz, o graduando la falta de ella, se crean efectos de claroscuro que funcionan muy bien en escena puesto que refuerzan el dramatismo de muchos momentos. Suman intensidad a los hechos representados, como el momento en que Calisto encuentra a Melibea sola por vez primera y ella aparece bañada por la luz como una estatua en un parque. Se trata de una escena nocturna, y no diurna como la escena de cacería del original, pero que funciona bastante bien.

El conjuro se apoya en efectos sonoros y visuales. Los juegos de luz y oscuridad que nos acompañan durante toda la obra, desde la primera visión de los personajes subidos en sus estructuras hasta el monólogo de Pleberio al final, se aprovechan inteligentemente durante la escena del conjuro, que siempre ha sido sumamente útil para caracterizar a Celestina.

Además de luces y sonido está la presencia física de los actores y su constante evolucionar en el escenario, pues rara vez permanecen quietos. Siempre están moviéndose y con frecuencia se abrazan y se cargan el uno al otro. Apreciamos movimientos muy efectivos, como Sempronio cargando a Celestina a sus espaldas cuando van de camino. Otra característica de los cuerpos en esta representación es que las manos nunca están quietas: Todo diálogo que lleva una alusión sexual se acompaña con un movimiento de manos directo a los genitales del interlocutor para que todo quede bien claro.

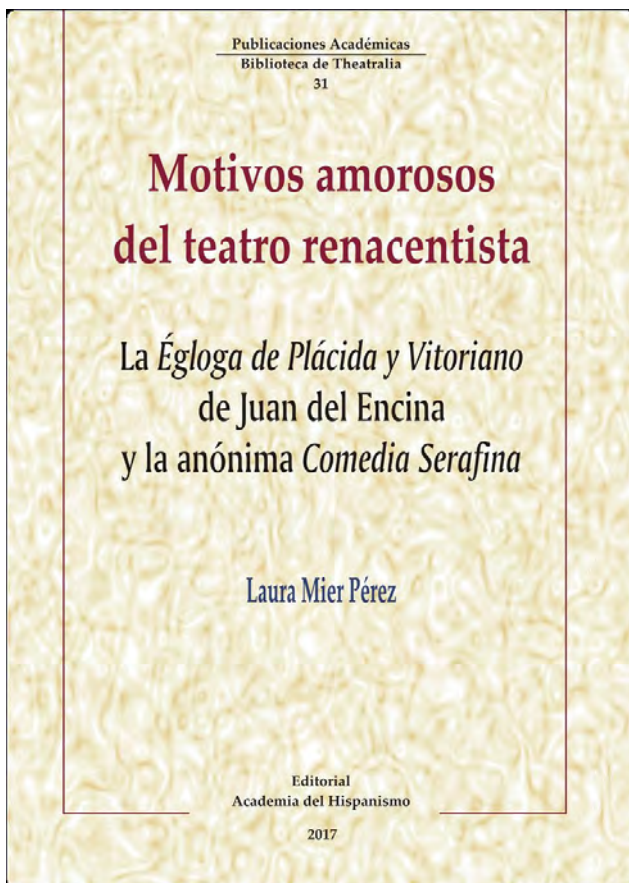
Incansables en sus movimientos, muchas veces los personajes actúan como un coro. Esta innovación le da mucho carácter a esta puesta en escena. Así, en varias ocasiones vemos a los actores, desprovistos de personaje, expresarse como un colectivo que canta o hace gestos para acompañar la acción, como cuando varias figuras masculinas desfilan alrededor de la cama de Areúsa mientras Celestina la alecciona sobre las ventajas de tener más de un amante. Funciona muy bien en esta versión a pesar de que va en contra de la obra original donde la singularidad e individualidad de cada personaje es constantemente subrayada. Otro ejemplo de esto ocurre cuando Celestina se entrevista con Melibea y logra sacarle un pañuelo para Calisto. El cordón –que extrañamos– es reemplazado por un lazo colorado que un grupo de personajes sostiene y desliza enredado entre las mesas, que esta vez hacen de mobiliario de la habitación de la doncella. En su muda evolución en torno a Celestina y Melibea nos recuerdan la importancia del cordón ausente. Aunque vemos a Celestina y Melibea ovillar lana, y existen varios momentos en que cuerdas e hilos aparecen en escena y rodean a personajes y acciones, se extraña el cordón de Melibea que ha sido substituido por el mentado pañuelo. Dado el carácter simbólico de las cuerdas y la línea ambigua que afirma que el cordón «ha tocado las reliquias de Roma y Jerusalén», correspondía mantenerse el cordón, que debíamos haber visto ciñendo la cintura de Melibea.

Las voces son también un elemento importante. En parte recurso obligado porque los actores y actrices hacen más de un personaje. Por ejemplo, Calisto, Sosia y Pleberio son interpretados por un mismo actor. Sempronio y Centurio son representados también por un mismo actor; y aunque Sempronio no es malo, la verdad es que Centurio es enormemente superior. Este Centurio, con sus heridas de guerra y sus gestos fanfarronescos es muy eficaz si lo consideramos aisladamente; sin embargo, desentona en el conjunto puesto que resulta más expresivo que Calisto y otros (como Tristán, Sosia y Lucrecia) que deberían destacar más.

En general, se trata de una puesta en escena muy atractiva y original. Tiene innovaciones que son claramente un acierto en las tablas y otras, que ya hemos señalado, que no lo son tanto. Si algo no convence es la escena final del *planctus* de Pleberio puesta ahí sin duda porque se sabe que es una parte importantísima de la obra original, pero por desgracia la fuerza dramática que requiere esta escena no se hace presente y nos quedamos desconcertados porque la experiencia pierde intensidad en un momento clave. Con todo, Atalaya nos presenta una *Celestina* con personalidad, intensa y con recursos variados que sin duda la hacen sugerente y novedosa para los espectadores.

Mier Pérez, Laura. *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina».*

Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017, 240 pp.
ISBN 978-84-16187-69-0.



La presente monografía de Laura Mier Pérez es fruto de su tesis doctoral *La representación del amor: motivos amorosos del teatro español en el primer tercio del siglo XVI* leída en la Universidad de Salamanca en 2015. Con Mención de Doctorado Europeo, dicha investigación predoctoral, dirigida por Pedro M. Cátedra García, se realizó en el seno de dos proyectos de investigación sobre literatura renacentista y áurea: el proyecto *TESAL 16. Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro en Salamanca en el siglo XVI*, financiado por la Junta de Castilla y León (SA155A-11-1) y por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FFI2011-25582), dirigido por Javier San José Lera; y el proyecto dirigido por Pedro M. Cátedra denominado *Cultura popular y cultura impresa: corpus, edición y estudio de la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII* financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (BFF-2003-00011). Asimismo, *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina»* ha sido galardonada por el Premio Internacional «Academia del Hispanismo» de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española del año 2015, lo que ha significado ser elegida para publicarse en la Colección Biblioteca de Theatralia, inserta dentro de la Editorial Academia del Hispanismo. Esta edición es la que se reseña a continuación.

El estudio se halla conformado por tres bloques principales. El primer capítulo proporciona un importante contenido teórico de carácter filosófico, legal y moral que funciona a modo de enmarque contextual de las dos obras dramáticas objeto de consideración. Tras este gran apartado, le siguen otros dos que se dedican al análisis teatral propiamente dicho; el capítulo II estudia los motivos amorosos de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina, mientras que el tercer capítulo analiza el tratamiento del amor en la anónima *Comedia Serafina*. Además de estos tres bloques centrales, flanquean el estudio dos breves apartados: «Introducción y Justificación» y «Conclusiones».

Es conveniente señalar, no obstante, que este importante estudio del proceso de teatralización de la teoría amorosa en las dos piezas teatrales citadas era en su origen mucho más amplio, llegando a rozar las seiscientas páginas de análisis. Ciertamente, en esta investigación original se abrían miras teatrales hacia otras manifestaciones dramáticas de los inicios del teatro profano castellano, sin sobrepasar el primer tercio del siglo XVI. De esta manera, el apartado dedicado a la aplicación práctica del marco teórico se iniciaba con el análisis de la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* de Rojas, le seguían la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente y la *Farsa de la Costanza* de Castillejo, y, tras ellas, un conglomerado de obras teatrales que siguen la estela teatral de Encina, además de las dos obras teatrales incluidas en esta monografía. Por tanto, este trabajo doctoral original se ha visto redu-

cido, como confiesa la propia autora, «a un cuarto de su extensión» por motivos editoriales (p. 212).

A pesar de que el libro ofrece un análisis delimitado de los motivos amorosos presentes en las dos obras dramáticas escogidas, el estudio, en realidad, aglutina una exhaustiva investigación, no solo de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* y de la *Comedia Serafina*, aspecto logrado de manera eficiente, sino de todo el entramado histórico, filosófico, moral y legal — cultural en definitiva— que subyace en el entorno de Juan del Encina y del anónimo autor de la *Serafina* en el momento en el que preparan sus respectivas piezas. Además, se efectúan pequeñas calas en otras manifestaciones teatrales renacentistas, no solo en el ámbito castellano, sino también con relación a la tradición italiana, con el caso de Torres Naharro, y la lusa, con Gil Vicente, cuando el análisis dramático de los motivos amorosos lo permite.

Así las cosas, *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina»* examina el trasvase de los motivos de la teoría amorosa cortesana del Cuatrocientos castellano en la escena de los primeros treinta años del siglo XVI. La estructura externa del trabajo es bastante intuitiva y aclaratoria, dado que la profusa división de los tres grandes capítulos en numerosas subdivisiones ayuda a seguir el contenido de la monografía de forma adecuada. Además, hay que añadir que la distribución del estudio se encuentra perfectamente equilibrada. Así, mientras que la primera de las tres secciones supera las ochenta páginas, los capítulos segundo y tercero abarcan un número similar de páginas de forma conjunta y equitativa. No obstante, debemos señalar que algunas de las secciones de las que se componen los tres grandes bloques del estudio no se hallan indexadas al inicio del libro. Esto ocurre en el caso de cinco apartados que sí se insertan en el cuerpo del texto, pero que se hallan ausentes en el Índice de la monografía, tanto en el capítulo I (1.2.1.1., 1.3.3.1., 1.3.2.5.), como en el capítulo II (2.2.1. y 2.3.1.); igualmente, en el capítulo III, dedicado al estudio de la *Comedia Serafina* (pp. 163-205), existe una numeración errónea de los seis apartados que lo dividen. En cualquier caso, son estos aspectos formales, sobrevenidos en el proceso de edición de la monografía, secundarios y de escasa relevancia para la valoración conjunta del libro.

En el plano de contenido, cabe señalar que, a lo largo de su estudio, la autora trata de cumplir los objetivos que propone en la «Introducción y justificación». Así, en este apartado inicial, Laura Mier manifiesta «la necesidad de recuperar nuestro patrimonio teatral y devolverlo al lugar que debe ocupar en la historia de la literatura. En este sentido, nuestro trabajo se inserta en una línea de actuación que, podríamos decir que bastante recientemente, busca precisamente sacar a la luz este patrimonio como parte imprescindible de nuestra historia, tantas veces eclipsada por la producción dramática del siglo XVII» (p. 13). Así las cosas, para con-

tinuar con esa línea novedosa de estudios, la autora explica los criterios de selección aplicados para configurar un corpus de trabajo válido con el objetivo de realizar «un estudio homogéneo sobre la forma de hablar de amor en los escenarios españoles a principios del siglo XVI» (p. 28), análisis que realizará «desde el propio siglo XVI, es decir, no desde la fortuna que tuvieron los autores en el repertorio teatral de la Comedia Nueva» (p. 13).

A pesar de que el estudio monográfico se centra solo en el análisis los motivos amorosos en dos obras teatrales, la autora, en la justificación sobre su elección, realiza un recorrido por las diferentes manifestaciones dramáticas de temática amorosa que suple, ciertamente, la necesidad de ampliar el estudio con el análisis de otras obras teatrales (pp. 18-19). Así, si bien es cierto que «delimitar un corpus de trabajo conlleva la renuncia a una serie de textos» (p. 27), esta selección es ventajosa puesto que la estudiosa se centra en el examen de una pieza dramática no tan conocida, la *Comedia Serafina*, obra que, como ella misma reconoce, no se encuentra dentro «del corpus teatral canónico del siglo XVI» (p. 26). Sin embargo, precisamente la originalidad y el valor de la monografía reside (aunque no solo) en realizar una apuesta arriesgada al escoger como objeto de estudio esta comedia.

Tras esta consideración inicial sobre el libro monográfico, conviene examinar los capítulos que lo conforman. En el primero de ellos, la autora atiende de una forma teórica al contexto cultural en el que se circunscriben la literatura y los autores del Renacimiento castellano. Se trata de un capítulo de síntesis del proceso de codificación de la teoría amorosa teniendo en consideración tres perspectivas —la filosófica, la legislativa y la moral— sobre las que se construyen las obras teatrales objeto de estudio y gracias a las cuales se comprende a la perfección las implicaciones de esa realidad de la España de los siglos XV y XVI.

Quizás esta profusa mirada hacia las fuentes filosóficas, legislativas y morales, necesaria por otra parte, resulte un poco densa precisamente por tratarse de un epígrafe de contextualización teórica en torno al amor y la literatura en general y de asentamiento de las bases que luego se aplicarán a las dos obras dramáticas. De hecho, la propia autora es consciente de ello y conjetura, además, que «en determinados momentos tal vez la distancia en el proceso de lectura entre la contextualización del primer capítulo y el desarrollo posterior en las obras es demasiado grande» (p. 23).

No obstante, las tres subdivisiones que propone la autora resultan muy acertadas, puesto que la lectura de las tres partes, «Contexto filosófico» (pp. 29-51), «Contexto legal» (pp. 52-73) y «Contexto moral» (pp. 74-114), da claves interpretativas que podrán ser aplicadas no solo a las dos obras dramáticas consideradas, sino que son relevantes para otras muchas manifestaciones literarias y dramáticas. De esta manera, el apartado se encuentra dedicado al planteamiento erotológico desarrollado por dos grandes filósofos, Platón y Aristóteles, así como sus revisiones posteriores

por parte de otros autores que releen, describen y reinterpretan las teorías amorosas de los filósofos griegos, a pesar de que «en las dos obras que aquí se estudian no alcanzamos a ver la presencia platónica» (p. 37), mientras que destaca la influencia de la tradición aristotélica, que cobra fuerza desde el siglo xv, llegando a desarrollar tres procesos de la enfermedad de amor: «los tres, de alguna manera, confluyen en el naturalismo amoroso del siglo xv castellano, que será la base filosófica, científica y, desde luego, cómica, de una buena parte de la literatura del siglo xvi. De hecho, el conflicto amoroso de una buena parte de las obras que teatrales de nuestro periodo tiene como base la supuesta cualidad de evitable o no del amor, es decir, hasta qué punto los enamorados tienen control sobre sí mismos y sus acciones» (p. 43).

En el segundo apartado de este primer capítulo teórico, el «Contexto legal», se desarrolla el estudio de un aspecto muy relevante para entender el teatro del primer tercio del siglo xvi, la legislación canónica y civil que se aplica a tres realidades sociales: el matrimonio, el adulterio y la prostitución. En este sentido, la autora destaca que «la importancia de comprender con claridad el tejido de leyes, canónicas y civiles, en el que nuestros personajes están inmersos nos ayudará en buena medida a entender sus acciones». Además, este conjunto de leyes vigentes en el tiempo habilita «la posibilidad de la risa, de lo cómico, de lo permitido y lo prohibido, de lo nuevo, de lo conocido, de salir de los límites impuestos» (p. 52).

La tercera y última parte de este capítulo teórico inicial está dedicada al «Contexto moral» que define el pensamiento de los inicios del siglo xvi. Así, se muestra que el humanismo europeo y su desarrollo en territorio español es clave para entender determinadas ideas que recorren la *Égloga de Plácida y Vitoriano* y la *Comedia Serafina*. Es importante en este apartado la consideración relevante que se le concede al género del diálogo y su tradición, e incluso a otros géneros híbridos, como vehículo de expresión moral (pp. 77-79 y 105-114). En este sentido, la autora señala que la «utilización de este género por los moralistas tiene que ver con el hecho de que sea el que mejor alcanza al público determinado, que es, en definitiva, a quien van dirigidos estos escritos». Además, continúa indicando que la elección del diálogo está condicionada «por el destinatario, que vería en la potencial dramaticidad de estos textos un aliado para su comprensión y que, desde luego, supone un punto de contacto fundamental con el género dramático, de tal forma que tampoco lo podemos perder de vista en un estudio consagrado a la comprensión de textos teatrales» (pp. 78-79).

Tras esta breve consideración sobre el nuevo cauce genérico que recogerá esta nueva manifestación cultural humanista, se da paso al estudio de la situación de la moral en la España de los inicios del siglo xvi (pp. 79-105). Laura Mier reseña a los principales tratadistas amorosos que influyeron ideológicamente en la Península Ibérica: Erasmo de Rotterdam, Antonio de Guevara y Pedro de Luján. Además, dedica una gran

atención a los escritos de Juan Luis Vives, «por constituir el modelo de comportamiento que los personajes teatrales no siguen» (pp. 88-89). Este apartado consagrado a la figura del tratadista (pp. 91-100) es muy amplio con respecto al resto de los epígrafes del tema, y contiene numerosas citas explícitas de los tratados del autor acerca del matrimonio y de la vida de las doncellas. Aunque ciertamente es muy ilustrativo, el epígrafe quizás resulte algo extenso, como ella misma reconoce (p. 98), porque, además, su aplicación a las dos obras que se estudian no resulta válido, dado que su ideología solo es adaptable al teatro de Torres Naharro, autor que no se estudia en esta ocasión, aunque sí se ofrecía un amplio examen de su obra en la tesis doctoral de la que parte este estudio. En cualquier caso, su presencia aquí denota que Laura Mier posee un sólido conocimiento de la tratadística amorosa de la época. Asimismo, tampoco se olvidan otros nombres relevantes en este asunto, como Fray Martín de Córdoba, que escribieron sobre el matrimonio y la educación de la mujer desde fines del siglo xv.

Tras este gran bloque teórico dedicado al contexto cultural con el que se inicia la monografía, se da paso al segundo capítulo, «La *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina (¿1513?)» (pp. 115-162), que pretende ser un análisis teatral de la pieza poniéndola en relación con la teoría amorosa descrita en el apartado anterior. De esta manera, se da una aplicación práctica a la teoría expuesta en sus diversas facetas.

Antes de analizar con detenimiento la obra de Encina, Laura Mier realiza una importante recapitulación de la controversia acerca de la ausencia o la pérdida de teatro en la Edad Media hasta llegar a Encina y a la *Celestina*, a pesar de que las obras estudiadas corresponden a una etapa un poco posterior al inicio del teatro en Castilla, ya que *Plácida y Vitoriano* se compuso (y quizá se representó) hacia 1513. En este sentido, la autora contextualiza las tradiciones literarias de las que parte Encina y que le convierten, si no en «padre» del teatro castellano, en unificador de las variadas y diversas tradiciones previas con los planteamientos más propiamente humanistas (pp. 115-120).

De la misma forma, no se pasan por alto todas las implicaciones del género teatral, ofreciendo un estudio que engloba la especificidad del género dramático y su dualidad. Así, el análisis del aspecto espectacular de la égloga no solo se reduce al último apartado (pp. 160-162), sino que en cinco de los ocho epígrafes totales, la autora pretende mostrar la teatralidad de cada aspecto de la pieza tratada. Así, tras estas secciones dedicadas a la figura de Encina y a la égloga en cuestión (pp. 115-124), Laura Mier analiza varios elementos destacados de la obra, como «El mundo cortés de Plácida y Vitoriano» (pp. 124-132), «El mundo urbano: Fulgencia y Eritea» (pp. 133-137) y «El mundo rústico» de Gil Cestero y Pascual (pp. 137-146), atendiendo a algunos rasgos esenciales, como el sayagués, o su función teatral dentro de la pieza, con el estudio del introito; otro

apartado distinto se centra en la importancia de la música como elemento vertebrador de la égloga (pp. 146-159), deteniéndose en la función estructural de determinados componentes presentes en la obra como el eco, la *Vigilia de la enamorada muerta*, los villancicos y las danzas, para concluir el análisis dramático con el estudio y las implicaciones del empleo del *Deus ex machina* (pp. 159-162).

Tomando este bloque en conjunto, hay que decir que Laura Mier ha conseguido realizar no solo un estudio de los motivos amorosos presentes en la última égloga compuesta por Encina, sino que además ha realizado el esfuerzo de encajar los elementos de la lírica amorosa en el engranaje dramático que hace de la pieza un espectáculo teatral complejo. Su concienzudo estudio da sentido a la introducción de los tópicos amorosos cuya inserción en la pieza ha originado que gran parte de la crítica haya realizado juicios de valor negativo en torno a la teatralidad de la obra y la conveniencia del tópico amoroso (p. 126). Uno de los aspectos que más ha despistado a los estudiosos es el del sentido de la escena urbana de Fulgencia y Eritea con respecto a la escasa relevancia de la misma en el desarrollo argumental de la pieza (p. 133). La estudiosa, gracias a su análisis acertado de la escena entre Eritea y Fulgencia y entre esta y Vitoriano (pp. 133-136), consigue despejar su significado.

En definitiva, Laura Mier concede gran importancia a la esfera de lo interdisciplinar, puesto que en su estudio toma elementos teóricos, como pueden ser la filosofía, la legislación y la moral de la época, pero también otras facetas artísticas como la música. A pesar de que «resulta muy difícil aventurar hipótesis en este terreno, en el que tenemos tan poca información» (p. 158), la estudiosa se arriesga a dar interpretaciones sobre la presencia de villancicos en escena. De esta manera, hace especial hincapié en el lado espectacular del teatro, de manera que su estudio no solo se centra en mostrar los motivos amorosos presentes en la pieza, sino también en los sentidos y funciones dramáticas de la música, la danza y de otros elementos que tradicionalmente se han estudiado a la luz de planteamientos meramente literarios (pp. 157-158).

Por último, el tercer bloque, final de la monografía, está dedicado al estudio de la anónima *Comedia Serafina* (pp. 163-206). En un estadio previo al análisis teatral de la pieza, Laura Mier dedica unas líneas a explicar aspectos relacionados con la historia editorial de la suelta que transmite la pieza, sus impresores y demás aspectos mercantiles, supliendo, así, la falta de biografía del autor, que permanece siendo una incógnita. Tras ello, la autora dirige su mirada a aspectos como la «Erotología y comicidad», atendiendo a la parodia del amor cortés y al debate sobre el amor en la obra (pp. 170-180), y a elementos integradores del espectáculo teatral como la «Epístola amorosa» (pp. 180-191), la presencia del disfraz (pp. 191-201) o el personaje del cornudo (pp. 202-205).

Este es, sin duda, el apartado más original y arriesgado de todos, por cuanto significa dedicar el estudio a una obra que queda fuera del canon teatral del Quinientos. Al mismo tiempo, la *Comedia Serafina* «encuentra sus raíces en el mundo universitario de la comedia humanista» (p. 167), hecho que la aleja de las obras teatrales representadas ante un público cautivo, en un ambiente cortesano y cerrado, como puede ser el caso de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, representada seguramente en la curia romana. Con este análisis de la obra anónima, Laura Mier demuestra poseer un conocimiento importante de los motivos amorosos en el teatro del primer tercio del siglo XVI, tanto en obras teatrales de carácter cortesano, como las piezas pertenecientes a la tradición de la comedia humanística y el mundo universitario que las encierra (p. 168). Así, la estudiosa aporta una investigación sólida sobre la materia amorosa vigente a fines del siglo XV e inicios del XVI.

El hecho de que la *Comedia* continúe la tradición humanística hace que el autor emplee un uso teatral de la epístola amorosa; por ello, la autora cree que es necesario profundizar en el uso de la forma epistolar en la época para comprender mejor el teatro renacentista (p. 180). Este apartado teórico, que se inserta aquí de forma novedosa y que es algo extenso (pp. 180-191), quizás hubiera tenido mejor cabida en el capítulo teórico, en un epígrafe aparte, o en un apartado del «Contexto moral», donde se estudia la tratadística matrimonial, dado que parte de esta sección que aquí se inserta tiene que ver con la nueva corriente humanística y con la tratadística amorosa. Claro que, por otro lado, es perfectamente entendible que el espacio dedicado a las epístolas amorosas y su estado de la cuestión dé perfectamente cabida en este apartado, dada su brevedad y desarrollo en la *Comedia Serafina*.

Tras el cierre de este capítulo, concluye el apartado dedicado al análisis de las piezas teatrales y, con él, el grueso de la monografía de Laura Mier. A continuación, un breve apartado de recapitulación actúa a modo de epílogo, recogiendo las «Conclusiones» finales del estudio (pp. 207-212). Por otra parte, el listado final de referencias bibliográficas empleadas en la monografía es muy amplio (pp. 213-238); abarca desde estudios canónicos y tradicionales de críticos del teatro renacentista, como las nuevas tendencias semióticas de entender y estudiar el teatro, teniendo en cuenta las publicaciones más recientes sobre el tema de estudio. Sin embargo, no por ello debe inferirse que lo que se ha producido ha sido un acopio de materiales bibliográficos; todo lo contrario, cada entrada bibliográfica está perfectamente explicada, empleada y argumentada en el cuerpo del propio estudio.

Por otra parte, al inicio de su estudio monográfico, Laura Mier señalaba la lamentable situación en la que se encuentran hoy muchos textos teatrales del Renacimiento español, careciendo de «ediciones modernas fiables», de «ediciones críticas serias», con ausencia de textos «moder-

namamente editados, así como la dificultad añadida de trabajar con meras transcripciones de los textos, que nos reveló enseguida el punto de olvido al que han quedado relegadas muchas de las manifestaciones dramáticas del siglo XVI por los estudiosos» (pp. 27-28). Tras el acercamiento a *Motivos amorosos del teatro renacentista*, solo cabe constatar que Laura Mier ha contribuido a solucionar parte de los numerosos problemas con los que cuenta hoy el estatus del teatro renacentista. Efectivamente, la monografía ha favorecido la revalorización del teatro del primer tercio del siglo XVI, aun siendo consciente de lo mucho que queda por hacer en este sentido, a pesar de que poco a poco se vaya avanzando en el mejor conocimiento de nuestro teatro renacentista (pp. 17-18).

De esta manera, con *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina»*, Laura Mier logra su objetivo de llenar el hueco crítico sobre el estudio teatral de las piezas dramáticas del primer tercio del siglo XVI español. La autora realiza un importante estudio de una faceta del teatro renacentista español; es este, el del teatro del Quinientos, un campo de estudio imprescindible para equilibrar la balanza ante tantos estudios dedicados al teatro barroco. Además, el estudio de Laura Mier no deja de tener en perspectiva y de poner en práctica una consideración de los textos teatrales como el resultado de un complejo indisoluble de literatura y espectáculo, que debe ponerse en juego en su estudio. Es por ello, también, un trabajo de referencia para el conocimiento en profundidad de nuestro teatro renacentista.

Sara Sánchez-Hernández¹
Universidad de Salamanca & IEMYRhd

1.- El presente trabajo ha sido cofinanciado por la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación, y por el Fondo Social Europeo, Programa Operativo de Castilla y León.

Suplemento bibliográfico

Celestina: Documento bibliográfico (suplemento número 39)

Devid Paolini
The City College of New York

2515. ÁLVAREZ MORENO, Raúl, «Notas a la ilustración de un duelo: el suicidio de Melibea en los grabados antiguos de *Celestina*», *eHumanista* 35 (2016), 311-331.

Se estudia el patrón iconográfico del suicidio de Melibea señalando la posibilidad de que su realización se debió a la intención de los editores de dar una lectura moralizadora de la obra frente a su innata ambigüedad.

2516. BASTIANES, María, «Entrevista con Ángel Facio, director de teatro», *Celestinesca* 40 (2016), 229-242.

Una entrevista al director Ángel Facio acerca de su adaptación del clásico español que se estrenó en Colombia en 1979.

2517. BASTIANES, María, «De *La Celestina* de Rojas a la adaptación de Alejandro Casona. Un estudio comparativo», *eHumanista* 35 (2016), 238-256.

El trabajo presenta un análisis comparativo de la adaptación de *LC* que realizó Alejandro Casona en 1965 para la compañía Lope de Vega.

2518. CANET, José Luis, «La edición burgalesa de la *Comedia de Calisto y Melibea*: ¿manipulación lucrativa de su fecha de impresión?», *eHumanista* 35 (2016), 408-438.

El estudioso propone una fecha más tardía para el ejemplar de la *CCM* que se conserva en la Hispanic Society of America así como la pérdida de un cuadernillo al principio y el posible contenido de una hoja final (también perdida).

2519. CANET, José Luis, «Giraldi Cinthio, la comedia y la *Celestina*», *Studi giraldiani* 3 (2017), 9-70.

Un análisis de las ideas expresadas por Giraldi Cinthio en su *Discorso* acerca de la comedia, la tragedia y *LC*. Todo parece indicar que nunca vio a un ejemplar de la obra maestra española.

2520. CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «Notas sobre *El Manuscrito de Palacio II-1520*, adiciones marginales y controversias filológicas», *Celestinesca* 40 (2016), 9-52.

Un detenido estudio de los dos diferentes estadios del Manuscrito de Palacio, analizando, en particular, la mano del primer copista y las adiciones del segundo. Señala, al mismo tiempo, algunas posibles soluciones para algunos de los problemas todavía sin solución del primer acto: de Minerva con el can y la abuela de Calisto con el simio, hasta los huevos cocidos.

2521. CARMONA, Fernando & Johanna VOLLMEYER, «‘Das sind ja unheimliche Spiele, die ihr treibt’. *La Celestina* en el expresionismo alemán», *eHumanista* 35 (2016), 332-350.

Un estudio de la adaptación libre de *LC* al alemán a cargo de Alfred Wolfenstein que se estrenó en teatro en 1928. En particular se centra en los cambios estéticos y temáticos del que fue objeto el género dramático durante el expresionismo alemán.

2522. CASAS AGUILAR, Anna, «Hacia una nueva subjetividad: La figura del padre en la novela sentimental y *La Celestina*», *Celestinesca* 40 (2016), 53-72.

Pleberio es una parodia de la figura del padre de las novelas sentimentales. Sin embargo, el padre de Melibea tiene una nueva subjetividad que lo aleja del clásico personaje paterno autoritario e imparcial para presentarlo como un ser más humano en relación con la muerte de su amada hija.

2523. GÓMEZ GOYZUETA, Ximena, «De viva y vieja voz: *Celestina* por sí misma», *Celestinesca* 40 (2016), 73-86.

Si por un lado el personaje de *Celestina* forma parte de la tradición misógina, por el otro el perspectivismo del diálogo celestinesco permite superar esa tradición presentando a una alcahueta consciente de sí misma y capaz de subvertir los defectos que le achacan a su favor.

2524. LÓPEZ GONZÁLEZ, Luis F., «Voyeurism and Shame: The Pleasure of Looking and the Pleasure of Being Looked at in *La Celestina*», *Celestinesca* 40 (2016), 87-116.

Tras analizar la importancia de la mirada en *LC*, el artículo se detiene en el estudio de la interacción entre el voyeurismo y la vergüenza en el episodio de la unión sexual entre Pármeno y Areúsa y los dos encuentros amorosos de Calisto y Melibea.

2525. MARTÍ CALOCA, Ivette, «‘Saltos de gozo infinitos’: Melibea como gran depredadora», *eHumanista* 35 (2016), 296-310.

Tras una breve reseña de los diferentes estudios que se han ocupado de las canciones de Lucrecia y Melibea en el acto XIX, la autora presenta su propio análisis de las octavillas que canta la criada: por un lado nos muestran a una Melibea desconcertante y fascinante al mismo tiempo, y por el otro se caracterizan por una ironía dramática sin par en la obra.

2526. MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, «*Ex visu* en *La Celestina*. Los personajes como reflejo de la mirada de los otros», *eHumanista* 35 (2016), 369-376.

El artículo se enfoca en la importancia del ver y mirar en la obra como elementos que relacionan entre sí los personajes y sus deseos.

2527. MIER, Laura, «Melibea, Plácida y Serafina: tres muertes violentas en el primer teatro clásico», *Celestinesca* 40 (2016), 117-134.

El trabajo analiza y compara el suicidio por amor del personaje femenino en tres obras escritas en años muy cercanos: *LC* de Rojas, la *Égloga de Plácida* y *Vitoriano* de Encina y la *Comedia Serafina* de Torres Naharro.

2528. MONTANER FRUTOS, Alberto y Eva LARA ALBEROLA, «La hechicería en *LC* desde el estudio de la magia», en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, ed. Emilio Blanco. Salamanca: SEMYR, 2016, 433-82.

Tras una revisión de las principales posturas de la crítica acerca de la presencia de la magia en *LC*, el artículo analiza la hechicería en la obra desde el punto de vista de la magia como disciplina en sí misma, lejos de una postura histórica-literaria que se ha seguido hasta el momento.

2529. MONTERO, Ana Isabel, «'Pues no la has tú visto como yo': Scrutinizing and Resignifying the Beauty Myth in *Celestina*», *eHumanista* 35 (2016), 351-361.

Señala cómo la obra se aleja de los ideales estéticos de belleza y fealdad de la época y cómo *Celestina* muestra su naturaleza artificial al preparar y vender afeites y remendar hímenes.

2530. PADILLA CARMONA, Carles, «Precedentes clásicos del conjuro del acto tercero de *La Celestina*», *eHumanista* 36 (2017), 231-240.

El artículo presenta un análisis del conjuro de *Celestina* enfocándose, en particular, en el objeto mágico que emplea la vieja alcahueta: un hilado. Además de Lucano y Mena, otra posible fuente del pasaje sería el *Satiricón* de Petronio.

2531. PAOLINI, Devid, «Algunas observaciones sobre el problema de la génesis de *Celestina*», *eHumanista* 35 (2016), 362-368.

El artículo presenta algunas consideraciones sobre el dramatismo de *LC* y la casi total ausencia de una tradición dramática en Castilla en la época y termina conjeturando la posibilidad de que un primer esbozo de la obra se haya gestado fuera de la península ibérica.

2532. PAOLINI, Devid, «De «viles acemileros» y «Minerva con el can»: una posible lectura», *Revista de filología española* 97.1 (2017), 205-214.

La breve nota intenta explicar el pasaje oscuro «Minerva con el can». La posible fuente podría ser el *Novellino* de Masuccio Salernitano.

2533. PEDROSA, José Manuel, «Cupido, Peropalo, Plutón y san Antonio de Padua: mito, rito e iconoclastia (entre *La Celestina* y Lope)», *eHumanista* 35 (2016), 475-494.

Un estudio del romance «Una estatua de Cupido» atribuido a Lope de Vega, cuyo tópico (el amante enfurecido que se enfada y se venga apedreando una estatua del dios del amor) se relaciona también con el conjuro a Plutón de *LC*.

2534. PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios y Antonio SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, «Posibles razones por las que la *Celestina* fue considerada anónima durante los siglos XVI-XVIII y creación de Rojas a partir del XIX», *Celestinesca* 40 (2016), 135-158.

El trabajo presenta un detenido análisis de los paratextos preliminares y se centra en la diferencia entre «auctor» (o sea el ‘cedente’) y «autor» (‘componedor, refundidor y editor’). Todo eso con el objetivo de explicar el porqué *LC* se consideró anónima durante los siglos XVI-XVIII y se atribuyó a Rojas a partir del siglo XIX.

2535. PRIETO DE LA IGLESIA, Remedios y Antonio SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, «Leyendo analíticamente la *Celestina*. Huellas en sus diálogos de la trama argumental de una comedia precedente», *eHumanista* 35 (2016), 377-407.

El estudio se enfoca en los diálogos de la *CCM* con el objetivo de señalar las diferentes huellas que permitirían reconstruir la trama original de lo que fue, *in principio*, una comedia humanística manuscrita (que luego Rojas amplió y empeoró).

2536. SAGUAR GARCÍA, Amaranta y Antonio CORTIJO OCAÑA, «La cuarta etapa de los estudios celestinescos», *eHumanista* 35 (2016), viii-xv.

Una breve introducción al monográfico dedicado a *LC* en el volumen número 35 (2016) de la revista *eHumanista*. Todas las contribuciones se reseñan en este suplemento.

2537. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «La desaparición de la traducción italiana de *Celestina* del mercado editorial en la segunda mitad del siglo XVI», en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, ed. Emilio Blanco. Salamanca: SEMYR, 2016, 625-642.

Estudia la trayectoria editorial y comercial de la traducción italiana de *LC* y cómo las ediciones sucesivas afectaron a la materialidad del texto hasta su agotamiento y desaparición a mediados del siglo XVI.

2538. SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, Samuel, «Prince Juan and Calisto: Reflections on a Historical Antecedent for a Literary Archetype», *Celestinesca* 40 (2016), 159-192.

Un estudio del contexto cultural en que se compuso *LC* con el objetivo de señalar algunas de las posibles fuentes de la obra maestra. Entre estas, se propone a la vida amorosa y la muerte del primogénito de los Reyes Católicos como modelo para el personaje de Calisto.

2539. TORREGROSA DÍAZ, José Antonio, «El texto de *Celestina*: hacia una *vulgata editio*», *eHumanista* 35 (2016), 257-276.

El estudio muestra algunas de las inexactitudes que todavía se recogen en las ediciones modernas de *LC* e invita a la preparación de una *vulgata editio* de la obra que tenga en consideración los avances de la crítica textual de los últimos años.

2540. XIAO, Yang, «Reseña y análisis del estudio comparativo entre *La Celestina* e *Historia del ala oeste*», *eHumanista* 35 (2016), 277-295.

Un repaso de los cinco estudios que hasta ahora han analizado y comparado la obra china *Historia del ala oeste* con *LC* señalando sus virtudes y defectos. El análisis llevado a cabo muestra la necesidad de volver a comparar las dos obras desde una nueva perspectiva.

2541. ZAFRA, Enriqueta, «Sexo en la ciudad: *La Celestina* y *La Lozana* para la clase del siglo XXI», *eHumanista* 36 (2017), 218-230.

Un acercamiento al contexto cultural de las dos obras mencionadas en el título con particular referencia a las costumbres y las leyes que se ocupaban de las prácticas sexuales de la época.

Celestina: Documento bibliográfico. Desajustes entre la base de datos bibliográfica *Bibliografía celestinesca* y los suplementos bibliográficos de *Celestinesca* (primera revisión)

Amaranta Sagar García
École Normale Supérieure de Lyon

Desde que comenzó su andadura en 2013, la base de datos bibliográfica on-line *Bibliografía celestinesca* (<http://parnaseo.uv.es/RefBase>) se ha convertido en una de las herramientas más útiles para los celestinistas de los últimos años. Sin embargo, con sus pocas más de dos mil entradas (2.023 durante la redacción de este documento) todavía está lejos de las 3.707 de los suplementos bibliográficos de *Celestinesca* (1.244 de «*Celestina*» by *Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985* y 2.463 de los repertorios bibliográficos desde el número 9.2 hasta el 40). Como el trabajo de una única persona que es, esta base de datos crece a ritmo desigual, lo que no obsta para que, en la actualidad, cubra la práctica totalidad de la crítica celestinesca desde el año 2000. Pero, al no depender directa ni exclusivamente de los repertorios bibliográficos de *Celestinesca*, en estos cuatro años se ha producido un desajuste entre las entradas consignadas por la base de datos on-line y la revista. Así pues, el objeto de este documento bibliográfico adicional es incorporar al cómputo de referencias bibliográficas de *Celestinesca* aquellos pocos más de doscientos registros de la base de datos que la revista no contempla. Rogamos por ello a los lectores que disculpen el menor grado de detalle con que se comentan las entradas en comparación con el documento bibliográfico habitual de *Celestinesca*.

2542. AGUIAR, Andrea Augusta de, *O discurso de Celestina: a construção e a desconstrução da personagem*, tesina de final de máster, Universidade de São Paulo, 2011.

Este trabajo busca establecer relaciones entre las caracterizaciones sociales, la ideología y los elementos lingüísticos que vinculan al personaje de Celestina a la enunciación. El discurso de Celestina surge de la crisis de los valores renacentistas y parece revelar la voz del autor, quien ahora encubre, ahora descubre sus intenciones, sus intereses y su trasfondo sociocultural (judío converso). El contenido es continuamente redefinido o vaciado de significado, lo que pone de manifiesto su carácter paradójico e irónico, y manifiesta la cultura humanística del autor. Desde el punto de vista del Análisis del Discurso, la autora aborda el análisis de los elementos de la Nueva Retórica que definen la ética discursiva de Celestina, con resultados que abren la puerta a varios campos de estudio. Entre éstos, la autora destaca el capítulo dedicado al análisis de la reformulación de la segunda carta de Séneca a Lucilio y el que identifica elementos que se pueden poner en relación con el esperpento de Valle-Inclán. Finalmente, la autora concluye que la principal característica del discurso de Celestina es su capacidad persuasiva, que le sirve para alcanzar sus objetivos personales y para destruir tanto como para construir con sus palabras. [Adaptación del resumen disponible en el repositorio digital de la Universidade de São Paulo: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-21102011-133141>> (fecha de consulta: 11/11/2017)]

2543. ÁLVAREZ-MORENO, Raúl, *Lenguaje, ideología y conflicto semántico en Castilla a finales del siglo xv: hacia un estudio del significado como contienda y de sus consecuencias en «Celestina»*, tesis doctoral, Michigan State University, 2008.

Partiendo de la base de que nuestras construcciones del significado son creaciones culturales aprendidas y con innegables vínculos ideológicos, el autor defiende que el uso performativo y contingente del lenguaje en *Celestina* es una causa inherente a la discordia ontológica, axiológica y hermenéutica que evidencia la obra, y no una manifestación externa o formal de ésta. En consecuencia, el continuo forcejeo sobre el significado de términos religiosos, morales y legales cruciales que percibimos en su discurso es principalmente lingüístico y surge del enfrentamiento entre la manera subordinada y hegemónica en que el poder concibe el lenguaje, destinada a fijar y controlar sus significados, y el acercamiento retórico-instrumental de los autores de *Celestina* al lenguaje. Éstos aprovechan las posibilidades lingüísticas y semánticas de la lengua, explotan los múltiples significados de las

palabras y sugieren factores performativos, relacionales, particulares y contextuales que tienen el poder de influir sobre la construcción de significado para, a través de ello, cuestionar la trascendencia de las categorías dogmáticas y el alcance real del poder. Así pues, esta tesis doctoral devuelve algunas de las cuestiones interpretativas de *Celestina* más controvertidas al terreno del lenguaje y de la retórica, ofrece una explicación para la coexistencia de interpretaciones opuestas igualmente plausibles y defiende la imposibilidad de hallar una única lectura verdadera. [Adaptación del resumen disponible en ProQuest Dissertations and Theses: <<https://search.proquest.com/docview/85685598>> (fecha de consulta: 11/11/2017)]

2544. ÁLVAREZ-MORENO, Raúl, «Spatial Practices in Medieval Spain: The Production of Space and Its Processes in *Celestina*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 35.3 (2011), 447-466.

El estudio del espacio, en tanto que uno de los aspectos controvertidos de la obra, ha recibido una considerable atención en *Celestina*. No obstante, la crítica generalmente se ha centrado en la identificación de los «lugares reales» donde las acciones podrían haber tenido lugar, en el desentrañamiento de su simbolismo alegórico, en el trazado físico-descriptivo de los lugares o en el establecimiento de contrastes entre sus límites. Partiendo de una visión constitutiva del lenguaje y una aproximación centrada en los procesos espaciales, además de los resultados, este artículo analiza el modo mediante el cual el espacio es experimentado y construido en *Celestina*. Más concretamente, se propone aquí que la peculiar producción del espacio en la obra es dictada en gran medida por una intensificación de elementos constitutivos y relacionales en la producción de los significados, lo que la convierte en uno de los mejores ejemplos literarios de semántica constitutiva y relacional. Para mostrar esta posición, tras caracterizar la forma general de construir los espacios, evaluamos tres grandes elementos definidores en la práctica espacial celestinesca: indefinición de los dualismos espaciales, importancia de los lugares intermedios y relevancia de algunos procesos particulares de configuración espacial. Nos centramos más en éstos últimos —almacenamiento, vaciado, reciclaje, remarcación o circulación— por haber sido apenas estudiados, resultar fundamentales a la hora de definir personajes, conceptos o trama, así como por su peso en la construcción dinámica del mundo de la obra y sus implicaciones ideológicas. [Resumen del autor para la revista: <<http://www.jstor.org/stable/41636553>> (fecha de consulta: 11/11/2017)]

2545. ARONNA, Michael, «Notions of the Popular Subject and the Role of Learned Plebeian Speech in the *Celestina*», *Romance Languages Annual* 2 (1990), 317-322. (*)

2546. ARONSON-FRIEDMAN, Amy, «Identifying the Converso Voice in Fernando de Rojas' *La Celestina*», *Mediterranean Studies* 13 (2004), 77-105.

Partiendo de la base de que es posible identificar una serie de rasgos comunes a los autores conversos, la autora busca evidencias de los mismos en *Celestina*. Interpreta el acróstico (y la ausencia de éste en la *Comedia* de Burgos) como una estrategia para proteger la identidad del autor, acepta y apoya las lecturas del planto de Pleberio en clave pesimista-existencialista conversa, y destaca la ironía con que se tratan los temas de la limpieza (de sangre), el linaje y la religión como evidencias del carácter converso del autor. Fundamentalmente útil como revisión de la crítica favorable a la interpretación conversa de *Celestina*, ya que no hay discusión ni análisis.

2547. BARANDA, Consolación, «*La Celestina*» y el mundo como conflicto, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

Detallado análisis del contexto filosófico, académico e intelectual del autor de *Celestina* que intenta explicar los vínculos con el epicureísmo que se han querido ver en algunos pasajes de la obra a través de la formación como jurista de Fernando de Rojas, más que a través de cuestiones raciales o de personalidad. Concluye que el pesimismo y el descreimiento que tanto sorprende en *Celestina* antes es resultado de una deformación profesional y filosófica que de una actitud deliberadamente heterodoxa.

2548. BARANDA, Consolación, «Marginalia a un ejemplar de la *Tragicomedia* (Zaragoza, 1507)», en en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 268-309.

Se trata del mismo artículo consignado con el número 1863 en los repertorios bibliográficos de *Celestinesca* (segunda etapa), publicado nuevamente.

2549. BATAILLON, Marcel, «*La Celestine* según Fernando de Rojas: el caballero de Olmedo», *Lope de Vega: el teatro*, Barcelona: Taurus, 1989, vol. 2, 101-117. (*)

2550. BATAILLON, Marcel, «Tuteo, diálogo y aparte: de la forma al sentido», *Historia y crítica de la literatura española 1.1*, Alan D. Deyermond (ed.), Barcelona: Crítica, 1979, 517-520.

Fragmento de *La Célestine selon Fernando de Rojas* en que se destaca el papel del tuteo, convención teatral que rompe con la estratificación de la sociedad; del diálogo cómico, más animado que el real a pesar de su apariencia realista, y de los apartes, a través de los cuales es posible el doble juego de los personajes.

2551. BELTRÁN-LLAVADOR, Rafael y José Luis CANET (eds.), *Cinco siglos de «Celestina». Aportaciones interpretativas*, Valencia: Universitat de València, 1997.

Recopilación de trabajos de varios celestinistas que, individualmente, sí están recogidos en los suplementos bibliográficos de *Celestina*. Esta entrada responde a simples criterios de catalogación.

2552. BERECOCHEA, Ximena, «Calisto: ruptura con la tipificación de un amante ideal», *Divergencias: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios* 8.2 (2010), 16-27.

Análisis del personaje de Calisto desde el punto de vista de su ruptura con la idealización cortés y neoplatónica del amante. Aunque concebido como una parodia, los defectos de Calisto dotan de humanidad, y por lo tanto de realismo, al personaje, en lo que reside su mayor mérito artístico.

2553. BERGER, Philippe, «L'ambigüité du temps dans *La Celestina*», en *Ambigüités / Ambivalences: actes du colloque international organisé les 13, 14 et 15 mai 1993 par le Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Rouen*, Anne-Marie Vanderlyden (ed.), Rouen: Université de Rouen, 1995, 255-268.

En *La Celestina* primitiva la organización del tiempo dramático es rigurosísima. La versión definitiva manifiesta una disposición opuesta: en los *autos* añadidos los elementos temporales se mezclan y se contradicen hasta dejar una impresión de incoherencia. El autor, obligado a ampliar y modificar su obra, no pudo seguir dándole al tiempo un papel esencial, ni siquiera secundario, en los objetivos dramáticos que se había fijado. [Resumen del autor para el volumen]

2554. BERGMANN, Alexandra Thais, «Caos litigioso: 'Celestina' y la épica», tesis doctoral, University of Minnesota, 2007.

Tesis doctoral que propone que *Celestina* recupera y reutiliza temas y motivos que también se encuentran en la épica medieval y clásica. Analiza los personajes de Calisto, Melibea y Celestina en relación con temas épicos tales como la guerra, el heroísmo, las armas y los enemigos, sólo para concluir que en *Celestina* se parodian algunos de los rasgos característicos de los personajes épicos. Puesto que la sociedad resulta claramente subvertida en la obra, la autora propone que en *Celestina* la épica sirve de punto de encuentro entre el pasado y el presente, y como recurso para reflexionar críticamente sobre la relación entre ambos. [Adaptación del resumen disponible en ProQuest Dissertations and Theses: <<https://search.proquest.com/docview/304823400>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2555. BIDWELL-STEINER, Marlen, «Sex Acts in *La Celestina*: An *ars combinatoria* of Desire», *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 38.4 (2015), 121-144.

Interpreta los tres encuentros sexuales descritos en la *Tragicomedia* como metáforas de los tres ejes principales del texto: el amor (cortés), el honor y el dinero. Asimismo, mientras que la crítica ha venido aplicando la imagen de la rueda de la Fortuna a *Celestina* de manera exclusivamente simbólica, este artículo la considera un elemento estructural de la obra y pone su finalidad en relación con la *ars combinatoria* de Ramón Llull. Al aplicar los principios menemotécnicos llullianos vemos cómo los valores del texto pasan de hombres a mujeres y, en consecuencia, alteran su significado e implicaciones. Estas alteraciones probablemente divertieron a los lectores del momento, pero son también evidencias de una sociedad en proceso de cambio. [Adaptación del resumen del autor para la revista: <<http://jps.library.utoronto.ca/index.php/renref/article/view/26376>> (fecha de consulta: 21/11/2017)]

2556. BINOTTI, Lucia, «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and the 'Questione della Lingua' after Bembo's *Prose*», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 311-339.

Contextualización de la edición de Venecia, Gabriel Giolito de Ferraris, 1553 (al cuidado de Alfonso de Ulloa) en la polémica de la «Questione della lingua». La autora defiende que, a pesar de estar en caste-

llano, responde a las mismas aspiraciones lingüísticas que el resto de producción del impresor por aquellos años, destinada a promover la lengua vernácula italiana como vehículo de cultura. Esto se manifiesta en los paratextos y en la materialidad misma de la edición, que probablemente contribuyeran a canonizar la obra en Italia.

2557. BLINI, Lorenzo, «La crítica textual como herramienta del traductor de textos antiguos: el caso de las versiones italianas modernas de *La Celestina*», en *Las herramientas del traductor*, Esther Morillas y Jesús Álvarez Polo (eds.), Málaga: Ediciones del Grupo de Investigación Traductología, 2002, 61-90.

Artículo que se ocupa del texto base de las traducciones italianas modernas de *Celestina*. Refleja cómo las decisiones editoriales de las ediciones críticas del texto en castellano en las que se basan las traducciones italianas influyen sobre éstas y pone en tela de juicio la fidelidad —o la falta de ésta— con que los traductores reproducen algunas de las decisiones editoriales más cuestionables sin pararse a evaluarlas o a justificarlas desde el punto de vista filológico. Aboga por una mayor transparencia en lo referente a las intervenciones de los traductores sobre su texto base y el empleo de traductores con formación filológica.

2558. BOTTA, Patrizia, «Ancora sulla genesi e paternità de *La Celestina*», *Cultura Neolatina* 55 (1995), 269-283.

Comentario de la hipótesis sobre la autoría de María Remedios Prieto de la Iglesia y Antonio Sánchez Sánchez Serrano que, a su vez, sirve de síntesis de los problemas de autoría de *Celestina*.

2559. BOTTA, Patrizia, «El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, 91-113.

Análisis de los cambios textuales entre *Comedia* y *Tragicomedia*, con una detallada discusión de las variantes, su tipología y sus consecuencias para la segunda versión. La naturaleza y el alcance de estos cambios lleva a la autora a afirmar que se trata de correcciones y modificaciones que responden a la última voluntad del autor.

2560. BOTTA, Patrizia, «El romance a Valencia de Alonso de Proaza (2)», en «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, Devid Paolini (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, vol. 2, 38-44.

Trabajo interesante por su relación con el editor de *Celestina*, pero que no afecta en modo alguno a la obra.

2561. BOTTA, Patrizia, «Emilio de Miguel Martínez, 'La Celestina' de Rojas», *Celestinesca* 22.2 (1998), 69-80.

Detallada reseña del libro indicado en el título, que consignamos por tratarse de un artículo de *Celestinesca* y de un trabajo de interés celestinesco, aunque actualmente las reseñas no sean nuestra prioridad.

2562. BOTTA, Patrizia, «*La Celestina* e il doppio giardino ('huerta' / 'huerto')», *Riscritture dell'Eden: il giardino nell'immaginazione letteraria, da Oriente a Occidente*, Andrea Mariani (ed.), Venezia: Mozzanti, 2007, vol. 4, 77-89. (*)

2563. BOTTA, Patrizia, «Re: Francisco Rico, 'Voici les détails exacts' (sobre *La Celestina* de Biblioteca Clásica)», *Celestinesca* 27 (2003), 213-214.

Respuesta de la autora a la nota de Francisco Rico mencionada en el título, recogida más adelante en este mismo repertorio, inserta en la polémica que enfrentó a ambos estudiosos en torno a la edición de *Celestina* coordinada por el primero para la editorial Crítica.

2564. BOTTA, Patrizia, Kurt REICHENBERGER, Joseph T. Snow y Fernando CANTALAPIEDRA EROSTARBE (eds.), *Tras los pasos de la «Celestina»*, Kassel: Reichenberger, 2001.

Recopilación de trabajos de varios celestinistas que, individualmente, sí están recogidos en los suplementos bibliográficos de *Celestina*. Esta entrada responde a simples criterios de catalogación.

2565. BOTTA, Patrizia y Francisco LOBERA, «El texto de *La Celestina*'», en *IV Seminario del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles: «La Celestina»* (Soria, 24-28 de junio de 1995), conferencia inédita, Soria, 1995.

Guión inédito, aunque luego varias veces retomado, de las secciones asignadas a Patrizia Botta en la conferencia homónima, en el cual se habla de las dificultades que plantea la tradición textual de *Celestina*

a la hora de realizar una edición crítica y cómo proceder a ello. Sigue una explicación de los criterios seguidos para fijar el texto de una primera edición basada en criterios realmente ecdóticos.

2566. CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «Problemas didácticos sobre la estructura de *La Celestina* y el problema de su autoría», en *Actas das I Xornadas de Didáctica da Literatura: 19, 20 e 21 de febreiro de 1987*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1989, 41-54. (*)

2567. CARMONA RUIZ, Fernando, «*La Celestina* según José Musso Valiente», en *José Musso Valiente y su época, (1785-1838): la transición del Neoclasicismo al Romanticismo. Actas del Congreso Internacional celebrado en Lorca los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2004*, Santos Campoy García, Manuel Martínez Arnaldos y José Luis Molina Martínez (eds.), Murcia: Universidad de Murcia, 2006, vol. 2, 539-548.

Comentario de las observaciones de José Musso Valiente sobre *Celestina* en 1824 a raíz de la aparición en 1822 de la edición de León de Amarita, que a la vez contiene un rápido repaso de la recepción de la obra hasta el siglo XIX. Musso se hace eco de las polémicas neoclásicas en torno al género, la autoría y la moralidad de la obra, y nos proporciona su visión personal sobre la misma, nada halagüeña, aunque no por ello deja de reconocer las virtudes literarias de la obra.

2568. CARO VALVERDE, M^a Teresa, «La identidad subversiva de *La Celestina*», en *Lengua, literatura y género: X Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Francisco Gutiérrez García *et al.* (eds.), Jaén: Universidad de Jaén, 2009, 629-640.

Contribución centrada en la ironía y la reinterpretación del sentido de las *auctoritates* de *Celestina* vistas desde la perspectiva de la teoría literaria y la libertad creativa. El aspecto de crítica de género del artículo contrasta la construcción de los personajes femeninos en la literatura medieval como manifestaciones de la fantasía masculina y la construcción de los personajes femeninos en *Celestina* como deformaciones de esa misma fantasía. El papel protagónico de las mujeres en la obra posiblemente sea otra manifestación del carácter subversivo y heterodoxo de *Celestina*.

2569. CARO VALVERDE, M^a Teresa, «La enseñanza ilustrada de los clásicos: crónicas de José Musso sobre el *Quijote* y *La Celestina*», en *José Musso Valiente y su época, (1785-1838): la transición del Neoclasicismo al Romanticismo. Actas del Congreso Internacional celebrado en Lorca los días*

17, 18 y 19 de noviembre de 2004, Santos Campoy García, Manuel Martínez Arnaldos y José Luis Molina Martínez (eds.), Murcia: Universidad de Murcia, 2006, vol. 2, 527-538.

Tras un repaso de los planteamientos teóricos estéticos de los siglos XVIII y XIX y de su repercusión en la sociedad española decimonónica, la autora pasa a destacar la inmunidad de Musso ante estas ideas y a analizar cómo se manifiesta en su análisis de *Celestina* y el *Quijote*. Éste perpetúa fundamentalmente las ideas neoclásicas sobre ambas obras y desaprovecha las posibilidades interpretativas que habían abierto los Románticos y algunos grandes pensadores de la Ilustración al poner de relieve el papel de la imaginación en el proceso creador.

2570. CARPENTER, Dwayne E., «The Sacred in the Profane: Jewish Scriptures and the First Comedy in Hebrew», en *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary*, Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, 229-236.

Artículo sobre la traducción al hebreo de *Celestina* de Ben Samuel Tsarfati que faltaba por clasificar, ya que el resto de contribuciones del volumen en que se inserta ya habían sido recogidas en el repertorio bibliográfico de *Celestinesca*. Contextualiza la obra de Tsarfati dentro de la problemática de la pertinencia del teatro en el contexto judío del siglo XVI.

2571. CARRASCO, Félix, «La *Thebayda* versus la *Celestina*: perspectivas ideológicas», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, 189-204. (*)

2572. CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo, «Una aproximación a las relaciones entre la cultura nobiliaria y el mundo clásico», en *El mundo social y cultural de la «Celestina». Actas del Congreso Internacional de la Universidad de Navarra*, Ignacio Arellano Ayuso y Jesús María Usunáriz Garayoa (eds.), Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2003, 71-92.

Contribución al volumen colectivo *El mundo social y cultural de la «Celestina»* que no había sido catalogado anteriormente debido a no tener que ver directamente con *Celestina*. Sin embargo, debido a que los editores lo consideraron adecuado para aparecer en un volumen dedicado a *Celestina*, nos parece pertinente consignarlo.

2573. CASTRO, Américo, «Hacia la novela moderna: voluntad de existir y negación de los marcos literarios en *La Celestina*», en *Historia y crítica de la literatura española 1.1*, Alan D. Deyermond (ed.), Barcelona: Crítica, 1979, 525-528.

Fragmentos de «*La Celestina*» como contienda literaria que ven en la transgresión y la reinterpretación de las convenciones genéricas y de construcción de las tramas y los personajes el primer paso hacia lo que más tarde será la novela.

2574. CHICHARRO, Dámaso, *Orígenes del teatro: «La Celestina». El teatro preloquista*, Madrid: Cincel, 1980. (*)

2575. CLARK, Zoila Y., «La pasión de Melibea: el deseo femenino en *La Celestina*», en *Fulfilling our Dreams by Bringing all Cultures Together*, Scarborough: National Association of African American Studies, 2008, 1147-1162. (*)

2576. CONDE, Juan Carlos (ed), *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007.

Volumen de actas dedicado exclusivamente a *Celestina*, cuyos artículos también recogemos en este suplemento especial.

2577. CONDE, Juan Carlos, «Prólogo a la celebración de un aniversario probable: la *Comedia*, la *Tragicomedia*, y *Celestina*», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. vii-xiv.

Introducción al volumen de actas. Lo consignamos para no dejar incompleto el catálogo.

2578. CONDE, Juan Carlos, «1989-1999: diez años de *La Celestina*, Manuscrito de Palacio», en *Los orígenes del español y los grandes textos medievales: «Mío Cid», «Buen Amor», «Celestina»*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid: CSIC, 2001, 265-288.

Sucinto resumen de la historia crítica del Manuscrito de Palacio en los diez años siguientes a su redescubrimiento por Charles Faulha-

ber en 1989. Repasa los trabajos al respecto del propio Faulhaber (los que en el documento bibliográfico de *Celestinesca* se recogen bajo los números 386, 415 y 591), Ian Michael (con el número 471), Patrizia Botta (números 570 y 901), Francisco Lobera (número 617), Donald McGrady (número 696), Michel Garcia (números 682 y 746), Joseph Gwara (conferencia inédita) y del autor (número 917 y otro trabajo sin catalogar, dado que se centra en otro de los textos recogidos en el manuscrito junto con *Celestina* y no en ésta). También se ocupa de las reacciones a estos estudios y de contribuciones al conocimiento del fragmento de Palacio no directamente dirigidos a su estudio, pero de interés fundamental. Concluye con una caracterización del texto a partir de las conclusiones de los trabajos comentados y una lista de las tareas pendientes en cuanto al estudio del Manuscrito de Palacio.

2579. CORFIS, Ivy Ann, «Celestina Remembered», en «*Vir bonus dicendi peritus*»: *Studies in Honor of Charles B. Faulhaber*, Antonio Cortijo Ocaña (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2014, 79-99. (*)

2580. COVARSÍ CARBONERO, Jaime, «La Celestina o de la reivindicación jurídica contra el desorden melancólico», en *Medicina y literatura. Actas del II Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Esteban Torre (ed.), Sevilla: Padilla Libros, 2003, 131-142. (*)

2581. CRIADO DE VAL, Manuel, «Evolución, contradicción y perspectiva de la primera *Celestina*. Introducción a la versión celestinesca: '¿Os acordáis de Celestina: la vieja alcahueta?'», en «*La Celestina*» y su contorno social. *Actas del I Congreso Internacional sobre la «Celestina»*, Manuel Criado de Val (ed.), Barcelona: Hispam, 1977, pp. 491-520.

Contribución al volumen colectivo «La Celestina» y su contorno social que no había sido catalogada en «*Celestina*» by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*. Trata la problemática de la puesta en escena de *Celestina* y la manera en que los personajes pueden ser reinterpretados para obtener un mejor resultado dramático. Acompaña al artículo el texto de una representación adaptada a los criterios descritos por el autor.

2582. CRIADO DEL VAL, Manuel, «La primera *Celestina*», en *Los orígenes del español y los grandes textos medievales: «Mío Cid», «Buen Amor», «Celestina»*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid: CSIC, 2001, 289-295.

Propone una caracterización del contexto socio-histórico, geográfico, político, intelectual y lingüístico-literario en el que se compuso *Celestina*. Apunta muy especialmente al entorno del rey Juan II de Castilla.

2583. DANGLER, Jean, «Mediating Fictions: Women Healers and the Go-Between in Medieval and Early Modern Iberia», tesis doctoral, Emory University, 1997.

Tesis doctoral que se publicaría en 2001 como libro, éste sí consignado en los repertorios bibliográficos de *Celestinesca* (número 1231 de la segunda etapa).

2584. DEYERMOND, Alan D., «Keith Whinnom's *Celestina* Book», en *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, Mercedes Vaquero y Alan D. Deyermond (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995, 91-105. (*)

2585. DEYERMOND, Alan D., «¿Cuántas hermanas tenía Celestina? Las funciones de los personajes invisibles», *Medievalia* 40 (2008), 96-104.

Traducción del artículo «How Many Sisters Had Celestina?: The Function of the Invisible Characters», recogido en los repertorios bibliográficos de *Celestinesca* con el número 923 (segunda etapa).

2586. DEYERMOND, Alan D., «El imaginario de la *Tragicomedia*», *Medievalia* 40 (2008), 142-157.

Traducción del artículo «The imagery of the *Tragicomedia*», consignado más adelante.

2587. DEYERMOND, Alan D., «El Índice de las obras latinas de Petrarca como una fuente de *La Celestina*», *Medievalia* 40 (2008), 17-22.

Traducción del artículo «The *Index* to Petrarch's Latin Works as a Source of *La Celestina*», recogido en «*Celestina*» by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985* con el número 235.

2588. DEYERMOND, Alan D., «El libro de texto mal empleado: Andreas Capellanus y la escena inicial de 'La Celestina'», *Medievalia* 40 (2008), 24-26.

Traducción del artículo «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», recogido en «*Celestina*» by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985* con el número 239.

2589. DEYERMOND, Alan D., «'El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo», *Medievalia* 40 (2008), 45-52.

Reimpresión del trabajo homónimo consignado más adelante.

2590. DEYERMOND, Alan D., «Hacia una lectura feminista de *La Celestina*», *Medievalia* 40 (2008), 74-85.

Reimpresión del trabajo homónimo consignado más abajo.

2591. DEYERMOND, Alan D., «*La Celestina* como cancionero», *Medievalia* 40 (2008), 86-95.

Reimpresión del artículo homónimo, recogido en los repertorios bibliográficos de *Celestinesca* con el número 921 (segunda etapa).

2592. DEYERMOND, Alan D., «La inversión perdida de Pleberio: la perspectiva mundana de *La Celestina*, acto 21», *Medievalia* 40 (2008), 53-59.

Traducción del artículo «Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21», recogido en los repertorios bibliográficos de *Celestinesca* con el número 334 (segunda etapa).

2593. DEYERMOND, Alan D., «Las sociedades femeninas en *La Celestina*», *Medievalia* 40 (2008), 60-73.

Traducción del artículo «Female Societies in *Celestina*», recogido en los repertorios bibliográficos de *Celestinesca* con el número 535 (segunda etapa).

2594. DEYERMOND, Alan D., «Lectores en, lectores de *La Celestina*», *Medievalia* 40 (2008), 112-129.

Traducción del artículo «Readers in, Readers of *Celestina*», recogido en los repertorios bibliográficos de *Celestinesca* con el número 1235 (segunda etapa).

2595. DEYERMOND, Alan D., «'¡Muerto soy! ¡Confesión!': *Celestina* y el arrepentimiento a última hora», *Medievalia* 40 (2008), 33-38.

Reimpresión del artículo homónimo, recogido en «*Celestina*» by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985* con el número 248.

2596. DEYERMOND, Alan D., «The Imagery of the *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, 149-171.

Identificación y análisis de las imágenes añadidas en la *Tragicomedia*, que no innovan respecto a las de la *Comedia*. Esta unidad sirve al autor para desestimar la posibilidad de que las ampliaciones de la *Tragicomedia* hubieran sido escritas por una persona distinta.

2597. DEYERMOND, Alan D., «Hacia una lectura feminista de *La Celestina*», en «*La Célestine: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*». *Actes du colloque international du 29-30 janvier 1993*, Françoise Maurizi (ed.), Caen: Université de Caen, 1995, pp. 59-86.

Comenta varios aspectos de *Celestina* que pueden analizarse desde la perspectiva de la crítica feminista y que, significativamente, coinciden con los que han recibido más atención desde esta perspectiva en los últimos años.

2598. DEYERMOND, Alan D., «'El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo», *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega en el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*, Jesús Montoya Martínez y Juan Paredes Núñez (eds.), Granada: Universidad de Granada, 1985, vol. 1, pp. 291-300.

Análisis de la objectificación a la que Calisto somete a Melibea a lo largo de *Celestina*.

2599. DI CAMILLO, Ottavio, «Hacia el origen de la *Tragicomedia*: huellas de la *princeps* en la traducción al italiano de Alfonso Ordóñez», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 115-145.

Tras un repaso a la crítica sobre la dependencia de la traducción quiniestista italiana de *Celestina* de una rama muy alta del *stemma* de la *Tragicomedia*, el autor sugiere que algunas de las diferencias de la traducción respecto a las ediciones castellanas conservadas, de ramas

más bajas, deben leerse como restos de la *princeps* y no como innovaciones de Alphonso Hordognez.

2600. DIETRICK, Deborah A., «Estudio sociolingüístico de la adversatividad en la *Celestina*», en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, Manuel Ariza Viguera (ed.), Sevilla: Pabellón de España, 1992, vol. 1, 359-372.

Utiliza *Celestina* para estudiar la evolución de la adversatividad desde el español medieval al español clásico. El análisis sociolingüístico en sí es menos profundo de lo que invita a pensar el título, pero esto no obsta para que la autora concluya que el autor de *Celestina* buscó diferenciar socialmente a sus personajes mediante el uso del lenguaje.

2601. DRYSDALL, Denis, «The *Celestina* in French. Bibliographical and Encyclopedic Works of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Celestinesca* 22.1 (1998), 75-80.

Comenta las entradas referidas a *Celestina* en algunas obras enciclopédicas y bibliográficas de los siglos XVII y XVIII que son de interés para el estudio de la recepción y la fama de la obra en Francia.

2602. DUQUE, Adriano, «Algunas consideraciones sobre el motivo del jardín en *La Celestina*», *La Corónica* 44.1 (2015), 67-85.

El presente estudio analiza el uso que *La Celestina* hace del jardín como espacio de poder y de inversión social. Tomando como referencia el uso de los términos huerto/huerta, el estudio se centra en la utilización del espacio del jardín como un espacio social en el que los personajes utilizan su propia presencia para negociar y recategorizar las diferentes relaciones sociales que se desenvuelven dentro de la *Tragicomedia*. [Resumen del autor para la revista: <<https://muse.jhu.edu/article/618634>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2603. ECKART, Gabriele, «‘Unstreitig ist mein armer Herr ein Ketzer’: Karl Mickels *Celestina* (1974)», *Glossen* 20 (2004), sin paginar.

Comentario sobre la representación en 1974 de una adaptación de *Celestina* en Berlín oriental, dirigida por Jürgen Pörschmann y Günther Schmidt sobre la adaptación libre del texto de Karl Mickel, silenciada por el estudio de la recepción de *Celestina* en la República Democrática Alemana Werner Bahner. Este libreto se centra muy especialmente en los aspectos antirreligiosos de la obra, resaltando las afirmaciones casi heréticas de Calisto y transformando la huerta del primer encuen-

tro en una iglesia y el jardín de los encuentros subsiguientes en el de un convento; incorpora la Inquisición a la trama, a la que se le otorga poder sobre la vida y la muerte de los personajes; censura la sociedad española de los siglos xv y xvi, con alusiones al problema converso tanto como a los abusos cometidos durante la colonización de América, y utiliza un lenguaje actual y crudo que intensifica una sexualidad aún más cruda. Así, la obra se transforma en una obra política muy incómoda en la Alemania oriental, no ceñida a los principios estéticos ni ideológicos oficiales, lo que explicaría su desaparición del panorama crítico.

2604. EL-SAFFAR, Ruth, «La literatura y la polaridad masculino / femenino: I - Lo que la *Celestina* sabía», en *Teorías literarias en la actualidad*, Graciela Reyes (ed.), México: Ediciones El Arquero, 1989, 229-258. (*)
2605. ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar y José María AZÁCETA, «Comentario de un fragmento de *La Celestina*», en *Comentario de textos literarios*, José Rico Verdú (ed.), Madrid: UNED, 1980, 37-52. (*)
2606. FALLEND, Ksenija, «Prefiguracije predmoderne emancipiranosti: enski likovi u panjolskoj kasnosrednjovjekovnoj knji evnosti», *Knji evna Smotra* 42.2 (2010), 33-39. (*)
2607. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Luis Beltrán, «Convergencia de opuestos: Alison de Bath y Celestina», *Homenaje a Julián Marías*, Madrid: Espasa Calpe, 1984, 95-112. (*)
2608. FERNÁNDEZ-JÁUREGUI ROJAS, Carlota, «El peligro moral de *La Celestina*. Análisis interdiscursivo jurídico-económico y literario de la circularidad de los bienes», *Castilla: Estudios de Literatura* 5 (2014), 223-242.

En este artículo se propone la conexión entre elementos de carácter jurídico-económico y la obra literaria, en el caso de *La Celestina*. Se lleva a cabo un análisis interdiscursivo para explicar un componente jurídico-económico que es necesario para la constitución textual y literaria de esta obra. La causalidad de *La Celestina* constituye una cadena comercial formada por una serie de contratos, y dotada de una finalidad y estructura irónicas: la equivalencia entre la prisa por vivir y la prisa por morir se deriva de la innata fatalidad que tiene el don de recibir un contra-don. La fortuna adversa es fruto de ese don inverso y esta conversión explica la ironía de las muertes de Melibea (la única que, no teniendo voluntad, la emplea en morir) y de Celestina (al no querer formar parte de la cadena que ella misma ha creado). Del negocio del amor, al que todos están abocados, se considera aquí el «riesgo moral», propio del registro de los seguros, llevándolo a un

campo interdiscursivo de interpretación más amplio: el peligro que suponen las daciones económicas de mercaderías y los intercambios jurídicos verbales que suponen las promesas. [Resumen de la autora para la revista: <<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/325>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2609. FERNÁNDEZ-RIVERA, Enrique, «*Celestina* as Closet Drama», en *A Companion to Early Modern Hispanic Theater*, Hilaire Kallendorf, Leiden: Brill, 2014, 7-17.

Rápido repaso de la historia del teatro y de la representación teatral medievales y de las similitudes y las diferencias de *Celestina* con la comedia humanística. Interpreta la lectura dramatizada en alto propuesta en las octavas finales del editor Alonso de Proaza como una actividad dirigida a un público selecto, reducido, con un mismo perfil intelectual, en un ambiente relajado, íntimo y privado, lo que le permite poner *Celestina* en relación con el género del teatro para ser leído. Acaba con una presentación mínima del género de la celestinesca y de la influencia de la obra en textos teatrales posteriores, así como de sus múltiples adaptaciones escénicas.

2610. FERNÁNDEZ-RIVERA, Enrique, «El *De Secretis Mulierum* en *La Celestina* y en la biblioteca de Fernando de Rojas», *Neophilologus* 99.3 (2015), 407-418.

Entre los libros consignados en el testamento de Fernando de Rojas había un ejemplar del *De secretis mulierum*. Este artículo defiende que se trata de un libro adquirido por el personaje histórico durante sus años de formación en Salamanca y que en el acto séptimo de *Celestina* hay al menos dos citas indiscutibles del texto, por no mencionar que los conocimientos sobre el mal de madre que demuestra tener el autor probablemente provengan del mismo. Como abogado, Fernando de Rojas necesitaba un libro de estas características para poder usarlo en los casos en los que la fisiología femenina resultaba relevante como, por ejemplo, los contratos matrimoniales. [Adaptación del resumen del autor para la revista: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s11061-014-9427-z>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2611. FRAKER, Charles F., «La retórica de la *Celestina*», *Historia y crítica de la literatura española 1.2*, Alan D. Deyermond (ed.), Barcelona: Crítica, 1991, 397-399.

Una de las características del discurso celestinesco es la enorme concentración de recursos retóricos, incluso en parlamentos que, por el

contexto, no tienen nada de oratorio y, de hecho, parecen espontáneos y naturales. También lo es la acumulación de sentencias, a veces presentes en contextos no argumentativos pero que encierran el potencial para construir silogismos en cualquier momento.

2612. GALÁN FONT, Eduardo, *Claves de «La Celestina»*, Madrid: Ciclo, 1989. (*)

2613. GALEANO, Juan, «La magia y la mística: la locura como representación del placer femenino en *La Celestina* y *La mujer doble*», *LL Journal* 10.1 (2015), sin paginar.

El presente artículo hace un estudio paralelo de *La Celestina* y *La mujer doble*, textos vinculados por la consideración de la entrega sexual de la mujer como un acto transgresor que, como cualquier revolución, desestabiliza el orden social. Para tales efectos, se considera críticamente la representación de esa entrega, amén de la manera como esta termina siendo mediada por lo sobrenatural (la magia, el misticismo) para demostrar que, tanto para Rojas como para Morales Pradilla, solo la mujer privada de la razón puede tomar parte activa en actos que transgreden los códigos morales preestablecidos, lo que necesariamente purga sus culpas. [Resumen del autor para la revista: <<https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/galeano-abstract/>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2614. GANG CHUNG, Mi, «Las perspectivas vanguardistas desde *La segunda Celestina* de Sor Juana hasta *La señora en su balcón* de Elena Garro en el movimiento surrealista en México», en *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones*, Manuel Fuentes Vázquez y Paco Tovar (eds.), Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2012, 723-732.

Estudio que se ocupa de *La segunda Celestina* como ejemplo del género teatral mejicano escrito por mujeres. Dando por segura la autoría de sor Juana Inés de la Cruz, se centra en su ruptura con los estereotipos femeninos y su potencial denuncia de la situación de la mujer en el Méjico de su época, pero ocupa un lugar secundario frente a otras obras de la autora y la obra de la segunda autora comentada.

2615. GARCÍA, Martha, «Perfil psicológico de los personajes celestinescos», *Círculo: Revista de Cultura* 31 (2002), 163-167. (*)

2616. GARCÍA, Martha, «Theatrical Text & Anti-Text: *divinitus* & *idololatriae* in *Celestina*», *Theatralia* 14 (2011), 163-175. (*)

2617. GATLAND, Emma, «‘Reyna y señora mía’: Fernando de Rojas’ *Celestina* as Parodic Construct», *Bulletin of Hispanic Studies* 90.4 (2013), 425-441.

En varios estudios se ha considerado *Celestina* como una representación paródica de la Virgen María. Sin embargo, en la época en que se sitúa la obra de Rojas, ha decaído el poder de la alcahueta y, en el Auto XII, encuentra su muerte. Este artículo sugiere que el hecho de que *Celestina* es mortal y su poderío disminuye trae consecuencias para una interpretación de la obra dentro del marco de la parodia. Pensando en su influencia en la sociedad, propongo que se podría considerar *Celestina* no como una parodia sacra, sino como una parodia secular; que Rojas establece una analogía no entre *Celestina* y la Virgen, sino entre *Celestina* y la versión secular de la Virgen en la Edad Media en España —es decir, la contemporánea «reyna y señora», Isabel I de Castilla. [Resumen de la autora para la revista: <<https://doi.org/10.3828/bhs.2013.27>> (fecha de consulta: 24/11/2017)]

2618. GIL, Carlos M. Andrés, «Elementos trágicos en *La Celestina*», *Ojancano: Revista de Literatura Española* 25 (2004), 61-74. (*)

2619. GILMAN, Stephen, «La voz de Fernando de Rojas en el monólogo de Pleberio», en *Historia y crítica de la literatura española 1.1*, Alan D. Deyermond (ed.), Barcelona: Crítica, 1979, 521-524.

Extracto de *The Spain of Fernando de Rojas*, que analiza el planto de Pleberio como una manifestación de la heterodoxia del autor, el Fernando de Rojas histórico. En él, el mundo se presenta como una sucesión de causas y efectos sobre la que no ejerce control ningún ser superior, ni mucho menos el hombre, en contraste con la creencia cristiana en la Providencia.

2620. GIMBER, Arno, «Estereotipos culturales y procesos de recepción: *La Celestina* en Alemania y *Fausto* en España», en *Relaciones hispano-alemanas. Prejuicios y estereotipos, encuentros y desencuentros: un balance*, Miguel Ángel Vega Cernuda et al. (eds.), San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante, 2008, 30-37. (*)

2621. GIMÉNEZ MICÓ, María José, «*Celestina*, ¿una feminista ‘avant la lettre’?», en *Córdoba: cauce de civilizaciones*, Juan Fernández Jiménez y Guadalupe R. Alvear Madrid (eds.), Erie: Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos, 2011, 25-32. (*)

2622. GIVANEL, Juan, *Contribución al estudio bibliográfico de la «Celestina» y descripción de un rarísimo ejemplar de dicha obra*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921.

Artículo interesante para la tradición editorial de la traducción italiana de *Celestina*, pero con muchas inexactitudes y algunas ediciones fantasma.

2623. GÓMEZ MORENO, Ángel, «26 de septiembre de 2012: cincuenta años sin María Rosa Lida», *eHumanista* 19 (2011), i-vii.

Artículo que abre el número especial dedicado a la estudios María Rosa Lida, en el cual se repasa el estado de la filología europea e hispánica a mediados del siglo xx para explicar la relevancia de la estudiosa para los estudios hispánicos en un momento histórico caracterizado por lo irreconciliable de las diferentes posturas críticas y personalidades académicas. Lo incluimos debido a que el número especial incluye únicamente trabajos dedicados a *Celestina*.

2624. GÓMEZ MORENO, Ángel, «En el centenario de María Rosa Lida de Malkiel», *Revista de Filología Española* 91.1 (2011), 171-188.

Retrato intelectual de María Rosa Lida como figura fundamental del Hispanismo dedicado a estudiar la Edad Media y el Renacimiento, cuyas aportaciones siguen en muchas ocasiones vigentes.

2625. GREEN, Otis H., «Amor cortés y moral cristiana en la trama de *La Celestina*», *Historia y crítica de la literatura española 1.1*, Alan D. Deyermond (ed.), Barcelona: Crítica, 1979, 504-507.

Extracto del clásico *Spain and the Western Tradition* que ubica *Celestina* en el contexto de la condenación de los excesos del amor cortés, tanto desde el punto de vista de la transgresión del código amoroso en sí como desde una perspectiva estrictamente religioso-moral.

2626. GREENIA, George D, «The *Tragicomedia* as a Canonical Work», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 341-363.

Descripción del proceso de formación del canon literario español, y de las polémicas en torno a la propia idea de canon, en relación a *Celestina*. Concluye que, a pesar de que toda una multitud de factores externos

pesan sobre la canonización de las obras literarias, la de *Celestina* tiene que ver con su capacidad para establecer relaciones con otros textos, ayudarnos a interpretar otros textos, generar nuevos textos y, en general, suscitar continuas nuevas lecturas tanto propias como ajenas.

2627. GUERRERO NAVARRETE, Yolanda, «Las viejas celestinas: saber prohibido, pobreza y marginación en las clases populares a fines de la Edad Media», en *Género y envejecimiento: XIX Jornadas Internacionales de Investigación Interdisciplinar*, Pilar Folguera et al. (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013, 569-586. (*)

2628. HAMILTON, Michelle M., «'Words Sweeter Than Honey': The Go-Between in al-Saraqusti's 'Maqama 9'», *Journal of Arabic Literature* 34.1-2 (2003), 206-219.

Artículo centrado en el personaje de la alcahueta Umm 'Amr de la «Maqāma 9» del autor andalusí al-Saraqustī, ibn al-Aštarkūwī. Umm 'Amr supone una de las primeras alcahuetas de la literatura peninsular, personaje que iría ganando popularidad durante la Edad Media hasta culminar en *Celestina*. El personaje andalusí comparte varios rasgos con las alcahuetas hispánicas, que se desgranar en este trabajo: avaricia, capacidad de persuasión, elocuencia, manipulación del enamorado para excitar aún más su deseo, falsas promesas y esperanzas... [Adaptación del resumen de la autora para la revista: <www.jstor.org/stable/4183483> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2629. HARST, Joachim, «Making Love: Celestinesque Literature, Philology and 'Marranism'», *Modern Language Notes* 127.2 (2012), 169-189.

El autor cuestiona y matiza la pertinencia de interpretar *Celestina* como una manifestación del sentimiento de alienación habitualmente relacionado con los conversos. Concretamente, comenta la finalidad de la máscara que llevan todos los personajes en la obra (su necesidad de mostrarse a través de su lenguaje y acciones diferentes a lo que en realidad son) y de las alusiones al martirio que Stephen Gilman identificó como rasgos que evidencian el carácter converso del autor, concluyendo que subvierten tanto lo cristiano como lo converso. El autor encuentra algunos paralelos en *Cárcel de amor*, *La Lozana andaluza* y *La segunda Celestina*, para acabar concluyendo que es un error leer estas obras en busca de rasgos conversos, ya que no sólo la misma esencia del converso puede estar siendo subvertida, sino que además deriva nuestra atención hacia lo puramente contextual, eclipsando lo textual.

2630. HARTUNIAN, Diane J., «The *carpe diem* in *La Celestina*», tesis doctoral, Catholic University of America, 1990.

Análisis de las funciones del *carpe diem* en *Celestina*, que se revela como el móvil principal de todas y cada una de las acciones de la obra, de las decisiones de los personajes, de su caracterización y hasta del estilo literario y la finalidad ideológica de la *Tragicomedia*. Culmina con una lectura feminista de esta omnipresencia del *carpe diem* en relación a los personajes femeninos, en la que la autora ve una posible caracterización positiva y liberal de las mujeres, así como cierta deconstrucción de actitudes patriarcales hacia las mujeres. [Adaptación del resumen disponible en ProQuest Dissertations and Theses: <<https://search.proquest.com/docview/303832126>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2631. HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, Francisco Javier, «Cohesión lingüística en *La Celestina*: referencias al discurso mediante sustantivos de lengua», en *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*, M.^a Azucena Penas Ibáñez y Rosario González Pérez (eds.), Frankfurt: Peter Lang, 2009, 387-410. (*)

2632. HIREL-WOUTS, Sophie, «De la trotaconventos a la buena y sabia maestra: réflexions sur la transmission des savoirs dans *La Célestine*», en *Hommage à André Gallego: la transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XIIIe au XVIIe siècles)*, Luis González Fernández (ed.), Toulouse: Méridiennes, 2011, 155-170.

Utiliza el personaje de la alcahueta para estudiar cómo el saber se transmite en *Celestina*. Partiendo de la base de que la medianera es el personaje que dispone de más conocimientos transmisibles, la autora examina cómo el propio texto presenta a Celestina como mujer sabia, una autoridad en su ámbito profesional, la maestra o mentora del resto de personajes principales y, sobre todo, una experta en el corazón humano. Es este último conocimiento el que abre las puertas al autoconocimiento a Pármeno y a Melibea, quienes sólo gracias al análisis psicológico al que les somete la alcahueta descubren sus verdaderos caracteres y pasiones, es decir, se conocen a sí mismos. Esto es posible porque Celestina sabe que el saber transmitido no importa tanto como la reinterpretación y la utilización del mismo que hace el que lo transmite y el que lo recibe, por lo que lo único que hace es proporcionar a los diferentes personajes las herramientas para que ellos mismos lleguen a las conclusiones que ella desea y que de antemano sabe que alcanzarán, puesto que conoce su naturaleza mejor que ellos mismos. En definitiva, enfrenta a los personajes con aspectos de su propio carácter de los que no son conscientes o no quieren serlo.

2633. HIREL-WOUTS, Sophie, «Traces d'un vécu marrane dans *La Célestine* de Fernando de Rojas», *Plurielles* 14 (2009), 67-75.

La autora aporta a la lectura en clave conversa de *Celestina* un análisis de elementos intratextuales que parecen reflejar las experiencias de un converso. Centrándose en los mismos aspectos que la crítica anterior, hace un repaso del pesimismo, la falta de trascendencia cristiana, las referencias a la Inquisición, el doble sentido de las citas bíblicas, la perversión de las relaciones entre las clases sociales y, sobre todo, de los valores nobiliarios, la disimulación, la falta de correspondencia entre lo dicho y lo hecho, y los dobles raseros en la *Tragicomedia*. Resulta de interés que considere relevante para su interpretación la cercanía entre personajes que, a pesar de pertenecer a diferentes ámbitos sociales resultan conocerse de antiguo en algún grado, hecho que cuestiona en ocasiones su respetabilidad, y el papel maternal que la alcahueta desempeña con respecto a todos los personajes.

2634. HOWARD, Pamela, «Locked Doors and Hidden Secrets: Recreating an Early Spanish Masterpiece on the Stage», *Jewish Quarterly* 49.2 (2002), 41-45. (*)

2635. IGLESIAS, Yolanda, «Aspectos legales y sociales del matrimonio: un acercamiento desde *La Celestina* y sus continuadores», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 38.3 (2014), 467-484.

La contribución de este trabajo es ilustrar la crítica social que tanto *La Celestina* como algunos continuadores del género celestinesco realizan del concepto del matrimonio que la Iglesia, el Estado y las familias influyentes querían imponer. El análisis tomará como punto de partida las circunstancias y evolución histórica del matrimonio durante la Edad Media y principios del Renacimiento. A partir de dicho referente histórico veremos cómo por medio de la literatura se pone de manifiesto que los intereses matrimoniales no eran los mismos entre quienes estaban en edad de casarse y las instituciones sociales del momento. Por un lado, veremos cómo los personajes toman como punto de partida en la relación de pareja, el amor, el afecto y el deseo sexual. Por otro, observaremos cómo las instituciones se empeñan en continuar con el control del matrimonio cohibiendo el deseo sexual, anulando el derecho a opinar de los jóvenes y haciendo de las alianzas una forma de beneficio económico. Igualmente se mostrará cómo las obras tratan el descontento de algunos eclesiásticos con el celibato y la prohibición del matrimonio, que en el pasado se había consentido, poniéndose de relieve que dichas prohibiciones no eran cumplidas. [Resumen de la autora para la revista: <<http://www.jstor.org/stable/24388656>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2636. IGLESIAS, Yolanda, «Implicaciones legales de las seis muertes en *La Celestina*: un acercamiento histórico-literario», *Romance Quarterly* 62.2 (2015), 59-70.

Examen de los diferentes tipos de muerte en *Celestina* desde el punto de vista de su significado sociológico y legal, basado en datos contemporáneos sobre el suicidio, el homicidio, las ejecuciones y las muertes accidentales. *Celestina* se revela como un importante documento histórico sobre estos asuntos, ya que refleja con fidelidad la jurisprudencia de su época y la actitud de la ley ante las muertes consideradas socialmente inaceptables. Asimismo, también ejerce cierta crítica social al denunciar que las autoridades no siempre cumplían con su deber en estos casos. [Adaptación del resumen de la autora para la revista: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08831157.2015.998595>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2637. IGLESIAS, Yolanda, «The Parody of Sentimental Romance in *La Celestina*», tesis doctoral, Boston University, 2008.

Tesis doctoral que, tras un amplio repaso a la crítica anterior sobre el tema de la parodia del amor cortés en *Celestina*, pasa a analizar dicha parodia como una forma de discurso crítico. Sigue un comentario de los elementos paródicos de las novelas sentimentales castellanas cuatrocentistas, el cual lleva a la conclusión de que en *Celestina* no sólo se parodia el amor cortés, sino más concretamente las convenciones del género sentimental. Ésta debe ser vista como una crítica y una innovación literarias, no como una reprensión moral. [Adaptación del resumen disponible en ProQuest Dissertations and Theses: <<https://search.proquest.com/docview/304691234>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2638. ILLADES AGUIAR, Gustavo, «*La Celestina*: teatro de la voz», en *Estudios de teatro áureo: texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Aurelio González et al. (eds.), México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, 429-437. (*)

2639. ILLADES AGUIAR, Gustavo, «La ecuación oralidad-escritura en las letras hispánicas de los siglos XV-XVII (propuestas en torno a un diálogo en ciernes)», *Crítico* 120-121 (2014), 155-170.

Describo diversos estudios sobre la oralidad en la literatura española del Siglo de Oro como una especie de diálogo en ciernes, al cual agrego mis propias apostillas. La mayor parte de dichos estudios —filológicos y lingüísticos— identifican la oralidad —sin definirla— con la

mímesis conversacional y la literatura efímera. Luego, con base en las ideas de Zumthor, Havelock y Ong, hago algunas propuestas teórico-metodológicas que diferencian la oralidad viva tanto del texto oral como de la voz en el escrito y de la mímesis conversacional. Por último, aplico tales propuestas al análisis de pasajes de *La Celestina* y *La Lozana andaluza* con el fin de contextualizar el corpus literario áureo en cuanto conjunto de variables de la ecuación oral-escrito, es decir, como superposición e interpenetración de diversas técnicas de producción, transmisión y recepción textuales. [Resumen del autor para la revista: <<https://criticon.revues.org/872>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2640. ILLADES AGUIAR, Gustavo, «La tragicómica ‘grandeza de dios’ en *La Celestina*», *Acta Poética* 30.1 (2009), 85-116.

Desde la perspectiva diacrónica de los géneros cómico-serios, se analiza la forma experimental de *La Celestina*, esto es, su heterogeneidad genérica (*Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*) y temática (amor divino/humano), así como la reciprocidad entre ambas. Dicho análisis intenta explicar la originalidad de la obra en tanto primer diálogo dramático en español con ascendiente latino, el cual da voz protagónica a los bajos fondos sociales por primera vez en la literatura culta de España. Por otra parte, se relaciona la forma experimental de *La Celestina* con los problemas de transmisión y recepción que enfrentaron sus primeras ediciones, dado que hacia el año 1500 la naciente cultura tipográfica entraba en conflicto con la costumbre centenaria de vocalizar y gestualizar los textos literarios. Por último, se propone un desciframiento diferenciado —según los tipos de receptores— del sentido último de la obra: el deicidio simbólico del Dios católico, compuesto por un autor cristiano-nuevo, vía de la superposición de dos campos semánticos heterogéneos, el religioso y el erótico. [Resumen del autor para la revista: <<http://ref.scielo.org/hgq653>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2641. JIMÉNEZ BELMONTE, Javier, «Celestina, Abindarráez, Don Quijote y la tradición hispánica de la amistad», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Nuevos caminos del hispanismo» (París, del 9 al 13 de julio de 2007)*, Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), Frankfurt: Iberoamericana, 2010, sin paginar.

Acercamiento al tema de la amistad en las tres obras del título. En *Celestina*, las amistades masculinas incumplen los requisitos aristotélicos, pero la de la alcahueta con Claudina, amistad femenina descuidada por los filósofos, aparece como sincera y la única que responde a los principios teóricos de la verdadera amistad, aunque a veces surjan dudas sobre la veracidad de los recuerdos de Celestina y la sinceridad

de sus palabras sobre su relación con la madre de Pármeno. Esto podría responder a una voluntad de ridiculizar la importancia del concepto de amistad (masculina) entre los humanistas. En las otras dos obras comentadas tampoco se respetan los principios aristotélicos de la amistad, lo que parece señalar que a lo largo del siglo XVI se estaban poniendo a prueba las limitaciones de los mismos.

2642. JUÁREZ-ALMENDROS, Encarnación, «Aging Women and Disability in Early Modern Spanish Literature», en *Disability in the Middle Ages: Reconsiderations and Reverberations*, Joshua R. Eyler (ed.), Farnham: Ashgate, 2010, 197-208.

La autora se ocupa del personaje de Celestina, entre otras «viejas» de la literatura española de los siglos XVI y XVII, como contrapunto de la heroína joven y bella, cuya apariencia externa tiende a reflejar su interior virtuoso e íntegro, frente a los defectos morales que suelen acompañar a las ancianas. Analiza su caracterización física, psicológica y moral desde los puntos de vista de las creencias sociales y fisiológicas de la época, para concluir que, a pesar de éstas, Celestina aparece como una persona fundamentalmente astuta y capaz de ejercer poder sobre su entorno. Esto contrasta con las subsiguientes «viejas» literarias, que siempre aparecen desprovistas de poder e inteligencia, ignoradas y marginadas.

2643. KRABS, Otto, «Vannozza de Cattaneis-Borgia», en *Tras los pasos de la «Celestina»*, Patrizia Botta, Fernando Cantalapiedra Erostarbe, Kurt Reichenberger y Joseph T. Snow (eds.), Kassel: Reichenberger, 2001, 261-272.

Artículo que, por no estar dedicado específicamente a *Celestina*, no fue catalogado en su día, a pesar de que los editores decidieron incluirlo en un volumen de estudios dedicados a dicha obra. Lo consignamos para no dejar sin clasificar uno de los estudios.

2644. LACARRA, Eukene, *Cómo leer «La Celestina»*, Gijón: Ediciones Júcar, 1990.

Guía de lectura que repasa las cuestiones críticas más importantes sobre *Celestina*, pero sin dejar de lado las opiniones de la propia autora en tanto celestinista. Destacan su escepticismo sobre la relevancia del factor converso, su defensa de la finalidad didáctico-moral de la obra y, sobre todo, su análisis de las fuentes y su tratamiento con fines paródicos, así como una continua defensa del carácter humorístico de *Celestina*.

2645. LACARRA, Eukene, «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo xv. Actas del coloquio internacional*, José Luis Canet, Rafael Beltrán-Llavador y Josep Lluís Sirera (eds.), Valencia: Universitat de València, 1992, pp. 267-278.

Pone en relación el desarrollo de las ciudades con la problemática de la prostitución, haciendo para ello un repaso de las legislaciones vigentes en la Baja Edad Media y las actitudes institucionales al respecto. Se centra luego en las acciones con respecto a la prostitución en la ciudad de Salamanca durante los años de gestación de *Celestina*, sugiriendo que la obra se hace eco de las modificaciones de la legislación vigente y sus consecuencias para la sociedad.

2646. LACARRA, Eukene, «La muerte irredenta de Melibea», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 173-207.

Contextualización del suicidio de Melibea dentro del marco legal, social, religioso y moral del siglo xv. A ojos de los lectores contemporáneos de *Celestina*, Melibea escoge una muerte infamante que no hace sino poner aún más de manifiesto su culpa y es, además, en sí mismo una forma de castigo para ella (el vilipendio de su memoria) y para sus padres (la transformación en parias sociales y la privación de consuelo).

2647. LEBSANFT, Franz, «¿Quién te mostró esto? —¿Quién? Ellas'. Untersuchungen zur Echofrage und zu ihrem gebrauch in der *Celestina*», en *Navicula tubingensis: Studia in honorem Antonii Tovar*, Francisco Oroz Arizcuren (ed.), Tübingen: Narr, 1984, 277-289. (*)

2648. LECERTUA, Jean Paul, «El 'huerto' de Melibea», en *Historia y crítica de la literatura española 1.2*, Alan D. Deyermond (ed.), Barcelona: Crítica, 1991, 394-396.

A partir de la pareja huerto/huerta y sus lecturas eróticas, el autor resalta la importancia de los múltiples planos de significado de la palabra escrita y la relaciona con las prácticas lectoras humanistas, que proceden por disección de todos los posibles significados del texto y por asociación con sus potenciales antecedentes o equivalentes. Así el placer de la lectura se basa en el diálogo, constructivo o destructivo, con el contexto cultural compartido con el lector. Esto también afecta

a la imaginería del jardín, cuyos valores prototípicos son subvertidos para cargarse de erotismo y tragedia, lo que no resta efectividad al mensaje moralizante de la obra, sino que lo subraya.

2649. LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «La originalidad artística de *La Celestina*», *Historia y crítica de la literatura española 1.1*, Alan D. Deyermund (ed.), Barcelona: Crítica, 1979, 498-503.

Fragmento del libro homónimo, concretamente de las conclusiones. Resume los aspectos más relevantes de los capítulos anteriores, centrándose en la cuestión del género de *Celestina*, su aparente realismo, la técnica dialógica y la caracterización de los personajes.

2650. LINSKY, John, «La imagen serpentina en *Sendebär*, *Celestina* y *Lazarillo de Tormes*», *Gaceta Hispánica de Madrid* 4 (2007), 1-19.

Según Jacob Ornstein, la literatura misógina castellana empezó de verdad con Fernando de Rojas y Luis de Lucena, pero a diferencia de la literatura francesa o italiana, en España la literatura de tinte misógino es un simple juego literario. La asociación cristiana de la mujer con la tentación diabólica y la encarnación del mal, destacada en su día por Jacques Le Goff, se ve claramente en la literatura anti-feminista castellana a través de la imagen serpentina, una imagen que cambió constantemente durante la Edad Media. En este estudio, se examina el papel de la serpiente en *Sendebär* o *Libro de los engaños de las mujeres*, en *Celestina* y en *Lazarillo de Tormes*, y también se verá que cada obra recoge algunos elementos de la anterior. [Síntesis del resumen del autor para la revista: <<http://gacetahispanica.com/?p=508>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2651. LIOTTA, Alfred John, «El misterio del ‘Acto de Traso’ en *La Celestina*», *Nuez: Revista Internacional de Arte y Literatura* 5.15 (1994), 56-59. (*)

2652. LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, Simone NETTHOEVEL, y Dominique SCHÄRER, «Celestina: Die Kupplerin», en *Verführer, Schurken, Magier*, Ulrich Müller y Werner Wunderlich (eds.), St. Gallen: UVK, 2001, 145-155. (*)

2653. MAESTRO, Jesús G., «Metafísica de la literatura: La magia o el poder sobrenatural de la palabra: Rojas, Cervantes, Calderón», en *Der Prozeß der Imagination: Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Gerhardt Penzkofer y Wolfgang Matzat (eds.), Tübingen: Niemeyer, 2005, pp. 343-339. (*)

2654. MAINERO, Jorge, «El devenir de Celestina», *Letras de Buenos Aires* 11.26 (1992), 21-26. (*)

2655. MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric, «Con la vida en el tablero: a vueltas con el juego, la estrategia y la economía de la amistad en *Celestina*», *Crítica Hispánica* 37.2 (2015), 101-129. (*)

2656. MARAVALL, José Antonio, «Calisto y los criados: la desvinculación de las relaciones sociales», en *Historia y crítica de la literatura española* 1.1, Alan D. Deyermond (ed.), Barcelona: Crítica, 1979, 513-516.

Fragmento de *El mundo social de La Celestina* que analiza los cambios que afectan a la relación amo-criado en el siglo xv y su transformación en una relación comercial sin vínculos personales de por medio. La falta de compromiso para con empleador de sus empleados facilita enormemente la trama y justifica parte de la actitud y de la caracterización de los personajes bajos.

2657. MARTÍ CALOCA, Ivette M., «De la imagen sublime a la representación del caos: Melibea como eje de la *scriptum ligata* de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», tesis doctoral, University of Puerto Rico, 2012.

Estudio del personaje de Melibea desde el punto de vista de la cohesión estructural de *Celestina*, generada a partir de todo un sistema de símbolos y metáforas: el hilado, el cordón, la cadena y la serpiente. El personaje se analiza igualmente desde la perspectiva del caos monstruoso descrito en el prólogo, y se compara su relevancia con el del personaje de Celestina. La autora concluye que ella joven es la verdadera protagonista de la obra y el eje en torno al cual gira todo el texto. [Adaptación del resumen disponible en ProQuest Dissertations and Theses: <<https://search.proquest.com/docview/872552697>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2658. MARTÍN SASTRE, María Jesús, «El aspecto religioso en *La Celestina*», *Verba Hispánica* 8 (1999), 49-60.

La autora defiende que en *Celestina* el conjunto completo de la religión, tanto cristiana como judaica, es subvertido y destruido. Analiza la ausencia de religión en pasajes clave de la obra, así como la evidente hipocresía que rodea a las referencias religiosas que sí aparecen y las implicaciones de la explotación del lenguaje religioso para hablar de otras cosas y, sobre todo, del deseo amoroso. Concluye con que la obra en ningún momento pretende ser moral, sino únicamente destruir todos los valores de su época.

2659. MARTÍNEZ RUIZ, Juan, «La magia de la aliteración en *La Celestina* y en la tradición mudéjar de Ocaña (Toledo)», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Concepción Argente del Castillo (ed.), Granada: Universidad de Granada, 1989, 359-374. (*)

2660. MAZZEI, Pilade, «Per la fortuna di due opere spagnole in Italia: *Celestina*, *Pepita Jiménez*», *Revista de Filología Española* 9 (1922), 384-389.

Comenta la influencia de *Celestina* sobre el personaje del fanfarrón de la comedia *I due felici rivali* de Iacopo Nardi (1476-ca. 1563) para así intentar demostrar que la literatura española sí dejó huella en la literatura italiana del siglo XVI.

2661. MELÉNDEZ QUERO, Carlos, «Rentabilidad funcional de la construcción pronominal en los seis primeros autos de *La Celestina*», en *Cuatrocientos años de la lengua del Quijote: estudios de historiografía e historia de la lengua española*, Marta Fernández Alcaide y Araceli López Serena (eds.), Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, 359-370. (*)

2662. MELLIZO, Carlos, «Argumento literario y pensamiento dialógico: el caso de *La Celestina*», en *Pensar en tiempos de oscuridad: homenaje al profesor Sergio Vences*, Juan Carlos Couceiro-Bueno (ed.), A Coruña: Universidade da Coruña, 2006, 227-235. (*)

2663. MENDOZA RAMOS, María del Pilar, «Auberée, la alcahueta: similitudes y diferencias con sus homólogas literarias hispanas», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Túa Blesa et al. (eds.), Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994, 263-268. (*)

2664. MESSINA FAJARDO, Luisa A., «*La Celestina*: un metatesto sapienziale. Analisi (parziale) della traduzione in italiano delle pemie di Sempronio», *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparate* 4 (2008), 461-474. (*)

2665. MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, «Ver y mirar en *La Celestina*», *Letras* 61-62 (2010), 213-219.

Parte primordial en el proceso del cortejo amoroso es, sin duda, la vista, en tanto el hecho de ver o mirar constituye el primer contacto entre los amantes. Una obra maestra en el tema como *La Celestina* no podía obviar este aspecto, que conlleva en sí mucho del tinte erótico, nunca romántico, de la relación entre Calisto y Melibea, que se establece a través de la mirada. Otros sentidos están, por supuesto, presentes en la obra, sin embargo quiero, por ahora, acercarme a éste

por su primordial función en el desarrollo de la trama. [Resumen de la autora para la revista: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=ver-mirar-en-la-celestina>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2666. MONTERO CARTELLE, Enrique, «El ‘mal de la madre’ en *La Celestina*», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*, José María Mestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (eds.), Madrid: CSIC, 2008, vol. 4, 2749-2776. (*)

2667. MORA, Arnoldo, «Don Juan y la Celestina, arquetipos mítico-estéticos», *Káñina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* 16.2 (1992), 123-127. (*)

2668. MORALES, Antonio, «Luis Paret y la *Celestina*: noticia de un proceso del Santo Oficio», en *I Congreso Internacional Pintura española siglo XVIII*, Madrid: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, 317-324. (*)

2669. MORBY, Edmond S., «*La Celestina* Viewed as a Morality Play», *Romance Philology* 16.3 (1963), 323-331.

Reseña de «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, consignada en «*Celestina*» by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985* pero sin número propio. Dado que las reseñas también forman parte de la bibliografía celestinesca, aunque no sean ahora mismo una prioridad, procedemos a catalogarla.

2670. MORREALE, Margherita, «Apuntes bibliográficos para el estudio de la presencia de *La Celestina* en Italia», *Revista de Literatura* 52.104 (1990), 539-543.

Acercamiento bibliográfico a la crítica sobre la presencia de *Celestina* en Italia de hace casi treinta años. Sigue siendo un buen punto de partida para cualquier investigación al respecto.

2671. MORROS MESTRES, Bienvenido, «El género en *La Dorotea* y la imitación de *La Celestina*», en *La Dorotea. Lope de Vega*, Monique Güell (ed.), París: Ellipses, 2001, 93-111.

Explica las razones biográficas, históricas y literarias por las que Lope de Vega pudo haber escogido *Celestina* como modelo para su *La Dorotea* y pasa revista a los paralelos celestinescos en la obra, pero también

a las diferencias, centrándose sobre todo en la caracterización de los personajes principales y el uso de las referencias cultas.

2672. MOTA PLACENCIA, Carlos, «Sobre el crédito y el descrédito de los personajes en *La Celestina* y la actitud de sus autores ante el lenguaje», en *El mundo social y cultural de la «Celestina»*. *Actas del Congreso Internacional de la Universidad de Navarra*, Ignacio Arellano Ayuso y Jesús María Usunáriz Garayoa (eds.), Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2003, 273-294.

Contribución al volumen colectivo *El mundo social y cultural de la «Celestina»* que no había sido catalogada, a pesar de tener que ver directamente con *Celestina*.

2673. MUÑOZ CORTÉS, Manuel, «Discurso, ritmo y texto en un parlamento de *La Celestina*», en *Sin fronteras: homenaje a María Josefa Canellada*, Jesús Sánchez Lobato, Pedro Peira y Berta Pallares (eds.), Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1994, 443-466. (*)

2674. NADEAU, Carolyn A., «Transformation and Transgression at the Banquet Scene in *La Celestina*», en *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*, Mary E. Bernard y Frederick A. De Armas (eds.), Toronto: University of Toronto Press, 2013, 205-227. (*)

2675. NAVARRO GALA, María Josefa, «Género y sociedad estamental en el discurso amoroso de la *Segunda Celestina*», en *Asimetrías genéricas. «Ojos ay que de legañas se enamoran»: literatura y género*, Eukene Lacarra (ed.), Bilbao: Universidad del País Vasco, 2007, 77-114. (*)

2676. NAVARRO GALA, Rosario, «Formas de cortesía en la *Segunda Celestina*», en *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*, Diana Bravo y Antonio Gómez (eds.), Barcelona: Ariel, 2004, 213-223. (*)

2677. NIETO PÉREZ, M^a de los Reyes, «La mujer fuerte: análisis de la figura femenina en *La Celestina*», en *Lengua, literatura y género: X Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Francisco Gutiérrez García et al. (eds.), Jaén: Universidad de Jaén, 2009, 594-612.

Análisis de la construcción de los personajes femeninos de *Celestina* desde las reflexiones teóricas al respecto de Torrente Ballester. Según la autora, el elemento común a todos estos personajes es la seguridad en sí mismas y, por lo tanto, la fuerza. Caracteriza a Melibea como

consciente del poder de su juventud y de su clase social, a Lucrecia como consciente de su importancia para el buen término de los amores de los protagonistas, a Alisa como consciente de su poder en su posición social y, a la vez, de madre, a Elicia como fuerte en su espontaneidad y candidez, a Areúsa como calculadora y conspiradora y, finalmente, a Celestina como llena de la fuerza moral que le proporciona el orgullo por su oficio.

2678. NÚÑEZ RIVERA, José Valentín, «Los ‘casos de amor’ desde Juan de Flores hasta *Celestina*: entre terceros y mezcladores», en *Homenaje al profesor Klaus Wagner: «Geh hin und lerne»*, Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán y Mercedes de los Reyes Peña (eds.), Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, 747-768. (*)

2679. OLIVEIRA RAMOS, Teresa Cecília de, «A Possível Moral em *Celestina*, de Fernando de Rojas», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* 14 (2004), 143-154.

Repaso de las principales posturas críticas respecto a la interpretación de *Celestina* que lleva a la autora a defender que la lectura moralizante es imposible, ya que en la obra se ponen de relieve las contradicciones entre todas las formas de moral posibles y existentes, indistintamente de sus soportes ideológicos, y como éstas incapacitan al hombre para actuar moralmente.

2680. OTERO LUGO, Deyka, «Ecos de Job en el soliloquio de Pleberio», en *Mélanges Luce López-Baralt*, Abdeljelil Temimi (ed.), Tunis: Zaghuan, 2001, 555-562. (*)

2681. PALAFOX, Eloísa, «Oralidad, autoridad y retórica en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas», tesis doctoral, Michigan State University, 1994.

En la *Tragicomedia*, las ideas en torno al saber oral se enfrentan estratégicamente a una visión corrosiva y pesimista de lo que es el universo de la letra escrita. Dicho enfrentamiento da como resultado la reactivación de la creencia, de origen oral, en el «potencial mágico» del lenguaje. Dicha creencia está en la base del proceso de recepción y escritura que dio lugar a las distintas etapas de formación del texto y sirve para entender la tendencia a la literalización de los contenidos verbales, que afecta a quienes los usan abusiva e irresponsablemente. El conflicto entre la oralidad y lo escrito se manifiesta en el personaje de Celestina, letrada por un lado y vehículo de saber oral por otro, y en los encuentros amorosos de los amantes, donde encontramos la

únicas manifestaciones armónicas de saber oral. Finalmente, en tanto que la palabra escrita está al servicio de la élite letrada, es posible interpretar la destrucción que reina en *Celestina* como una manifestación de los efectos desintegradores que tiene la difusión de la escritura sobre una comunidad oral. [Síntesis del resumen disponible en ProQuest Dissertations and Theses: <<https://search.proquest.com/docview/304061160>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2682. PALAFOX, Elosísa, «El 'nuevo' mundo sin Celestina: reflexiones en torno a la ética y la estética de los actos añadidos», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 209-225.

Análisis de los añadidos de la *Tragicomedia* que sugieren lo ocurrido entre la muerte de Celestina y la de los amantes. Éstos incluyen las evaluaciones póstumas de la alcahueta, la revelación de relaciones que en la *Comedia* creíamos secretas, el luto y la conspiración de las prostitutas, y la evolución de la relación entre Calisto y Melibea. Estos añadidos sirven para dar mayor responsabilidad a los amantes sobre su desgracia y así restarle casualidad para dotarle de un mayor sentido.

2683. PALATUCCI O'DONNELL, Kathleen, «'Sentencias' and 'Refranes' in *La Celestina*': A Compilation, Analysis, and Examination of Their Function», tesis doctoral, University of California, 1994.

Tesis que recoge 543 sentencias y refranes de *Celestina*, con información sobre el personaje que los pronuncia, ante quién lo hace, y si sólo aparecen en la *Comedia* o en la *Tragicomedia*, o en ambas. Además, se analiza el reparto de las sentencias y los refranes en la obra, ordenándolos por acto, por personaje, por tema y otros criterios similares. Esto permite concluir que estos dichos desempeñan una función funcional en la obra, no simplemente decorativa o didáctica, y que este material muchas veces sirve para caracterizar a los personajes, hacer avanzar la trama, generar ironía y, sobre todo, proporcionar un fondo de sabiduría con el que contrastar la estupidez de los personajes. Sin embargo, este trasfondo no contribuye a la finalidad didáctica de la obra, sino que tan sólo ponen de relieve la imposibilidad de confiar en el concepto de autoridad y en las palabras cuando el mundo en sí es caótico y está falto de Dios y moral. Solamente los lectores que no pertenecen a una realidad pervertida de esta manera pueden ver la sabiduría detrás de estas sentencias y refranes y memorizarlas para utilidad suya.

[Adaptación del resumen disponible en ProQuest Dissertations and Theses: <<https://search.proquest.com/docview/304050827>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2684. PARRILLA, Carmen, «Incremento y raciocinio en la *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio Internacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 227-239.

Análisis de los añadidos de la *Tragicomedia* que resultan reiterativos o, a veces, incongruentes, desde la perspectiva lógica de que toda adición sirve de demostración o, desde el punto de vista retórico, de intensificación y, a veces, de ornato. Así, las intercalaciones sirven para hacer más evidente el carácter tragicómico de la obra, pero también para apoyar el componente reprobatorio.

2685. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., Gemma GÓMEZ RUBIO, y Rafael (eds.) GONZÁLEZ CAÑAL, «*La Celestina*», *V centenario (1499-1999)*. *Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 4 de octubre de 1999)*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

Recopilación de trabajos de varios celestinistas que, individualmente, sí están recogidos en los suplementos bibliográficos de *Celestina*. Esta entrada responde a simples criterios de catalogación.

2686. PÉREZ FERNÁNDEZ, José María, «Spanish Bawds and Quixotic Libraries: Adventures and Misadventures in Early English Hispanism and World Literature», *Comparative Literature* 68.4 (2016), 370-388.

Artículo centrado en los hispanistas británicos James Mabbe (1571/2-¿1642?) y Thomas Percy (1729-1811), y su apropiación de *La Celestina* y *Don Quijote* para generar una serie de motivos literarios que legitimen el tráfico de capital político y cultural implicado en la creación de los cánones literarios nacional (de habla inglesa) y mundial (occidental). Algunos de estos motivos son la guerra, el comercio, la economía, el sentimiento de comunidad y la lengua como moneda de cambio. Las características materiales de la difusión de los textos de estos autores evidencia una voluntad de crear una especie de 'República de las Letras' internacional, que acabaría cristalizando en la fijación de un canon literario mundial en el que se reflejan tanto el universalismo de la Ilustración como los intereses imperialistas culturales ingle-

ses. [Adaptación del resumen del autor para la revista: <<https://doi.org/10.1215/00104124-3698467>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2687. PÉREZ LEÓN, Vicente, «'Naturaleza ordena, mas fortuna decide': La *Tragicomedia de Calixto y Melíbea*. ¿Un acto de falso bandera?», *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 27.2 (2012), 158-174. (*)

2688. PÉREZ, Luis I., «A Computational and Linguistic Analysis of *La Celestina*», tesis doctoral, The Catholic University of America, 1993.

Análisis lingüístico-estadístico destinado a resolver la cuestión de la autoría única o múltiple de *Celestina* y la de la caracterización sociolingüística del discurso de los personajes. Para la primera cuestión se parte de la base de que el estilo de un escritor es consistente en algunos aspectos, especialmente en lo relativo a decisiones estilísticas inconscientes, que un ordenador puede identificar. El resultado es que hay una diferencia notable entre el primer auto y el resto, y casi ninguna entre el «Tratado de Centurio» y los autos que no son el primero. Para la segunda cuestión, el análisis de variantes fue incapaz de detectar una variación significativa entre el discurso elevado y el popular, por lo que los personajes no se caracterizan socialmente por su lengua. [Adaptación del resumen disponible en ProQuest Dissertations and Theses: <<https://search.proquest.com/docview/304051684>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2689. PÉREZ PUCHAL, Pedro, «Para una lectura de la *Tragicomedia de Calixto y Melíbea*, llamada *La Celestina*'», en *Estudis en memòria del professor Manuel Sanchís Guarnier*, Valencia: Universidad de Valencia, 1984, vol. 2, 239-248. (*)

2690. PÉREZ TOBARRA, Luis, *Análisis cuantitativo de «La Celestina»*, Barcelona: Puvill Libros, 1993. (*)

2691. PEYREBONNE, Nathalie, «Bouches célestinesques. 'Una co... ¡o mal bocabro!, una comer, o cometa... comedia...'», en *Être à table au Moyen Âge*, Nelly Labère (ed.), Madrid: Casa de Velázquez, 2010, 157-162.

Analiza la importancia del placer asociado a la comida y la bebida en *Celestina*, solamente por debajo del sexo en el orden de las preferencias de sus personajes. Esto permite a la autora exponer la vinculación que a nivel metafórico se establece entre los amores de la pareja protagonista y de los criados, el acto carnal y el acto de comer con distintos ejemplos del texto. También presenta la relación entre comer y la conversación, otro de los grandes placeres de los personajes celestinescos,

y la posesión de bienes materiales. En todos estos aspectos todos los personajes principales son insaciables.

2692. PINTADO BURGOS, Margarita, «La palabra que amarra: el presagio en *La Celestina*», *CIEHL: Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura* 3-4 (2003), 133-136. (*)

2693. PUERTO MORO, Laura, «La comedia urbana de corte celestinesco: corpus, cronología, contextualización ritual, estructura y motivos recurrentes», *Criticón* 126 (2016), 53-78.

Este trabajo analiza con exhaustividad un conjunto dramático crucial para la mejor comprensión del itinerario que conduce hasta nuestro teatro clásico: el de la comedia urbana de corte celestinesco, también aprehendida por la crítica como «comedia naharresca» o «Romantic comedy». El estudio atiende a la fijación del corpus, su cronología y contextualización ritual, así como a la estructura de los textos contemplados y motivos en ellos recurrentes. [Resumen de la autora para la revista: <<https://criticon.revues.org/2793>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2694. PUÉRTOLAS, Soledad, «Fascinante Celestina», *Hispania* 95.1 (2012), x-xi.

Reflexión personal de la autora sobre sus razones para emprender la adaptación de *Celestina* al español moderno, que vería la luz en la colección *Odres Nuevos* de la editorial Castalia en 2012. Exactamente el mismo texto se publicó el 28 de abril de 2012 en la sección de opinión del periódico español *El País* (<https://elpais.com/cultura/2012/04/25/actualidad/1335349448_986403.html>).

2695. RAMÍREZ SANTACRUZ, Franciso, «Individualismo a ultranza en *La Celestina*: Areúsa y Melibea», *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 2.4 (2004), 64-71.

Retrato de Melibea y Areúsa como personajes femeninos que, a lo largo de la obra, van acercándose y, gracias a ello, descubriendo su libertad. Los paralelismos entre ambas van desde la caracterización y la descripción de sus respectivos encuentros sexuales, hasta su carácter de mujer pública y su rechazo de las convenciones sociales impuestas a las de su clase social. Cuando la equiparación simbólica entre las dos mujeres llega a su punto máximo coinciden igualmente en su deseo de decidir sobre sus propios destinos, luego de libertad.

2696. RATCLIFFE, Marjorie, «'Así que donde no hay varón, todo bien fallece': la viuda en la legislación medieval española», en *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, Antonio Vilanova, Josep Maria Bricall y Elías L. Rivers (eds.), Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, 311.

Celestina sirve de excusa para este panorama histórico sobre la legislación en torno a las viudas en la Edad Media española.

2697. REICHENBERGER, Kurt y Rosa RIBAS MOLINÉ, «¿El fin de la leyenda negra de los Borja?», en *Tras los pasos de la «Celestina»*, Patrizia Botta, Kurt Reichenberger, Fernando Cantalapiedra Erstarbe y Joseph T. Snow (eds.), Kassel: Reichenberger, 2001, 273-276.

Artículo que, por no estar dedicado específicamente a *Celestina*, no fue catalogado en su día, a pesar de que los editores decidieron incluirlo en un volumen de estudios dedicados a dicha obra. Lo consignamos para no dejar sin clasificar uno de los estudios.

2698. REY, Pepe, «*Nominalia*: instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)», en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, 41-100.

Tras una reflexión sobre el valor de la literatura para la historia de la música y e establecimiento de un corpus de obrar literarias, entre las que se encuentra *Celestina*, pasa a clasificar los instrumentos musicales mencionados en todas ellas. *Celestina* aporta un instrumento vulgar, el cencerro, y un instrumento noble, el laúd, más o menos intercambiable en la obra con la vihuela. También aporta, en sentido metafórico, la gaita.

2699. RICO, Francisco, «'Voici des détails exacts' (Sobre *La Celestina* de Biblioteca Clásica)», *Celestinesca* 27 (2003), 211-212.

Nota del autor que desencadenó la polémica pública que enfrentó a Francisco Rico y Patrizia Botta con respecto a la edición de *Celestina* coordinada por el primero para la editorial Crítica.

2700. RIO, Aurelia, «La auto-modelacion y el sujeto femenino en *La Celestina* de Fernando de Rojas y en *La Farsa de la Costança* de Cristobal de Castillejo», tesis doctoral, Temple University, 2016.

Aplicación de las teorías de Greenblatt sobre la auto-modelación la literatura inglesa del Renacimiento a estas dos obras, centrada especialmen-

te en los personajes femeninos. La auto-modelación literaria se define como la construcción de un alter-ego, por lo general diferente a la personalidad real, para un personaje determinado con la finalidad de satisfacer las exigencias sociales de su entorno, generando por lo tanto duplicidad en su caracterización y disfrazándolo ante los demás. En las obras analizadas, esta estrategia permite a los autores criticar la política, la religión y, en general, la sociedad de su tiempo, pero también contribuye a reafirmar la perspectiva misógina de la época. [Adaptación del resumen disponible en ProQuest Dissertations and Theses: <<https://search.proquest.com/docview/1754639724>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2701. RIVABÉN, Ana Cecilia, «Consejeras, instigadoras y hechiceras: similitudes entre el personaje de la nodriza, en el *Hipólito* de Eurípides y el de *Celestina*, en *La Celestina* de Fernando de Rojas», en *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, Aurora López López, Andrés Pociña Pérez y María de Fátima Sousa e Silva (eds.), Coimbra: Universidad de Coimbra, 2012, 457-464.

En el presente trabajo, frente al personaje tradicionalmente virtuoso de la anciana servidora, prudente y confiable, analizaremos, en una primera instancia, la figura controversial de la nodriza de Fedra, quien se revela, en su rol instigador, como el instrumento fatídico que desata la catástrofe final: el suicidio de Fedra y la muerte de Hipólito, maldecido por su propio padre. Finalmente, en una segunda instancia, intentaremos demostrar la similitud de este personaje con el de *Celestina*, en la obra homónima de Fernando de Rojas, en dos rasgos particulares: el de la intermediación y el del conocimiento de sortilegios, palabras mágicas y hechizos. [Resumen de la autora para el volumen: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-721-038-9_52> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2702. RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, «Sobre el desmayo de Melibeia y otros extremos de honor», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I: El noble y el trabajador*, Ignacio Arellano y Marc Vitse (eds.), Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2004, 11-25. (*)

2703. ROSS GERLING, David, «*La Celestina*: ¿obra dramática o guión de cine?», en *Actas del II Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués*, Emma Camarero Calandria y María Marcos Ramos (eds.), Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013, 645-652.

Artículo que quiere identificar los elementos no representables de *Celestina*, que desde el principio relaciona con el comportamiento fuera de la norma social de sus personajes. Le sigue un superficial análisis

de la adaptación cinematográfica de Gerardo Vera (1996), en el que se destacan las escenas que presumiblemente llevaron a la Motion Picture Association of America a calificarla como 'para adultos', y su comparación con algunos casos de censura literaria en Estados Unidos relacionados con la obscenidad del contenido de las obras. Finalmente, el autor extrapola la actitud contemporánea a la España del siglo xv y concluye que el autor de *Celestina*, consciente de lo problemático de dichas escenas, decidió no llevar la obra a las tablas para no enemistarse con la Inquisición.

2704. ROUTT, Kristin, «Lo andrógino en *La segunda Celestina*», *Torre de Papel* 3.2 (1993), 45-55. (*)

2705. RUIZ MONEVA, María de los Ángeles, «*Celestina* as Seen by English-Speaking Readers: A Relevant Account of Early Portraits», en *Transcultural Communication, Pragmalinguistic Aspects*, María Pilar Navarro (ed.), Zaragoza: Anubar, 2000, 177-186. (*)

2706. RUSSELL, Peter E., «Ambiguity in *La Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies* 40.1 (1963), 35-40.

Reseña de «*La Célestine*» selon Fernando de Rojas, consignada en «*Celestina*» by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985* pero sin número propio. Dado que las reseñas también forman parte de la bibliografía celestinesca, aunque no sean ahora mismo una prioridad, procedemos a catalogarla.

2707. RUSSELL, Peter E., «La magia de *Celestina*», *Historia y crítica de la literatura española* 1.1, Alan D. Deyermond (ed.), Barcelona: Crítica, 1979, 508-512.

Selección del artículo «La magia como tema integral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en el que el autor concluye que la magia desempeña un papel central en *Celestina* y que, puesto que los lectores contemporáneos creían en la *philocaptio*, la madeja hechizada efectivamente ejerce un influjo sobre Melibea.

2708. RUSSELL, Peter E., «*La Celestina* como floresta de filósofos», en *Historia y crítica de la literatura española* 1.2, Alan D. Deyermond (ed.), Barcelona: Crítica, 1991, 400-405.

Relaciona la abundancia de sentencias en *Celestina* con la existencia de repertorios de *auctoritates*, convirtiendo la obra en una especie de catálogo de este tipo. Sin embargo, la falta de correspondencia entre el

sentido de las sentencias citadas y su aplicación en la obra obliga a extraer las sentencias del contexto de la obra y a pensarlas aisladamente para poder extraer de ellas alguna enseñanza. Esto es así porque la sentencia se usa antes por su potencial retórico que por su contenido argumentativo, llegando a poner en duda su pertinencia didáctica.

2709. SABAT DE RIVERS, Georgina, «Una nueva edición de *El encanto es la hermosura y El hechizo sin hechizo / La segunda Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies* 74.3 (1997), 311-319.

Reseña de la edición de Thomas Austin O'Connor (Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1994).

2710. ŠABEC, Maja, «*Amor hereos*: pojmovanje ljubezni kot bolezni v *Celestini* Fernanda Rojasa», *Ars & Humanitas: Revija za Umetnost in Humanistiko* 2.2 (2008), 172-191.

Artículo que busca explicar el desenlace trágico de la obra desde el punto de vista de la medicina. Se ocupa del amor como enfermedad (*amor hereos*) y concluye que sus síntomas son idénticos en la literatura científica y en la de ficción de la época, pero hace notar que los tratados médicos sólo recogen la enfermedad de amor como una afección teórica, sin nunca proporcionar información sobre casos reales. Por lo tanto, se impone pensar que tal enfermedad era en realidad una simple convención, no una realidad de la sociedad del momento. [Adaptación del resumen de la autora para la revista: <<http://dx.doi.org/10.4312/ah.2.2.172-191>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2711. ŠABEC, Maja, «*La Celestina*: 'novela dialogada' y 'novela dialógica'», *Linguistica* 48 (2008), 205-214.

Dejando de lado las argumentaciones que tratan de encasillar *La Celestina* sea en el drama sea en la novela, la autora considera mucho más justificado centrar la atención en las funciones narrativas y/o dramáticas del texto y los procedimientos que intervienen en su construcción. En concreto, analiza las relaciones dialógicas de la obra según las definiera Bajtin, y pasa a describir todos los elementos a los cuales se pueden aplicar los principios bajtinianos: el proceso de composición a varios niveles, la utilización de *auctoritates* y referencias a otras obras, literarias o no, la convivencia y el contraste de niveles de lengua y de discursos y, en general, la ambivalencia de toda la obra. Esto provoca que *Celestina* se construya como una superposición de planos, referencias y significados que hacen su clasificación genérica inútil, en lo que precisamente reside su grandiosidad literaria.

2712. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «¿Cuál dolor puede ser tal / que se iguale con mi mal?»: entre la poesía de cancionero y la intertextualidad bíblica», *Bulletin of Hispanic Studies* 91.8 (2014), 1015-1024.

La crítica ha dedicado mucha atención a analizar la famosa canción de Calisto en el primer acto de *Celestina* desde la perspectiva de la poesía de cancionero. Sin embargo, no parece haberse alcanzado ningún consenso sobre sus antecedentes cancioneriles. En este artículo se explora qué composiciones se ofrecen como los candidatos más probables, así como se valora la posibilidad de que su origen no esté en la lírica amorosa de cancionero, sino en la poesía italiana y en la particular religiosidad del siglo xv. [Resumen de la autora para la revista: <<https://doi.org/10.3828/bhs.2014.66>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2713. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «El cambio de siglo en *Celestina*: criados y prostitutas enfrentados a la crisis socio-política de finales del siglo xv», en *Estrategias picarescas en tiempos de crisis*, Miguel García. Bermejo, Folke Gernert, Amaranta Sagar y Hanna Schlimpen (eds.), Trier: Hispanistik Trier, 2016, 99-107.

El cambio del modelo de las relaciones amo-criado y de la organización de la prostitución en el siglo xv castellano obliga a los personajes bajos a adoptar actitudes que preceden las de los protagonistas de la novela picaresca posterior. En concreto, interesa su acercamiento al mundo de la clandestinidad y la ilegalidad, a la que se ven condenados al ser percibidos por la clase dominante como un elemento peligroso.

2714. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «Las *imagenes agentes* de *Celestina*», en *Actas del XV Congreso Internacional de la AHLM*, Carlos Alvar (ed.), San Millán de la Cogolla: CILENGUA, 2015, 1125-1135.

Tomando como punto de partida la consideración de los amores ilícitos de Calisto y Melibea como *exemplum ex contrariis*, este trabajo estudia las potenciales relaciones de *Celestina* con la reinterpretación tardomedieval del concepto clásico de *imago agens*. En primer lugar, relaciona lo macabro de las muertes de cada uno de los personajes con la función moral disuasoria que las *imagenes agentes* negativas adquieren en la Baja Edad Media. Acto seguido valora la importancia del factor de recreación visual en dichas escenas de mutilación y muerte, para, finalmente, concluir que la crueldad de estas descripciones pudo haber desempeñado una función moralizante. [Resumen de la autora para el volumen]

2715. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «Los libros sapienciales y *Celestina*: el caso paradigmático de Eclesiástico», en *El texto infinito: reescritura y tradición en la Edad Media y el Renacimiento*, Cesc Esteve (ed.), Salamanca: SEMYR, 2014, 963-975.

De entre los distintos textos que componen la Biblia, los libros sapienciales son, con diferencia, los que proporcionan al autor mayor número de citas autoritativas y, entre estos, Eclesiástico es el que más veces se alude en *Celestina*. Siguiendo la pauta marcada por los estudios previos dedicados a las fuentes, este artículo rastrea estas referencias hasta una fuente secundaria más manejable que la Biblia, examina el método de trabajo del autor y analiza el tratamiento al que son sometidos los pasajes escriturarios en su adaptación al discurso celestinesco. Más adelante compara el proceder del autor frente a las referencias bíblicas con su actitud frente a otras *auctoritates* y concluye que el carácter de libro sagrado no condiciona por sí mismo el acercamiento al texto, pero sí tiene consecuencias sobre la interpretación de *Celestina*.

2716. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «One Translator, Two Translations, Three Theories: Christof Wirsung and *Celestina*», en *The Limits of Literary Translation: Expanding Frontiers in Iberian Languages*, Javier Muñoz-Basols, Catarina Fouto, Tyler Fisher y Laura Soler González (eds.), Kassel: Reichenberger, 2012, 211-228.

Con apenas catorce años de diferencia, Christof Wirsung da a la imprenta en Ausburgo dos traducciones de *Celestina* al alemán que son reflejo incomparable de las preocupaciones traductorias de su tiempo, la forja temprana del Nuevo Alto Alemán y las circunstancias histórico-sociales del convulso primer tercio del siglo XVI. En consecuencia, a pesar del corto período de tiempo que las separa, se trata de dos traducciones completamente diferentes en lo ideológico y lo lingüístico, pero también en lo que a técnicas traductorias se refiere.

2717. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «‘Por lo que dixistes del leer lo bueno y del no leer lo malo, pues basta saber ser tal, para lo huir’: los peligros de la lectura imaginativa y la recepción de *Celestina* en el siglo XVI», en *Los malos saberes*, Folke Gernert (ed.), Toulouse: Les Méridiennes, 2015, 103-115.

La autora contextualiza los juicios contradictorios sobre el didactismo de *Celestina* del siglo XVI y hace notar que la interpretación positiva o negativa de la obra depende del tipo de público y del número de personas que se considera que va a tener acceso a la misma. A mayor variedad y mayor número de lectores, peor es el juicio sobre el texto

y más nociva se considera su influencia, pues su recepción comienza a hacerse incontrolable desde el mismo momento en que la obra deja el círculo reducido de lectores para el que en un principio había sido concebida. Al no poder asegurar la correcta recepción del mensaje didáctico de la obra fuera de este círculo, se opta por no exponer a los lectores a una posible lectura errónea que tenga el efecto contrario al deseado por el autor.

2718. SALO, Anne, «Concealment and Invective in *Celestina*», tesis doctoral, University of California, 2009.

Tesis que defiende que el Fernando de Rojas histórico escribió *Celestina* para denunciar la hipocresía social y cívica de su tiempo y, más concretamente, para criticar la política anti-judía de los Reyes Católicos y envilecer la figura de Isabel la Católica. Para ello, la autora se apoya en una serie de documentos históricos y trabajos de crítica literaria que le permiten afirmar que la apropiación de la figura de la Virgen María por parte de Isabel es parodiada en *Celestina*, así como la novela sentimental que, desde su punto de vista, debe entenderse como un manifiesto del programa político absolutista de los Reyes Católicos. Finalmente, ve en el acróstico la clave para entender la obra desde esta perspectiva, ya que lo considera lleno de crítica antimonárquica. [Adaptación del resumen disponible en ProQuest Dissertations and Theses: <<https://search.proquest.com/docview/304835905>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2719. SÁNCHEZ, Ángel, «Mercantilismo, sociedad y algunos personajes de 'Celestina'», *Torre de Papel* 4.3 (1994), 59-71. (*)

2720. SÁNCHEZ DORESTE, Josefa y Jaume GAYA CATASÚS, «Rasgos sexistas del paralenguaje en *La Celestina*», en *Lengua, literatura y género: X Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Francisco Gutiérrez García et al. (eds.), Jaén: Universidad de Jaén, 2009, 654-666.

Análisis del paralenguaje en *Celestina* centrado en aspectos como el timbre de la voz, el volumen, la calidad de la voz, la naturaleza de la risa o los sonidos con los que se pide silencio. No aporta nada al análisis de *Celestina* y revela algunos problemas de lectura del texto, pero no deja de ser una perspectiva no estudiada de la obra.

2721. SCARBOROUGH, Connie L., «Gallows Humor in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*'», en *Death in the Middle Ages and Early Modern*

Times: The Material and Spiritual Conditions of the Culture of Death, Albert Classen (ed.), Berlin: De Gruyter, 2016, 357-372. (*)

2722. SCARBOROUGH, Connie L., «Urban Spaces in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *Urban Space in the Middle Ages and the Early Modern Age*, Albert Classen (ed.), Berlin: De Gruyter, 2009, 537-566.

Tras un repaso a la crítica sobre la localización de *Celestina* y sus interpretaciones, la autora pasa a comentar y completar los estudios concretos sobre algunos aspectos del paisaje urbano de la obra: la calle, el reloj, la plaza, el mercado, el jardín, las casas de Celestina y de los personajes nobles, con la torre de la casa de Pleberio como una categoría particular, y sus vecindarios. Igualmente, comenta las nuevas relaciones económico-laborales entre criados y señores como algo característico del ambiente urbano, derivando gracias a ello hacia la problemática de la posición social y su manifestación en la ciudad y en la trama de *Celestina*, donde la clase baja y la alta se entremezclan y confunden. Esto sólo es posible gracias a que la obra tiene lugar en un paisaje urbano, donde la separación espacial y social de los estratos sociales es menos estricta.

2723. SCHIZANNO MANDEL, Adrienne, «*La Celestina* on stage», *Celestinesca* 2.1 (1978), 31-33.

Reseña de una representación de *Celestina* en la Universidad de California (Berkeley) en noviembre de 1977, dirigida por René Buch e inspirada en la *Comedia*, en vez de en la *Tragicomedia*.

2724. SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, «*La segunda Celestina*: hallazgo de una comedia de sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar», en *Conquista y contraconquista, la escritura del Nuevo Mundo. Actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Julio Ortega, José Amor y Vázquez y Rafael Olea Franco (eds.), México: El Colegio de México, 1994, 315-324. (*)

2725. SCHMIDHUBER, Guillermo, «*La segunda Celestina*: Sor Juana y la estilometría», *Vuelta* 15.174 (1991), 54-60.

Artículo que presenta la comprobación estilométrica de que Sor Juana Inés de la Cruz colaboró con Agustín de Salazar en la redacción de *La segunda Celestina* y escribió su desenlace.

2726. SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, Dayle, «‘Omnia secundum litem fiunt’: The Rhetoric of Conflict in the *Tragicomedia*», en *Actas del Simposio In-*

ternacional «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' 'Tragicomedia de Calisto y Melibea'» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington), Juan Carlos Conde (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, 241-265.

El conflicto descrito en el prólogo en prosa de *Celestina* señala muy especialmente hacia un conflicto lingüístico y retórico: no sólo el autor se quejará de las distintas lecturas de su obra y de las intervenciones de los impresores, sino que los propios personajes y la propia trama ponen en evidencia que el lenguaje ha sido pervertido por completo, convirtiéndose así en la manifestación perfecta de la corrupción y la descomposición del mundo y su sistema de valores. Así, el conflicto entre la verdad y el lenguaje se configura como uno de los motivos principales de la obra y el diálogo se convierte en el vehículo idóneo para representar esta tensión.

2727. SERRANO Y SANZ, Manuel, «Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 6 (1902), 245-299.

Recopilación y transcripción de algunos documentos en los que figura el nombre de Fernando de Rojas, entre ellos el famoso proceso de la Inquisición contra su suegro.

2728. SETON BEAUDIN, Elizabethann, «Love and Literary History: Imagination Challenges Reason», tesis doctoral, Yale University, 1996.

Según la autora, en esta tesis *Celestina* sirve para cuestionar algunos principios de la crítica literaria sobre el amor, pero no es el objeto principal de la misma. [Extraído del resumen disponible en ProQuest Dissertations and Theses: <<https://search.proquest.com/docview/304219149>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2729. SMITH, Alan E., «*La Celestina* y Galdós: aspectos de la creación y la recreación artísticas», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, Patrizia Botta, Laura Silvestri, Loretta Frattale y Matteo Lefèvre (eds.), Roma: Bagatto, 2012, 128-132. (*)

2730. SNOW, Joseph T., «A *Celestina* Revival in the Nineteenth Century», en *Studies in Honor of Donald W. Bleznick*, Delia V. Galván, Anita K. Stoll y Philippa Brown Yin (eds.), Newark: Juan de la Cuesta, 1995, 171-184. (*)

2731. SNOW, Joseph T., «*Celestina* de Fernando de Rojas: Documento bibliográfico», *Celestinesca* 15.1 (1991), 79-84.

Consignado por motivos de catalogación.

2732. SNOW, Joseph T., «Notes on Cervantes as a Reader / Renewer of *Celestina*», *Comparative Literature* 60.1 (2008), 81-95.

Busca evidencias de la presencia de *Celestina* en la obra de Cervantes. Encuentra toda una serie de similitudes entre el *Quijote* y *Celestina*, muchas menos entre el teatro de *Cervantes* y *Celestina*, y aún menos entre las *Novelas ejemplares* y *Celestina*, algunas ya señaladas por las crítica y otras no. Acto seguido analiza la posible influencia de la literatura celestinesca sobre Cervantes, de la que también encuentra pruebas, y concluye que es muy probable que haya muchas más deudas para con estas obras.

2733. SNOW, Joseph T., «Peripecias dieciochescas de *Celestina*», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, Carlos Alvar Ezquerro y Florencio Sevilla Arroyo (eds.), Madrid: Castalia, 2000, vol. 2, 39-46.

Aunque a partir de 1644 no haya ediciones de *Celestina*, su fama perdura en los siglos XVII y XVIII. En este artículo se recoge y se comenta toda una serie de evidencias de esta supervivencia y de la actualidad de la obra.

2734. SNOW, Joseph T., «Fernando de Rojas, ¿autor de *Celestina*?», *Letras* 40-41 (1999), 152-157. (*)

2735. SNOW, Joseph T., «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'» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde (ed.), New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, pp. 365-383.

Tras un repaso a la historia de los suplementos bibliográficos de *Celestinesca* y de la revista en general, el autor pasa a comentar el flujo continuo de versiones, ediciones, comentarios y juicios críticos de *Celestina* desde su composición. Esto sirve de excusa para comentar algunas cuestiones de la crítica celestinesca.

2736. SOTO RIVERA, Rubén, «Celestina, la de la cuchillada», *Exégesis: Revista de la Universidad de Puerto Rico en Humacao* 11.33 (1998), 48-52.

Artículo que enlaza una interpretación simbólica con otra, con más o menos fortuna, centrada en la cicatriz de la cara de Celestina y la idea de las armas.

2737. STANISLAW, Casey D., «The Death of Celestina: 'Othering' in Changing Times», tesina de final de máster, Baylor University, 2011.

Celestina retrata las fuerzas destructivas de la sociedad española de su tiempo, la cual era exitosa hacia el exterior pero extremadamente problemática a nivel interior. El asesinato de *Celestina* refleja la pérdida de los valores morales de esta sociedad y anuncia el paso de la Edad Media a la Edad Moderna, por lo que no puede ser considerado una simple advertencia contra la avaricia. [Adaptación del resumen disponible en la página web de la universidad: <<http://hdl.handle.net/2104/8171>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2738. TOBAR, María Luisa, «Las traducciones italianas de *La Celestina*», en *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*, Miguel Ángel Vega Cernuda y Juan Pedro Pérez Pardo (eds.), Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 2005, 247-264. (*)

2739. USUNÁRIZ GARAYOA, Jesús María, «'Volved ya las riendas, porque no os perdáis': la transformación de los comportamientos morales en la España del XVI», en *El mundo social y cultural de la «Celestina». Actas del Congreso Internacional de la Universidad de Navarra*, Ignacio Arellano Ayuso y Jesús María Usunáriz Garayoa (eds.), Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2003, 295-321.

Contribución al volumen colectivo *El mundo social y cultural de la «Celestina»* que no había sido catalogada anteriormente debido a no tener que ver directamente con *Celestina*. Sin embargo, debido a que los editores lo consideraron adecuado para aparecer en un volumen dedicado a *Celestina*, nos parece pertinente consignarlo.

2740. USUNÁRIZ GARAYOA, Jesús María e Ignacio ARELLANO AYUSO (eds.), *El mundo social y cultural de la «Celestina». Actas del Congreso Internacional de la Universidad de Navarra*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2003.

Recopilación de trabajos de varios celestinistas que, individualmente, sí están recogidos en los suplementos bibliográficos de *Celestina*. Esta entrada responde a simples criterios de catalogación.

2741. VACCARO, Elisabetta y Patrizia BOTTA, «Deificación de la amada», en *Gran Enciclopedia Cervantina. Vol. IV. Cueva de Montesinos (entrelazamiento)*, Carlos Alvar Ezquerro (ed.), Madrid: Castalia, 2007, 3277-3279.

Utiliza *Celestina* para ejemplificar el proceso de deificación de la amada y el fenómeno de la hipérbole sagrada.

2742. VALBUENA, Olga Lucía, «From Transgression to Transcendence: Cross-Cultural Representations of the Feminine», tesis doctoral, State University of New York, 1991.

Tesis que examina la progresiva devaluación de lo femenino desde la tragicomedia a la prosa política y a la filosofía. La autora escoge *Celestina* y *Women Beware Women* de Thomas Middleton como ejemplos de tragicomedias en las que la autoridad patriarcal es cuestionada a través de la subversión de los códigos literarios y sociales del momento y de las formas de intercambio (dinero y matrimonio) que por lo general aseguran el orden dentro de la comunidad y de la familia. El género de la tragicomedia permite una inversión temporal del orden establecido al permitir una cantidad controlada de subjetividad femenina en sus personajes mujeres, frente a los otros géneros y, sobre todo, la filosofía, en la que esta posibilidad desaparece por concreto. [Adaptación del resumen disponible en ProQuest Dissertations and Theses: <<https://search.proquest.com/docview/303902568>> (fecha de consulta: 23/11/2017)]

2743. VALENZUELA, Andrea, «‘Melibeo só’: la parodia como bisagra histórica en *La Celestina*», *Ciberletras* 25 (2011), sin paginar.

Profundiza en el concepto de ‘parodia’ aplicado a *Celestina* y se pregunta qué es lo que realmente se está parodiando en la obra y desde qué perspectiva. Llega a la conclusión de que, aunque la obra se compone en plena transición de un modelo de sociedad medieval a un modelo de sociedad moderno y, por lo tanto, no puede tener conciencia de las diferencias entre una y otra época, sí demuestra el conflicto entre las concepciones medieval y moderna del amor y del dinero. La parodia del amor cortés no es sino una incompatibilidad de un modelo sentimental arcaico que en la nueva era quedará reducido a simple marco expresivo, mientras que la exagerada importancia del dinero y su influencia sobre las relaciones interpersonales en *Celestina* en realidad no llega a plasmar la relevancia que el dinero adquiriría en la Edad Moderna, a pesar de que la avaricia de los personajes se conciba como una sátira. Probablemente la idea más interesante de este artículo, apenas desarrollada, sea que el desarrollo de la trama de

Celestina hubiera sido muy diferente apenas unos años antes, cuando estos procesos no estaban tan avanzados.

2744. VALLE LERSUNDI, Fernando del, «Documentos referentes a Fernando de Rojas», *Revista de Filología Española* 12 (1925), 385-396.

Transcribe una probanza de hidalguía en la que figura el nombre de Fernando de Rojas.

2745. VALLE LERSUNDI, Fernando del, «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *Revista de Filología Española* 16 (1929), 366-388.

Transcripción del testamento de Fernando de Rojas.

2746. VELASCO BARTOLOMÉ, Emilio Pedro, *Prólogo y escritura: aportaciones para un pensamiento de la escritura a través de los prólogos a la «Celestina», «Lazarillo de Tormes» y «Don Quijote»*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006. (*)

2747. VÉLEZ QUIÑONES, Harry, «Leyendo a dos Belas: *La Dorotea* como anti-*Celestina*», *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 9.36 (1995), 531-548. (*)

2748. VOLEK, Emil, «*La Celestina*, a pesar de todo: la paga, el corazón de Melibea y también cierto Seleuco (Las lecturas de la *Tragicomedia / Comedia*. De las lecturas y algunos apuntes metodológicos)», *Ibero-Americana Pragensia* 43 (2009), 47-73.

Comentario a tres pasajes del primer auto (la respuesta airada de Melibea y los *loci critici* del «corazón de Seleuco» y «Erasítrato») con los que se pretende poner en evidencia los posicionamientos críticos que toma todo estudioso que trabaja sobre *Celestina* y, a la vez, dar una lectura en principio carente de esas limitaciones debido a que el autor no es un especialista en el tema. Usa nociones de teoría de la literatura para defender la coherencia de la respuesta de Melibea con la situación expuesta en el auto primero, y las lecturas del Manuscrito de Palacio para evidenciar la problemática de las diferentes lecturas de las diferentes versiones y ediciones del texto. Pasa a comentar el distinto tratamiento de los *loci critici* citados en las ediciones modernas y concluye que los cambios en la tradición textual antigua no pueden ser mecánicos, sino que tienen que responder a razones semánticas y poéticas.

2749. WESTERVELD, Govert, «El antiguo autor de la *Celestina* y su vinculación con Caravaca», en *Caravaca y la aparición de la Stma. y Vera Cruz. Actas del II Congreso de la Asociación de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia*, Luis Lisón Hernández (ed.), Caravaca de la Cruz: Asociación de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia, 2008, 59-76. (*)

2750. WHINNOM, Keith, «El género celestinesco», en *Historia y crítica de la literatura española 2.2*, Francisco López Estrada (ed.), Barcelona: Crítica, 1991, 149-153.

Repaso a los títulos y a las características de las obras consideradas integrantes de la celestinesca o con rasgos celestinescos, con especial atención a la influencia que ejerce *Celestina* sobre ellas y a los rasgos de ésta que imitan, conservan o desechan.

2751. WHINNOM, Keith, «Los motivos de Fernando Rojas», en *Historia y crítica de la literatura española 1.2*, Alan D. Deyermond (ed.). Barcelona: Crítica, 1991, 389-393.

Presenta *Celestina* como el producto de una actitud antinobiliaria personal de autor, a juzgar la poca simpatía con la que están caracterizados los personajes nobles y la falta de distancia moral, lingüística y de conducta entre los personajes bajos y de alcurnia. Asimismo, señala toda una serie de defectos de la obra que son precisamente algunos de sus mayores atractivos estéticos.

2752. WIRSUNG, Christof, *Die «Celestina»-Übersetzungen von Christof Wirsung: «Ain hipsche Tragedia» (Augsburg 1520), «Ainn recht liepliches Buechlin» (Augsburg 1534)*, Kathleen V. Kish y Ursula Ritzenhoff (eds.), Hildesheim: Georg Olms, 1984.

Edición facsímil de las dos traducciones quinientistas de *Celestina* al alemán, con un mínimo estudio previo que incluye la traducción de los preliminares a ambas obras al inglés.

2753. YANG, Li-Li, «Réflexions sur les idées d'Antoine Vitez à propos du jeu de l'acteur d'après sa mise en scène de *La Célestine* de F. de Rojas», *Lendemain: Etudes Comparees sur la France / Vergleichende Frankreichforschung* 17.65 (1992), 23-29. (*)

2754. ZEPP, Susanne, «Skepsis und Ironie: *La Celestina* (1499)», en *Herkunft und Textkultur. Über jüdische Erfahrungswelten in romanischen Literaturen 1499-1627*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010, 31-64.

La autora matiza la tesis conversa sugiriendo que tal vez la experiencia vital descrita en *Celestina* no sea del todo una experiencia estrictamente cripto-judía, basada en una diferencia religiosa, sino una cuestión de sentimiento de comunidad con aquellos que, como su autor, perciben la problemática de su mundo, sea cual sea su religión.

2755. ZURDO RUIZ-AYÚCAR, María I. Teresa, «Acerca de la transferencia interlingüística del ‘saber compartido’: la versión de los refranes de *La Celestina* en las traducciones de Christof Wirsung», *Estudios Filológicos Alemanes* 13 (2007), 35-56.

La autora analiza tanto los refranes de la traducción italiana de *Celestina*, que sirvió de base para ambas traducciones quinientistas al alemán, como los que introduce espontáneamente el traductor. Christof Wirsung pasa por la traducción literal o casi literal de algunos de ellos, la paráfrasis, la omisión total y la sustitución por una frase hecha equivalente en alemán antes de atreverse a utilizar él mismo los refranes con intenciones artísticas.

2756. ZURDO RUIZ-AYÚCAR, María I. Teresa, «Acerca de la transferencia interlingüística del ‘saber compartido’: la versión de los refranes de *La Celestina* en las traducciones de Christof Wirsung», en *Se ha hecho camino al andar. Homenaje a M^a I. Teresa Zurdo Ruiz-Ayúcar - Festschrift für M^a I. Teresa Zurdo Ruiz-Ayúcar*, María Jesús Gil Valdés e Isabel García Adánez (eds.), Frankfurt: Peter Lang, 2014, pp. 377-399.

Reimpresión del artículo anterior.

Celestinesca

Normas para la presentación de originales

Celestinesca acepta para su publicación artículos, notas, reseñas, estudios bibliográficos y material gráfico. Como revista internacional, no sólo se dirige a lectores y suscriptores que formen parte del campo académico o universitario, sino que acoge trabajos de interés general relacionados con el ámbito de estudio de la tradición celestinesca.

Los trabajos serán revisados al menos por dos miembros del Consejo de Redacción y del Comité Científico.

Se recomienda que los artículos no superen las 35 páginas de extensión (texto y notas). Sólo excepcionalmente, y previa consulta con el editor, se podrá sobrepasar ese límite. Tanto las notas como los artículos tratarán temas y aspectos muy bien definidos, relacionados con el texto de *La Celestina* (u obras afines), su interpretación, contexto histórico, imitaciones, continuaciones, traducciones, adaptaciones teatrales, etc. Se aceptarán aproximaciones desde distintos puntos de vista críticos, literarios, estilísticos y lingüísticos; asimismo, reseñas sobre ediciones, estudios o representaciones teatrales relacionadas con los objetivos de la revista.

Los originales se presentarán por duplicado, impresos en papel, a doble espacio, y en soporte informático. En el trabajo debe constar el nombre y apellido(s) del autor, su universidad o filiación profesional, dirección postal y electrónica, y número de teléfono o fax. Igualmente, en dos lenguas, un breve resumen (unas 10 líneas) de su aportación y 4 o 5 palabras claves.

No serán aceptados trabajos con un sistema de citas no regularizado. Se recomienda el siguiente modo de citación:

a) Con nota a pie página, citando libros y artículos del siguiente modo:

Libro: James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Artículo en revista: J. T. Snow, «*Celestina* (1499-1999) Medieval and Modern: Survival & Renewal of a Spanish Classic», *Medieval Perspectives*, 15 (2000), pp. 1-11.

Artículo en libro: Alan Deyermond, «La Celestina como cancionero», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Col·lecció Oberta, València, Universitat de València, 1997, pp. 91-105.

b) Con cita interna (Murphy 1986: 128-29; Deyermond 1997: 95).

En ambos casos, se dará al final el listado de Bibliografía. Si se ha utilizado a), repitiendo la bibliografía de las notas, con el apellido delante. Si se ha empleado b), con Apellido (fecha); por ejemplo: Murphy, James J. (1986), *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Sólo excepcionalmente, y siempre que vaya regularizado (por ejemplo, MLA), será aceptado otro tipo de citación.

Todos los trabajos y cualquier consulta han de ser enviados a:

José Luis Canet

Celestinesca

Dept. de Filología Española de la Universitat de València

Avda. Blasco Ibáñez, 32

46010 - Valencia (SPAIN)

correo electrónico: jose.canet@uv.es



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

Departamento de Filología Española
Facultat de Filologia, Traducció i Interpretació
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010 VALENCIA (SPAIN)