

Celestinesca

ISSN 0147 3085



Vol. 18, no. ii

Noviembre 1994

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

EDITORIAL ASSISTANT

RANDAL GARZA
Michigan State University

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Penn State Univ. (USA)
Manuel CRIADO DE VAL	C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)
Alan DEYERMOND	Queen Mary-Westfield Col.-of London (UK)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago (CHILE)
Michel GARCIA	La Sorbonne (FRAN)
Jacques JOSET	Univ. de Liège (BEL)
Kathleen V. KISH	Univ. of N.C.-Greensboro (USA)
Katalin KULIN	Univ. Budapest (HUN)
Adrienne S. MANDEL	Cal. St. Univ.-Northridge (USA)
Walter METTMANN	Univ. Münster (GER)
Jerry R. RANK	St. Mary's College (USA)
Christof RODIEK	Bonn (GER)
Dorothy SEVERIN	Liverpool University (UK)
Emma SCOLES	Univ. di Roma (ITAL)
George SHIPLEY	Univ. of Washington (USA)

Subscriptions in the U.K.

Geoffrey West
Dept. of Printed Bks. (Hispanic)
The British Library
Great Russell St.
London WC1B 3DG ENGLAND

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

VOL 18, NO 2 CONTENIDO OTOÑO 1994

NOTA DEL EDITOR 1-2

ARTICULOS

Carlos Moreno Hernández, *Diálogo, novela, y retórica en Celestina* 3-30

Donald McGrady, *The Problematic Beginning of Celestina* 31-51

Robert L. Hathaway, *Fernando de Rojas' Pessimism: The Four Stages of Life for Women at the Margin* 53-73

Ana Vian Herrero, *El Diálogo intitulado El Capón tras la huella de Celestina: una vez más, una cuestión de género* 75-111

Patrizia Botta, *Itinerarios urbanos en la Celestina de Fernando de Rojas* 113-131

Carol Salus, *Picasso's Celestina Knitting* 133-144

NOTAS

Michel Garcia, *Apostillas a "Consideraciones sobre Celestina de Palacio"* 145-149

Kenneth Brown, *A Seventeenth-Century Sephardic Reader's Negative Evaluation of Celestina* 151-154

RESEÑAS

Keith Whinnom, *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected essays. (Juan Carlos Conde López)* 155-161

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. Snow y Randal Garza, *'Celestina' de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (decimoctavo suplemento)* 163-176

ILUSTRACIONES 52, 74, 112, 132, 150, 162, 177

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 18, no. 2 Otoño 1994

© J. T. Snow

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

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

NOTA DEL EDITOR

As the 19th year of this journal now becomes history, we are — as of this writing — just four short years away from 1999. That means the half-century mark for the literary work whose dogged hold on the imagination of a multitude of readers inspired the founding of this journal in 1977. In 1991 an international symposium on *Celestina* was held in the United States and the complete proceedings of that gathering were, appropriately, titled: *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*.¹

It is not too early to be thinking about ways to celebrate this important anniversary. In addition to conferences, symposia and other gatherings of veteran and new scholars of "la celestinesca," other desiderata may be mentioned. A first-time edition — an international collaboration — of the mid-sixteenth century *Celestina comentada* is likely to appear prior to this particular quintocentenario. A new critical edition is expected shortly from a team of scholars working in Rome. A project to digitalize the early *Celestinas* is being readied. A major gathering in Salamanca is sure to materialize. It is the right time to re-film the work, and to stage one of the many operas that *Celestina* has inspired — perhaps the largely unstaged Felipe Pedrell version of 1903. It is, I think, inevitable that there be new stagings; perhaps, even a long-dreamed of full length version (for the historical record). I would, personally, hope that the *ediles* in Madrid might be convinced to name a street for Fernando de Rojas, to stand against others already in existence: Quevedo, Lope de Vega, Cervantes....

¹ Edited by Ivy Corfis and myself, it contains an introduction and the text of the twenty two especially-commissioned papers heard there. Published in Madison, Wisconsin in 1993 by the Hispanic Seminary of Medieval Studies. Cloth, xx + 439pp.

In the interim, we here at *Celestinesca* will be doing what we can to promote, advertise and encourage as many as who admire and feel drawn to this great work to plan for and collaborate in the events of 1999. It is my own goal to produce the next "version" of my *Celestina* world bibliography. This project began in 1974 as a collaboration of three people, myself and two graduate students. The first "version" appeared in *Hispania* (USA) in 1976 and covered a quarter century (1949-1974) and was intended to complete work originally completed by Adrienne S. Mandel. *Celestinesca*, at least in part, was founded to have a way to continue updating the *Hispania* bibliography. After many supplements were printed, and with the generous use of the computer facilities at The Hispanic Seminary — and three consecutive summers of my own keystroking and formatting guidance from John Nitti and Ruth Richards — a second version became a reality in 1985. This work was expanded to 55 years of world interest in *Celestina* (1930-1985) and was made more user-friendly with several indexes.

Unfortunately, the Hispanic Seminary printed only a few hundred copies and the bibliography quickly became *agotado*. With this issue of *Celestinesca*, I have published eighteen supplements to the 1985 bibliography with over 700 new entries. The next version of the bibliography, if I have my way, will be a reference volume that covers a full century, 1899 (the Vigo: Krapf edition with its introduction by M. Menéndez Pelayo) to 1999. All along this path — that now exceeds twenty years — this work has been made possible (and rewarding) because of the excellent collaboration of friends, colleagues and *celestinistas* everywhere, Madrid to Manhattan, Tokyo to Toronto. I encourage the sending of *Celestina*-relevant materials to me in future as well, as a work of this nature depends on the service we all do for each other.

¡Quedaos adios!

Jos. Snow

DIÁLOGO, NOVELA Y RETÓRICA EN *CELESTINA*

Carlos Moreno Hernández
Universidad de Valladolid

La peculiaridad de *Celestina* en la historia de la literatura española resalta más que en otras grandes obras: A caballo entre dos épocas, su propio ser como texto es ambivalente e inclasificable. ¿Es esto negativo? Al contrario; si hay algo que caracterice lo que hoy denominamos literatura es su negatividad, su resistencia a la teoría y a la interpretación misma, su capacidad para provocar desde lecturas creativas y malentendidos fructíferos hasta interpretaciones más o menos aberrantes. En ninguna parcela se hace más patente la ambivalencia que en la cuestión del género de la obra y, en particular, en su consideración o no como novela.

Si la cuestión del género de *Celestina* es importante, no lo es tanto porque afecte directamente a la obra como porque pone en el tapete cuestiones teóricas fundamentales: ante todo, la de los géneros; después, si la novela es un género o si trasciende lo habitualmente considerado como literatura o, más aún, si eso que llamamos literatura se deja encerrar tan fácilmente en rejillas teóricas o si tiene un estatuto peculiar que no sea meramente provisional.

La cuestión del género literario de *Celestina* es uno de los aspectos más debatidos de la obra y, como señala Snow, ni se ha dicho ni se dirá la última palabra. Entre los estudios recientes sobre este aspecto destacamos el de Severin, quien defiende, con Deyermond y otros, el carácter novelesco de la obra. Frente a ellos, la crítica más tradicional, desde Menéndez Pelayo, con matices, a María Rosa Lida, y más recientemente, Fraker, defienden su ascendiente dramático.

Otros críticos, como Gilman (303-4), o J. C. Rodríguez desde una óptica marxista, se inclinan por considerarla como carente de género, por ser esencialmente diálogo. Esto nos sugiere ya que la polémica sobre el género de *Celestina* delata no tanto la divergencia sobre si la obra es drama o novela como la divergencia misma sobre los géneros y su carácter. Veamos esto en primer lugar.

Severin (2) se apoya desde el principio en Bajtín. *Celestina* — dice — es un híbrido: Ni comedia humanística, ni relato sentimental, crea su propio género, dialógico y novelístico, que prefigura a la vez el mundo del *Lazarillo* y del *Quijote*. No hay narrador, pero eso — añade — no es indispensable al género; lo que lo define, según Bajtín, es el diálogo.

El término diálogo hay que entenderlo aquí no en su sentido ordinario, sino más bien en el de confluencia de estilos, lenguajes, voces: discursos de varios tipos no reducibles a un común denominador y que el escritor, según Bajtín, debe introducir en el mismo plano que el suyo propio, sin destruir éste. La referencia a Bajtín nos sirve para explicar en parte lo que Ortega dice también, bastantes años antes que él, en un ensayo de 1910 en el que cita *Celestina*, "Adán en el paraíso" (1983, I, 488-89). Para Ortega, la novela es fruto del renacimiento, expresión del problema del individuo y sus emociones cambiantes en el tiempo, frente al mundo anterior de las cosas fijas, asentadas en el espacio. La novela es un arte temporal cuyo principio unitivo es el diálogo, algo esencial en ella. Y afirma:

La novela acaba de nacer en España: *La Celestina* es el último ensayo, el último esfuerzo de orientación para fijar el género. Cervantes, en el *Quijote* (...) ofrece a la humanidad un nuevo género literario. Ahora bien: el *Quijote* es un conjunto de diálogos (...) La luz es el instrumento de articulación en la pintura, su fuerza viva. Esto mismo es, en la novela, el diálogo.

Y en sus *Meditaciones* de 1914, añade Ortega (1988, 231-32):

...yo creo que conviene atenerse al nombre buscado por Fernando de Rojas para su *Celestina*: tragicomedia. La novela es tragicomedia. Acaso en *La Celestina* hace crisis la evolución de este género, conquistando una madurez que permite en el *Quijote* la plena expansión

y sitúa en el *Banquete* de Platón el germen de la novela como género híbrido de tragedia y comedia. No es casual que algunos críticos, como

Lodge (6), hayan señalado que la tipología del discurso novelesco de Bajtín no es sino una versión más elaborada de Platón, pues las coincidencias entre Ortega y Bajtín son numerosas y la referencia al filósofo griego es inevitable en toda discusión sobre los géneros. A todo ello se aludirá luego; antes, ciñámonos todavía al contexto de la literatura española.

Antes ya que Ortega, Galdós (205-7), en el prólogo a la 'novela en cinco jornadas' *El abuelo*, de 1897, escribe de su relación con *Realidad*, de 1889 (Gullón, 1977) y con *Celestina*. Dice Galdós:

El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres (...) Aunque por su estructura y por la división en jornadas y escenas parece *El abuelo* obra teatral, no he vacilado en llamarla novela, sin dar a las denominaciones un valor absoluto (...) Que me diga también el que lo sepa si *La Celestina* es novela o drama. *Tragicomedia* la llamó su autor; *drama de lectura* es, realmente, y, sin duda, la más grande y bella de las novelas habladas. Resulta que los nombres existentes nada significan, y en literatura la variedad de formas se sobrepondrá siempre a las nomenclaturas que hacen a su capricho los retóricos.

En 1895 Menéndez Pelayo había escrito un artículo sobre la obra, ampliado como prólogo a la edición impresa en Vigo en 1899, y luego reelaborado completamente en el conocido capítulo sobre *La Celestina* de su *Orígenes de la novela española*. A pesar de no considerarla propiamente como novela, reconoce su importancia para el desarrollo del género. Entre otras cosas afirma:

El título de *novela dramática*, que algunos han querido dar a la obra del bachiller Rojas, nos parece inexacto y contradictorio en los términos. Si es drama, no es novela. Si es novela, no es drama. El fondo de la novela y del drama es uno mismo, la representación estética de la vida humana; pero la novela la representa en forma de *narración*, el drama en forma de *acción*. Y todo es activo, y nada es narrativo en *La Celestina*. (1947: 8-10)

Menéndez Pelayo debe de referirse aquí a Moratín, el primero, al parecer, que usa el término novela dramática aplicado a la obra de Rojas (Lida, 58 ss., 64-66; Rank, 235), aunque ya en 1738, en Francia, se la define como novela dialogada (Heugas, 161). Si comparamos lo que

dicen Galdós y Menéndez Pelayo por un lado y lo que se ha dicho desde la monumental obra de María Rosa Lida hasta las recientes de Severin y Fraker, parece que hemos avanzado poco en casi un siglo en lo que se refiere a la caracterización de la obra de Rojas.

Según hemos señalado al principio, la cuestión afecta ante todo a la teoría misma de los géneros, pues la ubicación de *Celestina* en ellos es inseparable de su condición de híbrido que anticipa muchos aspectos de la novela moderna, sin abandonar del todo la tradición de la comedia latina y humanística; a la vez, puede situarse también dentro de la gran tradición retórica y en confluencia con el diálogo humanista.

La siguiente perspectiva, pues, ha de tener en cuenta la evolución de los géneros desde 1500 hasta hoy, en particular el novelesco, junto con las principales interpretaciones de la obra. Desde ella, se hará necesario examinar también las aportaciones más significativas en teoría de la novela, entre las que destaca la de Bajtín; pero antes que él y en relación con él contamos, en nuestra propia literatura, con la aportación sustancial de Ortega.

I

El paralelo entre Ortega y Bajtín a propósito de la novela ha sido ya objeto de algunos estudios. Destacamos entre ellos uno de los últimos artículos de Ricardo Gullón (1989) y la contribución de José María Pozuelo Yvancos a un debate sobre las vanguardias.

En su trabajo, Gullón rastrea en varios textos de Ortega los elementos anticipadores de la teoría de la novela desarrollados durante este siglo y no deja de mencionar a Bajtín. No es de extrañar que muchos de los aspectos de la novela que Ortega trata, según Gullón, estén ya, aplicados o esbozados, en *Celestina*, el texto considerado como 'último ensayo antes de fijar el género'; entre ellos, el autor implícito y el lector implícito y cómplice que condiciona al autor; el perspectivismo, tanto dentro del texto como en su lectura; la idea de cronotopo, como ámbito autónomo espacio-temporal de producción del texto; el uso de elementos de distanciamiento que impongan al lector una reflexión y le eviten una identificación apresurada o interesada; el mundo subjetivo, inquieto y fugaz de las emociones, del interior del hombre, eternización o intuición de lo momentáneo, o la vida misma como problema o tropiezo, y la valoración del diálogo.

Por su parte, Pozuelo Yvancos detalla el paralelo entre Ortega y Bajtín y lo relaciona con el cambio de rumbo que se produce a principios

de siglo tanto a nivel epistemológico como artístico, en confluencia con las vanguardias. Se apoya, para Ortega, en las *Meditaciones*, de 1914, y en *La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela*, de 1925, sin citar la referencia de Ortega a *Celestina* en el primero de esos textos ni tampoco la de 'Adán en el paraíso.' Por eso, aunque menciona, a propósito de Bajtín, el paso de lo monológico a lo dialógico que se da en períodos de crisis o cambio de paradigma, como el paso de la Edad Media al Renacimiento o del siglo XIX al XX, no establece el paralelo con Ortega y su texto de 1911 citado antes sobre el cambio renacentista, enfocando la cuestión desde el punto de vista de la renovación de la novela en nuestro siglo. Este detalle es importante porque Ortega deja claro, en sus 'Ideas sobre la novela,' que se está refiriendo a la novela moderna, tal como se empieza a construir desde el Renacimiento, con *Celestina* y el *Quijote* como anticipaciones geniales (1983,III,407). A partir de Dostoievski, algunos rasgos ya presentes en esas obras se acentúan, como el predominio del diálogo o de lo presentativo respecto de lo puramente narrativo, la autoconciencia del personaje y el flujo de conciencia o el monólogo interior; y esto — creemos — hace discutible la distinción de Pozuelo (75) entre novela tradicional, la que predominaría antes de Dostoievski, y su renovación actual.

Otro punto de confluencia entre Ortega y Bajtín que Pozuelo destaca al final de su trabajo, aparte del *Quijote*, se refiere al origen de la novela, que ambos autores relacionan con la comedia y el diálogo de Platón. Es curioso que este sea uno de los puntos menos debatidos, y a la vez más conflictivos, en ambos autores. Veamos por qué.

Ortega, al citar a Platón en sus *Meditaciones*, parece olvidar el texto del libro tercero de la *República*, donde el filósofo griego distingue entre modos de representación y también, a diferencia de lo que hace en *El banquete*, entre poeta trágico y cómico como dos oficios diferentes, a pesar de que la tragedia y la comedia pertenecen al mismo modo, la diégesis mimética o narración imitativa, en la que hablan los personajes, frente a la narración pura ditirámbica, en la que sólo habla el poeta, y la mixta, propia de la epopeya (Genette, 14-15). Es importante señalar que para Platón, aunque la tragedia y la comedia no tengan narrador, esto no quiere decir que no lo contengan, a través del discurso de los personajes. Es Aristóteles, en la *Poética*, quien separa lo dramático, como presentación de los personajes actuando, de lo narrativo, la narración pura de Platón. El modo mixto desaparece.

Y es aquí donde parece darse el primer desacuerdo o confusión entre los críticos, como ya hemos visto en Menéndez Pelayo, pues es frecuente que algunos de ellos, siguiendo los pasos de Aristóteles y sus

comentaristas, sólo entiendan como narración la simple o no mimética, y consideren a la novela como un género cuyo componente narrativo, en este sentido estricto, es esencial, aunque no sea el único (Rank). El mismo Bajtín (141) distingue claramente entre 'diálogo dramático,' articulado en réplicas, y el diálogo propio de la novela, 'realizado en el interior de estructuras de apariencia monológica,' esto es, como narración simple o no mimética.

Genette (17; 29 ss.) hace notar que tanto en Platón como en Aristóteles no se trata tanto de géneros, en el sentido de formas o estructuras, como de modos de representación a partir de situaciones de enunciación, y en donde la poesía lírica está excluida. La distinción genérica entre lírica, épica y dramática es el producto de una interpretación renacentista, aunque no sea del todo desconocida en la época clásica, distinción que, con el romanticismo por medio, transforma lo que no son más que modos de representación en tipos ideales o formas genéricas intemporales. De ahí que sea preciso distinguir claramente entre modos o actos de lenguaje, como narrar, y géneros históricos, por ejemplo la novela, que pueden entremezclarse con los modos, igual que las obras pueden traspasar los géneros:

Sabemos — concluye Genette (76) — que una novela no es sólo un relato y que, por lo tanto, no es una especie del relato, ni siquiera una especie de relato; pero no sabemos más que eso (...) que es mucho. La poética es una 'ciencia' muy vieja y muy nueva; lo poco que sabe quizás le vendría bien olvidarlo algunas veces.

En cambio, en las distinciones genéricas que Ortega lleva a cabo en sus *Meditaciones*, no encontramos la confusión entre género y modo de representación. En ellas atribuía ya a la novela, como su misión esencial, la creación de una atmósfera, a diferencia de otras formas épicas como la epopeya, el cuento y la novela de aventuras, o el melodrama y el folletín, que refieren una acción concreta, de línea y curso muy definidos. Esta diferencia se hace evolutiva en otro pasaje (III, 390):

si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que sólo era alusiva, a la rigurosa presentación (...) De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo.

Y cita al *Quijote* como una de las novelas antiguas que se han salvado porque predomina en ellas lo presentativo. Para Ortega la novela propiamente dicha o novela moderna, desde el Renacimiento, es aquella en la que la acción o argumento es algo secundario, aunque necesario como hilo, sarta o esqueleto, y la presentación, diálogo o invención de personajes es lo fundamental. ¿Pero qué entiende Ortega por 'comienzos' de la novela? Parece referirse, como a veces Bajtín, a la narración pura o monológica anterior al renacimiento. A la vez, cuando habla de diálogo, hay que entenderlo en el sentido bajtiniano, en el que confluyen, además de los personajes, el propio autor, otras obras, o una variedad de discursos culturales, pero sin que el modo de representación sea determinante para el género.

Fijémonos, en el mismo sentido, en el antecedente de Galdós al escribir *Realidad*, en forma dialogada. En la introducción a su edición, Gullón (1977) señala las coincidencias entre *La incógnita*, novela epistolar, y su variante dialogada, *Realidad*, coincidencias que se dan entre novela epistolar y dialogada en general: en ambas — añade — los personajes hablan directamente al lector, que asiste con simultaneidad a dos actos: el de escribir o el de hablar, y el de ser informado de lo escrito y de lo hablado. Por su parte, Severin mantiene que *Celestina* es una parodia de *Cárcel de amor*, novela epistolar, en parte. Gullón cita luego el prólogo de Galdós a *El abuelo*, donde éste indica que, a pesar de que la novela dialogada no tiene mediador, o narrador, la voz del artista no desaparece, declaración que considera incontrovertible y añade (9-11):

la mimesis, después de todo, implica el mimético, y en arte, parecer es ser: 'parece' que el mediador no está, cuando está en situación y función diferentes de las habituales, conforme ya ocurriera en *La incógnita* (...) en la organización y disposición de las figuras y en el montaje del incidente se trasluce la presencia autorial (...) el ojo de la cámara es menos pasivo de como lo suponen sus primeros usuarios, pues el aparato supone alguien que lo maneje, sitúe, enfoque y dispare.

En suma, creemos que la distinción entre 'diálogo dramático' y 'diálogo narrativo,' con la adscripción caracterizadora de este último a la novela como género (Gómez, 48-9), no es pertinente y nos aclara el texto de Ortega citado de 1910, su idea de *Celestina* como último ensayo para fijar el género y la posterior explicación de su evolución hacia lo presentativo.

Así, en la obra de Rojas encontramos la trama argumental, el esqueleto mínimo y necesario de toda novela de que habla Ortega, separada del diálogo, en los argumentos de la obra a cada acto, que el autor, en el segundo prólogo, atribuye a los impresores de la primera versión. A este tema dedica Gilman (327-335) un artículo anterior a su primer libro y sostiene que los argumentos pudieron haber sido introducidos por costumbre de la época en la edición de comedias de Terencio, y que sus autores no veían la obra ni como dramática, esto es, representable, ni como novelística, destinada al simple entretenimiento o placer de la lectura, sino en su aspecto moral, como ejemplo; de ahí el argumento general de la obra, en el que destacan los adjetivos de valoración moral. No ocurre lo mismo con los argumentos parciales a cada acto, que se limitan a detallar la acción, aquello que precisamente es lo menos importante de la obra. Lo que dice Gilman aquí a propósito de *Celestina* es exactamente lo mismo que sirve a Ortega en sus 'Ideas sobre la novela' para caracterizar la novela moderna: El predominio de lo presentativo y la poca importancia del argumento. Para Gilman, además, Rojas sería el autor también de los argumentos de los nuevos actos de la tragicomedia, argumentos que ya no sólo se refieren al puro acontecer, sino que introducen referencias a lo hablado, sentimientos de los personajes y un orden causal más evidente entre los hechos, es decir, elementos más propiamente novelescos, frente a la narración simple de los impresores.

Por tanto, desde la aplicación a *Celestina* de las ideas de Ortega sobre la novela, la obra podría ser considerada como un producto genial precursor de lo que será la novela moderna en su despegue de lo que caracteriza a las otras formas narrativas más antiguas o tradicionales, desde la narración oral al romance, en su sentido amplio anglosajón. Está claro que desde la intención de sus autores y en relación con su contexto, *Celestina* no es, ni puede ser, una novela, ni antigua ni moderna; pero sí puede serlo desde nuestra perspectiva crítica, como anticipación de la evolución del género, o como último ensayo para fijarlo, según Ortega.

Pero además, *Celestina* aparece en el contexto del primer Renacimiento, en que se vuelve a Platón, sólo en parte, frente a Aristóteles (Rodríguez, 143 ss.), dueño y señor éste de la Edad Media salvo en algunos rebrotes del agustinismo, y revitalizado en la segunda mitad del siglo XVI por los comentaristas italianos de su *Poética*, que convierten su distinción entre narración y drama en algo genérico. Por el contrario, Rojas no conoce aún tal distinción y en su segundo prólogo se refiere a la que hay entre tragedia y la comedia sólo en cuanto al carácter desgraciado o feliz de su desarrollo y conclusión, no sin antes haber minimizado la 'hystoria toda junta' de la obra, el 'cuento de

camino' a que la reducen los malos lectores; los buenos, en cambio, 'aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la historia para contar' y 'coligen la suma para su provecho' (ed. Severin, 80). ¿No estamos aquí ante la distinción entre 'historia' y 'discurso' de la teoría actual del relato (Kristeva, 149,171)? Por un lado, la 'historia,' el orden o sucesión temporal que los impresores han redactado como 'argumentos' en forma de narración simple, 'una cosa bien excusada, según lo que los antiguos escritores usaron'; por otro, el discurso o texto que el autor ha dispuesto para la lectura, según el modo aparente de la narración mimética de la tragedia y la comedia. Pero, ¿es este modo tragicómico el único que utiliza Rojas?

II

En este punto es necesario preguntarse por la relación entre *Celestina* y el diálogo renacentista, cuya naturaleza genérica ha sido objeto de variados estudios en los últimos años. Si para Platón el diálogo tragicómico no es sino un modo narrativo, el mimético, ¿qué son sus propios diálogos, los que entabla Sócrates con sus interlocutores?

Paul de Man (163-175), en un artículo sobre Bajtín en el que achaca a éste no ser a veces consecuente con su propia noción de lo dialógico, que aplica también al diálogo platónico, distingue entre el diálogo hermenéutico, de pregunta y respuesta, en el que se busca llegar a una síntesis conciliadora que asimile, o destruya o reconozca al interlocutor, y el dialogismo propiamente dicho, donde lo que se reconoce es la otredad radical, es decir, donde el otro es inasimilable o no reconocible: nadie gana la competición porque todo el interés se centra en cómo se lucha, o se seduce. En el mismo sentido, Perelman (80), señala:

Lo que confiere al diálogo, como género filosófico, y a la dialéctica, tal como la concibió Platón, un alcance sobresaliente no es la adhesión efectiva de un interlocutor determinado (...) sino la adhesión de un personaje, cualquiera que sea, al que no le queda más remedio que rendirse ante la evidencia de la verdad (...) La predilección por el procedimiento del diálogo (socrático) habría sido lo propio de un adversario de la retórica, partidario de la primacía de la verdad sola

y distingue luego (81-2) entre este tipo de diálogo, cuyo interlocutor encarna el auditorio universal en su adhesión a una verdad igualmente universal, y el *debate*, en el que se defienden convicciones establecidas y

opuestas y cada interlocutor rechaza o limita los argumentos que le son desfavorables. En la práctica — añade — esta distinción es a menudo difícil de precisar, a no ser que esté regulada, como en el procedimiento judicial, cuando el abogado tiende menos a aclarar que a desarrollar argumentos en favor de una tesis; lo que predomina habitualmente es el diálogo persuasivo, con vistas a determinar una acción inmediata o futura, terreno contiguo al de la antigua retórica.

Confrontemos estas distinciones con las de Ciriaco Morón (44 ss.), en debate con Gilman sobre *Celestina*, entre diálogo puro y diálogo teatral; de entre las diversas modalidades de diálogo puro que Morón distingue, todos imitados en el Renacimiento, cabe citar el platónico, el lucianesco y el escolástico; el primero, dice, es perspectivístico, lo cual es dudoso, si aplicamos lo anterior; el segundo escéptico o irónico y espontáneo; el tercero es temático y procede de la doctrina aristotélica tomista y la *disputatio* medieval. Para Morón, siendo *Celestina* un diálogo teatral, contiene además una trama escolástica que explica detalladamente.

En efecto, el diálogo de *Celestina* no es sólo tragicómico. Hay, también, otro tipo de diálogo, que no es el socrático, pero ¿es el propio de la *disputatio*, que incluye el dialogismo de posturas incompatibles? El segundo prólogo de Rojas parece confirmarlo así: su libro y sus lectores son puestos en paralelo con el mundo, como contienda y batalla, debate sobre convicciones establecidas y opuestas, incompatibles, siempre en lucha o defensa de la propia tesis. Pero, además, Aristóteles, en la *Tópica* y en la *Retórica*, relega el diálogo al reino de las materias opinables, que utilizan el silogismo dialéctico o entimema, el propio de la argumentación retórica. No se trata del argumento demostrativo, que busca la verdad o se aferra a ella, sino del argumento para intentar refutar al adversario o persuadir al auditorio, con una idea de la verdad no absoluta, sino relativa, sujeta a lo probable o verosímil. Por ello, los tratadistas del Renacimiento, siguiendo a Aristóteles, indican que el diálogo no es el terreno adecuado para la demostración. Así mismo, en el diálogo renacentista, los interlocutores no sólo son caracterizados por sus acciones, como en el diálogo tragicómico, sino que están, además, singularizados ideológicamente, lo que los convierte en caracteres complejos (Vian, 8-9).

Por otra parte, el modo argumentativo y el mimético son separados por la retórica en la *dispositio*, o división de las partes del discurso; el segundo, como caracterizador de los personajes por sus acciones, se incluye en la narración o *narratio*, mientras que el otro es algo propio de la *argumentatio*, de la presentación de pruebas. Sin

embargo, los dos pueden ser también vistos como formas diferentes de prueba: el mimético es un ejemplo o modelo, forma inductiva basada en un caso concreto o conjunto de conductas; el otro funciona por deducción a partir de premisas o principios generales formulados a partir de lugares comunes (Mortara, 84 ss.). Y lo que es más importante, los dos confluyen en la persuasión como objetivo práctico o acto verbal perlocutorio.

Así, *Celestina* puede ser vista, desde un punto de vista retórico, como un ejemplo o modelo de conductas, como un caso detallado, en el que a la *narratio* mimética se superpone el debate. La obra puede ser comedia, pues, cuando se trata de personajes de baja condición, las muertes trágicas de la comedia, como dice López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poetica*, son de gusto y pasatiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como rufianes y alcahuetas; hay ya algunos ejemplos de ello en la comedia humanística (Fraker, 47). Los personajes elevados, en cambio, requieren otro tratamiento y la obra es trágica también: desde el punto de vista de la retórica judicial, el caso de Calixto y Melibea lleva a un juicio de Dios como ejemplo que es de una contravención: el código del amor cortesano, propio de nobles, funciona como herejía que lleva a la idolatría. En este sentido hay que tomar en serio el conjuro de Celestina al final del acto tercero: a partir de él Melibea queda poseída, y sólo así, desde el punto de vista de la moral cristiana, es explicable su suicidio. Interpretarlo de otra manera es ver la obra desde fuera de esa moral, o suponer la heterodoxia de Rojas, y el texto de la obra, pese a algunos críticos, también lo permite. Por eso no es monológica, sino dialógica; por eso, también, cabe hablar, desde ella, de la novela. Como cabe hacerlo a propósito del *Lazarillo*, otro texto cuyo 'caso' y su relación con la retórica judicial han sido estudiados ampliamente.

La influencia en *Celestina* de los estudios jurídicos de Rojas fue ya destacada por Russell (325 ss.) en una serie de pasajes de la obra, sobre todo el monólogo de Calixto del acto 14 contra el juez que condena a sus criados; sin embargo, la influencia de la retórica judicial ha sido descuidada. Elena Artaza, en un estudio sobre el *ars narrandi* en el siglo XVI español que aplica al *Lazarillo*, pasa revista a la retórica de Hermógenes y sus teorías de la narración, divulgadas en el siglo XV por otro retórico, Jorge de Trebisonda, cuyas obras principales fueron escritas entre 1420 y 1426; en España, su obra se editó en Alcalá en 1511. La relación con Hermógenes y el *Lazarillo* la encontramos también en el libro de Fraker citado, desde otro aspecto.

Para Hermógenes, que sigue en parte a Aristóteles, la narración debe mostrar los caracteres de las personas a través de sus deliberaciones

y decisiones, usando predominantemente la evidencia, esto es, aquella figura que se preocupa por relatar los hechos en su transcurso real y con abundancia de detalles, de modo que se conduzca al oyente a la situación de testigo ocular. A esto le llama utilizar el modo de realizarse la acción. Por su parte, Jorge de Trebisonda indica la conveniencia de que la narración se lleve a cabo con amplificación y no como exposición desnuda de hechos, lo que equivale a la caracterización ideológica antes señalada, para así mover los afectos y tocar el alma, que es lo propio de ella. Y añade:

que la narración sea viva y caracterizadora; lo cual se cumple cuando las costumbres de los hombres, los dichos, las aficiones, los hábitos y los hechos todos son indicados por el gesto, las palabras y la disposición del rostro, y aunque brevemente, se explican de tal modo que parezcan ser realizados, no oídos. (Artaza, 114)

Nada que concuerde mejor con *Celestina* y con la octava final de Proaza sobre su lectura. De hecho, la obra puede verse, igual que el *Lazarillo*, como la exposición detallada de un caso mediante los procedimientos de la amplificación narrativa de la retórica forense. La diferencia estaría en que, en *Celestina*, no se trata de la defensa del caso, parodiada, por parte de un yo autobiográfico, sino de su exposición como ejemplo o paradigma, con un predominio del discurso caracterizador y de los detalles circunstanciales. El lector implícito no es aquí un vuestra merced que ha de juzgar, sino un jurado de posibles lectores que han de contender para emitir una sentencia y a los que se pide que se fijen sobre todo en esos detalles circunstanciales y en los discursos deliberativos de los personajes como medio de conocer su carácter, tal como figura ya en Aristóteles y, sobre todo, en Hermógenes y su divulgador renacentista Jorge de Trebisonda.

Para Ian Watt (34), en su estudio sobre la aparición de la novela en la Inglaterra del siglo XVIII, la novedad de este género residiría precisamente en su congruencia con procedimientos judiciales; tanto el lector de novelas como el jurado de un proceso, dice Watt, quieren conocer la evidencia, todos los detalles o particularidades del caso, sobre los acusados y testigos, o personajes, y esperan de ellos que cuenten su versión particular de todo, con sus propias palabras. Es la visión circunstancial de la vida lo que caracteriza según él la novela y lo que es sistemático en ella. El eco de Ortega aparece aquí de nuevo.

Pero volvamos al prólogo segundo de *Celestina*. Allí dice Rojas, refiriéndose a sus posibles lectores en contienda o litigio sobre la obra,

que 'Unos les roen los huessos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta, no aprovechándose de las *particularidades* (...); otros pican los donayres y refranes comunes (...) dejando pasar por alto *lo que hace más al caso* y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar' y '*coligen la suma para su provecho*.' 'Colegir'— según Covarrubias — es hacer una suma de muchas y diversas cosas que hemos oído, visto o leído, o hacer de ello argumentos para inferir otra cosa. El ejemplo no puede ser más significativo de la confluencia entre la lectura y la inferencia a través de indicios o testimonios. Por otra parte, el término 'caso', aplicado al *Lazarillo*, es documentado ampliamente por Vranich como latinismo con el sentido de caída, accidente o desgracia y ve la estructura de la obra como basada en un proceso jurídico en el que se juzga una tragedia o desgracia, concluyendo que su autor debió de ser un excelente abogado.

El paralelismo entre novela y caso judicial puede llevarse aún más lejos (Harpham, 82-83), pues la tarea del juez es decidir si el lenguaje de una ley o código describe adecuadamente el caso en cuestión; se presupone siempre la correspondencia entre el lenguaje legal y los 'hechos' narrados o descritos mediante los cuales ese lenguaje adquiere su significado. Ocurre, sin embargo, que en muchos casos esa correspondencia es problemática, pues ningún lenguaje describe adecuadamente todos los casos, que a menudo han de ser vistos como versiones más o menos plausibles, a veces opuestas. Y esta plausibilidad introduce un elemento ficticio que acerca el caso a una novela, donde lo narrativo crea referencialidad, que es precisamente la tarea de la *narratio* retórica, forma procedimental, que incluso prevé esa plausibilidad en los géneros de la causa. Suponer que Rojas utilizara la retórica en este sentido estructural y no sólo en cuestiones de detalle, habida cuenta de su importancia en el trivium medieval, los *studia humanitatis* y la enseñanza del Derecho, no parece demasiado aventurado.

Volvamos, para terminar, a Bajtín (278 ss), quien, en su repaso evolutivo hacia la formación de la novela, considera los diálogos socráticos como una forma autobiográfica alrededor de un esquema espacio-temporal, o cronotopo, el de la vida del que busca el verdadero conocimiento en una serie de grados o metamorfosis en los que el tiempo biográfico real se disuelve en un tiempo ideal o abstracto. Está claro que el diálogo tragicómico y el retórico o persuasivo están fuera de este esquema, y de ahí que el primero sea condenado en la *República*, al constituirse como imitación de situaciones dialógicas contradictorias o incompatibles que promueven la identificación sin la intervención conciliadora o distanciadora del autor, mientras que el segundo es objeto de crítica sobre todo en el *Gorgias*, contra los sofistas.

La crítica en términos platónicos a la lectura de ficciones en prosa durante el siglo XVI, es precisamente uno de los temas tratados en un estudio de Ife que aplica a la picaresca como ejemplo del uso de procedimientos de distanciamiento para contrarrestar esa crítica. La ficción, sostiene Ife, exige ilusión y provoca inevitablemente una lectura ensimismada, de identificación; el problema, entonces, era crear una forma de ficción que permitiese al lector distanciarse sin hacer que la ilusión se desvaneciera, acallando al mismo tiempo a los críticos de la ficción en la época, los cuales, como Platón en la *República* con la narración mimética, querían prohibirla. La picaresca es, para Ife, un ejemplo de ficción nueva, hacia la novela, que intenta resolver ese problema.

Pero, ¿no será ya, también, *Celestina*, otro ejemplo de lo mismo? Algunos críticos de la ficción que Ife cita, como Vives o Guevara, censuraron también *Celestina* y el segundo prólogo y las estrofas añadidas de la Tragicomedia pudieron en parte ser concebidos para contrarrestar las primeras críticas a la obra, que en vez del yo autobiográfico de la picaresca utiliza la narración mimética o diálogo tragicómico, el que mejor propicia la identificación; la estrofa de Proaza en la que se dice 'si amas y quieres a mucha atención/ leyendo a Calisto mover los oyentes' podría interpretarse en este sentido, ya que el término *mover* es utilizado por la retórica para designar el influjo afectivo en su grado más fuerte, o *pathos*, con aplicación particular al género sublime de la tragedia, que requiere precisamente la identificación. De ahí que la *Tragicomedia* sea vista por Proaza, para su lectura, como una actuación, en su sentido dramático.

Rojas, en cambio, en el segundo prólogo, se refiere al debate que la obra, o el caso de la obra, provoca en diferentes lectores, lo que requiere una distanciamiento crítico; además, los procedimientos distanciadores son constantes en la obra, como en los apartes, o 'hablar entre dientes,' o en las críticas y comentarios de unos personajes respecto a otros: los criados se mofan abiertamente de Calixto y Melibea, o los censuran, y aparecen anticipaciones o avisos del trágico final. Por otra parte, el juego dialógico que remite convencionalmente a la novela sentimental y a la comedia humanística, o las sentencias clásicas y la argumentación retórica que utilizan tanto los personajes de clase elevada como *Celestina* y los criados, nos indican que la identificación es más que problemática para un lector que sepa comprender la obra y no se limite al 'cuento de camino' o 'historia toda junta.' De ahí quizás la crítica de Rojas a los impresores y sus argumentos 'narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien escusada.'

En suma, Rojas parece haber concebido su obra como una caso a debate, según el procedimiento que marca la retórica, y con la argumentación propia de esta disciplina como recurso clave, en el sentido dialógico antes apuntado; pero tampoco se limita a esto: Bajtín (445 ss.), en su texto de 1940 titulado 'Relato épico y novela,' señala la total impotencia de la teoría literaria, dependiente de Aristóteles hasta nuestros días, para dar cuenta de la novela, pues ésta rebasa los marcos genéricos establecidos; y añade una idea clave para ser aplicada a *Celestina*, la de la novelización de los géneros. La novela — dice — parodia los otros géneros y los integra en su estructura denunciando sus formas y lenguaje convencionales y reinterpretándolos (443). Señala también que en las épocas en que la novela se desarrolla, como el Renacimiento, toda la literatura es afectada por ello y se da entonces una crítica de los géneros, lo que arrastra también su estilización paródica. Su lengua se renueva al ser novelizada, se hace dialógica, y se impregna de ironía, de humor y de elementos autoparódicos, introduciendo una problemática, un contacto directo y vivo con su época en evolución en una forma semánticamente inacabada.

La tesis básica del libro de Severin sobre *Celestina* está ya implícita aquí, pero la obra de Rojas no puede reducirse a una parodia de la *Cárcel de amor*. Como supuesta continuación que es de una comedia humanística inacabada, en la que a su vez se apunta ya la parodia de la novela sentimental, la obra es renacencista en sentido estricto: recupera la tradición satírica de la cultura griega, en la que, como dice Bajtín (456 ss.) lo serio-cómico, *spoudogelion*, queda englobado en una serie de géneros precursores de la novela, que contienen ya en germen los elementos principales de las variantes posteriores de la novela europea. Lo característico de estos géneros, su 'espíritu novelesco,' radica en que, por primera vez, el objeto de una representación literaria, seria y cómica a la vez, es presentado al nivel de su tiempo, en una zona de contacto rudo y directo.

Si admitimos, como hace hoy la mayor parte de la crítica, que Rojas no miente al decir que no es el autor del Acto I, habría que suponer que el 'antiguo autor,' como sugiere un reciente trabajo (Castells), había tramado, como en la comedia humanística o en el *Pamphilus*, un final feliz para la obra después de haber rebajado al plano de lo material o celestinesco a Calixto y Pármeneo, en paralelo con la idea de realismo grotesco de Bajtín. Rojas, en cambio, habría alterado este supuesto plan original al continuar el libro, dándole una dimensión trágica al nivel mismo de lo cómico. Pero Rojas va mucho más allá de la mera representación mimética de acciones humanas o de la parodia de otros géneros; la novela, dice Bajtín, mantiene también una relación

directa con otros géneros extraliterarios centrados en la vida corriente y la ideología, como son la retórica judicial, el sermón moralizador o el tratado filosófico, lo que provoca una disolución de fronteras entre lo literario y lo que no lo es (467).

Lo mismo encontramos en Ortega (Pozuelo, 83), pues para él, dentro de la novela cabe todo, siempre que el genio del autor sepa disolverlo en la atmósfera propia de la obra. Para ambos, Ortega y Bajtín, gracias a la novela, la literatura crece y se transforma fuera de las fronteras que puedan serle atribuidas como específicas, pues desde el comienzo su carácter genérico no es peculiar, no puede hacerse de ella un género más entre los otros ni coexistir armoniosamente con ellos, pues todos quedan afectados y se novelizan, atraídos hacia esa zona de contacto del presente inacabado, y al no existir un canon novelístico, pueden liberarse del armazón convencional que frena su evolución y las convierte en estilizaciones de formas caducas.

III

Situémonos ahora en la forma de lectura de la obra, por un lado, y en la relación entre filosofía y novela, por otro. Sobre el primer aspecto, comenzaremos por citar a Gullón, quien en su análisis de la novela dialogada dice lo siguiente acerca de la peculiaridad del modo de lectura que este tipo de novela requiere:

una constante y automática torsión del lector sobre sí, atento a lo leído y a lo presenciado en el acto de leer, absorbiendo en una sola inspiración el acto y la dirección, la escena y las acotaciones, lo visible y las reglas para su representación. Funciona un curioso mecanismo asimilativo de la información y del comportamiento: lo visual conduce a lo auditivo, la letra a la voz, el gesto al sentido y, en circuito cerrado, lo auditivo y el gesto remiten a la visualización corporeizadora. Aun si el novelista crea los personajes, es el lector quien les da vida, con los datos del texto. (11)

Gullón describe un lector moderno, esto es, solitario y en silencio, pero esa lectura interior recuerda mucho la recomendada en la octava de Alonso de Proaza, al final de *Celestina*, para la lectura en grupo de la obra, aunque la voz y el gesto del que lee estén, en este caso, más cerca de los del actor. El título de la octava alude al 'modo que se ha de tener leyendo esta Tragicomedia' y tal como se ha argumentado antes, Proaza

parece estar interesado, sobre todo, con la identificación del lector oyente con el modo de representación, la mimética o de acciones. Rojas en cambio, en el segundo prólogo, está pensando más bien en el debate sobre el caso que la obra plantea y su efecto en el círculo de lectores u oyentes, lo que requiere su diferenciación en niveles y una cierta distancia crítica. Se trataría así de dos momentos de la recepción de la obra: el primero encarnado en el lector; el segundo en los oyentes que discuten o interpretan.

Gilman, uno de los máximos especialistas en *Celestina*, en su último libro sobre Cervantes apenas trata de la obra de Rojas y sostiene que "su diálogo no novelesco requiere una cuidadosa entonación oral" (5, n9); luego, en su repaso a las definiciones de novela, casi todas aplicables a *Celestina*, incluye una (37-41) en la que presenta su lectura en forma análoga a la de Gullón, como una forma de recreación interna del lenguaje hablado, leer como quien escucha, y no deja de citar a Bajtín y su idea de la novela como diálogo de voces. Aunque menciona a Ortega a menudo y comenta una de sus definiciones, ignora el ensayo 'Adán en el paraíso' (1910) y la consideración allí de la novela como diálogo. Luego sitúa el *Quijote* en el comienzo de la lectura silenciosa; también en esto es Bajtín pionero, en el ensayo 'Relato épico y novela', en el que dice:

Todos los géneros (...) son más antiguos que la escritura y el libro. Conservan, en mayor o menor grado (...) su naturaleza oral y declamatoria. Sólo la novela es más joven que la escritura y el libro y sólo ella se adapta orgánicamente a las nuevas formas de la recepción silenciosa, es decir, de la lectura (441)

En el caso de *Celestina*, el que conserve su naturaleza oral y declamatoria no es extraño, dada su vinculación con el diálogo teatral y con el intelectual o retórico; pero además, creemos que la obra anticipa también dos posibilidades de la lectura en silencio, la descrita por Gullón, semejante a la lectura en voz alta recomendada por Proaza, y otra más, de mayor importancia, implícita en el prólogo de Rojas; por otro lado, pensamos que el desarrollo novelístico y la lectura en silencio van igualmente asociados a factores sociales como el de la consolidación del ámbito privado.

El desarrollo de la lectura silenciosa o individual en paralelo con el de la ficción en el Siglo de Oro es objeto de un estudio de Ife. Baste señalar aquí, respecto de la lectura individual, su observación (8-9) de que es la imprenta y la difusión masiva de lo escrito que ésta propicia la que

marca el desarrollo hacia el predominio de ese tipo de lectura, no desconocida ni tan rara en la antigüedad ni en la Edad Media. Lo que parece probable es que el predominio de la lectura en voz alta antes de la imprenta se deba más bien, por una parte, a la necesidad, a veces, de una difusión amplia en el uso de un pequeño número de copias, sólo poseídas por unos pocos y, por otra, a la escasez de textos en lengua vernácula, fenómeno directamente ligado al analfabetismo, cuya disminución es muy lenta hasta bien entrado al siglo XVIII; más importantes, sin embargo, parecen los factores ideológicos de control que discriminan entre los que 'leen,' esto es, interpretan los textos y los que escuchan, es decir, son aleccionados.

En la obra de Cervantes la mención de la lectura en voz alta es explícita en el capítulo 32 de la primera parte del *Quijote*, con los libros del ventero y el manuscrito de *El curioso impertinente*, y en el título al 66 de la segunda; la lectura solitaria viene dada implícitamente por Don Quijote en su biblioteca, lo que explicaría en cierto modo su 'locura,' esto es, su interpretación individual de los libros caballerescos, y explícitamente también en *El coloquio de los perros*, donde Campuzano, su autor implícito, invita a Peralta a leer para sí el mismo texto — un diálogo — que está en manos del lector. Con ello, señala Ife (1992, 41-42), se evita el riesgo de la intrusión autorial que la lectura en voz alta hubiera supuesto y permite que Peralta, lector universal, recree el diálogo en su propia cabeza y con su propia voz interior.

Rojas, en su segundo prólogo, alude primero a lectores y luego a oyentes en controversia sobre la obra; estamos a mitad de camino entre la lectura interpretada de la estrofa de Proaza y la interior del *Coloquio de los perros*, pero más cerca de ésta en cuanto a intenciones. Pero además, las dos lecturas son posibles en la lectura interior, como señala Ife a propósito del *Coloquio* y de su verosimilitud: 'Peralta — dice — cree y no cree al mismo tiempo. Está implicado en la historia como lector, pero distanciado de ella como crítico' (42); son las dos lecturas, o posturas, anticipadas ya en *Celestina*, una clase de escritura que, antes de la picaresca, inaugura el texto interrogativo, el que, en los términos que emplea Ife (43-44), mueve a la reflexión y no a la aquiescencia pasiva, hace preguntas en lugar de afirmaciones y cuestiona su propia condición obligando al lector a examinar la suya propia.

Hay, además, otro factor que permite relacionar la novela con la lectura en silencio y que no deja tampoco de estar anticipada en *Celestina*: se trata del desarrollo, en términos históricos, del ámbito privado. La sociología literaria, en relación con la historia de la vida privada (Goulemot), ha coincidido en los últimos años en considerar la época de

la *Celestina* como una etapa de transición hacia la división de lo privado y lo público que caracterizará la sociedad europea desde el absolutismo. En la Edad Media — se viene a decir — todo es público, y la literatura tiene un carácter oral y público muy marcado. El siglo XVI representaría la etapa de transición, en un proceso que lleva a la ocultación de lo privado o su constitución como dominio autónomo. Y lo privado remite al espacio de la casa y al de la cámara dentro de ella, como lo público se sitúa en la calle o la plaza. La novela, sobre todo a partir del siglo XVIII (Watt) se desarrolla paradójicamente como publicación de lo privado, de lo íntimo, de lo autobiográfico. La visión del sujeto se presenta como garantía de verdad: De ahí quizás el éxito de la novela picaresca, como también de la novela epistolar. Al mismo tiempo, el efecto de verdad puede resultar de la confidencia que supone el que el autor nos haga partícipes de un hallazgo propio, como un manuscrito o una carta encontrados por azar y de los cuales es mero transcriptor, negando su invención como privada, como ficción. La literatura moderna se presentaría, pues, como una violación de lo privado, que puede servir de garantía porque se hace público, colocando al lector en la posición de mirón que sorprende las intimidades y los secretos, y la privacidad de la lectura no sería sino la asunción de este papel por parte del lector. El caso más extremo de esta situación nueva de publicidad de lo privado sería la novela pornográfica, en la que — dice Goulemot (403) — se encuentran inevitablemente las formas específicas de la novela contemporánea a través de las cuales se constituyen los nuevos sistemas de credibilidad: novelas epistolares, novelas en primera persona y novelas dialogadas.

Algo de todo esto encontramos también ya en *Celestina*: las casas de Calixto y Melibea revelan a la vez su carácter privado y la imposibilidad de preservarlos como tales. El autor de los prólogos, Rojas, nos llena de confidencias sobre sí mismo y la obra: el acto primero y su autoría es quizás la confidencia mayor, lo que hace sospechar que el autor de toda la obra es Rojas mismo, como han sugerido algunos críticos. Por ejemplo, para Emilio de Miguel (20), Rojas saluda al lector al comienzo del libro con un juego literario fingiendo a la vez no ser el autor del acto I y ocultando sólo parcialmente su nombre, juego al que no ve mayor trascendencia, aunque pudiera tener otros motivos, como la censura. Por nuestra parte, añadiríamos un deseo imposible de privacidad y publicidad al mismo tiempo, de anonimato medieval y conciencia moderna de mérito; el mérito sería precisamente lo que estructura el paso de lo privado a lo público del aspirante a la corte absolutista, a la nueva burocracia estatal, por encima de la sangre o el linaje, y la obra literaria sería una materialización de ese mérito del aspirante, en paralelo con las hazañas militares (Rodríguez, 36), de la

misma manera que el prólogo segundo desarrolla la idea de la obra como contienda de interpretaciones, aplicación del principio general, el mundo como contienda o batalla.

Por otra parte, el aspecto pornográfico es evidente en la obra, a través de los personajes que miran y escuchan: Celestina misma y los criados, Pármemo y Areúsa, y Lucrecia sobre todo, frente a Calixto y Melibea; y a la vez identificándose con ellos y por encima de ellos, el grupo de lectores de la obra en el segundo prólogo y la octava final, lector implícito cuyo carácter ya casi privado — diez personas — queda así prefigurado hacia el lector de novelas. Después de *Celestina, Lozana andaluza* no puede ya sino abundar en detalles, en evidencias para el mirón que lee, igual que, en el modelo autobiográfico, Quevedo en *El buscón* frente al *Lazarillo* o el *Guzmán*.

Añadiremos, en relación con el desarrollo del ámbito privado, algunas indicaciones sobre la estructura y los temas de *Celestina*. Gullón, al tratar de la novela dramática en relación con *Realidad* de Galdós, dice:

el incidente y sus subordinados ocurren en lugares tan próximos y en tiempo tan breve que no será arbitrario hablar de unidad en lo espacial y en lo temporal. (12)

Ninguna definición mejor del cronotopo bajtiniano, completada por otra característica estructural de este tipo de obras:

Situación extrema y novela dialogada armonizan bien. el lector presencia escenas que bordean y anuncian la tragedia, y prevé el desenlace (...) Un incidente central y varios episodios subordinados que lo agudizan y complican, forman la trama de *Realidad*. Esta descripción se ajusta al modo teórico del novelar dramatizante. (13)

Otra vez nos parece que Gullón habla de *Celestina* y no de *Realidad*. Oigamos a Severin (1989, 1):

Las escenas de *La Celestina* tienen lugar en casas y jardines y no en espacios abiertos (...) *La Celestina* muestra en su uso del espacio interior un paralelo curioso con la novela decimonónica, que ocurre en interiores.

En Bajtín (387 ss) nos encontramos, aplicado a la novela decimonónica, con el cronotopo del salón, asociado al diálogo y al

dinero, y el del umbral, espacio intermedio entre la calle y la casa a través de la puerta, donde suceden las crisis o el cambio de vida (indecisión, caída, resurrección, renovación) y en relación con la plaza pública antigua. El cronotopo es un centro organizador temático, encarnación de los acontecimientos en un espacio/tiempo, punto principal para el desarrollo de las escenas: A su alrededor gravitan los elementos abstractos, ideas, análisis de causas-efectos, etc.

El uso de este cronotopo, dice Bajtín, desplaza a los encuentros antes fortuitos en ruta o en un mundo desconocido. Allí se desarrollan las intrigas y las rupturas, se intercambian los diálogos y se revelan los caracteres, las ideas y pasiones de los personajes; la escala social está allí representada y bajo sus formas concretas y visibles aparece el poder omnipresente del nuevo señor de la vida: el dinero. Pero lo esencial aquí, añade Bajtín, es la conjugación de lo público con lo privado.

En cuanto al cronotopo del umbral está también asociado al encuentro, pero sobre todo a la crisis y al cambio vital brusco, en relación con su sentido metafórico de lugar de paso y tiene su continuidad en la calle o en la plaza, que lo prolongan. En estos espacios se dan los acontecimientos de crisis o de caída, de renovación y de cambio. En este cronotopo — continúa Bajtín — el tiempo aparece como un instante, como sin duración, desgajado del tiempo normal o biográfico y su espacio se asocia al de la plaza mayor de los antiguos carnavales y misterios.

La aplicación de estos dos cronotopos bajtinianos a *Celestina* es evidente: por todas partes aparece en la obra de Rojas el paso de la calle o el jardín, a las casas, a través de las puertas; y aparece marcado directamente en el diálogo. Incluso no sería arriesgado hablar de intencionalidad del autor en cuanto a la proporcionalidad de las diferentes partes de la obra y su estructuración interna parcial en relación con el acto 1, como si estuvieran dimensionadas en bloques de cinco actos cada una (del 2 al 6, del 7 al 11 y del 12 al 16 en la *Comedia*; un bloque más, hasta completar 21, en la *Tragicomedia*), con relaciones de simetría dentro de cada uno de ellos y respecto de los cambios casa-calle o espacio privado y espacio público, y dos desenlaces, con el meditado alargamiento de la relación Calixto-Melibeia en la segunda versión.

Toda la obra de Rojas es un ir y venir de casa en casa a través de calles y puertas. El acto primero lo plantea ya todo y el resto de la obra no hace sino amplificarlo en una estructura más meditada. La única excepción a esto sería el comienzo mismo de la obra: Calixto — nos dice el argumento — entra en el huerto de Melibeia en pos de su halcón y sale

de él, herido de amor, para su propia casa, a recluirse en su cámara. Algunos críticos (Castells, 10-11), basándose en lo que es un lugar común en otras obras del llamado género celestinesco, suponen que no hay tal entrevista en el huerto de Melibea, sino un comienzo *in medias res*: un mal sueño de Calixto, ya enamorado de Melibea, tras el cual llama a su criado; de aceptar este comienzo onírico, la lógica espacio-temporal de la obra sería total, de principio a fin, y además reforzaría su carácter novelesco al combinar una presentación directa de lo ocurrido con una rememoración. La rememoración de la experiencia por parte de los caracteres o el amor que busca conocer su propia historia son presentados por Severin (1970) y Gilman (1989: 26-33) como rasgos novelescos, frente al mero episodio puntual o inmediato de la aventura, narración simple de lo que va ocurriendo. Pero además, el mismo episodio inicial vuelve a presentarse, ahora claramente, como retrospectiva rememoradora por parte de Pármeno en el auto segundo, quien no sólo vuelve a recordar a su amo la experiencia inicial vivida con Melibea, sino que la proyecta, como anticipación trágica, hacia el futuro.

Calixto, al salir, o volver — o volver en sí — de ese espacio inicial real o soñado — o real y soñado — se confiesa a Sempronio, quien acude al otro espacio interior principal de la obra, la casa pública de Celestina, precisamente para publicar el mal de su amo. Sempronio vuelve, con Celestina, a la de Calixto y llama a la puerta y hablan fingidamente en el umbral lo que quieren que oiga Calixto. De las dos seducciones de la obra, la de Pármeno y la de Melibea, la primera queda prácticamente zanjada a continuación en un juego de apartes y cambios de habitación que concluyen en el primer pago de los servicios de Celestina. La posición central de la casa de la vieja en el acto I es sustituida por la de Melibea en el bloque de actos equivalente que van del 2 al 6, en los que, simétricamente, se va de y se vuelve a la casa de Calixto. La seducción de Melibea comienza y se perfila en el acto 4 y el tránsito entre la calle y la casa está marcado también en el texto. Los actos 3 y 5 ocurren en buena parte en el tránsito callejero y en el umbral de las casas.

El siguiente bloque, los actos 7 al 11, presenta también una estructura simétrica alternante: de la calle a la casa de Celestina pasando por la de Areúsa, o la de Calixto, en los actos extremos, y de una casa a otra en los otros, con la de Celestina como elemento central otra vez en el acto 9, en la que tiene lugar el diálogo de las mujeres y sus diferentes papeles, otro pasaje clave de la obra que prepara la seducción definitiva de Melibea en el acto 10. Con la vuelta a la casa de Calixto en el 11 y la conclusión del negocio, el recuento y el pago, enlazamos a la vez con el final del acto 1 y con el acto 6.

Si consideramos ahora la versión de la *Comedia*, en 16 actos, el bloque siguiente y final precipita el desenlace con una triple catástrofe encadenada, demasiado abrupta: Celestina y los criados en el 12, Calixto en el 14, Melibea en el 15. Calixto sale de su casa, hacia la de Melibea, dos veces, la segunda, y definitiva, para amar y morir en el acto central del bloque, el 14. La búsqueda imposible de la privacidad es aquí la del provecho o placer de cada cual, lo que lleva, literalmente, al callejón sin salida de la muerte, a la muerte pública, en la calle.

En la versión de la *Tragicomedia* Rojas alarga la distancia entre las muertes de Celestina y los criados — acto 12 — y la de Calixto y Melibea — actos 19 y 20 — con un nuevo bloque de cinco actos en el que amplía los espacios y los personajes asociados a ellos. No sólo eso: introduce una motivación para la muerte de Calixto, lo que equivale a complicar la intriga narrativa, el orden causal, que para algunos teóricos de la novela es un rasgo diferenciador en el paso de la narración pura, con predominio temporal, a la novelesca. El personaje de Areúsa es la causa mayor, no hay nada casual en ella; sus rasgos esenciales son detallados en la escena central del acto 9 y desarrollados ahora en los actos 15 y 17 en el espacio propio, privado, de su casa: su arte, como ella misma dice (Acto 17, ed. Severin, 312) es otro que el de Celestina, y la misma Elicia deja la casa de ésta, que hereda, para ir a la de Areúsa, pues la de la vieja ha dejado de ser pública desde su muerte y se siente sola allí (Acto 17, 307). Privacidad, olvido y anonimato, rasgos que aparecerán constantemente en la novela moderna, como señala Severin (1970: 63-64), son rasgos presentes ya en Areúsa. Pero además, el acto 16 viene ahora a sumarse a los dos últimos para resaltar el aislamiento y la privacidad de Melibea respecto de sus padres. La conquista de su dominio privado con Calixto la convierte en otra persona, la hace propiamente tal, en sentido estricto, máscara o personaje.

Completaremos estas consideraciones sobre el género de *Celestina* con el otro aspecto que mencionábamos al principio, el de la relación entre filosofía y novela. Vayamos al comentario de Ortega (232) al *Banquete* de Platón, texto éste en el que sitúa el germen de la novela como género híbrido de tragedia y comedia. Se trata de un pasaje del epílogo, cuando Sócrates convence a Aristófanes, poeta cómico, y a Agatón, poeta trágico, de que un mismo hombre puede ser poeta trágico y poeta cómico: quien sabe tratar la tragedia según las reglas del arte, puede tratar lo mismo la comedia. Algunos intérpretes del pasaje (Platón, VII y 92) argumentan que siendo Sócrates el filósofo, quiere hacer ver a sus interlocutores que su arte, por separado, queda incompleto, pues se basa en un conocimiento parcial del alma humana. Sólo el hombre que tenga un conocimiento integral del alma puede ser trágico y cómico a la

vez. Y ese hombre es el filósofo, único capaz de componer a la vez tragedias y comedias. Ortega, en cambio, traslada esta capacidad al novelista, pero las dos posibilidades están más próximas de lo que parece, a poco que nos adentremos en la teoría de la novela actual.

La relación entre filosofía y novela y el aspecto tragicómico de ésta es desarrollada por Francisco Ayala en el ensayo "El arte de novelar en Unamuno," de 1963. Para Ayala (130), en línea con Bajtín y Ortega, la novela no consiente definición por las características externas de un género literario, ni admite sujeción a preceptiva alguna, pues está radicada más allá de la literatura, en cuanto que su propósito deriva de su objeto, la vida humana, de la que pretende comunicar *una* intuición de sentido. En el relato mítico — dice — el autor es colectivo y proporciona la visión del mundo propia de la sociedad a la que pertenece y que todos comparten; en la novela, en cambio, el autor se ha hecho individual y no hay respuestas comúnmente aceptadas: el hombre debe buscar por sus propios medios. Lector individual, pues, frente a autor individual, ambos buscando respuesta al sentido de la vida. Por eso, dice Ayala, Unamuno, o el novelista, atiborra de vida sus novelas; pero en toda vida se dan dos actitudes: una es, en fórmula de Ortega, la enajenada, la de perderse en las cosas o aferrarse a la cotidianidad, distrayéndose del problema fundamental; es la actitud cómica, o el sentimiento cómico de la vida, su dimensión trivial o no seria, la que aparece en el cuento de Unamuno "Un pobre hombre rico."

La otra actitud es la seria, la del ensimismamiento, la del sentimiento trágico, constituido por la conciencia de la muerte. Ahora bien, si la novela ha de interpretar el sentido de la vida tendrá que representar los dos polos y ser *tragicomedia*. No nos interesa aquí ahora la observación de Ayala de que Unamuno carece de sensibilidad cómica, no sabe hacer comedia, y todo se le vuelve trágico; de que no sabe, — Ortega sí, añadimos nosotros — insertar trascendencia en la vida cotidiana, pues niega toda racionalidad a lo cómico; nos interesa ahora, por un lado, esta confluencia de Unamuno y Ortega en cuanto a la identificación de novela con tragicomedia; por otro, la relativización de las fronteras entre literatura y filosofía en ambos autores a través de la novela y el ensayo. Tanto la novela como el ensayo son formas modernas, fuera del marco de los géneros clásicos, y en lucha con ellos desde su nacimiento. Sólo a partir del romanticismo se imponen y consolidan, justo cuando, paradójicamente, la literatura lo hace también como institución. En principio, los dos quedan al margen: la novela ha acabado entrando en el recinto, en donde ha de figurar con su carta de nobleza genérica, aunque su origen y señas no queden del todo claros. El ensayo todavía figura como género dudoso, marginal o difuso.

En otro ensayo anterior, el titulado "El arte de novelar y el oficio de novelista," Ayala (11-27) había ya incidido en lo mismo: Los géneros literarios tradicionales — sostiene — han dejado de ser ya vehículos de expresión idóneos para los tiempos actuales, pues los géneros son productos históricos, técnicas de acuñación poética a partir de los aciertos sucesivos y acumulados de varios autores dentro de unas circunstancias que los hacen posibles y les dan sentido. La novela — prosigue — advino como nueva manera de expresión al iniciarse el Renacimiento, a partir de diversas raíces y del cambio de circunstancias sociales que, con aceleración creciente, conducen a las actuales; la novela nace de ese cambio, haciendo problema de la vida, sin dignidad de género, pues no es ningún género, si por tal entendemos una forma con reglas y convenciones. La novela olvida toda disciplina en favor de un caos donde la literatura, tal como la hemos conocido, sucumbe. La novela, desde el principio, no pretende ser literatura, arte serio, a pesar de la intención cervantina de blasonarla como épica en prosa; siempre se la ha considerado propia de gente poco culta o elevada, gente no educada en disciplinas serias. Pero son justamente los géneros y disciplinas serias — concluye Ayala — los que se vienen abajo como expresión de sistemas firmes de creencias y se intenta buscar sentido a la vida a tientas, tal como lo hace la novela desde Cervantes, en la conducta del prójimo sin pautas preestablecidas, en el intento de alcanzar por caminos intuitivos, lo que especulativamente ha perseguido también el filosofar sistemático. Por eso, con la novela nos colocamos más allá de la literatura, más allá y más acá; no hay una verdadera técnica del oficio, de tan abierta que es, salvo la condición de situarse, como referencia directa o indirecta, en un marco histórico. La novela nos alza de la cotidiana distracción — la comedia —, para proyectarnos sobre el problema de la vida — lo trágico.

Y Ayala (24) cita precisamente a Dostoievski como novelista invocado a menudo desde el campo filosófico o especulativo, y es el autor ruso el elegido principalmente por Bajtín para ejemplificar su idea de dialogismo novelístico. Nos situamos así en la confluencia final entre Bajtín y Ortega: el monologismo podría equipararse a lo serio en Ortega, la filosofía sistemática y la ciencia, el poder en general, en cuanto pretensiones intemporales de normas, leyes y teorías, todo ello objeto continuo de su crítica desde su temprano ensayo 'Vejamen del orador,' de 1911. El dialogismo, en cambio, sobre todo en cuanto incluye la estilización y la parodia, incorpora al anterior la dimensión circunstancial, la tradición retórica y sofística, la filosofía no sistemática y la crítica de la ciencia, la risa y lo grotesco, el carnaval y la fiesta popular.

Es claro que *Celestina* puede inscribirse en esta tradición dialógica, con lo que la polémica sobre sus características genéricas puede

despejarse considerablemente si la incluimos, igual que el *Quijote*, como eslabón hacia la novela tal como se constituye propiamente después, pero sin considerar la novela un género al mismo nivel que los clásicos o canónicos, los cuales derivarían de la manía legisladora o normativa de la tradición seria que aspira al monologismo como expresión de la verdad, a la imposición ideológica, en suma. De tal manera que cabría preguntarse también, desde el punto de vista crítico, si el dialogismo no sería una de las convenciones básicas que sostienen la literariedad de un texto y el monologismo aquella perspectiva interpretativa que predomina en un contexto ideológico determinado. La obra literaria es un simulacro de la vida humana y, como ella, inabarcable en su diversidad, salvo desde diferentes perspectivas complementarias. De acuerdo con esto, si la novela está más allá de la literatura es sólo cuando ésta es considerada en su sentido normativo o monológico; en otro sentido, la novela no es sino un estadio de la evolución de la literatura en cuanto complejo dialógico de discursos, lo que acarrea inevitablemente que pueda absorber otros géneros o formas anteriores o que éstos queden 'novelizados'. *Celestina* no sería, así, sino uno de los textos claves en esta evolución.

Concluimos, pues, sugiriendo que *Celestina* es, como el *Quijote*, según Gilman (1989: 45), no sólo un experimento agenérico, sino antigenérico. De ahí su carácter de híbrido paródico. Es a partir del siglo XVIII cuando se dan propiamente las condiciones para que surja la novela rebasando claramente los límites genéricos conocidos; y es entonces cuando se escriben novelas 'a la manera de Cervantes' o los críticos empiezan a calificar de tales a *Don Quijote* y a *Celestina*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Artaza, E. *El 'Ars Narrandi' en el siglo XVI español. Teoría y práctica.* Bilbao: Univ. de Deusto, 1989.
- Ayala, F. *La novela: Galdós y Unamuno.* Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Bajtín, M. *Esthétique et théorie du roman.* Paris: Gallimard, 1978.
- Castells, R. "Bakhtin's Grotesque Realism and the Thematic Unit of *Celestina*, Act 1," *Hispanófila*, núm 106 (1992): 9-20.
- Fraker, C. F. "*Celestina*": *Genre and Rhetoric.* London: Támesis, 1990.
- Genette, G. *Introduction à l'architexte.* Paris: Seuil, 1979.
- Gilman, S. '*La Celestina*': *Arte y estructura.* Madrid: Taurus, 1974 (1ª ed., Madison: U Wisconsin P, 1956).
- _____. *The Novel According to Cervantes.* Berkeley: U California P, 1989.
- Gómez, F. V. "El concepto de 'dialoguismo' en Bajtín: La otra forma del diálogo renacentista," en *1616. Revista de la Sociedad Española de Literatura Comparada* 5 (1983-4): 47-54.
- Goulemot, J. M. "Las prácticas literarias o la publicidad de lo privado," en *Historia de la vida privada*, tomo 3 (Madrid: Taurus, 1989), pp. 371-405.
- Gullón, R. "Introducción" a B. Pérez Galdós, *Realidad* (Madrid: Taurus, 1977), pp. 7-30.
- _____. "Ortega y la teoría de la novela," *Letras de Deusto* 44 (1989): 105-21.
- Harpham, G. G. "E. L. Doctorow and the Technology of Narrative," *PMLA* 100 (1985): 81-95.
- Heugas, P. "*La Celestina*, ¿novela dialogada?," en *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (Homenaje a M. Bataillon)* (Sevilla: Universidad, 1981), pp. 161-77.
- Ife, B. W. *Reading and Fiction in Golden Age Spain.* Cambridge: Cambridge UP, 1985; trad. esp. parcial, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro: las razones de la picaresca.* Barcelona: Crítica, 1992.
- Kristeva, J. "Le mot, le dialogue et le roman." *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1969), pp. 143-73.
- Lida, M. R. *La originalidad artística de 'La Celestina'.* Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- Lodge, D. *After Bakhtin.* London/New York: Routledge, 1990.
- Man, P. de. "Diálogo y dialoguismo," en *La resistencia a la teoría*, (Madrid: Visor, 1992), pp. 163-75. Versión inglesa en *Poetics Today* 4 (1983): 99-107.
- Ménendez Pelayo, M. *La Celestina.* Madrid: Espasa-Calpe, 1947 (1ª ed., 1895/1899).
- Miguel Martínez, E. de. "Rojas y al acto I de *La Celestina*." *Insula*, núm. 497 (1988): 19-20.

- Morón [Arroyo], C. *Sentido y forma de 'La Celestina'*. Madrid: Cátedra, 1974.
- Mortara, B. *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Ortega y Gasset, J. *Obras completas*, 12 vols. (Madrid: Alianza, 1983).
- _____. *Meditaciones sobre la Literatura y el Arte*, ed. E. I. Fox. Madrid: Castalia, 1988.
- Perelman, C. y L. Olbrechts-Tyteca. *Tratado de la argumentación: La nueva retórica*. Madrid: Gredos, 1989.
- Pérez Galdós, B. *Ensayos de Crítica Literaria*, ed. L. Bonet. Barcelona: Península, 1971.
- Platón. *Le banquet*, ed. L. Robin. Paris: Les Belles Lettres, 1970.
- Pozuelo Yvancos, J. M. "Bajtín, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo," en *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos* (2) (Madrid: Júcar, 1992), pp. 61-87.
- Rank, J. R. "Narrativity in *La Celestina*," en *Hispanic Studies in Honour of A. D. Deyermond* (Madison: HSMS, 1986), pp. 235-40.
- Rodríguez, J. C. *Teoría e historia de la producción ideológica, 1: Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal, 1974.
- Rojas, F. de. *La Celestina*, ed. D. S. Severin/M. Cabello. Madrid: Cátedra, 1987.
- Russell, P. E. *Temas de 'La Celestina'*. Barcelona: Ariel, 1978.
- Severin, D. S. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in 'Celestina'*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- _____. *Memory in 'La Celestina'*. London: Tamesis, 1970.
- Snow, J. T., "Estado actual de los estudios celestinescos." *Insula*, núm. 497 (1988): 17-18.
- Vian, A. "El diálogo como género literario argumentativo." *Insula*, núm. 542 (1992): 7-10.
- Vranich, S. B. "El caso del *Lazarillo*," en *La Picaresca. Actas del I Congreso Internacional* (Madrid: F.U.E., 1979), pp. 367-74.
- Watt, I. *The Rise of the Novel*. London: Penguin, 1972 (1ª ed., London: Chatto & Windus, 1957).



THE PROBLEMATIC BEGINNING OF *CELESTINA*

Donald McGrady
University of Virginia

The first part of *Celestina* is unusually fraught with problems, even for a work famous for its textual difficulties, puzzles and deliberate ambiguities. Among the aspects which have been debated by scholars are the date of Act I; the authorship of the *argumentos*; the falcon that appears in the summary of the first Act, but not in the text itself; the question of whether Calisto and Melibea are actually meeting here for the first time, or have already been introduced before he enters her garden; whether Melibea falls in love with Calisto at this point or afterwards; and the amount of time that elapses between scenes 1 and 2 of Act I. To these frequently-discussed questions I should like to add another which, to the best of my knowledge, has never been considered: the fact that the beginning of the piece is uncommonly abrupt, with none of the background presentation usual both in the narrative and dramatic genres. I believe that all these disparate factors are actually interrelated, and that a key to their understanding is provided by an explanation apparently never advanced before: that the manuscript known to Fernando de Rojas, and which he reproduced in the first Act of his work, was incomplete, with its initial folios missing; however, Rojas would have learned about the general contents of the lost fragment through a reader (or readers) older than himself.

1. The Authorship of the Summary to Act I

In a second prologue to the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Rojas plainly states that he did not compose the plot summaries inserted at the beginning of each Act since the earliest known edition of the *Comedia*:

Que aun los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía — una cosa bien escusada según lo que los antiguos scriptores usaron. (201-02)¹

Clearly, the author considers that these epitomes are unnecessary, and he lodges a moderate protest against the printers' lack of respect for the integrity of his work. Nonetheless, he has accepted the intrusion, and I think that we must assume that he would have done so before the type was set up for the first edition — surely the printers would not have taken such a liberty without his consent, unenthusiastic though it may have been. Moreover, the fact that the *impressores* would have taken the trouble to write the summaries shows that they believed they had a good reason to do so: no artisan takes upon himself extra work — particularly when it lies outside his area of expertise — unless he feels that it will improve a work in which he takes pride. In short, Rojas had a disagreement with his first editors: they felt that he should append a plot summary to each Act, while he thought strongly enough that they were unnecessary that he refused to write them himself, but he did not withhold permission for the printers to do them. Rojas himself states that no precedent existed in Antiquity for these summaries, and the circumstance that they were used in books of chivalry would have influenced the printers but little. However, it seems obvious that they had compelling reasons for their insistence upon the *résumés*.

Little attention has been paid by students of *Celestina* to this question of the plot summaries. An exception is Stephen Gilman's article of some years ago,² wherein he pointed out that Rojas' disavowal of the epitomes logically would not have applied to the new Acts (XV to XIX) added in the revised *Tragicomedia* — surely, Gilman offers, Rojas must have written the summaries to these additions, to conform with the practice of the *Comedia*. To clinch this point, Gilman showed that when Rojas revised the *résumé* of Act XIV, he not only alluded to the new material he had introduced, but he actually rewrote the old *argumento*

¹ Pages references are to the edition by Peter E. Russell, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea* (Madrid: Castalia, 1991); I introduce occasional changes to restore the original text: see notes 4 and 9. When a Roman numeral precedes the page number, it specifies the Act cited.

² "The *argumentos* to *La Celestina*," *Romance Philology* 8 (1954-55): 71-78; see also *The Art of "La Celestina"* (Madison: University of Wisconsin, 1956): 212-16.

corresponding to the unchanged beginning of the Act. Furthermore, Gilman opined that the summaries penned by the printers tend to focus primarily on plot, whereas those executed by Rojas reflect a greater insight into the characters' states of mind. Finally, Gilman detected a difference in style between the *argumentos* written by the printers and those by Rojas: the latter composes long and rhythmic sentences, whereas the former tend to express themselves in a short and choppy syntax.

As concerns the *argumentos* to the Acts of the *Comedia* (that is, I through XIII, and XX-XXI of the *Tragicomedia*), Gilman accepts Rojas' statement that they were written by the printers, and certainly this tends to be supported by the fact that, as far as is known, the author tells the truth about other matters he treats in his preliminary remarks.³ Gilman's theories about the authorship of these summaries seem to have received universal approval, even though they do not address the problem of the obvious conflict between the writer and his *impressores*.

It is only natural that there should be a considerable divergence in style between the summaries of the additions to the *Tragicomedia*, which were composed by Rojas, and those of the *Comedia*, written as they were (with one important exception, as we shall see) by the printers. Even a brief examination suffices to detect the distance that separates the dry and carefully-objective words chosen by them, whose sole purpose was to recount faithfully the plot sequences, from the exuberance and self-confidence displayed by the author, who is synthesizing his own work, not that of another. Nonetheless, at the risk of appearing to belabor the obvious, it behooves us, for our subsequent study of the authorship of a particular summary, to examine in some detail the differences between the respective styles of Rojas and his printers. Let us therefore proceed to contrast the epitomes undoubtedly penned by Rojas (those to Acts XIV through XIX) with those unquestionably done by the printers of the *Comedia* (II through XIII, plus XX-XXI). I shall then attempt to show that the summary to Act I coincides closely with the style of Fernando de Rojas.

Perhaps the most striking contrasts between the prose of Rojas and that of his printers concern their different uses of syntax and of adjectives. Rojas is master of a richly complex sentence structure, composed of compound verbs and predicates, with abundant dependent

³ I would include here Rojas' repeated statements about the moralistic purpose of his work: it seems obvious to me that to deny this is to rewrite *Celestina*.

clauses, often connected by the relative *el (lo, la, etc.) cual*. One typical example is provided by the first segment of the *argumento* of Act XIV:

Está Melibea muy affligida hablando con Lucrecia sobre la tardança de Calisto, el qual le avía hecho voto de venir en aquella noche a visitalla; lo qual cumplió, y con él vinieron Sosia y Tristán. (497-98)

This is the elegant syntax cultivated not only by classical Spanish writers, but by authors of the other Romance languages as well. Contrast its richness with the poverty of the following specimens by the printers of *Celestina*, men accustomed to setting type, not to composing masterpieces of literature:

Partida Celestina de Calisto para su casa, queda Calisto hablando con Sempronio, criado suyo. Al qual, como quien en alguna esperança puesto está, todo aguijar le parece tardança.⁴ (II, 267)

La mañana viene. Despierta Pármeno. Despedido de Areúsa, va para casa de Calisto, su señor. (VIII, 385)

I think that we may well have here the handiwork of two different editors, one of whom tends to write simple compound sentences, usually containing two uncomplicated clauses, while the other preferentially expresses himself in child-like, one-clause sentences.⁵ But whether we are dealing with the prose of two printers, or just one who had two noticeably differing styles, there is no confusing their amateurish writing with the polished product of a master of the language.

Another equally decisive difference between the work of the professional and the amateur writers appears in their use of the adjective. In the fifteen Act summaries done by the *impressores*, there are almost no descriptive adjectives whatsoever; only in *argumento* XIV do they describe Calisto's "*desastrada* muerte" (497), and in XXI Pleberio's

⁴ Here I introduce three modifications into Russell's text, returning to the *princeps*: Russell changes the original *Al* to [*El*] and *aguijar le* to *aguijarle*, and places a comma after *tardança* (where the 1499 edition lacks all punctuation).

⁵ I would propose that the more sophisticated printer wrote the summaries to Acts II through VI, plus XXI, while the less-talented one would have been responsible for Acts VII through XIV, plus XX.

"*grandísimo llanto*" and "*tan súbito mal*" (593). It is not hard to perceive why the printers did not adorn and enrich their prose with adjectives: adjectives are subjective, expressing an author's attitude toward the nouns modified. The printers realized that the *Comedia* was a complex work, and they preferred to steer a safe course, enumerating only the bare facts, not risking a mistake in interpretation. Rojas, contrariwise, frequently expresses opinions about his characters and their actions. Thus, Melibea is "*muy affligida*" when Calisto does not appear on time for their tryst (XIV, 497), Areúsa proffers "*palabras injuriosas a un rufián llamado Centurio*" (XV, 519), and Areúsa uses "*palabras fictas*" to flatter Sosia into revealing details about the lovers' rendezvous (XVII, 541).

Besides employing adjectives that reveal feelings toward his characters, Rojas exercises his prerogative as creator to interject censures of his creations: hence we see the author criticizing Melibea for having thrown away her "*don de la virginidad*" (XVI, 531), and he likewise castigates Elicia for "*caresciendo de la castimonia de Penélope*" (XVII, 541). This last example illustrates another embellishment indulged in by Rojas: whereas the *impressores* utilize bland and neutral terms, Rojas will occasionally draw comparisons between his personages and Classical figures, or he reproduces a mythological allusion from his text, as when Calisto "*ruega a Febo que cierre sus rayos, para haver de restaurar su desseo*" (XIV, 498).⁶ Not least of all, Rojas uses the vehicle of the *argumento* to state directly his moral purpose (which, in accord with the Horatian concept of *utile dulci*, by no means precluded the equally-important aim of entertaining the reader). We have already seen him taking Melibea and Elicia gently to task for their lack of chastity. In the case of the cowardly braggard Centurio, however, he is more direct: "*Y como sea natural a éstos no hazer lo que prometen, escúsase, como en el processo parece*" (XVIII, 551). Rojas' most overt moralization occurs at the end of his last *argumento*, where he severely condemns the *loco amor* of Calisto and Melibea: "*porque los tales [= los amadores] este don [= la vida] resciben por galardón, y por esto han de saber desamar los amadores*" (XIX, 561).

In a word, then, Rojas leaves a personal stamp upon each of his epitomes. He differs from the printers in his use of complex and elegant

⁶ The corresponding textual reference states: "*¡O luziente Febo, date priessa a tu acostumbrado camino! ... ¡O espacioso relox, aun te vea yo arder en bivo fuego de amor!*" (513). Gilman, "*The argumentos*," 78, inexplicably cites the passage from the summary as proof of Calisto's lack of ardor and his need to stimulate artificially his lax sex drive (!).

syntax, his frequent use of descriptive and opinionated adjectives, his occasional Classical allusions, and his moralizations, both attenuated and forceful. On the other hand, he is not so preoccupied as the *impressores* about scrupulously summarizing each fragment of action — this becomes evident from his almost casual phrase, cited above, "como en el processo parece." Thus, for example, Rojas does not refer to one of his most touching (and painterly) scenes — that in which Sosia describes Elicia's inconsolable grief for Celestina and Sempronio (end of Act XIV, 516 — a section comprehended under "como en el processo parece"). The printers go to the opposite extreme of registering every conversation and monologue (though not their contents), every trip to someone's house, every leave-taking. The result is a series of brief phrases endlessly repeated — sometimes verbatim — but often describing actions in themselves without interest. An instance:

[Celestina] vase para su casa (VI, 335; duplicated almost exactly at VII, 357; XI, 443; and XII, 456); Sempronio vase a casa de Celestina ... Vase Celestina a casa de Pleberio (III, 279); [Pármemo] va para casa de Calisto (VIII, 385); Sempronio y Pármemo van a casa de Celestina (IX, 401; repeated twice at XII, 455-56).

For comparison's sake, it is noteworthy that Rojas uses only once the expression: "[Elicia] va a casa de Areúsa" (XVII, 541). Otherwise, he either omits the action or describes it differently: "bolvieron todos a la posada" (XIV, 498).

Other phrases used repeatedly (note particularly the abuse of *hablar*, *razonar*, *mientras* and *entre sí*) by the editors include:

queda Calisto hablando con Sempronio ... Quedan entretanto Calisto y Pármemo juntos razonando (II, 267); Mientras ellos están hablando (VI, 335); entre sí hablando ... entre sí razonando (IX, 401); Mientras andan ... está hablando (X, 425); Mientras ellos en esas razones están, Pármemo y Sempronio entre sí hablan (XI, 443).

Queda Sempronio y Elicia en casa (III, 279); Queda Celestina en casa con Melibea (IV, 297).

Celestina, andando por el camino, habla consigo misma (IV, 297); Despedida Celestina de Melibea, va por la calle hablando consigo misma (V, 327); repeated at XI, 443); Hállanle [a Calisto] hablando consigo mismo (VIII, 385);

very similar at XIII, 487); está hablando Melibea consigo misma (X, 425).

One phrase is repeated five times with little variation, always applied to Celestina:

fázela entrar en casa (IV, 297); le mandó abrir la puerta (V, 327); Elicia le viene abrir (VII, 357, and XI, 443); Haze entrar a Celestina (X, 425).

Finally, another formulaic phrase is thrice used, always at the beginning of a sentence:

Despídense [Celestina y Melibea] de en uno (X, 425); Despídese Celestina de Calisto (XI, 443); Despídese Calisto de Melibea (XII, 456).

Curiously enough, this last phrase is the only crutch abused by the *impressores* that Rojas will repeat, indeed twice in the same *résumé*, although not in the initial position:

el qual se despide della ... En fin, despídese Elicia de Areúsa (XV, 519-20).

This one exception confirms a rule otherwise strictly followed by Rojas: he scrupulously avoids the banal phrases of the printers. Rojas was surely well aware that their summaries conveyed the impression of a play wherein the characters do little more than go to someone's house, conversing or mumbling to themselves along the way, they enter, discourse some more, and then return home, again talking to themselves or to a companion.

If Rojas so consciously avoids repeating both himself and the printers, the latter echo themselves as if this were a virtue. Even more importantly, they also echo the summary of Act I (which I have thus far assumed, for purposes of argument, was not the product of their hands), but in a different way. True, their constant emphasis upon the importance of the spoken word in *Celestina* (which simply reflects the fact that the format of the work is that of the drama) can be traced to a number of key phrases in the first *argumento*:

Calisto ... a Melibea ... començóle de *hablar* ... *Habló* con ... Sempronio ... después de *muchas razones* ... Entretanto que Sempronio *está negociando* con Celestina, Calisto *está*

razonando con ... Pármeno, el qual *razonamiento* ...
 Celestina ... [a Pármeno] mucho le *dize* ... *induziéndole*
 ...(209-10, emphasis added).

The printers also duplicate verbatim one phrase from the initial epitome: "después de muchas razones" (I, 210) in the summary to Act X (425; compare also "Pónese con ella en razones" [IV, 297], "Estando ... razonando" [IX, 401], "en essas razones están" [XI, 443]), but this is no more than a set-phrase, of the type liberally used by these non-professional writers.

The principal point remains, however, that the printers closely paraphrase, for no readily-apparent reason, a whole series of sentences from the *argumento* of Act I:

Act I	Other Acts
[Calisto] habló con un criado suyo llamado Sempronio ... (210)	queda Calisto hablando con Sempronio, criado suyo ... (II, 267)
Sempronio está negociando con Celestina ... (210)	Sempronio [solicita] a Celestina para el concebido negocio ... (II, 267)
Entretanto ... Calisto está razonando con ... Pármeno (210)	Quedan entretanto Calisto y Pármeno juntos razonando (II, 267)
Celestina ... mucho le dice [a Pármeno] induziéndole a amor y concordia de Sempronio. (210)	Celestina habla con ... Pármeno, induziéndole a concordia y amistad de Sempronio. (VII, 357)

To be sure, this is a different case from the other formulae so relentlessly repeated by the printers, for all of these four phrases focus on dialogue, rather than mere movement.

It would appear, then, that the *impressores* used the summary to Act I as a guide for the résumés they were to write. Therefore it is no accident that three of the paraphrases occur in the *argumento* of Act II, the author of which doubtless felt that he particularly needed help on his first effort. (If we accept the notion that two different printers did the summaries, with the second commencing his work at Act VII [see note

5], then we have a good explanation for the appearance of the fourth paraphrase in the summary of that Act.) In short, on the one hand, the paraphrases show that the printers were imitating (in accordance with contemporary theory) a model they admired, while on the other hand, the absence in this initial résumé of the mechanistic formulas of movement, so characteristic of the typesetters' work, also indicates strongly that it was executed by a different writer.⁷

Who, then, would have been the author of the summary to Act I, once the *impressores* of *Celestina* have been eliminated as possibilities? There would seem to be only two candidates: the *antiguo auctor* and Fernando de Rojas. I believe that the author of Act I of the *Comedia* can be safely discarded, for if (anticipating my conclusion for the moment) the manuscript known to Rojas lacked its initial folios, the summary would likely have been among the lost sections. Then too, as noted before, the procedure of providing résumés of the different parts of a play or narrative was not at all common, and there must have been an unusual reason for including it. One is hard pressed to imagine what that special circumstance might have been for the *antiguo auctor*. For Fernando de Rojas, on the other hand, it is quite easy to imagine, if we assume that the beginning of Act I was wanting in the codex he reproduced: he must have written the summary precisely to fill in the lacuna created by the missing folios. I believe that this lost opening would also have included background material about both Calisto and Melibea, but the principal action contained in that section had to be exactly that appearing at the start of the first summary: "Entrando Calisto una huerta empós de un falcón suyo, falló y a Melibea, de cuyo amor preso (...)."

Here, then, we have a motive for the seemingly-superfluous initial *argumento*: faced with an incomplete manuscript that he desired to reproduce faithfully, Rojas had two options — either to compose an introductory section to replace the lost one, or to write some kind of summary preserving the essential details that he had learned from older readers. (Another possibility is that Rojas himself may have invented the incident of the lost hawk to cover the gap, but it seems to me that in this

⁷ The summary of Act XII likewise contains a close reproduction of a sentence from the text — a type of minor plagiarism due to laziness, something not found in Rojas' epitomes. In the summary Pleberio and Alisa "preguntan a Melibea quién da patadas en su cámara" (456), while in the text, Pleberio asks "¿Quién da patadas ... en tu cámara?" (473).

case he would have proceeded to recast the introductory episode in its entirety.)

We might well ask why Rojas wrote many folios to finish the incomplete *Comedia*, but did not pen just a few to start it off. The answer is that he had no alternative as concerned the finale, since the work was in an incomplete state (although the *antiguo auctor* had shown through many subtle indications, such as the lost falcon, the ending he had in mind) — there was no point in Rojas' editing an unfinished story. However, the unknown creator *had* written the initial scenes, which some elderly readers still recalled. Most important of all, Rojas' guiding principle was to reproduce the original manuscript (which he manifestly venerated) as completely as possible. Consequently, he was at liberty to do an ending for the *Comedia* (as long as he respected the *antiguo auctor's* intentions), but he did not possess that same freedom to invent a new opening scene. Rojas' solution was perhaps the best — or only — one available to him, given his governing priorities. For the beginning of the *Comedia* he created nothing (although he surely made editorial adjustments, as we shall see later), but he informed the reader about the initial incident created by the *antiguo auctor*, and he did so at a first remove from the text (that is, with a summary), and from a position that allowed him to tell the story without radically modifying the primitive author's beginning.⁸

However, if Rojas was to synthesize the original writer's opening scene, balance and symmetry required that he include as well a summary of the rest of Act I, even though this latter was superfluous, since it merely repeated what was in the text. Confronted, then, by a manuscript that had neither a beginning nor an end, Rojas was faced with several possible options, none of them perfect. The solution he found for the problem of how to begin *Celestina* was a stroke of genius. But trouble apparently arose when Rojas considered it unnecessary or undesirable to write summaries for the Acts he himself had created. This obviously involved a lack of consistency, but his point of view was probably that he had invoked the expedient of the résumé to solve a particular problem, and that it need not be applied generally to the other Acts of

⁸ Alternatively, Rojas could have appended a preliminary note to the mutilated beginning of the *Comedia*, explaining that its opening episode was missing. But this would have presupposed an editorial intrusion within the body of the text, destroying the dramatic illusion. Moreover, this was hardly an appropriate stance for someone who had penned fifteen Acts to complete the work.

the *Comedia*. Besides, this single epitome served to set the work of the *antiguo auctor* apart from his own. The *impressores* understandably did not agree; to a printer, consistency in format is an absolute must — if Act I had to be preceded by an *argumento*, then so did all the others. Rojas doubtless expounded his own views to them, to no avail. The final compromise, probably arrived at after some debate, was that the printers would draft the other summaries themselves, since they continued to consider them so important.

It remains to be seen if the style of the first summary accords with that of Rojas in his résumés of Acts XIV to XIX. We would expect it to be similar as concerns form, but not necessarily as regards content, for here Rojas was epitomizing someone else's work, not his own, and he might not have felt as free in his expression. I believe it fair to say that this is indeed the situation in the initial *argumento*, which reads as follows:

Entrando Calisto una huerta⁹ empós de un falcón suyo, falló y a Melibea, de cuyo amor preso, començóle de hablar. De la qual rigorosamente despedido, fue para su casa muy sangustiado. Habló con un criado suyo llamado Sempronio, el qual, después de muchas razones, le endereçó a una vieja llamada Celestina, en cuya casa tenía el mesmo criado una enamorada llamada Elicia. La qual, viniendo Sempronio a casa de Celestina con el negocio de su amo, tenía a otro consigo llamado Crito, al qual escondieron. Entretanto que Sempronio está negociando con Celestina, Calisto está razonando con otro criado suyo, por nombre Pármeno, el qual razonamiento dura fasta que llega Sempronio y Celestina a casa de Calisto. Pármeno fue conosciado de Celestina, la qual mucho le dize de los fechos y conosçimiento de su madre, induziéndole a amor y concordia de Sempronio. (209-10)

Above we concluded that the prose of the summaries unquestionably written by Rojas was easily distinguished from that of the printers in that it displayed a richly complex syntax and a more frequent use of descriptive adjectives. Additionally, one of the principal

⁹ Almost all modern editions, including Russell's, unnecessarily correct "*en una huerta*"; I treat this problem in "*Entrando Calisto una huerta ...*" and *Other Textual Problems in the Celestina*, *Hispanic Review* (in press).

methods employed by Rojas to string together his clauses was the liberal use of the relative *el qual*: the device occurs once in epitomes XVI and XVIII, and twice in XIV, XV, XVII and XIX. By comparison, *el qual* rarely figures in the syntactically-poor prose of the *impressores*, being used but four times in their fourteen summaries (in II, III, V and XIII).

If we compare these divergent syntactic usages with those of *résumé* I, we immediately perceive a close coincidence with Rojas' style, while it becomes apparent that the printers could not have penned this epitome. The initial *argumento* shows the same elegant, complex syntax; each sentence contains several clauses — a syntax absent in the *impressores'* summaries. Moreover, this initial epitome includes six different instances of the use of the relative *el qual*. The criterion of descriptive adjective usage is perhaps not quite so telling as that of syntax in this first *argumento*, but still it points to Rojas as the more likely author, rather than to the printers: besides the expressive "muy *sangustiado*," depicting Calisto's anguish at being rejected, the adjectival phrase "*rigorosamente despedido*" captures Melibea's apparent (though probably feigned) fury at his advances. The words *vieja* and *enamorada*, respectively applied to Celestina and Elicia, also convey value judgments. The objective evidence, then, suggests that Fernando de Rojas wrote the summary to Act I of *Celestina*. If more proof were needed, it is readily supplied by the consideration that the author of this epitome had to be someone who was aware of how the original version of the *Comedia* had begun (i.e., with the episode of the lost hawk), and who understood its meaning. It seems abundantly clear that the *impressores* could not have satisfied these requirements. Unfortunately, Rojas created much confusion by oversimplifying the truth, attributing all the *résumés* to the printers, but the available evidence certainly suggests that he himself furnished them a model, by writing the summary to Act I.

2. Calisto and Melibea's Abrupt Meeting

Although it has not occupied the attention of students of *Celestina*, the fact is that this work begins in an uncommonly abrupt manner:

CALISTO. — En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.
MELIBEA. — ¿En qué, Calisto? (211)

Not only do we have here a beginning more or less *in medias res*, but the two protagonists already know one another. What is not immediately apparent — and will never fully be clarified during the course of the play — is how long the youths have been acquainted, and how well. It

appears evident to me that this would have been explained in the "lost folios," and that the original *Comedia* certainly did not begin thus, with the reader arriving during a conversation between Calisto and Melibea. Although Horace mentioned (*Ars Poetica*, 148-50) the notion of a work starting *in medias res*, in Antiquity this concept was chiefly associated with the epic genre, and I am not aware of Classical or medieval models in either the dramatic or narrative genres that the *antiguo auctor* could have imitated.¹⁰ Another revealing fact is that the unusually abrupt opening scene does not seem to have influenced either the several continuations of *Celestina* or the Golden Age *Comedia*, which adapted successfully other techniques and episodes from the late-medieval masterpiece. This might be interpreted to mean that writers of the sixteenth and seventeenth centuries suspected that the text published by Rojas lacked its initial scene, which was schematically synthesized in the first two lines of *argumento I*. Finally, the *Comedia* does not actually utilize the traditional concept of *in medias res*, for there is no subsequent presentation of events that had preceded Calisto and Melibea's meeting. Rather, we simply come in on the end of a conversation in progress between the two future lovers, without the previous action or background ever being specified, except in the summary to Act I and in the *argumento general de toda la obra*. It would appear, then, that the precipitate beginning of *Celestina* came about by accident, rather than by design.

It is fascinating to try to deduce — or conjecture — what the contents of this lost fragment of the *Comedia de Calisto y Melibea* would have been. I believe that we should initially have seen Calisto preparing for his hunt, perhaps aided by Sempronio — this would explain the servant's otherwise somewhat gratuitous allusion to another of Calisto's hawks: "Abatióse el girifalte y vénele endereçar en el alcándara" (I, 214). The bird lost during the hunt was a *neblí* (II, 274), so in the initial action Sempronio may have helped Calisto to decide which of the two to take on his expedition. I should also expect some clarification at the beginning about Calisto's family background, such as the rank and means of his parents (both of whom are evidently deceased), his apparent condition as an only heir, his age, and maybe some of his virtues and accomplishments, other than those enumerated in a general way by Sempronio later in this same Act (I, 229; this is the basis of the

¹⁰ Professor Antonio Stäuble, a foremost specialist in the humanistic comedy, kindly informs me that he does not know any play of that genre that begins like *Celestina*, that is, with the hero conversing with the heroine and declaring his love to her.

first sentence of the *argumento general*). It is also possible that some mention might have been made of Melibea and her family at this point.

Later I should expect to see Calisto on his hunt, catching sight of a bird (perhaps a partridge) at which he casts his *neblí*; the latter follows its prey into Melibea's enclosed garden, Calisto negotiates the wall (without the aid of the ladder which he will bring for his trysts), he espies the beautiful Melibea, whom he may already know and love (if only from afar), comments to himself about her comeliness and other virtues (which he has doubtless heard praised), including her family's nobility and wealth, she approaches, and Calisto initiates a conversation — the first words of which I doubt would have been the opening lines in the *Comedia* we know. Note that according to the final phrase of the general summary ("a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea"), the maiden may have come into the garden after Calisto had scaled the wall.

Fernando de Rojas probably knew little more about the missing portion of the *Comedia* than we do today; therefore he also had to imagine what had transpired therein, and how this should affect his continuation. One of the problems he faced was Sempronio's mention of the *girifalte* (I, 214), which might be misunderstood to mean that this was Calisto's lost hawk, which would have returned home even before its master. Since it was important that the sinister augury associated with stray falcons be maintained (to foreshadow Calisto's imminent demise),¹¹ Rojas inserted in the second Act (274) a mention of the lost *neblí*.

If part of his task was to clarify problems created by the lost beginning of the *Comedia*, Rojas also created new ambiguities. For example, shortly before she commits suicide, Melibea says to her father: "Calisto ... tú bien conociste. Conociste así mismo sus padres y claro linaje. Sus virtudes y bondad a todos eran manifiestas" (XX, 587). Here Rojas alludes indirectly to one of the problems of interpretation raised by the Act I, scene 1 exchange between Calisto and Melibea, i.e., do they already know one another, and if so, since when? According to this statement, Pleberio and Calisto were acquaintances, and Pleberio had also been acquainted with Calisto's family. This raises the possibility that the

¹¹ See Donald McGrady, "Calisto's Lost Falcon and Its Implications for Dating Act I of the *Comedia*," in *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain: Studies Presented to P. E. Russell on His Eightieth Birthday*, ed. Alan Deyermond and Jeremy Lawrance (Llangrannog: Dolphin, 1993): 93-102.

young people likewise knew each other already, although this could have been from a distance.

On the other hand, the beginning of the *argumento I* seems to imply that they meet in the garden for the first time: "Entrando Calisto una huerta ... falló y a Melibea, de cuyo amor preso ..." While this does not specifically say that they had not previously met, the natural tendency has been to assume that we have here one of the most frequent commonplaces of Courtly Love: passion at first sight. Without doubt, this detail would have been clarified in the missing first scenes of the *Comedia*, but Rojas prefers — as is his wont — to leave the matter in the realm of doubt. Perhaps we should incline to believe that Calisto does meet Melibea here for the first time, at least since they have achieved sexual maturity, simply because this was such an integral part of *amour courtois*. Nonetheless, Rojas' primary purpose in bringing up in Act XX Pleberio's acquaintance with Calisto and his family was not to introduce the problem of whether the hero knew Melibea before encountering her in the garden, but to point out that these two passion-obsessed lovers could easily have married had they so desired, and thus avoided the tragic waste of several lives, including their own. However, this detail also served to create one more small ambiguity — a goal consciously pursued by Rojas, who in the next-to-last Act plays off Melibea's statement about the relationship between Pleberio and Calisto against the opening lines of the first summary ("Calisto ... falló y a Melibea, de cuyo amor preso").

Even more important — because of its implications for another of the ambiguities in *Celestina* — is one of Melibea's final declarations to her father: "Celestina ... venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho" (XX, 587). Here, just before she takes her life, Melibea recognizes something that the perceptive reader has detected since Act IV, when Celestina goes to Melibea's house and gradually discovers to her the real purpose of her visit, which is not to sell a little thread, but to communicate Calisto's illicit desires to the maiden. Melibea would have suspected immediately what Celestina was up to, for in the city she was well-known as a bawd (Lucrecia, Melibea's servant, reminds her of this [IV, 303]); nonetheless, Melibea encourages Celestina, conversing with her at length and offering to give her whatever she wants ("Di, madre, todas tus necesidades; que si yo las pudiere remediar, de muy buen grado lo haré ..." [IV, 311]), even if it is for someone else ("Pide lo que querrás, sea para quien fuere" [IV, 312]). It is only when Celestina mentions Calisto's name that Melibea reacts with fury, which quickly subsides as she continues to reassure the go-between of her good will (314-23).

Finally, she implies enough that she will give herself to Calisto ("Más haré por tu doliente, si menester fuere ..." [IV, 324]).

In other words, it seems plain enough in this passage that Melibea falls in love with Calisto in the garden, and she welcomes his efforts to seduce her, even though he employs the most disreputable of intermediaries toward this end. However, it is equally true that Rojas at the same time — commencing toward the end of Act III — develops a series of invocations of the Devil by Celestina, to aid her in delivering Melibea into Calisto's hands. It therefore seems just as factual to say that Melibea becomes enamored of Calisto because of Celestina's diabolical conjurations.¹² That is, Rojas deliberately sets forth two sets of truths, both equally valid, and mutually exclusive. It seems to me that Rojas constructs this ambiguity quite purposefully, perhaps as a general commentary upon the complexity of life: quite often two intelligent and objective persons will witness the same event, and yet give wholly different accounts of it.

Rojas appears to set a trap for us: will we allow ourselves to be caught in the fallacy of saying that there is only one truth as concerns when and how Melibea falls desperately in love with Calisto? If we step into Rojas' snare, then we join those divided readers described by him in his prologue to the *Tragicomedia*: "esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad" (200). This ambiguity about the moment of awakening of Melibea's fatal passion was largely the work of Fernando de Rojas, but the *antiguo auctor* provided the opportunity when he had the maiden first react negatively to Calisto's advances. Nonetheless, the traditional symbolism of the falcon and the enclosed garden (and perhaps also that of a partridge) indicated to the sophisticated reader that her sentiments were quite the opposite of what she pretended. Unfortunately, we shall perhaps never know what else she said to Calisto — and he to her — in the lost beginning of the *Comedia*.

¹² The bibliography on this topic is quite extensive, but the best argumentation for the efficacy of the Devil's intervention are those of P. E. Russell, "La magia, tema integral de *La Celestina*," in *Temas de "La Celestina" y otros estudios del "Cid" al "Quijote"* (Barcelona: Ariel, 1978):243-76, and Ana Vian Herrero, "El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'," *Celestinesca* 14.2 (Nov. 1990): 41-91. The view in favor of seeing a duality in the treatment of Celestina's magic had been cogently stated by Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, 2nd ed. (Madrid: Alianza, 1971), I:67-68, and by Elizabeth Sánchez, "Magic in *La Celestina*," *Hispanic Review* 46 (1978):481-94, especially 481-85.

3. The Question of Time in Act I, Scenes 1 and 2

Some years ago, in an article that continues to be one of the most suggestive among the abundant studies on *Celestina*,¹³ Martín de Riquer pointed to some troublesome passages in Calisto's second speech to Melibea. Here the gallant describes his passion as a "secreto dolor," and he states that he made a pledge to God of copious service if only he could meet her ("es mayor tal galardón [= el poder conversar con Melibea] que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar tengo yo a Dios ofrescido" [I, 211]). Clearly, Calisto has seen Melibea at a previous time, although from some distance, without being able to make her acquaintance. The question is, how long ago would he have caught a glimpse of the maiden and fallen in love with her? The solution to the problem may be suggested by the final phrase in the *argumento general*, "a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea." This could be understood to mean that Calisto entered the garden in search of his hawk, he espied Melibea from afar (perhaps she was in the house), he fell in love with her (that is why she is "la deseada Melibea"), vowed to God to serve Him if he were permitted to meet the maid, and was immediately rewarded with that opportunity. (Calisto's subsequent failure to fulfill his pledge to the Divinity — instead he blasphemes abundantly and indulges in the sin of lechery — constitutes reason enough for his subsequent punishment.) This sequence of events not only resolves the double dilemma posed by the last phrase of the *argumento general* (Melibea comes into Calisto's presence, rather than vice

¹³ "Fernando de Rojas y el primer Acto de *La Celestina*," *Revista de Filología Española* 41 (1957): 373-95 (see 383-89). Riquer believes that Melibea's "fury" at Calisto "hace sospechar que la primitiva redacción de *La Celestina* empezaba antes y que esta escena iba precedida de otras" (388). Riquer further states: "me parece que es posible concluir que la primera escena de *La Celestina* primitiva no se desarrollaba en el huerto de Melibea, que los dos jóvenes ya se conocían, que Calisto hacía tiempo que estaba enamorado de la doncella y que la búsqueda del halcón era un tema totalmente ausente. Y que es posible, en cambio, que la escena transcurriera en una iglesia" (389). Although I disagree with most of Riquer's conclusions, he clearly deserves credit for being the first scholar to perceive that the original *Comedia* began differently from the only version that we know (Riquer assumes that Rojas changed the text). For other studies on the setting of Act I, scene 1, and the question of when Calisto and Melibea first met, see the summary by Ricardo Castells, "El sueño de Calisto y la tradición celestinesca," *Celestinesca* 14.1 (May 1990): 17-39 (especialmente 19-23).

versa, and she is already *deseada*), but it also maintains intact the very important commonplace of love at first sight.¹⁴

Another problem regarding time in Act I of the *Comedia* concerns the lapse which transpires between its first and second scenes. From studies by Stephen Gilman, Manuel J. Asensio, María Rosa Lida de Malkiel and Francisco Ruiz Ramón,¹⁵ it has become clear that there are two parallel chronologies in the work (just as in *Othello*), the one consisting of three or four days, and the other of over a month. Gilman attempted to explain this difference as a function of the hybrid genre of *Celestina*, an explanation which the authors certainly did not have in mind, and which need not detain us here. Asensio, Lida de Malkiel and Ruiz Ramón, contrariwise, proposed that the longer span was invented by Rojas to avoid the inverosimilitude of Melibea's first despising Calisto and then worshipping him with abandon in so short a time. However, we have already noted that, according to one of the valid interpretations of Melibea's conduct, she fell in love with Calisto at their first meeting, and her rejection of him was feigned; therefore she undergoes no change of heart that would require an extended period of time. Furthermore, in contemporary Castilian literature, a maid smitten by love could give himself to the object of her affection in a matter of just a few hours: the mothers of Amadís de Gaula and García de Salazar consummate their passion the very night of their initial encounter with their lovers. The upshot of this is that, from a psychological viewpoint, no reason exists

¹⁴ It might seem — as urged by Riquer — that Calisto could have met and become enamored of Melibea on a previous occasion, and that only now does he have the opportunity to converse with her. However, a decisive reason against this possibility is that such action does not appear in the *argumento general*, which was surely written by the *antiguo auctor* (this seems evident from the recently-discovered Biblioteca de Palacio manuscript 1520; I treat this subject in "Two Studies on the Text of the *Celestina*," *Romance Philology* 48 (1994): 1-21. Moreover, had Rojas' informants about Act I told him that the *Comedia* began thus, he would doubtless have recorded it in his own summary to Act I. Lastly, Sempronio would have known about Calisto's being in love, but this comes to him as a complete surprise (I, 220).

¹⁵ Gilman, "El tiempo y el género literario en *La Celestina*," *Revista de Filología Hispánica* 7 (1945): 147-59; Asensio, "El tiempo en *La Celestina*," *Hispanic Review* 20 (1952): 28-43; Gilman, "A propos of 'El tiempo en *La Celestina*' by Manuel J. Asensio," *Hispanic Review* 21 (1953): 42-45; Asensio, "A Rejoinder," *Hispanic Review* 21 (1953): 45-50; Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"* (Buenos Aires: EUDEBA, 1962): 173-81; Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, I: 59-62.

to reject the chronology whereby Melibea yields to Calisto only three days after meeting him.

This is not to deny the dual chronology of *Celestina*, which is incontestable. The point is that this double system was wholly devised by Fernando de Rojas, one of whose primary purposes was the creation of ambiguity, a *sine qua non* for a literary masterpiece. Thus we see that the beginning of Act II constitutes, on the one hand, a direct continuation of Act I, since Calisto asks Sempronio's opinion about his gift of 100 gold coins to Celestina (given at the end of Act I), and he sends the servant to escort the bawd home (II, 270). But while Sempronio is still on his way to Celestina's house, Pármeno reminds Calisto that "perderse el otro día [= yesterday, or several days ago] el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea ..." (II, 274). In other words, in the space of a single page Rojas has created two separate and contradictory methods of computing time, the one corresponding to the development of the dramatic action, and the other figuring in odd references in the dialogue. Asensio, Lida de Malkiel and Ruiz Ramón were probably on the right track when they linked this dual time system to the evolution of Melibea's passion. However, the three-day sequence corresponds to the interpretation whereby Melibea falls in love with Calisto from the time of their initial meeting, while the month-long period fits the hypothesis that she actually does despise him at first, but gradually succumbs to the malefic power of Celestina's conjurations.

It is possible that the chronology of the work of the *antiguo auctor* may have suggested to Fernando de Rojas the idea of a dual system, despite the fact that Act I contains only a single notion of time. Rojas could well have taken inspiration for his double depiction of temporality from two events presented in the second half of Act I. After Sempronio informs his master that he knows a go-between who can procure Melibea for him (I, 233-34), Calisto thrusts aside his lethargy. Desiring an immediate solution for his passion, he sends Sempronio off in search of Celestina. When the two of them return quickly and knock at the door, Calisto commands Pármeno to open it as soon as possible ("¡Corre, corre, abre!" [I, 239]), but then the desperate lover inexplicably stops to listen attentively to Pármeno's extraordinarily long condemnation of Celestina, who all the while is eavesdropping outside (I, 239-50). Immediately after he greets Celestina, Calisto goes off to find his purse, leaving Celestina and Pármeno to discourse at great length during what should be a very brief time (I, 252-65). These uncommon and unexplained decelerations in time, precisely at a point when rapid action could be expected, quite possibly suggested to Rojas the concept of a dual time scheme.

My main point here, nonetheless, is that the *antiguo auctor*, while introducing an unusual deceleration of time in the second half of Act I, had presented only a normal sequence of events in the first half. All the evidence indicates that scene 1, wherein Calisto converses with Melibea, is directly followed by scene 2, which shows him arriving home in a foul temper, as a result of Melibea's rejection, and ill-humoredly calling for Sempronio (I, 213). This servant justifies his absence from the *sala* by stating that he had gone outside because the *girifalte* had flown off its perch — surely this is a reference to an earlier scene, in which Calisto would have chosen the other bird for his outing. In other words, this allusion to a hawk in all probability ties in with action that took place shortly before. Calisto then dismisses his valet and goes to bed to bemoan his misfortune; Sempronio, unaware of the cause of his master's sudden turn in humor, laments "¡O desventura! ¡O súbito mal! ¿Cuál fue tan contrario acontecimiento que así *tan presto* robó el alegría deste hombre ...?" (I, 216; emphasis added). Sempronio's observance of the celerity of Calisto's change proves that he had seen him in good spirits only a short time earlier, probably only a half-hour or so, when he departed for the hunt. The only interval separating scenes 1 and 2, then, is the short time that it takes Calisto to walk home from Melibea's garden.

4. Summary

In short, I believe that the manuscript of the *Comedia de Calisto y Melibea* used by Fernando de Rojas was truncated at both ends (although that apparently read by García de Salazar contained the initial episode of the lost falcon¹⁶). Rojas decided to write a continuation of the piece, but he thought it unnecessary to compose a beginning; instead he briefly epitomized the missing action in the *argumento I*, in which he also summarized the rest of the plot of Act I. It seems improbable that the codex handled by Rojas would have begun precisely with the first words of the *Comedia* as we know it. More likely, the missing folios would have made the manuscript start with an incomplete section; Rojas (or perhaps an earlier reader) eliminated this useless material down to the point where a more or less smooth beginning was possible. Thus Rojas' idea of starting in the middle of a conversation was one more of his brilliant creative insights, but it was born of necessity. Unlike his

¹⁶ For complete details, see "Calisto's Lost Falcon" (cited in note 11); a summary may be found in "The Hunter Loses His Falcon: Notes on a Motif from *Cligés* to *La Celestina* and Lope de Vega," *Romania* 107 (1986 [1988]): 145-82 (at 176-80).

impressores, Rojas did not consider it desirable to synthesize the Acts penned by himself, and thus the printers ended up doing it themselves. But later on the author composed the résumés to the new Acts inserted in the *Tragicomedia*, for the sake of consistency of format.

For his knowledge of the opening of Act I, Rojas would have relied upon the recollection of older readers. (The apparent imitation of the *antiguo auctor's* initial episode by García de Salazar would seem to date the *Comedia* sometime before 1476, and possibly as early as 1450.¹⁷) Rojas was careful to preserve the incident of the stray hawk in his *argumento I*, well aware of its double symbolism of seduction and approaching death. It seems clear that Calisto and Melibea meet personally for the first time in her garden (although they doubtless knew each other by name¹⁸), and that she falls in love with him at this point — her "fury" is merely a disguise for her real sentiments. After her rebuff, Calisto goes straight home; thus scene 2 follows scene 1 by just a few minutes. In his continuation, however, Rojas introduced a double time sequence, to correspond to the ambiguity — also invented by him — about the efficacy of Celestina's conjurations in the seduction of Melibea.

It seems to me that the notion of an incomplete *Comedia* manuscript enables us to understand more clearly many of the problems posed by the outset of a masterwork initiated by one genius who desired to remain anonymous, and finished by another whose profound vision of humankind convinced him that few people and few events are simple, and that the best way to portray them is through ambiguity.¹⁹

¹⁷ See once more "Calisto's Lost Falcon" and "The Hunter Loses His Falcon," 176-80.

¹⁸ Both Sempronio (I, 220) and Celestina (I, 238) know who Melibea is, without any explanations.

¹⁹ I am deeply grateful to Professors Keith Whinnom, Alan Deyermond and Joseph Snow for reading and commenting upon this study in typescript, and to Professor Antonio Stäuble, who kindly provided materials and expertise upon the humanistic comedy. This article (as well as "Calisto's Lost Falcon") was originally completed in 1986; I have revised it and updated the bibliography and notes where appropriate.



Escenario creado por el escenógrafo Burmann para la Celestina
Teatro Español de Madrid

**FERNANDO DE ROJAS' PESSIMISM:
THE FOUR STAGES OF LIFE FOR WOMEN AT THE
MARGIN**

**Robert L. Hathaway
Colgate University**

First published as the *Comedia de Calisto y Melibea*, then as the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Fernando de Rojas's only literary work and a masterpiece of the early Renaissance in Spain soon became known as *Celestina* due to the immediate popular interest in the central character, a crafty and even diabolical old trafficker in flesh, in appropriate recognition of "her living domination of the work" (Gilman 82).¹ Over

¹ Shipley's remarks bear repetition here: "All of those around Celestina succumb to her influence, and many respect her, for all long to share the faith and confidence in the worth of individual experience that she has promoted for decades, long has embodied to perfection, and has sought to institutionalize. Even many of us in her extended audience, noting her superior understanding of self and nature, are persuaded not to judge her severely, as had the enforcers of the old order in her community (who three times, at least, tarred and feathered her, 77), but to venerate her as a numinous Earth Mother ('más que mujer,' in Calisto's words, 112), the terribly attractive incarnation and agent of forces that move us all" (100). Morón Arroyo agrees with this last point: the reader may first of all recall Celestina as "la humorística. Celestina la buena, que procura placer al hombre necesitado, porque así nos hizo Dios" (97).

With the title "Fernando de Rojas's *Celestina*: The Pessimistic Life Stages of Women at the Margin," a very much shorter all-English version of this study was read at the "On the Margin" conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies at Binghamton University on 15 October 1993. I am indebted to three students in my Spring 1993 Spanish Renaissance seminar — Constance Bartlett, Rebecca Goodman, and Megan Kenny — for informal feminist conversations which helped me to focus my approach.

the centuries its author has received much critical praise for his groundbreaking presentation of the female characters; an appropriate example is this statement by Swietlicki: "Rojas does not treat the function of women as a moral issue, but rather portrays women as realistic individuals in a variety of social roles in which they demonstrate unprecedented forcefulness and rebelliousness" (10).² And *Celestina* herself marks a profound change in the literary depiction of the Hispanic bawd, as Márquez Villanueva has amply shown in a recent study: "Fue sólo Fernando de Rojas quien, tras sus muchos avatares en ambos extremos del mundo medieval, transformó por primera vez a la alcahueta en un personaje universal a la par que siniestro" (140).

There are five women whose personalities and actions gave rise to Swietlicki's description, all but one of them socioeconomically marginalized. It is these four on whom I shall principally comment, but only after a brief look at Melibea, the high-born woman of means whose carnally-inspired protofeminism is perceived as bearing the stamp of womanly reality; here is her *cri de coeur* in act ten:

¡Oh lastimada de mí! ¡Oh mal proveída doncella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, cuando de parte de aquel señor, cuya vista me cautivó, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí [...]? [...] ¡Oh soberano Dios: a ti, que todos los atribulados llaman, los apasionados piden remedio, los llagados medicina; a ti, que los cielos, mar [y] tierra con los infernales centros obedecen; a ti, el cual todas las cosas a los hombres sojuzgaste, humildemente suplico: des a mi herido corazón sufrimiento a paciencia, con que mi terrible pasión pueda disimular! [...] ¡Oh género femenino, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoso y

² His artistry is not restricted to the women: "Rojas reveals a remarkable psychological penetration into a whole range of character, and his art of revealing this little by little, showing us even the gestures and actions of the people we meet by means of descriptive details slipped into the dialogue, adds strength to our impression that the world he shows us is the concrete world of time and space" (Coupe et al 326). On Rojas's awareness of the world of prostitution see Lacarra 1992, 274-77.

ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quejoso ni yo penada. (X:153-54)³

The constraints of modesty and forbearance which society has prudently mandated are clearly brought into question; the underlying potency of personal desires is passionately evident. Van Beysterveldt points out that "la honestidad de Melibea representa una actitud socialmente condicionada: no se la puede considerar de ningún modo como una expresión de la intimidación moral de su persona" (99). Ultimately this maiden will have her Calisto for, as Sears observes, "the walls society builds around the virgin daughter are only as strong as her own resolve" (98), and Melibea's resolve is strong only for lying with Calisto. She must feign innocence because it is expected of her as a dutiful daughter of the upper bourgeoisie. To be sure, her sexuality is blindly ignored by her parents: the father Pleberio a self-important man of business, the mother Alisa more socially active than maternally perceptive. During the course of the *Tragicomedia* they agree not to mention to Melibea the subject of marriage because she could not know anything about procreation; Alisa remonstrates her husband: "¿Y piensas que sabe ella qué cosa sean hombres? ¿Si se casan o qué es casar? ¿O que del ayuntamiento de marido y mujer se procreen los hijos? ¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe deseo de lo que no conoce ni ha entendido jamás? ¿Piensas que sabe errar aun con el pensamiento?" (XVI:207).⁴ How devastatingly, even caustically ironic that at the time

³ When the occasion later arises, Melibea is intent on her pleasure, but not to the extent characterized by Beltrán: "parece olvidar sin demasiadas dificultades el hecho de que Lucrecia está siendo testigo del espectáculo de su desfloración" (3); whereas Calisto would have witnesses to his gloria, Melibea will not: "Yo no los quiero de mi yerro" (XIV:191; we must assume that Lucrecia at this moment obeys the prior command "Apártate allá").

I use the Libros del Bolsillo edition prepared by Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza Editorial, 1969, reimp. 1989), respecting her markings indicating the various texts (see her p. 32) and indicating both act and page as here, continuous underlinings indicating the intercalations of the *Tragicomedia*; unidentified quotations are from the same page as the preceding.

⁴ Grieve writes that as a maternal character Alisa "barely emerges: her seeming obliviousness to the purpose of Celestina's visit to Melibea shows her either to be ignorant and unconcerned, to be guilty of negligence, perhaps, since everyone in the town seem to know the business of Celestina" (352). Lacarra also cites her ignorance and notes that her "excesivo orgullo la lleva a atribuirse la pretendida conducta virtuosa de la hija: «Que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija» [...]. Con estas palabras confirma, irónicamente, el deber que

of this conversation Melibea has already eagerly surrendered her virginity! And just as eagerly will she commit suicide after Calisto's death in order that she may lie with him forever: she begs her father "que sean juntas nuestras sepulturas" (XX:230).

This affair was brought to its coital satisfaction by the intervention of the bawd Celestina, with the attendant reduction of all honesty and sentiment to the level of deceit and harlotry. Although both Calisto and Melibea mouth the hoary conceits and clichés of courtly love, *amour lointain* is the thing farthest from their minds. Socially elite though they may be, the great common denominator of sex brings them down to the animal level of human interaction, lowered from the height of social esteem to the steamy equality of copulation. In Rojas's world of completely self-centered and self-serving men and women there are no longer any superiors or inferiors. Calisto and Melibea are in sum no better than their servants.

For the women on the margins of this very hierarchical society of Catholic Spain at the close of the fifteenth century their sex may very well have seemed to be the means for gaining, if not freedom, at least some measure of self-determination in the dream of independence. The only character in this most basely human of dramas who operates across all classes, civil and ecclesiastical, is Celestina, that great lustful character who does command our admiration despite her venial sins and practices. There are other women who aspire to such freedom and who come from the servant class as did she, but like her they too are doomed to frustration if not violent death, such is the pessimism which pervades Rojas's creation of his characters. And if, as I posit, Celestina is the fourth and final of Rojas's stages, the first three will be shown to be, in the order of their decline, Lucrecia, Areúsa, and Elicia.

Deyermond identifies four "more or less autonomous female microsocieties [...]: the convent, the brothel, the widow's household, and the court or household temporarily ruled by a woman in her husband's absence [...]," defining Celestina's brothel as an "authentic female microsociety." He notes further that "the four types [...] have widely differing degrees of permanence, stability, and autonomy" (1993, 2 and 4). The four women named above inhabit or wish to (Lucrecia) that one illicit microsociety, that which, because it involves clandestine prostitution, is the most precarious in terms of security — and even

como madre tiene de educar y guardar a su hija y muestra su irresponsabilidad en hacerlo" (196-97).

hope. Lacarra provides documentary evidence that *Celestina* reveals close ties to the actual situation of prostitution in Salamanca at the close of the fifteenth century (1993, especially 46-48), and aptly describes its very real pitfalls.⁵

1. **LUCRECIA.** Lucrecia is Melibea's handmaiden and "a stereotype of the servant on which upper-class society depends" (Rank 227). We first see her when she is too embarrassed to state aloud *Celestina's* name in announcing the bawd's first appearance in Pleberio's house: she knows well who she is and what the visit may portend; with that knowledge she later protests about the fleshmonger's dealing with Melibea. She is bought off, however, with a promise: "Irás a casa y darte he una lejía, con que pares esos cabellos más que el oro. [...] Y aun darte he unos polvos para quitarte ese olor de la boca, que te huele un poco [...]" (IV:101). Lucrecia is thankful: "¡Oh, Dios te dé buena vejez, que más necesidad tenía de todo eso que de comer!" a clear expression in the *Tragicomedia* of her incipient preference for companionship over sustenance, an indication that she is, in Gilman's two phrases, "timidly envious of the joys and irresponsibilities of prostitution" and given to "slightly sordid dreaming" (62 and 63).⁶ *Celestina's* request that she not be an obstacle is one which also elliptically offers future assistance: "Calla, que no sabes si me habrás menester en cosa de más importancia" (IV:101); one can rightfully assume that cosa will have to do with one or

⁵ Lacarra states that due to the concern with doing away with the *prostitutas encubiertas* (Areúsa alone, and Elicia as the last in *Celestina's* stable), several municipalities tried to compete by providing sexual services in their own *ramerías*: "Alegaban [some cities] que eran necesarias para eliminar de una vez por todas la prostitución clandestina, pues proporcionarían 'mugeres de mas calidad' a los 'hombres honorables' que se veían obligados a utilizar sus servicios por ser para ellos una deshonra acudir con el común a la mancebía pública" (1993, 46). There was a profit motive as well: "aunque no por ello menos importante, proporcionará [the establishment of *mancebías*] tanto a los municipios como a la Corona una apreciable fuente de ingresos con que paliar sus graves problemas económicos" (1992, 272). See also Márquez Villanueva, pp. 130-37.

⁶ See Bataillon: Lucrecia is a "personnage qui va être longuement muet, mais tout oreilles" (157). Commenting on the ordering of her priorities, Eaton writes that "Rojas twice has Lucrecia use the metaphor of going without food to convey her greedy eagerness [the second is in IX:152: "así me estuviera un año sin comer, escuchándote y pensando en aquella vida buena" of a prostitute] [...]. It is in keeping with Lucrecia's limited vocabulary and imagination that she would tend to repeat certain hackneyed phrases to express her emotions" (221, with noted reference to Lida de Malkiel [643-44] on this unimaginativeness).

another of her other arts. In keeping silent, Lucrecia's attitude may be interpreted not only as an understanding of the implication but also as an implied affirmative response and thereby a capitulation.

This request in the *Tragicomedia* ties in with the development of Lucrecia's character in the added *auctos*. As witness to her mistress's amours Lucrecia does become increasingly interested in some such "cure" for herself. Maravall has described the change: "Esta criada, que empieza siéndolo en el sentido más tradicional, y, por tanto, sobre la base misma de un nexo familiar con la casa, muestra progresivamente su desapego por su ama, se deja llevar a una complicidad fríamente consentida con el vicio y revela atracción por el placer desordenado, concupiscencia, egoísmo, todo ello desde el punto de vista del criterio moral vigente" (86). Ultimately, as Deyermond comments, she acts like a woman whose sexual desires, inflamed by the scenes of love which in the *Tragicomedia* she has witnessed or heard for a month, can no longer be bridled (8): so heated is she that at one point she catches Calisto up in her arms, causing Melibea to complain: "Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Tórnaste loca de placer? Déjamele, no me le despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abrazos. Déjame gozar lo que es mío, no me ocupes mi placer" (XIX:222). With good reason Eaton writes that "it is difficult to dismiss Lucrecia's embrace as a mere friendly greeting" (224); certainly her erotic yearnings have increased, for moments later, overhearing the lovemaking, she says in an aside "¿Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose porque le truequen! [...] Pero también me lo haría yo, si estos necios de sus criados [Tristán and Sosia] me hablasen entre día; pero esperan que los tengo de ir a buscar" (XIX:223).⁷

Lucrecia is, then, at the first stage of the decline and fall of the marginal female: in the pre-text apparently honest and faithful, full of good will and not terribly mindful of her social and personal

⁷ In act XIX, Lucrecia becomes a sort of alter-ego of Melibea, and her embrace of Calisto reflects this role. "She expresses directly, both by words and action, the sexual desires which Melibea still feels it necessary to express obliquely," as the comparison of their songs makes clear, Lucrecia's "shot through with images of lust" and Melibea's reflecting "her sentimental idea of love" (Eaton 224). This is, for me, too romanticized an interpretation of the mistress (cf. n11 below); I agree with Beltrán's more forthright description: "La escena chorrea sensualidad, y toda la pone Melibea, hasta el punto de que Lucrecia, completamente en celo, y no pudiendo resistir más, se arroja sobre Calisto para llenarse del placer que pueda" (10). Lacarra examines the songs in some detail (1990, 84-85), linking them with well-used symbols of lust.

dependence, she starts to long for the pleasures which her femininity comes increasingly to demand, inflamed by the example of her mistress, pleasures which require some freedom from the yoke of service (Celestina says of her that "su mucho encerramiento le impide el gozo de su mocedad" [IX:148]). Although her character is not fully developed, she is an individual in the process of change brought on by circumstance; as such she is a counterpart to Pármeno, he too brought to ground by the prospect of sexual satisfaction. Round writes that Rojas "presses home the paradox that values can actually be undermined and supplanted. He does so most obviously through the brothel scenes, with their implied reduction of all human pretensions to the same sordid level" (51); though perhaps not as obvious, the example of Lucrecia clearly illustrates the process: "El autor nos señala de dónde procede la maldad de Lucrecia: del hedonismo o más exactamente, del interés por lo sensual" (Okamura 55).⁸

2. *AREUSA*. These four women have structural as well as thematic relationships: "Lucrecia, for example, in her capacity as foil to Areúsa, heightens the latter's portrait as a captivating *fille de joie*" (Kish 98). Already become a prostitute, Areúsa is at first a kept woman who has been living with only one man. We are to believe that in all honesty she has been striving to keep up honorable appearances;⁹ how short-

⁸ Okamura lists the stages in the trajectory of her awakening hedonism (55-56, text and notes 6 and 7). Mariscal de Rhett states that Lucrecia "está obligada a depender de la beneficencia de sus amos para obtener marido" (113), but this refers to the traditional servanthood. Why times have changed is discussed by Rodríguez-Puértolas (1976, 158-62); the impact is wonderfully illustrated in Areúsa's diatribe treated below and in Mariscal de Rhett's continuing remarks leading to the conclusion that "sólo le quedaría a Lucrecia la alternativa de abandonar esa posición y adoptar la de sus primas" (114). I maintain that the attraction of sexual satisfaction is activated by the Calisto-Melibea *amorío* and has its origin in the person and not in any socioeconomic oppression.

⁹ Lacarra cites a Salamanca document, "De la casa dela mançeuia, cantoneras y mugeres publicas" of 30 October 1585, in which one reference, *mutatis mutandis*, could have been describing Areúsa: "ai muchas mugeres en la dicha mançeuia que tienen palacios alquilados fuera della donde se uan de noche a dormir con hombres finxiendo ser mugeres de mas calidad" (69, item 13).

Her 1993 article has an error which should be corrected: "La distinción entre putas públicas y encubiertas se fundamentaba en sus ingresos, sin duda sustancialmente superiores *para las primeras* [...]" (39, my emphasis), whereas on

lived this is becomes clear in Sosia's description of her after Celestina's death: "una hermosa mujer, muy graciosa y fresca, enamorada, medio ramera; pero no se tiene por poco dichoso quien la alcanza tener por amiga sin grande escote" (XV:203), the implied high price an indication that she is prized by her clients. Conversing with Pármeno and seeking some means to woo him from his loyalty to Calisto, Celestina discovers this youngster's infatuation with this sensual creature for whom he has hungered; she "tantalises him with the prospect of pleasures desired but as yet unattained" and "presents him with his first chance of trying his virility" (Hawking 181, 188). Celestina visits Areúsa to propose that she take up with Pármeno and finds her abed with the *mal de madre*. As a surefire cure the bawd prescribes sex; when Areúsa feigns not to understand, Celestina counters with "¡Anda, que bien me entiendes, no te hagas boba!," provoking this response: "¡Ya, ya; mala landre me mate, si te entendía! ¿Pero qué quieres que haga? Sabes que se partió ayer aquel mi amigo con su capitán a la guerra. ¿Había de hacerle ruindad?" (VII:128). Despite professed fears of neighbors' tongues ("ciertos barruntos de honestidad," [Lida de Malkiel 675]) she is very soon after taking the cure.

In the *Tragicomedia* Areúsa is shown to be even more of a strong-minded young woman, fiercely jealous of what she perceives as a certain independence and viciously eager to avenge the death of Pármeno for whom, she claims, she had come to feel real affection. But she who was "semi-independent" continued bedding with Pármeno (see Sosia's comment on the "más de tres noches malas" he had with her [XV:197])¹⁰ and joined Celestina's table; in the *Tragicomedia* she is beholden also to the *rufián* Centurio. Lida de Malkiel does point out her "entendimiento e imaginación" and sees her characterized by Rojas "como personaje que

continuation in the same paragraph we learn that the *públicas* earned twelve maravedís while the *encubiertas* earned as much as thirty to fifty. On the income distinctions among the *encubiertas* themselves, see her 1992 article, 272-73; one wonders if such distinctions had any sort of influence on the characterizations of Areúsa and Elicia.

¹⁰ Sosia's comment apparently went unnoticed by Stamm: "Lo que más le molesta a Areúsa — y esto es poco inverosímil, dadas las circunstancias de *su única noche* de amor y el hecho de que apenas reconoce la presencia de él en el banquete — es la muerte de Pármeno" (161, my emphasis).

teóricamente más se complace en el libre ejercicio de su voluntad" (671),¹¹ traits which permit one to project the intelligence and strengths to stand on her own feet, to plan bloody vengeance, to trick a dense Sosia with some facility.¹² And she speaks for her creator, Castro contends: "Areúsa no es «la prostituta», sino la mujer que piensa y expresa las razones que le mueven a vivir como tal, razones que importaban mucho a Rojas, y por lo mismo amplifica en la [*Tragicomedia*]. De la narración y descripción de lo típico y enmarcado, se pasa a la expresión de las vivencias del propio vivir, que Areúsa expresa en primera, no en tercera persona: «Por esto, madre, he querido más bivar en *mi pequeña casa* [...], no en la grande de su señora" (142, Castro's emphases). And even though in the *Comedia*, in her first meeting with Pármeno at Celestina's insistence, "elle se défend d'être une Elicia" (Bataillon 153), she becomes one over the course of the *Tragicomedia*. What I believe one must project for her future, then, is that the need for her daily bread can only lead, as it has done with Elicia, to ever more dependence bought at the cost of her body; recall the plurality of lovers implicit in Sosia's description above.

The link between Lucrecia and Areúsa is also manifest in the *Tragicomedia*, in the latter's vehemently acid description (alluded to earlier) of what it's like to be a servant. Her words appear to be born directly in bitter experience and thus are testimony to Rojas's perceptive observations of his society. Her opening salvo echoes Lucrecia's

¹¹ Lida de Malkiel continues her comments on Areúsa's diatribe directed against *señoras* (I comment on them below): "La verbosa elocuencia y el acopio de detalles imaginativos, de indudable abolengo talaverano, van encabezados y remachados con máximas que insisten en el valor absoluto de la libertad y que son peculiares de Areúsa y de ninguna otra criatura de Rojas" (671, my emphasis). Only if the reader, then, expects to find in Areúsa merely a stereotype will there be any reason to be baffled by her character (cf. Ricapito 185-86).

¹² Gilman states that "in these added acts Areúsa has become a model for the designing courtesan, the perfect *intrigante*" (203). Stamm describes her approach: "Las mañas que Areúsa emplea con el rascacaballos demuestran un lado de su carácter que no habíamos visto. Su técnica es suave y graciosa, perfectamente adecuada al sujeto con quien está tratando. Como dice ella, «otra arte es ésta que la de Celestina». Con todo, su estratagema es transparente: halagos, fingido amor y preocupación por el bien de su rústico galán" (167). Lacarra points out, however, that, despite her evident talents, as a *prostituta clandestina* she has lost much of her self-determination and "no parece probable que sea capaz de superar a Celestina con sus nuevas artes" (1990, 88; see pp. 23-29 and 88-90 for more description of the world of prostitution and municipal efforts to control it).

complaint: "Así goce de mí, que es verdad, que éstas, que sirven a señoras, ni gozan deleite ni conocen los dulces premios de amor" (IX:148-49); with good reason does Deyermond refer to her as the "ideologist of the microsociety" (1993, 15). She goes on to repeat the naggings and recriminations which are part and parcel of the handmaiden's life in this new society where the bond between master and servant, as Lihani says, "was one based on economic necessity and on greed, rather than on fondness and altruism" as in former times (21). She gets to the subject of sex: "Y cuando ven cerca la obligación de casallas, levántenles un caramillo que se echan con el mozo o con el hijo o pídenles celos del marido o que meten hombres en casa o que hurtó la taza o perdió el anillo" (IX:149). After providing more illustration of her theme she closes with the statement Castro adduced: "Por esto, madre, he querido más vivir en mi pequeña casa, exenta y señora, que no en sus ricos palacios sojuzgada y cativa" (IX:150).

Mariscal de Rhett comments that Areúsa "vive convencida de la superioridad de su posición como mujer mantenida, posición que, en contraste con la vida de servicio, le permite desarrollarse como individuo, ya que la vida de servicio niega la individualidad de la persona, pues no son tratadas las que sirven más que en forma genérica" (118, though this last is not strictly true of the early Lucrecia). Such conviction, however, is misplaced, as over the course of its brief development the *Tragicomedia* illustrates.¹³ Rank gives us a fine summing-up: Areúsa "is totally aware of the nature of the exploitation of her peers, but [...] not necessarily aware of the nature of her own. Her inevitable subjugation to the upper classes is, ironically, grounded in what she views as her freedom from the master. What she seeks is an economic independence which allows her a life that has no precedent except in the patterns established by the upper classes" (231). Left alone and to her own devices again by the death of Pármeno she still shows a will sufficient — *perhaps* — to allow her to become another Celestina, but that future is, as has been said, dark and none too promising: her

¹³ Rodríguez-Puértolas properly disagrees (1976, 148-50) with Castro's statement that only among the servants does one find "rumores esperanzados de un futuro mejor" (156); rather, he says, "lo cierto es que en *La Celestina* todo intento de realización de la persona y de entendimiento y comunicación están irremisiblemente abocados al fracaso, como los individuos mismos lo están a la destrucción" (1976, 155). Obviously neither he nor I are optimistic. I agree with Deyermond that "Areúsa seems [...] to have the determination and the skill [albeit, I must point out, not all the *skills*] necessary not only for survival in an uncertain and competitive world, but also for success" (1993, 18), but here as throughout the *Tragicomedia*, I believe, pessimism outweighs characterization.

relationship with the *rufián* Centurio surely seems to be that of whore and pimp. In addition to the dependence that implies (Lacarra 1990, 87) we are definitely made aware of a gradual dissolution: Elicia says as she goes to visit her, "Quiera Dios que la halle sola, que jamás está desacompañada de galanes, como buena taberna de borrachos" (XVII:209). If the additional month of lovemaking might have wrought a change in Calisto and Melibea, "a kind of deceleration, a pastoral languor, a sentimental amplitude" (Gilman 205, though not to the detriment of sexuality, it must be stressed),¹⁴ the same period has allowed the sense of loss to fester in Areúsa and Elicia, affecting each in her own fashion.

Lida de Malkiel presents an insistent discussion (pp. 659-61) of the "transposition" of Elicia and Areúsa in the intercalated acts (XIV, XV, XVII, XVIII) of the *Tragicomedia*, summing up as follows:

¹⁴ Deyermond speaks of the "female sentimental society," "the romantic sisterhood," established by Melibea and Lucrecia (1993, 10-11), but it is as "evanescent" (his adjective) as the bookish daydreamings Calisto creates to wash from his mind the memory of his servants' death and their possibly deleterious effects on his lovemaking; the lovers each take momentary refuge in poetic moonings (acts XIV and XIX) but are ultimately prompted — prodded — by their carnality, and the notion of "deceleration" must be modified to take into account the continuing coitus. Although he did not do so, Friedman might well have included Calisto in his characterization of Melibea as "trapped in society, in psychological contradictions, in language" (368).

The idea of a subtle change in genre in the intercalated acts is, for me, a bit difficult to accept without question or modification: "in the absence of *Celestina* the continuing intrigue carried on by Elicia and Areúsa tends towards the theatrical and the purely comic — with all the jesting, typification, and scenic maneuver thereby implied" (Gilman 205). Certainly it includes a *miles gloriosus* — "Centurio est une création si délectable pour le public d'alors qu'il donne son nom à l'addition de 1502" (Bataillon 135); in his study of "Los rufianes de la primera *Celestina*" Gimber concludes that popular demand influenced the creation of this character: "De la evidente transposición de elementos rufianescos de los pliego sueltos a la *Celestina* se deduce una demanda de tales escenas por parte de los receptores, explicación suficiente para la adición del *Auto de Traso*" (75). But the singleminded passion for vengeance is the deadly serious thematic underpinning of Centurio's scenes and I doubt that many *receptores* forget it, and the *rufián's* relationship with Areúsa serves to characterize her decline. *Celestina's* explanation of the "loss" of the gold chain — "Di a esta loca de Elicia, como vine de tu casa, la cadenilla que traje para que se holgase con ella y no se puede acordar dónde la puso" (XII:181) — is such a transparent lie that it may cause a smile, but only a brief one, given the context of violent clashing of wills.

Si dentro de nuestra total ignorancia de la composición de *La Celestina* y de la relación entre el texto primitivo y el intercalado, vale la pena formular conjeturas, lo menos aventurado es suponer una distracción del "interpolador" en el manejo de los nombres y algunas circunstancias de las dos mochas: al señalársele su error, quizá demasiado tarde para poder subsanarlo, intentó salir del paso sosteniendo antes que enmendando su desacierto. Sea como fuere, desde el punto de vista del carácter, la continuidad entre la Elicia del texto primitivo y la Areúsa de los actos XIV, XV, XVII y XVIII, así como entre la Areúsa del texto primitivo y la Elicia de dichos actos es tan obvia que se impone descartar el trueque de los nombres y tomar en cuenta la unidad de los personajes. (661)

3. *ELICIA*. Rather more adventuresome, less routine-bound,¹⁵ I propose that the trauma of the death of Celestina has left Elicia without direction and protection; she had always depended upon the bawd's ingenuity, even in the famous tricking of Sempronio which would surely have failed if Celestina had not been there to make the lie work. Furthermore Elicia shunned learning some of the skills which her "mother" could have taught her, as Lida de Malkiel points out: "se aparta de los hechizos que ocupan a Celestina y se resiste a aprender una de sus habilidades más sonadas. *Sacar partido de su atractivo es toda su vocación*" (666, my emphasis). As for any change in Areúsa, I agree with Stamm's refutation: "Es imposible decir que haya habido un cambio radical en el carácter de Areúsa en los actos adicionales sencillamente porque no la hemos visto anteriormente en su vida todos los días. En el acto VII la encontramos enferma, molesta, acostada, sorprendida por las importunas demandas de Celestina, defendiéndose como mejor podía, cediendo al final; luego *en garde* en el banquete, y muy empeñada en establecer una visión pública de sus sentimientos acerca de la independencia" (161; cf. also 164).

¹⁵ See Lida de Malkiel: "es Areúsa una creación de sorprendente originalidad, tan alejada del esquema convencional de la cortesana, que por eso mismo no se le ha hecho debida justicia, pues como a Melibea, igualmente alejada del esquema convencional de la doncella, los críticos la han juzgado por la falsilla de su propia rutina" (676). These pages represent another of those "repetidos asaltos a un inconquistable hermetismo" which Márquez Villanueva states as the form of *Celestina* criticism over the years (18).

Elicia herself lacks, Rank says, "the decisive, active quality which characterizes Areusa" (232).¹⁶ Sexual partner to many men, beguiler of the truly hapless Sempronio, pleasure is her only goal: "Que uno en la cama y otro en la puerta y otro, que suspira por ella en su casa, se precia de tener," claims Celestina (VII:129). Her *atractivo* still facilitates this, but she ignores Celestina's advice that she learn some of those arts which might provide for her later years ("Si no, ahí te estarás toda tu vida, hecha bestia sin oficio ni renta" [VII:133]), particularly refusing to begin stitching up maidenheads; as it ironically turns out, Celestina is the sole practitioner in the city and upon her death the whole tricky business of feigning virginity must cease because Elicia has had no vision of a future: "Mientras hoy tuviéremos de comer, no pensemos en mañana. [...] Gocemos y holguemos, que la vejez pocos la ven y de los que la ven ninguno murió de hambre" (VII:133). Captive to her present (an ironic *carpe diem*), she will not take the time to acquire those skills which later in life, when the body has lost its charms and capacities, could provide her a living as they have Celestina.

Referring to Celestina's house, Round has stated that "the brothel [...] functions as part of a sex-money continuum, in which lust and monetary greed are instantly interchangeable" (51). Elicia ignores the facts that continuum is not everlasting; that in the future her charms will fade and so also will her clientele; that in the present this brothel depends most importantly on Celestina as its axis, as the central facilitator, the spider in the middle of a vast web of sexual intrigue, as Weinberg has shown (see his graphic representation, 153). In Gilman's phrase, Elicia is "purposefully limiting herself to the immediacy of impulse" (62). Once the old bawd is killed by Sempronio and Pármeneo, she is bereft of support and direction and appears to lose that precarious self-confidence she once showed in deceiving Sempronio — again, with Celestina's all-important aid. In the additional acts of the *Tragicomedia* we hardly recognize her, so dependent is she now on Areúsa, so sorrowful that her life has changed so radically, so aimless without Celestina and Sempronio, her prop and her puppet: "¿Adónde iré, que pierdo madre, manto y abrigo; pierdo amigo y tal que nunca faltaba de mí marido? ¡Oh Celestina sabia, honrada y autorizada, cuántas faltas me encubrías con tu buen saber!" (XV:201); I find it

¹⁶ See Stamm: "Es siempre la débil, rencorosa, falta de imaginación, totalmente incapaz de vivir sobre sí. Muerta Celestina, ¿adónde va? A comunicar las nuevas y a buscar apoyo afectivo, pensando ingenuamente que Areúsa va a compartir su aflicción" (161; cf. Snow 283).

impossible to put this lament in Areúsa's mouth, as Lida de Malkiel would have us do.¹⁷

4. *CELESTINA*. As Ayllón has pointed out, "lo que se destaca en *La Celestina* muy a menudo es que el placer de la juventud tarda poco en cambiarse en tragedia ya que casi siempre el dolor y el sufrimiento siguen el placer en el mundo de *La Celestina*" (163). Elicia is at the penultimate stage of Rojas's description of the marginalized woman's "progress," and one may well agree with Marcel Bataillon that she is not prime goods: "Etre confiée à la garde «maternelle» de Célestine ne qualifie guère moins clairement une femme que d'être sous la tutelle du padre de la *mancebía*" (149). She does spurn Areúsa's offer to shelter her, however, and will continue on in Celestina's house; the rent has been paid and she may make some money keeping it open for assignations (how much rent, one must wonder). Brancaforte has called the world depicted in *Celestina* a human hell which portrays the dynamic relationships among *cupiditas*, deception, and violence (7 and 9); it seems to me that Elicia has slid down into just such a hell.¹⁸

Celestina describes to Sempronio her pride in (and her dependence on) her vocation:

Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta
ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo

¹⁷ Castro pays particular attention (99-100) to Sosia's report to Tristán about his meeting with "Elicia," emphasizing the contrast between his own manured shoes and her musk perfume, her snow-white hands: "cuando las sacaba de rato en rato de un guante parecía que se derramaba azahar por casa" (XIX:218); "estas opuestas perspectivas también hacen aparecer a Elicia como una ramera lujosamente vestida" (100), but this detail of a careful toilette also seems more appropriate for Areúsa than for her cousin (one must recall Celestina's praise as she finds Areúsa in bed, "¡Ay cómo huele toda la ropa en bulléndote! [VII:126]). Castro accepts, however, the identification of Elicia (132) as the one who seeks out Areúsa's house "por preguntarle si ha ido allá Sosia y lo que con él ha pasado" (XVII:209).

¹⁸ Gallo sees *Celestina* as finding its origin in the "rampant abuse of the precepts of Neoplatonic love by Rojas' pre-Renaissance society": "Throughout the work, as Neoplatonic social values are repeatedly and systematically overturned, not only is the relationship between lovers undermined; but also, ultimately the basic social fiber among all the players is destroyed. The relationships between servants and masters, between adults and youth, between friends, and even between family members — all collapse" (187-88).

no haya sido corredora de su primer hilado. En naciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro, y esto para que yo sepa cuántas se me salen de la red. ¿Qué pensabas, *Sempronio*? ¿Habíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conócesme otra hacienda, más de este oficio? ¿De qué como y bebo? ¿De qué visto y calzo? En esta ciudad nacida, en ella criada, manteniendo honra como todo el mundo sabe, ¿conocida pues, no soy? (II:81)

It would be instructive to repeat here what it is that she does do. As a youngster Pármeno lived with Celestina and describes her life for Calisto and for us; if the list of services is familiar, it is possible that the moral tone of his continuing comment — Pármeno has not yet been “converted” — may not have stuck so readily in the memory:

Ella tenía seis oficios, conviene [a] saber: labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera. Era el primer oficio cobertura de los otros. [...] Asaz era amiga de estudiantes y despenseros y mozos de abades; a éstos vendía ella *aquella sangre inocente de las cuitadillas*, la cual ligeramente aventuraban en esfuerzo de la restitución que ella les prometía. Subió su hecho a más: que por medio de aquellas comunicaba con las más encerradas, hasta traer a ejecución su propósito [...]. (I:60, my emphasis)¹⁹

So experienced, so efficient was she, he explains, that “cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió por virgen una criada que tenía” (I:62). A prostitute in her youth — every reader remembers Pármeno's description of the famous “¡Putá vieja!»” calls

¹⁹ Tapia extrapolates: “Un negocio de amor, pues, montado con género femenino y preferentemente virginal. En él se explotan vírgenes inocentes, vírgenes postizas y vírgenes que desdeñando su virginidad, la sacan al mercado” (200). Márquez Villanueva explains how these *oficios* place the bawd within her society: “Como profesional indispensable y bien pagado, la alcahueta comparte (*mutatis mutandis*) con hombres de leyes y médicos el servicio al estrato pudiente en las ciudades a partir del período bajo-medieval. Su verdadero papel se caracteriza en cierto curioso modo como una mezcla de la práctica cotidiana de ambas profesiones” (51).

which resound through the streets as she passes (I:59)²⁰ — and then a procuress and witch in her middle and later years: such is the “honorable” life she is so proud to have led!²¹

For all the sins she has enjoyed or experienced, one is principal in bringing her to her death — greed.²² “Desenfadada y desenvuelta, mueve a la alcahueta un gran impulso vital. Nos preguntamos si es la lascivia, la riqueza o el vino la raíz de su actividad. Pese a que ciertas escenas nos presentan la concupiscencia de Celestina aún no extinguida, debatiéndose entre la condición de testigo de goce y añoranzas lúbricas de su mejor edad, el provecho material o la riqueza es móvil básico de

²⁰ Pármeno’s lengthy dwelling on this theme is “Un himno social y natural en el que resuena una exclamación simplificada en dos palabras de intensa carga emocional y peyorativa: ‘¡puta vieja!’. Una sociedad agrupada en torno a la muerte y los regocijos de la vida: entierros, bodas, festejos, etc.; animales de los diversos elementos cósmicos, las herramientas del trabajo, los mismo obreros y artesanos y hasta una piedra contra otra reproducen ese estribillo que adquiere resonancia musical y universal” (Tapia 179).

²¹ Ayllón’s footnote directs the reader to Gilman’s p. 179 wherein is found the statement that the “deepest theme” of *Celestina* is “the tragic predicament of human life struggling for meaning in an alien universe [...]” Gilman cites a good example, Celestina’s anger at Areúsa’s hesitancy to have her witness the lovemaking with Pármeno: “The sudden violence of Celestina’s reaction, a violence which Areusa (as well as the reader) may hardly have expected, is not merely due to disgust with the false display of coyness. It is rather the violence of an offended honor. [...] This is the honor of the *officio* which with age and experience has come to represent Celestina’s life. As a *yo* she feels herself to exist in terms of a deep sense of honor; as a *tú* she portrays herself as honorable and demands that others see and treat her appropriately” (86). She has found her meaning and will not abide anything which will undermine or diminish it. The struggle ends when her own avarice overcomes the insight she has gained from experience — overcomes, in a sense, that *officio* in the name of personal gain — and she fails to recognize how deadly menacing is the confrontation with Sempronio and Pármeno; Fothergill-Payne expresses it this way: “embriagada por su éxito, olvida [Celestina] el deliberar y deja de reflejar en «la natura» de la condición humana” (170).

²² “Celestina has two faults [...]: one, of course, is her greed, the other not knowing when to stop” (Hawking 186); the two combine at this scene to bring her to disaster. Hawking sees the misperception of the mother-son relationship with Pármeno as the spark which sets his blood aflame (189-90), a view which, though correct, rather scants Sempronio’s rage at being cheated of money he has already counted as his.

su antifeminismo" (Tapia 187).²³ All that she has done has been for money, and the rich recompense she received from Calisto is to be hers and hers alone, never mind the promise to share with Sempronio and Pármene: "Esto tengo yo por oficio y trabajo; vosotros por recreación y deleite. Pues así, no habéis vosotros de haber igual galardón de holgar que yo de penar" (XII:181). That heavy gold chain, those hundred gold coins, have blinded her to the fact that Calisto's servants are in this as she is, only for gain; enraged at her adamant refusal to share, Sempronio stabs her repeatedly, goaded on by Pármene who is blind to the fact that his new-found "independence" depends — ironically — on the dying Celestina. Elicia explains to Areúsa: "Y como sea de tal cualidad aquel metal, que mientras más bebemos de ello más sed nos pone, con sacrilega hambre, cuando se vido tan rica, alzóse con su ganancia y no quiso dar parte a Sempronio ni a Pármene de ello, lo cual había quedado entre ellos que partiesen lo que Calisto diese" (XV:200).

Celestina, then, at the fourth stage incorporates the first three represented by the young women we have examined, each of them in her fashion a pawn moved by "the erotic compulsion which dominates [Rojas's] work" (Gilman 125). We can only assume that she began as a Lucrecia, for the text never takes us back that far into her earliest career, but certainly she became convinced early on that coitus was more attractive and better paying than purity. Once entered into the oldest profession she and Claudina, Pármene's mother, were probably not unlike Areúsa and then Elicia, converts first and adepts later, Celestina surviving by her wits, Claudina gone now but in "un momento de lírica grotesca" (Morón Arroyo 95) remembered fondly: "Su madre e yo, uña y carne; de ella aprendí todo lo mejor que sé de mi oficio" (III:81); the family connection is more explicit for the three young women, for they are all cousins. The business of enabling the follies of others has suffered; she lives much in her own myth (Snow, 286) with only a jar of

²³ Tapia refers to Celestina's "antifeminismo" in accord with her characterization of the *alcahueta* as "enemiga de la mujer" (186) and cites the *Libro de buen amor* and the *Arcipreste de Talavera o Corbacho* as well as *Celestina* as substantiation. Márquez Villanueva's study is indispensable in tracing the development of the *alcahueta hispano-oriental* in the literature of Spain: "Rojas pisa con un pie el campo de batalla en que ha venido a parar la convivencia tradicional de las tres religiones, a la vez que con el otro se asienta sobre un suelo firmemente humanístico. Su caso sirve, sin embargo, para ilustrar cómo las suertes se hallaban echadas desde muy atrás, así como el juego que la presencia de minorías semíticas había de seguir imponiendo (aun transformado) bajo la mayoría de edad que suponen el advenir del Renacimiento y los tiempos modernos" (190).

wine for companionship — “en un jarrillo mal pegado me lo traen, que no cabe dos azumbres. *Seis veces al día tengo de salir por mi pecado, con mis canas acuestas a le henchir a la taberna*” (IV:93-94) — and the occasional voyeurism to set her thinking about past delights: “Quedaos a Dios,” she says to the actively bedded Areúsa and Pármeno, “que voyme solo porque me hacéis dentera con vuestro besar y retozar. Que aun el sabor en las encías me quedó; no le perdí con las muelas” (VII:132).

When we meet her at the beginning of the work to which she has given her name, she has come down in the world, has moved her base of operations, has but one *practicante* in her clinic for love sickness. Fortune has given her one grand opportunity to recoup and she cannot suspect that it is her last: “creo muy importante ver a Celestina, no sólo como encadenadora de los sucesos de la *Tragicomedia*, sino también como una parte de una cadena aún más larga; no sólo como raptora sino como victimizada ella también por la ciega e incontrolable Fortuna que, para la visión de Rojas a lo largo de la obra, lo rige todo” (Snow 281).

Ayllón perceives the world which Rojas created in the *Tragicomedia* as one in which “se nos revela un mundo dominado por el conflicto — un mundo en que la razón y el sentimiento, el amor y la lujuria y la prudencia y la pasión están en conflicto constante y continuo; un mundo en que el hombre está en conflicto consigo mismo, con su prójimo y con el universo. En su lucha con fuerzas universales, el hombre [*and woman*] surge impotente ante el poder de tales fuerzas como el amor y la fortuna. El conflicto existe en el tema, en los personajes y en la ideología del mundo de *La Celestina*” (161). Nowhere is the struggle more apparent, the outcome more bleak, the dying more violent, than in the winebibbing old procuress, and Rojas definitely seems to be telling us that her “daughters” can expect no better. Each in her own way may be as forceful and rebellious as Swietlicki has characterized them, but they are all ultimately impotent and they too will slip from the margin to the hell below. As Rodríguez-Puértolas aptly described it, Fernando de Rojas has given us “una visión irónica, corrosiva y pesimista de su mundo” (1969, 83).

WORKS CITED

- Ayllón, Cándido. *La visión pesimista de 'La Celestina.'* México: Ediciones de Andrea, 1965.
- Bataillon, Marcel. *'La Célestine' selon Fernando de Rojas.* Paris: Didier, 1961.
- Beltrán, Luis. "La envidia de Pármeno y la corrupción de Melibea." *Insula*, 35:398 (enero 1980), 3 and 10.
- Brancaforte, Benito. "La estructura moral de *La Celestina* y *El infierno* de Dante." *Papeles de Son Armadans*, 17:196 (1972), 5-22.
- Castro, Américo. *'La Celestina' como contienda literaria (castas y casticismos).* Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- Coupe, W. A., A. J. Krailsheimer, J. A. Scott, and R. W. Truman. *The Continental Renaissance.* Sussex: Harvester Press, 1978.
- Deyermond, Alan. "Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*." *Celestinesca*, 8:2 (Fall 1984), 3-10.
- _____. "Female Societies in *Celestina*." *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary. "Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas, Purdue University, 21-24 November 1991."* Eds. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Madison WI: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 1-31.
- Eaton, Katherine. "The Character of Lucrecia in *La Celestina*." *Annali Istituto Orientale Napoli. Sezione Romanza*, 15 (1973), 213-25.
- Fothergill-Payne, Louise W. "*La Celestina* como esbozo de una lección maquiavélica." *Romanische Forschungen*, 81 (1969), 158-75.
- Friedman, Edward H. "Rhetoric at Work: *Celestina*, Melibea, and the Persuasive Arts." *Fernando de Rojas and 'Celestina'* (see second Deyermond entry). 359-70.
- Gallo, Lee A. "*Celestina*: A New Social Perspective." *Medieval Perspectives*, 2 (1987), 185-92.
- Gilman, Stephen. *The Art of 'La Celestina.'* Madison: University of Wisconsin Press, 1956.
- Gimber, Arno. "Los rufianes de la primera *Celestina*." *Celestinesca*, 16:2 (Fall, 1992), 63-76.
- Grieve, Patricia E. "Mothers and Daughters in Fifteenth-century Spanish Sentimental Romances: Implications for *Celestina*." *Bulletin of Hispanic Studies*, 67 (1990), 345-55.
- Hawking, Jane. "Madre *Celestina*." *Annali Istituto Universitario Napoli. Sezione Romanza*, 9 (1967), 177-90.
- Kish, Kathleen V. Review of Stamm, *La estructura* (see below). *Celestinesca*, 14:2 (Fall, 1990), 97-100.

- Lacarra, María Eugenia. *Cómo leer 'La Celestina'*. Madrid: Ediciones Júcar, 1990.
- _____. "La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas." *Fernando de Rojas and 'Celestina'* (see second Deyermond entry). 33-78.
- _____. "El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*." *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. "Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990." Eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera. Valencia: Universitat de València, 1992. 267-78.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de 'La Celestina'*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- Lihani, John. "Spanish Urban Life in the Late Fifteenth Century as Seen in *Celestina*." *Celestinesca*, 11:2 (November 1987), 21-28.
- Mariscal de Rhett, Beatriz. "Los fantasmas de la Libertad en *La Celestina*." *Papeles de Son Armadans*, 84:251 (1977), 109-24.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Morón Arroyo, Ciriaco. *Sentido y forma de 'La Celestina'*. Madrid: Cátedra, 1974.
- Okamura, Hajime. "Lucrecia en el esquema didáctico de *Celestina*." *Celestinesca*, 15:1 (Spring, 1991), 53-62.
- Rank, Jerry. "Awareness and Reaction: The Underlying Elements of Characterization in the Servants of the *Celestina*." *Kentucky Romance Quarterly*, 14 (1972), 223-36.
- Ricapito, Joseph V. "People, Characters, and Roles: A View of Characterization in *Celestina*." *Fernando de Rojas and 'Celestina'* (see second Deyermond entry). 181-91.
- Rodríguez-Puértolas, Julio. "Nueva aproximación a *La Celestina*." *Estudios Filológicos*, 5 (1969), 71-90.
- _____. "*La Celestina* o la negación de la negación." *Literatura, historia, alienación*. Barcelona: Labor Universitaria, 1976. 147-71.
- Round, Nicholas G. "Conduct and Values in *La Celestina*." *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*. Eds. F. W. Hodcroft, D. G. Pattison, R. D. F. Pring-Mill, and R. W. Truman. Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literatures, 1981. 38-52.
- Sears, Theresa Ann. "Love and the Lure of Chaos: Difference and Disorder in *Celestina*." *Romanic Review*, 83 (1992), 94-106.
- Shipley, George A. "Authority and Experience in *La Celestina*." *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1985), 95-111.

- Snow, Joseph T. "Una lectura de Celestina-personaje y de la obra de Fernando de Rojas." *Historia y ficciones* (see above, third entry for Lacarra). 279-87.
- Stamm, James R. *La estructura de 'La Celestina'*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.
- Tapia, María Cruz Muriel. *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*. Cáceres: Guadiloba, 1991.
- van Beysterveldt, Antony. "Nueva interpretación de *La Celestina*." *Segismundo*, 21-22 (1975), 89-116.
- Weinberg, F. M. "Aspects of Symbolism in *La Celestina*." *MLN*, 86 (1971), 136-53.

Elicia.



J. Cronberger, Sevilla 1535



Tragicomedia
de Calisto y Melibea. En la qual
se contiene de mas de su agrada-
ble y dulce estilo: muchas sentencias
fioloficeas y autos muy necessari-
os para mancebos: mostrandoles
lo que ellos que estan encerrados
en sirvientes y alcabuetas.

Portada. J. Cromberger, Sevilla 1535

EL DIÁLOGO INTITULADO EL CAPÓN TRAS LA HUELLA DE CELESTINA: UNA VEZ MÁS, UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

Ana Vian Herrero
Universidad Complutense

1. Un asunto de normas y de fronteras

El género literario se ha definido por lo común como un conjunto de reglas y de restricciones que rigen la producción de un texto. No pretendo entrar con detalle en una polémica casi tan antigua como la reflexión sobre la literatura; sólo creo necesarias algunas explicaciones por parte de quien se sirve de la noción de género literario cuando se analizan determinado tipo de textos, aunque el concepto no haya hecho más que afirmarse en el transcurso del tiempo y desde todas las tendencias críticas, a pesar del ataque severo a que en 1902 lo sometió B. Croce en su *Estética*.¹ La conocida crítica de Croce es válida diacrónicamente, en el contexto cultural de la proclamación polémica de la autonomía del arte, como reacción ante los abusos en la regulación de la actividad creadora de un autor y el afán encasillador de algunos críticos, pero no en sí misma, si no se quieren descuidar los condicionamientos que actúan sobre cualquier escritor y obra, nunca surgidos *ex nihilo*. La pertenencia a una "serie" literaria, a la tradición de lo específicamente artístico — aunque en la actualidad se reconozca la dificultad de distinguir entre ficción y no ficción —, constituye el *sistema* de la obra, la forma constitutivo-funcional que, en el caso de los idiomas naturales, los lingüistas llaman lengua o sistema.

¹ B. Croce, *Estética* (Bari: Laterza, 1946⁸), pp. 494 y ss.

Estas páginas primeras no son por tanto secuela o sarampión particularmente retardado de aquella crítica croceana, a veces muy certera. El problema sobrevive como conflicto de la historia y la crítica literarias al menos en los casos de hibridismo genérico — el *Capón* es uno de ellos — , y son esos los que exigen las puntualizaciones previas del analista.

Advierto en esa medida que reconozco la teoría de los géneros como una codificación útil sobre todo en la doble vertiente que considera Todorov: las expectativas que crea en el receptor y las reglas u obligaciones que impone, o al menos sugiere, al autor;² bien entendido, también, que "un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación" (Todorov 34). Los géneros literarios son históricos y, desde Aristóteles, su primer definidor, hasta nuestros días no han hecho más que sucederse los unos a los otros o modificarse entre sí.

Los criterios a partir de los cuales se define un género literario están sometidos también a la huella del tiempo y a los avatares de la historia del pensamiento; aquellos que no entraron en consideración en las poéticas clásicas (las diversas variedades de la prosa — el diálogo entre ellas — o formas teatrales distintas de las grecolatinas) han encontrado una formalización teórica mucho más tardía y en muchos sentidos todavía incompleta. Precisamente por su condición histórica, es fácil que el análisis genérico incurra en el anacronismo. Resulta explícito al respecto el caso de los géneros dramáticos, que aquí interesan de modo específico. Los actuales teóricos de la literatura y del teatro tienden a considerar que no hay teatro sin representación. Este planteamiento deja fuera a obras dramáticas producidas en momentos del pasado en los que ingredientes hoy asociados por obligación al teatro — actores profesionales y locales destinados a la representación — , no existen o no

² T. Todorov, "El origen de los géneros," en *Teoría de los géneros literarios*, comp. M. A. Garrido Gallardo (Madrid: Arco Libros, 1988), pp. 31-48. Define el género, literario o no, como una "codificación históricamente constatada de propiedades discursivas" (39) y advierte que "dispondríamos de una noción cómoda y operativa si se conviniera en llamar géneros únicamente a las clases de textos que han sido percibidas como tales en el curso de la historia" (38). Los géneros "funcionan como 'horizontes de expectativa' para los lectores, como 'modelos de escritura' para los autores. [...] Por una parte, los autores escriben en función del (lo que no quiere decir de acuerdo con el) sistema genérico existente [...] Por otra parte, los lectores leen en función del sistema genérico, que conocen por la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente de oídas; aunque no es preciso que sean conscientes de ese sistema" (38).

tienen identidad comparable. Todavía en la primera parte del siglo XVI, hoy eso es algo archisabido, muchas de las obras dramáticas escritas no estaban destinadas a un escenario ni se sometían a las divisiones y estructuraciones que la preceptiva docta acabó por imponer para el teatro; no por ello dejaban de pertenecer al género dramático, y no necesariamente a ese escurridizo concepto actual de "parateatro," que sirve para demasiadas cosas.

No obstante, el asunto se mezcla con las ambigüedades terminológicas que rodean a estas nociones, pues todo texto se articula en varios niveles jerárquicos, a cada uno de los cuales puede aplicárseles la noción de género:³ 'poesía,' 'lírica' y 'canción' son, tomados aisladamente, 'géneros' distintos, pero es evidente que la canción es un género comprendido en la lírica y que la lírica es un género comprendido en el género poesía. Sólo así puede hablarse, paradójicamente, de géneros literarios que incluyen en la práctica todos los géneros conocidos; un ejemplo de ello es el 'género carnavalesco' de que habla Bajtín.

Nuevo mediterráneo: los géneros no son categorías fijas e inmutables, sino una combinación de rasgos que no excluye los préstamos, las fusiones o los momentos de transición; sin ese contacto desaparecería su evolución y la de la propia literatura. De esa manera adquieren relieves específicos obras narrativas medievales en prosa o en verso (como, por ejemplo, el *Libro del caballero Zifar* o el *Libro de Buen Amor*) o los distintos géneros narrativos y la prosa del Renacimiento, sobre todo hacia 1550. La "novela" medieval surge sin el apoyo de la preceptiva clásica en la que poder avalar su novedad, por lo que no es raro que intente ampararse en un campo próximo como el de la historia, y muchas de esas "novelas" (incluso *romances*) nazcan en vulgar insertadas en las crónicas. "Hay que aprender a presentar los géneros como principios dinámicos de producción" (Todorov 40). La complejidad de los códigos de cada género puede variar sin incidir en el grado de literariedad: "una novela contemporánea puede ser más libre en su construcción y menos compleja que una crónica deportiva, sin que ningún lector se sienta por ello con derecho a negarle el atributo de literaria" (C. Di Girolamo 105). La crítica y la historia literarias tienen por fortuna en parte pendiente completar un análisis riguroso de los rasgos compositivos de las obras literarias.

³ Lo analiza C. Di Girolamo, *Teoría crítica de la literatura* (Barcelona: Crítica, 1982), p. 103 y en general, pp. 98-113.

Pero aún sin ese estudio completo, la clasificación existe cuando cierta cantidad de obras hace posible una abstracción. No hablo de una percepción intuitiva de "estructuras" en los textos, que los transforma en agrupables genéricamente o específicos en su individualidad. Los estudios sobre los géneros no implican *per se* la posibilidad de generalizar de un texto a otro; al menos si se considera que la *estructura* de una obra es la forma de su contenido, la ordenación y formalización de su materia de contenido, aunque en ese terreno, la teoría y crítica literarias hayan incurrido en diversas incompatibilidades lógicas.⁴

En el periodo contemporáneo las fronteras de los géneros tradicionales se han borrado aún más, creándose un mundo intermedio de estructuras fronterizas imposibles de clasificar, como tantas veces se ha dicho, al estilo antiguo.⁵ Esta indefinición no está motivada, como hace siglos, por la falta de formalización; se debe más bien al deseo consciente de ruptura con las fronteras de los géneros que en un momento dado se ven como coerción a la creatividad del autor.⁶ Esa misma razón propicia el que en la crítica literaria más reciente puedan valorarse de otra manera los ejemplos de hibridismo.

En todos los casos, los antiguos y los recientes, suele decirse que lo importante es comprender la obra, más que clasificarla. No obstante, cuando aparece una muestra de hibridismo, es frecuente observar cómo la polémica del género enmascara problemas mucho más hondos; por ejemplo, en el caso sempiterno de *Celestina* subyace el viejo dilema de si la comedia humanística, no necesariamente concebida para ser representada en un escenario, sino para leer "entre dientes" o en alta voz, es o no teatro. En el caso de diversos diálogos renacentistas, unas veces analizados como colecciones de novelas, otras como tratados, otras como obras dramáticas, etc., subyace la indefinición secular en la que se ha encontrado el género literario del diálogo. Y así sucesivamente.

⁴ J. M. Ellis, *Teoría de la crítica literaria* (Madrid: Taurus, 1988), pp. 137-162.

⁵ Rótulos bien conocidos del tipo "novela poética," "novelá poemática," "juguete cómico," "greguería," "nueva tragedia," "revista satírica," "cabaret político," "poema en prosa"... testimonian la complejidad de las clasificaciones.

⁶ G. Genette, *Seuils*, (París: Seuil, 1986), p. 7, o anteriormente las rotundas afirmaciones de M. Blanchot que resume T. Todorov en el trabajo citado, pp. 31-33. Con todo, los últimos ejemplos aducidos en la nota anterior representan, en realidad, una abstracción añadida a la de quienes utilizan la convención de género, y los hay que creen que no debe en sí misma considerarse como tal género.

Las zonas y obras fronterizas tienen una riqueza especial, y por lo general se producen en momentos histórico-literarios de atractivo singular. A la vez, aunque la obra sea híbrida, es raro que las deudas literarias no estén jerarquizadas, lo que también condiciona el resultado final.⁷ Esa es la jerarquía literaria que me propongo ahora analizar tomando un ejemplo concreto para luego deducir la estructura genérica. Quede, de todas formas claro de antemano que el intento de acercar cualquier obra, sobre todo si es un prototipo de hibridismo literario, a un género 'predominante' no es, al menos en el caso de quien esto escribe, obsesión de entomólogo, sino saturación ante un *topos* crítico: el que se obstina en clasificar (sin análisis previo, en la mayoría de los casos) a obras diversas en 'familias' que no les pertenecen y medirlas por raseros que les son ajenos, de donde al final — y es lo único grave —, se suelen deducir criterios de calidad que descalifican a la obra en cuestión porque 'no tiene los rasgos' que el estudioso iba buscando, sino otros que el analista por lo general no capta, o los mismos pero con significado diverso en la medida en que se perciben en un sistema literario distinto. Los formalistas rusos, Yuri Tinianov en particular, ya enseñaron que una misma obra puede variar de forma notable sus características y su función según sea entendida en el contexto referencial de un género o de otro. El intento presente no me parece ni banal ni secundario por todas estas razones.

2. Algunas ambigüedades críticas sobre el *Capón*

El *Diálogo intitulado el Capón* es un extraordinario ejemplo de obra fronteriza.⁸ No parece casualidad que la crítica haya exteriorizado

⁷ La crítica literaria inglesa del siglo XVIII, defendía un concepto de género basado en las nociones de mixtura y decoro sometidos a una jerarquía implícita. Véase F. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca* (Santiago de Compostela: Universidad, 1992), p. 201.

⁸ Este trabajo se concibió inicialmente como una parte, por contraste, de otro en prensa en las *Actas* del seminario de la Casa de Velázquez sobre "La invención de la novela" (curso 1992-1993), titulado "El *Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras*, la tradición satírica menipea y los orígenes de la picaresca: confluencia de estímulos narrativos en la España renacentista." Razones de extensión me decidieron a hacerlo independiente a principios de 1993. Desde entonces ha estado sometido a algunas vicisitudes editoriales y, por fin, se acoge, sin modificaciones, a la hospitalidad de *Celestinesca*. Algunos argumentos se apoyan en lo que se defiende en ese trabajo en prensa, pues el *Capón* tiene, pese a las muchas divergencias, diversos y visibles elementos en común con obras como *El*

ambigüedades y desacuerdos a la hora de encuadrarla genéricamente.⁹

Algunos estudiosos del *Capón* insistieron en su condición hipocentáurica: relacionado con la picaresca desde el descubrimiento del texto (por Lucas de Torre) y dicho por Cejador en el prólogo a su edición del *Lazarillo* de 1914, E. Asensio fue el primero en ponerlo muy oportunamente en contacto con "un tipo de escrito muy cultivado en la Antigüedad, de fronteras indecisas que abrazan y abarcan desde la 'sátira menipea' a los diálogos de Luciano, desde el *Satiricón* de Petronio a *El Asno de oro* de Apuleyo."¹⁰ Veía también relaciones con la literatura celestinesca: "El *Capón*, en su parte nuclear, es una acción dramática o novela dialogada, género híbrido que, aun después de triunfar en *La Celestina* y en multitud de obras posteriores, no contenta a los amigos de formas puras y hasta ha sido tildado de *casamiento incestuoso*. Desbordando la tradición celestinesca, atrae y anexiona otros modos de discurso: una corta autobiografía picaresca que le sirve de prelude; un erudito coloquio intermitente donde Velasquillo y el capitán Montalvo dilucidan la psicología y malas mañas de los castrados; una serie de

Crotalón y el *Diálogo de las Transformaciones*; sólo por ese motivo sería conveniente la lectura unitaria de los dos estudios.

⁹ V. sobre todo E. Asensio, "Dos obras dialogadas con influencia del *Lazarillo de Tormes*: *Colloquios* de Collazos, y anónimo *Diálogo del capón*," *Cuadernos Hispanoamericanos* 94, nos. 280-282 (1973): 385-398, en 393; y H. Mancing, "El diálogo del *Capón* y la tradición picaresca," en *Actas del 6º Congreso Internacional de Hispanistas* (Toronto: Universidad, 1980), pp. 494-96, en 495, y del mismo, "Fernando de Rojas, *La Celestina* and *Lazarillo de Tormes*," *Kentucky Romance Quarterly* 23 (1976): 47-61, en 58. Lo mismo se reproduce en trabajos más recientes aunque no sean monografías sobre esta obra en concreto, por ejemplo: F. Cabo Aseguinolaza (ver nuestra n7), pp. 47, 53, 55, 65, 69, 104, 115, 119, 125, 133, 135, 201, 250 (sólo para los relatos picarescos del *Capón*). [Ya concluido y en prensa este trabajo ha salido una nueva edición de la obra (Madrid: Visor, 1993) a cargo de V. Infantes y M. Rubio que no he podido utilizar; incluyo muy escuetamente en pruebas alguna referencia a aspectos tratados en su prólogo que se marcará, como ahora, con corchetes].

¹⁰ E. Asensio ("Dos obras" 393; también n11) era el primero en advertir sobre la utilidad de los trabajos de Bajtín para los géneros 'menipeos.' [Siguen sus apreciaciones V. Infantes y M. Rubio en su ed. reciente, pp. 32-42].

cuentecillos y viñetas del ambiente toledano."¹¹ Sentadas esas agudas afirmaciones, faltaba el análisis detenido de tales deudas con la menipea, con la celestinesca — salvo en un par de detalles de los que se hablará después — y con la picaresca; sólo en este último caso se mencionaban dos o tres evidencias formales ("careo de amo y criado" [391], "narración autobiográfica de tono picaresco" en el prólogo o "en los intersticios de la acción en forma de diálogo" [394], los personajes de Velasquillo y de Vañuelos, en algunos aspectos contrafiguras de Lazarillo y de Pablos [394-95]) u otras coincidencias argumentales (ardides en torno del hambre y la avaricia — 391 y 396). Por otra parte, la idea de 'género dialogado' que existía en la crítica literaria española en los tiempos en que el maestro Asensio escribía este artículo era todavía imprecisa y aporoblemática, como indican, en ese mismo trabajo, estas frases: "Los *Colloquios* de Collazos son buena muestra de la libertad del diálogo, el cual, más que un género, es un esquema abierto a todos los géneros" (390). Se concebía el diálogo más como forma que como género literario argumentativo de especial prosapia.¹²

Por su parte, H. Mancing volvía sobre las relaciones entre el *Capón* y la picaresca y concretaba algunos elementos: el prólogo al lector "que ocupa casi el diez por ciento del ms. y que es en sí una breve ficción picaresca" (497), lo es, entre otras cosas por referir el origen pobre del protagonista, su salida del hogar familiar a los 10 años, el servicio a varios amos, las burlas que perpetra, etc. Ya en el interior del texto se reproduce la relación, pues el relato autobiográfico de Velasquillo ocupa en extensión la cuarta parte de la obra (494); reaparecen en él el origen infamante, la salida voluntaria del hogar, el servicio a varios amos, episodios cómicos y folklóricos, huidas, menciones expresas del *Lazarillo* con "frecuente evocación del tono y del estilo del admirado modelo" (494), tema del hambre, aventuras de origen folklórico (494-495), vicisitudes con gente vagabunda, vida estudiantil, sátira social y moralizadora; algunos episodios, como el de la olla de caldo claro (248

¹¹ E. Asensio, "Dos obras" 393. En 396 se enumeran algunos ecos literarios de *Celestina* en el *Capón*. No obstante, el aparte entreoído, que da con razón como rasgo celestinesco en la obra, es un procedimiento extendido ya en el teatro romano y frecuente en los diálogos renacentistas, aunque no sean de tipo celestinesco; v. A. Vian Herrero, "La ficción conversacional en el diálogo renacentista," *Edad de oro* 7 (1988): 173-186.

¹² De aquí deriva el tópico de la permeabilidad y maleabilidad del diálogo, que suele confundirse con indefinición genérica. Interesa ver C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso* (Barcelona: Crítica, 1985), pp. 166-167; al menos Guillén concede al diálogo el ser "una forma en busca de un género" (167).

del texto del *Capón*)¹³ lo relacionan con el Guzmán, y el tema — la sátira contra los capones — es frecuente en varios textos picarescos y poéticos (Mancing 496-497 y n17). Esto en cuanto a la vertiente picaresca.¹⁴

Sobre su condición de diálogo, reaparecen las imprecisiones, se diría incluso que aumentan con respecto al trabajo de Asensio de la mano de una verdadera floresta de adjetivos: "La forma dialogada se sitúa plenamente dentro de las varias tradiciones renacentistas del diálogo: el diálogo intelectual, el diálogo moralista, el diálogo satírico, el diálogo dramático" (Mancing 495). Piensa que todas ellas están representadas, pero sobre todo el diálogo "que se deriva de *Celestina*, el de las obras dramático-narrativas en forma dialogada" (495).¹⁵ Y es ese parentesco el que le invita a reconsiderar la definición de género picaresco: "con su forma de diálogo dramático que recuerda tanto *La Celestina*, nos hace pensar si tal vez no sea necesario ensanchar la definición de lo que es obra picaresca" (496).

No es este el lugar para intervenir en la vieja polémica de si hay que ensanchar o no el concepto de obra o de novela picaresca, sin embargo sí lo es para volver, una vez más y aunque sea de modo escueto, a terciar en lo que es *Celestina*, o a recordar lo que es

¹³ Las referencias al texto por "*Diálogo intitulado el Capón*," ed. L. de Torre, *Revue Hispanique* 38 (1916): 243-321; sólo modifiqué puntuación en caso de error de bulto; lo mismo con errores evidentes o formas raras, que respectivamente corrijo o marco con *sic*.

¹⁴ Deben verse también las referencias puntuales que hace F. Cabo Aseguiñolaza (ver nuestra n7), a las que luego me referiré. [Sobre los relatos picarescos v. también el prólogo a la ed. de V. Infantes y M. Rubio, 36-41].

¹⁵ Jesús Gómez en *El diálogo en el Renacimiento español* (Madrid: Cátedra, 1988), p. 128, se inclina por su condición dialógica, pese a considerarla una obra en tensión entre ambas formas, como otras de los siglos XVI y XVII, pero en este libro no entra en el análisis. F. Cabo Aseguiñolaza, *El concepto de género*, sólo se ocupa de los relatos picarescos, y para el conjunto de la obra sigue en lo esencial a Mancing y a Asensio, reproduciendo también las mismas ambigüedades sobre la cuestión del género: la sitúa entre las obras "de estructura dialogada" con un relato autobiográfico dentro de un "diálogo de estirpe celestinesca" (53); esto último es cierto sólo para el relato de Velasquillo, pues el de Vañuelos no tiene marco. En otro momento (250) habla de la "estructura de conversación oral" del *Capón* sin que quede muy claro si se refiere a la obra en general o al relato de Velasquillo. [V. Infantes y M. Rubio hablan también de "diálogo satírico-moral con influencias celestinescas" (37) y de diálogo lucianesco con influencia erasmista (34-36)].

literariamente el género dialogal, puesto que la mayoría parece inclinarse a pensar, de forma más o menos ambigua o difusa, que el *Capón* es un diálogo, aunque peculiar, e incluso algunos se refieren a *Celestina* como diálogo. Incluso si el *Capón* fuera un diálogo, híbrido o no, pero diálogo, también convendría saber en qué tradición, en efecto, se inscribiría. Se ha sugerido casi más implícita que explícitamente la condición de diálogo lucianesco (Asensio, "Dos obras" 393). Lo que hace lucianesco a un diálogo son sus técnicas literarias y argumentativas; dichas técnicas, en el caso del *Capón*, no se han estudiado todavía, por lo que la definición genérica, sea cual fuere, sigue pendiente. Por otra parte, es necesario volver a recordar que no todo lo que Luciano escribió fueron diálogos ni todo diálogo es lucianesco por citar o usar a Luciano.

3. El marco genérico del *Capón*

En relación estrecha con lo que se acaba de decir, el marco, la organización global, la estructura del *Capón* tampoco se han analizado; contamos sólo con las afirmaciones generales y concisas de Asensio, pues lo que más ha interesado a los críticos ha sido el vínculo de la obra con la literatura picaresca. Esto ha propiciado la mezcla de problemas distintos y ha rodeado al texto, ya por naturaleza compósito, de equívocos adicionales.

3.1. El linaje menipeo y el marco, ¿un diálogo?

La condición dialógica del *Capón* ha sido más afirmada que analizada o demostrada, quizás por haber dado por bueno el título de la obra: "Diálogo intitulado..."; como si fuera la primera vez en la historia literaria que un diálogo queda bautizado con un rótulo que no le corresponde, o que una obra no dialógica es nombrada como diálogo.¹⁶ En este aspecto formal, a pocas conclusiones podrá llegarse sin una concepción teórica del diálogo como género, pues sin ese apoyo difícilmente se podrá trascender la mera descripción.

El análisis específico del marco de esta obra lleva de forma natural a la consideración de una serie de elementos externos en relación

¹⁶ Recuerdo ahora sólo un ejemplo que viene muy al caso: en 1567 Juan de Timoneda identifica 'comedias' y 'colloquios' al editar una colección de entremeses: "Tabla de los passos graciosos que se pueden sacar de las presentes comedias y colloquios y poner en otras obras," "colloquios y comedias," "colloquios," etc.; v. E. Asensio, *Itinerario del entremés* (Madrid: Gredos, 1971), pp. 43-44.

clara con un grupo de textos renacentistas, dialógicos o narrativos, de linaje menipeo,¹⁷ lo que quizás pueda explicar el que se haya insinuado ese estatuto de diálogo para nuestra obra. La mezcla de géneros no es el único rasgo común a todos esos textos, pero sí el más importante. En los diálogos de Luciano actúan dos principios compositivos, la contaminación de géneros y la transposición de técnicas de un género en otro. Desde J. Bompaire¹⁸ es bien conocida la deuda contraída por los coloquios y otros textos lucianescos con géneros dramáticos helénicos (especialmente el mimo y la comedia antigua) y con géneros narrativos. La confluencia se establecía ya, por lo poco que se sabe, en la obra de Menipo de Gádara, autor muy apreciado por el escritor sirio. Desde este punto de vista, nada sería más lucianesco que el *Capón*, aunque fuera más fácil establecer el contacto con el autor antiguo directamente que con su descendencia literaria, sobre todo la descendencia dialógica. Hay que volver a recordar que no todo lo que escribió Luciano fueron diálogos, y que la obra del samosatense es en sí misma retórica y compósita, con un elenco de fuentes tan espectacular que no es preciso atribuirle a él en exclusiva una influencia ulterior que puede llegar a la posteridad por muchos otros caminos.

También son menipeos y lucianescos — y de los descendientes de Luciano — el humor, la parodia, la propensión al artificio autobiográfico, la deuda folklórica y el tratamiento literario, sólo deducido de las intervenciones de los protagonistas, del espacio — cotidiano, camino cambiante —, del tiempo y de los personajes (cuando

¹⁷ Diálogos lucianescos y menipeos como el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, *El Crotalón*, el *Viaje de Turquía*, o textos narrativos, no dialogados, como la adaptación castellana del *Baldo* (1542) o el *Lazarillo de los atunes* (1555). Todos ellos se analizan en el trabajo en prensa citado en n8.

¹⁸ J. Bompaire, *Lucien écrivain, imitation et création* (París: E. de Boccard, 1958), pp. 551-560 y A. Vian Herrero, *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón: estudio literario, edición y notas*, (Madrid: Univ. Complutense - Servicio de Reprografía, 1982), 3 vols.; I:285-303, con otra bibliografía específica para el caso español. V. asimismo R. Hirzel, *Der Dialog* (Hildesheim: G. Olms, 1963²), I:373-374, 385-390, 436-439; J. Roca Ferrer, *Kynikòs trópos. Cinismo y subversión literaria en la antigüedad* (Barcelona: Boletín del Instituto de Estudios Helénicos, 1974), vol. monográfico n° 8, pp. 176-177; y Ch. Robinson, *Lucian and his influence in Europe* (Londres: Duckworth, 1979). Sobre Menipo específicamente, v. R. Helm, *Lukian und Menipp* (Leipzig-Berlin: Teubner, 1906; reed. Hildesheim: G. Olms, 1967), pp. 19-79, y del mismo, "Menippos" en *Real Encyclopaediae XIII*, 2 (1927), cols. 1725-1777 (reed. Pauly-Wissowa, *Real Encyclopaediae*, XV, 1 (1951), cols. 888-893); J. Roca Ferrer (ver arriba), pp. 51-53 y 173-182 (sobre sátira menipea).

están realmente en situación interlocutiva), todos en armonía y contrapunto irónico con el propósito ideológico del texto, por concreto y circunstancial que éste sea. Los personajes, como en la estirpe lucianesca (y no en las otras), son decididamente literarios, y no lumbreras coetáneas o históricas. La mayoría son figuras cómicas, y sujetas a la preceptiva del tercer estilo; sólo el confesor y, a veces el capitán, escapan en algunos aspectos, no en otros, a la caracterización cómica: el capitán por su conducta recta, irreprochable en lo fundamental, en el presente del marco y en el de las conversaciones; el confesor por su bonhomía, buena disposición y modélica versatilidad.

Pero la condición literaria de todos ellos no los aleja del receptor, sino todo lo contrario: la 'ideología' no se presenta en abstracto, sino actuando sobre una situación concreta, sobre personas cotidianas, cercanas, incluso a veces minúsculas o insignificantes (como el labrador, el mozo gallego o el criado del clérigo capón). El sistema de enlazar aventuras y presentar tipos humanos es también análogo al de algunos diálogos lucianescos, de la mano, aquí, no de la técnica metempsicótica sino del desplazamiento espacial de los personajes. Hay también predominio de un narrador interior entre los oradores, y ese, en las partes narrativas, recurre a los mismos trucos que en las obras renacentistas antes mencionadas: amenidad, verosimilitud y apariencia de exhaustividad (esto último, en el *Capón*, sólo en los relatos picarescos). Todos esos elementos son técnicas coincidentes con las del grupo de textos lucianescos renacentistas a los que me he referido.¹⁹ Y sin embargo, si hay que definir al *Capón* desde el punto de vista estructural, formal y genérico, no es, pese a su título, un 'diálogo,' sino otro tipo de especie literaria, más hipocentáurica que los diálogos de Luciano, o tanto como ellos, dramática en mi opinión, que incluye varios diálogos (híbridos a su vez) y varios relatos picarescos intercalados. Vayamos por pasos..

El prólogo de la obra es totalmente diverso del que encabeza, cuando lo hace, los diálogos antiguos (en la línea que va de algunos textos de Platón a Aristóteles y Cicerón) o sobre todo los diálogos renacentistas y áureos: no tiene la menor relación ni argumentativa, ni retórica, ni dialéctica, ni dramática con lo posterior; su condición es por completo narrativa — el relato autobiográfico de Vañuelos — y el único punto de contacto con el resto del opúsculo es introducir el *Capón* como obra ajena, legada, una ficción bien conocida en la narrativa europea por su larguísima tradición literaria, sobre la que ya llamaba la atención E.

¹⁹ V. los puntos II.1 y II.2 del trabajo mencionado en nuestra n8.

Asensio ("Dos obras" 394); el pupilero, último amo de Vañuelos, lega a éste "sus" obras *in articulo mortis*, con lo que introduce la distancia autorial y refuerza el principio de autoridad. De no ser por esta circunstancia, prólogo y texto podrían ser dos obras distintas, y en ello debería pensarse cuando se aventuran los años de redacción de la obra, "terminada" en opinión de Asensio (392) en 1603, pero no necesariamente "empezada."

Ya en el texto, lo primero que llama la atención desde la preceptiva, la teoría y la práctica de los diálogos es la carencia del propósito unitario que suele ser indispensable a una argumentación si es dialógica, y ello — esto es esencial — al margen de que un diálogo esté o no contaminado de otras formas literarias. Siete personajes (capitán, confesor, Velasquillo, labrador, gallego, criado, capón) a los que significativamente se llama "Personas,"²⁰ se encuentran de forma intermitente en doce situaciones interlocutivas separadas por transiciones, siempre dramáticas, no argumentativas, en forma de monólogos, por lo general de camino, informativos de los movimientos y peripecias de los personajes, del espacio y del tiempo, y programáticos de la acción que va a desarrollarse de inmediato. Las situaciones interlocutivas son las siguientes:

1. capitán-confesor (253-261)
2. capitán-confesor (265-270)
3. capitán-Velasquillo (272-304)
4. labrador-Velasquillo (305-306)
5. gallego-Velasquillo (306-307)
6. labrador-capitán (308)
7. Velasquillo-capitán-gallego (309-311)
8. capitán-criado-capón (311-315)
9. capón-criado (316-317)
10. capón-criado (317-318)
11. capón-criado (318-319)
12. capitán-confesor (319-321).

Algunas de esas doce situaciones interlocutivas son en sí mismas también de transición, con función semejante a la de los monólogos (las definidas con los números 4 y 6, brevísimas); otras son diálogos (1, 2, 3,

²⁰ El "incógnito" autor del *Capón* incluye una Tabla de "personas" (252). Los diálogos no suelen escoger esa fórmula, sino indicar simplemente los nombres de los hablantes, cuando lo hacen, o nombrarlos con el apelativo más exacto de "interlocutores."

8 y 12), y otras son desde el punto de vista formal entremeses diminutos o escenas bufas, pero no diálogos (5, 7, 9, 10 y 11).²¹

Desde el inicio, en el marco, el desencadenante es dramático y genera una acción dramática doble, no — lo que también hubiera sido posible — un proceso argumentativo; planteamiento, nudo y desenlace dramáticos giran en torno a los esfuerzos del capitán Montalvo por reconciliarse con la iglesia y por recuperar el dinero que le ha robado un mozo gallego. La fórmula, por circunstancial y peculiar que pudiera considerarse en lo ideológico, tiene más relación con los entremeses, los pasos y la comedia humanística que con el diálogo, por muy dramático que un diálogo pueda llegar a ser. No hay estrategia argumentativa, premisas iniciales a las que adecuarse y evolución de los interlocutores en función de ellas y de una unidad de propósito. Las experiencias del orador o del narrador interior que tome la palabra no sirven para transformar a sus interlocutores, para aprender, oponerse o disputar argumentativamente, entre otras fórmulas posibles. El marco por tanto no actúa como único elemento que restringe y pone fin a la cadena de aventuras, peripecias o razonamientos para adecuarse a los momentos de aprendizaje, de oposición ideológica o de colaboración dialéctica de los interlocutores, como es usual en los diálogos, contaminados o no. El marco y proceso argumentativo se ha sustituido por *-es-* una peripecia dramática.

La solución final, apuntada desde muy pronto (270), tampoco es argumentativa sino, de nuevo, dramática, un movimiento de personajes que no se somete a razonamientos ni discusión, sino que actúa, como bien vio Asensio ("Dos obras" 398), como un *deus ex machina* que resuelve los problemas del capitán excluido de su orden: la vigencia de los estatutos de limpieza de sangre, y la sangre manchada de Montalvo, debidamente recordada en el momento oportuno, permiten al confesor teatino transmitir la noticia al consejo de la orden, con lo que Montalvo obtiene permiso eclesiástico para abandonar la religión y dedicarse a la milicia, y el bondadoso y comprensivo teatino puede a la vez absolverlo y resolver así el caso de conciencia. Final humorístico y paradójico, sí, pero no argumentativo.

Todo lo que se ha dicho no ocurre por ser una conversación de camino. Otras hay en el siglo XVI que sí son diálogos. Un caso muy

²¹ Como es obvio, distingo cuándo el diálogo se emplea como técnica, signo o formante literario, y cuándo, por desafortunada homonimia, designa a un género literario que atraviesa veinticinco siglos de historia literaria.

conocido es el del coloquio preambular del *Viaje de Turquía*, pero el ejemplo más hermoso de todos, considerando la obra completa, es sin duda el de los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Juan Arce de Otálora; los interlocutores comentan cuanto encuentran en su ruta, proliferan las digresiones y las contaminaciones de especies literarias,²² pero todo eso aparece, como también lo hace en el *Viaje de Turquía*, en un orden y debidamente graduado para atenerse al cumplimiento de las premisas previas de la argumentación, al desarrollo progresivo de la misma, al pacto argumentativo y al fin unitario que el diálogo persigue. Tampoco ocurre por ser un texto contaminado con géneros dramáticos y muy cercano a la derivación hispánica de la comedia humanística. Otros coloquios hay muy contaminados, como algunos diálogos lucianescos y erasmistas, en los que contaminación y transposición no hacen desaparecer la estructura dialógica básica; por ejemplo el *Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, tiene una marcadísima presentación dramática, como otros coloquios de muertos; por no hablar de los diálogos terencianos de Juan Luis Vives; la *Sapientis inquisitio* de este autor o el *Colloquium elegans* de Juan Bernal Díaz de Luco llegan a ser una sucesión de escenas dramáticas²³ sin dejar de ser diálogos, por la misma razón que la que acabo de exponer.

3.2. El modelo terenciano y celestinesco

Diversas técnicas inconfundibles permiten, en cambio, adscribir el *Capón* en términos estructurales al linaje dramático celestinesco, de las 'obras terencianas,' no sólo relacionarlo, como se ha hecho hasta el presente. Aclaro, pues — aún hay que hacer estas precisiones — que considero a *Celestina* como obra dramática, no diálogo, ni novela

²² L. A. Murillo, en su tesis doctoral inédita, "The Prose Dialogue in the XVIth Century" (Harvard Diss. 1953), p. 200, fue el primero en reparar en cómo la conversación de estos dos estudiantes universitarios surgía de la realidad y la experiencia, y se sustentaba más en ellas que en un consistente enfrentamiento ideológico entre personajes. Más recientemente, v. J. Gómez, *El diálogo* 144-147 y "Las formas del relato breve en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*," *Revista de Literatura* 54, no.107 (1992): 75-99.

²³ Sobre estos dos últimos diálogos citados, v. J. Gómez, *El diálogo* 147-148. En la condición terenciana de varios coloquios de Vives ya reparaba su traductor, Coret y Peris, en el prólogo sin paginar a la edición bilingüe de los *Diálogos* (Madrid: Biblioteca de Filósofos Españoles, 1928).

dialogada, ni siquiera obra agenérica.²⁴ El linaje de esas técnicas es, unas veces la obra castellana misma, y otras sus antecedentes, sobre todo romanos. También pueden encontrarse relaciones con la descendencia literaria de *Celestina*.

Alguna escena se ha considerado préstamo directo de la *Tragicomedia*, como la que refiere E. Asensio ("Dos obras" 396): en recuerdo de la evocación que hace la alcahueta a Pármeno, en el acto I, de cómo dormía de pequeño a sus pies y a veces "a la cabecera," Velasquillo refiere un extenso episodio en el que la intimidad con la vieja de su pupilaje en Toledo está a punto de costarle carísima, si no es por la habilidad y labia de la astuta anciana, que también "huele a vieja," y el candor cómico del maestro (286-289). Asensio observó asimismo la estirpe celestinesca de una de las técnicas del texto, el aparte entreoído y continuado, pero no es la única, sólo la más llamativa.²⁵ Empezaremos por ella, aunque las distintas técnicas están tan imbricadas que muchas veces resulta artificial la división que acto seguido se hace.

EL APARTE: Aparece en sus dos formas básicas, el aparte que pasa inadvertido a los demás personajes y el que sí se percibe, entreoído por alguien que solicita que se repita ese murmullo en alta voz, conservando el interlocutor algunas de las palabras emitidas y alterando otras (Lida 136-148). Veamos primero este caso, en el que reparó Asensio:

²⁴ La condición dramática de *Celestina*, se ha puesto en cuestión en la comunidad investigadora de las dos últimas décadas ya sólo de forma puntual, residual y con argumentos que en algunos sentidos incurren, creo, en el anacronismo. Por otra parte, la afirmación de *Celestina* como obra agenérica me parece innecesaria desde el momento en que hoy ya es difícil creer siempre en géneros 'puros.' Separo la cuestión, de todas formas, de la disputa sobre el hibridismo o no que supuestamente inaugura *Celestina*. Para las técnicas dramáticas que se tratan a continuación, el referente sigue siendo el siempre imprescindible libro de M^a Rosa Lida, *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: Eudeba, 1962), a cuyas páginas se remite entre paréntesis para ahorrar la transcripción de los ejemplos de la *Tragicomedia*. Un buen estudio posterior, limitado al acto primero y a las acotaciones o didascalias es el de A. Hermenegildo, "El arte celestinesco y las marcas de teatralidad," *Íncipit* 11 (1991): 127-151.

²⁵ Se trata de un aparte entreoído encadenado, o una sucesión de ellos, pronunciados por el criado del cura capón, percibidos a medias por el amo y transformados en alta voz por el criado; v. pp. 314-315, 316, 317 y 318 del texto y en seguida el ejemplo que transcribo.

Capón.- [...] ¡Mal haya quien anda sin arcabuz un paso fuera de su casa!

Criado.- Ya se va meando el diablo.

Capón.- ¿Qué deçís de mear?

Criado.- Digo, señor, que quizá el diablo del soldado, con todos sus fueros, se va meando de miedo de Vm. y Vm. piensa que le ha de saltar.

Capón.- A lo menos en vuestro esfuerço poco fiaré yo, pues mal me conoze; otros más valientes he yo hallanado.

Criado.- Si, si.

Capón.- ¿Qué deçís?

Criado.- Digo que sí, señor, ¿por qué no?

Capón.- ¡Piensan estos fanfarrones que el ánimo stá en las barbas!

Criado.- Y aun no piensan mal.

Capón.- ¿Cómo deçís?

Criado.- Digo, señor, que piensan mal y se engañan.

Capón.- ¡Y cómo!; yo os prometo que conozí yo un soldado capado natural de Ávila, tan baliente como le había en Flandes y muy amigo mío; y que aunque mi profesión no es la balentona, que con una espada y un broquel que no temiera yo al soldadillo de ciento en carga.

Criado.- Muy bien se ha parecido por cierto.

Capón.- ¿Qué decís, que no os oigo bien?

Criado.- Digo, señor, que bien se le ha echado de ver a Vm., pues sin armas le cargó de palabras.

Capón.- Por vuestra vida, ¿quedé satisfecho?

Criado.- Digo, señor, que sí, a mi parecer.

Capón.- Con solo eso he perdido el enojo; pero porque no hay que fiar destos en caminos, paréceme que no vamos por el Real, echemos por Azucheica; no quiero más encuentro con ese soldado, pues hemos salido bien de la gresca ¿paréceos?

Criado.- Paréceme de oro el consejo. No las lleva todas consigo.

Capón.- ¿Qué decís?

Criado.- Digo que no las debe llebar todas consigo el capitán a mi juizio; pero vamos por abajo. (314-315)

Mientras que el aparte entreoído en *Celestina* suele estar muy matizado, es verosímil y natural, hecho para desvelar de camino algunos rasgos del personaje o de su estado de ánimo (suspicias, vueltas repentinas a la realidad, etc.), o para engranar la acción, en el *Capón* es un procedimiento cómico más cercano a las intervenciones de los personajes de Plauto, comentando de forma prolongada la acción para los

espectadores, o de Plauto y Terencio, glosando al paño la acción principal (Lida 139-140). El *Duo Thrasones* de Ravisio Textor, muy apegado a la tradición medieval latina y vulgar, se construye exclusivamente sobre el contraste entre el aparte sarcástico y la réplica adulatora (Lida 144), como ocurre en el pasaje que acabo de citar. Es un juego muy mecánico, no estilizado como en la *Tragicomedia*, pero que tuvo rotundo éxito entre los autores de *commedia erudita* y que llega al teatro de Shakespeare. En las imitaciones y continuaciones de *Celestina* predomina el aparte de desahogo de la gente baja, sobre todo en forma de comentarios a la acción, y es frecuentísimo el entreoído y repetido.

También hay en el *Capón* apartes no percibidos (272, 306, 307, 313; los tres primeros de Velasquillo, el último del capitán), bien porque aunque los dos personajes están en la escena, uno de ellos está oculto respecto del otro, creando casi una acción doble (272); o porque un personaje en situación interlocutiva pronuncia para sí una porción de sus palabras, generalmente indicadoras de sus deseos o de su acción futura (306, 307 y 313). En este segundo caso son, como algunos de *Celestina*, más extensos, a medio camino entre el aparte y el monólogo breve de acotación. Una muestra:

Gallego.- Beni le conozco; mais ¿qué sé o se vos le habedes furtado? Non vos las queiro dar; venga el miño amo.

Velasquillo.- Peor stá que staba; no sé qué consejo tome. Si se la quito él ha de dar voces y no ha de faltar gente de la que va por el camino, que un pastor, que algún pescador; quiero ver si por bien se la puedo sacar engañándole.- Hora bien, señor gallego; yo quiero ser vuestro amigo y sacaros deste trabajo, venga la maleta que yo os doi la palabra de interceder con vuestro amo que no os entregue a la justicia. (306-307)

También es terenciano el presentar una conversación sorprendida (Lida 140, nota), o dos personajes hablando a solas buscándose sin verse (Lida 94), pero aquí, como en *Celestina*, la situación se elabora de modo considerable y no se concibe sólo como mero regocijo. En la *Tragicomedia*, para expresar reacciones simultáneas a lo que dicen los otros es común emplear en lugar de un aparte inverosímil otra técnica más elaborada y creíble, aunque se le asemeja, apoyada en la representación libre del lugar: la de llevar a primer plano de forma sucesiva la palabra de los distintos personajes, por lo general en diálogo, subrayando la distancia o el obstáculo que separa a los personajes que actúan de los personajes que comentan, como ocurre con los padres de la enamorada en el acto XVI, en la alcoba, y Melibea y Lucrecia, a su puerta. En el *Capón*,

Velasquillo sorprende al capitán en pleno idilio paisajístico: primero acecha e inspecciona para averiguar quién es, lo toma por otro y, por fin, una vez que ha oído su monólogo y sabe que no corre riesgos, se hace el encontradizo. Es Velasquillo escondido quien comenta las palabras del capitán, creándose la casi doble acción simultánea, y se intercalan acotaciones descriptivas que delatan estados de ánimo:

Capitán.- [...] No le llega todo quanto yo he visto en Italia ni en Flandes.

Velasquillo.- ¿Italia y Flandes dixistéis? Nunca vi malo ni peor para mi propósito.

Capitán.- Por cierto que es gran deleite oír estos ruseñores [...].
(272)

EL TIEMPO Y EL ESPACIO. El tiempo en *Celestina* transcurre de forma verosímil, a medida que lo exigen para cada acción los hechos indicados en el diálogo, sin tener presente ni la duración del espectáculo ni los preceptos críticos (Lida 149). Es especialmente importante la técnica del "tiempo implícito" (Lida 175), necesario a la acción y no transcurrido ante el espectador. El lugar tampoco es una convención estática y esquemática que preexiste a la acción, sino que fluye en escenarios múltiples de la conversación misma completando a la vez los caracteres o las situaciones en una escena dinámica y sin trabas (Lida 149-150). Ello permite visualizar al lector la acción en su continuidad natural, incluyendo la intimidad de cada personaje, "un comentario escenográfico perpetuo que fluye de la palabra de los personajes, mediante el complejo y original empleo de la acotación" (Lida 153), que acaba con la rigidez inverosímil de la representación del lugar en los comediógrafos romanos.

En el *Capón*, el modo de crear el espacio y el tiempo es similar, incluyendo las fórmulas de tiempo implícito. Por ese procedimiento transcurre un día entre la primera y la segunda situación dialógica, separada por monólogos; al principio de la segunda, cuando el confesor pregunta al capitán la marcha de sus gestiones del día anterior, sabemos también que el encuentro de ambos se produce ya por la tarde; la acción implícita se descubre en situación interlocutiva:

Confesor.- Entrémonos acá a la zelda, que tengo mil cosas que contar a Vm.; pero, dígame primero qué ha hecho de ayer acá, y si ha hallado algún rastro de su dinero.

Capitán.- Señor, esta mañana entré en un bodegón haciendo pesquisa... (265).

Esta fórmula, empleada de modo continuado, da idea de esa "aguda conciencia del tiempo" que Lida veía en *Celestina* (Lida 169), junto a una "profusión de tiempos concretos sólo comparable a la de los lugares concretos de la acción" (171). Los tiempos, en la medida en que los personajes, en las dos obras, tienen historia, aparecen proyectados en muchos casos hacia cada pasado. "El desarrollo psicológico, la perspectiva en el tiempo, los personajes con pasado individual — que hoy nos parecen inherentes al género novelístico — se encuentran en la *Tragicomedia* siglos antes que en la novela europea" (Lida 191).

Por este tratamiento espaciotemporal sabe el lector del *Capón*, por ejemplo, que el capitán y Velasquillo han estado en la misma venta, y se confirman así las peripecias previas de cada uno:

Velasquillo.- [...] que si como ella [mi vida] ha pasado se contara por extenso no habría tal *mapa mundi*: pero abréuiola por no cansar a Vm.

Capitán.- [...] Y ahora caigo en lo que me dixo la ventera de la venta del Moral, preguntándole yo por el gallegüelo que me hurtó ciertas cosas en Toledo y me dio nueva dél, y dixo que también había pasado por allí otro gentil hombre a caballo, preguntando por un seise, y que les había prometido buenas albricias si le cogiesen, si acaso llegase a la venta, y que poco después llegó el seise y se le había ido al ventero por los pies (284).²⁶

La creación del espacio y del tiempo se hace de modo preferente en los monólogos, que pueden dar cuenta de acciones simultáneas. Se presupone para cada escena su tiempo verosímil, necesario para el resultado de la acción, y no hay correspondencia estricta en la duración de las distintas acciones o escenas. Los diálogos o los monólogos de personajes pueden pasar por turno a ocupar el primer plano, con técnica cinematográfica. Esto permite enfocar una misma situación desde puntos de vista distintos; resulta opuesto al escenario fijo de la comedia romana y más afín a la representación del lugar que hace la Edad Media, en el teatro sagrado y en las comedias elegíaca y humanística, ésta última adicta a los monólogos y diálogos de camino (Lida 154-160). *Celestina*, como se recordará, va más allá de la comedia humanística al ser capaz de evocar a veces escenarios que en la comedia humanística no pueden discernirse claramente. En las pp. 261-265 del *Capón*, por ejemplo, se

²⁶ A continuación, Velasquillo cuenta, enriquecido con más detalles, lo que el lector ya sabe (284-285).

desarrollan tres acciones simultáneas: el capitán, cuando se despide del confesor y acaba la primera situación dialógica, decide, mientras valora y elogia a su interlocutor, ir a la posada y buscar al mozo gallego (acción 1ª); el confesor, por su parte, también monologa enjuiciando positivamente al capitán y denunciando a los capones, y simultáneamente se encamina hacia el monasterio (acción 2ª); Velasquillo, otro damnificado por los capones, cuenta a su vez la razón de su huida detallando, por medio de acotaciones, todos los pormenores de su itinerario (acción 3ª).

Sabemos por el siguiente monólogo del capitán que éste ha pasado el día sin que encuentre rastro del mozo gallego (acción 1ª); el confesor se ha ocupado del negocio de Montalvo y ha obtenido esperanza de solución; han transcurrido la tarde y la noche, y se dirige a decir misa con día claro (acción 2ª); Velasquillo, por la mañana, se despide de la posada y cuenta en alto su itinerario inmediato (acción 3ª). Mientras tanto, el capitán, a quien se han pegado las sábanas por la mañana, decide, tras el fracaso con la pista del gallego, dirigirse a la iglesia a ver si recibe noticias del confesor (acción 1ª); el confesor no ha tenido, por su parte, éxito en la gestión con el fraile capón, quien conserva la injuria fresca, y el teatino medita en alto en la iglesia mientras el capitán se dirige hacia su encuentro (acción 2ª). Puede decirse que hay también aquí una "conciencia alerta de los momentos del día" (Lida 172). Así se ha preparado la segunda situación interlocutiva, que empieza inmediatamente.

Acabada la segunda situación interlocutiva, se describen (270-272) también dos acciones simultáneas a través de idéntico juego de monólogos: el capitán primero, tras pagar a la huéspeda y pese al calor, decide emprender camino en busca de su ladronzuelo gallego, preguntando por las ventas (acción 1ª). Velasquillo por su lado, tras huir de la ventera a uña de caballo, agotado por el calor del camino, decide cobijarse en una alameda detrás de la maleza (acción 2ª). El capitán no desespera de encontrar al gallego y de hacer camino con el gentilhombre que persigue al seise de Toledo; el calor le invita a detenerse en la misma alameda para refrescarse y pensar a su caballo (acción 1ª). Allí está escondido Velasquillo y se produce la situación antes descrita, basada en un equívoco inicial — Velasquillo toma a Montalvo por su perseguidor y luego, cerciorado, decide confundirlo cantando como si fuera un enamorado — (acción 2ª). Por fin se conocen y el capitán se percata de que Velasquillo es el famoso seise, con lo que se entabla la tercera situación interlocutiva. Así se podría continuar con el resto de la obra.

Si recapitulamos, no se representa una secuencia temporal naturalista completa, aunque las paradas, reposos, comidas, amaneceres

y anoheceres, dormidas y momentos del día den la ilusión de que así es. Se representan las secuencias más típicas de esa serie para conseguir verosimilitud. Otras veces puede decirse de nuevo, enriquecido de detalles y en cierto sentido geminado, lo que el lector ya sabía (282, 286). Veamos uno de los dos casos, en que el capitán cuenta a Velasquillo lo que el lector conoce por activa y por pasiva:

Capitán.- No, este no es sino un mochachuelo que topé en una venta viniendo a Toledo, el más vozal del mundo, el qual me servía muy bien y había tres días que le dí la llave de mi aposento para que me truxera unas cartas, y cogióme una maletilla con algunas cosas de valor y fuéseme; y traigo lengua dél, y que va solo, de que me he holgado mucho, porque, quando le recibí, staba con él un picarón que me lo abonó mucho y temí que no fuese su ángel de guarda. Lo que (*sic* por de) mi capón es otro quiento más pessado; dejémoslo ahora, que no me querría acordar dél, y passad con vuestra historia adelante [...]. (286)

LA ACOTACIÓN. Son también celestinescas la mayoría de sus acotaciones. La que predomina en el *Capón*, como en las imitaciones y continuaciones de *Celestina*, es la enunciativa. Para no alargar, un único y breve ejemplo, que muestra muy bien la analogía:

Capitán.- [...] que me maten si este no es el seise que me dixo la ventera; [...] quiero blanquearme con él y salirle al encuentro. Dios os guarde, galán. (273)

De los distintos tipos de acotación (Lida 83-107), uno se repite sobre todo; el tipo *A.d.* de acotación enunciativa; aquel fundamental para la creación del lugar, en que "la acotación dialogada subraya la continuidad de la acción a la vez que su desplazamiento, ya a lo largo de un camino, ya a través de escenarios diversos" (Lida 86 y ss.). El procedimiento nace en la comedia romana, desligado del conflicto dramático, pero contribuye a la caracterización de personajes, adquiere subjetivismo y sentido dramático en *Celestina*. El *Capón* en muchos de estos casos está más cerca del estatismo de los personajes de Plauto y Terencio que de la movilidad magistral de Rojas, porque los personajes suelen sólo anunciar su rumbo, luego desaparece esa situación y se reemplaza de forma más o menos brusca por otra.²⁷

²⁷ Aquí la nueva situación es un amanecer de Velasquillo que recuerda el de Pármeneo en *Celestina*, aunque sin compañía femenina.

Confesor.- Ayer dejé en buen punto el negocio del Capitán; los frailes me prometieron de consultarle esta noche en su capítulo con su General, que ha sido Dios servido que esté aquí en esta sazón; ya es de día claro; quiero decir misa y luego volver por la respuesta, porque a el capitán tiene talle de no perder punto. Encomendémonos a Dios, que todo se hará bien.

Velasquillo.- ¿Qué es esto Dios? ¿El sol en casa y io dormido? [...]. (263)

En ocasiones puntuales, en cambio, consiguen comunicar, igual que la *Tragicomedia* la continuidad de lo real a través de unas figuras andariegas que, en acotaciones enunciativas o descriptivas dinámicas, sugieren sus cambios de lugar y sus desplazamientos, trocando ambientes, en monólogos o diálogos de camino, como ocurría también en algunas comedias humanísticas (Lida 90-91), que pudieron asimismo servir de guía en este punto:

Capitán.- [...] piquemos un poco y vos alargad el paso.

Velasquillo.- En buen hora.

Capitán.- ¡Linda rivera es esta; qué llana, qué fresca; qué poblada de árboles y de aves, qué de conejos!, sin dubda que esto es vedado.

Velasquillo.- Así es; esta tierra que dexamos atrás es del señor de Higares, y estotra que sigue es una recreación del conde de Zifuentes.

Capitán.- Rica cosa por cierto para pasar la vida humana; pero ¿qué es esto que viene por el río?

Velasquillo.- La madera que baja por él hasta el aserradero de Toledo.

Capitán.- Sí, sí, ya me acuerdo. ¡O qué de gamos andan aquí! ¿No los véis? qué mansos. ¡Notable cosa! no se espantan de nosotros. [Etc.] (302)

Hay algunas acotaciones descriptivas de tiempo y lugar o de acción sucedida a distancia, no entendidas sólo como agregado pintoresco sino enlazadas a la acción de forma orgánica. Por ese procedimiento, por ejemplo, que existía ya en Plauto (Lida 96), conocemos en momentos diversos de la trama toda la gestión del teatino en el antiguo monasterio en que sirvió Montalvo, lo que nunca se ve en escena, y contrasta con la segunda acción de la obra, el alcance del mozo gallego, que sí se presencia, y a modo.

EL MONÓLOGO. El monólogo no tiene las variedades que presenta el de *Celestina* (Lida 122-135), pero sí se acerca en algunos de los casos. Como en la *Tragicomedia*, es difícil a veces deslindar el monólogo de algunos apartes extensos; también coinciden los monólogos de acotación. En cambio, frente a la técnica de Rojas, que contrasta los monólogos con diálogos de diferente tipo y ritmo, y los separa de la acción para hacerlos expresar conflictos anímicos, en el *Capón* se vislumbra el rastro del teatro romano, que prefiere la sucesión de monólogos y la de monólogo y largo parlamento (ejemplos en Lida 123, n1).

En el *Capón* los monólogos no tienen un tratamiento retórico similar al de Rojas, ni sirven a la pintura de caracteres, ni muestran la intimidad de las almas, ni se desentienden de la acción. Sólo coinciden los monólogos de acotación y éstos, precisamente, existen en crecidísima proporción en el teatro de Terencio con un propósito dominante: enlazar "porciones orgánicas de la comedia, para declarar las circunstancias o el propósito de la acción" (Lida 125). Las raras veces que éstos se dan en *Celestina*, son mucho más vivaces y pintorescos, no meros eslabones artificiosos del drama. En este punto, pues, el *Capón* es sobre todo 'obra terenciana,' compartiendo los siguientes tipos de monólogo romano: el que expone un argumento, para "dilucidarle la intriga al espectador" (Lida 126), muy antidramático; y el que describe un modo de vida, un oficio o un carácter, aclarando de pasada la intriga (126-127), que también rompe la ilusión escénica; no existen, en cambio, ni el monólogo de disquisición filosófica plautino — aquí esa situación siempre se da en diálogo —, ni el de predominio afectivo propio de comediógrafos y trágicos latinos (Lida 126-127), pues nada hay en el *Capón* de las efusiones exaltadas del *servus fallax*, ni conflictos anímicos comparables a los de amos y criados celestinescos, ni siquiera en el personaje de Montalvo. En este aspecto, nuestra obra tiene más en común con las imitaciones y continuaciones de *Celestina*, que no toman en serio, sino como asunto jocoso, los procesos psicológicos de la gente baja, a diferencia de la *Tragicomedia*, donde se mira a los criados por dentro — y en serio — tanto o a veces más que a los nobles.

El monólogo empleado como resorte dramático (el que aclara el argumento indicando la acción futura, comentando la pasada o la no representada), y el monologuillo de acotación que encabeza escenas, existen también en la comedia elegíaca y, sobre todo en la humanística, género que hereda la variedad de fórmulas que presentaba ya la comedia medieval (Lida 97-98; 130-131). No deja de ser una técnica deficiente desde el punto de vista dramático, destinada a asegurar la comprensión

de la obra más que a adornarla de verosimilitud. Pasa también a las continuaciones e imitaciones de *Celestina* (132-135).

EL DIÁLOGO. El diálogo — hablo ahora de la técnica, el formante o el signo literario, no del género — en el *Capón*, aunque con propósitos diversos, cuenta casi con la misma variedad que el celestinesco (Lida 108-121), cuyos precedentes, muy mejorados por Rojas y el primer autor, se encuentran en el teatro romano; el oratorio es quizás el único ausente, al menos en los términos de la *Tragicomedia*, que se inspira más en la comedia elegíaca y humanística, en la tragedia humanística y en la novela sentimental, antes que en la comedia romana. El diálogo de largos parlamentos y réplicas breves existe, pero es también distinto, porque está destinado a otros usos literarios: narrar hechos no puestos en escena y provocar la risa, al modo de Terencio.²⁸

El diálogo de réplicas breves, cuantitativamente el más importante en el *Capón* como en *Celestina*, es posible como enlace de parlamentos extensos y de monólogos. El modelo aquí son, por su estilo conversacional, *Celestina* y la comedia humanística, y no los artificios de Plauto y Terencio (Lida 115-16).

El diálogo muy rápido de origen terenciano también aparece en el *Capón* en situaciones similares a las de *Celestina* (Lida 116-117): bien de la mano de acotaciones, en escenas de especial tensión dramática (como la agresión de Velasquillo y el capitán al mozo gallego [310]) o para sugerir con eficacia tratos de complicidad (el capitán y el criado del capón frente al castrado, que va rezando delante [311-313]). Estos dos últimos tipos de diálogo (de réplicas breves y muy rápido) son, por su tono familiar y su proclividad a la lengua más idiomática y viva, una muestra muy visible de la influencia de *Celestina*, y la mayor contribución de la *Tragicomedia* al teatro en prosa del siglo XVI.

La mayoría de estos procedimientos se puede rastrear asimismo en la descendencia directa de *Celestina*, pero uno de ellos, la mimesis cómica de jergas marginales, se enriquece de forma extraordinaria en las continuaciones celestinescas y tiene una presencia importante en el *Capón*:

²⁸ Quizás pudiera verse en los relatos del *Capón* (larguísimos parlamentos con apenas alguna réplica del interlocutor) una relación con los que la comedia humanística confía a las tiradas emotivas y exhortaciones de intención moralizante y erudita (Lida 114).

me refiero a la divertida media lengua del mozo gallego.²⁹ En las pp. 306-311 se entabla una conversación entre Velasquillo y el mozo gallego perseguido por Montalvo; esta mimesis lingüística está entre los primeros testimonios del gallego como jerga cómica en la literatura áurea,³⁰ remedando, para regocijo de los castellano-hablantes, unos rasgos nada lejanos del portugués también cómico. Algo análogo ocurre con el habla pidgin de los negros de la *Segunda Celestina* de F. de Silva, o de Filinides, su pastor enamorado, de los negros o de Perucho el vizcaíno de la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez, del niño vecinito de Roselia en la *Cuarta Celestina* de Sancho de Muñón, etc. Aunque el procedimiento abunda en el teatro contemporáneo, muy en especial en los entremeses (E. Asensio, *Itinerario*, pp. 41, 48 y 58), no es por completo ajeno a los diálogos, en Italia y en España, pero se da sólo en aquellos que introducen personajes y situaciones cómicas en las que el interlocutor se ajusta a una *koiné* burlesca heredada. Buenas muestras son los remedos de griego con los que Pedro de Urdemalas consigue aterrorizar a Juan de Voto a Dios y a Mátalascallando en su primer encuentro, en el camino francés del *Viaje de Turquía*³¹ y, mucho más tempranamente aunque de significado más sencillo que en el ejemplo anterior, el Doctor Villalobos mimetiza la expresión portuguesa de la sirvienta regia en su *Diálogo entre Villalobos y la camarera de la reina*, enmarcado en una de sus epístolas.³² En este

²⁹ Para el enriquecimiento de las técnicas de *Celestina* en sus continuaciones literarias, y muy en particular la introducción de hablas específicas como aportación notabilísima al y del 'género,' es esencial el trabajo de K. Whinnom, "El género celestinesco: origen y desarrollo"[1984] en *Literatura en la época del Emperador. Academia Literaria Renacentista V* (Salamanca: Universidad, 1988), pp. 119-130. Sobre el habla pidgin en la *Segunda Celestina* debe consultarse C. Baranda, "Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario," *Revista de Filología Española* 69 (1989): 311-333.

³⁰ El recurso prolifera en obras diversas; v. por ejemplo el entremés titulado *La cuenta del montañés con el gallego* y los cuentos de gallegos recogidos en las dos *Floresta española* de, respectivamente, Melchor de Santa Cruz y Francisco Asensio, todos reunidos por Miguel Herrero García en *Ideas de los españoles del siglo XVII* (Madrid: Gredos, 1966), pp. 204, 207-209 y 219-220.

³¹ *Viaje de Turquía*, ed. F. Salinero (Madrid: Cátedra, 1980 y 1985²), pp. 106-108.

³² Impreso en *Algunas obras de Francisco López de Villalobos*, ed. A. M^a Fabié (Madrid: SBE, 1886), pp. 157-162.

caso, la precocidad de Villalobos puede explicarse porque es un excelente conocedor de Plauto y buen traductor del *Amphytrion*.³³

Por todas estas razones, considero que el *Capón* es más una "acción dramática" que una "novelita," "novela dialogada" o un "diálogo" (didáctico, satírico, moral, erudito, dramático o cuantos adjetivos se quieran añadir). Si hay elementos literarios diversos que conviven en la obra, no lo hacen como elementos aislados y yuxtapuestos,³⁴ sino integrados estructuralmente en una "acción dramática," la que jerárquicamente prima sobre los restantes. Las otras especies literarias, dejando al margen el prólogo como narración 'pura' independiente, aparecen intercaladas y dependientes de ese marco dramático: son diálogos, inserciones narrativas de distinta extensión y naturaleza³⁵ (que se dialogizan sólo si se convierten en intercambios efectivos de preguntas y respuestas, afirmaciones y réplicas orientadas a un fin argumentativo) y escenas bufas, cómicas y entremesiles de brevísimas dimensiones, además de unos diminutos diálogos dramáticos de transición. Si se quiere estudiar, como suele decirse, la 'coherencia' de la obra llamada el *Capón*, habrá que hablar de coherencia dramática, no de coherencia novelesca ni dialógica, aunque contenga narraciones y diálogos.

3.3. Los diálogos intercalados

Los diálogos intercalados dependen de ese marco dramático descrito y pueden analizarse ahora con más detalle. El primero de ellos, entre el capitán y el confesor (253-261) es un ejemplo de diálogo literario

³³ Es una de las piezas que componen el volumen misceláneo del *Libro intitulado los problemas de Villalobos...* (Zamora: J. Picardo, 1543), y modernamente, ed. A. de Castro en *Curiosidades bibliográficas*, vol. 36 de la BAE (Madrid: Atlas, 1950). También se mimetiza en clave cómica el habla de un portugués que se viste para morir en un cuentecillo introducido en *La pícaro Justina* (v. M. Herrero García, *Ideas* 140) y no debe olvidarse la *alcoviteira* de Gil Vicente en el *Auto das Barcas* (E. Asensio, *Itinerario* 49).

³⁴ Así lo piensa J. Gómez en un trabajo muy reciente que introduzco en el último momento, "Relato breve y diálogo didáctico (1600-1620)," *Lucanor* 9 (1993): 73-89; en p. 82. Desde un enfoque distinto, se refiere a varios diálogos compuestos durante el reinado de Felipe III que conservan puntos de contacto en muchos casos muy visibles con el grupo de textos que se analizan en el trabajo en prensa (ver nuestra n8).

³⁵ Las inserciones narrativas varían desde el cuentecillo al relato picaresco.

con acogida de elementos narrativos y dramáticos. Transcurre en la iglesia de los teatinos y la celda del confesor y tiene una estructura informativa, casi de entrevista, basada, de modo dominante y no exclusivo, en la fórmula pregunta (confesor) — respuesta (capitán), informe (capitán) — comentario (confesor), muy común en los diálogos narrativos. Eso permite contar su vida y caso al capitán, aunque el caso — dramático, no dialógico — ya era conocido del lector, quien había sido previamente informado en un monólogo de Montalvo (252-253). El capitán plantea su problema como asunto de conciencia (y a ello se hace referencia varias veces, por ej. otra vez en 266), lo que justifica su petición de ayuda (reconciliarse con la orden o seguir soldado con el alma en paz, que es su solución preferida); el confesor no puede absolverlo sin volver a la religión o al menos intentarlo (conflicto dramático, de nuevo), pero promete su gestión y así se conciertan para el día siguiente. El culpable de que Montalvo sea profeso es un capón, y los dos interlocutores comparten punto de vista sobre la aviesa condición de los castrados. Como recurso curioso, y presente en otros diálogos satíricos renacentistas, está un aparte dialógico que deja al margen al lector y hace cómplices y verosímiles a los interlocutores: el nombre del monasterio del que ha huido Montalvo sólo se pronuncia a la oreja del jesuita:

Confesor: [...] Dígame el monasterio.

Capitán.- Que me plaçe, pero en confesión.

Confesor.- Ya yo lo he entendido; yo lo recibo ansí. Muy bien conozco al prior que hoi es, y también a su amigo el capón. [...]. (260-261)³⁶

Este tipo de aparte de estirpe cómica deleitó sobre todo a Erasmo y los erasmistas españoles, como una forma de chiste para dar, en los diálogos, respuestas que no contestan a nada.

El segundo diálogo (265-270) es continuación del anterior entre el capitán y el confesor, y se desarrolla en el mismo espacio. En sendos diálogos de segundo grado — técnica conocida desde Platón —, los dos interlocutores intercambian noticias: el capitán cuenta su "entremés" sucedido con unas señoras y el confesor trae nuevas del "negocio" de

³⁶ V. entre otros ejemplos similares F. López de Villalobos, *Libro de los problemas*, "tractado segundo," 444b; Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, ed. J. F. Montesinos (Madrid: Clásicos Castellanos, 1969), p. 90; *El Crotalón*, ed. A. Vian Herrero (Madrid: Univ. Complutense - Servicio de Reprografía, 1982), vol. II:119 y III:91.

Montalvo. Se encadenan en la conversación diversos chistes que siempre acaban por mezclar la limpieza de sangre y la negra condición de los capones. Los dos dialogantes comparten punto de vista, y las intervenciones permiten sólo deducir diferencias de carácter y condición, de decoro dialógico, pues el confesor, aunque piensa como Montalvo, atenúa siempre las afirmaciones más volcánicas del soldado. Ya queda claro desde la segunda situación interlocutiva que el capitán saldrá de la orden si es manchado (270), que es la solución final del conflicto; para que se haga realidad sólo falta una mera formalidad administrativa: que el prior de la orden se informe personalmente del asunto. Quedan así emplazados para unos días más tarde. El que el término del problema sea tan prematuro no es algo accesorio, pues acentúa el carácter de entretenimiento del resto de la obra.

El tercer diálogo, entre el capitán y Velasquillo (272-304), combina dos fórmulas tradicionales: una itinerante, que predomina, y otra simposiaca, sirviendo las dos de disculpa para comentar las incidencias. Se introduce por una situación dramática y de equívocos, a base de monólogos. El equívoco al que antes ya me referí, es muy frecuente en los coloquios de herencia erasmiana, y es doble; primero Velasquillo toma por otro al capitán y luego, una vez escuchado su monólogo, lo intenta confundir por un momento, haciéndose pasar por un enamorado en el mismo instante en que Montalvo vive un intenso idilio con la naturaleza. Tras la anagnórisis 'de oídas' que dibuja a un Montalvo recto y generoso, y a un Velasco zalamero y burlón, se produce el intermedio simposiaco, después del cual se inicia el relato picaresco de Velasquillo, otra víctima de los capones. Lo peculiar de la autobiografía del muchacho es que repasa sus diversos amos, pero sólo se detiene en el caso del cura capón, por lo que su narración es en realidad un ensartado de cuentos y anécdotas folklóricas contra los castrados. Me interesa resaltar que, a diferencia de los otros textos menipeos a los que me he referido, la lectura 'ejemplar' de la autobiografía no se produce aquí más que en el pellejo del biografiado, pero no sirve para que el interlocutor discuta, se transforme o aprenda. Nadie pretende persuadir, convencer, ni discutir, sino pasar el rato porque, como los narradores sucesivos de algunas colecciones de cuentos orientales y otras posteriores, comparten punto de vista. El orden cronológico y expiatorio de las aventuras de Velasco no va encaminado aquí a asegurar la demostración del diálogo sino a entretener a su compañero de viaje.

Hasta tal punto hay comunidad de ideas entre los oradores que se disponen a definir entre los dos las características fisiológicas y psicológicas de los capones; lo hacen por el mismo procedimiento decoroso que emplean los diálogos 'serios' para formar un canon ideal,

sólo que naturalmente a modo de inversión bufa: Velasquillo pregunta como discípulo con conocimiento de causa y sólo excepcionalmente aporta una cita o un argumento de autoridad, en cuyo caso, además, es un versículo bíblico o una autoridad recibida por vía oral;³⁷ su función es la de impulsar con sus intervenciones la formación de ese daguerrotipo cómico del eunuco. El capitán, por su parte, es el más erudito de la sesión, y prodiga los argumentos de autoridad, argumentos por el ejemplo y por el anti-modelo. El diálogo acaba argumentativamente cuando Velasquillo, que ya odiaba de antemano a los capones por haber sufrido sus venganzas y caprichos, oída la sesuda disquisición de Montalvo, se confirma en sus conclusiones; el broche cómico se introduce también por el hecho de que Velasquillo se admire de que un militar pueda ser tan ilustrado, cuando sabe desde el principio de la conversación (272) que Montalvo es un fraile profeso. El resto de la situación dialógica es un coloquio de camino comentando las incidencias del paisaje hasta que llegan a Aceca, donde supone el capitán que podrá ver al rey; tal fórmula es digresiva. El final es una intervención de Montalvo programática de acción que sirve para fraguar el engaño de Velasquillo, es decir, ha vuelto el marco dramático como transición entre situaciones.

El cuarto diálogo tiene lugar entre el capitán, el criado y el capón (311-315), y es de camino. La situación tiene tres partes: una en la que se conversa (capitán-criado) en contra de los castrados mientras el capón va delante rezando en solitario; otra (capitán-criado-capón) en la que no hay discusión ni argumentación, sino insultos y casi pelea física. Se produce cuando el capón sale del silencio dialógico de sus oraciones, vuelve atrás y Montalvo se niega a hablar con él; el criado tiene que terciar para separarlos y asegurar que el capitán continúe viaje solo; esta última parte es un episodio cómico, tiene más bien carácter entremesil. Podría considerársela un 'antidiálogo,' o lo contrario de un diálogo. La porción final es una conversación del criado y el capón comentando lo ocurrido; el predominio del elemento dramático es muy visible en el ensartado de apartes entreoídos que el criado pronuncia, y el objetivo, una vez más, es profundizar la sátira contra los capones.

El último diálogo es brevísimo (319-321), concebido sólo para cerrar la obra y con función tópica de *conclusión*: transcurre en la misma iglesia de los jesuitas entre el capitán y el confesor. Intercambian otra vez noticias e informes en una estructura muy similar, aunque en miniatura,

³⁷ "Velasquillo. -Cuando servía a el fraile, me acuerdo que le oí predicando en una aldea una cosa de los capones que nunca se me ha olvidado [...]" (300).

a la del segundo diálogo; el teatino confirma que los compañeros de orden no admiten a Montalvo y así puede absolverlo. El desenlace llega no sin deslizarse antes la sátira contra los castrados y, por fin, se despiden, quedando en la atmósfera del lector un teatino recto y bondadoso, también incorruptible, y un capitán que además de espontáneo y vehemente ha rebelado ser manchado de sangre y, para más inri, limosnero y devoto de la Virgen del Sagrario.

3.4. Las transiciones y los episodios cómicos

Las transiciones tienen idéntica misión estructural que la de los monólogos colocados entre situaciones interlocutivas, es decir establecer nexos entre las escenas, asegurar el avance de la acción y mantener los movimientos y progresos del espacio y el tiempo. Cumplen este cometido las situaciones interlocutivas antes numeradas como 4 y 6. Tanto en una como en otra el personaje del labrador tiene, no más, la función de informante, primero de Velasquillo y luego del capitán. Cumplida su tarea, desaparece:

Velasquillo.- [...] este labrador me dirá quizá algo del gallego. ¡Ola hermano! ¿habéis topado por ese camino con un hombre sobre una mula buscando un muchacho, o un gallegüelo con un vestido de gerga (*sic*) y una maletilla de cuero?

Labrador.- Esta mañana topé camino de Aranjuez ese hombre de la mula y iba preguntando por el camino de Añover; ya stará allá; pero el gallegüelo muy cerca de aquí le vi yo, desviado un poco del camino, recostado sobre la maletilla; sin dubda es él según las señas. Si no se ha ido, çerca queda, pero aun quando haya caminado no puede ir un quarto de legua de aquí.

Velasquillo.- Dios os guarde, que me habéis dado una muy buena nueva. (305-306)

Y más adelante se reproduce una situación similar, mediando solo el cambio de interlocutor:

Capitán.- [...] Quiero preguntar por él a este labrador, que viene por el camino. -Ola hermano, ¿habéis topado por ese camino un mochacho desbarbado, sin capa, encima de un rozín?

Labrador.- Sí señor; por ese camino adelante va preguntando por un hombre que va en una mula, de quien yo le dixé que le había topado esta mañana, y por un gallego con una

maleta, de quien también le dí nueva que quedaba ahí cerca fuera del camino sentado, y el mozuelo apretó las piernas al caballo per (*sic*) alcanzarle, pero no sabré decir más a Vm.

Capitán.- ¿Irán muy lejos?

Labrador.- No, señor.

Capitán.- Dios os guarde.[...]. (308)

Es difícil deslindar — si no es por el dudoso criterio de la extensión — los que llamo episodios cómicos de lo que son el entremés, la comedia y la farsa, porque comparten argumentos, forma dramática, perspectiva humorística y satírica; en la formación de un género, las diferencias sólo se hacen claras con el tiempo, como recordaba Asensio (*Itinerario* 35) precisamente a propósito del entremés.

Los episodios cómicos, entremeses en miniatura o pequeñas escenas bufas, son los que he numerado como situaciones interlocutivas 5, 7, 9, 10 y 11. Agrupadas podrían formar dos farsas abreviadas o dos pequeños entremeses, si se entienden, en palabras de Lope, como "una acción y entre plebeya gente" o, en términos de Asensio, "vacaciones morales."³⁸

Las dos primeras están muy relacionadas, no sólo por los personajes que intervienen (engañadores, burladores, ingenuos e ilusos chasqueados), sino sobre todo porque en la primera de ellas se plantea el conflicto y, en la segunda, se anuda y por fin se resuelve. Las dos juntas constituirían un breve entremés por lo que contienen de robos, injurias, apaleamientos y chascos graciosos con tipos más o menos elementales que quieren provocar la risa. La núm. 5 reúne al mozo gallego y a Velasquillo (306-307). El pícaro ha alcanzado al mozo y planea engañarle para quedarse con la maleta, pero el gallego no se deja embaucar: el conflicto dramático en miniatura ha quedado planteado. La núm. 7 pone en escena a los dos personajes anteriores y al capitán (309-311), que en un monólogo de transición previo (308) ha exteriorizado dudas sobre la acción, ha rezado y, todavía, con una inocencia digna de mejor causa que recuerda la de algunos chasqueados por ignorantes en los entremeses en prosa de Lope de Rueda (Asensio, *Itinerario* 53), deja entrever que quiere confiar en Velasquillo, pese a que antes ya había lamentado el verse engañado por él (307-308).

³⁸ Lope en el verso 71 del *Arte nuevo*; en Asensio, *Itinerario* 17 y 35.

El conflicto anterior alcanza su nudo cuando Velasquillo intenta convencer al iluso capitán de que ha ido a buscar al gallego, sin tener tiempo para avisar a Montalvo, porque ha sabido que el ladrón estaba cerca y temía que escapara; el gallego, por su parte, trata de desenmascarar el engaño de Velasquillo, sin éxito, y cuenta su versión del robo de la maleta. Con la crueldad cómica y la insensibilidad específica de los entremeses, el capitán y Velasquillo amenazan con ahorcar y capar al hostigado gallego, lo que da paso al momento apicular del nudo dramático. Es el capitán quien abre el desenlace al soltar por fin al mozo y decidir ir solo hacia Toledo, deshaciéndose también de la compañía de Velasquillo. Dos cuestiones me parecen dignas de resaltarse, más allá de ciertos resortes de hilaridad muy fáciles de reconocer: una, que se ha presentado una escena dramática, no dialógica; con actos e incidentes, no con razonamientos. El conflicto se establece entre la pretensión de engaño de Velasquillo primero al capitán (fracasada) y luego al gallego (fracasada). El uno, Montalvo, continúa viaje solo — aunque guarde las formas — , pero con la maleta recuperada, y el otro, el gallego, conserva la vida — que no es poco — y pese a su fama de ladronzuelo obtiene una propina de cuatro reales que le da el capitán.

La otra cuestión es el interés de los personajes, y en especial del gallego, mucho más ambivalente en su composición literaria de lo que suelen ser los mozos bufos, y que escapa en alguna parte a la imagen tópica del gallego áureo. Ese lugar común satírico está fundamentado, según M. Herrero García (*Ideas* 202-219), en que la servidumbre de Madrid era de procedencia gallega, lo que acabó por crear un estado de opinión de antigalleguismo detectable en la literatura. El gallego es siempre tacaño, codicioso y miserable, incapaz de guardar secretos ni decir la verdad, aficionado al vino y maloliente, criado enredador, socarrón e interesado, torpe y negado de juicio. Algunas reacciones al tópico se encuentran, por excepción, en Cervantes, Lope o Tirso, en que alguno de éstos puede distinguirse por su valor, su sobriedad, su bizarría o su fidelidad (Herrero García 220-225). Bien es cierto que queda debidamente ambiguo el comportamiento del mozo del *Capón*, pues nada impediría el atribuirle sus puntas de codicia o de miseria, y su afición al enredo. Pero desde el momento en que tiene por contrincante a un muchacho más codicioso y embustero que él, y más urdidor de engaños, todos esos posibles rasgos se atenúan y hacen más relativos hasta emancipar al personaje de una comicidad burda. Otros no aparecen y, a cambio, exhibe algunas cualidades positivas: es activo, no pasivo como los simples de Rueda; no es nada lerdo, como lo son habitualmente los bobos entremesiles (Asensio, *Itinerario* 37-38; 54), sino inventivo, listo, astuto y rápido para captar las intenciones de Velasquillo; elocuente en su media lengua y valeroso para decir — incluso denunciar — la verdad

(en lo que es su 'versión' del robo de la maleta, pero sobre todo en poner al descubierto el doble juego de Velasquillo) y, en último término, valora a su manera la fidelidad. Su rasgo cómico más acusado es, por tanto, su jerga. En conjunto se puede asociar más al gracioso que al bobo, según la muy afinada y conocida diferencia que establecía Asensio (*Itinerario* 36-38).

Las tres escenas bufas restantes (situaciones interlocutivas núms. 9, 10 y 11, separadas por monólogos) también tienen relación entre sí y formarían un segundo entremés o una nueva pieza cómica. Sus protagonistas son el capón y su criado, de nuevo tipos de los caminos; sólo cambian el escenario y el tiempo: en Azuqueca, por la noche en la posada del aserradero, y por la mañana en la misma posada. La primera de las situaciones tiene por objetivo resaltar la cobardía del capón, y las dos restantes poner de relieve su miserable tacañería. Los rasgos del castrado son a veces comunes a los del sacristán típico de los entremeses, y los del criado conectan también con otros siervos truhanes y astutos (Asensio, *Itinerario* 23 y 37). Tampoco existe argumentación, sino incidentes y acción dramática. Sí hay, desde luego, contacto ideológico con el conjunto de la obra, en la denuncia de los eunucos: ahora se ridiculiza a otro capón concreto del que no se 'cuenta' nada, sino que se lo ve actuar en escena. Por ese motivo ideológico la situación adquiere la naturaleza de digresión, distracción o argumento secundario con respecto al razonamiento central, pero siempre que se acepte que estas escenas cómicas dependen directamente del marco dramático de la obra, no de ninguno de los diálogos intercalados, y actúan de modo semejante a los *lazzi* insertos como incidentes cómicos en la *commedia dell'arte*.

4. Los relatos picarescos

Suelen considerarse dos las narraciones picarescas del *Capón*: el prólogo, con la autobiografía de Vañuelos (245-252) y, en el interior de la obra, el relato de la vida de Velasquillo al capitán (276-290). Podrían verse notas de picaresco en un momento puntual de la biografía de Montalvo, el relato hecho al confesor de su vida desde que adquiere la condición de profeso de una orden innominada e inicia una peripecia de mendicidad y extorsiones de poca monta, hasta el presente de la narración, en que es soldado (257-259). Ninguno de ellos depende directamente del marco general de la obra.

La mayoría de las técnicas menipeas que he analizado en el *Diálogo de las Transformaciones*, *El Crotalón* y el grupo de textos lucianescos con él relacionados pueden rastrearse en los relatos

picarescos del *Capón*:³⁹ autobiografía de principio a fin, condición humilde del narrador, en posición marginal y excéntrica, series de amos, intento de ascenso social, sátira religiosa, construcción en sarta, papel educativo del ingenio y relación de la memoria con la venganza.

Algunas escenas recuerdan diálogos previos: en el prólogo (245-252), cuando Vañuelos, huido de la casa materna por hambre, se dirige hacia Burgos con el objetivo de instalarse como criado de algún señor, se encuentra en el camino con unos peregrinos falsos que viven de la mendicidad y le aconsejan esa 'profesión' antes que el servicio (245). Las páginas iniciales del *Viaje de Turquía* presentan una situación similar entre dos falsos peregrinos y zarlos estafadores (Mátalascallando y Juan de Votoadiós), y otro personaje, Pedro de Urdemalas, que por contraste vuelve aparentemente renovado tras su cautiverio entre los turcos; el encuentro creará, en torno a ese tema central, el hilo conductor de la argumentación — que es luego muy variada y compósita —, ya que Mata y Juan dependen del relato de Pedro para poder conservar con mejores resultados su *modus vivendi* y ser capaces de extorsionar a los incautos. Pero, a diferencia del *Viaje*, esa situación no se explota argumentativamente en el *Capón*. Y es que, como ya se dijo, este prólogo tiene muy poco que ver con los prólogos habituales que recomiendan y muchas veces exigen los diálogos renacentistas.

Tampoco faltan en las páginas picarescas, igual que en el marco y en el conjunto de la obra, el humor, la parodia, las resonancias folklóricas y las semejanzas de cronotopo, también todos ellos ecos menipeos y lucianescos. El tiempo de los relatos de Vañuelos y de Velasquillo no es un tiempo biográfico estricto, sino una selección de lo insólito dentro de esas biografías — muy en especial, en el caso de Velasquillo y también en el del capitán Montalvo, lo que afecta a capones —, suficiente para explicar la imagen posterior — presente de la narración — de los héroes, privados, concretos; es una serie irreversible de peripecias que deja huellas sobre los personajes, pero la sarta no se enhebra aquí en una serie temporal ilimitada, como ocurre cuando aparece el artificio transmigratorio. Al final de la 'carrera' en la que las concordancias o discordancias azarosas juegan un papel y el personaje observa el espacio sin asimilarse a él, el héroe es otro gracias a su acumulación de saber; saber que no necesariamente le otorga una condición angélica o de arrepentido, sino que puede hacer de él un cínico endemoniado, un ser amoral, un rebelde con causa o un acomodaticio, entre otras posibilidades combinadas.

³⁹ Remito al punto II.2 del trabajo citado en nuestra n8.

El primero de estos relatos carece de marco, es autónomo aunque se presente como prólogo de la obra; el segundo tiene como marco un diálogo entre Velasquillo y el capitán, igual que ocurre con el relato de este último, de considerarlo picaresco. No es infrecuente el que las narraciones picarescas se inserten en un marco dialógico. F. Cabo Aseguinolaza estudia las diversas posibilidades de presentación del destinatario de la autobiografía. En el caso del *Capón*, el relato picaresco de Velasquillo es una "autobiografía tutelada" por un marco que se superpone al relato del pícaro (Cabo, *El concepto de género* 53). La forma autobiográfica se plantea como ansia de sobrepasar el ejemplo del *Lazarillo* (Cabo 47-48), como afianzamiento de la ficción y ruptura del pacto autobiográfico tal y como lo formula Philippe Lejeune, es decir como afirmación textual de la identidad entre autor, narrador y personaje (Cabo 69). Es un ejemplo entre otros de obra "donde el pícaro sí cuenta su vida para satisfacer la curiosidad de un destinatario específico en el marco claramente perfilado de un relato o un diálogo que contiene la narración propiamente picaresca" (Cabo 65, otra vez en 115 y 125), a diferencia del *Lazarillo*; por este motivo obliga al lector implícito "a ocupar su lugar natural en una órbita ajena a la narración" (Cabo 115). El capitán es narratario explícito y personalizado, receptor privado e individualizado; él y Velasquillo, como narratario y narrador respectivamente, son simultáneos a la emisión en la situación de la narración (Cabo 119).⁴⁰ En cuanto a la forma expresiva, el estilo "oral" del pícaro no es característico de todas las obras picarescas, pero sí de aquellas donde el pícaro no escribe sino que habla, como en los relatos del *Capón* (Cabo 104).

5. Conclusiones

No estamos, en resumen, ante un diálogo lucianesco compuesto por contaminación y transposición (aquí de comedia humanística y

⁴⁰ Hay, en cambio, algo no compartible: según Cabo, Velasquillo está en inferioridad de condiciones, en situación de sometimiento, con respecto al interlocutor de su historia, no como otros pícaros en relaciones de camaradería (55). Y otra vez: "Velasquillo, en el *Diálogo del Capón*, relata sus peripecias al capitán, de quien en ese momento es criado," y como Andrés de *La desordenada codicia* "se transforman en autobiógrafos para entretener, es decir, ofrecer espectáculo a sus narratarios respectivos" (135). No encuentro huella en el texto que permita deducir que el muchacho es criado del capitán; éste le da de comer y le promete ser su escolta en el camino, pero parecen unidos por la amistad, que Montalvo le ofrece primero ("olgaré mucho de vuestra amistad"—273) y confirma más tarde ("Por la amistad que hemos trabado"—285).

narración picaresca), sino ante una acción dramática con ensartados en forma de diálogos, de episodios cómicos y de relatos, que crean una obra híbrida en la que pueden rastrearse, como se ha hecho, las influencias de *Celestina* y su descendencia, de la picaresca, de Luciano y de la tradición satírica menipea, pero que no crean genéricamente un diálogo.

El tema central de la obra, dejando al margen el prólogo al lector, es la crítica a la naturaleza y condición aviesa de los capones, pero ese tema se establece y se resuelve estructuralmente desde un marco dramático. Ni las aventuras ni los razonamientos de camino están ordenados al cumplimiento de unas premisas iniciales de la argumentación ni, más que muy débilmente y en momentos puntuales, al desarrollo de una prueba argumentativa. Se sustituye la ficción dialogal y la ficción narrativa, como elementos organizadores, por una peripecia dramática doble. En el *Capón* compiten el diálogo (derecho a averiguar o a compartir la verdad), la narración (la fantasía del motivo narrativo) y el drama (la ilusión de juego escénico). El primero y el segundo se subordinan al tercero, por lo que pierden protagonismo. Esos elementos literarios de estirpes distintas no están yuxtapuestos ni aislados; todo se motiva en el texto, unas veces más galanamente que otras, pero siempre hay una jerarquía que prima y, por tanto, que estructura la obra desde el punto de vista genérico como acción dramática.

Esta acción dramática tiene a su vez un linaje, híbrido ya en su origen: el que une por igual a *Celestina* y sus antecedentes — los tipos, asuntos, atmósfera y enredos presentes desde el teatro romano a la comedia humanística —, a cierta literatura narrativa oral o escrita — de la facecia folklórica a la novela picaresca — y a la confluencia de ambas en los entremeses en prosa, en especial desde que Lope de Rueda los urbaniza (Asensio, *Itinerario* 19 y ss.; 40). La acción dramática del *Capón* no prescinde tampoco de ciertas pinceladas de realidad contemporánea con sus tipos, habla y costumbres, sin confundir eso con el realismo literario ni negarle vuelo imaginativo. De todos esos ingredientes nace un nuevo guisado en el que se cuenta con una base celestinesca esencial, la misma que lega como acicate el texto de Rojas al teatro y la novela sucesivos: la posibilidad de que criaturas viles puedan convertirse en brillantes protagonistas, orgullosos de exhibir o simular un honor en medio de la infamia y la deshonra (Asensio, *Itinerario* 30) y no ser meros resortes de hilaridad. Tipos de camino, prófugos, maleantes, criados y truhanes de diversa condición y pelaje — con la única excepción del teatino — se cruzan aquí en un itinerario definido para producir diálogos cómicos ágiles y vivaces, aportando cada uno su matiz de lenguaje y su tonalidad local. La adopción de la prosa es paso clave que ya habían

dadó Rojas (con imitadores y continuadores) y Lope de Rueda (también con sus derivados), como forma de hacer posible dentro de su minúsculo dominio el remedo de las inflexiones de una conversación y la exploración nueva de sus modismos, sus gracejos, sus variaciones dialectales y la variedad de sus jergas.

Como en la comedia, más que en el entremés, se restaura el orden antes perturbado, aunque sea con la ambigüedad de las parodias. Considerado el conjunto del texto hay secuencia causal y unidad relativa, no comparable a la laxitud estructural que caracteriza a los entremeses de breves dimensiones.

Torcuato Tasso no hubiera dudado de que el *Capón* no era un diálogo, de acuerdo con las palabras que introduce en su *Discorso*:

[...] pur questi medesimi dialoghi [se refiere a algunos diálogos platónicos como el *Critón*, el *Fedón* o el *Banquete*, que se definen como trágicos o cómicos] non son vere tragedie, ovvero commedie; perchè nell' une, e nell' altre le questioni, e i ragionamenti son descritti per l' azione: ma nei dialoghi l' azione è quasi giunta de' ragionamenti: e s'altri la rimovesse, il dialogo non perderebbe la sua forma.⁴¹

Siguiendo con los términos de Tasso, si en el *Capón* suprimiéramos la acción, que es la que determina y engrana los discursos y parlamentos, la obra perdería también su forma.

Tristan



⁴¹ T. Tasso, "Dell' arte del diálogo," en *Dialoghi di Torquato Tasso* (Pisa: N. Capurro, 1822), pp. i-xiv, en iv; (ed. crítica y comentada por G. Baldassari en *La Rassegna della Letteratura Italiana* 75 [1971]: 93-134).

Francisco Narváez de Velilla

DIÁLOGO INTITULADO
EL CAPÓN

Prólogo y edición de Víctor Infantes
y Marcial Rubio Áquez



MADRID 1993

Visor Libros

ITINERARIOS URBANOS EN LA CELESTINA DE FERNANDO DE ROJAS

Patrizia Botta
Università di Roma

La *Celestina* de Fernando de Rojas (=LC), publicada por primera vez en 1499, está ambientada, como todos saben, en una ciudad española de fines del siglo XV que su autor ha dejado sin nombrar.

Ya varios críticos¹ han apuntado que es una obra fundamentalmente urbana, no sólo por el escenario elegido y por los personajes que en ella actúan — todos ellos tipos ciudadanos — sino también por reflejar la nueva economía dineraria que, frente a la rural, también hallaba su cabida en las ciudades, donde circulaban la moneda y varias clases de bienes materiales. Urbanos son también, en la obra, el deseo de lucro, la búsqueda del placer y gasto superfluo, la ostentación de la casa y la constante preocupación por las apariencias. En palabras de J.A. Maravall:

el mundo social celestinesco es un producto de la civilización urbana, en correspondencia con el auge que ésta toma en el Renacimiento...LC es un típico, inconfundible producto de la cultura ciudadana. (60-61)

En efecto, es el mismo texto el que deja bien claro que el lugar donde se desenvuelve la acción dramática es una "ciudad" (y no una 'aldea' o una 'villa'), siendo además frecuentes las menciones de la

¹ Entre ellos Maravall y Samonà. Ver la Bibliografía.

palabra en la obra: se cuentan 23, de las que la más famosa es la que profiere en el Auto III Celestina:

En esta ciudad nascida, en ella criada, manteniendo honrra, como todo el mundo sabe, ¿conocida, pues, no soy?²

Y esta ciudad no sólo es subrayada mediante su nombre, sino también es evocada constantemente a través de sus numerosos componentes materiales, como veremos más adelante.

Ahora bien: la ciudad en que está ambientada LC no es mero telón de fondo: muchas de las escenas se dan directamente en la calle, o delante de una iglesia o detrás de una puerta. Sus espacios reales sirven a la acción del drama, son necesarios para que los acontecimientos se preparen o incluso ocurran. Como todos recordarán, la acción de LC está íntimamente ligada a los movimientos que realizan ciertos personajes para trasladarse de un lugar a otro, o mejor, de una casa a otra, comenzando por su personaje central, Celestina, que el mismo texto define como "trotaconventos" (II.77), con evidente alusión textual al *Libro de Buen Amor*.

En la obra son cinco las casas que se nombran: tres son las casas principales (de Calisto, de Melibea, de Celestina), y dos las casas secundarias (de Areúsa y de Centurio). Además hay acciones que se desenvuelven en la iglesia y otras que se nos cuentan como ocurridas en la plaza. Las calles que unen ese conjunto de moradas y de sitios forman una densa red urbana que es recorrida por varios personajes de la obra, en una larga serie de viajes de ida y vuelta, o en un amplio sistema de movimientos que configura lo que Samonà ha definido como la "estructura itinerante" de la obra (232-36). Y si algunos de esos viajes son narrados, otros en cambio, la mayoría, ocurren directamente en la escena, es decir, formando parte de la acción dramática y dando lugar a varios parlamentos callejeros, o bien a soliloquios por el camino.

² Las citas celestinescas proceden del texto publicado en Zaragoza 1507, del que estamos llevando a cabo una edición. Para comodidad del lector, de aquí en adelante indicaremos para cada una el personaje, el auto y las páginas correspondientes en la edición Alianza llevada a cabo por Dorothy Severin en 1969. En el caso presente se trata de Celestina, III.81.

En efecto, son 27 las escenas que se pasan enteramente en la calle,³ repartidas, a lo largo de la obra, entre todos los actos salvo el VI (todo él en casa de Calisto), el XV (en casa de Areúsa), y el XVI, el XX y el XXI (los tres en casa de Pleberio). Los trayectos recorridos durante la acción son 6:

1. El que une las casas de Calisto y Celestina y es el más frecuentado, con varias escenas que se dan en él: I.58, III.79, V.103, VII.119, IX.142;
2. El que va de la casa de Celestina a la de Melibea: IV.86, V.102;
3. El que une las casas de Calisto y Melibea: XII.169, XIV.192, XIX.218;
4. El que va desde la casa de Calisto a la de Areúsa: VIII.135;
5. El que une las casas de Elicia/Celestina y Areúsa: XVII.209;
6. El que une la casa de Melibea a la iglesia de la Magdalena: XI.163.

Los personajes que resultan ser más callejeros durante la acción son, ante todo, Sempronio, con 11 presencias en la calle, seguido por la alcahueta y Pármeno, con 10 presencias cada uno, luego Calisto, Sosia y Tristán (con 7) y en fin Elicia, Lucrecia y Alisa (con 1).

Quienes profieren monólogos por el camino son Celestina, que recita dos (en IV.86 y en V.102), Pármeno (uno en VIII.135), y Elicia (uno en XVII.208). Quienes dialogan más a menudo son Celestina y los dos criados, luego Sempronio y Pármeno, Calisto y sus siervos, y en fin los cuatro juntos, es decir la alcahueta, Calisto y sus criados.

Ahora bien: los recorridos que estos personajes realizan en cada una de esas situaciones callejeras siguen los itinerarios urbanos de una ciudad española medieval. La ciudad, aunque no esté especificada, se nos presenta nítida a los ojos, pormenorizada en sus detalles concretos, en su vida diaria, y hasta en sus voces y pregones. Ya María Rosa Lida en los años '60 había trazado un 'inventario' de los elementos ciudadanos presentes en la obra de Rojas, en un capítulo no aprovechado para su monografía *La originalidad artística de LC*,⁴ que se publicó póstumo y que aquí retomaremos completándolo y ampliándolo con varios datos nuevos.

De la ciudad se nos nombran ante todo sus habitantes, que pertenecen a distintas clases sociales (ricos, caballeros, clérigos, criados,

³ Hemos tenido en cuenta la división en escenas establecida por Czarnocka, de la que hemos entresacado las 27 escenas callejeras mencionadas.

⁴ Ver en la Bibliografía, Lida, «El ambiente concreto en LC».

prostitutas) y que además ejercen gran cantidad de oficios: entre la gente de justicia, por ejemplo, se nombran el juez (Calisto, XIV.194),⁵ el alcalde (*Ibid.*), el veedor y regidor (Celestina, III.85), el procurador (Celestina, III.80), los falsos testigos (Celestina, VII.125), el alguacil (Sempronio, XII.176), el pregonero (Sosia, XIII.187) y el verdugo "bozeador" (Calisto, XIV.195).

Sabemos además que hay médicos (Celestina, X.155), cirujanos (Celestina, III.82) a la vez que parteras (Celestina, VII.123) y físicas de niños (Pármeneo, I.61). Una larga serie de oficios típicamente ciudadanos es la que Pármeneo, en su famosa descripción, enumera deteniéndose en los más ruidosos, o sea, herreros, carpinteros, armeros, herradores, caldereros, arcadores, peinadores y tejedores (Pármeneo, I.59-60). Además, hay curtidores que trabajan en las malolientes tenerías (Pármeneo, I.60 y 67; Lucrecia, IV.88; Melibea, IV.92), como también se alude al orfebre (Celestina, I.73), al albañil, al buhonero (Sempronio, IX.145), al mesonero de la plaza y al hortelano (Sempronio, XII.176), al rufián espadachín (Argumento, XV.197) y al ladrón (Alisa, X.162).

Entre los oficios típicamente femeninos, tenemos ante todo los que se indican para Celestina, que en la descripción de Pármeneo son seis, y "más de treinta" en frase de Lucrecia, a saber: "labrandera, perfumera, maestra de hazer afeites e de fazer virgos, alcahueta e un poquito hechicera" (Pármeneo, I.60). Además "perfuma tocas, haze solimán...conoce mucho en yervas, cura niños y aun algunos la llaman la vieja lapidaria" (Lucrecia, IV.88). También son mencionadas las pasteleras (como la madre de Areúsa, XV.202), las hilanderas y corredoras de hilados (Celestina, III.83), las prostitutas y las criadas (como Lucrecia).

En cuanto a la ciudad en que vive la gran galería de tipos mencionados también se nos presenta en sus detalles materiales, que a lo largo de la obra se nos pincelan reiteradas veces, como ya se ha dicho. Si miramos a las construcciones urbanas, en el campo de las viviendas son muchas las palabras mencionadas, entre ellas *casa* (desde luego muy frecuente), y después *morada*, *posada*, *edificio*, *palacio*, *puerta*, *portón*, *torre*, *azotea*, *paredes*, *ventana*, *techo* y muchas más. También se nombran algunos edificios públicos, entre ellos varias veces la *iglesia*, para la que incluso

⁵ A partir de este momento, daremos tan sólo un ejemplo para cada una de las palabras mencionadas, salvo en un par de casos. En el presente, se trata de Calisto, XIV.194.

se nos dan dos nombres propios (la de la Magdalena,⁶ en la que Celestina concierta sus tramas y la de San Miguel, donde sirvió Sempronio [XII.176]); iglesias, además, de donde claman varias veces las campanas (Melibea, XX.229), o adonde los personajes van a misa (Calisto, VIII.140). También se habla de *templos* y de *monasterios* (Sosia, XIV.192; Pármemo, I.61), y entre las demás construcciones se citan el *hospital* (Celestina, VII.120), el *sepulcro* (Pleberio, XX.226), el *cementerio* (Celestina, VII.122), las *tenerías* (Pármemo, I. 60 y 67; Lucrecia, IV.88; Melibea, IV.92) y el *burdel* (Pármemo, I.65) (o *putería* [Areúsa, XV.198]).

En cuanto a la vida y a la organización de la ciudad, se nos habla de la *feria* (Melibea, IV.91; Pleberio, XX.233), de las *tiendas* (Elicia, IX.145), de la *plaza del mercado* (Celestina, VII.124) con sus voces y sus *pregones* (Sosia, XIII.186), donde también se ejecutan a los "públicos malhechores" (*Ibid.*) o se empicotan a las hechiceras (Lucrecia, IV.88; Celestina, VII.124), o incluso se corren toros (Celestina, VI.108). También se nombra varias veces al *mesón* (Sempronio, VIII.136), a las *tabernas* y a los *bodegones* (Celestina, III.82). Y no falta el *reloj* (Celestina, XI.165), que con sus toques marca el tiempo y organiza la vida cotidiana de los ciudadanos, máxime la del impaciente Calisto.

En cuanto a los aspectos urbanísticos de la ciudad, se nombran las afueras o los *arrabales* (Elicia, XV.199), con las *tenerías* cerca del río, y dentro de la muralla se habla de los *barrios* (Lucrecia, IV.88) y de sus moradores o *vezinos* (Alisa, IV.90), a la vez que se alude a las distancias que hay que recorrer, se nombra varias veces a la *plaza* (Sempronio, VIII.140) y, sobre todo, se habla de las *calles*, siendo esta palabra una de las más frecuentes en este campo léxico, alcanzando 32 menciones (proferidas, en su mayoría, por la andariega Celestina⁷). A éstas hay que añadir 20 menciones más de su sinónimo, *camino*,⁸ que a su vez enriquece la indicación de los muchos itinerarios urbanos que los personajes tienen que recorrer. Pero el léxico de la caminería en LC también dispone de palabras como *encrucijada* (Celestina, VII.124), *puente* (Celestina, III.80), *rincón* (Elicia, XV.198), y luego de varios verbos de movimiento (como *ir*, *venir*, *andar*, *caminar*, *pasar*, *pasear*, *aguijar*, *haldear* - éste referido a Celestina-, y además *huir*, *escapar*, *rondar*, *rodear*, *alcanzar*, *entrar*, *salir*, *subir*, *bajar*, *encontrar*, *topar*, *llevar*, y muchos más). Cuenta a

⁶ Por ejemplo la escena primera del auto XI.163 y ss. Ver también nuestra n12.

⁷ Celestina: III.82, IV.87, VII.123, VII.132, XI.163, XI.167, XII.180.

⁸ Celestina: III.82, III.83, IV.86, VII.125, X.160.

la vez con términos relacionados con el acto mismo del caminar, como *pies* (Celestina, IV.98), *zapatos* (Celestina, XI.167), *pasos* (normalmente referidos a la alcahueta: Celestina, III.81 y 85; IV.86; VII.126), y en fin, con palabras que indican los componentes materiales de la calle: *poyo*, *calzada*, *muro*, *cantos* (Celestina, XI.167), *suelo* (Sempronio, V.103; Pármeneo, V.105), *tierra* (Calisto, I.64). También hay los numerosos obstáculos que en la calle se encuentran, como *piedras* (Celestina, IV.87; Melibea, XX.230), *hoyos* (Melibea, XIV.189), y que la vuelven peligrosa para una mujer de edad.

En la calle, como se ha dicho, se desenvuelven muchas de las escenas incorporadas a la acción, y ello ocurre tanto de día como de noche, cuando las calles son más temerosas, porque son oscuras y desiertas (Calisto, XII.169) y se corre el riesgo de asaltos (Celestina, XI.167; Pleberio, XXI.233) o de violaciones que vuelven necesario escoltar con pajes y hachas a Celestina (Pármeneo, VI.112), o incluso son peligrosas porque pasa el alguacil, la ronda (Sempronio, XII.176), o porque se oyen ruidos improvisos y siniestros (Melibea, XII.176; XX.230; Calisto, XIX.223), que, no se olvide, a Calisto le serán fatales.

Por lo demás, hay que decir que en el texto de LC todas las indicaciones de la ciudad surgen de los parlamentos entre los personajes, mientras las referencias a la calle se dan tanto en el diálogo, a manera de acotación, como en los *Argumentos*, a manera de leyenda o de titulillo (*Argumentos*: V.102, XI.162 y XII.168).

Por lo que concierne a las varias fases de la redacción del texto, podemos observar que un pequeño grupo originario de términos de caminería se halla ya en la primitiva redacción de la obra (o *Esbozo* del I Auto),⁹ siendo después sumamente enriquecido en la *Comedia*¹⁰ y escasamente aumentado, o apenas mantenido, cuando no eliminado, en las interpolaciones de la *Tragicomedia* posterior.¹¹ Es decir que el núcleo principal de las palabras camineras y ciudadanas pertenece a la parte que

⁹ Entre ellos, *ciudad*, *calle*, *camino*, *plaza*, *tierra*, *vezindad*, *pie*, *piedra*, *pared*, *iglesia*, *monasterio*, *templo*, y además los oficios enumerados por Pármeneo.

¹⁰ En la *Comedia*, amén de aumentar las menciones de cada una de las palabras ciudadanas y camineras ya aparecidas en el *Esbozo*, se introducen varios términos nuevos, a saber: *torre*, *muro*, *suelo*, *barrio*, *feria*, *mercado*, *tienda*, *passos*, *haldear*, *aguijar*, *cementerio*, *hospital*, *taberna*, *mesón*, *alguacil*, *médico*, *cirujano*, etc.

¹¹ En la nueva redacción en 21 actos se introducen muy pocos términos nuevos, entre ellos: *edificio*, *cantos*, *hoyos*, *calzada*, *poyo*, *zapatos*, *bodegones*, *alcalde*.

se puede atribuir a Rojas, y ello además concuerda con el desarrollo de la acción dramática, ya que los personajes portadores de la gran mayoría de términos, que a su vez son los personajes más andariegos, o sea Celestina, Sempronio y Pármeno, mueren, como es sabido, en el auto XII. Curiosamente, el autor de las *Adiciones* ha usado muy poco ese campo léxico, mientras, por el contrario, en el *Auto de Traso*, añadido al texto a partir de 1526, vuelven a ser muchísimas, aun en pocas páginas, las referencias a las calles y a la ciudad.¹²

Interesante es notar, además, que en el texto no faltan los refranes de la calle, como por ejemplo estos dos que profiere Celestina en el auto XI: "no da passo seguro quien corre por el muro," y "aquel va más sano que anda por llano" (Celestina, XI.167). Y éstos amén de muchos otros proverbios alusivos al caminar o incluso a la ciudad, a sus casas y a sus puertas, que encontramos a lo largo de LC¹³ y que también volvemos a leer en el *Auto de Traso* añadido en 1526.¹⁴ El recurso al refrán callejero o caminero demuestra, a nuestro parecer, que calles, caminos, plazas, y la misma ciudad son tan vivos y tan omnipresentes en LC que incluso aparecen cristalizados en fórmulas, o lexicalizados en frases hechas con las que el autor nuevamente los propone a la atención del lector, bajo un traje lingüístico pre-fijado y encima haciéndole un guiño al acudir al patrimonio mnemónico común.

¹² Ver en la edición llevada a cabo por Manuel Criado de Val (Madrid: CSIC, 1958) la pág. 314, renglón 11, y además las pp. 314.16, 314.24-25, 314.27-28, 315.8, 315.28, 315.34-37, 316.11, 316.23, 316.36, 317.4, 317.8-9, 318.3-17, 318.28-30, 318.32, 319.3, 319.12.

¹³ Por ejemplo "las paredes han oídos" (Sempronio, I.59), "los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades" (Celestina, I.68), "a tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo" (Celestina, I.69), "la distancia de las moradas no despega el amor de los corazones" (Celestina, IV.89), "hablas de la feria según te va en ella" (Melibea, IV.91), "pan y vino anda camino, que no moço garrido" (Celestina, IV.94), "la vieja como yo que alce sus haldas al passar del vado" (Celestina, V.103), "nunca da menos de doze, siempre está hecho reloj de mediodía" (Pármeno, VI.110), "nunca harás casa con sobrado" (Celestina, VII.), "hecho tablilla de mesón, que para sí no tiene abrigo y dale a todos" (Sempronio, VIII.136), "el sutil ladrón siempre rodea las ricas moradas" (Alisa, X.162), "te hizo alcalde mengua de hombres buenos" (Calisto, XIV.194), "quiero ir abrir, que es loco o privado" (Areúsa, XVII.209), y "a essotra puerta" (Sosia, XIX.224).

¹⁴ Ver por ejemplo en la ed. Criado cit.: "por mejor tengo ir solo que mal acompañado" (Centurio, 314.20), "huesped con sol..." (Centurio, 315.26), "muerto es por quien tañían" (Traso, 317.15).

Todo el ambiente urbano celestinesco que acabamos de señalar también es muy evidente en las viñetas de las ediciones antiguas del texto, que van ilustrando, o mejor 'historiando', el contenido de la obra que acompañan. Así, por ejemplo, como puede verse en las reproducciones adjuntas (hoja A), al lado de las figuras que indican a las *dramatis personae* al comienzo de cada auto, nunca falta en posición lateral o central la representación de una ciudad, que a veces incluso es doble, como puede apreciarse en las láminas 1 y 4.

Además, en algunas ediciones primitivas, los grabadores han dado gran relieve al tema de la calle, captando perfectamente la evidencia y el sentido que ésta tiene en la obra de Rojas: así por ejemplo, como puede verse en la hoja B, en la edición de Burgos de 1499 hay gran profusión de escenas callejeras, con varios personajes que caminan, tocan a las puertas, salen, entran, dialogan o bien van solos profiriendo soliloquios. En la misma hoja (lámina 9), otra edición antigua, la de Valencia 1514, representa en su portada una plaza donde se supone está la casa de Melibea, con su huerta toda llena de flores.

La huerta de Melibea sigue siendo el tema de las ilustraciones siguientes (hojas C y D), en las que se reproducen las portadas de cuatro ediciones antiguas, todas ellas alusivas al encuentro entre los dos amantes yendo Calisto en busca de su halcón (que en tres de ellas está representado; a veces con un caballo que confirma el motivo de la caza). Curiosamente, en casi todas las ediciones antiguas la huerta de la portada difiere de la que figura en los autos XIV y XIX (hoja D): si bien algunos elementos son comunes (vuelven a aparecer flores y árboles, y sobre todo cipreses), cambian sin embargo los elementos arquitectónicos de la casa de Melibea, aun dentro de una misma edición (véase para Burgos 1499, hoja C, lám. 1 y hoja D, lám. 1, y más sensiblemente para Valencia 1514, hoja B, lám. 9 y hoja D, láms. 3 y 4). La última serie de viñetas (hoja E) representa la muerte de Celestina y la ejecución de Pármeno y Sempronio ambientada en la plaza principal de la ciudad.

En su conjunto esas ilustraciones parecen adherirse al ambiente evocado en la obra de Rojas, incluso reproduciendo algunos detalles ínfimos, como las piedras que abundan por las calles y que dificultan el acto del caminar, según refiere varias veces Celestina, y ello ocurre por ejemplo en las viñetas de Burgos 1499 (hoja B, láms. 2 y 4) y de Valencia 1514 (hoja D, láms. 2 y 3). Por último hay que decir que en las ilustraciones faltan en general los elementos locales, e incluso en algunas de ellas (hoja A, láms. 1 y 2) las casas representadas parecen más bien nórdicas, quizás por ser más familiares a los tipógrafos primitivos, en su mayoría suizos o alemanes.

La falta de elementos locales, en realidad, es la otra cara de la medalla de los aspectos urbanos de LC. Característica, en ese sentido, es la escasez de nombres propios de tipo geográfico¹⁵ o urbanístico en el texto: entre las calles, se nombran tan sólo dos, y encima con rótulos de lo más genéricos, o sea *la calle del Arcediano* (Celestina, XI.163), situada cerca de la iglesia de la Magdalena, y *la calle del Vicario Gordo* (Sosia, XVIII.212), a las espaldas de la casa de Melibea. Ambas, como se ve, parecen calles no rotuladas y denominadas así más bien por el nombre de sus habitantes (el segundo incluso podría identificarse con "el ministro el gordo" de que se habla en el Iº auto [Celestina, I.57]). También las dos iglesias que nos son especificadas (la Magdalena¹⁶ y San Miguel (Sempronio, XII.176) carecen de caracterización local, siendo que en varias ciudades españolas las hay con este nombre. Los únicos nombres propios que parecen implicar reminiscencias de una determinada localidad de España son los que mencionan Sempronio y Pármeno en el auto XII, o sea "los frailes de Guadalupe," famoso monasterio de los Jerónimos en provincia de Cáceres, y "Mollejas el hortelano" (Pármeno y Sempronio, respectivamente, XII.176) que según han demostrado Valle Lersundi y Gilman constituye una reminiscencia personal de Rojas de la Puebla de Montalbán.

La ciudad de LC no se nombra, aunque esté tan pormenorizada su descripción: pese a tanto realismo, permanece anónima y sigue lanzando su desafío a todo lector que quiera identificarla a toda costa. Si bien ésta ha sido una discusión muy animada a fines de siglo pasado y

¹⁵ En realidad en LC se nombran a varias ciudades españolas y extranjeras, pero nunca para localizar a la acción del texto: por lo general, su mención sirve para recordar alguna calidad sobresaliente de la ciudad o bien forma parte de alguna frase hecha: por ejemplo, entre las españolas: "ganada es Granada" (Celestina, III.80), "en una hora no se ganó Zamora" (Celestina, VI.114), "broqueles de Barcelona" (Centurio, XVIII.216), "capacetes de Calatayud" (*ibid.*), "caxquetes de Almacén" (*ibid.*). También se citan los vinos de Monviedro, Luque, Toro, Madrigal y San Martín (Celestina, IX.152). La única ciudad que es nombrada en relación a LC misma es Salamanca ("Yo vi en Salamanca la obra presente" Octavas Acrósticas.39). Entre las ciudades extranjeras se nombra a Roma (I.49, VII.124, XIV.195, XX.228), Milán (Carta.36), Venecia (VII.134), Atenas (XIV.194, Octavas de Proaza.238), Troya (IV.97, VI.115), Jerusalén, Belén (I.56), y también se menciona a Egipto, Judea, Macedonia, Capadocia, Bitinia, etc.

¹⁶ Calisto, VIII.140, Pármeno, IX.147, Argumento, XI.162, Celestina, XI.163, Calisto, XII.174.

principios del presente,¹⁷ en las últimas décadas no han faltado los estudiosos que la han vuelto a cultivar: así por ejemplo en 1958 Azorín coordinaba un "Debate sensacional" sobre el tema "¿Dónde colocamos la acción de LC?," en las "Páginas Literarias" del periódico *Arriba*,¹⁸ invitando para ello a los defensores de las tesis más opuestas. O incluso, más recientemente, pese a los innúmeros juicios críticos que dejaban sentado que se trata más bien de una ciudad ideal con reminiscencias de varias castellanas,¹⁹ y pese a las exhortaciones a dejar de lado ese afán de encontrar los 'modelos vivientes' a toda costa, como por ejemplo las de Kirby, no han faltado los trabajos que han vuelto a plantear la cuestión de la localización de la obra. Y sobre todo, a las tradicionales candidatas como Sevilla, Toledo, Talavera, Cuenca, y otras más,²⁰ se ha vuelto a proponer recientemente Salamanca,²¹ a base de testimonios muy antiguos,²² de tradiciones folklóricas locales,²³ de alusiones

¹⁷ Ver la reseña crítica y la bibliografía citada por M. R. Lida en la nota 6 de la p. 163 de su *Originalidad*.

¹⁸ Ver Bibliografía, s.v. Martínez Ruiz.

¹⁹ Así opinaron varios estudiosos, entre ellos Menéndez Pelayo, Lida de Malkiel, Maravall, Gilman, Rodríguez Puértolas, etc.

²⁰ Para las distintas posturas de los críticos al respecto, ver nº 6 de M. R. Lida (citado) y además el "Debate sensacional" (citado). Los principales argumentos fueron, para Sevilla, los navíos que se ven desde la torre de la casa de Melibea (Melibea, XX.227), para Toledo, la existencia de las tenerías, de la calle del Arcediano, de la iglesia de la Magdalena y de la de San Miguel (pero todas ellas han sido localizadas también en otras ciudades españolas, entre ellas Salamanca); y para Talavera de la Reina, la visita del embajador francés (Ruiz y Villasante), de que se habla en el auto I (Pármemo, I.62).

²¹ Posteriormente al "Debate" citado, la defendieron, entre otros, hacia el final de los años '50, Maldonado de Guevara y Romero Sarráchaga, luego en la década de los '70, Rubio García y Castellanos, y en años más recientes, Severin/Snow, Russell, Michael y Márquez Villanueva.

²² Entre los testimonios antiguos que aluden a la casa de Celestina en Salamanca aducidos por los estudiosos, ante todo está la larga serie de obras que forman parte del género de la celestinesca, ambientadas explícitamente en Salamanca (como por ejemplo la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón, de 1542, o la recién descubierta *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, posterior a 1564, cfr. la noticia publicada por S. Arata en *Celestinesca* 12.1 [mayo 1988]: 45-50). Lo mismo refieren la *Lozana Andaluza* (1528), Amato Lusitano en sus comentarios a Dioscórides (1553), Bartolomé de Villalba y Estaña en su *Pelegrino*

implícitas en el texto²⁴ y a base también de la historia de las Universidades y sobre todo de la prostitución.²⁵

Por nuestra parte, consideramos mucho más fecunda y sugestiva la indefinición que no la hipótesis concreta sobre tal o cual ciudad. A fin de cuentas, si el autor ha querido no nombrarla, poco importa. Sí importa, en cambio, la *idea* de ciudad que ha dejado bien sentada a lo largo de su obra, y que es imprescindible para enmarcar su *Tragicomedia* 'urbana' y para sustentar el conjunto de idas y venidas de sus personajes que serían inconcebibles fuera de itinerarios estrictamente ciudadanos.²⁶

curioso (1577), Bernardo Gómez de Bobadilla en sus *Ninfas y pastores de Henares* (1587), Cesar Oudin en sus *Diálogos muy apazibles* (1610) y Miguel de Cervantes en *La tía fingida* (cuya verdadera historia sucedió en Salamanca el año de 1575).

²³ Como por ejemplo la creencia de la casa de Pleberio en Salamanca (Severin/Snow), o el topónimo de la Peña Celestina en la misma ciudad (Sánchez González).

²⁴ Entre ellas, la insistencia en la mudanza de casa de Celestina que se puede relacionar con edictos relativos a los judíos salmantinos y con nuevas disposiciones sobre la prostitución local (Michael), las repetidas referencias a su vieja casa cerca de las tenerías (nuestra n30) que autorizan la hipótesis de la preexistencia de la misma en Salamanca (Russell), el bonete (V.104, IX.151) como señal de presencia de estudiantes en la ciudad, que además son nombrados una vez en el texto (Pármeno, I.60; cfr. Márquez Villanueva), las repetidas alusiones al mal estado de las calles (*supra*: *piedras, hoyos*) que pueden relacionarse con la ordenanza de pavimentación de las calles salmantinas emanada en 1497 (Michael), etc.

²⁵ Máxime de la conexión entre Universidad y prostitución en la ciudad de Salamanca.

²⁶ Un "gracias" muy especial a Daniela Tarizzo que ha colaborado al preparar las láminas adjuntas y que además me ha ayudado a seleccionar en LC varios pasajes dignos de atención.



Lám. 1 - Toledo 1510-1514, auto I



Lám. 2 - Sevilla 1511, auto IV



Lám. 3 - Valencia 1514, auto II



Lám. 4 - Valencia 1514, auto XI

B

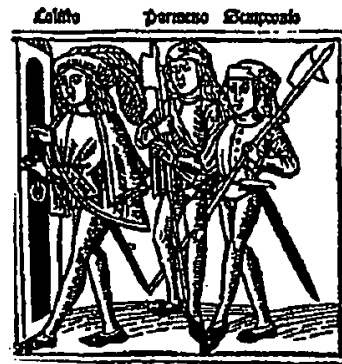


Lám. 1 - Burgos 1499, auto I



Lám. 2 - Burgos 1499,

auto IV



Lám. 3 - Burgos 1499, auto XII



Lám. 4 - Burgos

1499, auto II



Lám. 5 - Burgos 1499, auto III



Lám. 6 - Burgos 1499, auto XI



Lám. 7 -

Burgos 1499, auto VII



Lám. 8 - Burgos 1499, auto IX.



Lám. 9 - Valencia 1514, Portada



Lám. 1 - Burgos 1499, Portada



Lám. 2 - Toledo 1500, Portada



Lám. 3 - Sevilla 1501, Portada



Lám. 4 - Salamanca 1543, Portada

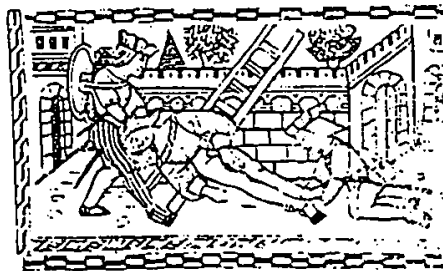


D

Lám. 1 - Burgos 1499, auto XIV



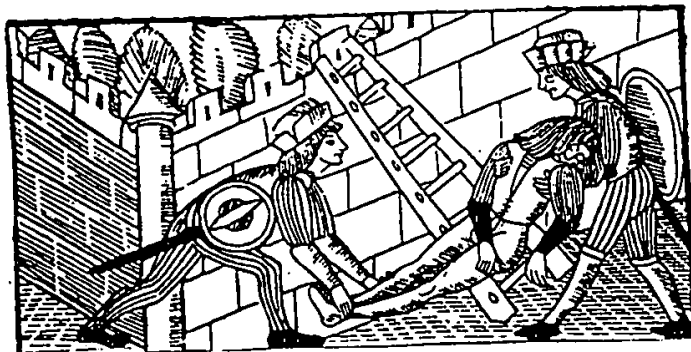
Lám. 2 - Valencia 1514, auto XIX



Lám. 3 - Valencia 1514, auto XIX



Lám. 4 - Sevilla 1511, auto XIX



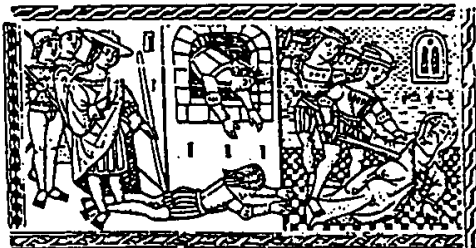
Lám. 5 - Sevilla 1511, auto XIX



Lám. 1 - Sevilla 1511, auto XII



Lám. 2 - Sevilla 1511, auto XIII



Lám. 3 - Valencia 1514, auto XII



Lám. 4 - Valencia 1514, auto XIII



Lám. 5 - Salamanca 1543, auto XII



Lám. 6 - Salamanca 1543, auto XIII

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- CASTELLANOS, Luis Arturo, "El 'ergo' andaba por las cocinas," en *LC y su contorno social*, Actas del I Congreso Internacional sobre LC (1974) (Madrid: Hispam, 1977). 397-400.
- CZARNOCKA, Halina, "Sobre el problema del espacio en LC." *Celestinesca* 9.2 (1985): 65-74.
- CRIADO DE VAL, Manuel, "La celestinesca," en su *Teoría de Castilla la Nueva* (Madrid: Gredos, 1960). 308-30.
- _____, "Siguiendo a Celestina," en su *Campo literario de Castilla la Nueva* (Madrid: Publicaciones Españolas, 1963). 45-47.
- ELLIS, Deborah, "'Calle It Gentillesse": a Comparative Study of Two Medieval Go-Betweens," en *Comitatus* (UCLA) 8 (1977): 1-13.
- _____, "The Image of Home in Early English and Spanish Literature," Diss. Univ. of California-Berkeley, 1981.
- _____, "¡Adiós Paredes!," *Celestinesca* 5.2 (Fall 1981): 1-17.
- FOULCHE DELBOSC, Raymond, "Observations sur LC. II," *Revue Hispanique* 9 (1902): 171-199, esp. 176-79.
- GILMAN, Stephen, "Fortune and Space in LC," *Romanische Forschungen* 66 (1955): 342-60, ampliada en *The Art of LC*, Madison, Univ. Wisconsin Press, 1956 (trad. esp. *LC: Arte y estructura* (Madrid: Taurus, 1974, cap. V, "Fortuna y espacio en LC"). 363-79).
- _____, "Mollejas el Hortelano," en *Estudios Dedicados a James Homer Herriott* (Madison: U Wisconsin P, 1966). 103-07.
- _____, *The Spain of Fernando de Rojas* (Princeton: Princeton UP, 1972, cap. VI, "Salamanca"). 267-353.
- KIRBY, Steven D., "Observaciones pragmáticas sobre tres aspectos de la crítica celestinesca," en *Studia Hispanica Medievalia, II Jornadas de Literatura Española* (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1987). 71-79.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Two Spanish Masterpieces: The "Book of Good Love" and LC*. (Champaign-Urbana: Univ. Illinois Press, 1961) (trad. esp. *Dos obras maestras de la Literatura Española: El LBA y LC* (Buenos Aires: EUDEBA, 1966), esp. pp. 85-86.
- _____, *La originalidad artística de LC* (Buenos Aires: EUDEBA, 1966, cap. "El Lugar"). 149-168; "La localización," pp. 162-68.
- _____, "El ambiente concreto en LC. Fragmentos de un capítulo no aprovechado para *La originalidad artística de 'LC'*," en *Estudios dedicados a James Homer Herriott* (Madison: U Wisconsin P, 1966). 145-64.
- LIHANI, John, "Spanish Urban Life in the Late Fifteenth Century as seen in LC," *Celestinesca* 11.2 (nov. 1987): 21-28.
- MACAYA LAHMANN, E., "La evocación local española en LC" [1935], y "La evocación local española en el grupo de las Celestinas,"

- reed. en sus *Estudios Hispánicos* (San José de Costa Rica: Soley y Valverde, 1938), II: 31-40 y 43-58.
- MALDONADO DE GUEVARA, Francisco, "La casa de Celestina," *Anales Cervantinos* 7 (1958): 287-89.
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de LC* (Madrid: Gredos, 1964, cap. III "Afán de lucro y economía dineraria. El mundo celestinesco como producto de la cultura urbana"). 50-67.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, "La tía fingida: literatura universitaria," en *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, ed. by James A. Parr (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1991). 119-48.
- _____, *Orígenes y sociología del tema celestinesco* (Barcelona: Anthropos 1993): "Sociología de la lujuria universitaria," pp. 124-129; "La alcahuetería, problema de policía urbana y universitaria," pp. 130-37.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (=Azorín), "Tragedia en Toledo" [1934], reed. en *Dicho y Hecho* (Barcelona: Destino, 1957). 23-36.
- _____, "¿Dónde colocamos la acción de la Comedia de Calisto y Melibea?: Debate sensacional," en "Páginas Literarias" de *Arriba* (9-III-1958). 21-22; (16-III-1958). 25-26; (23-III-1958), 32; (10-VIII-1958). 31-32.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, "LC" [1895], ampliado en sus *Orígenes de la novela* [1905-1915] (reed. en la *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, 2ª ed. (Madrid: CSIC, 1943, 4 vols.; vol. 3, "LC," pp. 219-458; "Lugar en que pasa la escena". 276-81), y en Col. Austral núm. 691 (Madrid: Espasa, 1947).
- MICHAEL, Ian, "Por qué Celestina muda de casa," en *Literatura Medieval*, Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa 1-5 octubre 1991) (Lisboa: Ed. Cosmos, 1993). Vol. 3: 69-89.
- MORALES, Rafael, "Otro escenario más para LC," en *Cuadernos de Literatura* (Madrid) 7 (1950): 221-31.
- NIVEIRO, Emilio, "LC y Talavera," en *ABC* (25-VI-1974).
- RAMOS JIMÉNEZ, José, "'Algo más que tenerías': Algunas notas en torno a la localización de LC," Salamanca: Trabajos y Días, 1950 (8 pp.).
- RODRÍGUEZ PUERTOLAS, Julio, "Nueva aproximación a LC" (1969), reed. en su *De la Edad Media a la edad conflictiva* (Madrid: Gredos, 1972). 217-42.
- ROMERO Y SARRACHAGA, Federico, *Salamanca, teatro de LC, con algunos apuntamientos sobre la identidad de los autores* (Madrid: Escelicer, 1959).
- RUBIO GARCIA, Luis, "Más sobre LC," en *Anales de la Universidad de Murcia* 28 (1969-70): 4-139.

- RUIZ, Higinio, y Carmen BRAVO-VILLASANTE, "Talavera de la Reina (1479-98), ¿lugar de acción de LC?," en *Anuario de Estudios Medievales* 3 (1966): 553-62 (también en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas* (1965) (Nijmegen, 1967). 525-41).
- RUSSELL, Peter E., "Why Did Celestina Move House?," en *The Age of Catholic Monarchs 1474-1516 (Bulletin of Hispanic Studies Special Issue in Memoriam K. Whinnom, Liverpool Univ. Press, 1989)*. 155-61.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, A., "La peña Celestina" [1928], reed. en *Celestinesca* 7.2 (nov. 1983): 23-24.
- SAMONA, Carmelo, "LC," en *La Letteratura Spagnola dal Cid ai Re Cattolici* (Firenze: Sansoni-Accademia, 1972). 215-49; "La struttura itinerante," pp. 232-36; "LC tragicommedia urbana," pp. 236-43.
- SEVERIN, Dorothy S. y Joseph T. SNOW, "La casa de Pleberio en Salamanca," *Celestinesca* 12.1 (mayo 1988): 55-58.
- VALLE LERSUNDI, F. del, "Anotaciones a LC," *El Diario Vasco* 8 (5-VIII-58), p. 8.
- VOLKENING, Ernesto, "LC enfocada desde otro ángulo," *Eco* 92 (dic. 1967): 140-60.
- ZERTUCHE, F. M., "La Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea," *Artes y Letras* 3, núm. 6 (30-VI-1946), pp. 1 y 5.

Celestina.



J. Cromberger, Sevilla 1535



JORNADA SEGUNDA, ESCENA XXI.

SALAZAR Y TORRES (16).

EL ENCANTO ES LA HERMOSURA.

LA SEGUNDA CELESTINA (a).

Grabado reproducido en la edición de la obra por
T. A. O'Connor (Binghamton, NY: MRTS, 1994)

PICASSO'S CELESTINA KNITTING

Carol Salus
Kent State University

The iconographic richness of Picasso's *Celestina Knitting* (1903) (fig. 1) has been only cursorily treated in the scholarly literature. John Richardson, a longtime friend of the artist and author of the best and most thoroughly researched biography to date, stated that the pen drawing portrays the notorious Celestina in two of her six *oficios*, as seamstress and procuress.¹ I would like to analyze this work more in order fully to recognize Picasso's use of symbolism and to hypothesize that another of Celestina's trades is indicated. An examination of Picasso's likely artistic sources and the significance of various images seen in this genre scene supports such a contention.

Picasso depicts the cunning Celestina knitting in the company of a protégée, one of the young women who goes to her house to practice her sewing under the direction of the master seamstress.² The young protégée, with an amphora balanced on her head and her back toward the viewer, appears to be carrying in her arms loaves of bread to her mistress. The room is humbly furnished; a painting of an indecipherable female figure hangs on the back wall, while a *porrón* rests on a table behind Celestina. In full-length profile view she appears, seated on a chair, wearing a kerchief, a shawl and a long skirt. As in his Blue Period

¹ John Richardson, *A Life of Picasso, 1881-1906*, I (New York: Random House, 1991), pp. 288-290.

² Manuel da Costa Fontes, "Celestina as Antithesis of the Virgin Mary," *Journal of Hispanic Philology* 15 (1990-91), p. 12.

portrait, *La Celestina* (1904), Picasso, we will see here, now at an earlier date, deviates from Rojas's text.³ She appears without her rosary beads, an emblem of the hypocritical nature of her services and her devotion, and knits as a ball of yarn lies on the floor next to a cat. While Celestina neither knits in the work, nor does a cat serve at her side, Picasso's image recalls in synoptic form her sinister activities. The artist conflates in this scene symbols indicative of her operations through the careful usage of various pictorial puns: some derived from the language of art history; some based upon vernacular speech. The depiction of the go-between knitting, the first of these puns, serves as a quintessential image in that it symbolically recalls the very nature of her countless maneuverings throughout the narrative. Other significant elements, to be discussed, reveal more information about Celestina's character and her devices.

Scholars have pointed out in detail the significance of her actions in the text in terms of the vocabulary of knitting — she metaphorically casts a huge net over the city with her needles and yarns.⁴ Javier Herrero, who points out the centrality of her needles and threads to the structure and meaning of the text, summarized her knitting activity as one in which a web is formed in which all the characters of the *Tragicomedia* are caught and devoured; even she will finally fall victim to her own grim craft.⁵ Her instruments represent the extensiveness of her involvement in manipulating and ultimately weaving together the lives of unmarried couples in the city.

These items symbolized the operations of the diabolical seamstress from her selling of them as pretext of gaining entry into the homes of her innocent victims, to her responsibility for the defloration

³ Carol Salus, "Picasso's Vision of *Celestina* and Related Issues," *Celestinesca* 15.2 (noviembre 1991): 3-17.

⁴ Javier Herrero, "Celestina's Craft: The Devil in the Skein," *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984): 343-351. For an analysis of Celestina's skein and its crucial role in a series of exchanges central to the narrative, see Alan Deyermond, "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*," *Celestinesca* 1.1 (mayo 1977): 6-12; id. "Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript," *Celestinesca* 2.1 (mayo 1978): 25-30.

⁵ Javier Herrero, "Celestina: The Aging Prostitute as Witch," in *Aging in Literature*, eds. Laurel Porter and Laurence Porter (Troy, Michigan: International Book Publishers, 1984), p. 32. For more discussion of this subject, see also Herrero (n4).

and subsequent "restoration" and "repair" of their damaged maiden heads by means of "sewing," to her curing Melibea with the workings of her choice needle, to her helping virgins set up shop with their first yarn and needles. As she knits together threads of yarn, Picasso's image recalls the enormous efforts of this sharp businesswoman, who recorded the birth of each baby girl in the town into her registry, as their future defloration became a source of potential income for her. *Celestina Knitting*, laden with sexual symbolism, to be further discussed here, serves as metaphor for her extensive business transactions as detailed in the narrative.

The artistic sources of inspiration for Celestina's knitting activity and its iconographic import need exploration. Picasso found art historical precedent in Goya's characterizations of Celestina. Among Picasso's juvenalia is a drawing which is directly based upon one of Goya's many portrayals of Celestina. Already in 1898, the seventeen-year-old Picasso had made a copy after one of Goya's Celestina images, part of his *Caprichos* (1793-1796), for a set of eighty aquatint etchings, whose aim was the censure of human error and vice.⁶

Through his study of the series of the *Caprichos* in which Celestina appears,⁷ Picasso saw *Mejor es holgar* (Idleness is preferable) (fig.2) in which she presides at matchmaking/procuring rites with her ball of yarn and spindle in her hand. Goya's vignette is filled with erotic symbols and suggestive body language as Celestina, seated between a couple, holds the knitting tools, the tools of her trade, that connect them. These elements all contribute to bring out the kind of relationship that binds the three figures together.

Gestures and facial expressions underline the lewd nature of the scene. While the young woman's expression unambiguously conveys her sensual emotion, the young man's rather ape-like visage reveals signs of

⁶ For Picasso's copy after Goya's *Capricho*, "Ruega por ella," see Juan Eduardo Cirlot, *Picasso: Birth of a Genius* (New York: Praeger, 1972), fig. 110.

⁷ José López-Rey, *Goya's Caprichos: Beauty, Reason and Caricature*, 2 vols. (Princeton: Princeton UP, 1953). For illustrations of Goya's treatment of the Celestina theme, see vol. 2 for the following *Caprichos* and preliminary drawings: 15, 17, 19, 20, 28, 31, 73.

man's baser nature.⁸ The woman grasps the ball of yarn significantly against the level of her genitalia. Celestina, with a knowing smile on her face, is winding the yarn with a spindle such that the threads are loosely tied around the man's arms.

Examination of the vernacular tradition leads to clearer interpretations of the well-established emblems found in Picasso's drawing and Goya's etching as linguistic puns are transformed into pictorial terms. Manuel da Costa Fontes has analyzed the euphemistic readings of Celestina's tools, her *madejas* (balls of yarn=testicles), *hilado* (thread=semen), *aguja* (needles=phallus) and other sewing-related terminology in regard to the narrative and meaning of the text.⁹ Goya scholar Teresa Lorenzo de Márquez has also examined the double meanings of the activity of spinning, its tools and their sexual overtones in her discussion of the artistic, literary, and popular antecedents and traditions that comprise sources for Goya's iconic imagery indicating that *huso* (spindle) is a metaphor for the phallus, although *huso* can sometimes mean the female sex.¹⁰ *Ovillo* (ball of yarn, literally little egg) can refer also to testicles, as elucidated by Camilo José Cela.¹¹ Celestina's holding the spindle in her hands, as the thread links the man to the young woman, who grasps the *ovillo* at the too obvious location in front of her straddled legs, makes explicit the reference to sexual intercourse. In addition, Goya's witty texts in the *Caprichos* served as moral commentary for the visual images, because the verb *holgar* (to be idle) was one of the most employed to denote the sexual act and sexual pleasure. The meaning of this *Capricho* could not be clearer.¹²

⁸ For information on contemporary interest in the physiognomical characterization of human passions in Goya's time, its literary sources and Goya's caricatural use of physiognomic analogies between social types and animals, see López-Rey (n7): 52-72, 75-86.

⁹ Manuel da Costa Fontes, "Celestina's *Hilado* and Related Symbols," *Celestinesca* 8.1 (mayo 1984): 3-13; id., "Celestina's *Hilado* and Related Symbols: A Supplement," *Celestinesca* 9.1 (mayo 1985): 33-38.

¹⁰ Teresa Lorenzo de Márquez, "Carnival Traditions in Goya's Iconic Language," in *Goya and the Spirit of Enlightenment*, eds. A. E. Pérez Sánchez and E. A. Sayre (Boston: Little, Brown, 1989), pp. lxxxvi, xciii.

¹¹ Camilo José Cela, *Diccionario Secreto*, I (Madrid-Barcelona: Alfaguara, 1968), s.v. 'cojón'.

¹² Lorenzo de Márquez, xciii

Picasso's selection of images for *Celestina* is informed by both these pictorial and linguistic traditions. The knitting elements with which she is portrayed, symbols of her vices, reflect this familiarity. Their appearance in Picasso's drawing recalls their importance in Rojas's text and elaborates the erotic verbal puns Picasso understood.

Picasso's interest in the *Celestina* theme may have been influenced by various other artistic sources. His knowledge of the 1903 publication of the text of *Celestina*, an opera by Felipe Pedrell, may have inspired him, as noted previously.¹³ Also the image of the *Celestina* even appeared in the Catalanian puppet theater, a testament to her ubiquity. Audiences of all classes in turn-of-the-century Barcelona knew the plots and characters of most of the puppet plays and derived pleasure from their predictability. These beloved theatrical events were communal rituals that reaffirmed shared traditions. *La Cascarria*, one of the two recurrent female leads featured in the plots of the puppet plays, an older woman who took on different roles in her frequent interactions with Marieta and others, sometimes assumed the aspect of the menacing, witchlike *Celestina*. Rojas's literary figure had become as seen in this popular art form a "cultural archetype."¹⁴

By the inclusion of select images—the young protégée, the *porrón* and the cat—Picasso has added to his depiction of *Celestina*, who, Richardson interpreted, is cast in her professions of procuress and seamstress. The young woman in Picasso's drawing is ostensibly a worker in *Celestina*'s cottage industry; it is, however, a cover for her apprenticeship under the tutelage of the old whore. The folkloric bawd under the guise of her more noble role of master seamstress with her symbolic phallic needle and accompanying thread initiated such innocent maidens in the ways of love.

The *porrón* behind *Celestina*, with its suggestive spout through which wine and other liquids are poured recalls her passion for wine.¹⁵

¹³ Salus, 15-16. For more information on the opera, see J. T. Snow, "La *Celestina* of Felipe Pedrell," *Celestinesca* 3.1 (mayo 1979): 19-32.

¹⁴ Temma Kaplan, *Red City, Blue Period: Social Movements in Picasso's Barcelona* (Berkeley: University of California Press, 1992), pp. 45-49, 89.

¹⁵ Fernando de Rojas, *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. D. S. Severin (Madrid: Alianza, 1986), 82, 93, 144. All page references are to this edition.

It is also an appropriate still life element for a brothel setting as seen in further examples of this vessel in Picasso's oeuvre. The *porrón* in *The Harem* (1906) (fig. 3), a bordello scene, is held by a nude eunuch, who lounges in the right foreground. It appears in the corner of the scene along with an array of loaves and a phallic sausage. The massive male is seated against the wall in a room filled with nude women in various activities and poses; one of them is washing her feet, another is eating. Importantly, an old greying Celestina-type bawd in a corner has a basin of hot water for the girls to wash in. The appearance of the *porrón* in a brothel setting in *Celestina Knitting* seems to be reiterated here three years later. Because of its erect design, the *porrón* is depicted in other Picasso paintings and even furthered his anthropomorphic concept of still life as a metaphor for sex.¹⁶

Like the image of Celestina involved in the activity of knitting, the appearance of the cat is without textual precedent. The cat in *Celestina Knitting* seems to underline Celestina's role as witch. Celestina's purported demonic powers are most evident in her conjuration of the devil, a turning point which bears on Melibea's possession and ultimately affects the fates of all of the major characters in the *Tragicomedia* including her own. Picasso chose to reveal her malefic arts, not by symbolic bottles as allusions to her pharmacy of magic potions, "room full of alembics, little vials, pots some of earth, some of glass" (61), which her vocations as "perfumeress, maker of cosmetics, mender of cracked maidenheads, bawd, and something of a witch" (60) make necessary, but by the inclusion of the witch's most favored animal companion. Cats were familiars; they embodied demons who performed the witches' tasks of *maleficia* against their neighbors.¹⁷ The coupling of witches and cats, is one long established in folklore and documented in the history of art.¹⁸ Because of the depictions of her knitting activity and the *porrón*, the cat serves also among Celestina's emblemata. It indicates her strengths from the black arts of witchcraft and thus cannot be regarded as a mere house pet of Celestina.

¹⁶ Richardson, 440-441, 447-449.

¹⁷ Rosemary Guiley, *Encyclopedia of Witches and Witchcraft* (New York: Facts on File, 1989), s.v. 'cats'.

¹⁸ Fernand Mery, *The Life, History and Magic of the Cat*, trans. Emma Street. New York: Grosset & Dunlap, 1967.

Furthermore, the iconic significance of the cat, an animal associated with prostitutes, must be considered in its role at Celestina's side. Discussion of visual and linguistic examples will establish this bond. The word "cat" has served as a slang term for prostitute for several centuries,¹⁹ and could thus be interpreted as a signifier of her former profession. Furthermore, "cat" and "pussy," the latter term still related to the procuring industry, designated in the *Dictionnaire érotique moderne* (1864) as "the name that women give to the divine wound they have below their bellies"²⁰ fortifies the implications of Picasso's image. The cat can be read as more than a symbol of her magical prowess, her contacts with the spirits of evil as vividly described in the text; like the knitting trinkets which Celestina uses, it functions in this context as a symbol of lust.

Historical precedence for the pairing of prostitute and cat is manifest in Manet's famous *Olympia* (1863) (fig. 4) in which a black cat with an erect tail stands next to a recumbent nude richly-paid prostitute, as she is waited upon by a black maid bringing her flowers from a lusty client. Manet's cat, with its roots in nineteenth-century French literary sources as well as art historical references, reinforces the lascivious nature of the scene. Manet had taken an ideal model, inspired by Titian's *Venus of Urbino* (c. 1538) in which a white lap-dog, a symbol of marital fidelity, rests at the feet of a nude, and worked back to an individualized image. The cat clearly stood for promiscuity.²¹

¹⁹ See both of these sources for its early application: Richard A. Spears, *Slang and Euphemisms: A Dictionary of Oaths, Curses, Insults, Sexual Slang, Metaphor, Racial Slur, Drug Talk, Homosexual Lingo and Related Matters* (Middle Village, NY: David Publishers, 1981); the entry for 'cat' notes that the term goes back to the 1400s and exists still in England; also Eric Partridge, *Macmillan Dictionary of Historical Slang* (New York: Macmillan, 1974); the entry for 'cat' indicates the term became obsolete in the English language in the nineteenth century.

²⁰ Alfred Delvaux, *Dictionnaire érotique moderne* (Freetown: Imprimerie de la Bibliomaniac Society, 1864), s.v. 'chat'; also J. de la Rue, *La langue verte* (Paris, 1894), s.v. 'chat'; Theodore Reff, *Manet: Olympia* (London: Penguin, 1976), p. 98.

²¹ For a remarkable synthesis, reviewing almost all the documentation available, plus various literary, art historical sources and French popular speech, relating to the painting, see Theodore Reff (n20). Reff (76) notes Manet was familiar with the *Caprichos*, which were widely admired at the time and that this is clear from his use of them in several works of the 1860s.

Other depictions of cats as companions to prostitutes further this association; also the double meaning found in "pussy" is evident in popular erotic prints of the eighteenth and nineteenth centuries in which this playful feline appears near the pudenda of recumbent harlots.²²

Picasso's awareness of this association is apparent in his 1901 drawing, *Parody of Olympia* (fig. 5), in which the prostitute has been replaced by the negress and Manet's negress with a naked man carrying off a bowl of fruit. He has placed beside the bed a second man who points ambiguously; this is Picasso himself, while the first is his friend Sebastià Junyer-Vidal. The dog and cat on her bed reinforce with humor the similar sexual natures of cat and prostitute.

Until now, these images in *Celestina Knitting* have not been accurately observed, identified and commented upon. The various artistic and linguistic sources discussed for Picasso's figure and her activity in the bordello setting, as she symbolically knots threads into union, provide supportive evidence that his scene with its iconographic complexity portrays Celestina, the legendary sexual impressaria, in several of her *oficios*—as seamstress, procuress and witch. In particular, the cat's relevance to the scene, as well as the fuller nature of Picasso's selection of images, these verbal and pictorial puns now confirmed and enriched by this knowledge, can be clearly understood. *Celestina Knitting* indicates the famed literary figure, busy with her craft, the real and symbolic activity that defines her sway over so many lives, prepares for future transactions.

²² For discussion and illustration of the conflation of cat and prostitute, see Reff, 72-74, fig. 42; for discussion of illustrations of prostitutes with cats near pudenda, see Reff, 98-99, fig. 56.



Fig. 1 Pablo Picasso. Celestina Knitting, 1903
Private Collection, © 1995 ARS, New York/SPADEM, Paris

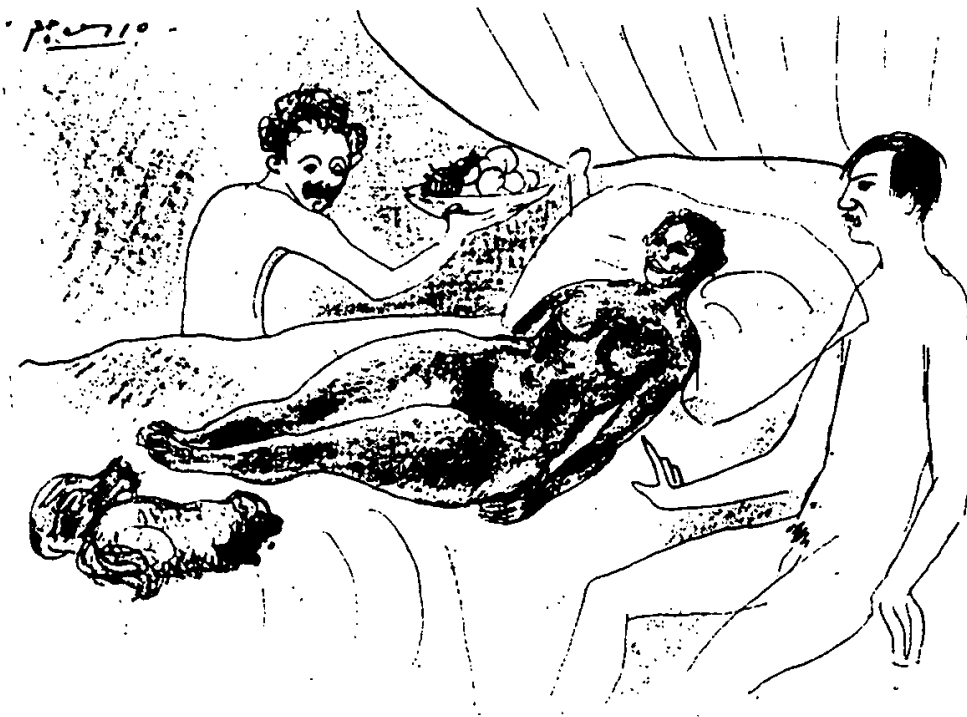


Fig. 5 Pablo Picasso, Parody after Manet's 'Olympia',
Private Collection; © 1995 ARS, New York/SPADEM, Paris.



Fig. 2 Francisco Goya, Mejor es holgar, 1793-1796
Collection Torello, Ampliaciones Reproducciones MAS, Barcelona

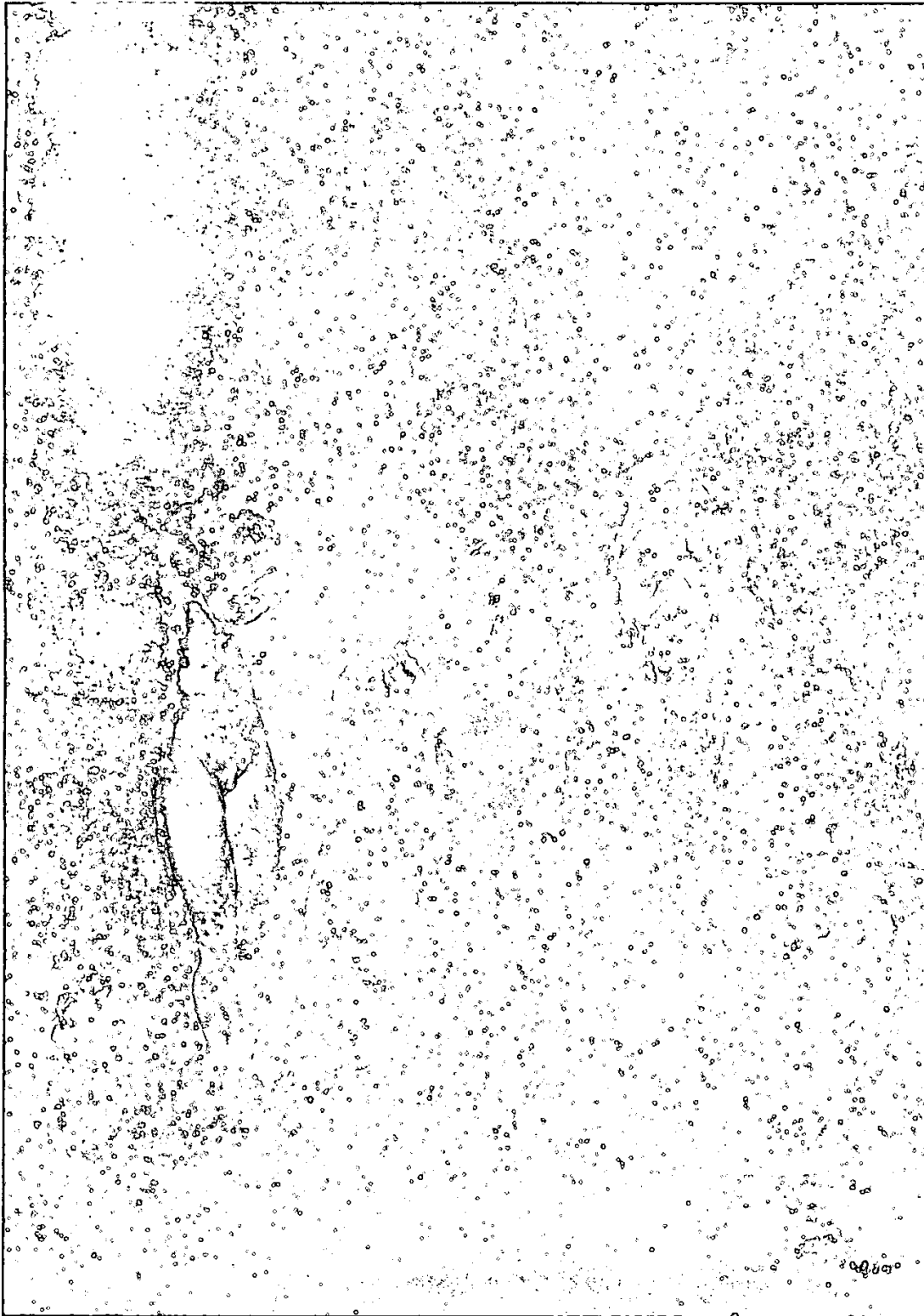


Fig. 3 Pablo Picasso, The Harem, 1906.
Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna, Jr., Collection

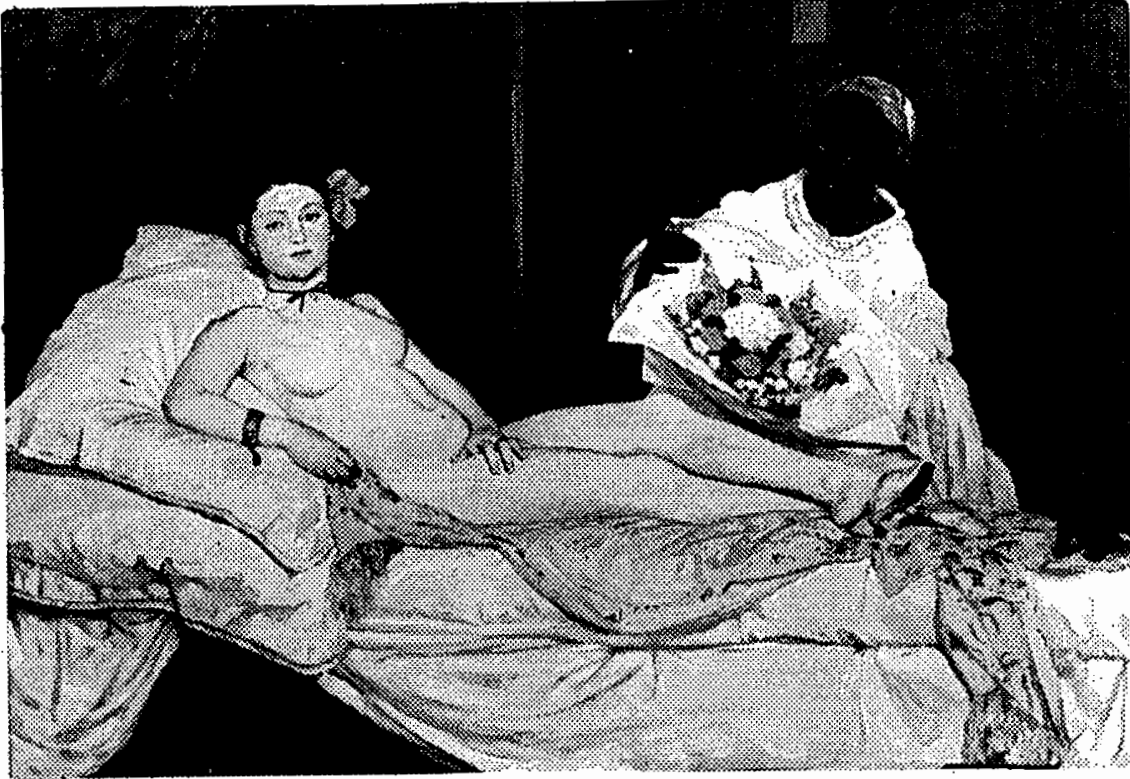
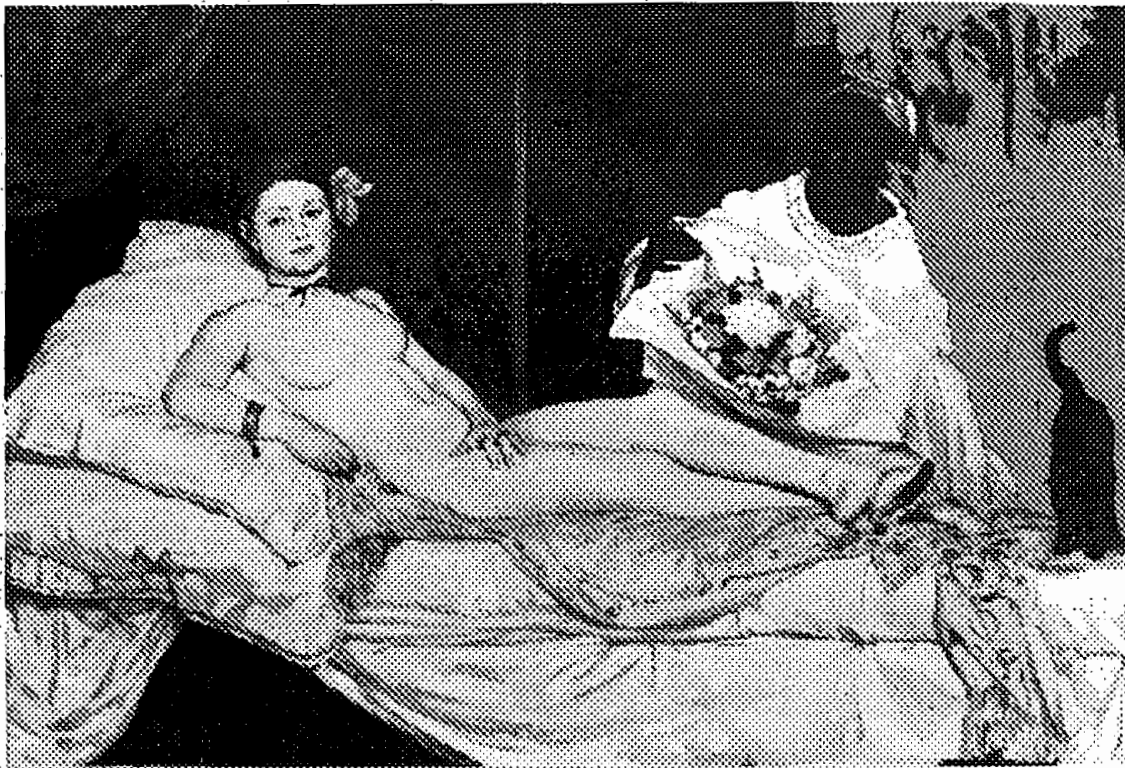


Fig. 4 (above) Edouard Manet, *Olympia*, 1863. Musee d'Orsay, Paris; © Giraudon/Art Resource, New York; (below) computer enhancement to clarify the cat



APOSTILLAS A "CONSIDERACIONES SOBRE CELESTINA DE PALACIO"

Michel Garcia
Sorbonne Nouvelle (Paris III)

En mi artículo publicado en el anterior número de esta revista, me llamaba la atención que el fragmento de Palacio no hubiera despertado más interés entre los críticos. Desde entonces, he tenido la oportunidad, gracias, en particular, a la amabilidad del Profesor Ian Michael, de conocer varios trabajos de importancia al respecto.¹ A consecuencia de la lectura de esos trabajos, decidí modificar sustancialmente mi propio artículo y sustituir una nueva redacción a la primera. Así lo hice, pero los editores de *Celestinesca* sólo recibieron el nuevo artículo cuando el número 18.1 ya había salido. Hoy me acojo a la propuesta muy gentilmente hecha por el Profesor Joseph Snow de completar el trabajo publicado con los elementos originales de la nueva versión.

Según Botta, el fragmento de Palacio se debe a dos copistas : del primero, se conservan los fols. 94 a 97 incluidos; del segundo, el fol. 93, los fols. 98 y ss. Además de los añadidos que enmiendan la copia

¹ C. Faulhaber, "Ms 1520 de la Biblioteca de Palacio. De los «papeles del antiguo auctor» a la *Comedia de Calisto y Melibea*: Fernando de Rojas trabaja su fuente," en *Actas del IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. 2 (Lisboa: Cosmos, 1993), pp. 283-287; P. Botta, "La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales," *Boletín de la Real Academia Española* 73 (1993): 347-366. A este artículo remito para una bibliografía completa sobre el tema.

realizada por el primer amanuense.² Lo más probable, por consiguiente, es que el fragmento resulte de la copia, por dos manos distintas, de un mismo original. Estas consideraciones, basadas en un estudio filológico documentado, obligan a estudiar más detenidamente la última clase de variantes enumeradas en mi anterior artículo.³ Se trata de las que Faulhaber califica de "adiciones del copista" ("scribal additions"), las cuales aparecen entre líneas, — superpuestas a palabras tachadas o añadidas al texto del primer amanuense —, o a pie de página, con una llamada en el texto. Todas pertenecen a los folios 94-97, lo que tiende a confirmar que su copia debe atribuirse a un amanuense distinto del que copió los otros folios y que, al parecer, enmendó el trabajo de su colega.

A continuación, reproduzco las ocho enmiendas principales:⁴

5: *sobre sus santos;*

11: *sentirias mi mal.o piedad de seleuco;*

24: *que estas murmurando;*

44: *pero lo dicho y lo que dellas dixere no te [...];*

48: *so aquel fausto;*

56-57: *y mas a costelacion de todos amado pero no de melibea;*

58: *catiuo de;*

63: *la tez lisa lustrosa.*

Esas enmiendas se dividen en dos clases: los añadidos y las enmiendas propiamente dichas. Pertenecen a la primera clase 11, 24, 44, 48, 56-57, 58, 63; pertenece a la segunda, sólo la 5.

No resulta nada fácil interpretar los añadidos. Puede tratarse de meros olvidos del primer amanuense y, de ser así, se confirma la hipótesis de Botta. Este parece ser el caso de 48 y 63, que corresponden a elementos incorporados en una enumeración, que ha podido saltarse muy bien el copista. En cuanto a 24 y 58, puede que entren también en esa categoría, pero, como se trata de

² "La Celestina de Palacio ...", artículo citado. Véase también el parecer de Ian Michael en "La Celestina de Palacio : el redescubrimiento del MS. II-1520 (sign. ant. 2.A.4) y su procedencia segoviana," *Revista de Literatura Medieval* 3 (1991), p. 160.

³ "Consideraciones sobre "Celestina" de Palacio," *Celestinesca* 18.1 (mayo 1994): p. 13, último párrafo.

⁴ Botta identifica 14 correcciones de otra mano en los fols. 94-97, de las que 10 son integraciones (artículo citado).

sintagmas no necesarios a la comprensión literal, sino más bien de matices que tienden a dramatizar el contexto, se podrían interpretar como añadidos posteriores, es decir como elementos que no figuraban forzosamente en el modelo de que se ha servido ese primer copista.

El añadido 44, que figura a pie de página, por lo que ha quedado cortado, se parece más a un inciso posterior encargado de atenuar la misoginia de las elucubraciones de Sempronio que a una omisión de copista. Como prueba de que no pretende interrumpir la tonalidad general del conjunto sino sólo suspenderla momentáneamente, está el doble uso de la conjunción "pero" el cual, en su segunda aparición, anula el efecto de la primera y restablece el curso natural del discurso.⁵ También despierta cierta perplejidad el añadido 56-57. Faulhaber lo limita a "-dos amado pero no de melibea," cuando parece más bien incluir desde "y mas bien", ya que todo el pasaje está transcrito con el mismo cuerpo más reducido que el habitual. El primer copista parece haber dejado un espacio en blanco entre el final de las palabras de Sempronio y el principio de la intervención de Calixto indicado por la abreviatura del nombre del personaje; ese espacio ha sido cubierto por las primeras palabras del añadido. Si fuera así, puede tratarse también de una aportación nueva con relación con el modelo seguido por los copistas.

La misma duda cabe con la archicélebre referencia a Seleuco, que no llegó a copiar el amanuense y ha sido añadida a pie de página. La guillotina ha dejado visible sólo las palabras transcritas más arriba. Ha cortado las primeras palabras pero el espacio existente y lo que queda de las astas superiores de las letras recortadas no supone un texto superior a "si bivieses agora erasistrato medico."⁶ No hay modo de saber si la cita estaba completa al final, aunque nada impide suponerlo ya que el texto reanuda con la exclamación de Sempronio que viene a continuación en las versiones impresas. ¿Cómo se le ha podido escapar al amanuense una frase tan larga? ¿Habrá que suponer que desistió de copiarla por no entender varias de las palabras que la componían? Sería dudar en exceso de su cultura y mal interpretar los defectos que demuestra por otra parte, ya que, como buen copista, lo que no entiende, lo copia trastrocándolo. Resultaría más lógico pensar que dicha frase no figuraba en el modelo que el primer copista siguió y fue añadida por el segundo copista a partir de otra versión.

⁵ "Pero lo dicho y lo que dellas dixere no te [contezca error de tomarlo en comun que muchas ovo y ay santas virtuosas y notables cuya resplandeçiente corona quita el general vituperio *pero* destas otras]. Entre corchetes cuadrados aparece lo que ha sido cortado por el encuadernador.

⁶ Véase el comentario de Faulhaber en "Celestina de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript," *Celestinesca* 15.1 (mayo 1991): 3-52, en la página 14.

Así, poco a poco, se va insinuando la idea de que las correcciones introducidas en la copia debida al primer amanuense son algo más que meras enmiendas. El primero de los cambios señalados, que no consiste ya en un añadido sino en una enmienda clara, yuxtapuesta a la primera redacción, da más fuerza aún a esa hipótesis. Primitivamente, el texto rezaba: "si dios me diese en el cielo la silla cabe su hijo a su mano derecha creo no me s[eria] mayor felicidad [...]". Resultó enmendado en "si dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos creo no me s[eria] mayor felicidad [...]". Esa enmienda debe inspirarnos dos observaciones.

La primera es que la diferencia entre una y otra versión es notable. Mayor es la impiedad que expresa la versión primitiva que la del pasaje enmendado.⁷ Aquélla involucra al Padre y al Hijo, mientras que ésta se limita a los santos. Es interesante observar que, por primera vez, la enmienda sufrida por la copia debida al primer amanuense no añade significado sino que lo mengua. La segunda observación consiste en apuntar que, a pesar de la enmienda, el texto difiere del que recogerán todas las versiones impresas: "[santos] no lo tenía por tanta felicidad."

Esas dos reflexiones nos llevan a suponer que la razón de ser de las numerosas enmiendas que contiene la copia del primer amanuense no consiste sólo en restablecer el texto del modelo copiado sino también en introducir elementos nuevos sacados de un texto distinto del modelo primitivo. Con todo, el resultado de esas intromisiones dista bastante de confundirse con el texto de las versiones impresas de la obra. La paradoja está, pues, en que el fragmento conservado en el manuscrito de Palacio proporciona una versión en varios aspectos distinta de los pasajes correspondientes de la *Comedia* o de la *Tragicomedia*, aunque, bajo el efecto de las enmiendas incorporadas, tiende a acercarse a éstas.

Semejante paradoja puede explicarse de la siguiente manera. La copia primitiva ha sido revisada a partir no sólo del modelo común sino también de una versión de la *Comedia*. Esta conclusión complica algo el esquema propuesto por Botta, en la medida en que las enmiendas incorporadas no se limitan a una lectura más fiel del modelo primitivo común a los dos amanuenses sino que incluye, además, la toma en cuenta de un nuevo modelo, el de la *Comedia*. Si quedara averiguada esta hipótesis, habría que suponer una distancia cronológica

⁷ Faulhaber, "*Celestina* de Palacio" (14), donde menciona una nota de D. S. Severin en carta dirigida a J. Snow, según la bibliografía (27).

mínima entre las dos copias, lo cual, por otra parte, haría más comprensible la intervención del segundo copista.⁸

Resumiendo lo ya dicho, considero que el fragmento de Palacio es copia enmendada de la versión primitiva, la del primer autor; que las enmiendas introducidas en él dan una idea bastante cabal del trabajo de elaboración al que Rojas sometió el texto hallado para redactar su propia versión; que, aunque dicha copia fuera realizada después de redactada la *Comedia*, Rojas no fue su autor, ni siquiera el que la encargó.

Elicia.



J. Cromberger, Sevilla 1535

⁸ Además, esta hipótesis contribuiría a relativizar el papel que se puede atribuir al deterioro de la primera copia por una mancha de aceite en la intervención del segundo amanuense.



El planto de Pleberio, por Feledy Gyula
Budapest, 1979

A SEVENTEENTH-CENTURY SEPHARDIC READER'S NEGATIVE
EVALUATION OF CELESTINA¹

Kenneth Brown
Millikin University

A seventeenth-century Sephardic reader's censorship of *Celestina* appears in the anonymous text, *Diálogos entre dos hermanos, Obadía Ben Israel y Andrés Antonio, sobre la falsedad de los Evangelios y verdad de la ley de Mosseh, Primera [y Segunda] parte[s]*.² The manuscript, supposedly prepared in Morocco in the latter part of the seventeenth century and copied at least once in Rotterdam, is an apology for Judaism: it is but one of three extant copies of the work.³ Its intention is to convince

¹ The author wishes to express his gratitude to the National Endowment for the Humanities for providing a "Travel Grant To Archives" to conduct archival research in Israel in Spring 1993, and to the Deutscher Akademischer Austausch Dienst for providing a "Research Study Visit Grant" to conduct similar archival work in Germany in summer 1994. Information gathered during these sojourns is presented in this short paper.

² Ets Haim MS HS47 C14, Ets Haim Synagogue Library Collection, Amsterdam; currently on extended loan to The Hebrew University and National Library, Jerusalem. xiv + 295pp. + vi + xi.

³ Another manuscript text, copied in Rotterdam in 1710, bears date of original composition as 1662. Considering the widespread practice by the Dutch-based Sephardim of authoring apocryphal literature and including false frontispieces in published works, it is reasonable to conclude that the *Diálogos* belong to the Dutch Netherlands — probably Amsterdam or Rotterdam — and not North Africa. In addition, the later date is preferred to the former: cf F. Peeters-Fontainas, *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas Méridionaux* (Nieuwkoop: 1965), 2 vols., and Harm den Boer, *La literatura hispano-portuguesa de los sefardíes de Amsterdam en su contexto histórico-social (siglos XVII y XVIII)*

Spanish *conversos* to return to their original faith. On the final pages of the two *diálogos* (294-5), Andrés, the long-lost brother disassociated from Judaism, voluntarily accepts circumcision and, in so doing, can achieve his 'soul's salvation.' The reference to *Celestina* [243] reads as follows:

Obadías [to Andrés]: ". . . y alla [244] en España, quando un muchacho sale de la Escuela, como no ha depreendido, ni leydo por otros libros que el de Celestina, y otros tales, sabe muy bien de que manera a de enamorar una moça, y como la ha de embiar el alcahueta, armar de noche la escala a la ventana, para escalar su casa, y honra, y finalmente que palabras le dira, para se la robar, y

(Amsterdam: Universiteit/Faculteit der Letteren, 1992). In the United Provinces of Holland the work's proselytizing effects could be most gainfully employed among the recent escapees from the Spanish and Portuguese Inquisition and the political unrest stemming from the Spanish War of Succession. Consult Antonio Domínguez Ortiz, *Los judeoconversos en la España moderna* (Madrid: Mapfre, 1992), ch. 4, "Los judeoconversos en el siglo ilustrado. Nuevos tiempos, viejos problemas," pp. 103-34, especially.

(2) For this second ms., see Walter C. Kraft, *Codices Vindobenses Hispanici: A Catalog of the Spanish, Portuguese, and Catalan Manuscripts in the Austrian National Library in Vienna* (Corvallis: Oregon State College, 1957), p. 39, no. 11630: *Verdad de la lei de Moseh aclarada en dos diálogos. Interlocutores: Andrés Antonio, Obadía Ben Israel. En Maruecos [sic] : Año 5442. Anno Christi 1662. Copiado por mi Jahacob Raphael Monis, en Roterdam, año 1710. 158 ff.*

(3) F. Eyssenhardt, *Die Spanischen Handschriften der Stadtbibliothek [Hamburg. Staats-und Universitätsbibliothek] (Hamburg: Verlag von Lucas Grafe & Sillem, 1897), Hispan. 5 "17 Jahrhundert Fortificación de la Fée. Dos Diálogos compuestos en Maruecos [sic]. son Ynterlocutores del Primer diálogo Andrés Anttonio[sic], Obadya Israel y Simha su muger.* This last text, Spanish Manuscript #47, olim Cod. MS hebraic 240 (olim Steinschneider #349), bears a second title, *Dialogo curioso de dos hermanos diferentes en la profession de su ley y arguyentes sobre la verdad de cada qual compuesto Por un secret[ari]o de sus Razones A honor del summo Dios y provecho de los deseosos de su salvaçion.* Its watermark (ii) appears to be a cuspidor-shaped goblet: W. A. Churchill, *Watermarks in Paper, in Holland, England, France, Etc. in the XVII and XVIII Centuries and their Interconnection* (Amsterdam: Menno Hertzberger & Co., 1935), includes many cup-like impressions, dated post-1636 and "Generally French," nos. 458-473, pp. cccxlv-ccclvii, but none very much like this one. The first manuscript's watermark, though, (consisting of two lions supporting two marble columns) and countersign (the letters AI) are quite similar to ones documented in Churchill. The watermark resembles, though does not faithfully copy, the Arms of [the City of] Amsterdam, numbers 1-15 and 17-78 (iii-xlvi); the countersign is identical to his number 62 (xxxviii), which, in turn, is identical to Joly's, number 37, dated 1700-1710. This manuscript, therefore, would appear to be a product of Holland, not Morocco.

dexarla deshonrada. Veis aquí el provecho que saca de lo uno, y el fruto que se sigue de lo otro.

Andrés: [¿] Y en la lengua hebrayca no ay tales historias?

Obadías: Nunca ubo, ny avra, quien tan atrevido sea, que las palabras de la lengua santa emplea en tales locuras, y vanidades.

Andrés: [¿] De manera, que no hay entre los judios Poetas, ni compositores?

Obadías: Sy hay muchos, pero todo lo que conponen son cantares endereçados en loor de Dios, como Psalmos, y semejantes. Sin haver nunca quien una sola palabra deshonesta escriviesse en tal lengua. Por que verdaderamente ella misma no la [245] sufre, a tanto que quando nuestro Señor mando a Noah, que metiesse consigo en la Arca los animales — dixo, las quatropéas que no son limpias, quizo poner tantas palabras, que parecen demasiadas, por no dezir animales suszios, todo por no meter esta palabra en su santíssima Ley, supuesto que se podía escuzar, y de aquí tomamos exemplo, y Doctrina, para no hablar, ny escribir cozas deshonestas en la lengua santa.

This anonymous reader's initial reactions of censorship toward *Celestina* adhere to an orthodox Jewish (and Christian) code of pre-marital piety and general moral conduct.⁴ Obadías, a voice for strict adherence to divine law, as professed in the Torah, then interpreted in the Talmud and Mishnah, considers the Spanish masterpiece an example of the prurient in literature. Such estimations are consistent with sixteenth-century invectives directed at the work by Spanish humanists, et alia.⁵

Obadías, though, is naïve. He is totally unaware of the literary historiography of the dispersed Sephardim. The assertion, "Nunca ubo, ny avra, quien tan atrevido sea, que las palabras de la lengua santa

⁴ See Ed. Geoffrey Wigoder, *The Encyclopedia of Judaism* (Jerusalem: The Jerusalem Publishing House, Ltd., 1989), pp. 461-5, s.v. "Marriage."

⁵ Ver C. Morón Arroyo, *Sentido y forma de "La Celestina"* (Madrid: Cátedra, 1974); Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell (Madrid: Castalia, 1991), p. 64; and Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy Severin (Madrid: Cátedra, 1987), pp. 22-25.

emplea en tales locuras, y variedades" (244), is a hasty generalization, for he ignores the early sixteenth-century Hebrew translations of *Celestina*⁶ and the *Amadís*,⁷ and the numerous medieval Hebrew poems "on the good life."⁸

Célestine



⁶ Umberto Cassuto, "The First Hebrew Comedy: [Hebrew text], in *Jewish Studies in Memory of George A. Kohut*, ed., Salo W. Baron and Alexander Marx (New York: The Alexander Kohut Memorial Foundation, 1935), pp. 121-8; summarized in Umberto Cassuto's *Storia della letteratura ebraica postbiblica* (Assisi/Roma: Beniamino Carucci Editore, 1937), p. 142 (V 13) and p. 137 (V 7). The translation/version was undertaken by Josef ben Shemu'el Sarfathí, also known as Giuseppe Gallo, "delicato poeta vissuto fra Firenze e Roma, e morto nel 1527." For the extant introductory poems in Hebrew, see D.W. McPheeters, "Una traducción hebrea de *La Celestina* en el siglo XVI," *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Vol. I (Madrid: 1966), 399-411. Rabbi Joseph ben Samuel Tsarfati's 1507 or 1508 translation remains lost. Also useful is Dwayne E. Carpenter, "The Sacred in the Profane: Jewish Scriptures and the First Comedy in Hebrew," in *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*, ed. I.A. Corfis & J. T. Snow (Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993), 229-236.

⁷ See Zvi Malachi, *The Loving Knight: The Romance of Amadís De Gaula and Its Hebrew Adaptation (Turkey, c.1541)* (Petah-Tikva Israel: The Haberman Institute for Literary Research, 1982).

⁸ Raymond P. Scheindlin, *Wine, Women, & Death: Medieval Hebrew Poems on the Good Life* (Philadelphia: The Jewish Publications Society, 1986).

RESEÑAS

Keith Whinnom, *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected Essays.* Edited by Alan Deyermond, W. F. Hunter & Joseph T. Snow. Exeter: University of Exeter Press (with the *Journal of Hispanic Philology*), 1994. xli + 228 pp.

Es ocioso señalar aquí lo excelente hispanomedievalista que fue Keith Whinnom y lo lamentable que fue su pronta pérdida para nuestro gremio, entre otras razones porque colegas más sabios que compartieron su amistad lo han hecho público en obituarios y necrologías;¹ testimonio perdurable de su excelencia intelectual y de la estimación que gozó entre sus contemporáneos es el tomo de estudios editado *in memoriam suam* hace algunos años.² Por ello, la oportunidad de la publicación del aquí reseñado, que da cuerpo al proyecto enunciado por Alan Deyermond allí en su necrológica (357) y que contiene los trabajos más importantes

¹ Por citar las más importantes, véanse las de Ian Macpherson, *Bulletin of Hispanic Studies* 63 (1986): 265-267; Alan Deyermond, *La Corónica* 14 (1985-86): 355-58 (parte de ella apareció publicada en el *The Times* del 9 de marzo de 1986); Joseph T. Snow, *Celestinesca* 10.1 (1986): 1-3; Robert Brian Tate, *Hispanic Review* 54 (1986): 495-98; y Francisco López Estrada, *Revista de Filología Española* 66 (1986): 127-129.

² *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom.* Edited by Alan Deyermond & Ian Macpherson. Liverpool: Liverpool University Press (*Bulletin of Hispanic Studies* Special Issue), 1989. Es menos conocido, dada la menor difusión del *pamphlet*, que el nº 2 del *Westfield College Medieval Hispanic Research Seminar Newsletter* (September 1986) también se imprimió *in memoriam* Keith Whinnom.

dedicados por Whinnom a las letras castellanas medievales es evidente, y no requiere mayor comentario.

Los criterios seguidos por los *ayuntadores* del volumen en su labor antologizadora, expuestos en su prefacio por Deyermond, son bien juiciosos: "(a) the influence that each study has had; (b) the representation of Keith's main areas of literary interest [...]; and (c), the illustration of Keith's preferred approaches to literary research" (viii). Por los tres no podían faltar aquí trabajos de rastro tan perdurable como "Diego de San Pedro's Stylistic Reform," que abre el volumen (1-17); "The Supposed Sources of Inspiration of Spanish Fifteenth-Century Narrative Religious Verse" (46-71); "Towards the Interpretation and Appreciation of the *canciones* of the *Cancionero general* of 1511" (aquí impreso en su original en lengua inglesa, 114-32); o su memorable *inaugural lecture* de Exeter, *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*: ningún hispanomedievalista avisado discute su condición de fundamentales.

Dado que esta reseña va para las hospitalarias páginas de *Celestinesca* — de la que Whinnom fue corresponsal, y cuyo nacimiento es inseparable de su apoyo, según afirma su editor en su necrológica citada (1-2) —, es justo que se ocupe casi exclusivamente de la materia celestinesca contenida en este volumen. Que no es poca cosa: como señala Deyermond en las páginas introductorias en que glosa la "Keith Whinnom's Literary Scholarship,"³ "the fourth main area of Whinnom's interest within the literature of the Catholic Monarchs' reign — alongside Diego de San Pedro, narrative religious verse, and *cancionero* lyric — was *Celestina* and its progeny" (xxiii). No constan aquí todos los trabajos celestinescos de Whinnom (darían para un volumen no tan grueso como el presente, mas de respetable envergadura), sí dos de los más representativos. Son una nota y un artículo: "'La Celestina', 'the Celestina' and L2 interference in L1" (156-58), e "Interpreting *Celestina*: the motives

³ Páginas que contienen alguna revelación biográfica sorprendente, como el intento frustrado de Whinnom de doctorarse, bajo la dirección de Dámaso Alonso, en la Universidad de Madrid. Sobre el episodio y su perversa mezquindad, ver pp. xi-xii.

and the personality of Fernando de Rojas" (176-90).⁴ Aun siendo ambos bien conocidos por el lector, haré breve referencia a su contenido.

La nota condice estupendamente con el primero de los requisitos fijados por los recopiladores — lo importante de su influencia — y por añadidura es representativa de la mentalidad con que Whinnom afrontaba su quehacer: una mentalidad crítica, nada dispuesta a aceptar sin reflexión previa ni las convenciones más consolidadas ("a tendency to swim again the tide of received critical opinion," según formula Tate [n1, 495]). Una entre ellas es la forma en que habitualmente se hacía referencia (y el uso del pretérito aquí ha de apuntarse en el haber del influjo de la nota que comento) a la obra de Rojas, *La Celestina*, generadora incluso de una abreviatura que alcanzó fortuna para hacer referencia a la obra: LC. Con apoyo en la gramática académica y en la titulación de las primeras ediciones antiguas de la obra que combinaron el largo *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con el nombre de la vieja (o que incluso lo sustituyeron por él),⁵ Whinnom censura justamente el título **La Celestina* como solecismo, y anatematiza el uso inglés 'the *Celestina*' como un "barbarism [...] a blatant hispanism" (158).⁶ 'la *Celestina*' en español, '*Celestina*' en inglés son las formas válidas de nombrar la obra de Rojas. Y, desde luego, la propuesta de Whinnom cobró pronta fortuna, como señala Deyermond (xxv), tanto en el mundo anglosajón como en el hispánico. Es curioso señalar cómo sus observaciones han llevado a un

⁴ La nota vio la luz en *Celestinesca* 4.2 (1980): 19-21. El artículo, aunque concebido para su publicación en *Celestinesca* (ver la citada necrológica de Snow, 2), apareció en los *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, ed. F. W. Hodcroft et al. (Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981), 53-68 (el título del artículo apareció en este volumen, por decisión editorial, con una ligera alteración de la que luego se dirá algo: "Interpreting *La Celestina*..."); la segunda parte de este trabajo — la más interesante, sin duda — vio la luz en traducción española bajo el título "Los motivos de Fernando de Rojas" en Alan Deyermond, *Edad Media: primer suplemento*, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. Francisco Rico, 1/1 (Barcelona: Crítica, 1991), pp. 389-94.

⁵ Sobre la titulación de la obra es fundamental el reciente trabajo de Jeremy Lawrance, "On the title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*", *Letters and Society in Fifteenth Century Spain. Studies presented to P. E. Russell on his eightieth birthday*, ed. de Alan Deyermond y Jeremy Lawrance (Oxford: Dolphin Books, 1993), pp. 79-92.

⁶ Lo que explica el título de la nota ("L2 interference in L1"), manifestación de la familiaridad de Whinnom, conspicuo estudioso de los *pidgins*, con la terminología de los estudios sobre lenguas en contacto.

uso español no contemplado en su casuística, y hasta la publicación de su trabajo, insólito: el empleo de '*Celestina*' sin determinante, en mi opinión perfectamente legítimo: cf. casos como el de '*Hamlet*,' '*Norma*,' '*María Egipciaca*' o '*Pepita Jiménez*'; considérese la inaceptabilidad del determinante en este último caso: "*Juan Valera escribió la *Pepita Jiménez* en el año... ."

Por lo que toca al artículo originariamente publicado en el homenaje a Sir Peter E. Russell, en él hilvana Whinnom varias observaciones muy pertinentes para intentar una interpretación global de la *Celestina*: las motivaciones que llevaron a Rojas a escribir la obra (vale decir, a continuar el Acto I y luego a realizar el tránsito *Comedia* → *Tragicomedia*) y las posibles relaciones de la personalidad de Rojas con el mensaje contenido en ella. Las motivaciones que el autor declara (advertencia contra los mortales peligros que el amor trae consigo, etc.) no han satisfecho a los críticos, por lo que "it is not surprising that many critics have searched for the man behind the work, to see what hints his background and biography might offer" (179). Este aserto abre paso a una crítica de las tesis de Steven Gilman sobre la huella que la condición conversa de Rojas impone al texto:⁷ según Whinnom,

although the personality and attitudes of Fernando de Rojas may be crucial for a correct interpretation of *Celestina*, there is no way in which we can accurately deduce their nature by speculating about the psychological reactions of *conversos* in general, who did not even form a coherent or cohesive group within Spanish society. (180-81)

Whinnom efectúa seguidamente un planteamiento bidireccional entre el texto de la *Celestina* y la personalidad del autor: Rojas se deja adivinar en su obra como "a rather objectionable young man, as an arrogant, resentful, hypocritical, priggish show-off" (184), y tal retrato del autor puede ayudar a entender mejor ciertos pormenores del texto. El fundamental es el reajuste de perspectiva que nos fuerza a realizar: es preciso ver la *Celestina* como una obra maestra, desde luego, pero obra maestra con fallas, incongruencias, indecisiones, ambigüedades, fruto todas ellas de la personalidad de su atrabiliario autor y en alguna medida responsables de la riqueza del texto: "it may well be that its

⁷ Whinnom siempre discrepó vigorosamente de Gilman en esto, y muestra patente es su (a trechos feroz) reseña del libro de Gilman *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of 'La Celestina'* (Princeton: Princeton UP, 1972), *Bulletin of Hispanic Studies* 52 (1975): 158-61.

fortuitous fruitfulness lies in its very imperfections, in its ambiguity and its ambivalence, and in the complexity or Rojas's personality" (185). Queda al lector cierta insatisfacción ante la falta de desarrollo de alguno de estos puntos (Whinnom era consciente de ello: "Properly to substantiate all these propositions would, however, require a book" [*ibid.*]), y tal vez a esto pueda achacarse el aire de circularidad que subyace a la tesis propuesta por Whinnom (tomar elementos del texto para deducir de ellos rasgos de la personalidad del autor y luego basar en estos una hipótesis de interpretación de la obra) y la desconcertante percepción de que en ella se bordean planteamientos que evocan los de quienes pensaban a Cervantes como un *ingenio lego* (aquí *ingenio airado*, casi *angry young man*). Con todo, nadie podrá negar lo sugestivo de esta propuesta interpretativa, tan rica en implicaciones como necesitada de desarrollo ulterior.

Pero estos dos trabajos no agotan toda la materia celestinesca contenida en el volumen: referencias dispersas de innegable interés aparecen en diversos lugares (y su rastreo es facilísimo, gracias al cuidado *Index* elaborado por Snow y Hunter: 219-28). Así sucede en el clásico *Spanish Literary Historiography*: la primera de las *distortions* denunciadas es el olvido de lo no vernáculo al historiar las letras peninsulares del medievo, y uno de los ejemplos con los que Whinnom ilustra el fenómeno es el de la deuda de la *Celestina* con el *Libro de buen amor* que algunos críticos han propugnado, según Whinnom achacable a una común veste ovidiana (97).⁸ También hay alusiones a la *Celestina* dentro del panorama editorial trazado en "The Problem of the 'Best-Seller' in Spanish Golden-Age Literature" (163, 166): no en vano "*Celestina* was quite clearly the most succesful piece of fiction in the entire Golden Age, eclipsed only if we allow *Amadís* to embrace its sequels" (166). Tanto la *Celestina* como Rojas aparecen en el trasfondo de "The *Historia de duobus amantibus* of Aeneas Sylvius Piccolomini (Pope Pius II) and the Development of Spanish Golden-Age Fiction," dada la deuda de la *Celestina* con la *Historia*, ya mencionada por la crítica (Menéndez y Pelayo, Lida de Malkiel) y respaldada por Whinnom (195-96) y la ocasional atribución a Rojas (por Marciales, por ejemplo) de la traducción castellana de la *Historia* (201, n8; 202, n15), punto en el que Whinnom no toma partido. En fin, en el trabajo que cierra el tomo, "*Autor and Tratado*

⁸ Muestra de que la revisión de la *literary scholarship* de Whinnom efectuada por Deyermond al comienzo del tomo no es nada complaciente es la crítica que formula a este aserto (xxii-xxiii; cf. xxvi). Y el propio Whinnom adujo años después elementos de reconsideración en su "A Fifteenth-Century Reference to Don Melón and Doña Endrina," *Journal of Hispanic Philology* 2 (1977-78): 91-101.

in the Fifteenth Century: Semantic Latinism or Etymological Trap?," Whinnom emplea en su argumentación evidencia tomada de la *Celestina* (209; p. 213 n7).

Es fácil comprobar qué trabajos celestinescos de Whinnom no han hallado acomodo en este tomo gracias a la interesante "The Scholarly Writings of Keith Whinnom: A Revised Bibliography" (xxxi-xxxviii), mejora significativa de la "Tentative Bibliography" que vio la luz en el volumen memorial que antes se citó (1-6), ambas fruto de la acuidad bibliográfica y del sentido de la amistad de Alan Deyermond. La exclusión más llamativa es la del artículo-reseña que Whinnom dedicó al trabajo de J. Homer Herriott sobre los problemas textuales de la *Celestina*: "The Relationship of the Early Editions of the *Celestina*," *Zeitschrift für Romanische Philologie* 82 (1966): 22-40; de hecho, Deyermond explica en su prefacio que su exclusión fue "far from easy" (viii). Este trabajo aparece adecuadamente comentado por Deyermond en las páginas preliminares del volumen: "an article in which he [Whinnom] cogently (though sometimes with undue vehemence) demolished Herriott's arguments, offering instead his own far more convincing stemma" (xxiv).

Los otros *items* celestinescos de Whinnom detectables en la bibliografía y no incorporados en el volumen son un artículo ("«El plebérico corazón» and the Authorship of Act I of *Celestina*," *Hispanic Review* 45 [1977]: 195-99), una pequeña nota polémica ("Dr. Severin, the Partridge and the Stalking Horse," *Celestinesca* 4.2 [1980]: 23-25), una panorámica de la descendencia literaria de la *Celestina* ("El género celestinesco," en *Academia Literaria Renacentista, V. Literatura en la época del emperador*, ed. Víctor García de la Concha [Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988], pp. 119-30; parcialmente preimpreso bajo el título "El linaje de *La Celestina*," *Ínsula*, núm. 490 [Sept. 1987]: 3-4) y diversos trabajos aparecidos póstumamente gracias a Alan Deyermond: "Albrecht von Eyb's *Margarita Poetica*: What Every *Celestinista* Should Know," *Celestinesca* 13.2 (1989): 45-47; "The Argumento to *Celestina*," *Celestinesca* 15.2 (1991): 19-30 y "The Form of *Celestina*: Dramatic Antecedents," *Celestinesca* 17.2 (1993) [*Studies for Peter E. Russell on his 80th Birthday*]: 129-46. Como se ve, la utilidad del volumen para los celestinistas no estriba sólo en los trabajos de Whinnom sobre la *Celestina* que incluye, sino también en las pistas que ofrece al curioso para rastrear toda su

producción sobre la obra.⁹ En ese ámbito hay que registrar las noticias que Deyermond ofrece en sus páginas dedicadas a la *literary scholarship* de Whinnom (xxiv) acerca del libro sobre la *Celestina* en que este trabajó durante la década de los 60 y que dejó inconcluso: por fortuna, y otra vez gracias a los oficios de Deyermond, su publicación se augura cercana.¹⁰

En fin, con provecho frecuentará el estudioso de la *Celestina* este volumen, bien consultando dos trabajos clásicos en la bibliografía sobre la obra, bien obteniendo referencia exacta de la producción que a ella dedicó Whinnom. Ojalá que a esta antología de su producción siga pronto el tomo que recogerá los textos inéditos de diversas conferencias impartidas por él en los últimos años de su vida, labor en la que se ocupa Alan Deyermond.¹¹ Ambos contribuirán, sin duda, a que Keith Whinnom siga vivo entre los hispanomedievalistas.

Juan Carlos Conde López

Real Academia Española



⁹ Otras labores menores de Whinnom sobre el particular (reseñas, obituarios, etc.) van enunciadas (xxiv) y después enumeradas (xxxvii-xxxviii) por Deyermond.

¹⁰ Aparecerá (según consta en la p. xxxii) con el título *The Textual History of "Celestina"* en la serie King's College London Medieval Studies. Para la historia de este empeño celestinesco de Whinnom, será del mayor interés la consulta del trabajo de Deyermond "Keith Whinnom's *Celestina* Book," *Medieval Hispanic Studies in Honor of Charles F. Fraker*, Madison: HSMS, en prensa (ver xxx, n24); entre tanto debemos conformarnos con los datos proporcionados por Deyermond en su nota previa a Whinnom, "The form of *Celestina*" (129-30).

¹¹ A él alude Deyermond (xx y xxix, n21). Agradezco a Alan Deyermond la comunicación personal (21 de diciembre de 1994) en que me amplía información sobre el proyecto y especifica alguno de los títulos que aparecerán en el tomo: "Ovid in the Middle Ages," "A New View of Spanish Epic" y "Magic, Mathematics, and Medieval Literature."



Observa con su único ojo el sospechoso hablar de Pármeno.

Ilustración por Bartolomé Liarte a la novelización
de Celestina por Enrique Ortenbach (1988)

**CELESTINA DE FERNANDO DE ROJAS:
DOCUMENTO BIBLIOGRÁFICO
(decimoctavo suplemento)**

**Joseph T. Snow
Randal Garza
Michigan State University**

[Seguimos las huellas de la celestinesca mundial, prolongando en estos suplementos la bibliografía — desde hace tiempo agotada — que publicó la Hispanic Seminary (Madison, Wisconsin) en 1985. Se agradece, para materiales reseñados en este suplemento, a los siguientes colegas: Justo Alarcón de la Biblioteca Nacional de Chile, Félix Carrasco, Hensley C. Woodbridge, Víctor Infantes y Marcial Rubio, John Beusterian, Emma Scoles, Georgina Olivetto, y Harry Vélez Quiñones. Ed.]

670. BELLVER, Joaquín Aguirre. Los secretos de *La Celestina*. Madrid: Jaguibel, 1994.

La teoría es que hubo un borrador en verso de la obra antes de la forma en prosa que nos desconcierta tanto. Gran parte de este libro es una muestra de dicho borrador. Cree haber desentrañado el problema de autoría (Rojas como único autor) y el significado en dos niveles (el narrativo, el alusivo).

671. BIOY CASARES, Adolfo. "La Celestina," en *La otra aventura*. Buenos Aires: Galerna, 1968. 7-21.

Un prólogo a una edición de la *TCM* publicada por la casa Estrada, este comentario--además de situar a Rojas y su obra en un contexto literario--presenta algunos problemas básicos de *Celestina*: la sicología que motiva los personajes, el carácter general de la prosa y la originalidad de la *Tragicomedia*.

672. CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo* (Madrid: Revista de Occidente, 1961), pp. 151-153.

Más que por la literatura latina, es por la realidad urbana castellana que Rojas llegó a conocer el tipo celestinesco que luego elaboró en *LC*.

673. _____. "La Magia en Castilla durante los siglos XVI y XVII," en su *Algunos mitos españoles y otros ensayos*. (Madrid: Editora Nacional, 1944), pp. 185-303.

Celestina (passim) conectada con prácticas reales de la época, reflejadas aquí en un potpourri de textos y documentos relevantes.

674. _____. "Magia, sexo y estatuto social (el arquetipo celestinesco)," en su *Vidas mágicas e Inquisición* (Madrid: Taurus, 1967): I, 107-134.

Representaciones de figuras de hechiceras (la lección magistral es la de Rojas en el aucto VII de su *Celestina*) Gil Vicente, Sancho de Muñón (*Tragedia de Lisandro y Roselia*), Sebastián Fernández (*Tragedia Policiana*), Alonso de Villegas (*La Lena*), Juan Navarro de Espinosa (entremés titulado *La Celestina*), Cervantes (*El coloquio de los perros*) Lope de Vega (*El capellán de la virgen; la Dorotea*), Gonzalo de Céspedes y Meneses, Juan de Zabaleta, Agustín de Salazar y Torres, Antonio de Zamora y J.E. Hartzenbusch. Matizaciones literarias e históricas acompañan esta excursión hechiceril.

675. CRUZ, Anne J. "Sexual enclosure, textual escape: the Pícara as Prostitute in the Spanish Female Picaresque Novel," en *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings*, eds. Sheila Fisher and Janet E. Halley. Knoxville, University of Tennessee, 1989. pp. 135-159.

El origen de la (sexualmente) bien diferenciada 'picaresca femenina' se halla en el mundo bajo retratado por Fernando de Rojas: el mundo de la prostitución. Ese mundo florece cuando se mantiene distinciones entre 'buenas' y 'malas' mujeres. El mundo celestinesco colorea a los ambientes de *Lozana andaluza*, *La pícaro Justina*, y *La hija de Celestina*.

676. DAVIES, Gareth A. "Destellos de un sub-texto literario: la rememoración del pasado en la *Celestina*," en *Leeds Iberian Papers, Leeds Papers on Hispanic Drama 1991*, ed. M.A. Rees (Leeds: Trinity & All Saints College, 1991): 9-41.

Con una lectura cuidada de las referencias textuales al pasado **dentro** del texto de *Celestina*, el autor construye un contraste vital entre una sociedad rememorada y caracterizada por la tolerancia y fluidez social (un 'entonces') y una sociedad mucho menos marcada por esos antiguos valores (un 'ahora'). Especula sobre esta relación ficcional y se pregunta si estamos ante una rememoración personal (de parte de ambos autores) de los cambios efectuados por la aparición en España del Santo Oficio. Sería un sub-texto que refleja un conflicto más en la serie de cosas conflictivas detalladas en el 'Prólogo': el conflicto de épocas distintas (en este caso, épocas sucesivas).

677. DE VRIES, Henk. "¿Quién es la Lozana?" *Celestinesca* 18.1 (primavera 1994): 51-73.

Es un análisis del *Retrato de la Lozana Andaluza* basado en los personajes, sus números, extensión de sus intervenciones (con gráficos ilustrativos). Los años representados en la ficción, los nexos entre Lozana y Celestina, y las alusiones numéricas en el texto de *Lozana* al de *Celestina* son otros temas tratados. Inclúyese un apéndice alfabético de los personajes que hablan en *Lozana*.

678. EDWARDS, Jorge. "La *Celestina*, un Fausto con faldas." *La Segunda* (Santiago de Chile) (16 de octubre 1992), p. 8.

En los tiempos de Colón, Rojas es un precursor de Goethe. Observaciones al personaje de Celestina.

679. FRADEJAS LEBRERO, José. "Cazar aves con lumbre (más antiguo aún)." *Celestinesca* 18.1 (primavera 1994): 75-77.

El 'cazar con boyezuelo' parece ser más antiguo (y oriental) de lo hasta ahora se ha comentado en la serie de artículos sobre el estratagema mencionado por Pármeno (acto XI). Ahora se cita la *Historia natural* de Plinio el Viejo (y su traductor español, Francisco Hernández, finales del s. XVI).

680. DE LA FUENTE, Darío. "Fernando de Rojas." *Líder provincial* (San Antonio, Chile) (18 abril 1991), pp. 3 y 5.

Una breve noticia general que incluye una de las pocas noticias de la ópera de Felipe Pedrell que se hizo a base de *Celestina*.

681. _____. "La Celestina." *El Espectador* (San Antonio, Chile), (2 agosto 1991), p. 2.

Breve noticia de su contenido y sus méritos como creación de lenguaje.

682. GARCIA, Michel. "Consideraciones sobre 'Celestina' de Palacio." *Celestinesca* 18.1 (primavera 1994): 3-16.

Sugiere maneras distintas por medio de las cuales uno puede valorizar el fragmento celestinesco del manuscrito Palacio 1520. Justifica cómo las variantes estilísticas, entre el MS y otras versiones tempranas en la tradición textual, arrojan luz sobre las innovaciones de Rojas como (segundo) autor.

683. GARNEAU, Michel. "Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière, d'après Fernando de Rojas." Traducción y adaptación de Michel Garneau. Montréal: ULB Editeur, 1991. Rústica, 168 pp. Foto en colores de la capa de Robert Etcheverry. Con once fotos (blanco y negro) que acompañan el texto.

Un arreglo dramático con 13 actores (falta Crito) en 21 "scènes." Comienza con el lamento de Pleberio y luego sigue el orden del original, incorporando buena parte del texto escrito. Estreno en el estudio del Centre Nationale des Arts à

Ottawa (Canadá) el 16 de noviembre de 1990, dirigido por Jean Asselin.

684. GASCÓN Vera, Elena. "La puta vieja filosofía: Boecio como subtexto de la *Celestina*," en su *Un mito nuevo: La mujer como sujeto/objeto literario* (Madrid: Ed. Pliegos, 1992), pp. 223-231.

Comenta la intertextualidad entre *Celestina* y *La consolación de la Filosofía* de Boecio. Estudia semejanzas entre el diálogo entre Celestina y Pármeneo (auto 1) y del autor y de la Dama Filosofía en *La consolación*. Considera como ambas la Filosofía y Celestina pasan la vida tejiendo: una para unir con su labor la razón y la virtud, y la otra para conseguir el placer del *hic et nunc*.

685. GERLI, E. Michael. "Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in *Celestina*." *Hispanic Review* 16 (1995): 19-38.

Celestina es el primer texto que representa la risa como acto de significación. Hay variedades de la risa y se analizan aquí tres (Sempronio, Pármeneo, Alisa). En cada instancia, la risa sirve para desenmascarar intenciones que desvirtúan el intento del discurso, y sirve un importante propósito artístico (permite ver subterfugios, contradicciones, etc.). El análisis del caso de Alisa es ingenioso.

686. GIMÉNEZ MICÓ, José Antonio. "Diversas conexiones entre *Celestina* y Elicia." *Celestinesca* 18.1 (primavera 1994): 35-50.

Se realzan en este estudio diferencias ideológicas y axiológicas entre LC y la obra del 'ciclo celestinesco,' *Tragicomedia de Leandro y Roselia llamada Elicia*, y por otro nombre cuarta obra y tercera *Celestina* (1542). Entre los temas comentados: el aburguesamiento de amo y criado, la institucionalización del discurso religioso y el comportamiento ideológico. Incluye un breve análisis del uso de referencias metatextuales en *Elicia*.

687. GONZÁLEZ DE LA RIVA LAMANA, J. M. "Los medicamentos en la literatura española" *La Celestina*" (V Congreso de la Organización Farmacéutica Ibero Latinoamericana). Alicante, 1992. 30 pp.

Básicamente una lista de citas y explicaciones de los elementos del texto rojano a la luz de la decadencia médica, las supersticiones, etc. de la época de su confección. No cita fuentes de información y parece desconocer el libro de Laza Palacios (1958) y otros estudios anteriores sobre varios de estos elementos. Con todo, es informativo.

688. HATHAWAY, Robert. "Calisto and Melibea: Meeting Again for the First Time." *Celestinesca* 18.1 (primavera 1994): 87-91.

Tres recreaciones (verso y prosa) en distintos tonos inspiradas en la primera escena de *Celestina*.

689. HEUSCH, Charles. "La Célestine et la tradition amoureuse médiévale." *Les Langues Neo-Latines*, Núm 279 (1992): 5-24. (*)

690. HENRIQUEZ-SANGUINETI, Carolina. "La funcionalidad del grotesco en *La Celestina* y *Jenofa Juncal* de Alfonso Sastre," en *Alfonso Sastre*, ed. Mariano de Paco (Cuadernos, 60, Murcia: Universidad de Murcia, 1993), pp. 269-274.

Lo grotesco a servicio de la sátira y lo fantástico en un intento de desmitificar los valores españoles. En esta *Celestina*, la visión del hombre, de la mujer, de las instituciones, de la risallanto y del lenguaje producen un distanciamiento que nos lleva a reconocer que lo racional no forma parte de ningún cambio para mejor en cuanto a la situación satirizada.

691. HUERTA CALVO, Javier. "Tradición y modernidad en la novela sentimental: el ejemplo de Juan de Segura," en *España, Teatro y Mujeres. Estudios dedicados a Henk Oostendorp*, ed. Martin Grosman y Hub. Hermans. (Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1989), pp. 207-215.

Una demostración de cómo se puede ver en *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura la repetición de unos componentes tradicionales del género de la novela sentimental. Con ejemplos principales de *Historia de duobus amantibus* y la *Comedia de Calixto y Melibea*, el trabajo comenta el uso narrativo de la carta amorosa, además del lenguaje erótico y otros "elementos celestinescos."

692. LARSEN, Kevin S. "Bed and Board: Significant Parallels Between Plato's *Symposium* and Rojas's *La Celestina*." *Neohelicon* 21 (1994): 247-268.

Amplia consideración de las posibles huellas de Platón en la *Tragicomedia* (especialmente del *Simposio*), siempre vistas por el lente de las transformaciones irónicas de Rojas. Bien interesante es la discusión de una *Celestina* modelada — en sentido inverso — en Sócrates.

693. LOLAS, Jazmín. "Un clásico para la pausa creativa." *La Época* (Santiago de Chile) (8 de mayo 1992), p. 24.

Opiniones de Alejandro Sieveking, director de la producción, sobre *Celestina* (obra y personaje).

694. MALACHY, Thérèse. "La Célestine de Fernando de Rojas: un drame à tiroirs." *Revue d'Histoire du Théâtre*, Núm 3 (1990): 223-241.

Pasa revista de tres temas: *Celestina* en su momento histórico-literario; *Celestina* vista a la luz bajtiniana; y una consideración breve de las recientes adaptaciones francesas (Achard, Laville, Vitez).

695. MENÉNDEZ PELAEZ, Jesús. "Entre la edad media y el renacimiento: *La Celestina*." *Historia de la Literatura Española. I: Edad Media* (León: Everest, 1993), pp. 465-483. Con ilustraciones.

Breve estudio liminar de la obra que bosqueja para el lector la historia textual temprana, teorías de la autoría y género (opta por su carácter dramático). Aboga por su postura moral.

696. MCGRADY, Donald. "Two studies on the text of the *Celestina*." *Romance Philology* 48 (1994): 1-21.

El primero de los estudios contiene interesantes comentarios al manuscrito de Palacio 1520 y su utilidad en la resolución de varios problemas sobre el comienzo del texto impreso; el segundo defiende las lecturas de las comedias — "Eras y Crato," "piedad de silencio," y "plebérico corazón" (el de

Pleberio) —, creando una lectura que tiene buen sentido textual-literario.

697. MONGE, Félix. "El tipo celestinesco en la literatura clásica española" (discurso de ingreso). Zaragoza: Real Acad. de Bellas Artes de San Luis, 1993. 38 pp.

Pasa revista de una serie de manifestaciones celestinescas — desde Ovidio hasta *La Dorotea* de Lope de Vega — y concentra en esta última obra, rememorando datos ya aducidos en sus estudios anteriores (de 1958, 1978, y 1983). Incluye algunas notas generales sobre Trotaconventos del *Libro de buen amor*.

698. MORÓN ARROYO, Ciriaco. *Celestina and Castilian Humanism at the End of the Fifteenth Century*. Occasional Papers, 3, Binghamton: Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1994. 40 pp.

A la luz de su discusión de cristianos viejos y cristianos nuevos, el autor defiende su visión de un Rojas como moralista y humanista en los actos 2-16 de la *Comedia* (más que el autor del primer acto), y el concepto de amor como más caballaresco que cortés. Defiende además la validez de la etiqueta "comedia" en que las muertes ocurridas son productos de acciones individuales sin la participación de agente exterior alguno, y eso sería otra huella humanista.

699. MUÑOZ, H., Juan Antonio. "La *Celestina* o la ética del bolsillo." *El Mercurio* (Santiago de Chile) (8 de mayo 1992), p. 9 (suplemento). Con dos fotos.

Comentarios de adaptadores, director y actriz principal (Bélgica Castro) sobre *Celestina* (obra y personaje) en la ocasión de una nueva producción en Santiago (8 de mayo 1992).

700. NARVAEZ DE VELILLA, Francisco. *Diálogo intitulado el Capón*. Prólogo y edición de Víctor Infantes y Marcial Rubio Arquez. Madrid: Visor, 1993. Rústica, 123 pp.

En el prólogo (9-44), *passim*, se reconoce la deuda con *Celestina* de esta obra dialogada.

701. OYARZUN L., Carola. "La Celestina." *El Mercurio* (Santiago de Chile) (5 de junio 1992), p. C19.

Reseña a la producción en Santiago dirigida por A. Sieveking (con Bélgica Castro en *Celestina*).

702. PASSALACQUA C., Italo. "Una 'Celestina' desnivelada." *La Segunda* (Santiago de Chile) (11 de mayo 1992), p. 35.

Una reseña a la producción de Santiago dirigido por Alejandro Sieveking (con Bélgica Castro en *Celestina*).

703. PÉREZ VIAL, María Pilar. Vigencia de una contemporánea Celestina. *El Mercurio*, Santiago (27 octubre 1991), p. E14.

La autora reproduce opiniones sobre la figura de Celestina del famoso ensayo (1938) de Ramiro de Maeztu.

704. PESTANO FARIÑA, Rafael. "Pamphilus, de amore." *Revista de Filología* (Univ. de La Laguna) 6-7 (1987-1988): 357-365.

Pretende tomar aquí un primer paso — con un comentario analítico de las situaciones y caracterizaciones concretas del *Pamphilus, de Amore* — hacia una nueva valorización de los vínculos entre esta obra — y su tradición — y *Celestina*.

705. RAMOS OREA, Tomás. "Notas a otra lectura de *La Celestina*." *El Correo de Andalucía* (sección 'La Mirada,' 30 septiembre 1994), pp. 34-35. Ilustrada. También con una foto de la producción de la CNTC.

Una lectura-comentario de la obra que concentra en los diálogos amplios (los que hace al autor creer que LC es más novela que otra cosa). Ensayo de carácter personal.

706. RODRÍGUEZ DÍAZ, Rafael. "La Celestina, un original poema de amor," en *5 Estudios sobre literatura* (San Salvador: UCA Editores, 1989), pp. 131-148.

Comenta los muchos fracasos que llenan el texto celestinesco como una manera en la que Rojas plasma el drama humano de su grupo social (es decir, el fracaso de los conversos). La astucia, al servicio del intento de sobrevivir, no une a las personas sino que las separa. Este será el "mensaje" de la obra para el hondureño de hoy, para quien *Celestina* encapsula algunas de sus circunstancias históricas.

707. RODRÍGUEZ TABOADELA, Nicanor. *La Celestina, apoteosis de la fe católica y de la justicia*. [Badajoz]: autor, 1987. 100 pp.

Ensayo extenso de carácter personal, repleto con citas textuales de LC, que aborda estos temas: Rojas, abogado altamente moral, casi teólogo; Rojas, único autor de una obra decididamente dramática; Sevilla como indudable lugar de la acción; la obra vista como demostración de la fe y enseñanzas católicas, y también de la presencia de una justicia divina. La bibliografía citada es pobre.

708. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Adaptación de Miguel Reino. Colección 'Leer en español', Salamanca: Univ. de Salamanca/Santillana, 1994. Rústica, 120 pp. Portada ilustrada.

Adaptación ilustrada de *Celestina* (por Luis Jover) en cinco 'partes,' en algo menos de 100 páginas. Acompañada de preguntas para ayudar a los jóvenes a comprender la obra, con una serie de notas útiles.

709. _____. *La Celestina*. Edición, notas y actividades de Manuel Cifo González. Col. Anaquel, 29, [Madrid]: Bruño, 1993. Rústica, 379 pp. Cubierta Ilus. de Javier Zabala.

Texto con ilustraciones. Edición estudiantil con notas léxicas, una mínima introducción (6 pp.), una cronología (6 pp.), un "análisis" de la obra (21-46) adecuado sólo para los alumnos, una bibliografía comentada con sólo 10 entradas (!), y el texto completo de la TCM. Seguido por unas útiles actividades para profundizar en el texto (349-379). Incluye unos índices analíticos: temas, referencias y citas, y arcaísmos.

710. _____. *La Celestina*. CEE: PML Ediciones, 1994. Rústica 254 pp.

El texto completo de la TCM, con una introd. anónima de 3 páginas. Sin notas, bibliografía, ilustraciones.

711. _____. *La Celestina. Two Facsimiles (1499? and 1528)*. New York: The Hispanic Society of America, 1995. n.p.

El texto facsímil de Burgos?, 1499? y Sevilla 1528, sin introducción u otro aparato crítico. Ambas ediciones ilustradas.

712. SALAZAR Y TORRES, Agustín de., Juan de Vera Tassis y Villarroel, y Sor Juana Inés de la Cruz. *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo / La segunda Celestina*. Edición, introducción y notas de Thomas Austin O'Connor. Binghamton: Pegasus Paperbooks, 1994. Rústica, 180 pp.

Celestina en manos de Salazar y Torres y Vera Tassis pasa por una doble trayectoria dramática: la mitificación y la desmitificación (Intro., xxviii-xxxv). La figura de la alcahueta se debilita en la final de Sor Juana.

713. SAMONA, Carmelo. "La nascita del teatro moderno: la città, i pastori, la corte," en *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici* (Firenze: Sansoni, 1972): 215-251).

Una serie de ensayos sobre las circunstancias histórico-literarias de la aparición de *Celestina*, su autor, y su arte (esp. la retórica). Dedicó sus primeros comentarios — como pocos críticos hacen ahora — a la versión en 16 autos, y luego la de 21 actos, y demuestra que cada una tiene una unidad de *composición*, y de *estilo* notable. Explora la importancia de la causalidad como fuerza motriz de la unicidad de la obra de Rojas; elogia los logros que ostenta la vida urbana (nueva) retratada en ella. Defiende, en las páginas finales (243-47) los aciertos de ocho interpolados.

714. SANZ HERMIDA, Jacobo. "Una vieja barbuda que se dice Celestina: Notas acerca de la primera caracterización de Celestina." *Celestinesca* 18.1 (primavera 1994): 17-33.

Sugiere que la primera caracterización de Celestina — como 'vieja barbuda' — no es cuestión de un mero epíteto, sino que

refleja la personalidad compleja de este personaje según una larga tradición literaria. Al analizar el vasto campo de conotaciones con respecto a las barbudas, descubrimos que el calificativo que Sempronio emplea no es utilizado por casualidad.

715. SCOLLES, Emma. "Risonanzia della *Celestina* in un testo teatrale portoghese del XVIII secolo," en *De una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*, a cura di Dante Della Terza (Firenze: Ed. Cadmo, 1994). (*)

716. SNOW, Joseph T. "*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (décimosepto suplemento)." *Celestinesca* 18.1 (primavera 1994): 93-117.

Ampliación de su bibliografía celestinesca (1985) con 106 entradas nuevas.

717. SWAFFORD-SMITH, Christine. "The Aesthetics of Death: *Buen Amor*, 'Coplas por la muerte de su padre,' and the *Celestina*." Disertación doctoral, Indiana Univ., 1989. vii + 293 pp. DAI, Ann Arbor MI, núm. de pedido #8925171.

El cuarto capítulo (252-293) contiene el estudio de *Celestina*. Se distinguen dos perspectivas sobre la muerte: (1) la tendencia a usarla para referirse a tres aspectos de la vida (los sentidos descriptivo, persuasivo y catártico) y, (2) a partir de la entrada física de la muerte (final del auto XII) como poder destructivo de la dinámica de la vida y de los procesos de renovación y como anticipo del caos final. La muerte es, de una mano, una parte importante de la vida, sin participar o interesarse, de la otra mano, en ella.

718. TRONCONE, Carlos. "Demasiado humana." *Teatro 2* (Buenos Aires) 4, no. 5 (abril 1994): 62-65.

Es un reportaje sobre la obra y su historia (con errores de algún dato) a raíz de una nueva producción de *Celestina* en Buenos Aires. Incorpora entrevistas a Osvaldo Bonet (director) y Graciela Araujo (actriz que hace *Celestina*). Ilustrado con fotos de la producción y de los entrevistados.

719. VÉLEZ QUIÑONES, Harry. "Cruel and Pathetic Dissonance: The Grotesque and the *Celestinas*." *Revista de Estudios Hispánicos* 24.1 (enero 1995): 51-72.

Celestina, en los momentos en que lo familiar se vuelve ajeno, crea la pauta de lo grotesco para otros textos posteriores (notablemente la *Tercera Celestina* de Gómez de Toledo). Esta cohabitación de lo más alto con lo más bajo, que genera las disonancias (el autor analiza la figura de Celestina del primer auto, su muerte, y las siguientes muertes con grandes aciertos), parece estar ausente en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, pero luego restaurado con brillantez por Gómez de Toledo, tal vez el mejor exponente de este tipo del grotesco.

720. _____. *La celestinesca, la comedia y 'La Dorotea': Huellas de un intertexto*. Col. Aquilafuente, 5, Salamanca: Ediciones Universidad, 1994. 10 pp. + 1 microficha.

Una reproducción, esencialmente, de la tesis doctoral leída en Harvard, en la que explora en intertexto que vinculan las 'celestinas' (*La comedia Tebaida*, *La Segunda Celestina*, *La Tercera Celestina*, *Lisandro y Roselia*, *Tragedia Policiana*, *Florinea*, *Selvagia*, *Comedia Euphrosina*) a la obra de Rojas y, al mismo tiempo, unas con otras, acabando con textos de Lope (*El rufián Castrucho*, *El caballero de Olmedo*, *La Dorotea*), consideradas todas ellas a la luz interpretativa del imitatio.

721. VILLEGAS, Juan. "Humor, sexualidad y desengaño en la *Celestina* de Alfonso Sastre." *Anthropos* 126 (nov. 1991): 57-59.

Sastre introduce en *Celestina* la nota cómica, popular. Importancia de Sempronio como portavoz en la obra. Calisto y Melibea condicionados por la debilidad del cuerpo.

722. _____. "La *Celestina* de Alfonso Sastre: Niveles de intertextualidad y lector potencial," en *Alfonso Sastre*, ed. M. de Paco (Cuadernos 60, Murcia: Univ. de Murcia, 1993), pp. 265-268. Reimpresión del estudio aparecido en *Estreno* 12.1 (1986): 40-41.

El lector entendido que haya leído no sólo la obra de Rojas y otros textos clásicos entenderá aquí las ironías, la sátira social y política que el mismo Sastre actualiza con una visión dura de la España en la que vive en los años 70.

**The Text and Concordance
of the**

***Comedia o Tragicomedia de
Calisto y Melibea***

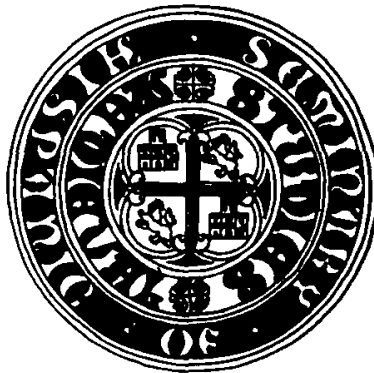
Zaragoza, 1507

Real Academia de la Historia, 2-7-2/3566

Edited by

Jerry R. Rank

John O'Neill



Madison, 1990

Asociación Canadiense de Hispanistas

XXX Congreso

**ESTUDIOS SOBRE CELESTINA
Y
EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN
ESPAÑA**

Homenaje a la Dra. Louise Fothergill-Payne



Universidad de Calgary, Alberta, Canadá
4 de junio de 1994

SUBSCRIPTION INFORMATION

Volume 1 (1977) through volume 19 (1995). All currently available. Payable in \$US currency

USA

Individuals: \$3.00 per annum

Libraries &
Institutions: \$11.00 per annum

ALL OTHER COUNTRIES (local currency equivalent to:)

Individuals: \$7.00

Libraries &
Institutions \$15.00

(Price includes express mailing charges)

CELESTINESCA, Dept. Romance & Classical Languages
Michigan State University
East Lansing MI 48824-1112 (USA)

Fax: (517) 432-3844 Telephone: (517) 355-8350

EDITORIAL POLICIES

CELESTINESCA accepts articles and notes, bibliographic studies, and book reviews for publication. It is a journal with an international readership and its principal goal is to keep subscribers and other readers abreast of the scholarship and general-interest matters which continue to define the phenomenon of "la celestinesca."

Submissions for articles longer than 35 pages (text + notes) are not encouraged. In special instances, prior consultation with the Editor may determine a special need for an extended study. Notes and brief studies should treat well-defined points concerning either the text or the interpretation of *Celestina*, its imitations, continuations, translations, theatrical adaptations, et cetera. We welcome items dealing with literary, linguistic, stylistic, and other concerns. Specialized bibliographic items will be considered for publication, if suitable to the aims of *Celestinesca*.

Original submissions (two copies) should be hard copy, double spaced, with notes at the bottom of the page. All submissions will have at least two readers. If the review process leads to acceptance of the work, then a diskette with the final draft (including any changes, revisions, additions, deletions, etc) will be requested. *Celestinesca* can accept documents in either 3 1/2" or 5 1/4" diskettes, written in WORDPERFECT 6.0 (or lower) for DOS (IBM), and with the font set to "Courier 10". No other formatting is necessary. A new hard copy must accompany the diskette. Please make sure that complete address and a telephone number are part of the work submitted.

Book Review Policy. *Celestinesca* does review studies relevant to the stated aims of the journal. The Editor will assign for review books, adaptations, translations, and other noteworthy materials.

Should a reader wish to review a specific item, prior approval must be obtained from the Editor.

Unsolicited materials will not be returned unless accompanied by return postage.

All queries, manuscripts, and other submissions should be sent to:
Editor, *Celestinesca*, Dept. of Romance & Classical Languages, Michigan State University, East Lansing MI 48824-1112 (USA).

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

VOL 18, NO 2

CONTENIDO

OTOÑO 1994

NOTA DEL EDITOR 1-2

ARTICULOS

Carlos Moreno Hernández, *Diálogo, novela, y retórica en Celestina* 3-30

Donald McGrady, *The Problematic Beginning of Celestina* 31-51

Robert L. Hathaway, *Fernando de Rojas' Pessimism: The Four Stages of Life for Women at the Margin* 53-73

Ana Vian Herrero, *El Diálogo intitulado El Capón tras la huella de Celestina: una vez más, una cuestión de género* 75-111

Patrizia Botta, *Itinerarios urbanos en la Celestina de Fernando de Rojas* 113-131

Carol Salus, *Picasso's Celestina Knitting* 133-144

NOTAS

Michel Garcia, *Apostillas a "Consideraciones sobre Celestina de Palacio"* 145-149

Kenneth Brown, *A Seventeenth-Century Sephardic Reader's Negative Evaluation of Celestina* 151-154

RESEÑAS

Keith Whinnom, *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected essays. (Juan Carlos Conde López)* 155-161

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. Snow y Randal Garza, *'Celestina' de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (decimotavo suplemento)* 163-176

ILUSTRACIONES 52, 74, 112, 132, 150, 162, 177