

28

2004

Celestinesca



NÚM. 28, 2004, ISSN: 0147-3085

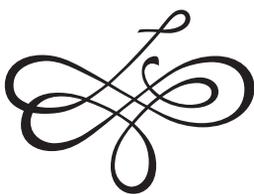
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 28

2004



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

EDITOR

JOSÉ LUIS CANET
Universitat de València

EDITOR-FUNDADOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

CONSEJO EDITORIAL

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

ISSN: 0147 3085

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores, 2004

Fotocomposición y maquetación: *José Luis Canet*

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

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

Celestinesca

NÚM 28

ÍNDICE

2004

ARTÍCULOS

- COCOZZELLA, Peter, «*Hombre Sciente and Docto Varón: A Profile of Fernando de Rojas's Authorial Persona*» 7
- GALVÁN, Luis, «'Valle de lágrimas' y lugares de la gloria: la *Celestina* y el Salmo 83/84» 25
- GUARDIOLA-GRIFFITHS, Cristina, «Calisto y las consecuencias del deseo. Una posible influencia de las *Metamorphosis* en la *Tragicomedia*» 33
- LARA ALBEROLA, Eva, «La magia en el *Entretenimiento de Orfeo y Eurídice*» 47
- NAVARRO GALA, María Josefa, «La parodia de la carta de amores en la *Segunda Celestina*» 69
- RUEDA RAMÍREZ, Pedro, «La *Celestina* camino de América. El libro en circulación en la Carrera de Indias (siglos XVI-XVII)» 101
- TORRES ÁLVAREZ, María Dolores «De interjecciones, onomatopeyas y paralingüismo en *La Celestina*» 117

NOTAS

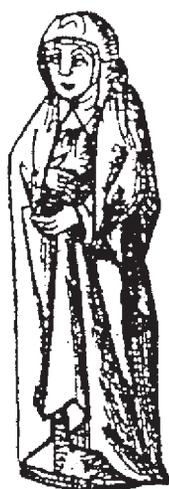
- LACARRA, Eukene, «Sobre la edición *Ars amandi vs. reprobatio amoris. Fernando de Rojas y 'La Celestina'*» 141

RESEÑAS

- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio, «*La Celestina* de Lepage: vista vs. oído» 145
- FERNÁNDEZ, Enrique, «Joseph T. Snow, 'Fernando de Rojas'. Entrada biográfica en *Castilian Writers, 1400-1500*» 151
- SNOW, Joseph T., «Fernando De Rojas. *La Celestina*. Edición, introducción y actividades de Santiago López-Ríos» 153
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, «Consolación Baranda. *La Celestina y el mundo como conflicto*» 159

BIBLIOGRAFÍA

- SNOW, Joseph T., «*Celestina*: Documento Bibliográfico. Vigésimoséptimo Suplemento» 179



Artículos

Hombre Sciente and Docto Varón: A Profile of Fernando de Rojas's Authorial Persona

Peter Cocozzella
Binghamton University

The students of *La Celestina* or *Celestina*, titles by which Fernando de Rojas's masterpiece is readily recognized, soon become aware of a controversy of long standing, sparked by none other than Rojas himself.¹ It is Rojas, to be sure, who starts it all from the very preface of his non-pareil composition. He proffers, that is, some enigmatic remarks under the heading of «El autor a un su amigo», a hybrid statement, a blend of epistle and dedication, which accompanied the early sixteen-act version of the work, the so-called *Comedia*, and, according to extant documentation, first appeared in the edition of Toledo of 1500 (69-71).² The debate, which well-informed scholars have not been able to bring to a convincing

1. Is Fernando de Rojas (ca. 1470-1541) the sole author of *Celestina* in all its complex textuality? As will become apparent presently, the question, still unanswerable to the satisfaction of all scholars concerned, attests to the controversy that still surrounds, alas, that enigmatic *bachiller*, «nascido», as he himself avers, «en la Puebla de Montaván». Since I propose to analyze here the notion of an authorial persona, aside from the issues strictly related to the identity of a Rojas *de carne y hueso*, I am able to bypass, luckily, the morass of the aforementioned controversy. Bearing in mind that the question of authorship, otherwise of paramount significance, has little or no bearing on the present discussion, I tacitly attribute to Rojas both the «Carta a un su amigo» and the «Prólogo» proper. That attribution, contested by such critics as James R. Stamm, is adduced just for the sake of the argument. (See Stamm, *La estructura de La Celestina: una lectura analítica*, Acta Salmaticensia, Estudios Filológicos, 204 [Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1988], p. 25 and, especially p. 33 [«Dudo mucho... que [el «Prólogo»] sea de Rojas»]).

2. See item C in Miguel Marciales, Introd., *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, by Fernando de Rojas, ed. Miguel Marciales, Illinois Medieval Monographs 1, I (Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1984), 6, 30-41. Throughout this essay I quote from Fernando de Rojas, *La Celestina*. ed. Dorothy S. Severin, Letras Hispánicas 4 (Madrid: Cátedra, 1995). The ciphers between parentheses refer to the pagination of this edition. For an enlightening orientation on Rojas's life in the context of his age, see Stephen Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of La Celestina* (Princeton, N.J.: Princeton UP, 1972). For a recent update on Rojas's biography, see Nicasio Salvador Miguel, «La identidad de Fernando de Rojas», in «*La Celestina: v Centenario (1499-1999)*, Actas del congreso internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999)», ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, et al. (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001), pp. 23-47.

resolution, hovers around the author's allegation to have derived inspiration and what turns out to be the first act of *Celestina* from a manuscript («estos papeles») he has just chanced upon. At issue is, essentially, the identity of the author of that manuscript, who is often called, in Rojas's own words, «el antiguo auctor» (71) or «el primer autor» (81). Characteristically, hispanists have been asking: Is Rojas referring to a historical figure «de carne y hueso» —and, in that case, we would be curious to know who that individual actually is— or is he creating a persona, foreshadowing, in effect, Cervantes's ingenious invention of the prototypical narrator, Cide Hamete Benengeli?³

These questions, no doubt, are legitimate and of paramount importance. Unfortunately, though, the critics who have grappled with them for decades still have to come up with conclusive answers.⁴ In view of the cul-de-sac in which Rojas leaves us, one may argue, that we may as well avert our attention from the controversy altogether and concentrate, instead, upon other matters of significance that Rojas touches upon in the course of his extraordinary declarations. Recently, I myself have attempted to trace, within «El autor a un su amigo», the main clues that come to bear upon some distinctive traits of Rojas's creativity—namely,

3. For a sample of the conflicting views on the attribution of the first act of *Celestina*, see: Martín de Riquer, «Fernando de Rojas y el primer auto de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, 41 (1957), 373-95; Fernando González-Ollé, «El problema de la autoría de *La Celestina*: nuevos datos y revisión del mismo», *Revista de Filología Española*, 48 (1960), 430-45; Francisco Ruiz Ramón, «Nota sobre la autoría del Acto I de *La Celestina*», *Hispanic Review*, 42 (1974), 431-435.

4. As a background for his own study, Marcel Bataillon traces the history of the age-old controversy, while presenting a thorough survey of the leading trends of criticism on *Celestina* from the turn of the fifteenth century (the epoch of *Celestina*'s earliest editions) to Bataillon's own time. Bataillon's enlightening essay reads like a who's who of the influential hispanists that have been shaping Rojas's reputation throughout the centuries. We would remember Blanco White, Leandro Fernández Moratín, Ferdinand Wolf, Marcelino Menéndez y Pelayo, Américo Castro, Giulia Adinolfi among the representative critics identified by Bataillon. See «*La Celestina*» selon Fernando de Rojas (Paris: Didier, 1961), 13-53. See also: Stephen Gilman, *The Art of La Celestina* (Madison, WI: The U of Wisconsin P, 1956), pp. 3-16; María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: EUDEBA, 1962), pp. 12-26. As for the status of the authorship question in recent times, see: Emilio de Miguel Martínez, *La Celestina de Rojas* (Madrid: Gredos, 1996), especially pp. 9-30, 243-300; Nicasio Salvador Miguel, «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», *Epos*, 7 (1991), 275-290, and the aforementioned «La identidad de Fernando de Rojas». In this context, it bears citing the following remarks by Salvador Miguel:

en los últimos años, algunos críticos, de los que cabe considerar adalid a E. de Miguel, vuelven a abogar por la autoría exclusiva de Rojas, mientras que otros, más despistados, hablan de tres y hasta de más autores. En cualquier caso, la escritura separada del acto I resulta una diferencia que importa solo [sic] a los estudiosos, ya que su integración con los restantes es tan perfecta que, desde el siglo XVI, la obra quedó ligada al nombre de Fernando de Rojas sin necesidad de más especificaciones, de modo que, aun cuando tal peculiaridad deba ser recordada, se pueda hablar de Rojas, sin más, como el autor de la obra. («La identidad de Fernando de Rojas», p. 27)

the strains of egocentrism (or subjectivity) and the dramatic/theatrical dynamism.⁵ Here I should like to go a step further and take into account a second prefatory statement, the one usually referred to as the «Prólogo» proper, which Rojas added to the expanded version of *Celestina*, the so-called *Tragicomedia* of twenty-one acts.⁶ I shall dwell upon the interplay of perspectivism, which comes to light in the process of confronting the «Prólogo» of the *Tragicomedia* with its counterpart in the *Comedia*. The implications of this perspectivism, which oscillates from the general to the particular, from the cosmos to the individual, promise to be profound, especially since they lead to a profile of Rojas's authorial persona in terms of two basic notions, embedded in Rojas's concepts of the «hombre sciente» and the «docto varón». I believe the concepts are worth elucidating for the potential insights they may yield toward a fresh approach to *Celestina*.

Now, let us review in detail the fundamental data. These will enable us to extrapolate the contrasts and complementary relationship, which so far I have merely sketched out. As we may surmise from the foregoing discussion, Rojas's confessions regarding the authorship of the manuscript he purports to have found by lucky happenstance are less than candid. It is apparent that he shies away from any detail that could lead to a definitive identification. He chooses to focus not on the individual but on the type, not on who the writer is but on who he may be. He profiles the type in the broadest terms. For his purpose he only needs to attest to the talent (*ingenio*) of the person to be credited with the wondrous composition contained in the codex. Surely, he avers, such a gifted man of letters belongs to the select group of the «doctos varones castellanos» (69). Eventually, Rojas must have sensed the inadequacy of his sketchy portrait. Thus, in one of his most notable interpolations that make up the *Tragicomedia*, he anchored the aforementioned generalities on a couple of specific names: Juan de Mena and Rodrigo Cota.⁷ This unexpected name-dropping is, as I hope to show presently, an item of extraordinary significance, which warrants close analysis.

A word is in order about the «prólogo» proper. In these crucial pages Rojas does not mince words. He goes straight to the heart of the matter. He starts with:

5. «From Lyricism to Drama: The Evolution of Fernando de Rojas's Egocentric Subtext», *Celestinesca*, 19.1-2 (1995), 71-92.

6. The «Prólogo» (pp. 77-81 in Severin's edition) appears in the first complete extant edition of the *Tragicomedia* (actually of 1510, though bearing the date of 1502): see item G in Marciales, pp. 6, 244.

7. This is the critical sentence in which the two names appear: «Vi que no tenía su firma del autor, el qual, según algunos dizen, fue Juan de Mena, e según otros, Rodrigo Cota, pero quienquier que fuese, es digno de recordable memoria por la sutil invención, por la gran copia de sentencias entrexeridas que so color de donayres tiene» (70).

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dice aquel gran sabio Heráclito en este modo: «Omnia secundum litem fiunt». (77)

After corroborating this resounding exordium with a kindred «sentencia» borrowed from «aquel gran orador y poeta laureado, Francisco Petrarca» (77), he expounds on a long series of exempla, which make up his entire argument. The conclusion itself does not bring closure; it bodes, instead, further *contienda*. It is not hard to detect a note of wry humor in the last sentence: «no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición» (81). The reference is to the five new acts and the interpolations integrated into the *Tragicomedia*. Rojas suspected, that, sure enough, these additions would become a bone of contention for many a reader or auditor. In retrospect, we now realize that he was prophetic to an extent that, perhaps, he himself did not fully appreciate.

We may find enough details to provide those *detractores* and, for that matter, critics at large with considerable food for thought. Specifically, there are signs that point to a unique linkage between the «Prólogo» and «El autor a un su amigo». The bond between the two sections may be seen as a dialectic which informs the entire structure of *Celestina*. By reversing, for the sake of the argument, the chronological order of their publication and by a simple juxtaposition of the «Prólogo» and «El autor a un su amigo», we notice the interaction that Rojas establishes between the general and the particular. As we have just seen, the «Prólogo» exhibits a universal scope. The *Weltanschauung* of the author opens unto a cosmos ruled not by harmony—the harmony that many would say is generated by love—but by strife: «Omnia secundum litem fiunt». It is true that, in his concluding remarks, a notable exception to this macrocosmic perspective, Rojas takes up an individual case—that of «estos papeles», which, as he confesses, have instigated the polemic among his readers. Also, he hastens to add, these readers have obliged him to continue, willynilly, the work of «el primer autor» and to introduce a subtle change (from *Comedia* to *Tragicomedia*) in the title of the composition. All in all, despite this exception, the «Prólogo» remains consistent with its all-encompassing scope and sustains the tone of a theoretical disquisition. «[J]ust half [of it]», A. D. Deyermond explains, «is direct transcription or more or less close translation of Petrarch, being taken from the whole extent of the Preface»—the preface, that is, of the second book of *De Remediis Utriusque Fortunae*.⁸ The point to be made here is one already stressed by Deyermond in the light of some seminal studies by Also S. Bernardo: in his own prologue Rojas recaptures the tone of one of the

8. A. D. Deyermond, *The Petrarchan Sources of La Celestina* (London: Oxford UP, 1961), p. 52. The specific borrowings of Rojas's «Prólogo» from Petrarch's preface are discussed on pp. 50-7.

least dramatic of Petrarch's dialogues.⁹ Consequently, it is reasonable to conclude with Deyermond that in the «Prólogo» «Rojas was likely to be more concerned with didactic statement and explanation than with the presentation of a scene and character».¹⁰

Whatever else we may say of Rojas's «Prólogo», we may safely state that it is not essentially dramatic. And neither is «El autor a un su amigo», one may safely observe. It bears remembering, nevertheless, that in his confessions to his friend, Rojas's scope becomes confined to the realm of the intimate, the persona of the lover and that persona's inner world. The author leads us, decidedly, to the realm of *psychomachia*, the inner theater of the psyche or, depending from the contemplator's point of view, of the soul. Rojas speaks specifically of the war to be waged by the *galanes* of his native land in general and by *el amigo* in particular against the flames (*fuego*) of love. In that battle the *papeles* serve as *defensivas armas*. Thus, although not dramatic by nature, «El autor a un su amigo» confronts us with the factors and the circumstance that give birth to the type of dramatic and, as some believe, fully theatrical text that Rojas has in mind.¹¹

We need not belabor the interaction between the «Prólogo» and «El autor a un su amigo» in terms of the alternation between the general and the particular. The dialectic is clear enough and virtually self-evident. Besides, it is paralleled by concomitant aspects, such as the ones we now begin to perceive: the theoretical, the discursive, and the abstract, say, in opposition to the pragmatic, the dramatic, and the concrete. Upon closer investigation, we discover that, as one of the signs of special significance I mention above, this antithetical pattern serves as an appropriate context for the basic correlation between two manifestations —contrasting and complementary all in one— of what turns out to be the role of the authorial persona in Rojas's universe. Not unlike the leitmotifs of a well-orchestrated musical composition, these key epiphanies underscore Rojas's insistence on the notion of the learned, sophisticated man, invoked as «hombre *sciente*» in the «Prólogo»¹² and as «docto varón» in «El autor a un su amigo».¹³

9. Deyermond, pp. 50-1.

10. p. 57.

11. See, for instance, Miguel Martínez, pp. 124-99.

12. Rojas links this appellation with Heraclitus's «sentencia» and underscores its significance by introducing the concept of the «pregnant word»: «Y como sea cierto **que toda palabra del *hombre sciente* esté preñada, desta se puede dezir que de muy hinchada y llena quiere rebentar, echando de sí tan crecidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fruto entre personas discretas» [underlining mine] (77).**

13. Rojas uses the term in the plural in order to designate, metaphorically, the creators of the «defensivas armas para resistir sus fuegos» (69), namely, the flames of love, and adds: «las cuales [armas] hallé esculpidas en estos papeles, no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de *doctos varones* castellanos formadas» [underlining mine] (69).

At first blush these two entities appear as nebulous figures. This notwithstanding, they can be defined largely by way of the distinctive traits that each of them derives from his own context. We begin to notice that, true to the discursive disquisition, which he expatiates upon in rich oratorical flourish, the *hombre sciente* stands for knowledge of a transcendent kind and universal applicability. By contrast, the *docto varón* operates at the level of immanence, within the pale of down-to-earth concerns. His focus is, as we have seen, exclusively on the individual *galán*. In the final analysis, rather than a farsighted philosopher, the *docto varón* is a sharp-eyed clinician. From these observations we can deduce yet another fundamental play of contrasts: the learned *hombre*, who may be characterized as a pure philosopher, champions *scientia*; the *varón*, who strikes us as a practical thinker, espouses *doctrina*.

To what effect does Rojas confront us with these complementary forms of knowledge? For one thing, he draws attention to the vast range of his creative enterprise. By virtue of *scientia*, his mind soars to the loftiest heights attainable by his intellectual faculties; by the guidance of *doctrina*, the author fathoms the psychological, ethical, and aesthetic dimensions of the human condition. *Scientia* stands out for breadth of scope; *doctrina*, for depth of insight. From a historical perspective, we come to realize that Rojas attends to the ebb and flow evidenced in the main ideological watershed of his time. *Scientia* points to the medieval background of Aristotelian-Scholastic metaphysics, while *doctrina* not only attests to the fifteenth-century surfacing of the Stoic-Senecan undercurrent¹⁴ but also looks forward to the revolutionary trends of the Renaissance, harbingered by Nicholas Cusanus and Lorenzo Valla.¹⁵

In an effort to gaining an understanding of this rather complex picture, we would be well advised to bear in mind, for a start, the powerful influence that Dante Alighieri exercised upon Spanish literature of the fifteenth century. The Florentine cast a pervasive shadow especially on the post-troubadour love-centered lyricism, amply represented in the famous and not-so-famous anthologies of the period, the so-called *cancioneros*. Though many historians of literature have acknowledged Dante's

14. For the diffusion of Seneca's stoicism in Spain during the Middle Ages and especially during the fifteenth century, see Karl Alfred Blüher, *Seneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, trans. Juan Conde (Madrid: Gredos, 1983). Of particular interest apropos of Rojas's intellectual background and artistic evolution is Louise Fothergill-Payne, *Seneca and Celestina* (Cambridge: Cambridge UP, 1988).

15. For an introduction to Cusanus and Valla, see, respectively: Ciriaco Morón Arroyo, «A Historical Revolution: Lorenzo Valla's Attack on Scholasticism», in *Acta VIII: The Late Middle Ages*, ed. Peter Coccozzella (Binghamton: The Center for Medieval and Early Renaissance Studies-State University of New York at Binghamton, 1984), pp. 23-45; and Ernst Cassirer, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, trans. Mario Domandi (New York: Harper Torchbooks-Harper & Row, 1963), pp. 7-72.

presence in the *cancioneros* and in *cancionero*-type poetry, we still have not come to measure, let alone explain, the full impact of that presence. The problem is that, from the individual perspective of even such gifted writers as Iñigo López de Mendoza, Francisco Imperial, Enrique de Villena, obviously indebted to the author of the *Divine Comedy*, we cannot attain to the global design conceived and developed by the Italian bard.

Ironically, the stellar figure, whose inspiration and broad vision do not fall short of Dante's insight and panoramic reach, does not belong, strictly speaking, to the constellation of the *cancioneristas*. He is Ausiàs March, the Valencian poet whose life spans the first six decades of the 1400s.¹⁶ Although his brilliant career signals the high point in the golden age of Valencian culture, March does not appear as prominent as many of his contemporaries of comparable and even lesser stature. Among other factors that we need not go into here, the fact that he writes in his native (Valencian) brand of Catalan, which, shortly after his lifetime, became a language of waning prestige and limited readership, tends to marginalize his stupendous literary production. In March's career we witness, all the same, a paradoxical twist of fate. Even though for linguistic reasons he remains outside the realm of the *cancioneros*, his literary output, thanks to his unsurpassed talent, epitomizes the *cancioneros* to a degree that sets him high above all those coetaneous lyricists, who wrote primarily in Castilian.

March's admirable achievement is commensurate to his unique comprehension of Dante's plan of creativity. He capitalizes upon the two defining facets of Dante's aesthetic, namely, the expanse of the epic and the confines of the lyric. As I have shown elsewhere, March rises to the challenge posed by the articulation of these two facets and converts them into the grist for his own poetic mill.¹⁷ In emulation of Dante's blend of the epic and the lyric, the Valencian poet comes up with his own artistic trademark, which I propose to call «syncretic lyricism».¹⁸

Here we need not go into a detailed description of Ausiàs March's distinctive métier. Suffice it to say that his «syncretic lyricism» foreshadows the aforementioned dialectic between the *scientia* and *doctrina*, which, in

16. For a manageable text of Ausiàs March's *cants*, see *Obra poética completa*, ed. and trans. Rafael Ferreres, 2 vols. Clásicos Castalia, 99-100 (Madrid: Castalia, 1979-82). On pp. 16-41 of Ferreres's introduction we find a concise «biografía» of Ausiàs March.

17. See my «Ausiàs March's 'Encyclopaedic Form': Toward a Poetic of Syncretism» in *Romance Languages Annual 1989*, ed. Ben Lawton, and Anthony Julian Tamburri (West Lafayette, IN: Purdue Research Foundation, 1990), pp. 399-408; and «Trends of Syncretism in Castilian and Catalan Literatures of the Late Middle Ages: Ausiàs March and Other Exponents», in *Acta xviii: Old and New in the Fifteenth Century*, ed. Clyde Lee Miller (Binghamton: State University of New York at Binghamton/The Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1993), pp. 93-110.

18. «Ausiàs March's 'Encyclopaedic Form'», and «Trends of Syncretism in Castilian and Catalan Literatures of the Late Middle Ages».

my judgment, holds for Rojas a special fascination. The common coordinates, along which the two authors operate, reveal an intriguing parallelism between the type of textuality represented, broadly, in March's *cants* and the one embodied in Rojas's *Tragicomedia*. Prominent in March's world view is a guiding notion of globalism, virtually a perfect match for what Northrop Frye calls «encyclopaedic form».¹⁹ Josep Torras i Bages and many other critics after him basically have it right when they judge Ausiàs comparable with Aquinas and Dante because he shares with these illustrious predecessors an abiding drive toward the writing of a *summa*. In one of the passages of his pioneering essay, Torras i Bages, who considers Ausiàs March a «filòsof poeta», observes:

Si el Poema del Dant és una divina Comèdia, les rimes del nostre poeta formen la Comèdia humana, són en forma poètica l'exposició de la doctrina psicològica de la *Summa* de Sant Tomàs; així com la Comèdia italiana ho és de la ciència metafísica i teològica del Doctor d'Aquino.²⁰

To be sure, we may feel the need to refine this categorical pronouncement. Nevertheless, Torras i Bages's perception of Ausiàs March's overriding ideological hypertext has become common currency among *ausias-marquistes* and we have no reason to reject it. The truth remains that Ausiàs March's «encyclopaedic form», with its characteristic traits of «vision, totality, integration» epitomizes a macrocosmic orientation, which, as it now appears, inspired many Spanish writers of the second half of the fifteenth century, Rojas among them.²¹ Arguably, the *hombre sciente*, who in a full-fledged novel would assume the role of omniscient narrator, may be seen as Rojas's own figuration of an author intent upon the «encyclopaedic form».

Though revealing enough, the main affinities between March and Rojas at the level of *scientia* or of the *hombre sciente* do not tell the whole story, however. Ausiàs March, for instance, is grappling with a high level of tension, which, time and again, infuses his text with the dynamics of a counterpoint of sorts. We sense here a recurrence of the same type of pattern we have alluded to above in our preliminary remarks apropos of the contrast between the «Prólogo» and «El autor a un su amigo». The very nature of his intense lyricism compels Ausiàs March to aim beyond the «encyclopaedic form» and its accouterments, such as the globalist orientation and the ideological superstructure. What Ausiàs March is driving at is a text which, while not abandoning altogether the macrocos-

19. Coccozzella, «Ausiàs March's 'Encyclopaedic Form'», pp. 403-6.

20. Josep Torras i Bages, «El poeta Ausias March», *La tradició catalana* (1892; rpt. Barcelona: Editorial Selecta, 1966), p. 321.

21. Coccozzella, «Ausiàs March's 'Encyclopaedic Form'», p. 403, and «Trends of Syncretism».

mic design of the summa or the compendium, becomes more and more distanced from it. We may say, in short, that, in contraposition to the «encyclopaedic form», March conceives a remarkable expression of egocentrism, which may be called the text of the «I». This verbal icon of the self becomes eminently dramatized in the last phase of the Valencian's literary output.

Emblematic of the egocentrism of Ausiàs March's advanced age is *Cant* 105, inappropriately entitled «Cant espiritual». In their perceptive analysis, both Robert Archer and Josep Miquel Sobrer effectively reveal the poem in the light of its true identity: not as the spiritual, uplifting experience suggested by the epigraph it has acquired but, rather, as an ontological correlative of a state of dejection and withdrawal, aptly described, I would suggest, by the Hispanic term *ensimismamiento*.²² The «Cant espiritual» in question is, in Archer's words, «a formal correlative to the mental attitude which it is meant to describe».²³ I myself have called attention to the innovative qualities of *Cant* 105.²⁴ I would reiterate here my theory regarding March's contribution, an important milestone toward the realization of Rojas's own *Tragicomedia*. To highlight the portion of my argument particularly relevant to the present discussion, I will quote the following observation:

From his revolutionary reinterpretation of egocentrism March derives the bearings for a new orbit in the universe of the artistic creation. It is fair to argue that in March's newly discovered universe the symbolic «volum» so often invoked has lost its quasi-magical virtues. Clearly, some five decades before the composition of *Celestina*, March explores the crisis of a desperate individual like Melibea, who, in her final speech addressed to her father, immediately before she takes her fateful leap, makes reference to «aquellos antiguos libros que [tú], por más aclarar mi ingenio, me mandabas leer» (334). Here, as George A. Shipley shows, «the breakdown of dialogue» signifies, on the one hand, «the breakdown of authority»,²⁵ and, on the other hand, «the fallibility of reason», that is, «the failure of reason and co-operative

22 See Archer, «E ja en mi alterat és l'arbitre': Dramatic Representation in Ausiàs March's *Cant Espiritual*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), 317-23, and Sobrer, *La doble soledat d'Ausiàs March*, Assaig Minor, 2 (Barcelona: Quaderns Crema, 1987).

23. p. 321.

24. «Ausiàs March's and Martorell's Egocentric and Historicist Modes», in *The Catalan Contexts of Columbus (Proceedings of the Third Catalan Symposium)*, ed. Josep M. Solà-Solé (New York: Peter Lang, 1994), pp. 26-8.

25. George A. Shipley, «Authority and Experience in *La Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 72 (1985), 104.

memory to deal adequately with her [Melibea's] quandary». ²⁶ And there is no more reliable repository of authority than «aquellos antiguos libros», which Shipley defines as «the authorized summas of right living in conformity with principles derived hierarchically from absolutes and immune from the effects of time and space». ²⁷

If we take as our point of departure the seminal symbolism I refer to here, pertaining to March's «volum / d'aquell saber que sens amor no dura» (*Cant* 5, vv. 19-20), we are struck by the enormous distance March has traveled by the time he composes, a hundred poems and many years later, *Cant* 105. ²⁸ The two semiotic fields to be associated, respectively, one with the core image of the book—in a sense, March's own *libro de buen amor*— and the other with the intricate texture of *Cant* 105, are, for all intents and purposes, worlds apart. The point not to be missed is that the slow, painful transition Ausiàs meticulously depicts in the lover's psyche from the contemplation of the reassuring *volum* to the savoring of bitter despair closely parallels Rojas's dramatic display of Melibea's shift from the nostalgic evocation of the «antiguos libros» to the much-too-real pangs of a tragic sense of life. In the fate of both personages—March's lover as well as Rojas's Melibea—we perceive a similar momentum of descent from the transcendence of an overriding ideological supertext to the immanence of a moment-to-moment account of an individual plight. We are back, I would submit, at yet another manifestation of the play of alternation and reciprocity that Rojas embodies in the dialectic between transcendent *scientia* and immanent *doctrina*.

With these affinities between March and Rojas as a backdrop, the controversy surrounding «el primer autor» may be seen in a new light. Now the inquiry may begin afresh. Scholars may ask, for instance, why Rojas mentions Juan de Mena and Rodrigo Cota in the first place. And now we can descry the answer within the field of investigation we have opened to exploration—the field of the dialectic between *hombre sciente* and *docto varón*.

We begin to realize that Mena appeals to Rojas because, not unlike Ausiàs March's *cants*, Mena's production exhibits the horizon of syncretic lyricism. Not unlike the coetaneous Valencian luminary, Mena capitalizes upon the shift from the general to the particular. He arrives at an

26. Shipley, p. 103.

27. p. 104. See my «Ausiàs March's and Martorell's Egocentric and Historicist Modes», pp. 27-8.

28. For a detailed analysis of the all-important symbolism of the «volum» see my «Ausiàs March's and Martorell's Egocentric and Historicist Modes», pp. 22-9, and «Ausiàs March's *Imitatio Christi*: The Metaphysics of the Lover's Passion», in *Romance Languages Annual 1994*, ed. Jeanette Beer, Ben Lawton, and Patricia Hart (West Lafayette, IN: Purdue Research Foundation, 1995), pp. 428-33.

articulation between a universal scope and a focus on the individual human being. This is plainly evident in Mena's most renowned poems. In 1444 Mena wrote his magnum opus, *El laberinto de Fortuna*, an allegory in verse truly of epic dimension.²⁹ Then, about a decade later, in reaction to the deaths of Alvaro de Luna (1453) and Juan II (1454), he switched to a composition of much less ambitious design: the *Debate de la Razón contra Voluntad* (also known as *Coplas contra los pecados mortales*).³⁰ In tracing the evolution of Mena's microcosmic perspective, María Rosa Lida de Malkiel underlines the *Debate's* stoic strain and the circumstances that give rise to Mena's *senequismo*. She concludes that the *Debate* is «una alegoría no montada sobre un esquema cósmico».³¹

Another reason for Mena's appeal to Rojas well may reside in the central and extensive treatment that Mena accords to *Fortuna* —a subject which resonates quite deeply at the heart of Rojas's own creativity. In all probability, Rojas's attention must have been caught by Mena's syncretic/lyrical dealing with *Fortuna's* two functions, which Otis H. Green, apropos of Spanish literature of the fifteenth century, defines as *de tejas arriba* and *de tejas abajo*:

The first is in the final analysis equated with God's will: *No hay más fortuna que Dios*, wrote Calderón. The second is a personification of the disorder, the vicissitudes, the ups and downs of human life, equated with human prudence during the up periods and with human stupidity or passionate willfulness during the down periods.³²

It is, we may recall, Juan de Mena, who in an epic mode on a grand scale in accord with the Florentine's grand design, envisages the existential *laberinto*. Here the whole of humankind —from royalty to the humble

29. See José Manuel Blecua, Introducción, *El laberinto de Fortuna o Las trescientas*, ed. José Manuel Blecua, Clásicos Castellanos, 119 (Madrid: Espasa-Calpe, 1960), p. XLVIII. Also worthy of special attention are the following: *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. Carla de Nigris (Barcelona: Crítica, 1994); *Laberinto de Fortuna*, ed. P.A.M. Kerkhof, Nueva Biblioteca de Erudición Crítica, 9 (Madrid: Castalia, 1995); *Laberinto de Fortuna*, ed. Louise Vasvari Fainberg (Madrid: Alhambra, 1976). An updated account of Mena's life and works may be found in the introduction to each of these editions. For a summary of the *Laberinto* and pertinent commentary, see, especially, De Nigris, pp. L-LXV, Kerkhof, pp. 11-32, Vasvari Fainberg, pp. 19-27.

30. María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena: poeta del prerenacimiento español*, Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica, 1 (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), pp. 110-24. For the *Debate*, see: *Coplas de los siete pecados mortales and First Continuation*, ed. Gladys M. Rivera (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982); and «Coplas que hizo el famoso Juan de Mena contra los pecados mortales [*Debate de la Razón contra Voluntad*]», *Cancionero castellano del siglo xv*, ed. R. Foulché-Delbosc, 2 vols., Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 19, 22 (Madrid: Bailly-Baillière, 1912-5), I, 120-52.

31. Lida de Malkiel, p. 112.

32. «Fortune and Fate», *Spain and the Western Tradition: The Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderón*, 4 vols. (Madison and Milwaukee: The U of Wisconsin P, 1963-1966), II, 280.

crowd— has to face up to the immense powers of Providence and Fate, a caring Divinity and a blind Necessity. It is, in short, Juan de Mena who embodies the vision of a veritable *hombre sciente*. But, as we have seen, he is also the author of the *Debate de la Razón contra Voluntad*, which in *senequista* orientation and by the deft staging of *psychomachia*, makes him an exemplary *docto varón*. Mena's figure, then, looms considerable, indeed, in Rojas's admiration. Rojas sees in him an accomplished author of vast vision and commanding inventiveness, who can respond with equal efficiency to the exigencies of both *sciencia* and *doctrina*.

So much for Juan de Mena. And what about Rodrigo Cota, the other name suggested by Rojas as possible *primer autor*?³³ In answering the question we should point out, for a start, that Cota is the author of a famous *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, which, being a piece fully viable for the stage, must have held a special attraction for Rojas.³⁴ This *Diálogo* is similar to Mena's *Debate* in that it falls squarely within the microcosmic horizon, which we have attributed to the *docto varón*. In this respect, Lida de Malkiel's broad description, already cited, of the *Debate* as «una alegoría no montada sobre un esquema cósmico» is perfectly applicable to the *Diálogo*. This in no way underrates the latter's remarkable, true-to-life effects —its *forza icastica*, to use Aragone's terms³⁵— which clearly sets it apart from Mena's *Debate*. At the core of Cota's distinctiveness is his portrayal of the protagonist, the *Viejo* of the title, as the embodiment of the «human stupidity and passionate willfulness» that, as we have seen, Green associates with the negative side of *Fortuna de tejas abajo*.

I have had occasion to call attention to Cota's less-than-flattering characterization of his protagonist, who turns out to be an anti-hero of sorts:

The curmudgeon, who, heedless of the lessons that a lifetime of experience would teach him, relapses in the folly of Eros, even after he levels some rather harsh reproaches at Amor, is left in a compromised position,

33. A sketch of Cota's biography may be found in Elisa Aragone, Introduction, *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, by Rodrigo Cota, ed. Elisa Aragone (Firenze: Felice Le Monnier, 1961), pp. 9-63. See, also, F. Cantera Burgos, *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de conversos* (Madrid: Universidad de Madrid, 1970). For the relationship between Cota and Rojas see Marciales, pp. 33-41. In these pages Marciales expounds an elaborate argument in an effort to demonstrate that the *primer autor* is none other than Cota.

34. Aragone, pp. 50-4; Coccozzella, «From Lyricism to Drama», pp. 77-9. The *Diálogo* is available in the edition of Aragone (Firenze: Felice Le Monnier, 1961) and of Fernando Lázaro Carreter (in *Teatro medieval* [Madrid: Castalia, 1965], pp. 133-54). There exists for Cota's *Diálogo* an anonymous stage adaptation (*refundición*) of the sixteenth century. It bears a Latin title, «Interlocutores senex et amor mulierque pulchra forma». María Rosa Lida de Malkiel made the composition known as «Diálogo del viejo, el amor y la hermosa» (Cf. Ronald E. Surtz, Introd., *Teatro castellano de la edad media*, ed. Ronald E. Surtz [Madrid: Taurus, 1992], p. 52). The text is found in *Teatro castellano de la edad media*, ed. Surtz, pp. 173-99.

35. p. 54.

replete with ironic, moralistic, and humoristic overtones.³⁶

By his foolhardy recidivism the *Viejo* demeans himself, thus proving once again, if proof is needed, that there is no fool like an old fool! Here we begin to perceive the stroke of Cota's genius, which consists in presenting the lover not only as a disgraced victim of Eros but also, more importantly, as a ridiculous fool. Witness, for instance, how Amor gloats over his interlocutor's miseries and how he repays with merciless taunts the latter's relentless reviling:

¡Quién te viesse entretenido
 en cosas dulces de amores,
 y venirte los dolores
 y atravessarte el gemido!
 ¡O quién te oyese cantar
 «Señora de alta guisa»,
 y temblar y gagadear
 los gallillos engrifar,
 tu dama muerta de risa!³⁷

What remains to be highlighted is the radical stoic tenor of Cota's *Diálogo* in its overall ethical orientation. For the time being it will suffice to ponder that the denouement of the composition abounds in moralizing pronouncements. In his concluding remarks Amor reprimands twice, explicitly, his erstwhile bitter critic for obstinacy in sin:

Depravado y obstinado,
 desseoso de pecar,
 ¡mira, malaventurado,
 que te dexa a ti el pecado
 y tú no l' quieres dexar!³⁸

And these harsh words are met with a surprising reply. This is what the Old Man has to say, a few verses later, in his own *despedida*: «Pues en ti [Amor] tuve esperanza, / tú perdona mi pecar...».³⁹

How does Amor come to acquire, all of a sudden, the powers of forgiveness, prerogatives of the Christian God? Have we now come to a religious conversion? These questions broach a new line of enquiry, off limits to our present discussion. What we need to do at this juncture is to underscore, yet one more time, Cota's stoic strain and reassert the fundamental

36. «From Lyricism to Drama», p. 78.

37. p. 104. The pagination refers to Aragone's edition, from which I derive my quotations.

38. p. 105.

39. p. 105.

message that transpires, albeit in a negative way, through the example of the Old Man.⁴⁰ The message coincides with that of a memorable poem, in which the famed Iñigo López, Marqués de Santillana, extols the impressive equanimity of the philosopher Bías, one of the most admirable *doctos varones* of antiquity and of all time. According to the enlightening study by Karl A. Blüher, the poem in question, entitled «Bías contra Fortuna», stands as a monument to «el concepto de autarquía de la filosofía estoica y el heroísmo luchador propio del estoico, que llega a dominar el Hado».⁴¹ Within these noble qualities of the *virtus* that in Bías shines forth in a positive exemplification, Cota, for purposes of his own, would encompass, much more explicitly than does Santillana, a complete control over the *pathoi* or *affectus* —to use the ancient terms— namely, the *pasiones* that took to the limelight in the Spanish love-centered literature of the 1400s.

Quite a few are, then, the outstanding qualities that won for Cota's *Diálogo* a well-deserved visibility: the wry humor, the assertion of the stoic concept of *virtus* (especially the subjugation of the erotic drive), the ethical orientation, the dramatic/theatrical verve of it all. These would not be lost on Rojas and, certainly, would make their impact upon his own version of Love's fool —namely, the characterization of Calisto. Except for his young age, Calisto may be seen, in many essential aspects, as a counterpart of the notorious Old Man. It is as if Rojas set out to remind his *amigo* and kindred youths that, if a cantankerous fox twice or three times their age cannot escape the snares of Amor, so much more liable are they to disgrace themselves, transgressing in one fell swoop the Socratic imperative of «Know thyself» and the stoic commandment of «Thou shalt keep your emotions in check». In the final analysis, Calisto is Rojas's answer to Cota's «negative example»: a *docto varón's* vision of a self-doomed victim, a pathetic, grotesque, and, above all, ridiculous eyesore, marring a stoic meditation on the best of all possible worlds.

So far, we have been able to determine that the comic perspective —an integral element of the vision of the *docto varón*— is worth our attention as one of the primary signs of Cota's influence on Rojas. Thus, we may add the probability of this important source to the powerful argument adduced by Dorothy S. Severin, who, in accord with other notable scholars, views Calisto as a comic figure, specifically as a parody of Leriano, the star-crossed lover in Diego de San Pedro's *Cárcel de amor*.⁴²

40. A fitting analogue for this negative way may be found in what Enrique Muñoz-Mariño calls «contra-ejemplo». See «Metodología crítica e interpretativa de / y para la *Tragicomedia de Calisto y Melibea de Fernando de Rojas*» in *'La Celestina' y su contorno social: actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, ed. Manuel Criado de Val (Barcelona: HISPAM, 1977), p. 114.

41. p. 203.

42. Dorothy S. Severin, «Humor in *La Celestina*», *Revista de Filología Hispánica*, 32 (1978-9), 274-91, and Introducción, *La Celestina*, by Fernando de Rojas, ed. Dorothy S. Severin. *Letras Hispánicas*, 4 (Madrid: Cátedra, 1995), pp. 27-31.

In conclusion, it is well to hark back to the profile that Rojas draws of his own authorial persona. Such a profile is based on the significance the mention of the two authors, Mena and Cota, accrues in the light of the symbiosis, which we have been able to adumbrate between two figures: the *docto varón* and the *hombre sciente*. Starting from the latter and proceeding to the former, let us summarize what we have discovered concerning them both. From Cota Rojas learns the techniques of an unusual comedy, which employs a negative example in order to dramatize *virtus* as the highest stoic value, exhibited, mainly, through equanimity, self-control, and self-knowledge. In his anti-heroic stature, Calisto, a human being wrecked by inordinate love or passion run amuck, may be seen as a counterpart of Cota's *Viejo*. Just like the *Viejo* and unlike some other lovers —Leriano, say, or Romeo— of noble character and true heroic and, consequently, authentic tragic lineage, Calisto is unmasked for what he is and will ever be: a ludicrous «fool of Love». From Cota's perspective of the *docto varón* Rojas, then, derives a reliable code, according to which Calisto's conduct may be judged: Calisto does not learn from his life experience what he should learn —namely, to manage wisely and prudently his *fortuna de tejas abajo*.

To round out our argument we must put aside, temporarily, the strain of *senequismo*, which, as we have seen, accounts for the fundamental affinity between Mena's *Debate* and Cota's *Diálogo*. Far beyond the limited scope characteristic of Mena's own rendition of *psychomachia*, Rojas could not have missed the universal perspective, thanks to which the author of the *Laberinto* can show far and wide the epic confrontation between two mighty, superhuman forces, as redoubtable as any divinity from Classical Antiquity: *Fortuna* and Providence. The impact of this formidable clash, fraught with momentous and often mysterious repercussions upon human existence, may be perceived in the following comments by Carla De Nigris, a recent editor of the *Laberinto*:

La impresión que se obtiene de la lectura de buena parte del poema es que la Fortuna, lejos de estar sometida a la Providencia, constituye, por el contrario, un elemento extraño y perturbador del orden divino.⁴³

De Nigris segues with other insightful remarks, also worthy citing because they strike a familiar chord in the mind of the reader of *Celestina*:

Parece, por lo tanto, como si la solución conciliadora que intenta Mena no obtuviera el éxito esperado: él intenta asignar a la Fortuna un papel limitado, considerándola sujeta al orden establecido por Dios, pero no consigue

43. p. LXIV.

dominar su tendencia a juzgar la vida humana como algo sometido al arbitrio de una fuerza fuera de la ley.⁴⁴

We only have to invoke the maxim, «*Omnia secundum litem fiunt*», and we are back in the chaotic universe envisaged by Rojas's *hombre sciente*.

From this we may deduce that in the *Laberinto* Mena comes up with a notion of *Fortuna de tejas arriba*, a malevolent, capricious power, which, as the obverse of Divine Providence, coincides with Fate, the terrifying Demiurge that holds sway in the cosmogony of Classical Antiquity. Ultimately, from this baneful kind of *Fortuna* Rojas must have derived the main determinants—the dark atmosphere of doom, the palpable mood of pessimism, the compelling determinism—that come into play in the tragic mode of the *Tragicomedia*. Any doubt as to the authentic tragic dimension of *Celestina* will be dispelled, I believe, by a rereading of Act xx, where the mood is consistent with that created, throughout the centuries, by any one of the great practitioners of the art of Aeschylus, Sophocles, and Euripides. Particularly striking toward the creation of that mood is Melibea's reference to the Parcae moments before she takes her fatal leap from the tower:

Cortaron las hadas sus hilos [de Calisto]; cortáronle sin confesión su vida; cortaron mi speranza; cortaron mi gloria; cortaron mi compañía. (334)

Needless to say, Melibea's remarks are open to discussion. A perusal of the standard editions, such as those by P.E. Russell and Severin, will show that prominent critics, not surprisingly, offer us various interpretations for Melibea's speech. We recall the proverb that Melibea fires at Celestina in the course of her memorable sparring with the hag in Act iv: «Cada uno dize de la feria como le va en ella» (155). What we can add, for our part, is that the speech in question is symptomatic of a process of development, fully in accord with the point of view of *el hombre sciente*. Yes, Melibea, contrary to Calisto, develops as a character and grows in self-knowledge. Ironically, it is Celestina who leads her in her tortuous journey from naive damsel to mature woman, ready to come to grips with her passionate love. The trouble is that, as she comes to terms with her *yo* and her *circunstancia*, she acquires self-confidence and self-control and that—by another twist of irony—spells her doom. By the time she confronts her father in Act xx, we realize that in her case stoic *virtus* is too much of a good thing: it has turned into what the playwrights of old would call *hubris*. By her diabolic art of seduction Celestina has scored big, indeed. Under Celestina's influence Melibea ends up seeing herself as the divine being that Calisto from the very beginning takes her to be.

44. De Nigris, p. Lxiv.

The mere fact that she accords such prominence to the issue of suicide in her final discourse —«the lady doth protest too much!»— would raise a red flag for any *docto varón*, let alone a *docto varón* who has learned to adapt stoic ethics to Christian *doctrina*. It is the compelling momentum of *hubris* that motivates Melibea to take charge in the belief or aspiration to be in complete control of her life. Thus, she disregards «aquellos antiguos libros», becoming estranged from the realm of Divine Providence, the Christian *Fortuna de tejas arriba*. In effect, she has just banished herself to the vast wasteland, the dark world and wide, of the *hadas*. It is pagan Fate and not Christian *Fortuna* that forever and a day will hold sway over her. Melibea is truly a tragic character basically in the Aristotelian sense of the term.

In sum, both the «Prólogo» and «El autor a un su amigo» belong, to a certain extent, to the same *stoic/senequista* tradition. Following are some of the distinctions that need to be made, nevertheless, between the two pieces: the «Prólogo» exhibits an orientation toward the concerns of *Fortuna de tejas arriba* and, therefore, maintains a universal scope, in which it coincides with the Aristotelian/Scholastic culture of the Middle Ages; in contrast, «El autor a un su amigo» keeps at a level of down-to-earth discourse in accord with the purview of *Fortuna de tejas abajo* and, therefore, attests to the new orientation that stoicism manifests at the dawn of the Renaissance. Moreover, Rojas converts each piece into an emblem of its own dramatic mode: tragic the one, comic the other. From another perspective, if we may use, metaphorically, some terms derived from algebra, we may describe the gist of our conclusion as an equation of sorts between two trinomials: *docto varón/comedy/Calisto* versus *hombre sciente/tragedy/Melibea*. The implications of the counterbalance between these two groups especially in relation to the structure and multifaceted dramatic textuality of *Celestina* bears analyzing in detail. At the very least, it constitutes an intriguing subject for further study.

COCOZZELLA, Peter, «*Hombre Sciente and Docto Varón: A Profile of Fernando de Rojas's Authorial Persona*», *Celestinesca* 28 (2004), pp. 7-24.

RESUMEN

En la «Carta a un su amigo» y en el «Prólogo» propiamente dicho —es decir, los textos añadidos a manera de prefación, respectivamente, a las dos versiones (Comedia y Tragicomedia) de la obra comúnmente titulada *Celestina*— se perfilan dos figuras de singular relieve: el «docto varón» y el «hombre sciente». En vista de estos personajes, cabe lanzar la hipótesis de dos perspectivas, una cómica y otra trágica, que entran en juego en la constitución de toda la obra. La hipótesis nos permite apartarnos de la peliaguda controversia, aún falta de resolución, relativa a cuestiones de autoría. Podemos, así, fijarnos en la presencia de una «persona autorial», que integre las características individuales de *auctoritates* como Heráclito, Petrarca, Ausiàs March, Juan de Mena, Rodrigo Cota, eminentes retratos, todos ellos, algunos del «docto varón», otros del «hombre sciente» en cuestión.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*: aspectos cómicos y trágicos, perspectivismo, autoría, senequismo, petrarquismo, fortuna, hado, psychomachia, tradición y ambiente cancioneril.

ABSTRACT

The «Carta a un su amigo» and the «Prólogo» properly called —the prefatory texts, that is, added, respectively, to the two versions (the Comedia and the Tragicomedia) of the masterwork commonly called *Celestina*— provide a profile of two outstanding figures: the «docto varón» and the «hombre sciente.» In view of these personages, we may launch a hypothesis concerning two perspectives, one comedic and the other tragic, which come to bear upon the very nature of the composition. The hypothesis allows us to sidestep the thorny controversy, still unresolved, about issues of authorship. We may focus, instead, upon the notion of an «authorial persona,» an integration of the individual characteristics of such *auctoritates* as Heraclitus, Petrarch, Ausiàs March, Juan de Mena, Rodrigo Cota. All these may be considered eminent embodiments, some of the «docto varón,» some of the «hombre sciente» in question.

KEY WORDS: *La Celestina*: comic and tragic aspects, perspectivism, authorial persona, Senecan and Petrarchan influences, Fortune, Fate, psychomachia, cancionero background.



‘Valle de lágrimas’ y lugares de la gloria: la *Celestina* y el Salmo 83/84

Luis Galván
(Universidad de Navarra)

«*In hac lachrimarum valle*». Las palabras finales del lamento de Pleberio constituyen una cita de la oración *Salve Regina*, pero la expresión se encuentra ya, como observó Castro Guisasola (1924: 104), en el salmo 83, versículo 7, según la Vulgata: «in valle lacrymarum, in loco quem posuit». Dunn (1976: 417) recuerda estos datos y señala que la cita del *Salve Regina* retiene el sufrimiento y la oscuridad propios de esa oración en el rezo litúrgico de Completas, pero excluye la alegre invocación y la esperanza. Deyermond (1990: 176-79) pone de relieve la alusión al salmo: desde la última línea de la *Celestina*, hace eco a otra alusión semejante que abre el texto, en boca de Calisto; las dos son irónicas, porque funcionan como implícita condena de los personajes que las enuncian y recuerdan las normas con respecto a las cuales han de juzgarse sus acciones. En esta nota se ofrece un análisis que corrobora y extiende la relevancia de dicho salmo como elemento de contraste con las palabras y los comportamientos de la *Celestina*.

El texto del salmo que se cita como fuente de la expresión «valle de lágrimas» es de la traducción latina de la Biblia conocida como Vulgata y atribuida a San Jerónimo. Lo cierto es que San Jerónimo trabajó en tres versiones latinas de los salmos. Una de ellas es la traducción directa del hebreo; las otras dos se basan en el texto griego de los Setenta, y son conocidas como «salterio galicano» (éste es el que se integra en la Vulgata) y «salterio romano». Naturalmente, las dos versiones procedentes del griego son muy similares, pero tienen divergencias significativas con la traducción directa del hebreo. Además, la numeración difiere, por la distinta segmentación de los salmos; el que aquí importa tiene el número 83 en la Vulgata y el salterio romano, y el 84 en el hebreo. San Jerónimo también compuso un comentario espiritual sobre los salmos (usando la versión «galicana»); este texto circuló durante siglos dentro de un *Breviarium in Psalmos* parcialmente apócrifo. Tanto el salterio hebraico como el *Breviarium* se incluyeron en las *Opera* de San Jerónimo impresas en Venecia en

1497-1498.¹ Los salmos también se difundían por medio de la liturgia, pero resulta difícil precisar el empleo de cada uno en particular en tiempos de la *Celestina*, pues los usos litúrgicos solo se fueron unificando a lo largo del siglo XVI, con el misal y el breviario romanos.²

Ya se ha citado el versículo 7 con la expresión «valle de lágrimas» según la Vulgata. La versión del hebreo (84, 7) es diferente: «Transeuntes in valle fletus, fontem ponent eam». El valle del llanto se transforma en una fuente al paso de los que peregrinan hacia el templo de Jerusalén. La *Celestina* también presenta los arquetipos del lugar ameno y el lugar horrible, pero la transformación se produce en sentido contrario.³ Elicia anticipa la desgracia de Calisto y Melibea en estos términos:

tórnese lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso; las yerbas deleitosas donde tomáis los hurtados solaces se conviertan en culebras; los cantares se os tornen lloro; los sombreros árboles del huerto se sequen con vuestra vista; sus flores olorosas se tornen de negra color. (xv: 290)

Como se ve, el texto de la Vulgata permite la conexión con las palabras últimas de Pleberio, mientras que el hebraico ofrece el mismo arquetipo literario que manifiesta la réplica de Elicia. Sin embargo, el propio San Jerónimo conecta el texto de la Vulgata con el arquetipo en su comentario del salmo:

Vbi dicitur 'in ualle', necesse est ut econtrario intellegamus et montem. [...] Consideremus quod in ualle sumus: non sumus in monte, non sumus in paradiso, in paradisi altitudine; sed in humilitate terrae, terrae maledictae, quae nobis tribulos et spinas generat, quae cibus serpentis est, de qua dicitur ad Adam: 'Terra es, et in terram ibis'. (1958: 99)

1. Sobre los manuscritos de los *Tractatus in Psalmos* y el *Breviarium in Psalmos*, ver Lambert, 1969-1972, II: n° 220 y 221; III B: n° 427. La edición mencionada es: Hieronimus, Sophronius Eusebius, 1497-1498. *Opera*, ed. Bernardinus Gadolus (Venetiis: Johannes und Gregorius de Gregoriis); ver *Gesamtkatalog* 2003: 19-22. Utilizo los textos de los salmos según la *Patrologia Latina* de Migne (PL 28: 1257, y PL 29: 289-292); para el comentario uso la edición crítica en *Opera* de San Jerónimo (1958). El *Breviarium in Psalmos* se encuentra en PL 26: 871-1346.

2. La liturgia romana empleaba el salmo 83/84 en los maitines de la fiesta del Corpus Christi desde el siglo XIII, cuando compuso su oficio Santo Tomás de Aquino (1876: 338); después consta su empleo en los maitines de los viernes, en el Jueves Santo, en la fiesta de la Transfiguración, etc.; y el misal romano lo proponía como oración preparatoria para la Santa Misa (Sachsen 1914: 309-10). En la liturgia mozárabe, parece que el salmo estaba menos presente, a juzgar por su ausencia del misal y breviario mozárabes publicados por orden de Cisneros en 1500-1502 (*Liturgia mozárabica*, en PL 85 y 86); aunque sí hay datos de un empleo más antiguo en las horas canónicas del lunes de la tercera semana de cuaresma (Porter 1934: 285). Sobre la posible conexión de la liturgia mozárabe con el primer acto de la *Celestina*, ver Vermeylen 1983.

3. Shipley (1973-1974) analiza este motivo.

El salmo queda vinculado al relato de la pérdida del Paraíso Terrenal en la Biblia: «maldita sea la tierra por tu causa. [...] Te dará espinas y zarzas y comerás las plantas del campo. Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra pues de ella fuiste sacado, porque polvo eres y al polvo volverás» (*Génesis* 3, 17-19). El comentario presenta el «valle de lágrimas» con rasgos que recuerdan al *Génesis*, y también a las palabras con que Pleberio increpa al mundo:⁴

me pareces un labirinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuidados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponzoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor.
(xxi: 240)

Además, el motivo del Paraíso perdido aparece explícitamente en la *Celestina*, de principio a fin. Entre los tópicos misóginos acumulados por Sempronio para disuadir a su amo, se encuentra: «Por ellas es dicho ‘Arma del diablo, cabeza de pecado, [...] destrucción de paraíso’. [...] ‘Esta es la mujer, antigua malicia que a Adam echó de los deleites de paraíso’ (I: 40-41). Al final, Calisto y Melibea cumplen literalmente la sentencia que privó de inmortalidad a la primera pareja, pues los dos, despeñados y muertos, van a parar a la «tierra» (xx: 332; xxi: 338).⁵ El texto bíblico, su comentario y la *Celestina* se articulan mediante la misma serie de imágenes.

Otros pasajes relevantes para la comparación del salmo con la *Celestina* son los versículos que exaltan a Dios y el gozo de estar con Él (las diferencias entre los textos son menores; cito la versión «galicana» recogida en la Vulgata, 83, 2-3):

Quam dilecta tabernacula tua, Domine virtuum.
Concupiscit et deficit anima mea in atria Domini.
Cor meum et caro mea exultavit in Deum vivum.

Frente a esta ponderación, Calisto estima que existe para él un bien superior: «Por cierto, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo» (I: 27), dice a Melibea. Sin embargo, reconoce una limitación. El salmo considera la

4. Esa semejanza no implica que los textos bíblicos sean fuente del pasaje; como recoge en nota al pie la edición que cito, las palabras de Pleberio traducen abreviadamente un pasaje de Petrarca (*Seniles*, xi, 11); ver también Castro Guisasola 1924: 130.

5. La traducción del *Génesis* que he citado emplea el término «polvo», y la Vulgata usa «pulvis»; pero el comentario de San Jerónimo antes citado parafrasea: «terra es, et in terram ibis» (1958: 99).

perennidad del gozo celestial: «beati qui habitant in domo tua: in saecula saeculorum laudabunt te» (v. 5), mientras que Calisto lamenta:

Mas, ¡oh triste! que en esto deferimos, que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza, y yo, misto, me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar. (1: 27)

El salmo afirma que debe preferirse la presencia y la compañía de Dios ante todo (v. 11):

Quia melior est dies una in atriis tuis super milia.
Elegi abjectus esse in domo Dei mei
magis quam habitare in tabernaculis peccatorum.

Calisto, en cambio, declara a Melibea: «Si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad» (1: 27). Semejante actitud es comentada más adelante en palabras de Sempronio —dirigiéndose a Dios, con una nueva referencia al *Génesis* (2, 24)—: «Mandaste al hombre por la mujer dejar el padre y la madre; agora no sólo aquello, mas a ti y a tu ley desamparan, como agora Calisto» (1: 36). Es decir, la elección del enamorado es contraria a la del salmista; aquel se inclina a lo que este llama «tabernaculis peccatorum». En efecto, a Calisto se le acusa de apostasía y herejía en varias ocasiones más (ver 1: 34; XI: 236; XII: 247). Es un claro ejemplo del pecado que se caracteriza como *aversio a Deo, conversio ad creaturas*.⁶

Calisto no solo prefiere la criatura en vez del Creador, sino también lo caduco antes que lo perdurable. El salmo presenta el gozo celestial como eterno, «por los siglos de los siglos» (v. 5), y para ponderar su valor dice que «un solo día» con Dios es preferible a muchos sin él (v. 11).⁷ La versión de *Celestina* en dieciséis actos ofrece una ironía especialmente aguda en este respecto, porque Calisto posee el amor de Melibea no más de veinticuatro horas y después lo pierde todo, como si hubiese dirigido a ella el versículo 11 del salmo.⁸

El desdén de Calisto por lo divino llega más lejos; prefiere para sí una condición infrahumana, antes que sufrir para llegar a la gloria del cielo:

6. Sobre el pecado en la *Celestina*, ver especialmente Truesdell 1973: 267-69; Morón 1974: 68-74.

7. En sentido literal, el v. 11 presenta un encarecimiento: un día mejor que miles; en sentido alegórico, San Jerónimo interpreta ese «único día» como la eternidad, de forma que revierte en la misma idea que el v. 5: «Regna caelorum, una dies; non habet noctem et tenebras, sed semper lux est. Qui ergo una die in regno caelorum fuerit, semper ibi est» (1958: 101).

8. Deyermond (1984) muestra además que la versión en dieciséis actos hace morir a Calisto en peores condiciones para salvar su alma: sin la buena acción que supone ir en auxilio de sus sirvientes, y sin pedir confesión.

Como de la apariencia a la existencia, como de lo vivo a lo pintado, como de la sombra a lo real, tanta diferencia hay del fuego que dices al que me abrasa. Por cierto, si el de purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuese con los de los brutos animales que por medio de aquél ir a la gloria de los santos. (I: 33-34)

Esta preferencia de Calisto no está aislada dentro de la *Celestina*: ya se conoce la importancia de las imágenes y alusiones a animales; en especial, Calisto y Melibea acaban viviendo el amor y sus relaciones en términos de mordedura de serpiente, de captura y de ingestión de la presa (X: 220-21; XIV: 273-74; XIX: 318-22).⁹

Pues bien, en el salmo también aparecen animales (83, 4):

Etenim passer invenit sibi domum
et turtur nidum sibi, ubi ponat pullos suos:
Altaria tua, Domine virtutum, rex meus et Deus meus.

Una vez más, las imágenes son análogas pero difiere el movimiento entre ellas. Según el salmista, el gorrión y la tórtola, como las personas, acuden a Jerusalén, al templo y al altar; Dios es el término de los afanes. En cambio, en la *Celestina* los personajes —sobre todo Calisto— se alejan de Dios y se asimilan a las bestias o tratan a los demás como si lo fuesen.

Los trayectos vitales que presentan los textos son enteramente distintos. El salmo está lleno de esperanza en la recompensa:

Quia misericordiam et veritatem diligit Deus,
gratiam et gloriam dabit Dominus.
Non privabit bonis eos qui ambulant in innocentia:
Domine virtutum, beatus homo qui sperat in te. (83, 12-13)

En cambio, la *Celestina* lleva a sus personajes a la muerte, a la infelicidad y a la desesperación, pues Calisto pretendía obtener la gloria de Melibea, Pleberio confiaba en el mundo y en su hija, y ninguno caminó en la verdad ni en la inocencia.

En conclusión, la *Celestina* comparte con el salmo 83/84 una serie de motivos teológicos —anhelo de gloria, duración del gozo— y de imágenes —expulsión del Paraíso, lugares áridos y amenos, animales—. Los dos textos presentan un universo estructurado en tres niveles, de valor ascendente: el natural no humano (con animales, y el valle o el jardín), el humano, y el celestial presidido por Dios.¹⁰ El movimiento entre ellos es distinto: en el salmo, todo lo inferior va hacia lo superior, hacia Dios,

9. Blay Manzanera y Severin (1999) estudian todas las referencias a animales; ver también Shipley 1968: 358-63 y 1974; Deyermond 1978 y 1985.

10. Correa (1962) distingue en la *Celestina* tres «esferas de valores», la religiosa, la cultural o social, y la natural.

y Éste recompensa al hombre con felicidad y vida eterna; en la *Celestina*, el hombre se aparta de Dios para integrarse en el nivel infrahumano, se convierte figuradamente en animal, y muere o queda infeliz. La obra castellana es una exhibición de poder verbal: con las imágenes compone un mapa del cosmos, y con la alusión final sugiere una inversión literaria, moral y teológica de toda la acción que ha presentado.¹¹

Obras citadas

- BLAY MANZANERA, Vicenta, y Dorothy Sherman SEVERIN. *Animals in «Celestina»*, PMHRS, 18. London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999.
- CASTRO GUIASOLA, F. *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Anejos de la RFE, 5. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1924.
- CORREA, Gustavo. «Naturaleza, religión y honra en *La Celestina*». *PMLA* 77 (1962): 8-17.
- DEYERMOND, Alan. «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript». *Celestinesca*, 2.1 (1978): 25-30.
- «¡Muerto soy! ¡Confesión! *Celestina* y el arrepentimiento a última hora», en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. S.l.: José Esteban, 1984, pp. 129-40.
- «'El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo», en *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega en el xxvº aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*, 1. Granada: Universidad, 1985, pp. 291-300.
- «Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21». *MLN* 105.2 (1990): 169-79.
- DUNN, Peter N., «Pleberio's World», *PMLA* 91 (1976): 406-19.
- Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, xi.i. Stuttgart: Anton Hiesermann, 2003.
- JERÓNIMO, Santo. *Opera omnia*, vii, ix y x, Patrologia Latina, 26, 28 y 29. Paris: Garnier – Migne, 1884-1889.
- *Opera, Pars II: Opera homiletica*, ed. G. Morin (Turnholti: Brepols, 1958).
- LAMBERT, Bernard. *Bibliotheca Hieronymiana manuscripta: La tradition manuscrite des oeuvres de Saint Jérôme*, 7 vols. Steenbrugge: in abbazia S. Petri, 1969-1972.

11. Se puede aplicar al texto bíblico lo que Dunn escribía a propósito de la cita de *Salve Regina*: «Rojas has put at the end of his play a little tag; if you pull it, the whole illusion can be turned inside out» (1976: 417).

- Liturgia mozarabica*, I: *Missale Mixtum*, s.a.; II: *Breviarium Gothicum*. Patrologia Latina, 85-86. Turholt: Brepols – Paris: Garnier, 1891.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco. *Sentido y forma de «La Celestina»*. Madrid: Cátedra, 1974.
- PORTER, A. W. S. «Studies in the Mozarabic Office», *Journal of Theological Studies* 35 (1934): 266-86.
- ROJAS, Fernando de, y «ANTIGUO AUTOR». *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. F.J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, Í. Ruiz Arzálluz y F. Rico, Biblioteca Clásica, 20. Barcelona: Crítica, 2000.
- SACHSEN, Max von. *Erklärung der Psalmen und Cantica in ihrer liturgischen Verwendung*. Regensburg-Rom: Friedrich Pustet, 1914.
- SHIPLEY, George Arthur. *Funcions of Imagery in La Celestina*. Tesis doctoral: Harvard University, 1968.
- «*Non erat hic locus*: The Disconcerted Reader in Melibea's Garden». *Romance Philology* 27 (1973-74): 286-303.
- «El natural de la raposa: Un proverbio estratégico de *La Celestina*», *NRFH* 23 (1974): 35-64.
- TOMÁS DE AQUINO, Santo. «Opusculum v: Officium de Festo Corporis Christi», *Opera omnia*, xxix: *Opuscula Theologica*. Paris: Apud Ludovicum Vivès, Bibliopolam Editorem, 1876, pp. 335-43.
- TRUESDELL, William David. «The *Hortus Conclusus* Tradition, and the Implications of Its Absence in *La Celestina*». *Kentucky Romance Quarterly* 29 (1973): 257-77.
- VERMEYLEN, Alphonse. «Una huella de la liturgia 'mozárabe' en el auto I de *La Celestina*». *NRFH* 32 (1983): 325-29.
- WEINER, Jack. «Adam and Eve Imagery in *La Celestina*». *Papers on Language and Literature* 5 (1969): 389-96.



GALVÁN, Luis, «'Valle de lágrimas' y lugares de la gloria: la *Celestina* y el Salmo 83/84», *Celestinesca* 28 (2004), pp. 25-32.

RESUMEN

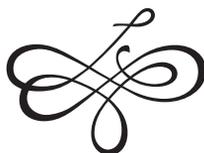
Las últimas palabras de Pleberio son tanto una cita de la oración «Salve Regina» como una alusión al salmo 83 según la numeración de la Vulgata (84 según la hebrea). Las traducciones latinas de ese salmo y su comentario por San Jerónimo coinciden con la *Celestina* en el uso de los arquetipos del lugar ameno y el lugar horrible, y de la caída. Así pues, la alusión al salmo al final de la obra sugiere una ascensión simétrica al descenso experimentado por los personajes.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, Salmo 83/84, alusión, arquetipos, caída, perspectiva.

ABSTRACT

The last words of Pleberio quote the prayer «Salve Regina» but allude also to the Psalm nr 83/84. The Latin translations of this Psalm and the commentary on it by Saint Jerome, as well as *Celestina*, use the archetypes of Paradise and Wilderness, and of Fall. Therefore, the allusion to the Psalm at the end of the work suggests an inversion of the descent made by the characters.

KEY WORDS: *La Celestina*, Psalm 83/84, allusion, archetypes, fall, perspective.



Calisto y las consecuencias del deseo. Una posible influencia de las *Metamorphosis* en la *Tragicomedia*

Cristina Guardiola-Griffiths
Universidad de Delaware

La elaboración del Calisto de la *Celestina* se ha fijado en ciertos aspectos de su individualidad y egoísmo.¹ Calisto ha sido acusado de ser un amante cortés maltrecho, que pobremente ha aprendido las lecciones de Andreas Capellanus (Deyermond, *Text-book...* 218-21). También se le ha tachado de paródico (Martin 71-134). Ensimismado por su apetito desordenado se aísla de su mundo social, olvidadas las demandas de la honra y la moral (Lida de Malkiel 347-53). Bien se pudiera decir, entonces, que Calisto se rige por un deseo sexual que transgrede las normas sociales y morales de su época. Conocidos la exhortación y el propósito moral que nos ofrece Rojas en su libro, no resultaría nada extraño si hubiese tomado el parangón de Calisto de otro texto moralizado para enfatizar esa exhortación y ese propósito moral. El presente artículo ofrece una hipótesis sobre el desarrollo de este personaje y su motivación transgresora, intentando establecer una posible conexión que relacione al Calisto de la *Celestina* con Calisto del *Ovidius moralizatus*.

Los preliminares de la *Celestina*, como sugiere McPheeters, son a primera vista «documentos [que parecen] poco inspirados... convencionales y sin mucha relación» con la historia de Rojas (20). Pero como nos comenta el crítico inglés, tanto la carta como el prólogo enfatizan el propósito moral y didáctico de la obra. Al haberse escrito después de la primera y segunda redacción, se podría argüir que estos preliminares refuerzan la intención del libro, que pudiera haber sido algo olvidada con la entusiasta acogida de los amores ilícitos de Calisto y Melibea. Para que los jóvenes enamorados resistan «con defensivas armas» al amor, Rojas describe en la *Tragicomedia* sus efectos malignos. Este tono moral hace posible una conexión entre la *Tragicomedia* y las *Metamorphosis* de Ovidio, moralizadas en el siglo XIV por Pierre Berçuire y nuevamente «trasladadas» al castellano

1. Quisiera agradecer a la Universidad de Delaware su generosa beca GUR, que me facilitó la investigación necesaria para el presente artículo.

en el siglo xv por Alfonso de Zamora. La versión moral de Zamora alegoriza las *Metamorfosis*, y en el segundo libro se narra la historia de la ninfa Calixto y la transformación que sufre por su encuentro amoroso.²

La presencia de Ovidio (43 B.C.- 18 A.D.) apareció lentamente en los centros de estudio y enseñanza de la Edad Media. Como menciona Schevill, aunque se hubiesen conocido sus obras, difícilmente se hubiesen leído en un ambiente dominado por «that virile spirit of the young Christian society» (6). Era la materia pagana una de las principales razones por las que hubo oposición a la lectura de Ovidio, pero tanto el poeta como su obra paulatinamente se rehabilitan a lo largo de la Edad Media. El sulmonese se convierte en protagonista de *vitae* que le caracterizan como cristiano y sus obras se alegorizan para interpretarlas de forma mayormente didáctica. Para los siglos xii y xiii, llamados por Traube *aetas ovidiana*, vemos aumentar el uso de textos ovidianos en clases de gramática y retórica, donde se leían como textos ejemplares (Brancaforte xvii). Schevill dice que se leía a Ovidio en estos siglos por el provecho derivado de su lenguaje, por el material mitológico del cual se sacaban tramas u otros elementos narrativos, y por los preceptos amorosos de sus obras (15). La interpretación alegórica enfatizó la lección moral de la mitología ovidiana, y su popularidad continuó durante varios siglos (Schevill 17). Seguramente es la mención a tantos divinos dioses y comisión de tantos ‘malignos’ hechos lo que impulsa la traducida y comentada obra de Pierre Berçuire (ca. 1290-1362), el *Ovidius moralizatus*. Es esta última obra la que nos concierne ahora, ya que las *Metamorfosis* de Ovidio se conocían principalmente en comentarios moralizados como el de Berçuire (Carr, «Introduction», *Text* 1).

El *Ovidius moralizatus* formaba parte de la obra enciclopédica llamada *Reductorium morale*, cuyo propósito didáctico servía a los predicadores en la composición de sus sermones. No obstante, el décimoquinto texto del *Reductorium morale* disfrutó de una circulación mayor (Carr, «Introduction», *Text* 1). El comentario de Berçuire se escribe a mediados del siglo xiv, y goza de una gran popularidad hasta bien entrado el siglo xvi. Posiblemente fue el comentario de Berçuire el que el Marqués de Santillana

2. Anteriormente ya aparecen partes de las *Metamorfosis* en la *General Estoria* de Alfonso el Sabio, donde se alaba profusamente al poeta sulmonese. El episodio de Calisto, al cual aludimos en este presente artículo, también se encuentra en la primera parte de la *General Estoria*. Aunque cabe la posibilidad de que Rojas conociera la versión alfonsina, nos parece que más probablemente fuese el posible parangón la traducida versión de Berçuire, ya que el contenido es mayormente moralizado y comparte ciertas características geográficas y temporales con *La Celestina*.

Curiosamente, hemos encontrado una historia particular de Calistone en un manuscrito con letra de mediados del siglo xv: la *Historia de la infanta Callisto o Parrasis, hija de Licaón*; se halla entre los folios 70r y 72v, BNM 5644 de la Biblioteca Nacional de Madrid. La *Historia* se describe en Philobiblon, BETA MANID 3275 (URL: <http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/BETA/3275.html>).

pidió traducir al castellano. El marqués menciona la versión del texto ovidiano traducido en la carta que escribe a su hijo, Pedro González, estando éste en Salamanca.

A ruego e instançia mía, primero que de otro alguno, se han vulgarizado en este reyno algunos poetas, assi como la *Eneida* de Virgilio, el *Libro mayor de las transformaciones* de Ovidio, las *Tragedias* de Lucio Anio Séneca e muchas otras cosas en que yo me he deleytado fasta este tiempo. (456-57)

Por lo tanto, el *terminus ante quem* de la obra se debe fijar en el año 1452, ya que el hijo del marqués termina sus estudios en tal fecha. Como ha averiguado Carr, el texto de Berçuire probablemente fue traducido por Alfonso de Zamora, bachiller en decretos y traductor del marqués («Introduction», *Text* 4-5). Como no se conoce otra versión cuatrocentista de las *Metamorfosis*, es posible que corresponda al *Libro mayor de las Transformaciones* que alude Santillana. Esto, a su vez, hace posible que se pudiera acceder al texto moralizado en Castilla ya desde mediados del siglo xv. Según Gilman, las *Metamorfosis* formaban parte de la biblioteca de otro bachiller, el autor de la *Celestina*, pero duda que fueran escritas en latín (432-33). ¿Sería acaso posible que Rojas, medio siglo después, conociera y utilizara esta versión de las *Transformaciones* en la composición de su obra?

Dada esta posibilidad, nos centraremos en la traducción de Zamora, obra que también enfatiza un propósito moral:

Conviene a saber que muchas uezes las fablas por figuras & exenplifficaciones se deuen usar por que dende algund moral entendimiento sea sacado... Liçita cosa es que si el omne pudiere delas espinas coja uuas & que miel dela piedra chupe & quel azeyte del muy duro guijaro para el tome... Asi es que enesta mi presente obreta que de aqueste mi uolumen por titulo quiero que sea non entiendo si non de tarde en tarde tañer el entendimiento literal delas fablas mas sola mente çerca de la exposición moral & la allegorica trabajar siguiendo conuiene saber el libro de ouidio que se dize *methamorfoseos* (1-2)

No hay duda en la intención moralizante de Zamora, aunque quizás sí exprese un desdén por la obra que traduce. Las fábulas de los poetas paganos, como las espinas, la piedra, o el guijarro, por poco provecho que tengan, no se deben desechar. Estas fábulas tienen su intención moral si se interpretan como figuras o ejemplos. Por tal razón, Zamora decide explicar las metamorfosis, sacando de ellas las cualidades mayormente docentes.

El libro segundo de las *Metamorfosis*, que Zamora traduce escuetamente, cuenta la transformación de una joven Calisto, llamada en esta versión Calistone. En la metamorfosis la doncella sale de caza, en cuya actividad la encuentra el dios Júpiter. Ansioso de poseerla, Júpiter se disfraza de mujer y se le acerca, y así disfrazado logra su deseo. Cuando Juno descubre el adulterio se venga de Calistone, transformándola en osa. Varios años después ésta se encuentra con Arcadio, hijo suyo ya mayor y fruto de su violación. Éste intenta matarla, pero un Júpiter compadecido evita la muerte de Calistone haciendo de madre e hijo estrellas.

Aunque la versión trate de varias metamorfosis (Júpiter se convierte en mujer; Calistone y Arcadio en constelaciones), la metamorfosis que mayormente resalta es la de Calistone en osa. Su transformación se explica de tal forma que implica su culpabilidad. Esa culpabilidad la interpreta Zamora de la siguiente manera:

‡ asi en verdat acaesçe que algún omne o alguna persona faz forniçio conel diablo por pecado ‡ del conçiçe ‡ dolor pare ‡ maldat ella por cierto de fenbra en ossa se muda. (72-73)

La traducción de Zamora sólo implica lo que narra el comentario de Berçuire: la metamorfosis hace que la violación de Calistone sea su propia culpa, al buscar un momento de descanso después de la caza. Su descanso se convierte en un «forniçio conel diablo por pecado», ya que se interpreta como una manera de seducir al dios Júpiter. Así interpretado, el descanso se transforma de un acontecimiento pasivo en uno activo. La metamorfosis de Calistone ocurre no tanto por la venganza de una mujer desdenada, sino porque la ninfa quiso pecar como mujer adúltera.

Lo transgresivo de esta acción se comprueba en la transformación de Calistone en osa. Es corroborada en los bestiarios, que describen al oso como animal cuya vitalidad reside en sus brazos y órganos reproductores:

The bear is said to get its name because the female shap-
es her new-born cub with her mouth, *ore*, giving it, so
to speak, its beginning, *orsus*.... It is born only thirty days
after conception, and as a result of this rapid fertility it
is born unformed.

The bear's head is not strong; its greatest strength lies in
its arms and loins; for this reason bears sometimes stand
upright. (*Aberdeen Bestiary* 15r)

Según Shipley, el uso de los bestiarios en la *Celestina* se ajusta a una función pervertida, y en la obra los animales «are inverted once again... with the animality the Bestiary tradition had refined away» (23). Aunque Shipley no trata específicamente de este caso, su análisis es sugerente

para el presente artículo. Respecto a la osa, se ve que da nombre a la especie, cuya fertilidad se exagera al describir un parto de corto plazo. Este parto relámpago se implica en el nacimiento de Arcadio, ya que ni siquiera se narra. La descripción de los órganos de mayor y menor utilidad para el oso hace pensar en un animal no tan inteligente como fuerte. La cabeza es más bien débil, mientras que los brazos y las partes pudendas tienen mayor potencia. Así descritos, los órganos que más importancia tienen son los que se asocian con la agresividad y lo sexual —órganos de cierta importancia en la *Tragicomedia*. El deseo sexual de Calisto se ve en numerosos momentos de la obra, y es en los momentos de actividad (o deseada actividad) cuando vemos aludidos los brazos. Dice del cordón de Melibea:

O mezquino de mí, que assaz bien me fuera del cielo otorgado que de mis braços fueras hecho y texido y no de seda como eres, porque ellos gozaran cada día de rodear y ceñir con devida reverencia aquellos miembros que tú, sin sentir ni gozar de la gloria, siempre tienes abraçados. ¿O qué secretos avrás visto de aquella excelente ymagen? (187)³

El cordón de Melibea, imaginado como brazos de Calisto, no podría sino sugerir un erotismo en el que se ven aludidas las partes anatómicas arriba mencionadas. A esta cita podríamos añadir la del primer encuentro amoroso: «O angélica ymagen, o preciosa perla, ante quien el mundo es feo. O mi señora y mi gloria, en mis brazos te tengo y no lo creo. Mora en mi persona tanta turbación de plazer que me haze no sentir todo el gozo que poseo» (284). Y también se ve aludido en las palabras de Lucrecia, ya pasado casi un mes de gozo: «Ya me duele a mí la cabeza descuchar y no a ellos de hablar ni los braços de retoçar ni las bocas de besar» (324). La descripción de un Calisto que disfruta y posee con sus brazos y otros miembros hace posible su comparación con la Calistone de las *Metamorfosis*.

Ciertas semejanzas de índole ambiental unen al Calisto de la *Tragicomedia* con la Calistone de las *Metamorfosis*. La descripción de una Calistone cazadora la sitúa en un lugar aislado, que además la asocia con un comportamiento masculino. Ella: «[e]ra una donzella mucho fermosa en un monte onde caçaua ca çaçadora era & deziasse calistone fija de licaon» (72). Esta introducción enfatiza ciertas cualidades que más se asocian con el hombre que con la mujer.⁴ Aunque dice que es hermosa, no describe su

3. Utilizamos la edición de Severin, por ser tan asequible como amena. No obstante, hacemos también mención a la excelente edición de Lacarra Lanz, cuyos aportes al mundo social y el discurso médico de *La Celestina* son de inestimable valor.

4. Aludo aquí por primera vez a la obvia diferencia de género que separa un Calisto de la otra. Falta por profundizar en esta diferencia genérica; baste ahora decir que la caracterización

belleza tanto como su actividad y linaje. Es cazadora y es noble, como la mención de Licaón nos sugiere. Esta introducción nos induce a una comparación con Calisto. El argumento de la obra lo llama «de noble linage... de stado medio,» mientras que el argumento del primer auto añade lo siguiente: «Entrando Calisto en una huerta en pos dun halcón suyo, hallo y a Melibea, de cuyo amor preso, començóle a hablar...» (85). La referencia al halcón indica tanto su condición como el ejercicio en el que plausiblemente se encuentra: la caza.

El neblí perdido de Calisto le lleva a la huerta de Melibea, un espacio que, aunque localizado dentro de los confines de lo urbano, no comparte características urbanas. La huerta de Melibea, protegida por sus altas paredes, nos ofrece otro punto de comparación con la metamorfosis ovidiana, ya que se separa del espacio urbano y se transforma a un espacio bucólico. Es en este espacio natural donde los amantes, a causa del ejercicio de la caza, se encuentran y dan muestras de su amor.

Tanto la actividad como el lugar de ambos Calistos conduce a pensar en el *topos* de la caza de amor. La caza como actividad simbólica del encuentro amoroso nos lleva a ver cómo ambos Calistos caen «presos» en amores. La manifestación del amor como prisión metafórica, elaborada en tantísimos poemas cancioneriles y quizás nunca mejor vista que en la ficción sentimental la *Cárcel de amor*, se ve en ambos Calistos, ya que el uno se aprisiona por el amor que siente y la otra es aprisionada por el amor de Júpiter. Se pudiera diferenciar a los Calistos en este momento, ya que el uno seduce a Melibea y la otra, desde un punto de vista moderno y compasivo, es seducida y víctima de una violación. Desde esta perspectiva, bien se podría hablar de una prisión al ser violada, no sólo durante el momento amoroso sino también durante los meses de embarazo que siguen. Pero como hemos visto, en vez de ser víctima del comportamiento lujurioso del dios Júpiter, el texto moralizado cuestiona esa interpretación moderna. El momento de ocio que toma Calistone mientras descansa de la caza se ve como un pecado diabólico, cometido por una amante transgresora y sexual, cuyos delitos motivan su propia metamorfosis. Así interpretado, el texto moralizado ofrece otro punto de comparación con la *Tragicomedia*. El autor de la *Tragicomedia* no duda en explicar los efectos malignos que conlleva el amor, principalmente a través de Calisto.

Los estudios de Wack han examinado el punto de vista médico sobre la enfermedad del amor, frecuentemente un punto de vista reñido con el religioso. Las teorías médicas del medioevo explican la facilidad con la que se amolda Calisto a ser víctima del *amor hereos*. Como joven noble y

masculina de la ninfa ovidiana hace posible a primera vista una comparación con Calisto. No obstante, el uso de una mujer como modelo del protagonista rojano enfatiza su conducta desmesuradamente apasionada, conducta que poco se relaciona con las virtudes consideradas masculinas durante la Edad Media.

ocioso cae víctima de amor, pero según un contexto moral su enfermedad le convierte en «loco enamorado». El desordenado apetito de Calisto y las consecuencias de su amor resultan ser tan heréticos como diabólicos. Como consecuencia de ese apetito busca a Celestina, cuyo poder de hechicera se menciona dos veces en el primer acto. Severin ha demostrado la importancia de la palabra hechicera, y aunque nos haya ilustrado sobre las diferencias entre la magia blanca y la magia negra y lo que cada una conlleva, el temor que exhiben los criados de Calisto nos ofrece testimonio del poder diabólico de la alcahueta (Severin, *Witchcraft*, 7-8). El conjuro que hace sobre el hilado al final del tercer acto da prueba de ello, como también la muerte que llega a todos quienes tienen contacto con ese hilado (Deyermond, *Cordón...* 6-12).

Las semejanzas morales de ambos textos y las semejanzas ambientales y físicas de ambos Calistos constituyen un primer punto de comparación. En lo que sigue del presente artículo veremos cómo la interpretación alegórica de Calistone en las *Metamorfosis* se pudiera comparar con el comportamiento de Calisto en *La Celestina*. El texto de las *Metamorfosis* interpreta así la transformación de la joven ninfa:

& asi en verdat acaesçe que algún omne o alguna persona faz fornição conel diablo por pecado & del conçiibe & dolor pare & maldat ella por cierto de fenbra en ossa se muda. por quanto la humana figura que son las Razonables costunbres & condiçiones dexa & las de osso bestiales & carnales condiçiones ujste & entonces cobra pies coruos que es corua & peruersa entinçion & piel de osso que es ujl & infame conuersacion & boz horrible que es torpe & non honesta fabla que quando alguno se faze pecador todas las buenas costunbres se mudan enel que son la afeçon. la fabla. & la conuersaçion. (72-73)

La interpretación de esta metamorfosis nos haría pensar que el hombre transformado en oso es el hombre vencido por «bestiales & carnales condiciones.» El amor del que padece Calisto ha sido descrito por Martin como el de «a man overcome by lust... whose increasing mental ineptitude can perhaps be said to find a culmination in his death when his brains are literally scattered – over the walls and street around Melibea's garden» (106-7). La humana figura de Calisto, cada vez más dominado por sus pasiones y menos capaz de distinguir entre el bien y el mal, llega a olvidarse de las razonables costumbres y condiciones.

La pérdida de buenas costumbres se explica a través del pecado, que se especifica en la metamorfosis moralizada como un deseo erótico que convierte al hombre en bestia. A la transformación literal de Calistone se le atribuye cierta simbología, lo cual, si se le aplica al Calisto de la *Tragicomedia*, describe perfectamente su creciente pasión por Melibea. El ena-

morarse locamente de Melibea causa en Calisto la mudanza de buenas costumbres en malas, las cuales se manifiestan a través de la intención y afición perversa con la cual persigue a Melibea, la deshonesto habla con la que se refiere a ella, y la vil e infame conversación que con ella mantiene. La piel de osa entendida como «corua & peruera entinçion» se puede entrever muy pronto en la obra. En la primera conversación entre Sempronio y Calisto, éste ensalza a Melibea, haciendo de ella un dios y de él un humilde servidor: «Por dios la creo, por dios la confesso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora» (95). Calisto se presenta como amante cortés, que desdeña su propia persona y la salvación de su espíritu para ensalzar a la dama. No obstante, Sempronio destapa un significado carnal y de cuestionable moral en las palabras altisonantes de su amo:

Sempronio: Ríome, que no pensava que havia peor in-
vención de peccado que en Sodoma.

Calisto: ¿Cómo?

Sempronio: Porque aquellos procuraron abominable
uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que con-
fiessas ser Dios.

Calisto: ¡Maldito seas! Que hecho me has reýr, lo que no
pensé ogaño. (95)

Sempronio entiende que el amor de Calisto por Melibea no es sublimado ni inocente. Refiriéndose a los acontecimientos bíblicos de Sodoma, Sempronio entiende que la hipérbole sagrada de Calisto no indica otra cosa que un deseo lascivo. Su interpretación se corrobora en la risa de Calisto, cuya simpatía por el sirviente misógino aumenta con la promesa de llevar a Melibea «hasta la cama». La comicidad de esta escena encubre un contenido serio y prohibido que, aunque provocante a risa, implica la deshonor de Melibea (Gargano 296).

La intención torcida y perversa de Calisto se enfatiza más en el intento de alcanzar a Melibea. Calisto no repara en las intenciones ni en las consecuencias de su pasión. Su actitud hipócrita ya demuestra una falta de razonar.

Calisto: ¿Cómo as pensado de hazer esta piedad?

Sempronio: Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco
en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize
Celestina, hechizera, astuta, sagaz en quantas malda-
des hay. Entiendo que passan de cinco mil virgos los
que se han hecho y desecho por su autoridad en es-
ta cibdad. A las duras peñas promeverá y provocará a
luxuria, si quiere. (103)

La propuesta de Sempronio se describe como obra de piedad, pero poco tiene de piadosa. La descripción de Celestina no pudiera ser más tajante, ya que contrasta con la de otros prudentes intercesores de la ficción sentimental. Celestina es de aspecto físico desagradable, con parecidos en cuanto a su condición y cualidad. Su parte en esta propuesta es la de proveer a la doncella, para que Calisto cumpla sus deseos con ella sin que nada se descubra. Esta descripción subraya la parodia del amor cortesano de Calisto, puesto que su reacción descubre un malogrado disfraz de lujuria (Lacarra 148). Calisto no recela de la descripción de Celestina ni de su parte en la propuesta. Inmediatamente quiere hablar con la alcahueta, muy a despecho de un Pármeno que todavía le es fiel. Las amonestaciones de Pármeno son en vano, aunque no podrían ser más enfáticas. Recalca el carácter negativo de Celestina e intenta aconsejar a Calisto que deje el servicio de la alcahueta y que emplee su dinero en mejores medios:

Pármeno: Digo, señor, que yrían mejor empleadas tus franquezas en presentes y servicios a Melibea, que no dar dineros a aquella que yo conozco [...] Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la veer y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y el alma y hazienda. Y lo que más dello siento es venir a manos de aquella trotaconventos, después de tres vezes emplumada.

Calisto: ¡Assí, Pármeno, di más desso, que me agrada! Pues mejor me parece quanto más la desalavas; cumpla conmigo y enplúmenla la quarta; dessentido eres; sin pena hablas; no te duele donde a mí, Pármeno. (134-35)

Las palabras de Pármeno son bastante reveladoras, y narran los acontecimientos que llevaron al enamoramiento de Calisto. El amor de Calisto «parió» el dolor penoso que ahora siente (palabras que, aunque pudieran ser puramente casuales, matizan la metamorfosis de ambos Calistos). Pero el Calisto de Rojas no sigue el consejo de Pármeno, ni presta atención al sirviente salvo cuando dice algo que le interese. La referencia a una Celestina emplumada, con el castigo de untar con miel y plumas a la alcahueta, marca uno de los oficios de Celestina, del cual pretende beneficiarse Calisto.

Si el oficio de alcahueta no hace vacilar a Calisto de que deje sus objetivos, las sugeridas acusaciones de hechicería tampoco lo detienen. Ni los fieles reproches de Pármeno, que insinúan la maldad de la alcahueta, ni la cicatriz que lleva Celestina en la cara, posible signo diabólico menciona-

do a principios del cuarto acto por Lucrecia, serviría de acicate a Calisto para entender el carácter maligno de la alcahueta (Severin, *Celestina* 152-53). A todos estos avisos y señales Calisto hace caso omiso, prefiriendo poner en efecto sus corruptos deseos. Es más, la complicidad de Calisto en el enamoramiento demoníaco de Melibea se deduce de las palabras que dice Celestina sobre el cordón: «Calla y no fatigues, que más aguda es la lima que yo tengo que fuerte esa cadena que te atormenta; yo la cortaré con ella por que tú quedes suelto. Por ende dame licencia, que es muy tarde, y déjame llevar el cordón, porque como sabes, tengo dél necesidad» (191). Las palabras «como sabes», añadidas a la *Tragicomedia* subrayan el conocimiento que Calisto tendría sobre el uso del cordón. Implican que Calisto pudiera ser consciente de la *philocaptio*, y por lo tanto, le acusan de ser un agente perverso en la corrupción de Melibea.

A la vez que se entiende la perversa intención de Calisto cuando habla con los sirvientes, la deshonesto y torpe habla que se interpreta por la voz horrible del oso se ve en las conversaciones que mantiene con Melibea. Ejemplos tenemos de ello a partir del primer acto. Como Deyermond ha mencionado, la primera escena de la *Tragicomedia* se basa en una lección mal aprendida del *De amore* de Andreas Capellanus. En el lenguaje exagerado e inapropiado que Calisto utiliza con Melibea se descubre una rudeza que ella describe como torpe, y cuyo significado puede ser entendido como lascivo o impúdico (Lacarra 144). Melibea señala la importancia de utilizar las palabras apropiadas no solo en su reacción violenta a la primera conversación con Calisto, sino también en la primera embajada de Celestina, intermediaria y portavoz del enamorado. Melibea enfatiza la necesidad de expresarse a través de otras palabras que estén fuera de sospecha, lo que sugiere su comprensión (y complicidad) en la deshonesto y lujurioso habla de Calisto. El significado del dolor de muelas, la petición de que regrese Celestina «muy secretamente» y su preocupación de ser mal entendida por Calisto (por «cruel o arrebatada o deshonesto») podrían presuponer una Melibea consciente del dolor que sufre Calisto y consentidora de un futuro trato con él. Su afán de querer hablar con determinadas palabras, por lo tanto, implica su conocimiento de la imprudente torpeza que mana del habla de Calisto.

Los crudos deseos de Calisto se desbordan en habla cada vez más grosera una vez conseguido el acceso al huerto. Reflejado en las conversaciones del huerto, abunda un desbordado interés en lo sexual. Eufemismos sexuales corrientes en la poesía cancioneril también abundan en estos encuentros. Calisto se disculpa de tocar la ropa de su señora con desvergonzadas manos, ya que jamás se pensó digno de merecerla, pero no por eso cambia su comportamiento. Quisiera tener «testigos de su gloria» en los ojos de Lucrecia, quien luego verá con mal disimulada envidia el proseguir de los amores. Este hablar cortés de Melibea mantiene la apariencia de cortesía sin reparar en lo transgresor de los hechos. No obstan-

te, el querer alargar Melibea el juego amoroso con palabras delicadas y cortesanas choca con la actitud más grosera de Calisto. La famosa frase, «Quien primero quiere comer ave, primero ha de quitarle las plumas» (324), dista mucho de los servicios, sacrificios, devoción y obras pías que primero tenía ofrecidos. Cualquier intento de mantener su cortés habla ha desaparecido con estas palabras tan explícitas.

Las constantes protestas de Melibea nos hacen ver el objetivo de Calisto: un trato amoroso que pudiera ser entendido por la piel de oso, explicada como vil e infame conversación. El uso de este vocablo por amancebamiento, o trato ilícito con mujer, se entiende en la misma obra, al mandar Melibea que Calisto sosiegue y deje el «enojoso vso y conuersación incomportable» de las manos. Calisto, sin embargo, piensa en el trato noble: «Jamás querría, señora, que amaneciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble conuersación de tus delicados miembros» (324). No llega a entender la falta moral que comete ni cuando su conversación intolerable toca a su honra. Las muertes de Sempronio y Pármeneo, causadas por sus trámites con Celestina, indiscutiblemente repercutirían en su condición social. Su reacción evoca la infamia y vileza que ha llegado a su estado. Poco es el lamento que hace Calisto ante la pérdida de Sempronio y Pármeneo, y poco es el cuidado en lo que atañe a su nombre, que habría sufrido desdoro con la ejecución pública de sus sirvientes. Poco le cuesta desentenderse del problema con algún fingimiento para poder seguir su trato ilícito. Los sirvientes, que antes habían sido descritos con tanto afecto, ahora son calumniados.

[Sempronio y Pármeneo] eran sobrados y esforçados, agora o en otro tiempo de pagar havían. La vieja era mala y falsa, según parece que hazía trato con ellos, y assí que riñeron sobre la capa del justo. Permisión fue divina que assí acabassen en pago de muchos adulterios que por su intercessión o causa son cometidos. (281-82)

Quienes antes habían sido alabados por su sabiduría, lealtad y virtud, ahora son «sobrados», malos y falsos. La hipocresía de Calisto es evidente, ya que critica la parte que ellos tenían en el negocio de Melibea, sin caer en cuenta de la suya. Del mismo modo que se le pudiera llamar hipócrita por su deshonesto comportamiento, también se le podría tachar de vil e infame por su cobardía. Decide no comportarse como amo y evitar el problema causado por las tres muertes. «Pues por más mal y daño que me venga, no dexaré de cumplir el mandado de aquella por quien todo esto se ha causado. Que más me va en conseguir la ganancia de la gloria que spero, que en la pérdida de morir los que murieron» (281). Calisto es consciente de su deber, pero prefiere dedicarse a la consecución de goces mayores. Decide fingirse ausente o loco y proseguir con los amores ya alcanzados de Melibea. Este comportamiento, corroborado en sucesivos

encuentros, lleva al lector a verle según la interpretación moralizada de Ovidio.

Ambas historias, así interpretadas, se podrían entender como una transformación basada en la trasgresión sexual de esa persona. Para la Calisto ovidiana, esa transformación se describe explícitamente en el comentario traducido de Berçuire. El texto de Berçuire interpreta el relato ovidiano, dando a cada paso una explicación moralizante. Estas explicaciones hacen que se pueda ver más estrechamente al Calisto de *La Celestina* utilizando las mismas fuentes que la Calistone de la *Metamorfosis* moralizada. Según la interpretación de Berçuire, quienquiera que peque y cometa «fornicio con el diablo» se convierte en oso. Esta conversión se describe minuciosamente, y la transformación de cada parte corporal tiene una explicación moralizante. Así vemos que la transformación de Calisto sirve como punto de partida para analizar el comportamiento del Calisto castellano. El deseo que siente Calisto le transforma en una especie de bestia, que ya no razona sino que actúa según sus instintos amorosos. Por tales razones, es posible ver en el Calisto moralizado de las *Metamorfosis* un paradigma para el Calisto de Rojas.

Bibliografía

- Aberdeen Bestiary*. Ed. Iain Beavan. 24 October 2003 (URL: http://www.clues.abdn.ac.uk:8080/seek_idx.html).
- BETA: *Bibliografía Española de Textos Antiguos*. Comp. Charles B. Faulhaber, Angel Gomez Moreno, Angela Moll, and Antonio Cortijo. URL: <http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/phhmbe.html>. Vol. 2002, n. 2 (July 2002). In: PhiloBiblon (URL: <http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/phhm.html>)
- BRANCAFORTE, Benito, ed. *Las Metamorfosis y las Heroidas de Ovidio en la General Estoria de Alfonso el Sabio*. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- CARR, Derek C. «La transformación de las *Transformaciones*: El caso de los *Morales de Ovidio*, traducción castellana del *Ovidius Moralizatus* de Pierre Berçuire (Madrid, B.N., Mas. 10144, ¿ca. 1435?).» *Studi filologici e letterari in memoria di Danilo Aguzzi-Barbagli*. Ed. D. Boccassini. Stony Brook, NY: Forum Italicum, 1997. 12-22.
- ed. *Text and concordance of Morales de Ovidio: a fifteenth-century Castilian translation of the Ovidius moralizatus (Pierre Berçuire): Madrid, Biblioteca Nacional ms. 10144*. By P. Bersuire. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992.

- COSSÍO, José María de. *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.
- DEYERMOND, Alan D. «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*.» *Neophilologus* 45 (1961): 218-221.
- «Hilado-Cordón-Cadena: symbolic equivalence in *La Celestina*.» *Celestinesca* 1.1 (1977): 6-12.
- GARGANO, Antonio. «'¡Maldito seas! Que fecho me has reír'. Intención cómica y contenido serio en *La Celestina*.» *La Celestina, V Centenario (1499-1999)*. Ed. Pedraza Jiménez, et. al. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 273-282.
- GILMAN, Stephen. *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de La Celestina*. Madrid: Taurus, Colección Persiles, 1974.
- LACARRA, María Eugenia, ed. *La Celestina*. By Fernando de Rojas. 2ª ed. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, Marqués de Santillana. *Obras completas*. Ed. Ángel Gómez Moreno y Maxim P.A.M. Kerkhof. Barcelona: Planeta, 1988.
- MARTIN, June Hall. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*. London: Tamesis Books Ltd., 1972.
- MCPHEETERS, D. W. *Estudios humanísticos sobre La Celestina*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1985.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. D. Severin. Madrid: Cátedra, 1992.
- RUSSELL, P. E. «La magia como tema integral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.» *Studia philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso III*. Madrid: Gredos, 1963, pp. 337-354.
- SEVERIN, Dorothy S. «Fernando de Rojas and *Celestina*: the Author's intention from *Comedia* to *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.» *Celestinesca* 5.1 (1981): 1-5.
- *Witchcraft in Celestina*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1995.
- SCHEVILL, Rudolph. *Ovid and the Renaissance in Spain*. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1971.
- SHIPLEY, George, «Bestiary References in Fernando de Rojas's, *La Celestina* (1499): The Ironic Undermining of Authority,» *Corónica* 2.1 (1975): 22-23.
- WACK, Mary Frances. «The Measure of Pleasure: Peter of Spain on Men, Women, and Lovesickness,» *Viator* 17 (1986): 173-196.
- *Lovesickness in the Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

GUARDIOLA-GRIFFITHS, Cristina, «Calisto y las consecuencias del deseo. Una posible influencia de las *Metamorphosis* en la *Tragicomedia*», *Celestinesca* 28 (2004), pp. 33-46.

RESUMEN

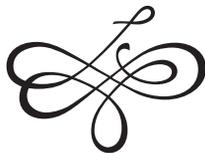
El presente artículo ofrece una hipótesis sobre el desarrollo de Calisto, intentando establecer una posible conexión entre el personaje de *La Celestina* y la Calisto del *Ovidius moralizatus*.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, *Metamorfosis*, bestiario, amor loco, transgresión.

ABSTRACT

The following article suggests a possible model for Calisto as a character in Rojas's work. It puts forth a connection between the *Celestina* and the *Ovidius moralizatus*.

KEY WORDS: *La Celestina*, *Metamorfosis*, bestiary, love's fools, transgression.



La magia en el *Entretenimiento de Orfeo y Eurídice*

Eva Lara Alberola
Universitat de València

La magia juega un importante papel en *Orfeo y Eurídice. Entretenimiento*, inserto en los entreactos de la *Comedia de Santa Catalina*, del Padre Hernando de Ávila.¹ En primer lugar, hay que tener en cuenta que la citada comedia, al igual que el *Entretenimiento*, fueron compuestos con miras al festejo que se organizó por el nombramiento de Francisco Reynoso como obispo en 1596,² así que hemos de pensar que el texto está concebido para ser un gran espectáculo, sobre todo en tanto está enfocado a celebrar dicho nombramiento. De ahí que nos encontremos con recursos de tramoya exigidos por el mismo papel que desempeña la magia como juego, la magia necromántica y que ésta sea el elemento central para el espectáculo, aunque al mismo tiempo se dé su anatemización a lo largo del texto.

Los gitanos son los primeros personajes que presentan en la obra una relación estrecha con el mundo mágico y hechiceril y este mismo hecho llama la atención por el contrapunto que supone desde el principio. Explicaremos esto con más detenimiento. Tradicionalmente, son las gitanas las que practican la magia y leen la buenaventura. Los hombres realizaban otro tipo de magia, más culta y elevada, que los situaba en otro nivel en lo que tiene que ver con el prestigio social. Aquellos personajes marginales, religiosa y a veces socialmente, que más se ponían en relación con la magia eran los moros o moriscos y los judíos o conversos; los primeros considerados grandes nigromantes y los segundos supremos cabalistas. Sus prácticas eran muy veneradas, aunque pudieran ser igualmente perseguidas en determinados momentos, como sucede en el caso del doctor Eugenio Torralba.³ Los rituales ejecutados por los oficiantes masculinos

1. Hernando de Ávila, *Orfeo y Eurídice. Entretenimiento en Comedia de Sancta Catharina* [1596], ed. de Julio Alonso Asenjo, en <<http://www.parnaseo.uv.es/teatresco/textos>>, 2002.

2. Para más información acerca de la personalidad de Francisco Reinoso, remitimos al estudio de la *Comedia de Santa Catalina* que aparece en el estudio preliminar de *Orfeo y Eurídice*, pp. 9-11.

3. En este sentido, es muy interesante la novela de Eduardo Gil Bera, ganadora del Premio Nacional de Novela Histórica Alfonso X el Sabio 2002, *Torralba*, que centra su atención en

diferían de aquellos practicados por las féminas, pues, aunque también podía hablarse de magas, eran personajes mucho más comunes, fuera de las páginas de los libros de caballerías, las hechiceras y las brujas. Aquí interesa particularmente la figura hechiceril.

Pero los gitanos que amenizan este *Entretenimiento* y, por supuesto, la comedia, llevan a cabo unas prácticas propias de hechiceras de andar por casa, de aquellas mujeres que ejercen un oficio y usan los rituales de un modo pragmático, una magia de carácter popular. A pesar de la fama de engañosos que tienen los gitanos, aciertan la buena ventura y hacen saber a Orfeo el destino de Eurídice, desencadenando así su reacción y su decisión de transformarse en un mago en tres ocasiones.⁴ El resto de prácticas gitanas tienen un carácter puramente lúdico. Se puede decir que, más que hechizos reales, practican unos rituales que tienen más que ver con la prestidigitación, con el truco, el disfraz, el carnaval y la burla. Pensemos es la figura del engaño que aparece en un determinado momento fruto de las prácticas de los dos rapaces. Los gitanillos, dada su misma condición, juegan y mezclan el elemento mágico con el lúdico, resultando así una magia desprestigiada.

En este sentido, el hechizo, la magia en general, no es más que una parodia de sí misma, en la que se rebajan sus funciones hasta el nivel de lo grotesco, tanto por las circunstancias, como por los oficiantes y los resultados. Los gitanos incitan a Orfeo a invocar al diablo, así lo llaman, aunque el contexto pagano, mitológico, podría dificultar la identificación diablo = Plutón. Aun así, el hecho de que se iguallen ambos términos era común⁵ y más aún en un texto que se escribe y se representa en el ámbito escolar de los jesuitas. Dado que se trata de una comunidad de religiosos que honra a su máxima autoridad en el lugar, los elementos paganos se impregnan de valores cristianos, como se puede ver en la moraleja final de la obra. La primera invocación de Orfeo sigue el patrón clásico. Sin embargo, el final del parlamento desvía el sentido serio y grandioso de una invocación, resultado del dolor que siente el protagonista por la pérdida de Eurídice, hacia la burla, el juego con los gitanos. También hay un conjuro por parte de Orfeo a los elementos naturales, que se personifican, aunque en figuras también grotescas.

este famoso nigromante y sirve para ejemplificar el caso del nigromante masculino, aunque no marginal ni racial.

4. Hecho que no llama la atención en absoluto por la relación de Orfeo con los misterios. Además, la música puede tener un efecto mágico. Pensemos, por ejemplo, en los encantadores. No debemos olvidar tampoco que Reynoso, el obispo en honor del cual se realiza el espectáculo, era músico. De ahí la elección del personaje.

5. Plutón, como dios de los infiernos de la tradición latina, pasa directamente a las jerarquías diabólicas, en un intento de eliminar el paganismo por parte de la nueva religión imperante. Demonizar a los dioses grecolatinos, utilizando, así, la política del miedo, fue efectivo y, desde un determinado momento, pasan a engrosar las filas de los ejércitos infernales.

El hechizo de que hablan los gitanos en los vv. 880 y ss., antes del cual hay varias alusiones al diablo y al infierno, es muy interesante. Los dos personajes marginales hablan de un hechizo que tiene la función de un talismán o remedio contra las llamas del infierno. El contrapunto lo representa Jumento, que parodia lo que están diciendo los gitanos y, además, pide hechizos para ser, él también, brujo. Los dos hechiceros presentan la fórmula, de forma completa, como sigue:

Gitanillo 1º.- Toma flor de anacardino
 y unaz hojaz de amaranto,
 envueltaz dentro de un manto
 de un niño zietemezino.
 También zaliva en ayunaz
 de mujer antojadiza
 y leche de primeriza,
 konzervada por doz lunaz.
 Doz puñadicoz de afrecho,
 raíz de eneldo y verbena
 y la barba de ballena
 con unoz granoz de helecho.
 Los ojos de un lobo viejo
 y la médula del ciervo;
 doz onzaz de hiel de cuervo,
 pulmón de linco y conejo;
 barbaz⁶ de perro rabiozo;
 una zoga de ahorcado,
 laz zenizaz de un quemado
 loz orinez del rapozo.
 Peloz del lobo cerval
 y pepitaz de durazno.⁷

Este hechizo consta de diecinueve ingredientes al estilo de las hechiceras de andar por casa, también llamadas celestinescas.⁸

6. Aunque en los manuscritos que han servido de base a la edición de esta obra aparece «barbaz», no tiene sentido que se utilice este término. Puesto que se habla de perro rabioso, lo correcto sería utilizar las babas, no las barbas. Este error puede deberse a la mano del copista.

7. *Orfeo y Eurídice. Entretenimiento*, pp. 70-71, vv. 893-914.

8. No es totalmente descabellado ni imposible que algunos magos conocieran recetas semejantes o muy cercanas a las utilizadas por estas hechiceras, pero no era lo común, puesto que sus intereses eran diferentes. Eso sí, los ingredientes mágicos podían coincidir en algunas ocasiones, sobre todo en el caso de hierbas, piedras y otros elementos naturales. Según el *Gran libro de San Cipriano o los tesoros de hechicero*, S. Cipriano, considerado gran mago, se sirvió de fórmulas en las que se usaban animales extraños o nocturnos, o parte de ellos, para efectuar hechizos sobre todo amatorios (Véase el «hechizo del mochuelo», la «mágica del erizo», los «encantos de la lechuga negra», etc., pp. 173 ss.). No era esto lo usual, como demuestra la *Clavicula salomonis o Llave de Salomón*, uno de los textos de magia negra más importantes de

Los ingredientes que se mencionan para este hechizo son:

- Flor de anacardino⁹
- Hojas de amaranto¹⁰
- Manto de un sietemesino (para envolver lo anterior)
- Saliva en ayunas de mujer antojadiza
- Leche de primeriza¹¹ (conservada por dos lunas)
- Dos puñados de afrecho¹²
- Raíz de eneldo¹³ y verbena¹⁴
- Barba de ballena
- Granos de helecho¹⁵

todos los tiempos. Este tratado demuestra la diferencia entre las prácticas de los magos y las hechiceras. Los primeros poseían importantes bibliotecas, las segundas importantes laboratorios.

9. Anacardino significa compuesto de anacardos y el anacardo es un árbol maderable, de fruto comestible que crece, sobre todo, en América (*Gran Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Planeta, 1991, vol. II, p. 525).

10. Cereal que fue uno de los cultivos más antiguos de Mesoamérica. Además del grano, se puede aprovechar toda la planta. Las hojas pueden ser consumidas como verdura. Tienen muchos valores vitamínicos (información extraída del *Centro de información al consumidor de amaranto* de la Asociación Mexicana del Amaranto: <http://www.amaranta.com.mx/elamaranto/secAmaranto.html>, página consultada el 9 de diciembre de 2004).

11. A la leche de la mujer, fuera primeriza o no, se le atribuían muy buenas cualidades, puesto que es muy dulce y nutritiva. Mamada, es beneficiosa contra la mordicación de estómago y la tisis. Mezclada con polvo de incienso, es beneficiosa para los ojos sangrantes a causa de un golpe. Si se aplica como unguento con cicuta y cerato, es útil contra la podagra. Todo tipo de leche, en general, es saludable y molificativa del vientre, flatulenta de estómago y de intestino (Dioscórides, *Plantas y remedios medicinales*, trad. y ed. de Manuela Gracia Valdés, Madrid, Gredos, 1998, vol. I, pp. 262-63).

12. También se conoce como salvado de trigo. Es la parte que se retira del grano cuando se muele para convertirlo en harina. El salvado, cocido con vinagre fuerte y aplicado en emplasto, cura la lepra. También es una cataplasma útil al comienzo de una irritación. Hervido con ruda, relaja los senos inflamados y es recomendable contra las mordeduras de serpientes y los retortijones de tripa (Dioscórides, *Ob. cit.*, vol. I, p. 288).

13. El eneldo tiene varias propiedades medicinales. Si se bebe la decocción de la cabellera y el fruto del eneldo seco, se acrecienta la leche materna e, igualmente, se mitigan los retortijones de tripa y las flatulencias. Esta planta restaña el vientre y los vómitos, provoca la orina y reprime el hipo. Bebida con continuidad disminuye el esperma. Su decocción es útil para las mujeres que padecen mal de matriz. Su simiente, quemada y aplicada en cataplasma, elimina los condilomas (Dioscórides, *Ob. cit.*, vol. I, p. 413).

14. La verbena se llama también hierba de los hechizos o hierba santa. Se utiliza como antiespasmódica, antitérmica y tónica, en su uso interno; en dosis prudentes, se usa como relajante (pero si se excede la dosis, puede provocar el vómito). Para aliviar los dolores de contusiones o heridas se aplica externamente como cataplasma (Pío Font Quer, *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado*, Barcelona, Labor, 1985, pp. 636-637). Es, del mismo modo, una planta que se utilizó mucho en la tradición mágica europea, sobre todo en conjuros para hacerse amar y en prácticas adivinatorias (Enrique Cornelio Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural*, trad. y ed. de Bárbara Pastor, Madrid, Alianza, 1992, p. 113).

15. Los granos de helecho, planta muy usada en hechicería, debían recogerse en la noche de San Juan. Era creencia común que el helecho atraía la lluvia, daba protección y buena suerte, riqueza, juventud, salud y ayudaba a descubrir tesoros ocultos. También se empleaba para realizar exorcismos. El helecho macho (una variedad del común) se usaba en la magia

- Ojos de lobo viejo¹⁶
- Médula de ciervo¹⁷
- Dos onzas de hiel de cuervo
- Pulmón de lince y conejo
- Barbas de perro rabioso¹⁸
- Soga de ahorcado
- Cenizas de un quemado
- Orines de raposo¹⁹
- Pelos de lobo cerval
- Pepitas de durazno²⁰

Y las palabras mágicas son: *jaitán*, *jaitán*, *altají*. Las dos primeras dan como resultado *jitana* (gitana) si se altera el orden de las letras y la tercera parece de origen árabe o intenta apuntar a dicho origen, aunque el término sea inventado, como suele ocurrir en muchas otras fórmulas mágicas literarias. También se puede pensar en una deturpación de los gitanillos: *alto ahí*. El contrapunto, de nuevo, lo introduce Jumento, que pretende incluir en la receta de los gitanos las «cerdas de asno» como ingrediente, pues afirma que es medicinal. Y la respuesta del León a todo lo que está oyendo es: *Libera nos dominè; / abernucio, Satanás*.

Vayamos al análisis de los ingredientes que han presentado los gitanos al hablar del hechizo para evitar el fuego del infierno. El «pulmón de lince y conejo» proviene, muy probablemente, del laboratorio de la maga de

amatoria para atraer a las mujeres. A este respecto, véase la edición de *La tragicomedia de Calisto y Melibea* de Francisco Cantalapiedra, Kassel, Reichenberger, 2000, vol. III, pp. 1582-1583.

16. El lobo es un animal que se nombra bastante en las recetas hechiceras. Existe una creencia legendaria-supersticiosa acerca de la mirada del lobo, pues si este mamífero acierta a ver al hombre primero, éste pierde el habla; en cambio, si el hombre observa primero al lobo, el animal pierde su ferocidad y se considera vencido (*The aberdeen bestiary*, f. 17r, consultado en http://www.clues.abdn.ac.uk:8080/bestiary_old/alt/translat/trans17r.html). De ahí que el ojo del lobo sea un codiciado material hechicero.

17. Este ingrediente fue probablemente muy usado en remedios medicinales, puesto que Julio César, el emperador romano, mezclaba este elemento con ratones caseros quemados, dientes de caballo y grasa de oso para frenar su alopecia. En *La Celestina*, se habla de huesos de corazón de ciervo. Francisco Cantalapiedra, en su edición, apelando a ciertas autoridades como Pablo Grillando y Plinio, explica que este elemento se usaba con fines medicinales (p. 1585). La médula de ciervo es, según Dioscórides, la mejor de las médulas. Este elemento es, en todos los casos, emoliente, rarificador, calorífico y tiene la virtud de henchar las llagas. La médula del ciervo, aplicada como unguento, ahuyenta los reptiles venenosos (Dioscórides, *Plantas y remedios medicinales*, ed. cit., p. 278).

18. El perro es un animal básico en los hechizos. Varias partes de su cuerpo se usaban con frecuencia para confeccionar pócimas con distintas finalidades: dientes, barbas, babas, uñas... Ya en la *Farsalia* de Lucano aparece la «espuma de perro rabioso».

19. Sobre la orina de zorro no hemos hallado información concreta, pero sí sobre la orina en general, puesto que posee usos medicinales (véase Dioscórides, *Plantas y remedios medicinales*, ed. cit., pp. 283-84).

20. Tiene fines cosméticos y medicinales. Se utiliza, sobre todo, para combatir la diarrea, la disentería y las lombrices (Dioscórides, *Plantas y remedios medicinales*, ed. cit., lib.I, cap. CXXXI).

Valladolid del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena, que habla de «pulmón de linçeo». Mena toma como fuente la *Farsalia* de Lucano, obra en la cual se mencionan las «vísceras de linçe»; lo mismo exactamente ocurre con la «medula de ciervo», que Mena incluye entre los elementos más utilizados por la citada hechicera y Lucano presenta como «médula de ciervo engordado con carne de serpiente»²¹ y con los «ojos de lobo viejo», que Mena presenta como «ojos de loba después que encanesçe». No habla el autor del *Laberinto* de las «zenizaz de un quemado», pero sí de «ceniza de fénix»; no menciona las «barbaz de perro rabiozo», pero sí la «Espuma de canes que el agua reçelan», al igual que la *Farsalia* hablaba de la «espuma de perro rabioso». Muchos de los otros ingredientes de este hechizo guardan gran similitud con algunos que aparecen en *La Celestina*. La «flor de anacardino» tiene relación con la «flor de saúco y de mostaza», la «flor salvaje» y la «flor de yedra»; las «hojaz de amaranto» y los «doz puñadicoz de afrecho» con las múltiples hierbas que Celestina guarda en su laboratorio, como: «mançanilla e romero, malvaviscos, culantrillo, coronillas, [...] spliego y laurel blanco, tortarosa e gramonilla, [...] pico de oro y hoja tinta»; la «raíz de eneldo y verbena» con las «raíces de hojaplasma e fuste sanguino, cebolla, albarrana e cepacavallo».²² El «manto de un niño zietemezino»²³ aparece en *La Celestina* tal cual, puesto que se habla de «mantillo de niño»; al igual que la «soga de ahorcado»,²⁴ que era un elemento íntimamente unido a la hechicería; del mismo modo, ambos textos coinciden en los «granos de helecho». Guardan semejanza la «medula de ciervo» con los «huessos de coraçón de ciervo» de Celestina. Los elementos restantes no guardan una relación directa con el laboratorio celestinesco, aunque son todos ellos, a primera vista, objetos que intentan ser una imitación de los considerados ingredientes hechiceriles por su rareza o su carácter desagradable. Sin embargo, una indagación profunda permite descubrir los interesantísimos usos de estos materiales: «doz onzaz de hiel de cuervo», los «orinez del raposo» y los «peloz del lobo cerval». En *La Celestina* aparecen componentes tales como: «lengua

21. Plinio afirmaba que los ciervos son muy provechosos en el uso de la medicina, ya que el hueso de su corazón sirve para no malparir y también es muy bueno para los desmayos. Russell también asegura que este elemento aparece en los escritos médicos de Petrus Hispanus como un remedio contra las enfermedades del corazón (*Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco Cantalapiedra, vol. III, pp. 1585-86). Sobre este animal, los bestiarios medievales dicen que cuando el ciervo se siente viejo o enfermo come serpientes y esto lo hace rejuvenecer (Véase *Bestiario medieval*, 1986, pp. 42-45).

22. Plantas y hierbas usadas para evitar el dolor, las hemorragias y las infecciones en el momento de remendar el virgo de una mujer (Véase *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco Cantalapiedra, vol. III, pp. 1596-97).

23. El mantillo de niño se refiere a una membrana, una fina tela que en ocasiones cubre la cabeza del recién nacido. Este elemento garantizaba buena suerte y valor al niño. Véase *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco Cantalapiedra, vol. III, pp. 1586-1587.

24. Lo utilizaban las hechiceras para diversos rituales (véase Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco Cantalapiedra, vol. III, p. 1589).

de bívora, cabeças de codornices, sesos de asno, tela de caballo, [...] spina de erizo, pie de texón [...] la piedra del nido del águila».²⁵

En el caso de la maga de Valladolid, los ingredientes que se mencionan tienen que ver con el hechizo destinado a la invocación de los muertos con el fin de practicar la adivinación. Es necromancia con mayúsculas. En el caso de Celestina, las hierbas y raíces tienen que ver con remedios para el baño y para confeccionar aceites para el rostro. Otras raíces como las de hojaplasma, fuste sanguino, cebolla, albarrana y cepacavallo, estaban destinadas, junto a otros elementos, al remiendo de virgos. Y el resto de ingredientes se usaban para remediar amores. He aquí la diversa mezcolanza que hace el P. de Ávila a la hora de escoger sus hechizos, cosa que acentúa el carácter paródico y burlesco de la magia presente en la obra.

Sin embargo, el análisis de la fórmula no termina aquí. La *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*²⁶ también nos ofrece materia comparativa. Dice la Celestina de esta continuación:

Hieles de perro negro macho, tripas de alacrán y cangrejo, testículo de comadreja, meollos de raposa del pie izquierdo, pelos priápicos del cabrón, sangre de murciélago, estiércol de lagartijas, huevos de hormigas, pellejos de culebras, pestañas de lobo, tuétanos de garza, estrañuelas²⁷ de torcecuello,²⁸ rasuras²⁹ de ara,³⁰ ciertas gotas de olio y crisma que me dio el cura, zumos de peonia,³¹ celidonia,³² de

25. Todos los ingredientes celestinescos que estamos mencionando aparecen en Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. de Dorothy Severin, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 110-113. Véase también en relación con el laboratorio de Celestina la ed. de Francisco Cantalapiedra, vol. III, pp. 1552-1616.

26. El autor de esta tragicomedia, conocida también como *Tercera Celestina* y publicada en 1542, es Sancho de Muñón.

27. Debe de ser un error por «entrañuelas».

28. Ave del tamaño de la calandria, de color pardo con varias pintas por todo el cuerpo. Tienen los pies cortos y los dedos como los del papagayo. Son muy gordas y vuelan poco, y tomadas en la mano tuercen el cuello, de donde tomó el nombre (*Diccionario de Autoridades*).

29. En la época, sinónimo de raedura (*Diccionario de Autoridades*).

30. Altar para hacer sacrificio a Dios (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. facisimil, Madrid, Ediciones Turner, 1977, p. 136).

31. La raíz de la peonía, bebida, ocasiona los menstruos. Bebida con vino, es beneficiosa para el dolor de tripa, la ictericia, el mal de riñón y el dolor de vejiga. Sus granos comidos son beneficiosos para el estómago (Dioscórides, *Plantas y remedios medicinales*, ed. cit., vol. I, pp. 471-73).

32. La celidonia es una planta medicinal. De la variante denominada «Celidonia menor», cuando termina de brotar en el invierno, se pueden comer las hojas en ensalada. Así tomada es antiscorbútica. Se usa en tratamientos para las hemorroides (por eso, se la conoce igualmente como «hierba de las almorranas») y también se afirma que dilata los vasos repletos de sangre y reduce las pérdidas hemáticas. La Celidonia (o «hierba verruguera») se caracteriza principalmente por la eficacia del jugo de su látex amarillo para el tratamiento de las verrugas. Del mismo modo, posee acción sedante y antiasmática, así como hipoglucemiante y propiedades cardíacas. (Pío Font Quer, *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado*, Barcelona, Labor, 1985, pp. 232 y 246).

sarcocola,³³ de tryaca,³⁴ de hipericón,³⁵ de recimillos,³⁶ y un poco de hierba de pito que hobe por mi buen lance.³⁷

Es evidente que, en el caso de raíces, hierbas, piedras y algún que otro elemento, el uso era o pudo ser real en el contexto de la hechicería y, por supuesto, el de la medicina. Los ingredientes extraños o desagradables también se relacionaban fácilmente con la hechicería y la brujería, sobre todo algunos de ellos, como el manto de niño, las muelas y la sogá de ahorcado, el corazón y los ojos de algún animal, etc. El resto de componentes que encontramos intenta, dado su carácter, apuntar al universo mágico, pero no serán más que eso y un calco de otros muchos que se utilizaban realmente o se citaban con mayor asiduidad.

En todo caso, a partir de rituales en los que entran en juego objetos y componentes tan cotidianos, naturales y, en muchas ocasiones, repugnantes, se puede sacar una conclusión: el trascendentalismo que la magia encierra en su seno, por una razón muy simple. En el universo de la hechicería todo es ello mismo y otra cosa, todo encierra un significado profundo, porque la cotidianidad se torna trascendente cuando las mismas acciones y elementos que alberga sirven como puente, como puerta a otra dimensión. Combinados de un determinado modo, pueden alterar el orden de las cosas y, por supuesto, de las personas, aunque ahí entraría en juego el libre albedrío y el delicado debate en torno a lo que tiene que ver con la magia amatoria y con la *philocaptio*, que presupone un control de los sentimientos ajenos, con la intervención diabólica indudable, según los teólogos más importantes del siglo xvi.³⁸

A raíz de todo lo enumerado sobre el hechizo para no perecer entre las llamas del infierno, sabemos que la concepción infernal es totalmente cristiana, aunque se revista con paños paganos y mitológicos. Es un lugar de castigo en el que habitan, además, los demonios, como es evidente. Ahí está Eurídice pagando sus penas.

Cuando uno de los gitanos anuncia a Orfeo que es el momento de ejecutar el conjuro (vv. 995 ss.), dice Orfeo: «que, por fuerza de mi encanto,

33. Se trata de la lágrima de un árbol nacido en Persia. Es rojiza y amarga al gusto. Cicatriza heridas, se mezcla con emplastos (Dioscórides, *Plantas y remedios medicinales*, ed. cit., vol. I, p. 436).

34. «Es un medicamento eficacísimo compuesto de muchos simples, y lo que es de admirar los más dellos venenosos, que remedia a los que están emponçoñados con qualquier género de veneno» (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana*).

35. Se conoce también como *Corazoncillo* o *Hierba de San Juan*. Hierba con muchos usos medicinales. Es diurético y, aplicado, provoca la menstruación. Bebido con vino cura la fiebre cuartana. Su simiente, bebida, cura la ciática. Sus hojas con la simiente, aplicadas como emplasto, curan las quemaduras (Dioscórides, *Plantas y remedios medicinales*, ed. cit., vol. I, p. 480).

36. Probablemente se utilice racimo por racimo (de uva).

37. Muñón, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Acto II, pp. 49-50.

38. En relación con esto, véase Lara Alberola, E., «Lo mágico en los *Conjuros* de Claudio Rodríguez», *Cuadernos del Lazarillo*, julio-diciembre 2003, pp. 4-14.

/ trastorno los elementos» (vv. 1003 ss.), anunciando la confianza en su poder y la consiguiente fórmula que sigue:

«Conjúrote, oscuro dios,
Plutón, señor del infierno,
del Astigia y lago Averno,
que escuches mi ronca voz.
A ti que tienes las llaves
de las puertas aceradas
de esas cavernas cerradas
donde anidan negras aves.
A ti, príncipe feliz
de esas palpables tinieblas
y de las obscuras nieblas
de aquese reino infeliz.
Y a ti también, dios o diosa,
Proserpina, reina triste,
que en el mundo aborreciste
a tu madre poderosa.
Por los árboles de Frigia;
por los Joves y Mercurios;
por los infames perjurios
de las aguas de la Estigia;
por aquellas sacras odas
que canta el casto Himeneo,
cuando a orillas de Leteo
celebrastes vuestras bodas;
por el cetro poderoso
de esos indómitos bríos
y por esos cuatro ríos
de ese reino tenebroso:
mando que luego se quite
ese candado de acero
y que el rabioso Cerbero
luego a mi esposa vomite.
Y a ti, oh Carón salvaje,
barquero del hondo infierno,
que por la Estigia y Averno
le des seguro pasaje.»
¿Qué es esto, fiero Plutón?
¿No has oído lo que mando?
Di, ¿por qué vas dilatando
las penas de mi pasión?
Y guarte que invocaré

al fiero Demogorgón,
que, para darte prisión,
quebrante su antigua fe.³⁹

La estructura de este conjuro conminatorio es la que sigue:

Fórmula usual en un conjuro: «CONJÚROTE + nombre del conjurado + apelativos y apóstrofes // ORDEN // A TI, QUE + acciones de definen al ser invocado, apelativos y apóstrofes // POR LOS + personajes, lugares y elementos (nombres + adjetivos) que pueden ayudar al acto de la invocación, porque confieren poder // ORDEN (repetitiva) = mando que... // Y A TI = orden de refuerzo.

Termina el conjuro, pero a partir del v. 1045 se suceden una serie de preguntas a Plutón por parte de Orfeo, puesto que no responden, ni él ni Proserpina, a su llamada. Sigue una amenaza, elemento que habíamos echado de menos en el conjuro precedente y que no podía faltar: «Y guar-te que invocaré / al fiero Demogorgón»

El conjuro de Orfeo responde, claro está, a un modelo o, mejor dicho, uno de los modelos o variantes estereotipadas de fórmula mágica invocatoria. Todos los conjuros que veremos de aquí en adelante responden al modelo tradicional culto o literario. En todos aparece el verbo conjurar, combinado de una u otra forma, y lo que varía, en la mayoría de ocasiones, es la aparición y distribución del resto de elementos del ritual verbal. Estos conjuros eran comunes desde la antigüedad, pues la magia se practicaba con asiduidad, teniendo en cuenta que magia y religión eran, todavía, una misma cosa. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en los testimonios que han llegado a nosotros gracias a los papiros que se encontraron el siglo pasado en Egipto, junto con algunos objetos rituales que nos dicen bastante acerca de los ritos mágicos que se ejecutaban. Veamos un ejemplo para comprender la pervivencia de las fórmulas conminatorias: «Nacida de la espuma, Citerea, madre de dioses y de hombres, etérea, terrenal, Naturaleza, madre de todo, indomable, la que todo mantienes unido, tú que haces girar el gran fuego [...]. Reina nuestra, diosa, acude a estas invocaciones mágicas...».⁴⁰ «¡Escúchame, dichoso!, pues a ti te invoco, señor del cielo, de la tierra, del caos y del Hades donde permanecen los démones de los hombres que antes vieron la luz. También ahora te suplico, bienaventurado, inmortal, dueño del mundo. [...] Envíale a fulana [...] este demon...»⁴¹

La Medea de las *Metamorfosis* de Ovidio también nos ofrece uno de los conjuros de la literatura grecolatina que se encuentra más próximo a este que analizamos, puesto que la literatura clásica pone a nuestra disposición un importante caudal de hechiceras, invocaciones y conjuros:

39. *Entretenimiento de Orfeo y Eurídice*, pp. 76-77, vv. 1009-1052.

40. *Textos de magia en papiros griegos*, intr., trad. y notas de J. L. Calvo y M. D. Sánchez Romero, Madrid, Gredos, 198, p. 175.

41. *Textos de magia en papiros griegos*, ed. cit., p. 111.

¡Oh Noche, de secretos guardadora / fielísima, y estrellas que en el cielo / con la dorada luna al punto y hora / aparecéis que falta el dios de Delo! / ¡Oh tresdoblada Hécate, señora / do hallo en mis intentos yo consuelo, / encantos, artes mágicas, o hierbas / y tierra que con ellas los conservas!

¡Oh aire, vientos, montes, lagos, ríos, / y dioses todos de la noche obscura, / con todos los silvanos y sombríos / que habitáis en los bosques y espesura! / Estad presentes en los actos míos.

[...] Los robles duros y los vivos cantos / asidos a la fría y seca tierra, / y las selvas con ella, con mis cantos / conmuevo, y a los montes hago guerra, / haciéndolos temblar con mis encantos, / bramar el suelo y almas que él encierra / salir de sus antiguos monumentos, / rendidas a mis altos mandamientos.

Necesidad de zumos tengo agora, / tan poderosos y en virtud tamaños, / que la vejez cansada al punto y hora / conviertan en la flor de tiernos años. / Así lo cumpliréis, pues se mejora / la luz de las estrellas, que de extraños / y voladores dragos no es creíble / en vano venga carro tan terrible.⁴²

Aquí Medea invoca a los seres naturales para que acudan a su llamada. Este aspecto concreto no aparece en el conjuro órfico en sí, pero se personifica en las figuras de Río, Monte e incluso León y Jumento, que encarnan la Naturaleza. Este hecho puede responder a pasajes como éste. Pero, realmente, el conjuro que entronca directamente con el de Orfeo, pues es su antecedente directo, es el de la maga de Valladolid del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena:

«Conjuro, / Plutón, a ti, triste, e a ti, Proserpina, / que me embiedes entranbos aína / un tal espíritu, sutil e puro, / que en este mal cuerpo me fable seguro, / e de la pregunta que le fuere puesta / me satisfaga de cierta respuesta, / segund es el caso que tanto procuro. // Dale salida, velloso Cervero, / por la tu triste trifauce garganta, / pues tu tardanza non ha de ser tanta, / e dale pasada, tú, vil marinero, / ¿Pues ya qué fazedes? ¿A cuándo os espero? / Guardad no me ensañe». // La maga, veyendo crecer la tardanza, / por una abertura que fizo en la tierra: / «Eca-

42. Ovidio, *Metamorfosis*, ed. de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Planeta, 1990, Libro Séptimo, pp. 252-53.

ta», dixo, «¿non te fasen guerra / más las palabras que mi boca lança? / Si no obedeçes mi ordenança, / la cara que muestras a los del infierno / faré que demuestres al cielo superno. // [...] «¿E sabes tú, triste Plutón, que faré? / Abriré las bocas por do te gobiernas, / e con mis palabras tus fondas cavernas / de lus subitánea te las feriré. / Obedeçedme, sinon llamaré / a Demogorgón.⁴³

Coinciden la estructura, los seres invocados, la serie de preguntas finales mediante las cuales la hechicera da paso a la amenaza, mencionando a Demogorgón. Si el autor del *Entretenimiento* toma como ejemplo el conjuro de Mena, no podía dejar de conocer y tener en cuenta el de la vieja Celestina, como, de hecho, hace, pues el comienzo de la fórmula órfica tiene más puntos en común con el conjuro rojano que con el de la heredera medieval de Ericto. Veámoslo:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la Corte dañada, capitán soberuio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos, que los heruientes étnicos montes manan, gobernador e veedor de los tormentos e atormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias, Tesifone, Megera e Aleto, administrador de todas las cosas negras del reyno de Stigie e Dite, con todas sus lagunas e sombras infernales, e litigioso caos, mantenedor de las bolantes harpías, con toda la otra compañía de espantables e paurosas ydras; yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro...⁴⁴

Siguiendo en la misma línea, el conjuro de Claudina, de la *Tragedia Políciana* de Sebastián Fernández (1547), no está lejos de estos que nos interesan para poder establecer paralelismos:

A ti, tenebroso y astuto Satán, príncipe de la monarquía de los spíritus condenados, eterno sustentador de las tinieblas continuas que en los caliginosos y sombríos chaos infernales abundan. Señor de las tartháreas y dañadas catervas, morador en las horribles grutas donde los sulphúreos vapores incessablemente manan. Regidor y gobernador de las lagunas y hedificios mortales, asistente de la profundidad y obscura región de la muerte. Yo, tu más familiar y compañera Claudina, te

43. Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. de John G. Gummins, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 165-169.

44. *La Celestina*, ed. de Dorothy Severin, p. 147.

conjuro, por la gravedad de la palabra que de ti tengo rescebida y por los <resplandecientes> fulgores que estas antorchas cándidas entre las tinieblas nocturnas producen y por la fortaleza con que estas éreas agujas a este fingido corazón penetran, vengas con repentino sonido a obedecer mi mandado. [...] Segunda y tercera vez te conjuro, y confiando quedar conmigo me voy a dormir a mi cama.⁴⁵

Como bien vemos a partir de los ejemplos citados, el conjuro órfico del entretenimiento contaba con conocidos antecedentes, cuyos rituales, a su vez, cuentan con una larga tradición, como hemos visto. Esta tradición es, sin duda alguna, de estirpe celestinesca, desde su misma fuente clásica.

Tras las palabras de Orfeo, se escuchan las quejas de Eurídice, cuya voz proviene de las mismísimas fauces del infierno, para cuya entrada y salida se han habilitado en el escenario unas ventanas y una boca del infierno, que permiten el juego con el espacio y la presencia – ausencia de personajes, además de habilitar una puerta entre el mundo cotidiano y el mundo del más allá. Este hecho acentuaba el carácter espectacular de la obra. Eurídice sufre, se quema, paga por sus pecados de un modo aterrador. De este modo, la envoltura clásica – mitológica esconde una honda significación moral cristiana. Eurídice describe el infierno en el que pena con todo lujo de detalles, como un lugar tan horrible que es inimaginable, pero, por otra parte, este horror no podía manifestarse sin su cara: de nuevo el humor. Si, por una parte, en el Hades se recibe justo castigo por los vicios que se tenían en vida, viendo espantables visiones, guerra continua, furias y harpías, sintiendo el fuego abrasador y la fría sombra, y sufriendo cadenas, tristeza, miedo y horror; por otra parte, Eurídice muestra externamente la huella de ese sufrimiento con la cara tiznada, como los negrillos de los entremeses. Y es que no debemos olvidar que este *Entretenimiento* se representa entre actos de una obra mayor de la que forma parte y tiene casi todo de entremesil. La diferencia más perceptible entre el entretenimiento y el entremés es la finalidad moral.

Eurídice no deja de darnos información acerca de diablos como Barrabás, Satanás, Lucifer, Celabarón,⁴⁶ Belfegor,⁴⁷ Demogorgón⁴⁸ y el Cerbero;

45. Sebastián Fernández, *Edición y estudio de la «Tragedia Policiana» de Sebastián Fernández*, ed. de Luis Mariano Esteban Martín (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992, Acto IX, 172-191.

46. No he encontrado información acerca de este diablo concreto.

47. Demonio de los descubrimientos e invenciones ingeniosas. Seduce a los hombres tomando a su vista el cuerpo de una joven y dándoles muchas riquezas. Los moabitas, que le llamaban Baalfegor, le adoraban sobre el monte Fegor. Era uno de los dioses del panteón fenicio general, demonizado por los israelitas. Belfegor se relaciona con la pereza.

48. Demogorgón aparece en *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto como aquel ser encargado de reunir cada cierto tiempo a las hadas. En realidad, es el padre y origen de todos los dioses paganos y, por ello, con razón demonizado.

haciéndose, así, eco de la diferenciación de los demonios y la existencia de jerarquías diabólicas, que ya estaba muy extendida.⁴⁹

Cuando Orfeo da una nueva orden: «Dejá ya salir afuera / Plutón, a mi esposa cara. / Vea yo su hermosura» (vv. 1153 ss.), sale Eurídice por fin, pero cuando Orfeo y algunos de los elementos naturales personificados se acercan a tomarla, se hunden. Inmediatamente, los gitanos aprovechan la ausencia del resto de personajes para gastar una pesada broma a Jumento, volviendo a ejercer así de contrapunto burlesco tras una acción trágica. Se disfrazan para asustar a Jumento, que los cree diablos,⁵⁰ dado el hecho diabólico que termina de acaecer. Las puertas del infierno están abiertas. Jumento, aterrado, los conjura para librarse de todo mal, pero, evidentemente, en sentido grotesco. Cuando regresan Orfeo y los otros, encuentran a Jumento algo trastornado. Nadie parece ver a los diablos aparte de él y su miedo lo conduce a pronunciar un conjuro burlesco ante la admiración de Orfeo, que no entiende nada:

«Conjúrote a ti, Poltrón,⁵¹
y a tu mujer, la Poltrona.
que salgáis luego en presona
con ese viejo Querón.
Yo os lo mando muy humilde
por las brujas del estabro
y también por el diablo
de las casas de Cabilde.
¿No me entendéis, borrachones?
No mos hagáis ir en balde.
Mirá que só el alcalde:
y os puedo poner prisiones».⁵²

49. Quien daría larga noticia de esas jerarquías de modo detallado y erudito sería el jesuita Martín de Río en sus *Disquisiciones mágicas*, obra que ve la luz 1599. Este texto se compone unos años antes, pero pensemos que la idea de las jerarquías diabólicas existe desde mucho tiempo antes. Es, además, muy conveniente traer a colación que Martín del Río compuso una Oratio en honor de Francisco Reinoso, para cuya entrada en la ciudad se compone la *Comedia de Santa Catalina* y el *Entretenimiento de Orfeo y Eurídice*. Esta Oratio se imprime en 1598 en Córdoba, por lo que hemos de suponer que en esas fechas se encontraba Martín del Río en España y en concreto, pudo tener contacto con el P. de Ávila, contagiándole o instruyéndole con sus ideas respecto a la magia y la demonología.

50. Así se establece más explícitamente la continua relación que en el *Entretenimiento* se muestra de los gitanos con lo diabólico, dada su relación con el mundo mágico. De este modo, vemos que las prácticas hechiceras se condenan, al relacionarse con lo satánico, aunque estamos lejos de la secta de los brujos.

51. Poltrón significa «perezoso, haragán, vago» y esto supone una deturpación del nombre de Plutón que desemboca en insulto. Una cualidad (la de poltrón) que tiene que ver, por otra parte, con la pereza, uno de los pecados capitales, unido, por tanto, directamente, a la figura del diablo, padre de todos los vicios. Este hecho lo resalta muy bien Julio Alonso Asenjo en la edición del *Entretenimiento*, concretamente en la nota 271 (Véase *Orfeo y Eurídice* en *Textos en Teatresco*, en <<http://parnaseo.uv.es/teatresco/textos.htm>>).

52. *Orfeo y Eurídice*, p. 90, vv. 1253-1264.

La estructura de este conjuro sigue otro de los patrones comunes, pero difiere en algún elemento de la utilizada por Orfeo:

CONJÚROTE A TI + nombres (Poltrón, Poltrona y Querón: contrapunto grotesco) // ORDEN // POR + diferentes elementos y figuras (brujas entre otros, lo que acentúa el carácter burlesco del conjuro y las apelaciones concretas) // PREGUNTA // AMENAZA.

La reacción no se hace esperar, porque los seres infernales se personan *ipso facto*, debido a la falta de respeto de Jumento, que se ha tomado la libertad de proferir un conjuro repleto de improperios y, dicho sea de paso, insultos a los diablos, cuyo nombre se ha sustituido por otro burlesco y denigrante, aunque acertado, si pensamos en la reputación del diablo. Dicha invocación, imitación de aquellas otras que encierran el sentido grandioso de la práctica mágica, como la que pronuncia Orfeo, ha provocado la furia de las catervas infernales, por lo que Plutón y Proserpina deciden dejarse ver, aunque sólo para castigar al sacrílego. A continuación se sucede una escena entremesil, en la que el diablo, Plutón, quiere vengarse (como un toro) y se ensaña con el alcalde. La escena termina a palos y la solución a tal altercado la proporciona Orfeo con su música, puesto que «la música amansa a las fieras». ⁵³ En ese momento, utilizando la melodía como arma mágica, pide de nuevo a Plutón y Proserpina que le devuelvan a su esposa y consigue que le den un salvoconducto para descender a los infiernos y recuperarla, siempre que, durante la totalidad del trayecto no se vuelva para contemplarla. Así se sella algo parecido a un pacto. Acompañarán a Orfeo en su viaje Salvaje, Río, Plutón y Proserpina.

En la tercera parte, tiene lugar la contienda entre Rifeo, hijo de Orfeo, y el Engaño, que es otro homónimo del diablo. Esta burla la organizan los gitanos, también a través de la magia: un ungüento para transformar que han encontrado entre los botes de su padre. Uno de ellos unta a un «rapazuelo», que sale con la forma de Rifeo, de manera que resulta imposible distinguirlos:

Gitanillo 1º.- Cierto, ha zido una baraña
 graciosa y para reír.
 Oye, por que máz te cuadre:
 yo hurté la llavecilla
 y zaqué de la taquilla
 los botecilloz de padre.
 y entre elloz vine a hallar

53. Ya sabemos que Orfeo se relaciona con la música (que eleva la propiedad de la fábula y del espectáculo), pero, en este caso, por lo que tiene que ver con la magia propiamente dicha, podemos relacionar esta escena que sigue con aquella en la que Falerina, de *El jardín de Falerina*, la zarzuela calderoniana, utiliza el canto y la música como encanto, como instrumento para transformar en estatua a todos los enemigos que penetran en su jardín. En ese sentido se usa la música y el canto como conjuro.

uno que decía así:
 «el unguento que eztá aquí
 zirbe para transformar».
 Yo, para hacer la prueba,
 con la unción de aquel brinquiño
 unté todo el cuerpecillo
 y zalió con forma nueva.
 Coza admirable y eztraña,
 en untando al rapazuelo,
 ze tranzformó en Rifegüelo,
 de zuerte que al mundo engaña.⁵⁴

Es Jumento, el alcalde, quien intenta solucionar el pleito, pues sospecha que hay conjuro gitanesco por medio. Lo cierto es que se asombra cuando ve a dos muchachos idénticos y no sabe si son demonios. Finalmente, los gitanos anuncian que el encantamiento desaparecerá si los jóvenes se lavan la cara en la fuente, pero esto no es más que otra burla, puesto que, más que salir transformados, salen tiznados.

Tras la burla en la que el alcalde sale escaldado, como siempre, regresa Orfeo con Eurídice del infierno. Ésta hace una detallada descripción del Hades, en la que no nos detendremos por no ser de estricto interés para este estudio. Lo que sí mencionaremos, puesto que tiene relación con el universo mágico, es la referencia de León a las brujas, cuando hablan del infierno:

León.- Diz que ya no está en fatiga,
 ni con huercos se emboruja,
 ni se anda ya como bruja,
 saltando de viga en viga.
 Yo tengo acá en mi cuaderno
 algunas leyes también:
 que vivamos todos bien
 y no iremos al inhierno.
 Ca están locos a lo craro
 los hombres y las mujeres
 que quieren darse a praceres,
 que han de costarles tan caro.⁵⁵

He aquí uno de los pilares básicos de la enseñanza moral del texto. Entre los requisitos para no ir al infierno se encontraría el hecho de no practicar la brujería, pero hemos de pensar, por otra parte, que en la misma obra que nos ocupa, los protagonistas como Orfeo y Jumento hacen uso de la invocación diabólica; y, aunque esto se debate entre la magia y

54. *Orfeo y Eurídice*, pp. 96-97, vv. 1359-1376.

55. *Orfeo y Eurídice*, p. 127, vv. 1917-1928.

la hechicería y no toca de lleno la brujería, es relevante comentarlo, porque puede resultar paradójico si pensamos desde ese punto de vista. La magia es una práctica condenada y, sin embargo, se hace uso de ella en el Entretenimiento, mientras, al mismo tiempo, se deja entrever una píldora moral que se erige en el sentido principal del texto en cuanto se alcanza el final. ¿Forma este elemento parte de la parodia? ¿Son todos los personajes que aparecen o, al menos casi todos, dignos de alcanzar el reino de los cielos o deben, por el contrario, correr la misma suerte que Eurídice? Al menos León parece tener claros cuáles son los principios a seguir.

Orfeo realizará una nueva invocación para que se presenten los terrígenos. Reza así:

Escuchá, mientras que invoco
a quien haga aquí un sarao.
«Fuentes guerreros, hermanos,
hijos de la dura tierra,
que a [usanza y fuerza] de guerra
armáis los brazos y manos;
que habitáis en las cavernas
de vuestra madre piadosa,
donde con guerra furiosa
trabáis batallas eternas:
conjúroos por la virtud
de mi encantado instrumento,
que salgáis luego al momento
con aliento y prontitud;
y que, en oyendo el sonido
de mi música süave,
tome cada cual la llave
de su tenebroso nido;
y que la dura compuerta
de ese vuestro albergue alcéis
y, saliendo acá, dancéis
lo que os mando. Estad alerta,
que ya toco mi instrumento
y comienzo el dulce son,
con que os pongo obligación
de salir con gran aliento».⁵⁶

El resultado es la salida, por unos escotillones, de seis terrígenos armados, que se matan unos a otros con espadas y se hunden.⁵⁷ La finalidad de

56. *Orfeo y Eurídice*, p. 128, vv. 1957-1972.

57. Este episodio es una clara reminiscencia del mito de Cadmo y los Spartoi. Cadmo, hijo de Agenor y Telefasa, y esposo de Harmonía, embarcado en la búsqueda de Europa, se ve obligado, en un determinado momento, a matar al dragón que custodia la Fuente de Ares. Por

este conjuro órfico es amenizar la velada, como dice el mismo Orfeo: el «sarao». Por tanto, el objetivo del ritual no es, para nada, serio y grandioso, es propio de la mojiganga. La estructura es la que sigue:

FUERTES GUERREROS, HERMANOS + apelativo + QUE + acciones (que los definen) // CONJUROOS // POR + elementos // QUE + órdenes (se repite varias veces esta estructura) // QUE YA TOCO (cumple con su parte; es lo que da a cambio en el acto mágico: la música).

Este conjuro a los habitantes de las profundidades terrestres guarda puntos en común con otras invocaciones literarias, al igual que con los mencionados testimonios que encierran los *Textos de magia en papiros griegos*: «Despertad, démones de la oscuridad, y subid los ladrillos y golpead vuestro pecho cubriendo de lodo vuestro rostro. Pues por culpa de Fulana los huevos sacrílegos se ofrecen en sacrificio [...]. Pero, si quiere descansar, extended debajo de ella una manta de espinas...»,⁵⁸ conjuro colectivo que puede servir como ejemplo. También Cervantes nos lega un testimonio literario interesante, invocación colectiva, en boca de la mora Fátima en *El trato de Argel*:⁵⁹

[A vosotros, ¡oh] justos Radamanto⁶⁰ / [y Minos!, que con leyes inmutables] / en los oscuros reinos del espanto / regís las almas tristes miserables; / si acaso tiene fuerza el ronco canto / o mormurio de versos detestables, / por ellos os conjuro, ruego y pido / ablandéis este pecho endurecido. / ¡Rápida, Ronca, Run, Raspe, Riforme, / Gandulandín, Clifet, Pantasilonte, / ladrante tragador, falso triforme, / herbárico pastífero del monte, / Herebo, engendrador del rostro enorme / de todo fiero dios, a punto ponte / y ven sin detenerte a mi presencia, / si no desprecias la zoroastra ciencia!⁶¹

Fátima sigue siendo un personaje de estirpe celestinesca, aunque se caracterice por su ascendencia mora y este mismo hecho la diferencie, en cierto modo, de las alcahuetas-hechiceras comunes que bien conocemos.

Finalmente, Orfeo desobedece las recomendaciones de Plutón y se vuelve para mirar a su esposa, propiciando el trágico final. Eurídice se ve

orden de Atenea, planta en la tierra los dientes de la fiera serpiente y ve cómo brotan hombres armados. Cadmo, asustado, les arroja una piedra y los seres se acusan entre sí y terminan enfrentándose unos a otros hasta que sólo quedan cinco, los cuales ayudarán a Cadmo a edificar la ciudad de Tebas (véase Ovidio, *Metamorfosis*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 849-86).

58. *Textos de magia en papiros griegos*, intr., trad. y notas de J. L. Calvo y M. D. Sánchez Romero, Madrid, Gredos, 1987, p. 351.

59. Entre 1580 y 1587, según la Introducción a Miguel de Cervantes, *El trato de Argel*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996, pp. iv y v.

60. Héroe cretense, hijo de Zeus y de Europa y Minos, su hermano.

61. Miguel de Cervantes, *El trato de Argel*, ed. cit., Acto II, pp. 61-63.

obligada a volver al infierno, entre lamentos, por la desobediencia de su marido, aunque también por sus vicios pasados, claro está, cosa que da lugar a la moraleja final. Todos se resisten a que se la lleven, pero sale una caterva de espantables diablos y la conduce de nuevo a la oscura morada donde debe pagar su entrega, en vida, a aquellos placeres que privan a los hombres del gozo en el reino de Dios. De este modo, se justifica la utilización de todos los instrumentos que el P. de Ávila ha presentado a lo largo del *Entretenimiento*, puesto que la finalidad es la lección moral. De ahí que el uso de la magia se justifique por la necesidad de proporcionar la citada enseñanza y por la exigencia, para tal fin, de un envoltorio aderezado por el humor y el entretenimiento, sin olvidar el espectáculo. La parodia y la burla que giran que torno a la magia y la hechicería en concreto sirven, una vez más, para desprestigiarla y, de algún modo, condenarla; mostrando su doble cara: la satánica, digna de castigo y de temor, y la burlesca, repleta de trucos, juegos y, sobre todo, humor.

En conclusión, el P. de Ávila trabaja con sus propios conocimientos de la magia y la hechicería, tanto de tipo popular, pensemos en los gitanos, como de tipo culto, pensemos en las explícitas referencias literarias. Dichas referencias apuntan a un caudal clásico que ya hemos señalado y a una serie de textos más o menos contemporáneos, si aludimos a la literatura celestinesca, que, además, cuenta con importantes antecedentes grecolatinos. De hecho, son los personajes celestinescos los que sientan las bases tanto del tipo de magia que se utiliza, como de la estructura y los ingredientes de los conjuros. Así se entretajan tradiciones, fuentes y referencias que aúnan la corriente mágica culta y popular a través de los hechizos, las invocaciones y también de los personajes, pues interactúan figuras mitológicas, figuras populares como los gitanos y seres grotescos, dando como resultado una particular visión de la hechicería y, sobre todo, un contexto humorístico, dulce, en el que introducir la enseñanza final y, cómo no, el grandioso espectáculo.

Bibliografía

Textos:

- ÁVILA, Hernando de, *Orfeo y Eurídice. Entretenimiento en Comedia de Sancta Catharina*, ed. de Julio Alonso Asenjo, <<http://www.parnaseo.uv.es/teatresco/textos>>.
- CERVANTES, M. de, *El trato de Argel*, Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza editorial, 1996.
- FERNÁNDEZ, S., *Edición y estudio de la «Tragedia Policiana» de Sebastián Fernández*, ed. de Luis Mariano Esteban Martín (tesis doctoral), Ma-

- drid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- MENA, Juan de, *Laberinto de Fortuna*, ed. de John G. Cummins, Madrid, Cátedra, 1996.
- MUÑÓN, S. de, *La Tercera Celestina (Tragicomedia de Lisardo y Roselia)*, Ed. de Joaquín López Barbadillo, Madrid, Imp. Sáez Hermanos, 1933.
- ROJAS, F. de, *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1993.
- ROJAS, F. de, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco Cantalapiedra, Kassel, Reichenberger, 2000, tomo III.

Estudios:

- BLÁZQUEZ MIGUEL, J., *Eros y Tánatos. Brujería, hechicería y superstición en España*. Prólogo de Julio Caro Baroja. Toledo, Arcano, 1989.
- BOLOGNE, J.C., *De la antorcha a la hoguera*. Madrid, Anaya & Mario Muchnick, 1997.
- CANET VALLÉS, J. L., «Hechicería versus libre albedrío en *La Celestina*» en *El jardín de Melibea*, Monasterio de San Juan, Burgos, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 18 de Abril/20 de Junio de 2000, pp. 201-227.
- CARO BAROJA, J., «Arquetipos y modelos en relación con la historia de la brujería» en *Brujología. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1975.
- CARO BAROJA, J., *Las brujas y su mundo*. Madrid, Alianza, 1992.
- CIRAC ESTOPANÁN, S., *Los procesos de hechicerías en Inquisición de Castilla la Nueva*. Madrid, CSIC, 1942.
- DÍEZ BORQUE, J. M., «La literatura de conjuros, oraciones y ensalmos», en J. M. Díez Borque, ed., *Culturas en la Edad de Oro*, Madrid, Editorial Complutense, 1995, pp. 11-44.
- ESTEBAN MARTÍN, L. M., «Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisardo y Roselia*, de Sancho de Muñón, *Celestinesca*, 12-2 (1988), pp. 17-32.
- «Huellas de *Celestina* en la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández», *Celestinesca. In memory of Dean William McPheteers*, 13-1 (1989), pp. 31-41.
- «Claudina, del recuerdo a la vida», *Celestinesca*, 24 (2000), pp. 77-85.
- FINCH, Patricia S., «Religión as magic in *The Tragedia Policiana*», *Celestinesca*, 3-2 (1979), pp. 19-24.
- GARROSA RESINA, A., *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987.
- HAYWOOD, L. M., «Models for Mourning and Magic Words in *Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVIII (2001), pp. 81-88.
- MARQUILHAS, R., «Orientación mágica del texto escrito» en A. Castillo Gómez, ed., *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, 1999, pp. 11-128.
- MUNOA, J. L., «Botánica mágica» en *Brujología. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1975, 283-290.

- PÉREZ PRIEGO, M. A., «*La Celestina* y el teatro del siglo XVI», *EPOS. Revista de Filología*, VII (1991), pp. 291-311.
- RICO, F., «Brujería y literatura» en *Brujología. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1975, pp. 97-117.
- RUSSELL, Peter E., «La magia como tema integral de *La tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *Temas de La «Celestina» y otros estudios del «Cid» al «Quijote»*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 241-56.
- SEVERIN, D. S., «Celestina and the magical empowerment of women», *Celestinesca*, 17-2 (1993), pp. 9-28.
- *Witchcraft in Celestina*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1995.
- «Mena's maga, Celestina's Spell and Cervantes' witches», *Donaire*, 13 (1999), pp. 36-38.
- «Two Spanish Conjurations and their Relationship to Lucan's *Pharsalia*», Instituto Warburgo, en prensa.
- VIAN HERRERO, A., «El pensamiento mágico en *Celestina*: instrumento de lid o contienda», *Celestinesca* 14-2 (1990), pp. 40-91.
- «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuero amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario» en Beltrán Llavador, R. y Canet Vallés, J. L., *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Universidad de Valencia, 1997, pp. 209-217.

Otras fuentes citadas:

- AGRIPPA, Enrique Cornelio, *Filosofía oculta. Magia natural*, traducción y edición de Bárbara Pastor, Madrid, Alianza, 1992.
- Aberdeen Bestiary*, Translation & Transcription © 1995 Colin McLaren & Aberdeen University Library, Universidad de Aberdeen, Primera edición 1996, segunda edición 2000, en <<http://www.clues.abdn.ac.uk:8080/besttest/firstpag.html>>.
- Bestiario medieval*, edición de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 1986.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico*, Madrid, Gredos, 1976.
- DIOSCÓRIDES, *Plantas y remedios medicinales*, trad. y ed. de Manuela García Valdés, Madrid, Gredos, 1998.
- FONT QUER, Pío, *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado*, Barcelona, Labor, 1985.
- LAGUNA, Andrés, *Pedacio Dioscórides Anarzabeo, acerca de la materia médica medicinal y de los venenos mortíferos*, Madrid, Fundación de Ciencias de la Salud, 1999 [edición facsímil 1566].
- LUCANO, *Farsalia*, ed. de Sebastián Mariner, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. de Juan F. Alcina, Barcelona, Planeta, 1990.
- PARACELSO, *El arcano de las plantas. Sus propiedades mágico-curativas*, Madrid, Edad, 1984.

LARA ALBEROLA, Eva, «La magia en el *Entretenimiento de Orfeo y Eurídice*», *Celestinesca* 28 (2004), pp. 47-68.

RESUMEN

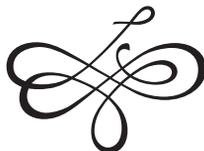
Este artículo analiza el aspecto mágico en *Orfeo y Eurídice. Entretenimiento*, inserto en la Comedia de Santa Catalina, del Padre Hernando de Ávila, que se representó en 1596. En este texto, la hechicería posee un papel muy relevante y se pone en práctica por parte de varios personajes: los gitanos, que reflejan la magia popular o vulgar; Orfeo, que realiza invocaciones a Plutón; y Jumento, el contrapunto burlesco que logra desatar la furia de los infiernos. Por otra parte, se establecen interesantes paralelismos entre esta pieza, *La Celestina* de Rojas y algunas otras obras pertenecientes al género celestinesco, puesto que existen importantes similitudes.

PALABRAS CLAVE: Magia, invocaciones, burla, paralelismos celestinescos.

ABSTRACT

This article analyzes the magic aspect of *Orfeo y Eurídice. Entretenimiento*, placed in Hernando de Ávila's *Comedia de Santa Catalina*, which was represented in 1596. In this text, sorcery has an eminent function and there are various characters that practise it: the gypsies, that reflect popular or vulgar magic; Orpheus that performs invocations to Pluto; and Jumento, the burlesque opposition that enrages Hell. On the other hand, the work establishes interesting parallels between this text, *Roja's Celestina* and other books belonging to the *Celestina* gender, as there exist very important resemblances.

KEY WORDS: Magic, invocations, mockery, celestinesc parallelism



La parodia de la carta de amores en la *Segunda Celestina**

M^a. Josefa Navarro Gala
Universidad del País Vasco

El mundo antiguo debió utilizar muy pronto la comunicación epistolar, tal vez incluso de forma pareja a la escritura. Desde el tercer milenio a. C. la carta conoció un intenso desarrollo político, comercial, militar y diplomático entre las civilizaciones egipcia, asirio-babilónica y persa, rebasando pronto el ámbito puramente oficial para desarrollarse como forma de comunicación de afectos y emociones entre particulares ausentes. Así, un subgénero epistolar portador de un sentimiento tan universal y atemporal como la carta de amores, circularía también profusamente desde fechas muy tempranas. Desgraciadamente este tipo de escritos no se ha conservado, sin duda, a causa de su escaso valor práctico y, sobre todo, de su carácter intrínsecamente secreto e íntimo. Por este motivo, escasean los estudios en torno a la carta de amores, relegada por añadidura al ser considerada sistemáticamente un tipo epistolar baladí. Sin embargo, el vacío testimonial no es absoluto ya que la carta amorosa en su faceta literaria —trasunto indudable de las reales— ha persistido a través de un género literario específico de larga trayectoria y de gran complejidad.

I.- Antecedentes

La referencia más antigua que tenemos sobre cartas amatorias son las seis que se le atribuyen al orador Lisias en el s. V a. C. Pronto el tipo epistolar amoroso se desarrolló ampliamente integrándose en otros géneros literarios, en los que cumplía una función específica¹ y conociendo un auténtico esplendor en los siglos II-III d. C. de la mano de epistológrafos como Alcifrón, Eliano, Filóstrato, Aristéneto y Teofilacto que supieron

* Agradezco a la profesora Eukene Lacarra Lanz la cuidadosa lectura de las múltiples versiones de este trabajo, así como sus valiosas e inestimables sugerencias. Sin su generosa ayuda y constante apoyo, este artículo no hubiera sido posible.

1. Así por ejemplo en la novela de Caritón de Afrodisia (s. I d. C.) titulada *Quereas y Calírroe* o en *Leucípa y Clitofonte* de Aquiles Tacio (finales del s. II d. C.).

conjugar con éxito los formulismos propios de la epistolografía real y los tópicos epistolares literarios de eminente carácter retórico-escolar. Por otro lado, la tratadística griega se ocupó también de la carta de amor. Así en *Sobre el carácter epistolar*, atribuido a Proclo o a Libanio (s. iv-v d. C.), se la cita como variante de la carta suasoria aunque sin incorporar una verdadera teorización pues se limita a ensayar una precaria definición acompañada de un breve ejemplo.² No obstante, la simple mención de ésta en la tipología epistolar supone ya en sí misma una valoración y una aceptación generalizadas del tipo.

En ámbito latino, las *Heroidas*³ ovidianas fueron concebidas como auténticas cartas en verso entre mujeres legendarias y sus amados ausentes. Su estructura refleja una preocupación consciente por respetar de forma verosímil el marco epistolar, evidenciando el valor indiscutible que la Antigüedad concede a la carta en el requerimiento amoroso. Hasta tal punto se consideraba un medio eficaz en el proceso de seducción que su «manual de uso» se insertó como elemento indispensable en obras de orientación erotodidáctica como el *Ars Amandi*, en el que se recomienda el envío epistolar como primera aproximación a la joven para que «tantee la disposición de ánimo, probando camino antes que tú»,⁴ dado que la carta es «cómplice de tus propósitos».⁵

De época medieval se conservan también varios tratados amorosos, como el de Ibn Hazm de Córdoba titulado *El collar de la paloma* y escrito hacia 1022, que se ocupan de la correspondencia amorosa. En esta ocasión, el autor considera que la carta de amor sirve de «lengua al amante», pero que en ningún caso debe iniciar el proceso de seducción sino tan sólo afianzarlo «si los amantes siguen en relaciones».⁶ Asimismo asegura que es un instrumento de increíble efectividad pues suple la entrevista personal, ocasionando diversos tipos de placer como el ilustrativo caso de un hombre depravado que «ponía la carta de su amada sobre su miembro», conducta condenada inmediatamente por ser «de fea rijosidad y un ejemplo de excesiva incontinencia».⁷ Incluso obras de gran difusión como el *De amore* (s. xii) de Andreas Capellanus, destacan el significativo papel de la carta de amor en la seducción y el galanteo, aunque sin dedicar un apartado exclusivo para ella.⁸ A medio camino entre el *ars dictaminis* y la

2. Citado en Aristéneto, *Cartas Eróticas*, ed. Rafael Gallé Cejudo, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, p. 21.

3. Cuyos antecedentes son las elegías de Tíbulo y Propertio.

4. Ovidio, *Arte de Amar. Amores*, ed. Vicente Cristóbal López, Barcelona, Planeta De-Agostini, 1995, p. 34.

5. Ovidio, ob. cit., p. 33.

6. Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes*, ed. Emilio García Gómez, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p.142.

7. Ibn Hazm de Córdoba, ob. cit., p. 143.

8. «Y si intercambian cartas no deberán cerrarlas con su propio sello a menos que tuvieran sellos secretos y desconocidos por todos excepto por ellos mismos y sus confidentes...» Capellanus, A., *De amore*, Barcelona, Sirmio, 1990, p. 347.

creación literaria se encuentra la singular y polémica obra del boloñés Boncompagno da Signa. Su *Rota Veneris* (finales del s. xii) es un excepcional manual de epistolografía amorosa, tremendamente renovador para su época. El tratado, surgido como respuesta a una petición de la propia Venus —«me preguntó por qué no había compuesto saludos y agradables cartas, que pudieran servir para el uso de los amantes»—⁹ incorpora un extenso muestrario de *salutationes*,¹⁰ así como un modelo general de carta de amores¹¹ acompañado de varios ejemplos útiles para cualquier ocasión con sus respectivas respuestas.¹²

En España la primera aparición de la carta de amor de herencia ovidiana se da en el alfonsí *Libro de las Dueñas*. Pero es en el siglo xv cuando Juan Rodríguez del Padrón incorpora en su *Bursario* tres epístolas originales y de creación personal, con las que se inicia una práctica literaria que se consolida en las novelas sentimentales de Diego de San Pedro y de Juan de Flores. Casi paralelamente, la *Celestina* reelaborará en clave paródica gran parte de los elementos característicos de la ficción sentimental.¹³ La obra de Rojas omite, sin embargo, el proceso de cartas entre los enamorados, pese a ser éste uno de los recursos indiscutiblemente ligados al género,¹⁴ como evidencia la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini, modelo inmediato de la *Tragicomedia*. No obstante, el intercambio epistolar amoroso fue adoptado de nuevo a lo largo del siglo xvi por las numerosas imitaciones que constituyen lo que se ha dado en llamar «descendencia directa»¹⁵ de *Celestina* o «género celestinesco».¹⁶ Con su *Segunda Comedia de Celestina*, Feliciano de Silva completará el tratamiento burlesco que había inaugurado Rojas, al ampliar la parodia al único procedimiento literario característico de la narración sentimental que había quedado desatendido en el modelo: la carta de amores.

9. Boncompagno da Signa, *Rota Veneris*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 28 y 30 respectivamente. Soy responsable de la traducción.

10. Fórmula de saludo útil antes de obtener lo que se desea; fórmula para después de haberlo obtenido; fórmulas rústicas o ridículas.

11. Pues el autor explica que esta misma carta se puede adaptar a cualquier mujer cambiando sólo una palabra: doncella, señora, monja o hermana. Boncompagno da Signa, ob. cit., p. 44.

12. Para conquistar a la mujer casada, a aquella cuyo esposo está ausente, a la que va a profesar y a la monja, incluso un modelo para deshacerse de la mujer embarazada.

13. Ver Severin, D.S., «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279 y Lacarra, M.E., «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*», *Celestinesca*, 13-1 (1989), pp. 11-29.

14. Ver Durán, A., *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973 y Cvitanovic, D., *La novela sentimental española*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1973.

15. Heugas, P., *'La Célestine' et sa descendance directe*, Bordeaux, Instituto d'Études Ibero-Americaines de l'Université de Bordeaux, 1973.

16. Lida de Malkiel, M.R., *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

A través de estas obras, damas y galanes aprendieron los modos discursivos eficaces para la comunicación de sus propias emociones y sentimientos. Indudablemente las cartas que aparecían en ellas, eran muy semejantes a las que en la realidad del siglo debieron de cruzar entre sí los enamorados, como muestra la divertida anécdota que cuenta Melchor de Santa Cruz (*Floresta Española*, I, p. 106):¹⁷

Un gentilhombre escribió a una señora muy avisada una carta sacada de un libro que se llamaba *Cárcel de amor*, pareciéndole que no sabría de dónde la habría sacado. Como ella la leyó en presencia de quien la había traído, tornósela a dar diciendo: ‘Esta carta no viene a mí, sino a Laureola’.

Las cartas de amores llegaron a ser tan útiles en la práctica epistolar real y cotidiana que se desgajaron pronto del soporte literario, en el que, de algún modo, estaban disimuladas y circularon en copias aisladas e impresas en pliegos sueltos para servir de modelo a los enamorados. La recopilación de estas copias desembocó en el siglo XVI en la composición de manuales epistolográficos,¹⁸ aunque es probable que ya con anterioridad existiesen pseudomanuales basados en modelos epistolares extraídos de la novela caballeresca y de la sentimental con la finalidad explícita de responder a una demanda social apenas atendida por los tratados al uso.¹⁹

Así pues, al amparo de la extraordinaria repercusión de la tipología epistolar amorosa en la vida y la literatura del momento, ve la luz la *Segunda Comedia de Celestina* (1534) del mirobrigense Feliciano de Silva. La más temprana imitación celestinesca testimonia un evidente deseo del autor por divertir a un público social y culturalmente muy diverso no sólo mediante la multiplicación de situaciones y personajes sino también a través de la incorporación de nuevos y exitosos modelos estilísticos, ausentes o escasamente representados en *La Celestina* original, como la carta amatoria y la canción, respectivamente. Del mismo modo, ambas formas son presentadas en su multiplicidad atendiendo a la extracción

17. Citado en López Estrada, F., *Antología de Epístolas. Cartas selectas de los famosos autores de la Historia Universal*, Barcelona, Editorial Labor, 1960, p. 64.

18. Los tratados renacentistas no toman en consideración la carta de amores. Así, por ejemplo, Erasmo, Yciar o Vives se niegan a escribirlas por considerarlas incumbencia de los poetas. También Fernando de Mançanares en el tercer libro de su *Flores rhetorici* mantiene esta opinión al enumerar los tipos epistolares pero, sin embargo, entre los ejemplos de *subscriptiones, sententiae* y *clausalae conclusionis* que propone, aparecen varios ejemplos aptos para las epístolas afectuosas y, entre ellos, algunos claramente amorosos. No obstante, el primer formulario cortesano que reúne de manera sistemática modelos de cartas de amores es el *Primer libro de cartas mensageras, en estilo castellano para diversos fines y propósitos...* (Valladolid, 1553) de Gaspar de Texeda.

19. Marín Pina, M.C., «Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares» en *La recepción del texto literario*, Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 11-24.

social del enamorado que los genera en cada caso. Las cartas de amores transcritas en la *Comedia* son tan sólo cuatro pero de extraordinaria funcionalidad textual, pues no pretenden ser meras imitaciones ni se limitan a desempeñar un papel ornamental sino que los comentarios y burlas que su lectura origina, son abundantísimos y presiden el entramado argumental desde las primeras hasta las últimas páginas. Constituyen, por tanto, un valioso e inestimable testimonio crítico sobre la práctica epistolar real de signo amoroso, tan escasamente atendida. Por otra parte, el hecho de que cada remitente pertenezca a un estrato social distinto y de que se ofrezca en todos los casos un envío epistolar único, permite conjeturar que el autor pretendía proporcionar al lector renacentista un jocosos muestrario de correspondencia amorosa según la calidad del emisor y del destinatario en consonancia con las directrices de las preceptivas para otros tipos epistolares.²⁰ Las cartas de amores insertas en la *Segunda Celestina* no perseguían, sin embargo, una finalidad didáctica, sino que sirvieron al autor para parodiar la variopinta adaptación que de ellas hicieron los amantes de la época y, sobre todo —como trato de manifestar a continuación— para cuestionar el uso exagerado y artificial de la retórica epistolar amorosa en la sociedad cortesana renacentista.

II.- Las Cartas de amores de la *Segunda Celestina*

La primera carta amorosa intercalada en la comedia se cruza entre los enamorados de más baja extracción social, los negros Zambrán y Boruca. Como corresponde a la caracterización verosímil de los personajes, está escrita en germanía. Aunque el encuentro de ambos se produce en un lugar público —una fuente— la misma recepción de la misiva muestra ya un exhaustivo conocimiento de las recomendaciones de los *ars amandi* pues la entrega, que se produce muy secretamente, es el auténtico motivo del interesado abrazo del negro. La transmisión de la carta se oculta tanto que el texto dramático nada menciona al respecto, aunque naturalmente la excusa del abrazo y la repentina disculpa no pueden pasar inadvertidos al lector avezado:

Zam.— ¡Oh, corpo de Dux, con talex burlax! Jurax a Dux
que te tengo de abraçar aunque no querer.

Bor.— Dexarme, veliaco, dexarme

Zam.— Ora pox, perdonarme y a mí dexar

Bor.— Ora xí perdonar, andar con el diablo. (p. 163)²¹

20. Y ello sólo en lo relativo a la práctica epistolar masculina pues en ningún caso se ofrece la respuesta de la amada.

21. Sigo la edición de Consolación Baranda: Silva, Feliciano de, *Segunda Celestina*, Madrid, Cátedra, 1988.

Especialmente cuando, una vez alejado el enamorado, Boruca no pierde un instante en buscar quien le lea la carta. Igualmente significativo resulta el hecho de que ni la negra ni Quincia, moza de cántaro, sepan leer y se vean en la necesidad de recurrir a Pandulfo, y ello no porque el mozo de espuelas pertenezca a una esfera social distinta, sino simplemente porque es varón: «Venir acá, Quincia, chamar aquel gentel homber y moxarte un carte de Zambrán.[...] Xeñor, voxa merxé, leer esta carta» (pp. 163-164). La carta adopta desde el inicio un tono rústico y extremadamente llano al obviar la preceptiva *salutatio*²² e introducir una *adscriptio* en exceso afectiva —«Xeñora de mi coraçón» (p. 164)— para la que se supone primera carta amorosa y, por ende, primera tentativa de aproximación a la joven. Tras el apelativo cariñoso que se repetirá insistentemente a lo largo del escrito —«mex entrañax», «mi coraçón» (p. 164)— se engasta bruscamente una concisa *propositio* encabezada por una interjección desiderativa, indicio de una oralidad impropia del tono elevado que debe regir la correspondencia amorosa. La *propositio* se cierra con una comparación extraordinariamente sencilla que poco tiene que ver con las intrincadas razones exhibidas en las cartas sentimentales: «gualá, querer a ti como a me veda» (p. 164). El enamorado sabe que la parte fundamental de toda carta de requerimiento amoroso eficaz ha de ser una bien elaborada *captatio benevolentiae* y por eso se detiene en una sucinta exposición del tópico de los *signa amoris*.²³ El esclavo Zambrán usa el poder persuasivo de la *commiseratio* para mover el *affectus* de su destinataria. En cambio, no maneja la *divisio partis* y la *captatio* exordial se funde inesperadamente con una breve y poco delimitada *narratio* centrada en el imprescindible requisito del secreto del sentimiento amoroso:

Para Xanta Marea no xaberme bien lo que comer [...] Eftar muy rixte y no poder dormir [...] Oh, dexirme todos: «¿de qué andar tixte Zambrán, hermano?». Dezir a mí no xaber, gualá, xabendo que todo lo haxer tú, mex entrañax. (p. 164)

22. Para las partes del discurso en general, ver Lausberg, H., *Manual de Retórica Literaria*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1966. En lo concerniente a las partes de la carta, ver Muñoz Martín, N., *Teoría epistolar y concepción de la carta en Roma*, Granada, Universidad de Granada, 1985; Murphy, J.J., *La Retórica en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 y Camargo, M., *Ars Dictaminis. Ars Dictandi*, Brepols, Turnhout-Belgium, 1991; así como la magnífica serie de artículos de Carol A. Copenhagen: «Salutations in Fifteenth-Century Spanish vernacular Letters», *La Corónica* 12 (1983-1984), pp. 254-264; «The Exordium or Captatio benevolentiae in Fifteenth-Century Spanish Letters», *La Corónica*, 13 (1984-1985), pp. 196-205; «Narratio and Petitió in Fifteenth-Century Spanish Letters», *La Corónica*, 14-1 (1985), pp. 6-14 y «The Conclusio in Fifteenth-Century Spanish Letters», *La Corónica*, 14-2 (1986), pp. 213-219.

23. Sobre los diversos tópicos ver Curtius, E.R., *Literatura Europea y Edad Media Latina*, vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1981. Sobre tópicos exclusivamente amorosos ver el estudio introductorio de Rafael Gallé a las *Cartas* de Aristéneto anteriormente citadas.

No cabe duda de que Zambrán no está preparado para argumentar ni para desarrollar con elegancia y exquisitez los tópicos y metáforas específicos del género, pero desde luego los conoce y, dentro de su simpleza, intenta adecuar su escrito amoroso a las convenciones cortesanas. Así, elabora una sintética *petitio* acudiendo a *topos* tan manidos como el del sufriente o el *servitium amoris*, pero tan tremendamente reducidos y simplificados que resulta difícil cualquier identificación con las cartas escritas por los amantes sentimentales: «Mi corazón, no me querer hazer más mal, por vida de voxá merxé, pues extar tuyo todox» (p. 164). Frente al ofrecimiento de regalos con el que suelen finalizar otros requerimientos amorosos, sorprende la naturalidad con la que Zambrán se propone a sí mismo en matrimonio a Boruca, alejándose en este punto de la práctica cortés: «Y si tú querer, a mí caxar contigo» (p. 164). Esta escueta propuesta proporciona una doble lectura de toda la cartita, pues confirma la nobleza del sentimiento amoroso del joven, cuestionando por contraposición, la sinceridad del amor manifestado tan artificiosamente por el noble Felides. Por último, el negro recurre de nuevo a sus conocimientos de retórica epistolar para concluir elegantemente su escrito: «y bexacá la mano de voxá merxé» (p. 164), pues las partes más formularias e impersonales de la carta de amor son precisamente aquellas más útiles y manejables para cualquier clase de enamorado dado que nada hay en ellas de ingenio propio ni de creación poética.

La resonancia de esta breve carta trasciende su escritura. La lectura de Pandulfo se ve constantemente interrumpida y matizada por las vivas réplicas de Boruca, que adopta un tono burlesco y mordaz en lo relativo a la descripción de los *signa amoris* del sufriente enamorado:

Pan.– [...] Para Xanta Marea no xabermé bien lo que comer.»

Bor.– A mí xí xaber, par Dux, ora dezer.

Pan.– «Extar muy rixte y no poder dormir».

Bor.– Ha, ha, ha; a mí gualardonir hasta las mañanax.
(p. 164)

Esta reacción se repetirá en iguales circunstancias en otras receptoras de las cartas y revela lo que debió ser sin duda, un uso común entre las mujeres de cualquier rango. Boruca es también la primera en manifestar un juicio sobre la correspondencia amorosa que reiterarán otros personajes a lo largo de la comedia: «max a me no se me dar nada máx de para burlar y paxar tempo, que extar un bovo Zambrán. [...] dexar dextax boveríax [...] que no aprovechar nada» (p. 164). La idea de que los motivos poéticos amorosos contenidos en las cartas son una necedad y una bovería,²⁴

24. Idea reiterativa en Silva. Aparece también en su *Florisel*, donde el príncipe Archileo afirma que desea exceder al pastor Darinel en las «sandeces de amor». Citado en Cravens,

aparece ya en *El collar de la paloma* donde se asegura que la tristeza, la inapetencia o el insomnio son «hechos fingidos y falsedades insostenibles.»²⁵ Sin embargo, en el caso de Boruca parece más un comportamiento aprendido que una convicción firme de la muchacha, ya que tras su burla y su hilaridad se entreven otros sentimientos más tumultuosos. Así, por ejemplo, los celos que se constatan en su objeción al tópico del *servitium amoris*:

Pan.— [...], por vida de voxa merxé, pues extar tuyo to-dox.

Bor.— Ha, ha, ha; gualá, menter, que no extar meyo xino de tu xenora Paltranax. (p. 164)

O la admiración y el reconocimiento que la cortés despedida de Zambrán suscitan en la joven, quien no duda en elogiar el estilo epistolar de su enamorado: «Gualá, estar ben escrita» (p. 164). Comentario que será refrendado más tarde por Pandulfo, primero ante las mujeres —«que está la carta para passar dondequiera» (p. 165)— y posteriormente, con desmesura y exageración, ante el propio autor de la misiva: «una carta tuya me dio Boruca a leer que mejor escrita no la he visto en mi vida [...], no son sino buenos y singulares dichos en el caso» (p. 165). Sin embargo, Zambrán define la carta de amores que él mismo ha escrito en términos similares a los empleados por Boruca: «He, he, he; callax xenor, que extax burlando, extar todo boveríax. [...] Por tu vertu, que, gualá, todo extar necedadex» (p. 165).

Ciertamente, el hecho de que Zambrán sea criado de la misma casa que Quincia —con quien Pandulfo mantiene comprometidas citas nocturnas— así como el carácter cobarde del rufián, nos alertan sobre la sinceridad y la validez de su juicio. Además, el taimado aparte con el que Pandulfo recibe al enamorado, denuncia el interés del adulador: «quiero alaballe la carta para estar bien con él, que no será poco buena granjería para esta noche» (p. 165). Y efectivamente lo consigue sin dificultad, pues Zambrán no puede resistirse al encanto de las lisonjas y acaba ofreciéndose «max a mí quedar a tu xervicio» (p. 165). Por otra parte, aunque Boruca no responde a la carta por escrito —difícilmente podría si no sabe leer—, sí lo hace de forma oral sirviéndose de la mediación de Quincia: «Dexer, hermana Quincia, que dexar dextax boverías y dexar amore conex, que no aprovechar nada» (p. 164). Y, sabido es, la mera respuesta al requerimiento amoroso, aunque ésta sea negativa, implica una aceptación del amor.²⁶ Por tanto, aunque los personajes implicados en el proceso

S.P., *Feliciano de Silva y los elementos pastoriles en sus libros de caballería*, Michigan, University of Kansas, 1972, p. 145.

25. Ibn Hazm de Córdoba, ob. cit., p. 307.

26. «Además de eso, es sabido que en un principio una mujer, cualquiera que sea su origen o condición, negará lo que desea, por lo que, si quiere responder de algún modo a la carta

epistolar desprecien la carta de amores y la consideren una necedad, en la realidad dramática que el autor presenta, ésta se revela totalmente eficaz.

La segunda carta que aparece en la obra es la que Felides escribe a Polandria.²⁷ Naturalmente es mayor no sólo su extensión e importancia sino también el entramado argumental que origina, dado que corresponde a la pareja protagonista. La relevancia que Silva otorga a esta carta queda evidenciada también en el hecho de que fuera ésta, entre todas, la tomada como precedente por los restantes continuadores del ciclo celestinesco.²⁸ La propia decisión del noble Felides de escribir una carta de amores es en sí misma bastante significativa. Aunque el enamorado acaba de encargar a Pandulfo que vaya a buscar a Celestina para que medie en sus amores, de índole claramente sexual, no parece confiar excesivamente en la eficacia de las tercerías de la vieja a las que recurre tan sólo como una opción más: «para que por todas partes se combata la fortaleza y veamos por dónde se entra más presto» (p. 206). La alternativa que Felides baraja y que debe competir con las urdimbres celestinescas, es el envío de una carta de amores. Así, inmediatamente después, el joven se apresura a pedir: «Y dame tú, Sigeril, papel y tinta, y escribiré una carta para Polandria» (p. 207).

F. de Silva aprovecha la escena para abordar otra faceta más de la carta amorosa, su proceso de elaboración. Presenta ésta como una labor que exige concentración, soledad y secreto, por lo que el protagonista insta a sus criados: «Apartaos vosotros allá» (p. 207). El constante vaivén de perspectivas que configuran la comedia permite también conocer la peculiar y jocosa visión que del arrobamiento creativo en el que se sume Felides, tienen sus criados: «Mira, mira Sigeril, cuán trasportado está nuestro amo, con su pluma en la mano y los ojos embelesados» (p. 207). Sin duda, ambos interpretan sus gestos como indicio indiscutible de rebuscamiento y de oscuridad estilística —«que pienso que con filosofías y retóricas ha de quedar tan entendida [aquella carta], leída, como antes que se leyese» (p. 207)— en contraste con la claridad y la brevedad ciceroniana que propugna el irónico Sigeril de acuerdo con los preceptos epistolares humanísticos: «Mal año para Tulio, que llegue a su escribir» (p. 208). La eficacia del estilo usado por los jóvenes nobles a la manera de los amantes sentimentales será cuestionada en diversas ocasiones a lo largo de la obra. Así, con objeto de las trobas que compone Felides, Pandulfo se

enviada, has de comprender que ella quiere ceder». Boncompagno da Signa, ob. cit., p. 44. Soy responsable de la traducción.

27. El presente análisis es resultado de la ampliación de mi trabajo «La eficacia de la retórica ornamental en la carta de amores: la carta de Felides» en *La correspondencia en la Historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar. Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita (Alcalá de Henares, 9-13 de julio de 2004)* vol. 1, eds. Carlos Sáez y Antonio Castillo Gómez, Madrid, Calambur, 2002, pp. 247-259.

28. Esteban Martín, L.M., «Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco», *La Corónica*, 20-2 (1991-92), pp. 42 y 47.

manifiesta no sólo conocedor del lenguaje que exhiben las novelas sentimentales sino también ávido lector de las mismas, pues tiene presente sus desastrosos finales e incluso expone las causas que en su opinión los originan, sentenciando:

Pan.— Por el Corpus Domini, esto haze a estos cavalleros jamás alcançar muger, que todo el tiempo se les va en elevaciones; encomiendo al diablo la cosa que las mugeres entienden destas filosofías, ni se les da por ellas una paja; por mi fe, que creo que por ellas se dize que hablar claro Dios lo dixo.

Sig.— Por mi vida, que creo que aciertas en esso. (p. 219)

Las mismas ideas sobre la falsedad y la necedad de las composiciones amorosas antes expresadas por la pareja de negros son ahora sancionadas por el propio Pandulfo, desacreditando con ello su exacerbado uso:

Pan.— Y piensan [las mujeres] que como todo es mentira lo que les dizen en las coplas, que assí se las dizen en las palabras, y aun amostrarse muy penados, voto a la Verónica de Jaén, no puede ser mayor necedad, porque no lo tienen en nada. Y quiero entrar y desengañallo, que se me haze vergüenza dexalle dezir tanta bovería. (pp. 219-220)

A la vez que desconfiaba taxativamente de la utilidad que en la persuasión amorosa pueda tener una carta escrita con tales alardes e incomprensibles retóricas: «cuanto imposible entender ella las razones de la carta, si llevan las elevaciones del romance» (p. 221). Naturalmente las apreciaciones estilísticas de Pandulfo son recibidas con burlas por su amo, que se apresura a ironizar sobre la autoridad epistolar del consejero y sobre su escasa preparación: «He, he, he; gracioso es Pandulfo [...]; que ya, d'hoy más, por Nuestra Señora, de te hazer mi secretario» (p. 221). La ridiculización de que es objeto no le impide al criado plantear los consejos epistolares que más apropiados y útiles le parecen para la escritura de una «buena» carta de amores. Curiosamente los preceptos epistolares esgrimidos por el rufián coinciden con el modelo práctico que poco antes nos ha ofrecido la carta de Zambrán, elogiada ambivalentemente por aquél y considerada ahora verdaderamente eficaz ante el escaso entendimiento femenino:

Pan.— Ríete tú, señor, que tú llorarás [...], para jamás acabar de concluir tus amores, cargado de comparaciones y de envelesamientos. Da al diablo, señor, tal estilo [...] Engáñate, señor, por mí, y mucho de «mi corazón» y de «mi alma» y «de mis entrañas» cuando escrivieres, y mucho de la buena osadía y desemboltura cuando

estés con ella; y déxate dessas trónicas, porque las mu-
geres son algo empachadas... (pp. 221-222)

Felides, cuyo principal interés se centra en este momento en saber qué ha sido de su carta a Polandria, finge mordazmente aceptar las observaciones del criado: «que me contenta lo que has dicho, y d'hoy más yo quiero seguir tu parecer. Y cuéntame [...] cómo le diste la carta» (p. 222). Aunque el joven aparenta no valorar el criterio de Pandulfo, necesita recabar la opinión de su fiel criado Sigeril quien, pese a ser de parecida opinión, hace buen uso de la *simulatio* mintiendo a su amo e ironizando sobre su estilo mediante la ambigüedad y los dobles sentidos: «Por Dios, que por esta letra se dize que la letra con sangre entra, que no pienso que podrá ser menos que bañarse en sangre el corazón de Polandria, si la oye» (pp. 224-225). El empleo del refrán en un contexto inadecuado tiene sin duda un valor paródico que se reafirma con el aparte del criado: «Dentro está el asno» pero que, sin embargo, es incapaz de captar el experto Felides: «No dirá eso aquel borracho de Pandulfo; mas ¿qué cosa es un necio que no entiende las cosas?» (p. 225).

Tras la escritura de la carta, el enamorado espera culminar con éxito el primer escalón de la seducción amorosa, obteniendo la respuesta de la dama: «¿ves aquí esta carta? Yo te prometo buenas albricias si me traes respuesta della» (p. 208); encargo que fielmente transmitirá Pandulfo a la recién desposada Quincia junto con la estrategia más adecuada para hacer llegar la misiva a Polandria mediante el engaño:

Pan.— [...] Di que Felides, yendo a la fuente, te rogó que se la diesses, y que él, de que no quesiste acetallo, te la arrojó y se fue, y que tú la tomaste porque naide no la viesse; y desta manera podrás dársela... (p. 216)

Sin embargo, la entrega de la carta a la dama —segunda etapa del proceso epistolar— se demorará hasta la cena XIV en la que, instruida por Pandulfo, Quincia explica: «no me pude defender del galán de su amo, para que te traxesse, señora Polandria, una carta» (p. 248). Por supuesto, la airada reacción de la doncella corresponde al comportamiento avisado en los manuales amorosos y al observado escrupulosamente por las heroínas de las ficciones sentimentales; reiterando además la vacuidad de tales escritos: «¡Verés vos el loco, y qué atrevimientos y qué necedades!» (p. 248). En contraposición al convencionalismo cortesano que encarna Polandria, se alza la voz de la prudente Poncia, quien expresa el natural agrado y placer que, en el fondo, tales cartas causan a las enamoradas: «Señora mía, no la atajes, que es la más linda cosa que nunca vi. [...], y di desso, hermana Quincia, que me mata de amores» (p. 248). Mientras tanto la moza prosigue exponiendo lo urdido por Pandulfo y añadiendo sus propias consideraciones para dotar de mayor verosimilitud la invención:

Quin.— Pardiós, desde me dixo mil retólicas que no las entendía más que esa pared, arrojóme una carta, y desde no la quise tomar, fuesse corriendo con el caballo, y sus criados tras él; y porque no la hallassen toméla. (p. 248)

Como es de esperar, Polandria acude al tópico cortés y pregunta: «¿Y no la resgaste?» (p. 249). La respuesta afirmativa de Quincia suscita la reconvencción de Poncia que argumenta: «no te tengo yo a ti por tan necia» (p. 249), a lo que la moza rectifica: «dizes verdad, que no resgué, mas escondíla entre los cantos» (p. 249). Naturalmente la posibilidad de que la carta sea públicamente descubierta enerva a Polandria que reconoce «Esso fue peor» (p. 249) con lo que Quincia encuentra por fin, camino allanado para manifestar abiertamente «en el seno me la traxe» (p. 249). Consciente de la necesidad de lograr el beneplácito de su señora, Quincia ha ido tanteando y graduando su supuesta actuación en el asunto de la carta, de manera que necesariamente Polandria deba convenir en su buen juicio y recto proceder y, por tanto, no tenga más remedio que demandar el mensaje: «Tráela acá luego» (p. 249). En ausencia de Quincia, Polandria pone en antecedentes a Poncia —y con ella al lector— de las señales, miradas sonrientes y rozamientos furtivos, que han alentado al amante a iniciar el asedio directo mediante la carta de amores:

Pol.— [...] sus passadas de aquel loco por aquí, tan a menudo, no son de balde. Y para que veas, esse día [...] al tiempo que llegué a tomar el agua bendita, hizo él que tomava la agua y apretóme un dedo, y después, en la missa toda, ponía las manos hazia mí como que pedía piedad, [...] y desto no pude estar que no me sonriese de su necedad y heregía; y devía de pensar que ya estava todo acabado y atrevióse a escribir el badajo. (pp. 249-250)

Cuando la dama tiene ya la carta en su poder, se evidencia la doblez de su conducta pues siguiendo el manido juego de los convencionalismos y de las apariencias arguye: «Tómala, Poncia, y riésgala» (p. 250), a sabiendas de que ésta no hará lo que ella misma se ha negado a hacer primero. La réplica de Poncia confirma no sólo la idea de que la carta de amores no es sino un juego de ingenio a base de falsedades envueltas en brillante estilo, sino también el furor que éstas causaban entre el público femenino de la época:

Pon.— Por Dios, señora, que havemos de ver las boverías primero, que no hay cosa en este mundo con que más huelgue que de ver carta de amores. (p. 250)

El argumento contenta a la joven que concede: «Mas lee, veamos qué porradas dize» (p. 250). No obstante, Poncia recomienda su lectura a Polandria, pues «sabes mejor leer» (p. 250), lo que suscita otra vez la prevención de la dama: «Mal año para él que yo haga tal cosa» (p. 250). Porque, sin duda, no ignora el poder que la lectura directa de la carta amorosa, sustituta de la entrevista física con el amado, ejerce en los corazones y contra el que más tarde la advertirá la propia Celestina:

[...], tengo temor que con mensajes y burlas de enamorados no acaezca lo que Dios no quiera, pues sabes que la estopa no está segura en burlas con los tizones. (p. 325)

El ritual se completa con la prevención de asegurar una lectura absolutamente secreta: «Cierra aquella puerta de la escalera, Quincia, no suba alguien» (p. 250); «guárdate del diablo, no lo digas a aquel loco» (p. 251); «Pues pone aquí la mano en la cruz, y tú también, Poncia» (p. 251). Sin embargo, la lectura misma se dilata porque Silva tiene especial interés en mostrar los más nimios detalles relativos a la recepción del escrito amoroso. Así, la primera observación que realiza Poncia sobre la carta de Felides no concierne a su contenido sino a la forma externa de ésta, ya que resulta ilegible para ella: «Bien dizen, letra de cartas de amores, que assí goze yo, tu requebrada quiso ser, que no hay quien la lea» (p. 251). Este defecto es de especial relevancia por ser la primera información que el lector recibe sobre la carta de Felides. La letra era además uno de los rasgos inconfundibles que debían caracterizar un escrito noble, como se documenta en la divertidísima carta que el coetáneo Fray Antonio de Guevara escribe a don Pedro Girón censurando su tardanza y su escritura:²⁹

Es verdad, pues, que si la data de la carta es vieja, que la letra es legible y buena, sino que le juro «per sacra numina» que parece más caracteres con que se escribe el mosaico que no carta de caballero [...], que querría más construir cifras que no leer sus cartas [...] para ver esta vuestra carta si fué escrita con cuchillos, o con hierros, o con pinceles, o con los dedos, porque, según ella vino tan inteligible, no es posible menos, sino que se escribió con caña cortada, o con cañón por cortar [...] Yo le di a leer vuestra carta a Pedro Coronel para ver si venía en hebraico; dýla al maestro Prexamo, para que me dijese si estaba en caldeo; mostréla a Hameth Abducarin, para ver si venía en arábigo; dí se la también al Sículo, para que viese si aquel estilo era griego; embiécela al maestro

29. Guevara, Fray Antonio de, *Libro primero de las Epístolas Familiares*, ed. José María de Cosío, Madrid, Aldus, 1950, pp. 67-71.

Salaya, para saber si era cosa de astrología; finalmente, la mostré a los alemanes, flamencos, italianos, ingleses, escocianos y franceses, los cuales todos me dicen que o es carta de burla o escriptura encantada. Como me dixen muchos que no era posible sino que era carta encantada o endemoniada, determiné de enviarla al gran nigromántico Johannes de Barbota, rogándole mucho que la leyese o la conjurase; el cual me tornó a escrebir y avisar que él había la carta conjurado, y aun metídola en cerco, y lo que alcanzaba en este caso era que la carta, sin duda ninguna, no tenía espíritus, mas que me avisaba que el que la escribió debía estar espiritado. Por lo que os quiero y por lo que os debo os aviso y ruego, Señor, de que aquí adelante toméis estilo de mejorar la letra, y si no podéis, encomendaros a Johannes de Barbota [...], porque yo aprendí a leer y no aprendí a adivinar.

Además la ilegibilidad contraviene las más elementales recomendaciones enarboladas en los manuales epistolares del momento en los que se instaba a los secretarios a ser especialmente cuidadosos en este aspecto.³⁰ Por tanto, ya la misma presentación que Silva hace de la carta de amores del joven noble está sutilmente presidida por la burla y la ironía y es indudable que no pudo pasar inadvertida al público letrado de la época. Argumentalmente, la falta de claridad justifica los divertidos errores interpretativos de Poncia que obligarán a Polandria a tomar el escrito y leerlo finalmente ella misma. En esta ocasión la lectura de la misiva no será interrumpida por las jocosas intervenciones de las mujeres, pero tampoco será una lectura neutral porque es declamada hasta la exageración —«léela con toda la solenidad que se requiere. [...] Con suspiros y pasión» (p. 252)—, documentando, sin duda, una práctica muy extendida en círculos cortesanos.

Tras esta meticulosa información sobre las etapas del proceso epistolar, se ofrece por fin el contenido mismo del escrito. No empieza éste formulando las saludes preceptivas sino con la simple introducción de la *adscriptio*, tal y como apareció en la carta de Zambrán, aunque observando mayor cortesía y adecuación al destinatario: «Señora mía» (p. 252). Inmediatamente después se precisa la *causa scribendi* mediante un esquema binario opositivo reforzado por el quiasmo morfológico y la antítesis connotativa de los términos coordinados —«tu merecer y mi atrevimiento» (p. 252)— y recurriendo a la *commiseratio*³¹ para desarmar el rigor de la

30. Torquemada, Antonio de, *Manual de escribientes*, ed. M. Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo XXI, Madrid, 1970, p. 74.

31. Para un tratamiento extenso sobre figuras retóricas, ver Lausberg, ob. cit., y Mortara Garavelli, B., *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, 1988.

dama: «te darán a conocer la pena que a tu causa passo» (p. 252). Felides, sabedor de la reprobación que merece la carta de amor, dedica el cuerpo epistolar a una prolija *argumentatio* que le permita justificar su conducta. La *derivatio* y el contraste valorativo de los vocablos provocan un reforzamiento en la significación: «pues mi osadía osa lo que tu valor niega» (p. 252). El uso reiterativo que el enamorado hace de la *circumitio* produce un efecto de enojosa e inútil sobrecarga al emplear complejas perífrasis para expresar ideas sencillas. Por otra parte, la acumulación innecesaria de varios tópicos amorosos tradicionales y el escaso desarrollo de los mismos contribuyen también a crear una oscuridad de sentido difícil de desentrañar. La metáfora del fuego, el tópico de la mirada como vía privilegiada de acceso al amor, el elogio y la exaltación de la hermosura de la dama y el tópico de la muerte como culminación fatal de la enfermedad de amor se suceden concatenadamente:

mas ni el fuego de tu vista puede dexar de quemar, ni el
conoscimiento de tu hermosura de ponerlo en mis entra-
ñas y coraçón, con tanta fuerça cuanta Dios para poder
matar te puso... (p. 252)

Además la complejidad sintáctica se acentúa por la sínquisis a causa de la repetición de hipérbatos interconectados en estructuras bimembres que contrastan y ensalzan el poder de Polandria y la minusvalía de Felides originando un entimema por los contrarios:

con tanta fuerça cuanta Dios para poder matar te puso,
y con tan poco poder de mi parte quanto yo tengo para
estorvar de no morir, haviendo mirado tu beldad, si en la
fuerça della no templas, en la razón de matar, la que yo
tengo para morir. (p. 252)

De este modo los argumentos de prolongación esgrimidos por el joven intentan que, a fuerza de acuerdos sobre puntos intermedios, Polandria llegue a aceptar como adecuado lo que inicialmente parecía inadmisibile: el requerimiento amoroso. El resto de la carta exhibe un estilo similar. Así en la *petitio*, que adopta la forma de *supplicatio* propia de la persuasión y proclive al *pathos*, se recurre a la *commoratio* insistiendo repetitivamente en las ideas desarrolladas con anterioridad, y expuestas esta vez mediante la litotes y el ambivalente oxímoron «vida-muerte/gloria-muertes»:

Lo cual te suplico, no por no morir, pues no dexo de
conocer la gloria que sería recibir la muerte de tales ma-
nos, mas para sostener en la vida la gloria de tal muerte,
acompañada³² de tantas muertes como contino por tu
causa passo... (p. 252)

32. La lectura que ofrece C. Baranda es «acompaña, da de tantas muertes», pero parece errónea.

La petición que eleva Felides a su dama es también intencionadamente oscura, dada la acumulación de sentidos polisémicos que reúne el verbo «acabar», sinónimo de «morir, fallecer»³³ en la primera aparición; de «finalizar» la carta, en la segunda y de «conseguir, colmar, hacer que una cosa alcance su plenitud»³⁴ en la tercera, adoptando con toda probabilidad connotaciones sexuales. La elipsis, reforzada por la ambigüedad de una información diafórica insuficiente, permite al joven remitente insinuar más de lo que en realidad ha afirmado. Por último, la carta del caballero no puede concluir sin una alusión al tópico del *servitium amoris* ni sin una despedida acorde a la condición de la amada, recursos ambos que ya vimos utilizar a Zambrán:

[...] con las cuales quedo aguardando, con la licencia de llamarme tuyo, el previllejo para no acabar, que de otra suerte se niega, si de tus hermosas manos no se permite; las cuales besando mil vezes, acabo hasta que acabe en servicio mi obligación. (p. 252)

Una vez terminada la lectura, Polandria observa un total mutismo sobre su estilo y tono. En efecto, la misiva de Felides no origina las graciosas réplicas y contra-réplicas inherentes a las otras cartas de enamorados que aparecen en la obra. Tan sólo Poncia elogia los argumentos y la declamación del escrito, pero su deseo de guardar la carta, contraviniendo el mandato de su señora, revela la duplicidad del comentario y sugiere que la joven pretende divertirse con las que juzga cómicas y retorcidas retóricas:³⁵

Pol.— Poncia, toma tú esa carta y quémala luego.

Pon.— Esso no haré yo

Pol.— ¿Qué dizes?

Pon.— Que esso haré yo de buena voluntad. (p. 253)

En cambio, para Quincia la carta de Felides se revela abiertamente ininteligible: «no entiendo más palabra que si no las huvieras leído» (p. 252). La impericia decodificativa de la mujer es manifiesta —y, tal vez, sabiamente voluntaria— al interpretar erróneamente la escueta réplica de Polandria, despojándola de su elemento irónico —«Ni aun hay para qué entendellas» (p. 252)— y transformándola en taxativa aseveración ante Pandulfo en su relato de lo acontecido durante la recepción del escrito:

33. *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, tom. I, ed. facsímil (1726), Madrid, Gredos, 1984, pp. 31-32.

34. *Diccionario Medieval Español*, tom. I, ed. Martín Alonso, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986, pp. 68-69.

35. Conducta análoga a la que posteriormente observará la misma Polandria pero con respecto a la carta de Sigeril.

[...] maldita sea yo de Dios si pienso que palabra dello entendieron, tan poco como yo la entendí; aunque Poncia, por hazerse la sabia, dezía que era muy sentida, mas Polandria dixo que yo tenía razón, porque dixé que no entendía las retólicas que allí venían. (p. 267)

Es probable que la criada no se equivoque totalmente y que Silva se haya servido de ella para denunciar la notoria dificultad de los nobles de la época para desentrañar el sentido de las razones así expresadas. Desde luego, éste era un mal generalizado contra el que en ocasiones se actuaba repudiando toda elaboración retórica:

todos los señores que tienen secretarios [...] dirían que no ay neçesidad de rretólicas ni philosophías, pero la verdadera causa es que como pocos o ninguno dellos las entienden, no quieren vsarlas ni escreuir las, ni que sus secretarios las vsen [...].³⁶

Por contra, para un sector importante del público, primordialmente femenino, era justamente este elemento diferenciador de la carta de amores el que les confería total crédito y prestigio socio-cultural. No en vano las mujeres habían aprendido en las novelas caballerescas y sentimentales que el hablar bien o *benedicentia* suponía siempre de forma ineludible la *veredicientia* o expresión de la verdad, de manera que el amante *benedicente* tenía que ser necesariamente honesto, honrado y bueno.³⁷ El error que comete Polandria al transferir esta valoración literaria de la elocuencia a la realidad de las relaciones amorosas, puede explicar la enorme atracción que el estilo conceptuoso de Felides ejerce en la joven protagonista, manifestado en su admirativo silencio. En efecto, Polandria no precisa entender en realidad lo que se le dice en la carta: «Ni aun hay para qué entendellas» (p. 252), porque presupone en ella la misma noble intención y la misma prestigiosa elegancia de las cartas de los amantes sentimentales y ese convencimiento hace que la misiva sea juzgada de inmediato como adecuada y bien concertada.³⁸ Además, las cartas de amores se habían convertido para las damas de la época en un instrumento tremendamente sugerente con el que entretener su ociosa monotonía y en un pretexto ideal para exhibir ingenio, poniendo a prueba sus conocimientos retóricos y su agudeza. Así, aunque la ininteligibilidad producida por el cúmulo de vericuetos estilísticos imposibiliten en este caso el debate dialéctico entre las mujeres, la interpretación apreciativa de la carta de Felides es motivo

36. Torquemada, ob. cit., pp. 79-80.

37. Trinkaus, C., «La cuestión de la verdad en la retórica y antropología renacentistas», en *La elocución renacentista*, ed. James J. Murphy, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 260.

38. Disiento en este punto del ilustre profesor Heugas (ob. cit., p. 297), quien considera que en la carta de Felides la retórica deviene en mero elemento decorativo, perdiendo su valor analítico.

suficiente del intenso regocijo de Polandria y responde convenientemente al carácter de entretenimiento que las enamoradas atribuían a la carta de amores: «tendremos un buen rato en que passar tiempo» (p. 298).

Así pues, lo verdaderamente significativo en la funcionalidad textual de la comedia es la evidencia de que la paródica carta de Felides se instituye como poderoso, eficaz y seguro instrumento de persuasiva seducción a pesar de su procaz contenido y gracias, exclusivamente, al uso de una *elocutio* preciosa y alambicada. No sólo Polandria se confiesa ambiguamente vencida —«¡Ah, Santo Dios, y qué rodear la cabeça! ya queda por él el campo» (p. 254)— sino que una observadora externa como Quincia ratifica «no le pesó a Polandria, que no lo pudo encobrir, que yo lo sentía, aunque dissimulava» (p. 267), reflexión definitivamente sancionada por el soliloquio de la propia dama en la cena XVIII: «si yo no viera la carta de Felides habiendo visto su hermosura, no desseara el corazón lo que la razón aborrece. ¡Oh, amor...» (p. 289). Por otra parte, la eficacia persuasiva del escrito amoroso se exterioriza rápidamente en un comportamiento femenino de nítido significado para el sagaz Sigeril:

nunca medre yo si ella no deve haver leído la carta, [...] ¿no viste la risa que tenían? [...], ¿tú no conoces condición de mugeres, que con quien burlan público, gozan secreto? (p. 255)

Las derivaciones argumentales ocasionadas por este segundo envío epistolar concluyen con un diálogo paralelo al que se produjo con motivo de las trobas de Felides. Los temores de Pandulfo sobre el éxito de tan intrincado estilo han sido confirmados por su enamorada Quincia y el rufián amonesta de nuevo a su joven amo en términos muy similares a los esbozados en la ocasión anterior:

Y lo porqué lo dixere es por lo que muchas vezes te tengo dicho, que des al diablo para con las mugeres comparaciones ni estilo retórico, que me dixo Quincia que no havían más entendido palabra de tu carta que antes que la leyessen. (p. 270)

No obstante, incorpora la inutilidad como nuevo y clarificador argumento en contra de la carta de amores cortesana, restringiendo así la apreciación que Boruca había hecho en general: «¿De qué sirve, señor, escrevir lo que no se ha de entender, pues no puede aprovechar?» (p. 270). Como en la escena anterior, Felides desestima estos consejos concediendo sarcásticamente: «Bien se te parece según eres sabio; yo tomaré tu parecer de aquí adelante» (p. 271).

En tercer lugar, Silva nos ofrece la carta que Sigeril hace llegar a Poncia utilizando como mensajero a un pobre que pide limosna. La escena reproduce por duplicación la misma dinámica interrogativa que se planteó

con la misiva de Felides, aunque naturalmente los papeles ahora se invierten. Aparece así una Poncia fingidamente airada ante la sola posibilidad de haber aceptado la carta —«Mal año para él, ¿de tomalla había? Antes le di de bofetadas» (p. 297)— y una Polandria que repite las mismas palabras dirigidas anteriormente por Poncia a Quincia, persiguiendo la complicidad burlona del lector: «no te tengo yo a ti por tan necia» (p. 297). La similitud de la conducta de estas jóvenes de tan diferente extracción social constata el convencionalismo y la ceremonia lúdico-burlesca de la que estaba imbuido no sólo el contenido y la forma del escrito amoroso sino incluso el preámbulo de su recepción. No obstante, el regocijo y la excitación que se apoderan de las muchachas de Silva cada vez que llega un nuevo mensaje de amor, delatan un alto reconocimiento de este tipo de escritos: «Vamos señora; y primero arriba a ver la carta de aquellos amoritos míos, para ver si trae elegancias como su amo» (p. 298).

La lectura de la carta de Sigeril es interrumpida por las audaces réplicas de la enamorada, apoyada por las contra-réplicas de la señora, cuya finalidad evidente es unas veces, desenmascarar el falso desdén de Poncia —«no te fagas ora tan santa» (p. 298)— y otras, criticar graciosamente las razones y el estilo exhibido por Sigeril, actitud diametralmente opuesta a la mantenida con motivo de la carta de Felides. En realidad, el modelo epistolar que proporciona el personaje del criado prudente reelabora eclécticamente aspectos de las dos misivas aparecidas con anterioridad en la comedia. Así, la *salutatio* ponderativa con la que se abre el escrito es una *variatio* de la usada por Zambrán y una de las fórmulas aconsejadas por Pandulfo, «Señora de mis entrañas» (p. 298), aunque a lo largo del texto se entremezclan fórmulas preceptivas y afectivas: »señora mía/señora de mi alma«. Los tópicos de la hermosura y crueldad de la dama configuran la breve *propositio*, emulando un argumento contenido ya en la carta de Felides —«Haviendo mirado tu beldad, si en la fuerça della no templas» (p. 252)—, pero mediante una disyunción excluyente que proporciona a la enunciación un vigor y una contundencia expresiva de la que carece el original: «o templa tu hermosura o tu crueldad para conmigo» (p. 298). Posteriormente, Sigeril condensa con maestría el elogio y la *commiseratio*, recursos de especial utilidad en la *captatio benevolentiae*, a la vez que evita en su exposición la simpleza del negro y la redundancia del noble. Gracias a esta elaborada concisión y a la fuerza apelativa garantizada por el uso del imperativo, el criado logra una implicación directa y total de la receptora en el mensaje y, en consecuencia, facilita su aproximación. El mismo tono conminatorio e imperativo domina el cuerpo epistolar reducido a una *ratiocinatio* bímembre comparativa. En ambos casos los miembros están encabezados por una litotes con la que Sigeril niega lo contrario de lo que pretende decir para atenuar su propia idea: «Y no seas, señora mía (p. 298) / No te acontezca (p. 299)». El primer símil empleado elabora simultáneamente temas tan tradicionales como el de la muerte

de amor y la insensibilidad de la dama: «cuando te ríes conmigo, como gato que retoça con la presa para después la matar» (p. 298). Sin embargo, acude a elementos de naturaleza tan cotidiana y vulgar que provoca la hilaridad de Polandria quien, concedora de la tópica epistolar, muestra su habilidad al tergiversar jocosamente la intención original del remitente convirtiéndola en una sutil e inaudita alusión al *topos* de modestia: «harto se humilla el cuitado en hacerse ratón». El segundo período comparativo es, en cambio, una hábil e hiperbólica recreación del tópico del *servitium amoris* mediante una alusión mitológica de mayor belleza y elegancia que la esbozada anteriormente. Así, Sigeril emplea una comparación biunívoca para reforzar y exacerbar la idea de entrega total deseando negar, en primer lugar, la semejanza entre su amada y las harpías y en segundo lugar, equiparándose a sí mismo con la imagen reflejada del ser mitológico que Poncia ha de evitar ser:

No te acontezca como a las harpías, que se matan cuando se miran en las fuentes y veen que han muerto sus propias figuras, que tal soy yo contigo, tan ocupados mis sentidos y memoria en tu hermosura tienes. (p. 299)

Aunque Sigeril se ajusta a la praxis epistolar característica de su amo acumulando los mismos tópicos y usos desarrollados por él, como la enfermedad de amor, la inevitable muerte del doliente enamorado y la crueldad y hermosura de la dama; recrea éstos de forma totalmente personal y huye, desde el punto de vista estilístico, de la recurrencia a la anfibología y a la sínquisis por lo que el resultado final de su carta difiere notablemente del de su modelo. En efecto, los argumentos manejados por el criado ostentan mayor rigor, claridad, contundencia, fluidez y concisión; y por tanto, contribuyen en mayor grado a la persuasión, auténtico objetivo de una bien concertada carta de requerimiento amoroso. Finalmente la *conclusio* epistolar apela de nuevo a los afectos femeninos a través de la *commiseratio* —«Y para que sepas, señora de mi alma, la razón que tienes de me haver piedad» (p. 299)— cuyo objetivo es preparar y asegurar la buena disposición de la enamorada ante la inminente *petitio*: «suplícote que me quieras dar lugar a que te hable» (p. 299). La franqueza y espontaneidad con la que se enuncia la petición final contrasta enormemente con las sutilezas y ambigüedades estilísticas que el resto de los amantes silvanos inserta en sus finales epistolares (Zambrán, «no me querer hazer más mal», p. 164 / Felides, «el previllejo para no acabar», p. 252 / Pandulfo, «sáneme tu piedad», p. 365). Igualmente sorprendente es la despedida que cierra el escrito. Se inicia con la misma fórmula estereotipada de las otras cartas —«y con esto acabo, besando tus manos» (p. 299)— y emula también la amplificación de Felides. No obstante, la contumaz claridad y la llaneza estilística con que se manifiesta —«hasta que pueda merecer besar tu hermosa boca» (p. 299)—, nada tiene que ver con las intrinca-

das y ambivalentes polisemias que sirvieron al noble para camuflar un contenido, sin embargo, muy próximo en su atrevimiento: «hasta que acabe en servicio mi obligación» (p. 252). Pese a esto, la violenta reacción de Poncia constata que el cierre epistolar ha sido considerado ofensivo e incluso escandaloso —«Oxte mi asno, xo que te estrego, asna coxa» (p. 299)— aunque en realidad la carta de Sigeril difiera poquísimamente de las pautas de significado ofrecidas por los personajes sentimentales. El verdadero motivo de la indignación de la enamorada no es, pues, el osado propósito de la carta sino el exceso de claridad expresiva, contraviniendo un uso ritualizado, lleno de ambages y disimulos. En esta ocasión, Poncia se apresura a romper ella misma la carta, previniendo prudentemente el peligro que supone:

Nunca, señora, pongas en aventura las cosas de veras,
por gozar de las burlas [...] ; porque quien viere la carta,
burlando della, no dexará de condenar, a bueltas de las
burlas, las veras de havella recebido. (p. 300)

Y es ahora Polandria, en un nuevo e ingenioso guiño de Silva al lector, quien desea guardarla argumentando que «era buena para la amostrar para reír» (p. 300), sin duda porque considera cómicamente ridícula la naturalidad de Sigeril, tan alejada de la retórica preciosista cortesana, a su vez susceptible de la hilaridad de las criadas.

La última carta que Silva incorpora en su *Comedia* es la escrita por el fanfarrón Pandulfo a Polandria haciéndose pasar por su señor Felides. En realidad, el criado no hace sino interpretar denotativamente las palabras de su amo obviando su intención burlesca, «Yo te prometo que si otra carta escribo que yo te la encomiende a ti» (p. 336), de forma paralela a como Quincia actuó con la apreciación de Polandria sobre la oscuridad estilística del escrito de Felides. Cuestionando otra vez la validez de la hinchazón estilística del joven, Pandulfo confiesa a Sigeril el envío de la falsa carta «para ver si aprovecha más mi germanía que su filosofía» (p. 358). Especialmente significativa es la reacción del inteligente criado, pues desconfía tanto de la artificiosidad de su amo como de la extrema simpleza del rufián. De este modo, no niega rotundamente la posibilidad de que el engaño funcione pero, expectante, recomienda ocultarlo a Felides «hasta ver cómo sale tu ardid» (p. 358). Mientras los enamorados ruan la calle de sus requebradas, Quincia aborda la entrega de la carta impositora (pp. 363-369), justificando directamente su conducta: «porque venía mucha gente la tomé» (p. 364). No obstante, la reacción de Polandria es mucho más virulenta y amenazante que en la ocasión anterior, en consonancia con las advertencias recibidas de Poncia y de Celestina, y con la reincidente liviandad que supone aceptar una segunda carta de amores: «¡Al diablo esta vellaca! Por mi vida, no estoy sino por te quebrar esos ojos, y yo's los quebraré si más con carta me venís, burlando ni de veras»

(p. 364). Experimentada, la moza de cántaro acude a la misma estrategia usada la primera vez —«¿Pues querías tú, señora, que la dexasse allí, para que la leyessen todos?» (p. 364)—, pero inesperadamente recibe una poco creíble y áspera respuesta: «Sí, y no la tomárades vos» (p. 364). Sin embargo, la inmediatez con la que la joven reclama la carta de amores evidencia la inconsistencia de su enfado y el descontrol de sus pasiones juveniles —«¿Y qué es della?, dalda acá luego» (p. 364)— exacerbadas por el alborozado júbilo con el que Poncia recibe el nuevo mensaje: «muchas déssas nos vengán, que cuanto más moros, más ganancia para reír» (p. 364). En cambio, la joven noble pugna por romper la carta, aunque la sucesión de breves y rápidas respuestas, así como la facilidad con la que finalmente se deja convencer por su criada, indican más bien un deseo incontenido de apoderarse del escrito:

Pol.— Dalacá y rasgalla he

Pon.— Pardiós, no rasgarás hasta que la veas

Pol.— Déxame, Poncia

Pon.— Pardiós, no te dexaré si no me prometes de no la rasgar hasta la leer

Pol.— Ora, que sí prometo. (pp. 364-365)

Omitiendo también las saludes preceptivas, una *adscriptio* inicial de estructura binaria copulativa encabeza la supuesta carta de Felides. La primera parte coincide exactamente con la elegida por Sigeril para su escrito a Poncia, sin embargo la segunda se excede en su vulgaridad y atrevimiento a causa de la redundante adición sinonímica: «Señora de mis entrañas y amores de mi alma» (p. 365). La inconveniencia del saludo epistolar provoca el asombro de Poncia —«¡Oxte mi asno!» (p. 365)— y de Polandria —«Ora, yo me maravillo de tan gran necedad» (p. 365). Esta reacción inicial de las mujeres se incrementará al leer la peculiar *propositio*, de tono indiscutiblemente llano, con la que Pandulfo ha resuelto su carta. La exposición del motivo epistolar sorprende no sólo por la extrema oralidad que indican el uso del deíctico, las aclaraciones superfluas y el vocativo popular sino, sobre todo, por la inusual inserción de un dibujo para clarificar el ya por sí claro sentido del texto:

Ahí te embío mi coraçón pintado en essa carta, atravesado, como verás, con essas saetas, que tal me tienes tú a mí el mío, mi alma. (p. 365)

Es evidente que la divertida idea responde al esforzado intento del patán por ofrecer al público femenino una nítidísima recreación del tópico de los *signa amoris* vertido habitualmente con gran complicación en las cartas sentimentales. Sin duda, Pandulfo actúa convencido de la efectividad plástica del gráfico frente al polisémico y oscuro valor de la palabra. Naturalmente esta cómica y grotesca deformación de la *propositio* parece

suficiente para que Polandria sepa con certeza quién ha sido el ridículo artífice de tan atípico mensaje: «Quincia, ¿esto bien lo entiendes tú? [...], pues, óyelas, que para ti son» (p. 365). La autoría se verá firmemente confirmada por el estilo exhibido en el resto de la carta. Ignorante, sin duda, de la *divisio partis* epistolar, el suplantador pasa directamente a la *petitio*, «pues tu beldad me hirió, sáneme tu piedad» (p. 365), reelaboración reductiva de los motivos usados en otras partes del escrito tanto por Felides «haviendo mirado tu beldad, si en la fuerça della no templas» (p. 252), como por Sigeril «o templa tu hermosura o tu crueldad para conmigo» (p. 298). También la *commiseratio* con la que refuerza la petición final adopta una formulación enormemente sencilla a base de una enumeración exclamativa hiperbólica de gran comicidad por su tono en extremo exagerado y por la intensiva recurrencia al pleonasma mediante construcciones paralelas sinonímicas: «¡Ay, corazón, que me muero!, ¡ay, entrañas, que me fino!, ¡ay, mi alma, que me matas!» (p. 365).

En realidad, la omisión de la argumentación responde a la postura defendida por Pandulfo a lo largo de la obra y confirmada con motivo del informe de Quincia sobre la acogida de su carta. Es precisamente en el cuerpo del escrito donde se concentran las filosofías y oscuridades con las que los nobles enamorados vuelven enojosas e inútiles sus cartas de amor ya que las mujeres «no las sienten [las filosofías] más que la mula de mi amo, sino por hazerse muy dueña y muy sabia» (p. 406). Además la concepción misma de la *argumentatio* de brillante estilo está muy lejos de la «retórica de burdel» (p. 225) que domina el mozo de espuelas, pues es indudable que se mofa precisamente de aquellas comparaciones que le resultan incomprensibles, interpretándolas ridículamente:³⁹ «¿Querría que le hablassen en el mar y en las arenas? [...] que el sol es pasado por vedriera, y el fenis que se quema» (p. 406). No obstante, la inserción de una copla como colofón epistolar delata la pretensión del rufián de suplir la parte central de la carta ya que la composición poética asume gran parte de los temas que generalmente configuran la *argumentatio* y la *narratio* del cuerpo epistolar amoroso. Así se alude, en primer lugar, al clásico elogio de la belleza de la dama —«Eres tan hecha de flores / y de perlas y açucenas» (p. 365)— seguido de los síntomas del sufriente enamorado para estimular la compasión femenina, suscitar su piedad y conseguir, por tanto, una disposición benevolente, «que me pones mil dolores/que me ponen más temores/que me han de matar tus penas» (p. 365). No falta tampoco el elogio al carácter moral de la doncella, inexplicablemente

39. Lo mismo acontece con los criados en *La Tercera Celestina o Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, donde la comparación de la carta de Lisandro, «No seas como el laurel, de que no se coge sino la verdura de el esperanza sin fruto de galaradón», origina la degradación esperpéntica de Siro, «Del laurel dijo que no se coge sino hartura de esperanza» y de Geta, «No dirá sino de panza». Muñón, Sancho de, *La Tercera Celestina o Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Joaquín López Barbadillo, Madrid, Akal, 1977, p. 15.

ausente, sin embargo, en los restantes escritos amorosos: «Linda dama en perfección, / sabida entre las discretas» (p. 365). Por último, la copla concluye aludiendo al dibujo que condensa la *propositio* epistolar: «ves ahí mi corazón / como está tan sin razón, / passado con tres saetas» (p. 365). La extrema rusticidad de la carta de Pandulfo se refleja también en la ausencia de cualquier tipo de conclusión y de despedida ya que infringe la preceptiva epistolar básica no sólo en lo relativo a la *divisio* sino también al obviar la importancia del *ethos* manifestado en la gentileza propia del cierre epistolar. Por otra parte, la supresión de un final ortodoxo muestra el escaso interés que Pandulfo atribuye a las fórmulas cortesés,⁴⁰ sin duda, porque considera que su valor persuasivo es insignificante al no aportar nada sustancial al mensaje.

Apenas finalizada la lectura, Polandria, que se encoleriza al pensar que carta de semejante estilo pretenda ir dirigida a ella, increpa ásperamente a Quincia haciendo uso de la intrincada *adnominatio* propia del lenguaje de las cartas sentimentales: «Mal año para ti, doña puerca, que esta carta sea para mí, que sus razones dan la razón de las razones que tú entiendes en la lengua de Pandulfo» (p. 365). Con todo, el contenido no es tampoco ahora el motivo de la reprobación de los jóvenes, porque realmente difiere poco del de sus requebrados. Lo que se menosprecia es el estilo llano y directo con el que se expresan los mismos sentimientos amorosos: «Que la razón de mis pensamientos bastava a ponella en la lengua, aunque faltara en el saber» (pp. 365-366). La indignación incontrolada lleva a la protagonista a confesar ahora lo que había silenciado antes, esto es, la impresión que ejerció en ella la auténtica carta de Felides. Polandria reconoce la elegancia e idoneidad del estilo usado por su enamorado y lo atribuye no tanto a sus conocimientos retóricos como a su ingenio natural, lo que no presupone necesariamente una comprensión auténtica y efectiva del mismo:

si él la escribió, ni escribiera tales necedades, que me maten, porque el instinto de su linage y casta supliera lo que la razón para escribir faltara [...] ¡Y aun cierto, las razones de la del otro día y las desta todas se quieren parecer! (p. 366)

Es evidente que la simplicidad exhibida por la carta de Pandulfo ha delatado su origen a Polandria pero también lo es que otro indicio, ajeno a la realización específicamente estilística de ésta, ha sido determinante para el descubrimiento. Una vez ausentada Quincia, la propia enamorada confiesa a Poncia haber detectado una letra diferente a la ilegible del artificioso Felides: «no tenía más que ver la letra desta con la del otro día que yo con el rey» (p. 366). De nuevo, Silva guía al lector a través de un

40. Postura contraria a la de Zambrán

laberíntico y divertido entramado de alusiones internas y le obliga a cuestionarse la auténtica intención de las críticas literarias de sus personajes. Así, la réplica de Poncia, que no pudo descifrar la endiablada letra del joven noble, no está en absoluto exenta de pícaro ironía: «Pardiós señora, que es verdad, que esta parecía de rapaz aprendiz, y la otra de galán y muy sueltamente escrita» (pp. 366-367). Además la comicidad se verá reforzada con creces al insertar inmediatamente después de la lectura de tan ridícula e inadecuada carta, la primera declaración pública y explícita que Polandria hace de su amor: «maravíllete cómo amo a Felides y más cómo me desamo por resistir el amor» (p. 369). De este modo, el autor juega con las expectativas de los lectores subvirtiendo el valor de los modelos epistolares ofrecidos, ya que es en realidad la carta de Pandulfo la que alcanza su objetivo y sentido verdadero: inflamar el amor de la dama hasta su confesión.

III.- Conclusión

Ya en su *Carta proemial* Silva anticipa el propósito de su *Comedia*, aplicable también en su totalidad al propósito de cada uno de los elementos narrativos que la integran y, de forma particular, a las cartas de amores. El autor destaca significativamente su deseo de «traer cubierto de oro de burlas y cosas aplazibles el azíbar que todos resciben en *la verdad*», así como «mostrar y sacar al natural, [...], las burlas y engaños que ansí en los namorados y sus criados suele haver» (p. 105).⁴¹ No cabe duda, por tanto, de que la diversidad estilística de las cartas planteadas por Silva pretendía dar cuenta de una realidad multiforme y plural de la práctica epistolar amorosa en la España del siglo XVI. En su obra, el mirobrigense se hace eco de la saturación y de la extravagante deformación a la que se estaba viendo sometida la carta de amores en todos los niveles sociales, trivializando la convención epistolar que había cosechado tantos éxitos en las admiradas novelas sentimentales de Diego de San Pedro. Y lo hace, como él mismo manifiesta, empleando con soltura la burla y la parodia, mediante un ingenioso entramado de complicidades con el lector, que se topa con el reto inesperado de tener que leer constantemente entre líneas.

Además, Feliciano de Silva no se limita a mostrar las nefastas modificaciones de las convenciones literarias de los modelos epistolares sentimentales sino que se esfuerza por destacar que esa degradación está estrechamente vinculada a la de las convenciones ideológicas que las sustentan. Es cierto que las cartas sirven para establecer diferencias sociales entre los personajes, pero curiosamente la autoridad en el manejo de la retórica epistolar no es reflejo en la *Segunda Celestina* de superioridad moral

41. El subrayado es mío

ni intelectual. Así, aquellos personajes que presentan mayor integridad no dominan los preceptos retóricos que rigen la correspondencia amorosa, y ni siquiera el idioma, como el caso de Zambrán; e incluso ignoran por completo el popular género, como el pastor Filnides, a quien no vemos escribir ninguna carta. Por contra, los personajes que conocen el arte epistolar presentan, en mayor o menor grado, conductas censurables. Sin duda, el lector renacentista se reiría con desenfado ante la grotesca deformación que supone la carta del cobarde e inmoral Pandulfo, pero el buen lector también disfrutaría ante el sutil sarcasmo con el que, entre la multiplicación de episodios y personajes, Silva introduce la carta del joven Felides. Y es que la artificiosa afectación que la carta del protagonista ostenta —pese a la magnánima valoración que la crítica le ha concedido—⁴² supone una singular manipulación que traiciona los modelos de la ficción sentimental y denuncia el éxito injustificable de la adulteración epistolar amorosa en la sociedad cortesana del momento. Difícilmente puede admitirse que Silva instituya como canon una carta de amor cuyo remitente muestra desde el principio un tibio y eventual sentimiento amoroso de fines poco nobles y honestos, amén de una moral constantemente desautorizada por las punzantes observaciones de sus criados.⁴³

Por último, Sigeril representa el personaje prudente, inteligente e íntegro por oposición al deshonesto Pandulfo y al irreflexivo Felides. No obstante, pese a la calidad moral del criado principal, tampoco su carta se libra de la sátira feliciana, que busca ante todo —como ya quedó dicho— «sacar al natural». Sin embargo, como en el caso de Zambrán, aquí la crítica se centra principalmente en los audaces comentarios que realizan las mujeres y, por tanto, merecen limitada credibilidad al ser susceptibles de interpretación por parte del receptor. Por otro lado, el escrito de Sigeril está directamente relacionado con el diálogo que mantiene con Pandulfo y que ocupa las páginas finales de la comedia. En él, el rufián informa sobre los resultados de su carta «que tan poco la entendieron como la otra» (p. 414). Por supuesto, Sigeril interpreta esta declaración en sentido denotativo y concluye con asombro que la falta de comprensión sólo puede deberse a la oscuridad estilística, por lo que pregunta: «¿Cómo? ¿Pusistete tú a hazer filosofías?» (p. 414). Ante la aclaración de Pandulfo —«más clara iva que ell agua» (p. 414)— el criado comprende lo ocurrido y, convertido en *alter ego* del autor, expone una auténtica teoría personal sobre el estilo epistolar: «Paréceme que podemos dezir aquí que ni oxe tan corto como las razones de Felides, ni harre tan luengo como las tuyas»

42. Ver Heugas, ob. cit., pp. 296-299; Baranda, ed. cit., pp. 69-71 y Esteban, ob. cit., pp. 42-49.

43. Como por ejemplo: «SIG.- ¿Y el autoridad de la tela de oro en tal senado? Maldito sea hombre que assí se quiere deshonnar a ssí y a los que venimos con él.[...] PAN.- Por cierto, esse hábito a lo menos que tú traes no te ha hecho con toda su riqueza la naturaleza de tu desautoridad, y mejor se podrá por ti [por Felides] dezir que el hábito no hace al monje». (XXIII, pp. 357-358).

(p. 414). Estas palabras implican, a mi modo de ver, un posicionamiento conciliador de Silva ante la pugna que se estaba produciendo en la época entre una retórica preciosista, en la que se desarrollaba desmesuradamente la *elocutio* en detrimento del contenido y de la comprensión, y la excesiva parquedad propugnada por los humanistas.⁴⁴ En este sentido, las cartas de amores que se integran en la *Segunda Celestina*, evidenciarían el parecer de los epistológrafos del siglo XVI que, como Torquemada, condenaban por igual la ampulosidad retórica y la rústica simplicidad, males endémicos de la época:

porque ay muchos que tienen vna retórica vana [...], no dizen nada, antes es todo vna confusión de palabras [...], no ha de ser torpe, ni grosero, ni el estilo tan baxo que venga a dar en otro extremo.⁴⁵

Es cierto que hacia 1530 se estaba formando «una nueva sociedad cortesana alrededor de la corte de Valladolid, no muy lejos de Ciudad Rodrigo», y que «probablemente Feliciano de Silva tenía deseos de brillar con su pluma dentro de ese ambiente».⁴⁶ Quizá también lo sea que se sirvió para ello de un estilo tan rebuscado y artificioso como acérrimamente denostado:

sin auer ningunas [palabras] superfluas ni faltosas [...], no vsando palabras ynchadas y preñadas, y retruécanos oscuros [...] no ay cosa más enojosa ni ynportuna a los oýdos de los sabios que vnos encareçimientos como los de vn autor que, hablando en amores, no sabe sino dezir: ay de mí por ti sin mj, y ay de vos por mí sin vos, y otras cosas semejantes que parecen desatinos.⁴⁷

Pero el empleo eventual de un estilo oscuro no significa necesariamente que el autor abogue siempre por su defensa. De hecho, un profundo interés de Silva por lograr la fama no explicaría satisfactoriamente la multitud de juegos alusivos y complicidades que se generan en torno a los envíos epistolares de la *Segunda Celestina* ni tampoco el tratamiento distante e irónico que Silva reserva para la carta del joven Felides, manipulando los felices hallazgos de las exitosas cartas sentimentales.⁴⁸ Gracias a la hábil y bienhumorada alternancia de uso/abuso/omisión de los preceptos retóricos epistolares, estos cuatro ejemplos de cartas reflejan a la perfección el

44. López Grigera, L., *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 58, 59 y 87.

45. Torquemada, ob. cit., pp. 71-73

46. Cravens, S.P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid, Castalia, 1976, p. 31.

47. Torquemada, ob. cit., pp. 192-193.

48. Y, no olvidemos que ninguna manipulación estilística es inocente.

talento de un autor que ha sabido presentar en clave paródica concepciones y realizaciones distintas, e incluso contradictorias, de la correspondencia amorosa renacentista. No en vano, y pese al descrédito posterior, Feliciano de Silva gozó de un enorme prestigio entre sus coétaneos, como recoge el testimonio de Jorge de Montemayor, quien lo describió así en su *Cancionero*:

su ciencia, ingenio, e gracia innumerable,
 conversación tan llana e tan discreta,

[...]

Tan abundante ingenio, e tan bien quisto,
 tan general en todo y en la parte,
 en toda humana sciencia leydo e visto.⁴⁹

Así pues, tal vez Feliciano de Silva pretendiera esconder su ascendencia conversa⁵⁰ detrás de un estilo especialmente artificioso que le permitiera realizar «una sátira mordaz de la sociedad y de la naturaleza humana»,⁵¹ pero el análisis contrastado de sus cartas de amores no deja lugar a dudas sobre su empeño por parodiar la práctica epistolar amorosa de su numeroso y diverso público y, sobre todo, por burlarse despiadada y sagazmente de la sociedad cortesana, ávida lectora de sus obras, pero a la que «él no pudo pertenecer plenamente»⁵². **

49. Citado en Cravens, *Feliciano de Silva y los elementos pastoriles...*, ob. cit., p. 51.

50. Alonso Cortés, N., «Feliciano de Silva», *Boletín de la Real Academia Española*, 20 (1933), p. 387 y Baranda, ed. cit., pp. 31-32.

51. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes...*, ob. cit., p. 36.

52. Cravens, *Feliciano de Silva y los antecedentes...*, ob. cit., p. 37.

** Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación «La representación del género en el discurso didáctico y su proyección en la ficción literaria española de la Edad Media a la temprana Edad Moderna», subvencionado por la Universidad del País Vasco (1/UPV 00027.130-H-15276/2003)

Bibliografía citada

- ALONSO CORTÉS, N., «Feliciano de Silva», en *Boletín de la Real Academia Española*, 20 (1933), pp. 382-404.
- ARISTÉNETO, *Cartas Eróticas*, ed. Rafael Gallé Cejudo, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999.
- BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rota Veneris*, Roma, Salerno Editrice, 1996.
- CAMARGO, M., *Ars Dictaminis. Ars Dictandi*, Turnhout-Belgium, Brepols, 1991.
- CAPELLANUS, A., *De amore*, Barcelona, Sirmio, 1990.
- COPENHAGEN, Carol A., «Salutations in Fifteenth-Century Spanish vernacular Letters», *La Corónica*, 12 (1983-1984), pp. 254-264.
- «The *Exordium* or *Captatio benevolentiae* in Fifteenth-Century Spanish, 'Narratio and *Petitio*' in Fifteenth-Century Spanish Letters», *La Corónica*, 14-1 (1985), pp. 6-14.
- «The *Conclusio* in Fifteenth-Century Spanish Letters», *La Corónica*, 14-2 (1986), pp. 213-219.
- CRAVENS, S.P., *Feliciano de Silva y los elementos pastoriles en sus libros de caballería*, Michigan, University of Kansas, 1972.
- *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid, Castalia, 1976.
- CURTIUS, E. R., *Literatura Europea y Edad Media Latina*, vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- CVITANOVIC, D., *La novela sentimental española*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1973.
- Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, tomo I, ed. facsímil, 1726, Madrid, Gredos, 1984.
- Diccionario Medieval Español*, tomo I, ed. Martín Alonso, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986.
- DURÁN, A., *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973.
- ESTEBAN MARTÍN, L.M., «Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco», *La Corónica*, 20-2 (1991-92), pp. 42-49.
- GUEVARA, Fray Antonio de, *Libro primero de las Epístolas Familiares*, ed. José María de Cossío, Madrid, Aldus S.A., 1950.
- HEUGAS, P., *'La Célestine' et sa descendance directe*, Bordeaux, Instituto d'Études Ibero-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1973.
- IBN HAZM DE CÓRDOBA, *El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes*, ed. Emilio García Gómez, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- LACARRA, M. E., «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*», *Celestinesca*, 13-1 (1989), pp. 11-29.
- LAUSBERG, H., *Manual de Retórica Literaria*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1966.
- LIDA DE MALKIEL, M.R., *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.

- LÓPEZ ESTRADA, F., *Antología de Epístolas. Cartas selectas de los famosos autores de la Historia Universal*, Barcelona, Editorial Labor, 1960.
- LÓPEZ GRIGERA, L., *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- MARÍN PINA, M. C., «Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares», en *La recepción del texto literario*, Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 11-24.
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de Retórica*, Cátedra, Madrid, 1988.
- MUÑÓN, Sancho de, *La Tercera Celestina o Tragicomedia de Lisandro y Roselía*, ed. Joaquín López Barbadillo, Madrid, Akal, 1977.
- MUÑOZ MARTÍN, N., *Teoría epistolar y concepción de la carta en Roma*, Granada, Universidad de Granada, 1985.
- MURPHY, J.J., *La Retórica en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- NAVARRO GALA, M.J., «La eficacia de la retórica ornamental en la carta de amores: la carta de Felides» en *La correspondencia en la Historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar. Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita (Alcalá de Henares, 9-13 de julio de 2001)*, vol. I, eds. Carlos Sáez y Antonio Castillo Gómez, Madrid, Calambur, 2002, pp. 247-259.
- OVIDIO, *Arte de Amar. Amores*, ed. Vicente Cristóbal López, Barcelona, Planeta De-Agostini, 1995.
- SEVERIN, D.S., «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de oro*, 3 (1984), pp. 275-279.
- SILVA, Feliciano de, *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Manual de escribientes*, ed. M. Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo XXI, Madrid, 1970.
- TRINKAUS, C., *La cuestión de la verdad en la retórica y antropología renacentistas*, en *La elocución renacentista*, ed. James J. Murphy, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 247-262.



NAVARRO GALA, María Josefa, «La parodia de la carta de amores en la *Segunda Celestina*», *Celestinesca* 28 (2004), pp. 69-99.

RESUMEN

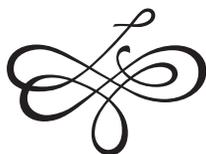
Feliciano de Silva en su *Segunda Celestina* sigue el tratamiento burlesco del amor que hizo Rojas, pero a través de las cartas de amores que se intercambian tres parejas de extracción social muy diferente. Silva muestra así la extravagante deformación de este género epistolar, que tantos éxitos había cosechado en las admirables obras de Diego de San Pedro, a la vez que ofrece un jocosos muestrario epistolar del que se sirve para denunciar su trivialización y degradación moral.

PALABRAS CLAVE: *Segunda Celestina*, género celestinesco, retórica, epistolografía, carta de amores, literatura paródica, Renacimiento.

ABSTRACT

Feliciano da Silva, in his *Segunda Celestina* takes up Rojas's burlesque treatment of love through the love letters exchanged by three couples belonging to widely different social extractions. Silva exposes the extravagant deformation suffered by this epistolary genre, that had brought about considerable success to Diego de San Pedro, and offers a comic epistolary survey denouncing its trivialization and moral degradation.

KEY WORDS: *Segunda Celestina*, celestinesque genre, rhetoric, epistolary science, love letters, parodic literature, Renaissance.





La *Celestina* camino de América. El libro en circulación en la Carrera de Indias (siglos XVI-XVII)¹

Pedro J. Rueda Ramírez
UNED

...la obra que de manos de la aduersa fortuna con mayor perpetuydad se escapa es la escriptura, pues siempre habla y pregona las memorias de los que en ella se contienen, y assi los refresca a cabo de mil años como el día primero...

(Pedro de Medina. *Libro de la verdad. Donde se contienen dozientos dialogos que entre la Verdad y el hombre se tractan sobre la conuersion del peccador*. Impresso en Seuilla en casa de Sebastian Trugillo impressor, 1563. Fol. 3r.)

El éxito de *La Celestina* tras su publicación ha sido objeto de un debate interesante, el análisis de Chevalier insistía en una continuidad, de tal manera que su fama «*pervive hasta mediados del siglo XVII por los menos*». ² Tal fama proviene, en buena medida, de su éxito editorial. En este aspecto insiste Russell ya que libreros e impresores lograrían hacerse con un «verdadero tesoro» textual que manipularon en diversas ocasiones, como queda claramente de manifiesto en la edición de Salamanca de 1570. En el prólogo el librero Simón Borgoñón indicaba que imprime la obra corregida y enmendada por «doctos» e impresa «en forma y en letra nueva», esto es, en letra cursiva. Las cifras recogidas por Russell elevan la cifra de ediciones en castellano a 109, entre la impresión burgalesa de 1499 y 1634. ³ Una cifra que puede revisarse a la baja pues incluye menciones a ediciones hoy día pérdidas. Serés afirma que «conocemos casi noventa

1. Este trabajo ha sido posible gracias a una Beca Redes Atlánticas de la Fundación Carolina.

2. Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, p. 138.

3. Peter E. Russell, «Introducción» en Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 16-26.

ediciones en castellano, impresas entre 1500 y 1644 en España, Italia, Francia, los Países Bajos y Portugal». ⁴ Sea cual fuere la cifra final se intuye lo sustancioso del negocio librero, que intentaremos detectar e investigar en su conexión con América.

Las notables dificultades de reconstrucción de las sucesivas ediciones iniciales (los pies falsos como el de «Sevilla, 1502» ⁵ o las dificultades para fijar en 1499 la primera edición), ⁶ no nos interesan tanto como las sucesivas ediciones de la segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVII. Estas ediciones renovadas, intervenidas editorialmente, serán las que se remitan a tierras americanas mayoritariamente. La lista elaborada por Penney recoge un total de 57 ediciones en castellano, alguna de ellas dudosa, entre 1550 y 1634. ⁷ Al agruparlas por años el resultado es revelador: entre 1550-1575 salen de las prensas 29 ediciones, entre 1576-1600 un total de 19 ediciones y, entre 1601-1634, nada más que 9. La paulatina caída del número de ediciones afectaría también a la circulación del libro pues a falta de nuevas impresiones no se reactiva el circuito de distribución y el libro iría, poco a poco, desapareciendo de los surtidos y lotes de libros intercambiados entre libreros.

Nos centraremos en la circulación de la oferta editorial celestinesca. La hipótesis de una circulación considerable de la obra deberíamos verificarla con inventarios de librerías, acuerdos de compra-venta de mercaderes de libros, o localizando la *Celestina* en las listas de libros embarcados en la Carrera de Indias para distribuirse en tierras americanas. Esta última fuente, poco utilizada, a pesar de los interesantes prismas que ofrece, nos permite tener una amplia panorámica de la «vida» en distribución de un libro. Lo cual nos da una visión diacrónica que se opone al corte de un inventario *post-mortem*. El caso de la *Celestina* permite poner a prueba una fuente seriada que hemos utilizado en nuestra Tesis Doctoral. Estudiamos el negocio del libro en los registros de los navíos de las flotas y galeones atlánticos. ⁸ La serie de legajos del Registro de Ida de Navíos de la Casa de la Contratación de Sevilla del Archivo General de Indias de Sevilla

4. Guillermo Serés, «Fortuna editorial», en Fernando de Rojas, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000, p. LXXXV.

5. Charles Faulhaber, «The Heredia-Zabalburu copy of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, «Sevilla, 1502» [i.e. Rome: Marcellus Silber, ca. 1516]», *Celestinesca* 16, 1 (1992), pp. 25-34.

6. Jaime Moll, «Breves consideraciones heterodoxas sobre las primeras ediciones de la *Celestina*», *Voz y letra*, 11.1 (2000), 21-25. Un estudio detallado de las ediciones en Frederick John Norton, *Printig in Spain, 1501-1520*, Cambridge, 1966, pp. 151-169. El texto de Norton traducido queda recogido en la recopilación *Estudios sobre la 'Celestina'*, ed. de Santiago López-Ríos, Madrid, Istmo, 2001, pp. 39-55.

7. Clara Louisa Penney, *The book called Celestina in the Library of The Hispanic Society of America*, New York, 1954, pp. 52-85 y 106-111.

8. Un avance de esta investigación en P. J. Rueda Ramírez, «La circulación de libros entre el viejo y el nuevo mundo en la Sevilla de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII», *Cuadernos de Historia Moderna*, 22 (1999), 79-105. Ver también C. A. González Sánchez, *Los mundos del libro. Medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1999.

refleja a la perfección la complejidad de la maquinaria burocrática puesta en marcha para un efectivo control del tráfico de mercancías. La Corona española no logró un control total, pero los funcionarios reales realizaron un registro de cada navío que iba a América. De tal manera que podemos reconstruir quién, cuándo, a dónde y cómo se llevaron los libros a los virreinos del Perú y México.⁹ Esta fuente es conocida desde el trabajo pionero de Rodríguez Marín.¹⁰ La senda fue seguida de manera ejemplar por Irving A. Leonard y Torre Revello.¹¹ En este trabajo no repetiremos las referencias a *LC* allí recogidas pues han sido cuidadosamente recopiladas por Snow.¹² Nuestra intención es ofrecer una muestra de envíos de *LC* y algunas de sus secuelas interrogando a la base de datos construida con una muestra de memorias de libros declarados en las hojas de carga de los barcos de la Carrera de Indias. Más adelante detallaremos las características de nuestra muestra de listas de los años 1594 a 1649. No agotamos la fuente mencionada del «Registro de Ida de Navíos», ni en la vertiente cronológica ni en exhaustividad pues aún quedan expedientes no revisados y no hemos volcado a la base de datos todas las listas localizadas. Es un trabajo complejo que esperamos desarrollar en los próximos años, por ahora podemos dar a conocer una muestra de 36 casos.

Antes de adentrarnos en estos envíos a América convendría revisar el fondo de algunas librerías sevillanas de finales del *xvi*. Al fin y al cabo antes de embarcarse los libros llegaban a los almacenes de la calle «Génova» donde se encontraban buena parte de las tiendas de libros. Quizás encontremos *LC* revisando los anaqueles y cajas, aunque es necesario aclarar que no es fácil localizar inventarios. Dos casos dados a conocer recientemente nos servirán de referencia. Nos referimos a la presencia de *LC* en la librería granadina de Martín de Salvatierra (1571), que contaba con 8 ejemplares, y en la librería de Francisco García (1583), con 39 ejemplares.¹³

9. P. J. Rueda Ramírez, *El comercio de libros con América en el siglo xvii: El Registro de Ida de Navíos en los años 1601-1649*, Tesis Doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002. El tráfico de libros ha sido revisado también por C. A. González Sánchez, «Un océano de libros: La Carrera de Indias en el siglo *xvi*», en *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, coord. Manuel Peña, Córdoba, Universidad, 2001, pp. 233-254.

10. Francisco Rodríguez Marín, *El «Quijote» y Don Quijote en América*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1911.

11. Irving A. Leonard, *Romances of chivalry in the Spanish Indies with some «Registros» of shipments of books to the Spanish colonies*, Berkeley, 1933; *Books of the Brave*, ed. Rodela Adorno. Berkeley, 1992; José Torre Revello, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación Española*, Buenos Aires, 1940.

12. Joseph T. Snow, «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*, 1499-1822», *Celestinesca*, 21 (1997), 115-172; «Historia de la recepción de *Celestina*, 1499-1882. II (1499-1600)», *Celestinesca* 25, 1-2 (2001), 199-282.

13. Jesús Montoya Martínez, «La presencia de *Celestina* en las librerías de finales del *xvi* (del uso y consumo de *La Celestina*)», *Celestinesca*, 23 1-2 (1999), 35-42.

Como era de esperar encontramos librerías sevillanas con ejemplares de *LC*. Es el caso del almacén de Juan Lippeo, un flamenco afincado en la ciudad que muere en 1582. El inventario de sus bienes, realizado a instancias de los Bellere de Amberes, para los que trabaja Lippeo, como su representante, cuenta con 736 títulos diferentes e incluye estos dos asientos:

2 duo Celestina en romance. Reliure: basane.
1 vna Tragicomedia de Calisto. In 12°. En romance. Bl.¹⁴

En el fondo de librería de Lippeo figuran también cancioneros, romances, libros de caballerías, la *Diana* de Montemayor o *El Patrañuelo* de Juan de Timoneda. En cualquier caso forman un conjunto muy limitado ya que la mayoría corresponden a obras religiosas, de teología o de derecho canónico.

Los apoderados de los Bellere llevaban tiempo en Sevilla. En 1562 trabaja para ellos el flamenco Juan Senate, este se concierta con Francisco de Aguilar para entregarle 78 títulos que traerá de Flandes. Aguilar pagaría los precios «que de allá vinieren... más me paguéys a treynta por ciento por las costas e ganancias».¹⁵ Es interesante traerlo a colación porque Francisco de Aguilar, librero sevillano, tenía una tienda impresionante con más de 4.306 ejemplares en 1574. En este caso no aparece ninguna referencia a *LC*. Lo cual no quiere decir que no se encontrara el libro en los años anteriores; al fin y al cabo Francisco de Aguilar fue un negociante habitual de la Carrera de Indias, con importantes negocios de venta de libros y toda clase de mercancías, no es casualidad que posea la mitad del navío *San Juan* que va en la flota de Tierra Firme de 1574.

Los envíos de finales del siglo XVI

Es hora ya de pasar a revisar los registros con libros enviados a América. En un primer arco cronológico abarcaremos el período 1594-1600, en estos años realizamos una cata para localizar envíos de los libreros Mexía.¹⁶ Es un estudio parcial de la fuente del Registro de Ida de Navíos

14. Klaus Wagner, «Flamencos en el comercio del libro en España: Juan Lippeo, mercader de libros y agente de los Bellere de Amberes», en *El libro antiguo español*, vi: *De libros, librerías, imprentas y lectores*, eds. P. M. Cátedra y M^a. L. López-Vidriero, Salamanca, 2002, pp. 431-497 (asientos números 122 y 851). Los contactos con Amberes permitieron un tráfico de libros frecuente, como recoge Vicente Bécares Botas, *Arias Montano y Plantino. El libro flamenco en la España de Felipe II*, León, Universidad de León, 1999.

15. Carlos Alberto González Sánchez y Natalia Maillard Álvarez, *Orbe tipográfico. El mercado del libro en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI*, Gijón, Trea, 2003, pp. 39-64.

16. P. J. Rueda Ramírez, «Los libreros Mexía en el comercio de libros con América en los últimos años del reinado de Felipe II», en *Felipe II (1598-1988). Europa y la monarquía católica*, dir. José Martínez Millán, Madrid, Parteluz, 1998, t. IV, pp. 477-496.

en el que investigamos con detalle 59 expedientes de barcos de la flota de Nueva España. Los libreros Mexía cargaron libros en 23 ocasiones pero, evidentemente, otros muchos cargadores realizaron declaraciones de libros. Por lo tanto, sólo podemos ofrecer una panorámica parcial del envío de *LC*. El libro lo declaran los libreros sevillanos Diego y Fernando Mexía en 1594, 1597 y 1600 en seis casos, sumando 20 ejemplares. El conjunto de 23 envíos alcanza los 8.581 ejemplares, lo cual deja a *LC* en un limitado porcentaje de un 0,23%. En el terreno de las obras de literatura de estos envíos los libros más frecuentes son los cancioneros y romanceros, y entre las obras en prosa destaca el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán del que se envían 83 ejemplares en 1600. Un dato interesante es el precio del libro. Del total de 23 listas únicamente tenemos valorados título a título dos envíos de 1599 y 1600; precisamente en este último año el librero Fernando Mexía declara que *LC* vale tres reales. El estudio conjunto de estos dos envíos tasados (el primero de 195 títulos, con 932 ejemplares, y el segundo, de 134 títulos, con un total de 468 ejemplares) revela que estos tres reales son un precio habitual, de hecho en la estructura de la inversión se observa que valen tres reales un total de 258 ejemplares y que se sitúan en el tramo de valor de 1 a 9 reales un total de 855 ejemplares de estas dos listas. Valen tres reales la «Nouena [parte] de los Romanceros», un libro clásico como el «[Marco] Tulios [Cicerón] de ofisis en papelones» o los «Emblemas Alciato en badana». Aun así hay que aclarar que el precio del libro en Sevilla no resultaba, claro está, el mismo que en México, ya que los elevados costes de transporte y las comisiones elevaban el precio. Nada más tocar tierra las mercancías podían incrementarse en las ferias desde un 30% hasta llegar a más de un 50%. En cualquier caso el precio que figura en otros envíos marca un mínimo de dos reales y un máximo de cinco reales. En dos reales declaran *LC* el mercader Juan de Ocaña y el librero Melchor González, en 1603 y 1604, respectivamente. En cinco reales únicamente la encontramos en un envío de Santi Fantoni de 1603, pero es algo excepcional y un tanto peculiar.

Los envíos del siglo XVII

Los libreros Mexía continuaron sus negocios librarios con América hasta 1610, aproximadamente, momento crítico para muchos negocios, tras las sucesivas quiebras y el cierre de los últimos almacenes de Medina del Campo, ciudad que suministraba de forma regular libros a las tiendas sevillanas. En el siglo XVII la muestra de registros de navío investigada es notablemente mayor: se analizan 759 expedientes de navío de los años 1601-1650. En ellos localizamos 701 hojas de registro en las que se declaran cajones de libros, aunque únicamente en 576 ocasiones se especifican

los títulos que van a América. Los casos que citaremos provienen de esta muestra.

Volvamos a Diego Mexía, un librero consolidado en la ciudad que negociaba desde 1560. En 1602 remite al librero mexicano Pablo de Ribera un lote de 81 títulos que incluye «5 celestinas en badana»,¹⁷ es decir, con su encuadernación en piel, lo cual es bastante habitual pues buena parte de los libros remitidos a América ya iban encuadernados, aumentando así su valor. Es la última vez que localizamos a Diego Mexía remitiendo *LC*, pues el año siguiente, 1603, remitió dos lotes a Pablo de Ribera sin incluir esta obra. Quien toma su relevo es su hijo Fernando Mexía que carga el libro en 1603 junto a otros 172 títulos que suman en total 1.144 ejemplares.¹⁸ Unos años más tarde, en 1606, Fernando Mexía sigue con los negocios familiares en Nueva España y consolida la relación con Pablo de Ribera. Este año le remite tres lotes, de 114, 286 y 105 títulos en cada caso, en total nada menos que 1.084 ejemplares. En dos de estos lotes incluye «2 Selestinas» y «6 Celestinas en papelones»,¹⁹ dando salida al *stock* de la tienda de forma paulatina, repartiendo en distintos envíos un número pequeño de ejemplares en cada caso.

Cambiando de librería conviene ahora comprobar la participación del sevillano Melchor González en la distribución de *LC*. Este vecino de la collación de Santa María, en pleno centro de la capital hispalense, aparece cargando libros entre los años 1602-1621. Es un factor habitual de la Carrera de Indias. En realidad sus listas son auténticas declaraciones mercantiles, pues detalla los libros como si fuera un catálogo de venta indicando el tamaño o si son libros «aora nuevos» como hace al indicar «Biulias vulgatas de las nueuas». De este modo la memoria detallada de títulos es una suerte de muestrario que da fe de los bienes registrados, de tal manera que cualquier futura reclamación judicial se hiciera en base a este documento. De hecho fue utilizado en los pleitos ante la falta de honestidad de un maestro, la pérdida por un naufragio, etc. Nos interesa González porque es un caso típico de librero de la Carrera de Indias. En 1602 declaraba «4 Celestinas 12^o», al poco tiempo en 1604 «1 Celestina en 2 reales» y en 1605 vuelve a declarar «2 Zelestinas en pequeño de a doze».²⁰ Un tamaño manejable, de faltriquera, que facilitaría el manejo del libro y su lectura. La falta de cualquier dato tipográfico dificulta la identi-

17. AGI. Contratación, 1141. *El Espíritu Santo*, f. 71. El colectivo de libreros mexicanos en Emma Rivas Mata, «Impresores y mercaderes de libros en la ciudad de México, siglo XVII», en *Del autor al lector. I. La historia del libro en México y II. La historia del libro*, coord. Carmen Castañeda, México, CIESAS, CONACyT; Miguel Ángel Porrúa, 2002, pp. 71-102.

18. AGI. Contratación, 1142. *N.S. de la Candelaria*, f. 102.

19. AGI. Contratación, 1148. *San Miguel*, f. 66. 1149. *Santa María de la Rosa*, f. 198. La razón del protagonismo de Fernando Mexía no es otra que la muerte de su padre el 23 de septiembre de 1605. Archivo Parroquial de El Sagrario. Libro I de defunciones, 1604-1605, f. 116v.

20. AGI. Contratación, 1141. *El Espíritu Santo*, f. 63 y 1145A. *El Espíritu Santo*, f. 342.

ficación de las ediciones. Ahora bien estos libreros suelen embarcar con frecuencia libros recién editados, con la finalidad de colocarlos antes que sus rivales. Es el caso de González que remite a México junto a *LC* otros libros como los «Sermonarios de Panigarola» en 1602; precisamente los *Discursos* de Francisco Panigarola se editaron en Salamanca en 1602. Esto nos hace sospechar que las ediciones de *LC* enviadas por González puedan ser bien la de Sevilla, 1599; Madrid, 1600; [Leiden], 1601 o Madrid, 1601 sin que podamos afinar mucho más. El librero Melchor González carga la *LC* en 1602 a México, en 1604 a Puebla de los Ángeles y en 1605 en los galeones de Tierra Firme. Los lotes que remite son de 62, 120 y 76 títulos respectivamente. El más voluminoso de todos es el de 120 títulos (suman 779 ejemplares) que debe recibir en Veracruz su compadre Pedro Sánchez de Lorenzana. Unos años después Lorenzana colabora de nuevo con González que le carga 187 ejemplares que debe hacer llegar al librero mexicano Jaime de Robles en 1613.²¹

Entre los cargadores de *LC* también destacan varios mercaderes. Los hombres de negocios ligados a la Carrera de Indias trafican con toda clase de bienes, un mismo cargador puede registrar vino, especias, telas carísimas o mercería. El resultado es un abigarrado, variado y diversificado intercambio atlántico, de tal manera que puede cargarse desde una rueda a todo un carro, no hay límites. La actividad comercial no tiende a la especialización, un negociante de la Carrera de Indias trafica con toda clase de mercancías. Ante la necesidad de transportar mercancías aparecen intermediarios de todo tipo, de igual modo que hoy día surgen agencias de importación o navieras. Los mercaderes estaban dispuestos a comprometerse con la entrega en destino de los bienes, registrarlos en los navíos y asegurarlos de forma adecuada. Los mercaderes españoles, los peruleros y los comerciantes extranjeros intervienen de forma decisiva en todo el tráfico comercial del libro.

Diego Correa es un mercader que obtiene licencia para viajar a Lima en 1600, al poco tiempo sus contactos fructifican. Los mercaderes limeños le confían plata americana para negociar en Sevilla y carga en los galeones de Tierra Firme de 1605 mercancías que valen millones de maravedíes. Es un caso ejemplar. En 10 ocasiones registra libros y de ellas en tres listas va *LC*. Veamos los registros de un barco, en concreto *Nuestra Señora del Rosario*, una nao de 350 toneladas. En este caso Correa carga pequeños lotes para particulares, en concreto 26 títulos para Juan de Montoya, vecino de Lima, «de los pesos de oro que de su cuenta son a cargo del dicho Diego Correa»; otros 33 títulos para Pedro González de Contreras, escribano de Lima. Además registra un lote de «30 istorias despaña del padre Juan de Mariana» que le son entregadas por el propio autor para que las haga llegar a Lima. Llegamos al caso que nos interesa ahora, los envíos con *LC*.

21. AGI. Contratación, 1160. *N.S. de los Remedios*, f. 149.

En los envíos más voluminosos, uno de 117 títulos y otro de 119 títulos aparece *LC*.²² En ambos casos se trata de negocios de librería, aunque no podamos precisar con exactitud los propietarios más allá de intermediarios o testaferros, únicamente se cita al doctor Juan Núñez Mexía. El tercer caso de presencia de *LC* en envíos de Diego Correa va en otro navío en un envío de 118 títulos, de nuevo un negocio de librería, «por quenta y riesgo del doctor Juan Núñez Mexía vecino de aquella ciudad [Lima] cuyos son y por cuya quenta y riesgo van procedidos de hazienda suya que vino el año pasado de seiscientos y tres».²³ El asunto es interesante. En estos dos casos citados Juan Núñez Mexía aparece como destinatario, precisamente de dos envíos que suman 668 ejemplares en total. Es muy posible que ambos envíos con *LC* pertenezcan al mismo propietario y se remitieron en dos navíos para evitar una pérdida total del negocio en caso de naufragio. En cualquier caso lo más revelador del caso es la presencia de *LC* en negocios de librería. Es un buen indicador de la vitalidad del libro y las posibilidades de negocio que ofrece para los libreros. Mientras esto ocurrió el libro se mantuvo en el circuito del negocio atlántico.

En algún caso *LC* forma parte de un lote de menudencias, por ejemplo, en el envío del impresor sevillano Alonso Rodríguez Gamarra a Santo Domingo en 1607, en el que van:

Lazarillos [de Tormes], Comedias del sordo [Lope de Rueda], Comedia Caestina, Donzella Teodor... y otros semejantes.²⁴

Este fenómeno ayudaría a explicar su amplia difusión, pues estos lotes logran alcanzar una distribución notable a través de tiendas de cajón, buhoneros o bien las propias librerías que no tenían mayores problemas en la venta de estos textos. Es más, resulta revelador encontrar *LC* encuadrada junto a un lunario, libro este habitual en los envíos de menudencias y librillos, en la biblioteca barcelonesa de Francesc Terré en 1538.²⁵

La literatura del Siglo de Oro ocupa de forma aventajada el espacio editorial. La literatura de la primera mitad del siglo XVI es sustituida ampliamente por la comedia, la novela y la poesía devota publicada desde los últimos años del reinado de Felipe II en adelante. Es un cambio revelador que también afecta al negocio editorial ligado a *LC*, poco a poco la singular obra anónima que alimentaba toda una sarta de representaciones celestinescas de temas y personajes va desapareciendo de los estantes de las librerías. Es un fenómeno paulatino que podemos fechar a partir de los envíos a los virreinos. Observamos un rebrote en los envíos a

22. AGI. Contratación, 1145A. *N.S. del Rosario*, f. 100 y 103.

23. AGI. Contratación, 1145A. *El Espíritu Santo*, f. 167.

24. AGI. Contratación, 1150. *Santo Tomás*, f. 88.

25. Manuel Peña Díaz, *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997, p. 129.

América de *LC* en 1609, 1612, 1621, 1633 y 1640 ligado, a todas luces, a las nuevas ediciones de Zaragoza, 1607, Madrid, 1621 y Madrid, 1632. Es algo que debemos analizar con detalle. En 1609 se declaran «2 Celestinas 12^o» remitidas a México en un envío comercial y en 1612 un escueto asiento indica tan sólo «Celestina»; este caso es singular, pues se trata de una biblioteca privada de un letrado. El fiscal limeño Cristóbal Calvo Santillán recibe un lote de 116 títulos que forman su biblioteca jurídica profesional y algunas obras de literatura elegidas con sumo cuidado para acompañarle en tierras americanas. En su selección hay un regusto clásico pues toma obras apreciadas por el humanismo como la *Historia etiópica de los amores de Teagenes y Clariquea* de Heliodoro o un asiento con un libro de «Petarca» (probablemente los *Sonetos*), además lleva la «Arcadia de Sannazaro». Nuestro fiscal es un lector con predilección por textos humanistas pues tiene, además de *LC*, las «Obras de [Fernán Pérez de] Oliua y Morales» (Cordoua, 1586) y los «Commentarios de los reyes yncas Garcil.» Esto último es interesante: se trata de la primera parte de los *Comentarios* de Garcilaso de la Vega publicada en Lisboa en 1609, es más, lleva un lote de libros de historia sobre tema americano. Calvo Santillán es más bien la excepción pues su biblioteca, formada en una larga carrera profesional, conecta más con las de la centuria anterior. En todo caso la *LC* no vuelve a citarse en los envíos de la Carrera de Indias hasta 1621, un salto revelador. Este año va en dos listas de Melchor Torres de la Cámara, un mercader que se encarga de registrar libros por cuenta de Blas López Serrano. Es probable que los asientos «2 Celestina» y «3 Celestina» que declara correspondan a restos de la edición madrileña de 1619. Tras este envío en la flota de Nueva España se produce otro salto, a 1633, en este año encontramos otra vez *LC* en el envío de 22 títulos realizado por el librero Francisco Belleró. En concreto se anota «Celestina corregida».²⁶ La prevención resultaría necesaria al editarse en 1632 el nuevo índice de libros prohibidos de Zapata y, también porque en este caso Belleró carga libros a México que figuran registrados por cuenta y riesgo del Procurador General de los jesuitas en Sevilla, el P. Fabián López.²⁷

La última referencia a *LC* en las listas de los años 1601-1649 la encontramos en un navío de los galeones de Tierra Firme de 1640. Una breve anotación da cuenta del registro de «3 Selestinas» junto a otros 285 títulos

26. AGI. Contratación, 1179. *Jesús, María y José*, f. 36.

27. Los problemas con la censura inquisitorial en Otis H. Green «The 'Celestina' and the Inquisition», *Hispanic Review*, xv (1947), 211-216. Más recientemente se ocupa de este asunto Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España, 1478-1834*, Madrid, 1980. Transcribe documentos de principios del xvii que arrecian contra *LC* Luis Rubio García, *Estudios sobre 'La Celestina'*, Murcia, Universidad de Murcia, 1985, pp. 283-296. La vigilancia en aduanas y puertos andaluces es analizada en nuestro trabajo «La vigilancia inquisitorial del libro con destino a América en el siglo xvii», en *Grafiás del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos xvi-xviii)*, coords. C. A. González Sánchez y E. Vila Vilar, México, F.C.E., 2003, pp. 140-156.

además de 50 «sermones varios» y 270 «comedias varias». El lote alcanza más de mil quinientos ejemplares cargados por Duarte Álvarez Osorio, un personaje que actúa como factor del cual poco más sabemos; sin duda acompañó las cajas de libros desde tierras castellanas hasta su entrega, en un negocio arriesgado. En esta ocasión *LC* tiene como compañeros de viaje libros recién salidos de las prensas madrileñas como la «Sanctidad de Adan» (Madrid, 1639) de Luis de Aparicio o la *Lira de las musas* (Madrid, 1637) de Gabriel Bocangel. Álvarez Osorio es un intermediario que se encarga de registrar diversas obras de todo tipo, desde las «Novelas [morales] de [Juan Izquierda de la] Piña» (Madrid, 1624) a libros morales, jurídicos o religiosos. Es un elenco para públicos de distinto paladar, que tiene pizcas de todo, desde las recomendaciones del «Noble perfeto» de la Condesa de Aranda publicado en Zaragoza en 1639 a la «Dorothea de Lope» (Madrid, 1632).²⁸

La estela celestinesca

Las repercusiones de *LC* indican un impacto amplio. Un aspecto a tener en cuenta se refiere a las secuelas de esta obra, a las que pueden referirse algunos de los asientos. Un autor prolífico como Jerónimo Alonso de Salas Barbadillo trató el tema celestinesco en varias obras suyas, en 1612 se publica *La hyia de Celestina* (Zaragoza, Viuda de Lucas Sanchez, 1612; Lérida, Luys Manescal, 1612), también publicada como *La ingeniosa Elena* (Madrid, Juan de Herrera, 1614) o, de nuevo, como *La hija de Celestina* (Milán, Iuan Bapt. Bidelo, 1616). En todos los casos se trata de una edición en 12º, al igual que la mayoría de las ediciones del xvii de *LC*. No parece una mera casualidad. Esta obra no figura en los envíos a América hasta 1621 remitida junto a otra obra de Salas Barbadillo titulada la *Comedia de la escuela de Celestina*. Esta última obra, para Brownstein una «comedia en verso»²⁹ y para Costa Ferrandis «obra dialogada»,³⁰ es la que aparece con más frecuencia, en seis ocasiones, todas de 1621. El hecho es contundente: todas las citas de las obras de Salas Barbadillo relacionadas de forma directa en su título con *LC* aparecen en la flota de Nueva España, en envíos de mercaderes, que remiten la recién editada *Comedia de la escuela de Celestina* (Madrid, 1620). En adelante ambos libros desaparecen de los envíos. En la siguiente tabla podremos apreciar mejor la relativa circulación de las obras de Salas Barbadillo y situar las de temática celestinesca en su contexto.

28. AGI. Contratación, 1179. *N. S. del Rosario y la Antigua*, f. 29.

29. Leonard Brownstein, *Salas Barbadillo and the new novel of rogues and courtiers*, Madrid, Plator, 1974, cap. iv, pp. 79-94, *La hija de Celestina* [1612].

30. A. J. de Salas Barbadillo, *La ingeniosa Elena (La hija de Celestina)*, Edición de Jesús Costa Ferrandis, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1985.

Obras de A. J. de Salas Barbadillo en los envíos de 1601-1649

	Total de asientos en las memorias por decenios						
	1ª ed.	1611-1620	1621-1630	1631-1640	1641-1650	Ejemplares	
La hija de Celestina	1612	-	1	-	-	-	s. e.
El caballero puntual 1ª parte	1614	1	-	-	-	-	s. e.
Corrección de vicios	1615	3	-	-	-	-	8
Rimas castellanas	1618	-	1	-	-	-	2
El caballero puntual 2ª parte	1619	-	3	-	-	-	25
El caballero perfecto	1620	-	4	-	-	-	13
Casa del placer honesto	1620	-	1	-	-	-	50
Escuela de Celestina	1620	-	6	-	-	-	32
El sutil cordobés Pedro de Urdemalas	1620	-	7	-	-	-	8
El sagaz Estacio marido examinado	1620	-	12	-	-	-	138
La sabia Flora Malsabidilla	1621	-	4	-	-	-	53
Don Diego de Noche	1623	-	1	1	-	-	s. e.
La Estafeta del Dios Momo	1627	-	-	1	-	-	s. e.
Total		4	40	2	0		329

La tabla anterior recoge las 13 obras de Salas Barbadillo que localizamos en la muestra de 1601-1649, si bien los libros de este autor aparecen tan sólo en los años que van de 1615 a 1634. Sorprende, un tanto, no volver a encontrar rastro de estas obras en los años cuarenta del siglo xvii. La crítica literaria tendrá, si lo tiene a bien, que corregir todo un complejo entramado explicativo en torno a su influencia, pues resulta evidente que tuvieron una difusión editorial limitada. La fuente que manejamos revela una distribución escasa, tan sólo 45 asientos de estas obras en veinte años, con un total de 329 ejemplares declarados, si bien una parte de las listas no indican el número de ejemplares que van embarcados. En cualquier caso hay una estrecha relación entre producción y distribución inmediata que ya hemos visto en el caso de la «escuela de Celestina» pero que se da en otras obras. En la misma flota de Nueva España de 1621 encontramos *Cinquenta marido desaminado* cargados por Bernardino de Morales, *27 Marido examinado* por Bartolomé Gómez y 20 más registrados por Melchor Torres de la Cámara. En resumen, la mayor circulación es inmediata a la salida de las prensas. Es algo que hace dudar del éxito editorial de estas obras, pues no perviven en el mercado más que un corto espacio de tiempo.

Conclusión

Chevalier encuentra *LC* en 9 bibliotecas (entre 1537 y 1684) resultando sus propietarios «caballeros cultos y lectores doctos». ³¹ A raíz de los estudios sobre historia del libro e inventarios *post-mortem* esta cifra podría ampliarse y, probablemente, encontraríamos el libro en un espectro social diversificado. Un aspecto este debatido, sobre el que encontramos la visión, un tanto idealizada, de Berndt-Kelley que encontraba que *LC* era una obra «que devoraba el público lector en general, público que incluía hasta a los soldados que acompañaban a los conquistadores de América». ³² En cualquier caso no es ahora el momento de revisar esta cuestión. En el terreno que nos interesa, el de la distribución del libro, parece a todas luces demostrado que la obra encontró un hueco en el negocio con América y que se mantuvo en circulación al menos hasta 1621. Más tarde se reactiva a partir de la edición madrileña de 1632, pero de forma efímera pues no encontramos *LC* en las listas de la primera mitad del xvii más allá de 1640.

31. Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos xvi y xvii*, Madrid, 1976, pp. 140-141.

32. Erna Berndt-Kelley, «Algunas observaciones sobre la edición de Zaragoza de 1507 de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *La Celestina y su contexto social. Actas del I Congreso Internacional sobre 'La Celestina'*, dir. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borrás, 1977, pp. 7-28 (cit. de la p. 8).

Las noticias sobre la llegada, distribución, venta y consumo de *LC* a las ciudades de destino de los envíos son harina de otro costal, pues no podemos seguir los pasos de cada caso en el registro. La fuente que hemos manejado constata el embarque pero no dice nada de la recepción de las mercancías, más allá de quién debía recogerlas y a dónde debían ir. Aun así hay algunas noticias sueltas recogidas de los archivos notariales que dan cuenta de la entrega de lotes de libros que incluyen *LC*. En 1601 el librero Antonio Fernández de Acosta da escritura de pago por la compra en Lima de una remesa de libros que incluye «tres celestinas». ³³ Es apenas un apunte, pues no conviene alargar más estas páginas, que da buena cuenta de la presencia de *LC* al otro lado del Atlántico. Estamos seguros que, en el futuro, podremos conectar los datos apuntados con otras fuentes, logrando una imagen más nítida de la transferencia cultural de la literatura castellana en tierras americanas.

Abreviaturas de las tablas

Convoy:	NE = Flota de Nueva España TF = Galeones de Tierra Firme
Destino:	s.e. = Sin especificar
Legajo:	Toda la documentación citada en Archivo General de Indias. Sección Contratación.
Asiento:	Se transcribe el documento tal como aparece, sin corrección alguna y con las abreviaturas habituales: bad. / vad. = Badana; rs. = Reales.

33. Teodoro Hampe Martínez, *Bibliotecas privadas en el mundo colonial: La difusión de los libros e ideas en el virreinato del Perú (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Iberoamericana, 1996, pp. 70-71.

N°	Cargador	Año	Convoy	Navío	Legajo	Destino	Asiento
1	Mexía, Fernando	1594	NE	La Concepción, f. 19	1109	s.e.	4 selestinas bad[ana].
2	Mexía, Diego	1594	NE	La Trinidad, f. 71	1111	México	4 Celestinas bª.
3	Mexía, Fernando	1594	NE	La Trinidad, f. 124	1111	s.e.	6 Selestina bad.
4	Mexía, Fernando	1597	NE	N.S. del Rosario, f. 101	1124	s.e.	2 selestinas 8º pergamino
5	Mexía, Fernando	1600	NE	María de San Vicente, f. 151	1135	s.e.	2 Celestinas 6 rs.
6	Mexía, Fernando	1600	NE	La Trinidad, f. 242	1135	s.e.	2 Celestinas 6 rs.
7	Mexía, Diego	1602	NE	Espíritu Santo, f. 71	1141	México	5 Celestinas en badana
8	González, Melchor	1602	NE	Espíritu Santo, f. 63	1141	México	4 Celestinas 12º 9 rs.
9	Vernegali, Ana	1603	NE	N.S. de la Candelaria, f. 382	1142	s.e.	1 Celestina 3 rs.
10	Ocaña, Juan de	1603	NE	N.S. de la Candelaria, f. 124	1142	Puebla de los Ángeles	3 Celestinas 6 rs.
11	Mexía, Fernando	1603	NE	N.S. de la Candelaria, f. 102	1142	México	2 Selestinas 6 rs.
12	Fantoni, Santi	1603	NE	San Juan Bautista, f. 218	1143	Puebla de los Ángeles	18 Selestinas 5 [rs.] 90 rs.
13	Pérez de Porras, Francisco	1604	NE	N.S. de la Caridad, f. 257	1144B	Puebla de los Ángeles	8 Celestinas 12º vad.
14	Palma, Fernando de	1604	NE	N.S. de la Concepción, f. 59	1144C	Navío de Honduras	3 Selestinas
15	González, Melchor	1604	NE	Santa María de Begoña, f. 123	1144C	Puebla de los Ángeles	1 Celestina en 2 rs.
16	Correa, Diego	1605	TF	N.S. del Rosario, f. 100	1145A	s.e.	1 Selestina
17	Correa, Diego	1605	TF	N.S. del Rosario, f. 103	1145A	s.e.	1 Çelestina

18	Correa, Diego	1605	TF	Espíritu Santo, f. 167	1145A	Lima	7 <i>Çelestinas</i>
19	González, Melchor	1605	TF	Espíritu Santo, f. 342	1145A	s.e.	2 <i>Zelestinas</i> en pequeño de a doze
20	Mexía, Hernando	1606	NE	San Miguel, f. 66	1148	México	2 <i>Selestinas</i>
21	Mexía, Hernando	1606	NE	Santa María de la Rosa, f. 198	1149	México	6 <i>Celestinas</i> en papelones
22	Rodríguez Gamarra, Alonso	1607	NE	Santo Tomás, f. 88	1150	Santo Domingo	Comedia <i>Celestina</i>
23	Jiménez, Lazaro	1609	NE	N.S. del Rosario, f. 23	1156A	México	2 <i>Celestinas</i> 12°
24	Calvo de Santillán, Cristóbal	1612	TF	Santa María de Gracia, f. 120	1158	Lima	<i>Celestina</i>
25	Torres de la Cámara, Melchor	1621	NE	Santa Catalina, f. 105	1170A	México	2 <i>Celestina</i>
26	Torres de la Cámara, Melchor	1621	NE	Jesús, María, José, f. 109	1170B	s.e.	3 <i>Celestina</i>
27	Torres de la Cámara, Melchor	1621	NE	Jesús, María, José, f. 109	1170B	s.e.	5 escuelas de <i>Celestina</i>
28	Vertiz, Juan de	1621	NE	San Ignacio, f. 75	1170B	México	Comedias de <i>Celestina</i>
29	Vertiz, Juan de	1621	NE	San Ignacio, f. 165	1170B	México	Comedias de <i>Celestina</i> , Escuela de <i>celestina</i> y el cauallero presumido
30	Vertiz, Juan de	1621	NE	San Ignacio, f. 165	1170B	México	La hija de <i>Celestina</i>
31	Morales, Bernardino de	1621	TF	Santo Cristo de Zalamea, f. 83	1171	s.e.	Veinte comedias de la escuela de <i>zelestina</i>
32	Andía, Sebastián de	1621	TF	La Concepción, f. 96	1171	Lima	Escuela <i>celestina</i>
33	González, Melchor	1621	TF	La Concepción, f. 151	1171	s.e.	7 Comedias de la escuela de <i>Celestina</i> a 1 [rs.] 7 rs.
34	Bellero, Francisco	1633	NE	Jesús, María y José, f. 65	1179	s.e.	3 <i>Celestina</i> corregida
35	Álvarez Osorio, Duarte	1640	TF	N.S. del Rosano, f. 29	1184	s.e.	4 <i>Selestina</i>
36	López Román, Juan	1646	NE	N.S. de la Candelaria, f. 21	1190	s.e.	21 entremeses nuevos

RUEDA RAMÍREZ, PEDRO J., Peter, «*La Celestina* camino de América. El libro en circulación en la Carrera de Indias (siglos XVI-XVII)», *Celestinesca* 28 (2004), pp. 101-116.

RESUMEN

El éxito editorial de *La Celestina* plantea interesantes problemas en torno a su distribución en el mercado del libro americano. Nos hemos centrado en su circulación, localizando la obra en las listas de libros embarcados en los navíos de la Carrera de Indias para distribuirse en América. La muestra nos permite tener una amplia panorámica de la «vida» en distribución del libro desde fines del siglo XVI hasta 1650. El estudio permite localizar *La Celestina* o la *Escuela de Celestina* de Salas Barbadillo en un total de treinta y seis ocasiones..

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Comercio de libros, Carrera de Indias, Libreros, América, Intercambio cultural.

ABSTRACT

La Celestina as a best-seller suggests interesting problems regarding its market distribution in America. This book and *Escuela de la Celestina* de Salas Barbadillo were recorded thirty six times in the lists of books sent to several Spanish American cities in the ships of the Carrera de Indias. These data make possible to get an overview of the «life» of this book from the late 16th century till mid-seventeenth century in the Americas.

KEY WORDS: *La Celestina*, Books sellers, Traffic in books, Book trade, Carrera de Indias, The Americas.



De interjecciones, onomatopeyas y paralingüismo en *La Celestina*

M^a Dolores Torres Álvarez
Università di Chieti

El lenguaje natural es historia viva de la Humanidad; pero, además, es historia más gráfica de las lenguas heredadas, y, por añadidura, es más amplio, porque es idioma común de la Humanidad.

(Vicente García de Diego).¹

Las categorías morfológicas que trataremos de describir en el presente estudio son las interjecciones, con especial interés las denominadas *proprias* y las *onomatopéyicas* —si bien algunas gramáticas recientes² no clasifican estas últimas como interjectivas—. Hemos considerado oportuno ocuparnos de estas voces expresivas, precisamente, porque son signos lingüísticos que suelen ser más propios de la lengua oral que de la lengua escrita excepto cuando esta última trata de reproducir o imitar la lengua oral en su máxima espontaneidad que suele ser la del diálogo. Los fonosímbolos (*ideofonos* y *onomatopeyas*) y, en particular, las *interjecciones* son los principales elementos lingüísticos portadores de la jakobsoniana función emotiva del lenguaje, directamente vinculada al emisor. Su frecuencia en el habla está relacionada con el hecho de que en la realización individual de la lengua hay una mayor carga de subjetividad que en la lengua escrita, más atenta, esta última, a la lengua en sí, o sea, a la norma lingüística.

Las interjecciones pueden tener un carácter expresivo además del informativo o en lugar de éste. Algunas pueden pronunciarse incluso sin necesidad de estar dirigidas a un interlocutor ya que su uso puede tener como objetivo el mero hecho de expresar estados mentales del hablante

1. Vicente García de Diego, *Diccionario de voces naturales*, Aguilar, Madrid, 1968, p. 4.

2. Vid. Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 1994, pp. 240-251 y Ángel Alonso Cortés, «Las construcciones exclamativas. La interjección y las expresiones vocativas» en *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. 3, Real Academia española, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pp. 3993-4050.

sin necesidad de comunicarlos a los demás.³ Teniendo que enunciar cuáles son las características más relevantes de las interjecciones podemos citar las siguientes:

- I.— Expresan un contenido estrechamente vinculado a estados mentales del hablante.
- II.— Poseen una inmediatez expresiva dada su brevedad fónica y la totalidad cognitiva que encierran.
- III.— Requieren un contexto para completar el significado.

Es sumamente importante en nuestro caso el concepto de inmediatez comunicativa. La interjección es más instintiva, menos articulada que una frase con la que se expresa su mismo contenido, más inmediata tanto a nivel de la producción como de la comprensión lingüística.

En *La Celestina* (en adelante *LC*) abundan tanto las frases exclamativas como las interjecciones que, unidas a otros elementos, nos llevan hacia el concepto lingüístico de *oralidad*. La lengua, en cualquiera de sus registros diafásicos va más allá de los signos lingüísticos que utiliza. En la lengua oral la prosodia y sobre todo los elementos paralingüísticos ligados a la voz, es decir, «al modo de hablar» (entonación, énfasis, ritmo, timbre, velocidad, pausas, mímica, gestos) son tan relevantes como lo puede ser, en el texto escrito, el tipo de material sobre el que se escribe, el formato, el carácter, etc.

Uno de los mayores especialistas en esta materia de la oralidad, P. Zumthor,⁴ la define como: «la transmisión y recepción de un mensaje poético a través de la voz y el oído». Existe una tipología de texto definida «escrito para ser dicho» que nombra a cualquier acto de habla no espontáneo y, sobre todo, a cualquier oralización, entendida como *lectura encomendada a la voz*, de algo escrito o de cualquier escrito. Los textos de la escritura dramaturgica son los que más se identifican con lo escrito para ser dicho como si no fuera escrito ya que tratan de cancelar completamente su génesis escrita para mimetizar, con la mayor verosimilitud posible, las entonaciones, los ritmos y las formas de la lengua hablada. El hablado-recitado, que en origen carece de espontaneidad, la adquiere cuando el actor se transforma en personaje y añade así al texto verbal

3. Nótese a este propósito el circunloquio de apertura del quinto auto proferido por Celestina mientras camina sola por la calle —«va por la calle hablando sola entre dientes»— y que se caracteriza por el uso de estructuras paralelísticas de tipo exclamativo con 12 presencias de la interjección ¡O!

4. Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, trad. de Costanzo Di Girolamo. Cfr. también Eloisa Palafox, «Oralidad, pensamiento mágico y retórica en la TCM: a propósito del uso de los refranes», en *Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A. M. Beresford, London, Dept. Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 1997, pp. 341-351.

proferido todos los elementos paralingüísticos y kinésicos inseparables del hablado pero, sin embargo, ausentes en la escritura.⁵

Y ya que hablamos de elementos paralingüísticos ligados a la voz, recordemos las palabras del corrector de la obra, Alonso de Proaza, al lector cuando en dos de sus octavas finales pondera los efectos que se pueden conseguir en quien escuchara el texto (2ª octava) y «Dize el modo que se ha de tener leyendo esta Tragicomedia» (4ª octava):⁶

Pues mucho más puede tu lengua hazer,
lector, con la obra que aquí te refiero,
que a un corazón más duro que azero
bien la leyendo harás liquescer;
(2ª octava, p. 345)

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes;
a vezes con gozo, esperança y pasión,
a vezes ayrado con gran turbación;
(4ª octava, p. 345)

Es el propio Proaza el que nos indica en estos versos la presencia de la voz en esta obra a través de la lectura de la misma («leyendo» y «bien leyendo»). En sus versos hace referencia a la función expresiva y conativa del lenguaje en cuanto nos habla de un emisor que debe transmitir a un público-receptor el mensaje de una manera intensa, emotiva, logrando así su disposición a escuchar, su máxima concentración sobre el mensaje y una gran emotividad («a mucha atención» «mover los oyentes» «harás liquescer»). En palabras de Zumthor⁷ «la voz y el gesto son las que persuaden». Todo ello se consigue manipulando la voz. El «hablar entre dientes», al que se refiere Proaza trasluce siempre una dosis de ironía, sarcasmo e hipocresía de los personajes.⁸ Aún más, en palabras de Emilio

5. Los elementos paralingüísticos son definidos técnicamente por Poyatos como cualidades de la voz, modificadores y sonidos producidos u originados en las zonas comprendidas entre los labios, las cavidades supraglotales, la cavidad laríngea y las cavidades infraglotales, que consciente o inconscientemente usa el hombre simultáneamente con la palabra, alternando con ella o sustituyéndola, y bien apoyando o contradiciendo el mensaje verbal o kinésico. Vid. F. Poyatos, «Del paralenguaje a la comunicación total», AAVV., *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March, 1974. A propósito de elementos kinésicos vid. del mismo autor, «Kinésica del español actual», *Hispania*, vol. 53 (septiembre 1970), pp. 444-452. Así mismo, *La comunicación no verbal: paralenguaje, kinésica e interacción*, vol. II, Istmo, Madrid, 1994.

6. Cito por Dorothy S. Severin, *La Celestina*, Cátedra, Madrid, 2000.

7. Paul Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Il Mulino, Bologna, 1987, trad. Mariantonia Liborio, p. 223.

8. Dorothy S. Severin en la nota 32 a esta octava de su edición de *La Celestina*, Cátedra, Madrid, 2000, dice así: «Proaza nos da una clave sobre la evidencia de la lectura pública de *La*

de Miguel «el recurso no es meramente un artificio teatral para conseguir comicidad sino que prácticamente siempre está puesto en boca de personajes socialmente inferiores que se refugian en ese hablar entre dientes para despacharse a gusto contra los superiores» (p. 159).⁹

De igual modo esta octava nos permite considerar la difusión de esta obra sobre todo a través de la lectura en público. Pedro M^a Piñero Ramírez, en el Prólogo a su edición de *LC* formula la siguiente hipótesis:

Nosotros nos inclinamos por pensar que Rojas leería su obra en los cenáculos cultos y humanistas de La Puebla de Montalbán y Talavera de la Reina, pues *La Celestina* fue escrita para la lectura reposada en pequeños grupos.¹⁰

La referencia de Piñero a la «lectura reposada en pequeños grupos» no parece impropia ya que el *Prólogo* de la obra nos alumbra numéricamente dicha afirmación:

Así que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? (p. 81).

Es importante puntualizar el significado que asumían los verbos ‘leer’ y ‘oir’ en la época del texto y siguientes. Margit Frenk¹¹ habla de una *cuasi-sinonimia* de estos verbos, dentro de la cual incluye también ‘mirar, escuchar, ver’. Según la estudiosa, la costumbre de leer en voz alta explica esa equivalencia, extraña hoy para nosotros y, al respecto dice así:

Las letras, convertidas en voz, entraban por la vista de los que las leían y por el oído de quienes las escuchaban, y los dos sentidos estaban involucrados para el lector que pronunciaba lo que leía, ya solo, ya ante otros. (p. 235)

Puntualiza además que, a pesar del advenimiento de la imprenta, los textos continuaban oyéndose, y los dos modos de recepción siguieron conviviendo al menos durante dos siglos. ‘Leer’ se usaba con el doble sentido de ‘leer + escuchar’, en situaciones en las que uno leía y otros escuchaban. Podía significar también, recitar de memoria.

Celestina y, presumiblemente, de mucha de la literatura popular de la época. El «hablar entre dientes» se refiere a los apartes. Vid. Gilman [1972/1978: 310-24].

9. Emilio De Miguel Martínez, «La técnica teatral en *La Celestina*», *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, pp.124-199.

10. Pedro M. Piñero Ramírez, *La Celestina*, Selecciones Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1980, p. 19.

11. Margit Frenk, «Ver, oír, leer...» en *Homenaje a Ana M^a Barrenechea*, Castalia, 1984, pp. 235-240. Ver también, «Lectores y oidores: La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980)*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 101-123.

Covarrubias¹² en 1611 definía leer como «pronunciar las palabras lo que por letras estaba escrito» y el *Diccionario de Autoridades*,¹³ en 1732 como «pronunciar lo que está escrito o repasado con los ojos».

Dichas referencias hacen que el concepto de oralidad en el texto y la cantidad de frases interjectivas que aparecen adquiera una justificación pensando siempre en el destinatario y en la funcionalidad del texto en la sociedad de la época. Sin duda, el medio de transmisión determina las características formales del mensaje. Para Zumthor, la transmisión oral «opera literalmente sobre el texto, lo configura»; esa acción vocal por la que el texto se transmite a sus destinatarios (*performance*) es «constitutiva de la forma». Estilísticamente, aunque el texto oral y el escrito se sirven de la misma lengua, del mismo vocabulario básico, de las mismas estructuras morfosintácticas, sin embargo, es indudable que la literatura oral presenta unas peculiaridades en la distribución y frecuencia de algunos usos, fórmulas, etc. y de estrategias propias de construcción, que la convierten en un modelo estilístico diferenciado. Zumthor resalta entre éstas la frecuencia de relaciones oracionales asindéticas (yuxtaposición) o polisindéticas de tipo paratáctico (coordinación), además de breves afirmaciones, exclamaciones, expresiones imperativas, etc.¹⁴

Pasemos ahora al estudio sistemático de estas categorías en *La Celestina*:

Definición: Con el término interjección la gramática de Alarcos¹⁵ designa a «una clase de palabras autónomas que, [...] no se insertan funcionalmente dentro de la oración y que constituyen por sí solas enunciados independientes» (p. 240). Pragmáticamente, se define como la expresión de un estado mental carente de contenido proposicional pero que posee *fuerza ilocutiva*. Su exclusión de la sintaxis la convierte en la única categoría semántica capaz de transmitir el significado que normalmente expresamos con una frase y, consecuentemente, en un acto lingüístico basado en un lenguaje no articulado.

Analizando la paráfrasis de algunas interjecciones podemos deducir que éstas requieren obligatoriamente la presencia de elementos deícticos, referenciales, situacionales para poder ser codificadas y descodificadas en función de una situación lingüística. Los estudios de Bühler¹⁶ sostienen que, dada su vinculación directa con el entorno y la conducta del hablante, éstas carecen de significación fija y constante y deben ser descodificadas en un entorno simpráctico, es decir en un acto de habla. Es en un entorno pertinente en donde expresan las actitudes, los sentimientos

12. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, ed. de Martín de Riquer, (1ª ed.), Barcelona, Alta Fulla, 1987.

13. *Diccionario de Autoridades*, 3 vols., reed. facs., Madrid, Gredos, 1969.

14. Vid. Paul Zumthor 1984 y 1987.

15. Emilio Alarcos Llorach, op. cit., pp. 240-251.

16. Karl Bühler, *Teoría del lenguaje*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, trad. de Julián Marías.

tos y las sensaciones del hablante (la sorpresa, la admiración, el enfado, el miedo, etc.) así como la apelación al oyente.

Clasificación: Se dividen en interjecciones *propias e impropias*. Formalmente, las primeras constan generalmente de una única sílaba cuyo significado es enteramente expresivo mientras que las segundas estarían constituidas por categorías gramaticales nominales y verbales propias de la apelación o exclamación. En el texto son frecuentes tanto las unas como las otras. No obstante, hemos extrapolado y dirigido nuestro interés hacia las consideradas como propias precisamente por la unicidad de estos signos lingüísticos.¹⁷ Un caso aparte es la onomatopeya *tha*, que independientemente del debate que nos obliga a abrir acerca de su carácter interjectivo nos servirá para debatir sobre el concepto de teatralidad y, sobre todo, para hacer hincapié, una vez más, en la importancia de la difusión de la obra a través de la lectura pública.

1) Interjecciones propias

A.- Sintomáticas

Se consideran como tales aquellas que reflejan el estado de ánimo del hablante. El sustantivo ‘tragicomedia’ con el que se define la obra nos da pie a suponer que la mayor parte de las interjecciones que aparecen en el texto indican los dos estados que se esconden detrás de estos lexemas: por una parte las expresiones de dolor y, por otra, las de jocosidad y júbilo.

Entre las interjecciones propias de tipo sintomático que aparecen en los diálogos las que se repiten con más frecuencia son ¡O!, ¡Ay!, ¡Hi!, ¡Ha!, ¡He!, ¡Ea!.¹⁸

—¡O! es numéricamente la que más aparece en el texto. Dicha interjección, considerada por Corominas una «voz de creación expresiva», se usa en contextos muy variados y acompaña la expresión de afectos tan dispares como la admiración, el dolor, la compasión, la indignación, la burla, el escarnio o la simple exclamación. En *LC*, la mayor parte de las veces constituye la expresión del dolor o de la admiración o alabanza sobre todo en boca de Calisto, Melibea y Celestina si bien casi todos los personajes de la obra la utilizan. La mayor concentración de dicha exclamación se registra, sobre todo, en los Autos I, XIII y XIV¹⁹ en boca de Calisto, en el v en la de

17. Algunas de las interjecciones impropias que hemos registrado son las siguientes: ‘anda’, ‘oye’, ‘Dios’, ‘Jesú’, ‘Santo Dios’, ‘maldito’, ‘alahé’, etc.

18. Las siglas que utilizo, A, B, C se corresponden con la conocida subdivisión de la obra: *Esbozo* (Auto I), *Comedia* (Autos II-XVI) e *interpolaciones*. En números romanos indicamos el auto y después, en números arábigos, la página de la edición de Severin. Mantengo la cursiva.

19. Merece especial atención el final de este auto y que, además, constituye ya parte de la *Tragicomedia*. El monólogo de Calisto en el cual pasa revisión a los engaños de la vida, a los bienes mundanos, a su amor por Melibea, etc., se apoya en un gran retoricismo donde abunda la interjección ¡o! y las frases exclamativas e interrogativas (vid. pp. 290-294).

Celestina y en el XXI en la de Pleberio ante la muerte de su hija, Melibea. Posiblemente es la expresión máxima, al mismo tiempo que retórica, de todos los sentimientos de los personajes. Veamos la mayor parte de estos ejemplos pronunciados por nuestros protagonistas donde dicha interjección asume un fuerte valor estilístico, poético, actualmente en desuso:

Areúsa.— *¡O fuerte tribulación; o dolorosas nuevas, dignas de mortal lloro; o acelerados desastres; o pérdida incurable!* (CXV, 296) / *¡O mi Pármeno y mi amo, y cuánto dolor me pone su muerte!* (CXV, 297) / (En Severin no aparece en cursiva).

Calisto.— *¡O bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra avéys oýdo!* (AI, 87) / [...] *¡O bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡O si viniéssedes agora, Crato y Galiano, médicos, sentiríades mi mal! ¡O piedad celestial, inspira en el plebérico coraçón, [...]* (AI, 88) / *¡O Dios te dé lo que desseas!* [...] (AI, 102) / *Y contigo vaya. ¡O todopoderoso, perdurable Dios!* [...] (AI, 104) / [...] *¡O notable mujer, o bienes mundanos, indignos de ser posseýdos de tan alto coraçón! ¡O fiel y verdadero Sempronio!* [...] (AI, 115) / [...] *¡O virtud envejecida! ¡O gloriosa esperança de mi desseado fin! ¡O fin de mi deleytosa esperança! ¡O salud de mi passión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte!* [...] (AI, 116) / *¡O desvariado negligente! ¡O alto Dios!* (BV, 175) / *¡O maravillosa astucia; o singular mujer en su oficio; o cautelosa hembra; o melezina presta; o discreta en mensajes!* (BVI, 183) / *¡O nudos de mi passión, vosotros enlazastes mis desseos!* (BVI, 186) / *¡O cómo he dormido tan a mi placer...! ¡O señora y amor mío Melibea! ¡O dichoso y bienandante Calisto, si es verdad que no ha sido sueño lo passado!* (BXIII, 275) / *¡O día de congoxa; o fuerte tribulación [...]* *¡O pecadores de mançebos, padeçer por tan súbito desastre; o mi gozo cómo te vas disminuyendo!* (BXIII, 281) / *¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡O mi señora y mi gloria!* (BXIV, 284) / *¡O, váleme Santa María! ¡Muerto soy! ¡Confesión!* (CXIX, 326).

Celestina.— [...] *¡O si quisiesses, Pármeno, qué vida gozaríamos!* (AI, 130) / [...] *¡O qué fabla! ¡O qué gracia! ¡O qué juegos! ¡O qué besos!* [...] (AI, 131) / *¡O muerte, muerte! ¡A quantos privas de agradable compañía!* (BIII, 145) / *¡O dubdosa y dura perplexidad!* (BIV, 149) / *¡O angélica ymagen, o perla preciosa, y cómo te lo dizes!* [...] (BIV, 158) / *¡O rigurosos trances, o cuerda asadía!* [...] *¡O amenazas de donzella brava, o ayrada donzella! ¡O diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí!* [...] *¡O buena fortuna, cómo ayudas a los osados, y a los tímidos eres contraria!* [...] (BV, 171) / *¡O mi nuevo amador de la muy hermosa Melibea, y con mucha razón!* (BVI, 176).

Elicia.– ¡O crueles enemigos, en mal poder os veáys! (BXII, 275) / ¡ O Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes! (CXV, 298) / (¡O hydeputa el pelón, y cómo se desasna! (CXVII, 309) / (¡O sabia muger! ¡O despidiente propio, qual le merece el asno que ha vaziado su secreto tan de ligero!) (CXVII, 312).

Lucrecia.– ¡O, Dios te dé buena vejez, que más necesidad tenía de todo esso que de comer (CIV, 169).

Melibea.– ¡O quanto me pesa por la falta de mi paciencia! (BIV, 168) / ¡O lastimada de mí; o mal proveída donzella! [...] ¡O soberado Dios! [...] ¡O género femíneo, encogido y frágile! (BX, 238) / ¡O cómo me muero con tu dilatar! (BX, 242) / ¡O mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría! (BX, 246) / ¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡O traydora de mí...! (BXIV, 286) / ¡O quán dulce me es oírte! (CXIX, 320) / ¡O sabrosa trayción! ¡O dulce sobresalto! (CXIX, 322) / ¡O desdichada yo! (CXIX, 326) / ¡O desconsolada de mí! (BXIX, 327) / ¡O la más de las tristes, triste, tan poco tiempo poseýdo el placer, tan presto venido el dolor! (BXIX, 328/ [...] ¡O mi amor y señor Calisto! ¡O padre mío muy amado! (BXX, 334).

Pármeno.– [...] ¡O qué comedor de huevos assados era su marido! [...] (AI, 109) / ([...] ¡O Calisto desventurado, abatido, ciego! [...]) (AI, 116) / [...] ¡O desdichado de mí!, por ser leal padezco mal; (BII, 137) / (¡O santa María! (CVI, 180) / ¡O Sempronio, amigo y más que hermano! (BVIII, 213) / ¡O pecador de mí, que no ay por do nos vamos, que está tomada la puerta! (BXII, 275).

Pleberio.– [...] ¡O gentes que venís a mi dolor! ¡O amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena! ¡ O mi hija y mi bien todo! ¡O mis canas, salidas para aver pesar! ¡O mujer mía! ¡O duro corazón de padre! ¡O tierra dura! ¡O fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! ¡O vida de congoxas llena, de miserias acompañada! ¡O mundo, mundo! ¡O incomparable pérdida! ¡O lastimado viejo! ¡O amor, amor! ¡O mi compañera buena y mi hija despedaçada!. (BXXI, 237-243).²⁰

Sempronio.– (¡O desventura, o súbito mal! (AI, 89) / (¡O pusillánime, o fi de puta! [...]) (AI, 95) / [...] ¡O qué plaga, o qué enojo, o qué fastío es conferir con ellas más de aquel breve tiempo que aparejadas son a deleyte! (AI, 98) / [...] ¡O qué glorioso es el dar! ¡O qué miserable es el recibir! [...] (BII, 130) / (¡O lisonjera vieja; o vieja llena de mal; o cobdiciosa y avarienta garganta! (BV, 173) / ¡O mal fuego te abraze!

20. Hemos empleado la elipsis para reproducir las partes que nos interesaban del discurso final de Pleberio.

¡O, intolerable pestilencia y mortal te consuma, rixoso, imbidioso, maldito! (BVI, 178) / ¡O Pármemo, agora podrás ver quán facile cosa es reprehender vida ajena y quán duro guardar cada qual la suya! (BVIII, 214) / ¡O Pármemo, amigo, quán alegre es la conformidad en los compañeros! (BXII, 258) / [...] ¡O Dios, y cómo cresce la necesidad con la abundancia! (BXII, 272) / ¡O vieja avarienta, muerta de sed por dinero! (BXII, 274).

Sosia.— ¡O malaventurado yo, y qué pérdida tan grande! ¡O deshorrta de la casa de mi amo! (BXIII, 277) / ¡O cómo son sin tiento y personas desacordadas las que tales nuevas, señora, te acarorean! (CXVII, 311) / [...] ¡O arrufianada muger, y con qué blanco pan te dava çaraças! (CXIX, 319) / ¡O Tristán, discreto mancebo! (CXIX, 320).

Tristán.— ¡O mala fortuna la nuestra si es verdad! (BXIII, 277) / ¡O simple rascacavallos! (CXIV, 288).

—¡AY! suele indicar dolor, sobresalto, lamentación o protesta. Dice el *Diccionario de Autoridades* que «con esta interjección se explica el sentimiento del alma». Nótese la concentración de esta interjección sobre todo en el auto xv donde Areúsa y Elicia expresan su dolor por la muerte de Celestina, de Pármemo y Sempronio. Igualmente la expresión de dolor aparece proferida por Celestina en el momento de su muerte, por Melibea tras la muerte de Calisto y por Pleberio con la muerte de su hija. En la mayor parte de los ejemplos va seguida de un sintagma en función apelativa de tipo nominal o adjetival (los énfasis y subrayados son míos):

Eli.— ¡Ay, maldito seas, traydor! [...] ¡Ay, ay! (AI, 105).

Cel.— ¡Ay, burlador! (AI, 106).

Cel.— [...] Pues, ¡ay, ay, señora!, si lo dicho viene acompañado de pobreza, allí verás callar todos los otros trabajos quando sobra la gana y falta la provisión; ¡que jamás sentí peor ahíto, que de hambre. (BIV, 155).

Cel.— ¡Ay, ay, hija, si viesses el saber de tu prima y que tanto le ha aprovechado mi criança y consejos, y qué gran maestra está!. (BVII, 205).

Mel.— ¡Ay, mezquina de mí!. Que si verdad es tu relación, dudosa será mi salud. (BX, 244).

Cel.— ¡Ay, Dios, si llegasse a mi casa con mi mucha alegría acuestas! (BXI, 248).

Cel.— ¡Ay, que me ha muerto! ¡Ay, ay! ¡Confesión, confesión! (BXII, 274)

Cal.— [...] ¡Ay, ay, que esto es! Esta herida es la que siento agora [...] (CXIV, 288).

Are.— ¡Ay, triste yo! [...] / ¡Ay triste, que me tienes suspensa! dímelo [...] (CXV, 295).

Eli.— ¡Ay *prima mía y mi amor!* *Sempronio y Pármeno ya no biben [...]* (CXV, 296).

Eli.— ¡Ay, *que ravio!* ¡Ay, *mezquina, que salgo de seso!* ¿Ay, *que no hallo quien lo sienta como yo!* *No hay quien pierda lo que yo pierdo.* (CXV, 297).

Are.— [...] ¡Ay, *prima, prima cómo sé yo, quando me ensaño, rebolver estas tramas, aunque soy moça!*. *Y de ál me vengue Dios, que de Calisto, Centurio me vengará.* (CXV, 300).

Mel.— ¡Ay dolor! (BXX, 330).

Ple.— ¡Ay, ay, noble mujer! ¡Nuestro gozo en el pozo! ¡Nuestro bien todo es perdido! [...] (BXXI, 336).

Otras veces es el contexto en el que la interjección parece expresar algo positivo:

Cel.— ¡Ay, cómo huele toda la ropa en bulléndote! (BVII, 201).

Por último, se profiere también con intención apelativa y seguida de un término adyacente que le confiere así un sentido de amenaza o conmisericordia hacia lo que éste denota:

Cel.— Mas, ¡ay, Sempronio, de quien tiene de mantener honra y se va haziendo vieja como yo! (BV, 173).

El *Diccionario de Autoridades* nos dice que antiguamente se decía «Guay», expresión que después «se suavizó dexando sólo la última syllaba», es decir, se redujo mediante el procedimiento de la aféresis. Curiosamente en *LC* hemos documentado 4 ejemplos, de los cuales 3 se dan en A y 1 en C. Todos ellos van seguidos de un sintagma preposicional adjetivo lo que supone una nominalización de la interjección. La presencia de la misma podría dar constancia de las distintas redacciones de la obra y, obviamente, de la precedencia del Auto I tal y como el propio autor nos dice.

Eli.— [...] ¡Guay de la triste que en ti tiene su esperança y el fin de todo su bien! (AI, 105).

Par.— (¡Guay de orejas que tal oyen! [...]) (AI, 116).

Cel.— [...] ¡Guay de quien en palacio envejece! [...] (AI, 122).

Cel.— [...] ¡Guay de quien tal oye como yo! [...] (CVII, 208).

—¡Ya! Interjección que denota desprecio. Con ella damos a entender que no hacemos caso de lo que nos dicen, que no lo queremos hacer o que no lo creemos porque juzgamos que nos van a engañar. Con esta interjección responde Melibea a Celestina, cuando ésta última viene a su casa para hablarle de Calisto, dándole a entender que no se deja engatusar con su estrategia persuasiva.

Cel.– Bien ternás, señora, noticia en esta cibdad de un cavallero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto. / Mel.– ¡Ya, ya, ya, buena vieja, no me digas más! No pases adelante. (BIV, 161).

Puede significar también caer en la cuenta de algo o apoyar lo que nos dicen:

Luc.– (¡Ya, ya, perdida es mi ama! Secretamente quiere que venga Celestina; fraude ay; ¡más le querrá dar que lo dicho!) (BIV, 168).

Cel.– Anda, que bien me entiendes. No te hagas bova / Are.– ¡Ya, ya, mala landre me mate si te entendía! ¿Pero qué quieres que haga? (BVII, 203).

Mel.– Salte fuera presto. / Luc.– (¡Ya, ya, todo es perdido!) Ya me salgo, señora (BX, 243).

Cel.– [...] Pero si burlo o si no, verlo as, yendo esta noche [...] / Cal.– Ya, ya. ¿tal cosa espero? ¿Tal cosa es possible aver de passar por mí? [...] (BXI, 251).

— En el texto son frecuentes también las interjecciones que reproducen la risa a través de distintos significantes como ¡Hy, Hi, Ha, He! Dichas interjecciones, tal y como había ya señalado Garcí-Gómez²¹ con su cálculo computerizado de la obra, son inexistentes en el Tratado y jamás introducidas como interpolación en los autos restantes. Aparecen cinco veces en A y cuatro en B en boca sobre todo de Sempronio, pero también de Pármeno, Alisa, Celestina, Elicia y Lucrecia. Tal y como explica *Autoridades*, esta expresión suele explicar la risa que causa algún despropósito que se oye o alguna cosa que nos disgusta. Veamos los ejemplos:²²

Sem.– ¡Hy, hy, hy! ¿Qué as, mi Elicia? ¿De qué te congoxas? (AI, 115).

Sem.– (¡Ha, ha, ha! ¿Oýste qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad? / Cal.– ¿De qué te ríes? (AI, 95).

Sem.– (¡Ha, ha, ha! ¿Éste es el fuego de Calisto: Éstas son sus congoxas?. Como si solamente el amor contra él asentara sus tiros [...]) (AI, 93).

21. Miguel Garcí-Gómez, «Un tercer autor para la *Tragicomedia*» en *Celestinesca*, 16.2 (1992), pp. 33-62. En este artículo, síntesis de sus estudios informatizados sobre *La Celestina* y cuya investigación aparece recopilada en su libro *Tres autores en «La Celestina». Aplicación de la informática*, Granada, Impredisur, 1992, el autor nos ofrece unos porcentajes de aparición de este tipo de interjecciones en función de la relación que éstas ocupan dentro de la extensión total de la obra. Deduce así, matemáticamente, que es en el *Auto*, es decir A, donde aparece con más frecuencia, siendo irrelevante la aparición en la *Comedia* y en el *Tratado*, es decir, B y C. Por nuestra parte, hemos registrado algún ejemplo más de los citados por el autor.

22. Alfredo Hermenegildo, «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, XI (1991), pp. 127-151, establece que la acción de reír debe ser considerada como una didascalia motriz, que controla los gestos, de tipo ejecutivo porque obligan a hacer algo de alguna manera, en este caso, reírse según las prácticas de la época y de la clase social a la que unos y otros pertenecen. (p. 147-148).

Par.– ¡Hy, hy, hy! (AI, 129).

Par.– ¡Hy, hy, hy! / Cel.– ¿Riéste, landrezilla, Hijo? (AI, 118).

Ali.– ¡Hy, hy, hy! ¡Mala landre te mate si de risa puedo estar [...] (BIV, 152).

Luc.– (¡Hi, hi, hi! ¡Mudada está el diablo! [...]) (BIV, 158).

Sem.– ¡He,he,he! / Eli.– ¿De qué te ríes? ¡De la mala cançre sea comida essa boca desgraciada, enojosa! (BIX, 229).

Par.– (¡Hi, hi, hi! / Sem.– ¿De qué te rýes, por tu vida, [Pármeno]? (BXI, 253).

La variación de los fonemas vocálicos podríamos relacionarla con la intensidad de la risa en base al contexto. Procura reflejar los matices desde la carcajada franca a la sonrisa reticente. Partimos así de la unidad fonemática de grado máximo de abertura /a/ para terminar con los fonemas anteriores o palatales de grado medio /e/ y mínimo de abertura /i/ 'i, y'. La grafía 'h' representa un fonema aspirado, ligeramente velarizado que, más tarde, en el castellano moderno pasó a ser una fricativa velar sorda /x/ 'j'.

El análisis de los ejemplos nos lleva a interpretar, también, la diferencia de uso de las vocales y la repetición de la interjección en función del grado de inmediatez entre el personaje que se expresa y su interlocutor que puede ser otro personaje o el público en los apartes. Igualmente, nótese que dichas interjecciones van inmediatamente seguidas de frases interrogativas retóricas o exclamativas que contribuyen deícticamente a completar el significado de la interjección. Por 4 veces se presentan en los apartes estableciendo así una relación directa con el receptor y favoreciendo un juego dialéctico contradictorio e irrisorio donde la implícita relación con el público favorece la comicidad.

Hemos notado que la interjección ¡ha!, cuando no se duplica o triplica en el discurso, aparece en contextos de desconfianza y, sobre todo, de enfrentamiento con otro personaje. De alguna manera implica una cierta superioridad del emisor ante las acciones o propuestas de los otros personajes y se profiere a modo de amonestación, de aviso o de alabanza irónica.

Eli.– ¡Ha, don malvado! ¿Verla quieres? ¡Los ojos se te salten, que no basta a ti una ni otra! [...] (AI, 106).

Cel.– ¡Ha, don ruyn, palabra te tengo! [...] (BVII, 207).

Sem.– ¡Ha! Trae también Pármeno perdidas las tuyas; a este cuento en armas se le yrá su hazienda [...] (BXII, 270).

Esta interjección en los primeros dos casos aparece seguida de un sintagma adjetivo «ruyn y malvado» nominalizado mediante la anteposición del tratamiento de cortesía «don». Dos adjetivos semánticamente negativos que se elevan burlescamente a su máximo rango de significación.

— ¡Ea!: es una de las pocas interjecciones bisílabas que conocemos. De los cuatro ejemplos registrados todos pertenecen a la *Comedia*, si bien, de

éstos, uno de ellos tenemos que computarlo en C, pues se trata de una interpolación del auto IV.

En términos históricos, recogemos dos tipos de acepciones en el *Diccionario de Autoridades* de las que LC nos da buen ejemplo. La primera aparece definida como «género de aspiración con que se suele avivar la oración y el discurso para alentar y mover al auditorio conciliando la atención en los oyentes»:

Cel.– (Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arzeziando el mal a la otra. ¡Ea, buen amigo, tener rezió! Agora es mi tiempo o nunca [...] (CIV, 153).

Par.– (Ea, mira, Sempronio, qué te digo al oýdo (BVI, 190).

Par.– ([...] ¡Ea, díselo, que me parece que no me quiere mirar!) (BVII, 207).

La segunda acepción nos documenta una interjección reforzada con el adverbio ‘pues’ y que se pronuncia a modo de conclusión o de resolución de lo dicho anteriormente.

Cel.– (¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea, pues! (BIV, 163).

B- Interjecciones apelativas

Llamada de atención del interlocutor o imposición de una actitud al mismo.

— Çe, Ce,²³ Cé²⁴

Fonológicamente representa un sonido africado o fricativo predorsodental sordo, /ts/ o /ss/ respectivamente. Como en todas las interjecciones anteriores, el análisis formal del texto tras la extrapolación casuística va desde la simple llamada de atención en la apertura de un diálogo hasta la imposición de hacer algo, con imperativos que casi siempre siguen a la interjección binaria, siendo usual introducir el nombre del destinatario de la acción requerida.

23. Una consulta de la base de datos de la Real Academia Española a través de su programa CORDE nos permite observar que esta interjección aparece documentada por vez primera en 1188 en un anónimo lírico del Monasterio de Santa María de Trianos y no así entre 1465 y 1467 en las *Coplas del Provincial* como sostiene el *Diccionario crítico-etimológico* de Corominas-Pascual. El programa registra un total de 116 casos encontrados en 66 documentos, la mayor parte datados entre 1499, fecha de la primera edición de *La Celestina* y mediados del s. XVII. Casi siempre se trata de documentos teatrales —dramas o comedias— o relatos y novelas que introducen pasajes dialógicos.

24. Siempre en CORDE se documenta sólo otro caso de esta interjección: «emoste comidar a buenas sopas en queso. Alguacil cé, detente; yo siento un ru rú de gente», Martín DE Santander, *Comedia Rosabella*, 1550.

Hemos registrado un total de diez situaciones,²⁵ la mayor parte en B (7) y las restantes en A (2) y en C (1).

Autoridades para la voz 'ce' recoge dos acepciones relevantes: la primera se usa para llamar a alguna persona, hacerla detenerse o pedirle que preste atención. Sería éste el significado que presenta en los siguientes ejemplos:

Sem.- ¡Qué espacio lleva la barvuda; menos sosiego traían sus pies a la venida! A dineros pagados, braços quebrados. ¡Ce, señora Celestina, poco has aguijado! (BIII, 138).

Cel.- ¡Hija Lucrezia! ¡Ce! Yrás a casa y darte he una lexía con que pares esos cabellos más que *el* oro [...] (BIV, 169).

Cal.- Este bullicio más de una persona lo haze; quiero hablar, sea quien fuere. ¡Ce, señora mía! (BXII, 259).

Mel.- Vete, Lucrezia, acostar un poco. ¡Ce, señor! ¿Cómo es tu nombre? ¿Quién es el que te mandó ay venir? (BXII, 259).

Par.- ¡Cé, cé, señor, señor, quítate presto dende, que viene mucha gente con achas y serás visto y conocido, que no ay donde te metas. (BXII, 266).

Cel.- (¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea, pues! Bien sé a quien digo, ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!) (CIV, 162).

La segunda acepción sería la de advertir o mandar a otro que se calle a la que se suele añadir la señal de poner el dedo en la boca. Es una de las interjecciones más expresivas y teatrales gracias a esa combinación lingüística y kinésica. Los siguientes ejemplos la representan acompañada en el contexto de verbos específicos 'escucha, torna callando, calla'. En el ejemplo n^o1, con la triple interjección, aunque no seguida del imperativo, es el propio contexto el que estilísticamente intensifica el peligro y la fuerza de la escena. La llamada de júbilo de Celestina queda así reducida a una súplica de acercamiento y de contención de la emoción y del tono de la voz por parte de Elicia. Se impone el silencio absoluto.²⁶ En los siguientes ejemplos se imponen, respectivamente las acciones de: absoluto silencio, callar y escuchar, atención y silencio y, por último, silencio solamente:

Cel.- ¡Albricias, albricias, Elicia! ¡Sempronio, Sempronio! / Eli.- ¡Ce, ce, ce! (AI, 104).

25. Garci-Gómez (op.cit.) señala quince casos. En realidad coinciden con los diez que nosotros citamos, en cuanto el estudioso registra numéricamente las interjecciones cada una en su unidad. Es decir, la estructura binaria la computa como dos casos no como uno y así sucesivamente. Su estudio nos permite decir que aunque sea en la *Comedia* donde más casos encontramos (constituye el 3% de la obra) es en el Auto 1 donde su porcentaje proporcional es más copioso (el 12% de la obra contra el 14% de la *Tragicomedia*).

26. A. Hermenegildo, op. cit., considera esta escena una didascalía enunciativa, articulada verbalmente, que define el modo de producir o regular el sonido (p. 139).

Cal.– Pármeno, detente, ¡Ce!, escucha qué hablan estos [...] (AI, 115).²⁷

Sem.– ¡Çe, çe, Pármeno! Torna, torna callando, que no es sino la gente del alguazil, que passava haziendo estruendo por la otra calle. (BXII, 264).

Sem.– ¡Ce, ce, calla, que duerme cabo esta ventanilla [...] (BXII, 268).

— ¡Sus!: ya recogida en *Autoridades* como género de aspiración que se usa como interjección para alentar, provocar o mover a otro a ejecutar alguna cosa inmediatamente o con mayor vigor. Hemos documentado un único caso en A en boca de Calisto. El contexto lingüístico apunta hacia la acción de no perder más tiempo e irse sin más dilación.

Cal.– [...] Oye, aquella viene rogada [...] Vamos, no se indigne [...]

¡Sus! Vamos, proveamos [...] (AI, 113).

2) Interjecciones onomatopéyicas

Consisten en la adaptación fonemática de un sonido a una acción y su carácter mimético está supeditado a las posibilidades del sistema fonológico. Según García de Diego,²⁸ la onomatopeya no es exactamente una simple imitación de los sonidos naturales, sino la conversión de éstos en palabras con una alfabetización de los sonidos naturales ajustados al alfabeto de cada idioma: «En la compleja operación de la imitación lo que en rigor se imita con letras del alfabeto no es la voz en sí, sino la sensación fónica de esa voz interpretada diversamente por condiciones variables del oyente».

La gramática descriptiva de la Real Academia,²⁹ a diferencia de la funcional de Alarcos, no considera las onomatopeyas como interjecciones dado que «aunque estas formaciones tienen una constitución fonológica similar a las interjecciones, carecen del propósito locutivo de las interjecciones propias», y sigue: «El tono más alto que acompaña su emisión y las pausas en que aparecen convierten estas secuencias en gestos hablados más que en palabras. Tienen, por tanto, una función paralingüística. Acompañan a la idea contenida en un nombre o verbo para imitarla o reproducirla, pero en ningún caso indican fuerza ilocutiva alguna».

—Tha es la única onomatopeya que aparece en el texto como signifiicante, cuya secuencia fónica reproduce e imita una acción —concretamente la de llamar a una puerta—. La adaptación fonemática del sonido que se produce al llamar a una puerta aparece representado fonológica-

27. A. Hermenegildo, op. cit., la considera una didascalia motriz ya que se trataría de una orden de desplazamiento negativo, de movimiento no realizado (p. 146).

28. Vicente García de Diego, op. cit., p. 21.

29. *Gramática descriptiva*, op. cit., pp. 4034-4035.

mente con un sonido oclusivo sordo y la vocal del grado máximo de abertura que otorga la sensación de propagación del sonido.

Este elemento onomatopéyico que documentamos en el texto escrito se coloca en algunas partes de las escenas dialogadas de tres personajes: Sempronio en el Auto I y en el Auto XII (2 veces), Celestina en los Autos VII y XI (2 veces) y Elicia en el Auto XVII (1 vez).

Veamos los ejemplos:

Cel.- Llama / Sem.- **Tha, tha, tha** [...] (AI, 108).

Cel.- **Tha, tha, tha** / Eli.- ¿Quién es? ¿Quién llama? (B-CVII, 09).

Cel.- **Tha, tha, tha, tha** / Eli.- ¿Quién llama? (B-CXI, 254) (Severin no señala como interpolación los dos últimos *tha*).

Sem.- ¡Ce, ce! Calla, que duerme cabo esta ventana. ¡**Tha, tha!** Señora Celestina, ábrenos. / Cel.- ¿Quién llama? (BXII, 268).

Eli.- *Cerrada está la puerta: No deve estar allá hombre: Quiero llamar. Tha, tha.* / Are.- ¿Quién es? (CXVII, 318).

Si observamos los ejemplos, dicha secuencia constituye siempre al menos un binomio en función de la intensidad de la acción. En el primer ejemplo, el trinomio aparece perfectamente en sintonía con la reacción de los personajes implicados en dicha acción. Por una parte, Calisto se inquieta ante el inesperado ruido y, por otra, Pármene define el mismo como ‘porradas’.

Los ejemplos segundo y tercero donde la acción la desarrolla Celestina son interesantes dado que el autor de la *Tragicomedia* intensifica el binomio original de la *Comedia*, interpolando, en el segundo ejemplo un ‘tha’ más y en el tercero, incluso dos más. El propio diálogo no justifica la intensificación de las acciones, ya que Celestina manifiesta en ambos casos su tranquilidad y que no tiene miedo de andar sola de noche por la calle aunque, por el contexto, sabemos que lo que tiene es prisa por llegar a casa y poner al seguro la cadena de oro con la que Calisto acaba de pagarle sus servicios. Quizás el autor de la *interpolación* quiso recrear la tensión de Celestina —premonición de su final trágico— al cuadruplicar la onomatopeya.

En el cuarto ejemplo, la acción se desarrolla en el silencio de la noche y durante el sueño de Celestina. La intención de los personajes implicados en la acción, Pármene y Sempronio y sus fines delictivos contra Celestina obligan a hacer el menor ruido posible que, en este caso, el autor del décimo segundo auto reproduce a través de un binomio.

De la misma manera, en el quinto ejemplo, Elicia llama a la puerta de Areúsa con una cierta inseguridad que el autor reproduce también con una doble interjección.

La onomatopeya ‘tha’, que como ya hemos dicho, sustituye fonosimbólicamente la acción de llamar a la puerta, forma parte del texto literario y no del texto espectacular, como sería de esperar si fuera representado.

Supone, si queremos, una acotación implícita aunque no es un elemento externo al texto literario sino, todo lo contrario, parte integrante del mismo. Alfredo Hermenegildo la encuadra como didascalía enunciativa que define la producción de un sonido no articulado verbalmente (p.139). Es evidente que cualquier representación del texto suprimiría del diálogo de los personajes implicados en la acción, la emisión de esta onomatopeya, sustituyéndola por un código kinésico: el simple gesto representativo de la acción. Contrariamente, es obvio que la lectura del mismo no puede prescindir de ella, es más la utiliza como elemento deíctico en el discurso, anticipadora del diálogo sucesivo que anafóricamente explica y presenta la acción.

En el Auto xvii, sin embargo, después del ejemplo que hemos citado donde Elicia pronuncia la onomatopeya, detectamos un ejemplo de una acción idéntica, calificada igualmente con el sustantivo 'porradas', pero donde no se recurre a la onomatopeya pudiendo así considerarla una auténtica acotación implícita, que surge del diálogo de los personajes. Nótese cómo la intensidad de la acción de llamar a la puerta, estilísticamente aparece reforzada en el diálogo con el reiterado sustantivo 'porradas' y además con la calificación de 'loco o privado' que nos remite, según Co-reas, al refrán '*O es loco o privado quien llama apresurado*' (Elicia acaba de llegar a casa de Areúsa y mientras están hablando de la muerte de Celestina, llama a la puerta Sosia.):

Eli.— *A tu puerta llaman*: Poco espacio nos dan para hablar, que te quería preguntar si avía venido acá Sosia / Are.— No ha venido; después hablaremos. ¡Qué porradas que dan! Quiero yr abrir, que o es loco o privado quien llama. / Sos.— Ábreme , señora. Sosia soy, criado de Calisto (cxvii, 308).

De igual modo, un ejemplo de acotación implícita lo encontramos en el Auto xix aunque esta vez sin ningún calificativo ya que quien llama a la puerta es Lucrecia que viene a comunicar a Celestina que Melibea quiere verla lo antes posible; evidentemente, Lucrecia no tiene ninguna prisa por comunicar el mensaje, dado que conoce las artimañas de Celestina (Sempronio, Pármeno, Celestina, Elicia y Areúsa están comiendo y divirtiéndose cuando llega Lucrecia):

Eli.— *Madre, a la puerta llaman*. ¡El solaz es derramado! / Cel.— Mira, hija, quién es; por ventura será quién lo acreciente y allegue. / Eli.— O la voz me engaña, o es mi prima Lucrecia. (BIX, 232).

Pienso que la presencia de esta voz onomatopéyica, 'tha', en el texto es importante para acercarse a la teatralidad de la obra y una vez más a la importancia de la transmisión oral de la misma.

Sabido es que una parte de la crítica coincide en considerar *LC* como un texto dramático.³⁰ La semiología establece una división entre lo que es el texto escrito, —el texto literario—, y la representación del mismo, —el texto espectacular—. No parece que admitan la posibilidad de hablar de texto dramático si éste no ha sido concebido para la representación o puesta en escena. *La Celestina*, dada su estructura compleja y sobre todo la pluralidad de lugares donde se desarrollan las distintas acciones no parece un texto en cuya génesis se haya planteado la posibilidad de representarlo.

Según estos principios semióticos, si lo irrepresentable no puede ser considerado teatro, *La Celestina* no lo sería. Independientemente del género en el que creamos oportuno encuadrar la obra, no podemos, no obstante, ignorar la existencia del teatro leído, expresión que conlleva la función asignada por el autor a dicho texto y la recepción del mismo por el público espectador o lector.

Demetrio Estébanez Calderón nos recuerda que:

el hecho de que sus autores no pensarán en su representación escénica no significa que carezca de teatralidad y que, por tanto, no sea representable, ya que un director de escena puede descubrir, a partir de la trama argumental de la obra, las posibles virtualidades que encierra el texto para ser objeto de una puesta en escena, donde el conjunto de signos que conforman lo teatral (palabra, acción, gestos, movimientos de los actores, sonidos, luz y demás elementos del dispositivo escénico) haga posible un verdadero espectáculo teatral.³¹

Determinados textos no fueron concebidos por el autor para ser representados, sino para ser leídos. Es probable que éste sea el caso de *La Celestina*. A juzgar por la octava de Proaza, algunos de cuyos versos hemos citado anteriormente para hablar de la oralidad en el texto, *LC* sería leída

30. Sobre el género de *LC* se han formulado diversas teorías encontradas. Juan Timoneda decía a mediados del s. XVI que era una comedia puesta en prosa para leerse en privado. En general, los autores del XVI y XVII se inclinaron por aceptar la naturaleza dramática de la obra. A finales del XVIII se imprimió con el subtítulo de novela dialogada. Moratín, en 1830, en sus *Orígenes del teatro*, la denominó novela dramática. Así, en 1864 la obra se editó en la Biblioteca de Autores Españoles y se la incluyó en el tomo dedicado a *Novelistas anteriores a Cervantes*. Menéndez Pelayo nunca se encontró satisfecho con este encuadre y le dedicó un estudio en *Orígenes de la novela*. Dentro ya del s. XX prevalece la teoría que defiende el género dramático, aunque algunos autores como José Antonio Maravall y Américo Castro hacen concesiones a lo novelístico. Recientemente, Severin y Deyermond son los máximos defensores de esta teoría. Dos trabajos críticos de especial mención son el de Stephen Gilman en su libro *The Art of «La Celestina»*, donde la considera 'diálogo puro', anterior a la novela y al drama y el de M^a Rosa Lida de Malkiel con el que la obra queda filiada a la Comedia humanística italiana en *La originalidad artística de «La Celestina»*.

31. Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 1027.

por un solo recitador que representaría los papeles de todos los personajes a través de las distintas modulaciones de la voz y de los gestos:

Finge leyendo mil artes y modos
pregunta y responde por boca de todos;
llorando y riyendo en tiempo y sazón. (4ª octava, 345)

Es en estos últimos versos de la octava donde el lector se acerca al concepto rapsódico de teatro al dejar de ser él mismo —*finge*— para convertirse en actor, en recitador, en imitador.

Por otra parte, M^a del Carmen Bobes³² analiza la estructura formal de *LC* identificando los rasgos que definen el diálogo dramático en la obra, entre los que cita, precisamente, «la dirección del diálogo hacia un público presente» convencida también de la importancia primaria del hecho de que «la literatura medieval tiende a la teatralidad ya que se destinaba preferentemente a la lectura en voz alta y buscaba el diálogo como forma dinámica para este tipo de comunicación» (p. 271). Y he aquí, de nuevo, que los elementos paralingüísticos y, por lo tanto, las interjecciones vuelven a situarse en primer plano:

Los diálogos de cualquier género, al ser realizados verbalmente (y no olvidemos que la literatura medieval se transmite de este modo), añaden a los signos lingüísticos los paralingüísticos y los kinésicos, con lo que su teatralidad trasciende el texto y se proyecta también hacia el espectáculo. Si además tenemos en cuenta que el discurso dialogado exige la intervención de más de una voz, la interpretación, corría a cargo al menos de dos juglares, con lo que a los signos anteriores se añaden los proxémicos, y a partir de éstos podemos señalar la vinculación del texto con el espacio.» (p. 271)

Pretendo cerrar este apartado con las convincentes y decididas afirmaciones de Emilio de Miguel³³ sobre las potencialidades representativas de la obra, expresándose en estos términos:

La Celestina es obra transmitida en su época por el sistema de lectura pública, pero concebida desde aspiraciones totalmente teatrales —y obsérvese que no me limito ahora al término dramáticas, por convencimiento que su dramaticidad está fuera de toda duda—: En otras palabras, su autor no escribe drama, disminuido en potencialidades de representación por acomodo a ese sistema de

32. M^a del Carmen Bobes Naves, «La aparición del diálogo dramático: 'La Celestina'» en *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992, pp. 270-284.

33. Op. cit. p. 144.

simple lectura; el autor escribe un texto dotado de todos los resortes y condicionamientos de representatividad. Rojas no sólo se desentiende de cuanto se precisa para convertir en espectáculo vivo su texto, sino que expresamente lo cultiva y potencia. La transmisión por mera lectura es un accidente de época; no una marcamedular ni una restricción técnica que se acepte como disculpa para una más relajada escritura teatral (p. 144).

A modo de conclusión, podríamos afirmar que tanto la estructura del texto celestinesco como la presencia abundante de elementos retóricos habrían contribuido posiblemente a la amplia y popular difusión del texto gracias, entre otros factores, al acercamiento que se conseguía con el público. Tanto si los elementos de oralidad o de teatralidad que aparecen en el texto escrito fueron incorporados por el autor, consciente del tipo de transmisión oral que éste recibiría como si no, lo cierto es que la forma dialogada y la presencia en la obra de una buena dosis de elementos propios de la lengua oral, entre ellos las estructuras interjectivas - sin olvidar otros elementos como por ejemplo los refranes-, han favorecido, magistralmente, la creación de una cohesión directa entre el texto y su destinatario. Sin duda, las interjecciones representan al menos la sinceridad con la que inexorablemente se han visto obligados a expresarse los personajes de esta Tragicomedia.

Bibliografía

- ALARCOS LLORACH, E., *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- ALONSO CORTÉS, A., «Las construcciones exclamativas. La interjección y las expresiones vocativa» en *Gramática descriptiva de la lengua española*, 3 vols., Real Academia española, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pp. 3993-4050.
- BOBES NAVES, C., «La aparición del diálogo dramático: 'La Celestina'» en *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.
- BUHLER, K., *Teoría del lenguaje*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, trad. de Julián Marías.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, (1^a ed.), Barcelona, Alta Fulla, 1987.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, E., «La técnica teatral en *La Celestina*», *La Celestina de Rojas*, Gredos, Madrid, 1996

Diccionario de Autoridades, 3 vols., Madrid, Gredos, 1969.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D., *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

FRENK, M., «Lectores y oidores: La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980)*, Roma, Bulzoni, 1982.

— «Ver, oír, leer...» en *Homenaje a Ana M^a Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984.

GARCÍA DE DIEGO, V., *Diccionario de voces naturales*, Aguilar, Madrid, 1968.

GARCI-GÓMEZ, M., «Un tercer autor para la Tragicomedia» en *Celestinesca*, 16.2 (1992), pp. 33-62.

— *Tres autores en «La Celestina»*. *Aplicación de la informática*, Granada, Impredisur, 1992.

HERMENEGILDO, A., «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, XI (1991), pp. 127-151.

PALAFIX, E., «Oralidad, pensamiento mágico y retórica en la TCM: a propósito del uso de los refranes», en *Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A. M. Beresford, London, Dept. Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 1997, pp. 341-351.

PIÑERO RAMÍREZ, P. M^a, *La Celestina*, Seleccionos Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1980.

POYATOS, F., «Del paralenguaje a la comunicación total», AAVV., *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March, 1974.

— «Kinésica del español actual», *Hispania*, 53 (1970), pp. 444-452.

— *La comunicación no verbal: paralenguaje, kinésica e interacción*, vol. II, Istmo, Madrid, 1994.

SEVERIN, Dorothy S., *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 2000.

ZUMTHOR, P., *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, Il Mulino, 1987, trad. Mariantonia Liborio.

— *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, trad. de Costanzo Di Girolamo.



TORRES ÁLVAREZ, M^a Dolores, «De interjecciones, onomatopeyas y paralingüismo en *La Celestina*», *Celestinesca* 28 (2004), pp. 117-138.

RESUMEN

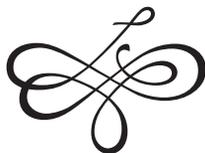
Diversos estudios sobre *La Celestina* han señalado una relación directa entre su tipología textual y la forma de transmisión de la misma dando a entender que ello respondería a que, en la época, la difusión de la obra se llevaría esencialmente a cabo a través de la lectura dramatizada en público. Por este motivo, se han buscado en el texto aquellos elementos expresivos que con más frecuencia se vinculan al uso oral de la lengua. Concretamente, se ha sistematizado la presencia de las interjecciones propias por considerar que son signos espontáneos y, por tanto, exponentes inmediatos de estados anímicos o situacionales que facilitan un eficaz acercamiento al receptor. Se dedica un espacio privilegiado a la onomatopeya 'tha' por considerar que su presencia aclararía algo más sobre la lectura dramatizada de la obra.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, interjección, onomatopeya, oralidad, teatralidad.

SOMMARIO

Diversi studi sulla *Celestina* hanno rivelato uno stretto rapporto tra tipologia testuale e trasmissione dell'opera che ci porta a presupporre che essa sarebbe stata trasmessa soprattutto attraverso la lettura pubblica dramatizzata. Per questo motivo, abbiamo isolato quegli elementi espressivi che vengono strettamente vincolati all'uso orale della lingua. In modo particolare, abbiamo sistematizzato la presenza delle interazioni «propie» per considerarle segni linguistici spontanei, in quanto veicoli espressivi immediati di stati d'animo e di situazioni diverse che contribuiscono ad avvicinare in modo efficace il recettore. Uno spazio privilegiato è stato dedicato all'onomatopea 'tha', dal momento che la sua presenza potrebbe apportare chiarimenti sulla lettura dramatizzata dell'opera.

PAROLE CHIAVE: *La Celestina*, interazione, onomatopea, oralità, teatralità.



Notas

Sobre la edición *Ars amandi vs. reprobatio amoris*. Fernando de Rojas y «*La Celestina*» de Eukene Lacarra

Quizás ya conozcáis la nueva serie de Ediciones Orto titulada: Biblioteca Crítica de las Literaturas Luso-Hispánicas. Problemas Históricos y Estética, cuyos primeros volúmenes han salido a la calle el pasado mes de febrero. Cuando me invitaron a participar con un trabajo sobre *Celestina*, consideré que era un proyecto de gran interés, y con gusto envié el ensayo que se ha publicado con el título: *Ars amandi vs. reprobatio amoris*. Fernando de Rojas y «*La Celestina*».

En octubre me dieron tres ejemplares ya terminados y encuadernados, lo que me sorprendió bastante, porque ni había corregido las pruebas, ni había firmado contrato alguno. La inmediata lectura del texto confirmó mis peores temores. El texto contenía erratas y faltas de correspondencia de diversa consideración, algunas de ellas graves. Inmediatamente, corregí sobre uno de los ejemplares, que entregué a los editores, y unos días después envié otra corrección electrónica, con objeto de que subsanaran los errores y se imprimiera de nuevo.

El 7 de enero, casi tres meses después de enviar las correcciones, recibí de la editorial unos ejemplares en los que ni se había hecho corrección alguna ni se había incluido siquiera una fe de erratas. Con el disgusto que os podéis imaginar y ateniéndome al incumplimiento del punto 10 de las *NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES* de la editorial, donde se indicaba: «Al recibir las primeras pruebas, se firmará el contrato», exigí retirar el libro de la circulación, «hasta en tanto en cuanto no se lleven a cabo las correcciones a mi entera conformidad».

El libro, tal como está, se ha publicado y puesto a la venta sin mi consentimiento y a día de hoy no he visto ni firmado el contrato. No obstante, desde aquí os pido disculpas por las erratas y os ruego que miréis más a «mi intención». Y porque sé con Vives que «la benevolencia permanece segura entre las personas buenas», os doy las gracias por vuestra comprensión.



Reseñas

La Celestina de Lepage: vista vs oído

El oído sufre

El autor de *La Celestina* se refería a la recepción de su obra en estos términos: «cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia...» Pues bien, cuantos se acerquen a oír la versión que Lepage hace de la obra de Rojas, oirán, pero que lo oído sea lo escrito por Rojas no es tan seguro. Y empiezo exponiendo esta primera cuita porque me parece la cuestión más candente entre las que piden comentario. Entre hipótesis razonables y declaraciones hechas por Lepage podemos reconstruir que el director canadiense ha conocido *La Celestina* en traducción al francés y, a la hora de enfrentar este montaje, ha encargado traducción al español del texto francés que él leyó. Sería asumible este proceso si el texto conocido por Lepage consistiera en una adaptación libre, con legítimos añadidos practicados por el traductor-adaptador... Pero, y mi juicio está condicionado por conocer el texto únicamente desde su representación, sólo detecté dos breves fragmentos de paternidad ajena a Rojas: un monólogo de Lucrecia y otro adjudicado a un Calisto que monta caballo invisible, en monta, eso sí, muy excitante. Y por lo mismo que no experimento recelo alguno contra esas dos invenciones, manifiesto un resquemor no disimulado contra el resultado del proceso al que se ha sometido al texto. Lepage ha partido de una deficiencia, como es conocer una obra en otra lengua, y ha dado a su deficiencia la peor de las soluciones. Nos ha hecho partícipes de la misma. Quien conozca y ame el texto de Rojas, quien entienda que, aparte de las intenciones del autor y de los episodios dramáticos que construye, la lengua que hablan las criaturas celestinescas es uno de los logros máximos de toda nuestra historia literaria, sufrirá durante la larga representación un escamoteo prolongado: nos llegan de continuo palabras muy próximas a las escritas por Rojas pero casi nunca coincidentes con aquellas. Y, excepto en los dos casos de invención que recogí, ¿hay justificación para esta sustitución del texto magistral de Rojas por el texto con que un segundo traductor devuelve al español lo que un primer traductor llevó al francés? Salvo en los dos casos referidos, ¿no hubiera sido más lógico darnos en español el texto de Rojas con las leves moder-

nizaciones que hubieran sido precisas, sin hurtarnos el sabor arcaico de aquella maravilla literaria? Por no referirme, claro está, a momentos en que la discrepancia la provocan desvíos directamente rechazables. Porque no hace sino empobrecer el texto el que allí donde Calisto proclama que viendo los pechos de Melibea «se despereza» el hombre, debamos oír nosotros que ante tal visión el hombre «rejuvenece». Y no viene a cuento que, no celebrado aún el Concilio de Trento, se ponga en labios de algún personaje el término «católico». Ni es de recibo que en vez de mantener la comparación de la mirada furiosa de Melibea con los ojos rabiosos de toros alanceados, nos encontremos con que el objeto de la comparación son aquí los jabalíes acosados por los perros. Presumo que el traductor cambió de fieras para facilitar la comprensión en un contexto no español. Pero, ¿es tolerable que al espectador español le priven de bellezas del texto original o le endilguen arreglos destinados a públicos de otra lengua y otra cultura? Imaginemos que un director español lee *Hamlet* en español y que, ante la posibilidad de dirigirlo en el Reino Unido, opta por encargar traducción al inglés del texto que él conoció en español. ¿Hasta dónde llegarían los gritos, incluso, de los flemáticos ingleses? Sé que el asunto pasará inadvertido para muchos espectadores que conocen el cañamazo argumental de la obra sin estar familiarizados con el texto. Pero quede hecho este aviso como invitación a quienes solo hayan oído *La Celestina* a través de las palabras dichas por los personajes *lepagescos*: apresúrense a conocer lo que realmente escribió Rojas. Es infinitamente mejor.

El ojo goza

Expuesta esta queja casi en exabrupto, me apresuro a proclamar que el ojo puede salir muy satisfecho del espectáculo que le brinda Lepage, especialista, como es, en propuestas en que lo espectacular, *sensu stricto*, parece objeto primordial de su arte teatral. El cuerpo de la muchacha cayendo a cámara lenta a los pies del padre, aparte de guiño a recursos cinematográficos con los que tan familiarizado está el espectador, es magnífica solución al reto que supone escenificar el suicidio de Melibea. Algunos de los actores transformados en Cristo crucificado y en otras figuras destacadas de la iconografía cristiana, componen un retablo tan inesperado como difícilmente superable en su fuerza teatral. La escenografía, en su conjunto, y pese a que la espectacularidad de su propuesta se me antoja un punto pesada cuando la repetición de lo ya visto va sustituyendo a la novedad y a la sorpresa, es con seguridad plato de gusto para el espectador. Sin afán de agotar la enumeración de los hallazgos, destaco ese arranque de la obra en que, adelantando con acierto el desenlace trágico, los personajes componen un friso funeral que enamora cualquier retina (qué plasticidad y qué magnífica utilización de la luz), como destaco la escena subsiguie-

te, aquella en que Calisto y Melibea son vistos por el espectador en un picado imposible (de nuevo el cine celestineando entre Lepage y el público). Y cuando no son elementos escénicos o personajes presentados en perspectivas imposibles, abundan los aciertos visuales, cargados a veces de voluntad interpretativa del texto de Rojas, como aquella escena en que la alcahueta envuelve a Melibea en el hilado con que pretende poner a la doncella bajo posesión del Satán al que acaba de conjurar.

Va quedando claro que en el montaje de Lepage el juego escénico y las exhibiciones de maquinaria priman sobre el resto de elementos teatrales y así, a hallazgos visuales como algunos de los indicados, hay que sumar lo impactante de las formas en que huyen y se malhieren Pármeno y Sempronio tras asesinar a Celestina o la manera en que muere Calisto y, en cambio, es muy difícil que encontremos entre nuestros recuerdos placenteros algún monólogo o diálogo ejecutados con particular brillantez. Se desdeñan, incluso, muchas de las posibilidades teatrales que el propio texto brinda, y así los *apartes* se ejecutan sin el menor guiño de complicidad con el espectador, complicidad que, por su misma naturaleza, está pidiendo esa variante constructiva.

Observaciones al paso

Dada la informalidad con que *Celestinesca* me permite hacer esta reseña de la versión de Lepage, casi en mera forma enumerativa dejaré anotadas algunas observaciones más. Dentro del papel, digamos secundario, que los actores acaban teniendo en este tipo de montajes en que prima el cultivo de lo espectacular, destaco —y sé que con discrepancia de bastantes— la interpretación de Nuria Espert. Es elección para muchos sorprendente. Acostumbrados a verla como dama y señora, hela aquí convertida en bruja y alcahueta, censada en barrios marginales. Con independencia de que cada actor puede dar giros radicales a su trayectoria en el momento de su agrado o bien cuando es tocado por la vara mágica de un director, me limito a opinar que, habiendo motivos para imaginar a Celestina como arrabalera zarrapastrosa, sobran igualmente bases textuales para suponerla con restos de aquella belleza que, años ha, sirvió para despeñar a muchos hombres —entre ellos, tantos clérigos, cuyo buen gusto en esa materia nadie discute— y, en la misma línea, es lícito, si no obligado, imaginarla mujer de tanta clase y altura como se necesitan para expresar, por ejemplo, hermosísimas reflexiones sobre el amor, las más delicadas, por cierto, que se escuchan en toda la obra. La Nuria-Celestina que al final de la escena del banquete llora, un punto ebria, añorando sus años de triunfos, logra uno de los pocos momentos que pueden sacudir al espectador por méritos interpretativos, no por el impacto de algún efecto escénico.

Vaya ahora algún comentario a la solución escénica con que Lepage resuelve el fuerte contenido sexual de la obra. En mi opinión, es asignatura pendiente del teatro contemporáneo acertar con la forma de escenificar las relaciones sexuales combinando la libertad de que hoy dispone el hombre de teatro con la naturaleza imitativa del género teatral; naturaleza limitada por la debida prevalencia de la palabra y de la sugerencia sobre la necesidad de eficacia realista y retratística de, por ejemplo, el cine. En la obra de Rojas, recordemos, hay sexo explícito; un sexo teatralmente comunicado mediante la palabra descriptiva de sus protagonistas o testigos (Lucrecia, los criados de Calisto). En la versión de Lepage he encontrado bien resuelto el diálogo entre la osadía del original y el uso de libertad plena por parte del director. Dicho lo cual, quedará más claro que mi repulsa absoluta a la escena de un Centurio ensartando a dos damas en bañera, que parece sacada de alguna habitación del piso alto de un *saloon* de cualquier *western*, es rechazo provocado porque no me parece sino añadido gratuito y contrario a los intereses de la obra. *La Celestina* es obra cuyas osadías, admirabilísimas cuando recordamos que están escritas a fines del xv, no necesitan aportaciones espurias del siglo xxi.

Esta referencia al tramo argumental que protagoniza Centurio me sirve para mostrarme contrario al criterio que ha llevado a Lepage a optar por una adaptación que recoge, incluso, los cinco actos que convierten la comedia en tragicomedia. Tal opción, legítima por cuanto todo responde a la paternidad de Rojas, prolonga la acción mucho más allá de la muerte de la alcahueta (en consecuencia alarga la pieza teatral sin presencia de la Celestina que el lector de todos los tiempos ha sentido como protagonista de la pieza) y resta tensión dramática y fuerza trágica a la obra. Lepage, por otra parte, en el último tercio de la obra subraya desmedidamente, en mi opinión, los elementos cómicos (incluso, con esa caracterización tan bufona como innecesaria de Tristán y Sosia, los segundos criados, representados por los mismo actores que antes fueron Pármeno y Sempronio). Si, además, se añade esa extemporánea escena de la bañera, todo el tramo final se convierte en una sucesión de acciones rápidas, de mínima extensión y de hilaridad superficial, en grave detrimento de la amargura y denuncia moral que rezuma el cierre de la obra. Tras haber visto escenificadas casi diez adaptaciones de Celestina, tengo claro que el mejor funcionamiento teatral se obtiene decantándose por la opción de los dieciséis actos de la comedia. Y la perfección se alcanzaría robándole diálogos de amor y sexo del acto xix de la tragicomedia para regalárselos al acto xiv de la comedia: se produciría una concentración de bellezas difícil de igualar.

Una confirmación innecesaria: es teatro

Afirmaciones estas últimas, como muchas de las precedentes, que dejan un poco o un mucho fuera de juego a quienes proclaman la esencia novelesca de un texto que, para tener buena o formidable vida escénica, únicamente requiere poda para adecuarle a la duración convencional del teatro al uso. Hay que seleccionar fragmentos, hay que idear algunas soluciones escénicas (aunque sostengo que el 99% de lo escrito por Rojas puede escenificarse tal como él lo escribió) pero en ningún caso hay que plantearse adaptaciones de un texto escrito desde supuestos no dramáticos.

Y, confortado con esa apreciación, termino recordando que quienes aceptamos como obvio que cada puesta en escena de un texto es producto de la elección y selección que el director va haciendo entre las múltiples opciones que contenía la base literaria, vemos normal el debate que se genera tantas veces ante los resultados. Y añadamos aún, puestos a recordar obviedades, que un montaje es siempre eso, un montaje, y nunca o muy difícilmente, el montaje definitivo. Subrayemos también que en el caso de las grandes piezas literarias, desde el momento en que cada lector, al hacer su lectura individual, va ejecutando en el escenario de su cerebro una personalísima representación virtual, es particularmente difícil la coincidencia entre las propuestas del director y lo imaginado por el lector. Nos ocurrirá siempre con esta obra, nos ocurre con *Luces de bohemia*, con el *Tenorio*...

Recordado todo lo cual, se me imponen como reflexiones últimas, el agradecimiento a Lepage por haber sumado su arte al arte de *La Celestina*, la enhorabuena por muchos de sus hallazgos y la certeza de que no siendo el suyo, como no puede ser, el montaje definitivo, es trabajo que evidencia los valores teatrales del texto y contribución de alguien a quien se le adivina hondamente enamorado de la obra. De otra parte, es el montaje esperable de un Lepage que se mueve consistentemente en usos teatrales que tienden a primar gesto y mecanismos teatrales sobre transmisión cuidada y potenciada del texto.

Mi discrepancia y disgusto por haber sustituido la genialidad del texto original por uno notoriamente inferior, al margen de lo que tenga de subjetivo, ni pueden ni quieren empañar los méritos de este homenaje de Lepage a *La Celestina* de Fernando de Rojas.

Emilio de Miguel Martínez
Universidad de Salamanca



Joseph T. Snow, «Fernando de Rojas». Entrada biográfica en *Castilian Writers, 1400-1500*, Domínguez, Frank A. y George D. Greenia, eds. *Dictionary of Literary Biography*, vol. 286. Detroit: Gale Group. 2004. 193-212.

La serie *Dictionaries of Literary Biography (DLB)* lleva veinticinco años publicando volúmenes con la vida y obra de los autores más importantes de un periodo, género o tema. Cada entrada está escrita por un especialista en el tema y es consulta obligada para el estudiante universitario de habla inglesa, así como ofrece un buen resumen para los críticos y estudiosos. Este volumen número 286 de la serie *DLB* contiene veintiún entradas de autores cuya producción principal está comprendida entre 1400 y 1500. Como es lógico, entre ellos se incluye a Fernando de Rojas, cuya entrada está escrita por Joseph T. Snow. A pesar de tener que atenerse al estrecho formato preestablecido de la serie, Snow ha compuesto una entrada que resume de manera breve pero suficiente los principales temas de los estudios celestinescos.

La entrada va encabezada con una lista de los manuscritos y las ediciones antiguas más importantes de *La Celestina*. La breve pero completa lista comienza con la *Celestina de Palacio*, sobre cuya procedencia sólo dice que puede ser parte de una copia usada por los impresores. Luego se citan las ediciones antiguas hasta 1622, las ediciones críticas modernas más importantes —incluidas las más recientes, como la de la editorial Crítica o la *Celestina comentada*— y las ediciones facsímiles. Se incluyen también las traducciones más importantes al inglés.

Ateniéndose igualmente al modelo impuesto por la serie *DLB*, la entrada en sí comienza con un breve párrafo que describe la importancia de la obra. Luego viene una detallada biografía de Rojas. Como es lógico en una obra de este tipo, nada nuevo se añade a lo que se sabe, pero esta biografía es una excelente revisión de todos los datos documentales que se conocen de Fernando de Rojas. Se repasan tanto los documentos que permiten establecer datos ciertos sobre la vida de Rojas como las inferencias de los estudiosos. Dado el carácter de la serie, no hay espacio para indicar las referencias bibliográficas a todos estos datos, aunque en oca-

siones se señala cómo y cuándo se descubrieron estos documentos y sus implicaciones. Especial atención se presta a la historia textual de la obra y a su evolución desde la primitiva redacción del primer acto hasta la *Tragicomedia* y sus adiciones. El tema de la autoría es tratado brevemente, concluyéndose que, hasta que haya otra teoría más convincente, la mejor opción es considerar que el primer acto es obra de otro autor y que de Rojas es el resto de la obra. La página tamaño folio a doble columna del diccionario permite un acceso rápido a fechas y demás datos que es difícil encontrar de manera tan conveniente en ningún otro sitio.

Los principales temas de la crítica celestinesca (la comedia humanística, el papel de la magia y de la retórica en la obra, el manejo del tiempo y del espacio, los conversos, etc.) están presentes en esta entrada. En breves pero enjundiosos párrafos se delinear los debates sobre estos temas a menudo controvertidos. El carácter de divulgación de la serie *DLB* obliga a que en la entrada se tenga que resumir la acción de la obra acto por acto, lo que ocupa varias páginas que hubieran podido dedicarse a otros temas. Otra característica peculiar de la serie *DLB* es la atención que se presta a las ilustraciones. En el caso de este volumen, el resultado son abundantes reproducciones en blanco y negro de páginas de manuscritos, primeras ediciones y grabados celestinescos, todas ellas de muy buena calidad fotográfica. Las últimas dos páginas de la entrada son especialmente interesantes pues tratan de un tema que Joseph Snow lleva años estudiando: las influencias y ecos celestinescos en obras posteriores. No sólo se citan aquí las secuelas literarias de la obra sino también sus puestas en escena o adaptaciones cinematográficas, desde las primeras hasta las más recientes. La entrada se cierra con una breve bibliografía suficiente para el que se inicie en el estudio de *La Celestina*.

La relevancia de esta entrada en la serie *DLB* es que pone al alcance del lector internacional que lea inglés los aspectos más importantes de *La Celestina* al incluirlos en un diccionario biográfico que no falta en ninguna librería académica de Estados Unidos y otros países, y que, desde hace poco, se puede también consultar por Internet desde las instituciones que estén suscritas. Además, esta entrada de Rojas contiene un breve resumen del estado de la cuestión en las principales áreas de la crítica celestinesca y puede servir para que el hispanista o medievalista consulte de manera rápida datos fundamentales.

Enrique Fernández
University of Manitoba

Fernando De Rojas. *La Celestina*. Edición, introducción y actividades de Santiago López-Ríos. Colección «Clásicos comentados, 5», Madrid: Ollero & Ramos, 2002. Rústica, 405 pp.

La publicación de ediciones de divulgación de la obra clásica española *Celestina* (que con todo respeto éste es el título que se merece la obra —el uso generalizado del artículo en el título arranca sólo en 1822 con la edición madrileña de León Amarita)¹ empieza con su inclusión en el tomo 3 de la colección de la Biblioteca de Autores Españoles, *Novelistas anteriores a Cervantes* (Madrid, Rivadeneyra, 1846, pp. 1-75). Hay otras dos o tres ediciones popularizantes puestas al alcance del público antes de la publicación de la edición especial preparada en dos tomos para conmemorar el cuarto centenario de la primera publicación de la obra (Vigo: Eugenio Krapf, 1899-1900, con un extenso estudio preliminar de M. Menéndez y Pelayo).²

En el siglo xx, *Celestina* logró una enorme popularidad al publicarse, también en dos tomos, en la colección de Clásicos Castellanos, con edición y utilísimas notas a cargo de Julio Cejador y Frauca (Madrid: Espasa, 1913 con numerosas reimpresiones posteriores). Hubo otras muchas ediciones popularizantes,³ pero fue ésta la que se consolidó entre el público lector y en la mayoría de las aulas durante medio siglo, hasta que en 1969 apareció la edición de Alianza Editorial de Dorothy Sherman Severin, con prólogo de Stephen Gilman, edición cuidada y con buenas notas (El libro de bolsillo, 200). Sigue en circulación esta edición, reimpresa varias

1. Ver Keith Whinnom «*La Celestina*, the *Celestina* and L2 Interference in L1», *Celestinesca* 4.2 (1980), 19-21, y Erna Berndt-Kelley, «Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas», *Celestinesca* 9.2 (1985), 3-46.

2. Menéndez Pelayo había discurrido sobre *Celestina* ya en 1895 y sólo tuvo que revisar y ampliar su crítica perspicaz para cumplir con el encargo de Krapf cuatro años más tarde. A su vez, este prólogo, retocado, aparece en el vol. 7 de la Edición Nacional de sus *Obras completas* (ed. E Sánchez Reyes, Santander: CSIC, 1941). Finalmente, se convierte en un libro de 229 páginas, publicado en rústica en la Colección Austral, 691 (Madrid: Espas-Calpe, 1947), el cual sigue reimprimiéndose tal cual hasta hoy.

3. Para estas ediciones, ver J. T. Snow, '*Celestina*' by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985 (Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985, especialmente las páginas 89-93. Las páginas siguientes recogen otras ediciones a partir de 1969 hasta 1985. En los veintisiete suplementos bibliográficos publicados en esta revista entre 1985 y 2004, se sigue tomando nota de las nuevas ediciones de *Celestina*.

veces hasta el día de hoy. Su gran rival para la enseñanza en las aulas de *Celestina* es otra edición llevada a cabo por la misma Severin para la editorial Cátedra (Letras Hispánicas 4), que en el mercado ha alcanzado un mínimo de once reimpresiones. Igual fortuna editorial parece disfrutar otra edición de *Celestina* (ésta sí con el título histórico), con un excelente prólogo revisado en 1993 de Pedro M. Piñero Ramírez (Selecciones Austral, 73, Madrid: Espasa-Calpe, 1980 y posteriores reimpresiones, algunas corregidas y puestas al día).⁴

Todas estas bien cuidadas ediciones se adaptan bien al uso del estudiantado, pero tienen el mérito adicional de atraer a otros lectores que quieren algo más que solo un texto divulgativo, por ejemplo, lectores que buscan y aprecian buenas introducciones con datos fidedignos y al día, pero sin un aparato crítico abrumador, con notas léxicas o explicativas de pasajes hoy no tan claros, sugerencias biobibliográficas y, en algunos casos —como el de Piñero Ramírez— ilustraciones derivadas de tempranas ediciones. En todos estos aspectos también satisface la muy meritoria edición a cargo de Bienvenido Morros que publicó la editorial barcelonesa Vicens Vives en 1996 (ver la calurosa reseña de L. M. Vicente en esta revista, vol. 23 [1999], 143-149).

La razón para «meter la pluma» en esta ocasión es, para mí, la aparición de otra buena edición de *Celestina* concebida originalmente como pedagógica para estudiantes, pero que puede competir abiertamente y con orgullo en el mercado con las cuatro nombradas arriba. La edición base que aquí se imprime (39-375) es la de Juan Joffre de Valencia 1514 por ser —como nos recuerda su editor acertadamente— «considerada como un testimonio con pocos errores y bastante cercana a la edición príncipe perdida [de la *Tragicomedia*, se da por entendido]» (37).⁵ Los «pocos errores» aludidos se corrigen con otras ediciones antiguas y modernas. Para acercar el texto a la lengua actual, el editor ha modernizado todo menos algunas palabras, cuya forma no crea problema alguno para el lector actual. Sus criterios aparecen en las pp. 37-38.

Ahora bien, en cuanto a mis observaciones y juicios, y dado que considero que el texto es fidedigno, con sus notas útiles pero no excesivas —destinadas al esclarecimiento de pasajes de difícil comprensión— quisiera prestar mayor atención a los muchos méritos del ensayo introductorio y de las actividades, los nuevos preliminares y posliminares de esta ‘edi-

4. Austral en Madrid/Buenos Aires comenzó en 1941 con su edición de *‘La’ Celestina*, que no tenía introducción, notas ni ilustraciones. La muy mejorada edición de Piñero Ramírez es la sucesora de aquélla. Su popularidad es evidente por el alto número de veces que se ha tenido que reimprimir.

5. Es de notar que el editor de esta edición, Santiago López-Ríos, era el colaborador de N. Salvador Miguel en la preparación de una impecable edición facsimilar de Valencia 1514, publicada para conmemorar el quinto centenario de *Celestina* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999).

ción' de la impresión valenciana de *Celestina*, confeccionados ambos en plan de complemento pedagógico (9-38 y 377-405).

Santiago López-Ríos nos ofrece en su introducción una visión sintetizada de la época que a Fernando de Rojas le tocó vivir. En escuetas pero reveladoras pinceladas, recrea el impacto profundo para España y su entorno de la unión matrimonial de Fernando e Isabel y la consolidación política y religiosa en cuyo contexto se sitúa *Celestina*. Inmediatamente después se incluye una cronología que expande esta visión global, dejándonos ver cuáles eran los eventos y quiénes las personalidades contemporáneas de Rojas. Hay que felicitar al editor por esta decisión, puesto que en muchas ediciones, si se incluye una cronología, ésta aparece fuera del texto introductorio. La integración de esta cronología en su presentación se agradece por lógica. No sólo abarca la vida de Rojas, y la cultura y los eventos más significativos de su momento histórico (básicamente la centuria que cubre los años 1465-1563), sino que permite destacar también unas de las primera obras celestinescas como, por ejemplo, la adaptación en forma de égloga teatral de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1513), y las dos primeras continuaciones, es decir, la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (1534) y la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gáspar Gómez de Toledo (1536).

En el apartado sobre la vida y obra de Fernando de Rojas (18-22) considera que el debate siempre inconcluso sobre la autoría de la obra (nombra nombres) se vincula estrechamente con los pocos datos existentes sobre la figura de Rojas. Repasa los datos que considera sólidos de su biografía y presenta sin prejuicios las distintas toma de posición ante estos datos. Sin pretender resolver nada, tenemos sucintamente resumidas las principales nociones actuales sobre esta cuestión palpitante. Cuando uno escribe con esta claridad, la concisión nunca es un defecto.

Una de las secciones que más me ha gustado es la que trata sobre la estructura de la obra y el proceso creativo (22-28). Es aquí donde logra esbozar, con un estilo límpido y sin ambages, la complicada historia textual/editorial de *Celestina*. Su recuento de la trama me parece clara y completa, difícilmente superable. Posteriormente, siguiendo un fluir natural de la historia del texto celestinesco, continúa con una breve pero necesaria introducción a la vida posterior de *Celestina* (28-30), en la que explicita cómo sobrevive esta gran obra hasta nuestros días casi ininterrumpidamente. Aguza el deseo del alumno por aprender y conocer más, tan sólo con dar algunos títulos y nombres famosos que incluyeron en su bagaje intelectual a *Celestina*.

De manera que, después de traernos al siglo XXI, y para resaltar la importancia que la obra tiene para la crítica actual, López-Ríos agrega una pequeña antología de breves pasajes de textos que valoran aspectos importantes de *Celestina* (31-34). Los textos son de María Rosa Lida de Malkiel (sobre caracterizaciones de los actantes de clase baja), Stephen

Gilman (sobre el mundo horroroso sin Providencia), Nicasio Salvador Miguel (falta de un claro judaísmo en el texto), Eukene Lacarra Lanz (sobre el problema del pesimismo en la obra), Ottavio de Camillo (sobre libertinaje moral) y Sir Peter E. Russell (sobre escepticismo y ambigüedad). Este apartado precede a su bibliografía selecta (34-37), iniciada con una lista de ocho ediciones de la obra a partir de la de Alianza de 1969 (mencionada arriba), la cual termina en 2002 (año de la publicación de esta edición), seguida por otra lista de diecinueve libros y artículos publicados entre 1961 y 2001 cuidadosamente seleccionados, que podrían realmente interesar a aquellos lectores deseosos de saber más sobre los temas introducidos, tanto en esta presentación de *Celestina* como en las actividades posliminares. Termina con las notas sobre las decisiones tomadas para la modernización del texto (37-38).

Acompaña a la edición una serie de actividades para que tanto el profesorado como el estudiantado saquen el máximo provecho de su lectura (377-405). Se hallan, en estas casi treinta páginas, inteligentes reflexiones sobre estilo y análisis, personajes, argumento, estructura, temas y técnicas dramáticas. Hay una útil presentación de las ideas sobre la magia, la honra y el humor presentes en la obra. Termina la primera parte con una exposición de la comunicación, la sociedad y las interpretaciones de *Celestina*. Entre estos apartados y los de la «Introducción» hay frecuentes referencias cruzadas que le evitan al editor cansadas repeticiones.

La segunda parte consiste en una lista de cuarenta y cuatro temas para la exposición oral y/o escrita, además de tres sugerencias para trabajos de grupo. Redondea esta valiosa y sugerente sección cinco propuestas de trabajo interdisciplinar y cinco adicionales enfocadas a labores de equipo, relativas a consultas bibliográficas, internet y medios electrónicos. Y como a veces el alumno tiene dificultades en cómo armar un buen comentario de texto, el editor acaba esta segunda parte de las actividades con un comentario modélico que explica/interpreta el Auto IV de *Celestina*.

En la historia celestinesca ha habido ediciones expurgadas, divulgativas y adaptadas para niños, al lado de otras, las llamadas críticas, con su extenso aparato, destinadas al uso de los investigadores e historiadores de la literatura castellana o europea. Sin embargo, la primera puerta por donde uno entra al mundo celestinesco seguramente seguirá siendo la edición preparada para estudiantes de bachillerato, instituto y las universidades; esa edición calculada, principalmente, para servir de ayuda al lector en el reconocimiento de los valores eternos que hace de una determinada obra un «clásico» canónico, mientras provee suficientes retos intelectuales en sus pre- y posliminares para estimular la incorporación de la obra al bagaje cultural permanente del lector. Ello es importante porque no todo lector llegará a ser un profesional de la literatura. Con las

mejores ediciones de este tipo, cualquier estudiante de literatura española, no importa si el español es su primera o segunda lengua, puede llegar a apreciar los méritos tan especiales de *Celestina*, obra cuya valoración cultural es superada sólo por el *Quijote*.

Por eso, recibamos con una entusiasmada acogida esta edición de Santiago López-Ríos, tan bien pensada para ser otro valioso *vademecum* celestinesco.

Joseph T. Snow
Michigan State University





Consolación Baranda. *La Celestina y el mundo como conflicto*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, 209 págs.

Dedicada a Domingo Ynduráin, explora esta obra de Consolación Baranda lo que pudiera haber en la formación académica y profesional de Rojas que explique la visión del mundo como conflicto. Dado lo poco que se conoce del autor de *La Celestina*, y habida cuenta de lo tangencial de las cuestiones planteadas, no dejan las hipótesis de Baranda de ser reflexiones sobre el contexto de la obra y la interacción de ese posible contexto con los planteamientos pesimistas que ofrece la tragicomedia.

En términos generales encuentro demasiado rotundas algunas sugerencias que relacionan la formación jurídica de Rojas, y el supuesto pesimismo por definición de ese tipo de profesionales, con la clase de conflictos que surgen en la obra. La autora suele ser consciente del peligro de tales generalizaciones pero aún así las desarrolla y las argumenta con el fin de que se perciba su hipótesis. Eso sirve para adentrarse en aspectos sobre el contexto sociocultural de la obra, con cuidada erudición. La reflexión sobre ciertas cuestiones de ese contexto son en sí mismas ricas y provechosas, lo que constituye el punto fuerte de la obra de Baranda. Mientras que los lazos que se establecen entre el estudio de esas cuestiones de contexto y la tragicomedia son para mí el punto más débil de su estudio. Al margen de esta dificultad la obra de Baranda suscita y desarrolla cuestiones interesantes y variadas, en diálogo actualizado con la ingente crítica en torno a LC.

La obra se divide en tres apartados de desigual extensión y de temática diversa, con relativa independencia en sí mismos. Van precedidos de una Presentación (pp. 11-18) y seguidos de unas conclusiones (pp. 203-209) En la presentación Baranda plantea sus objetivos tras recordar la importancia que ha dado la crítica al pesimismo y materialismo de la obra:

A partir de la convicción de que el conflicto en todos sus niveles es uno de los rasgos fundamentales de la obra, he intentado plantear el problema desde otra perspectiva, porque me parecía que las sendas ya conocidas conducían a un callejón sin salida. En primer lugar, la búsqueda

de testimonios cercanos en el tiempo a la *Tragicomedia*, en los cuales aparece un enfoque conflictivo de la realidad similar al que resume el prólogo heraclíteo, me hizo ver que tal perspectiva en todos los casos se tachaba de peligrosa, porque la insistencia en la falta de orden podía llevar a dudar de la Providencia, como hacían los epicúreos. Así salía al paso una hipótesis ya apuntada por Menéndez Pelayo, mencionada después por R. Lapesa y, sobre todo, por A. Alcalá. No quedaba más remedio que desbrozar las características de tal epicureísmo y las vías por las que pudo llegar hasta Rojas (p. 14)

Estas palabras de la presentación anuncian el tema que va a tratar el primer apartado del libro, el más extenso (pp. 19-102): «Todas las cosas ser creadas a manera de contienda», que se subdivide en cinco subapartados: 1. «El prólogo de la Tragicomedia» (pp. 21-32); 2. «La Tragicomedia y el estoicismo» (pp. 33-38); 3. «El mundo como contienda y la filosofía epicúrea» (pp. 39-44); 4. «El Epicureísmo en España» (pp. 45-101) y 5. «El epicureísmo y los conversos» (pp. 102-112). En la presentación también anuncia Baranda su otro objetivo de estudio, que va a desarrollar en el segundo apartado: «El mundo como contienda y el Derecho» (pp. 113-154):

Teniendo en cuenta que Rojas se muestra orgulloso de su profesión de jurista y que su obra no ofrece solamente una suma de pasiones individuales, sino un entramado social marcado por el desorden, he intentado analizar hasta qué punto la formación académica podría haber influido en la peculiar y negativa visión de la sociedad y del hombre que ofrece el texto. La idea de que los abogados viven del litigio, de una contienda que consideran inseparable de la condición humana, surgió —una vez más— a raíz de una conversación con Domingo Ynduráin; para el estudio de las ideas jurídico-políticas en el ámbito de la universidad de Salamanca y su reflejo en la *Tragicomedia*, los puntos de partida fueron sendos trabajos de Ángel Alcalá y Miguel A. Ladero Quesada (pp. 14-15).

El tercer apartado del libro, «El tiempo en la Tragicomedia» (pp. 155-188) se anuncia así en las palabras de la presentación:

Por último dedico un apartado al estudio de la insólita concepción del tiempo que tienen los personajes de *La Celestina*, porque me parece que su prisa podría estar relacionada con una visión del mundo y del hombre sustentada en el desorden; así se pone a prueba la hipótesis del trabajo. (p. 15)

Honesta es la autora al anunciar lo que será su labor: «Al final, el resultado tiene todas las trazas de un palimpsesto: debajo de cada página se podrán apreciar las huellas de los estudios críticos más relevantes; sin ellos jamás hubiera sido posible» (p. 15) Y esto es rigurosamente cierto en este caso ya que el texto avanza sobre lo aportado por la crítica en las cuestiones de contexto que preocupan a la autora, entreveradas con hipótesis de la propia autora. A mi ver el texto es forzado en varias ocasiones para justificar sus hipótesis, como, entre tantos ejemplos, cuando en el segundo apartado, se intenta explicar el discurso nostálgico de Celestina sobre su pasado: «En buena medida estos cambios en la vida de la alcahueta tienen que ver con la nueva ordenación ciudadana, pues desde finales del siglo xv se empieza a regular el ejercicio de la prostitución en las ciudades con la creación de reductos específicos —las mancebías—, prohibiendo estas actividades fuera de ellos» (p. 138). No puedo ver en el discurso de Celestina ninguna alusión al cambio de estatus social de su profesión, sino más bien a los efectos del tiempo que la ha disminuido respecto a un pasado que tampoco sabemos si nace de la fanfarronería de la alcahueta. Ni podemos compartir que de ese discurso se infiera, como hace la autora, que ahora tiene Celestina menos clérigos como clientes debido a la reforma clerical que se lleva a cabo en la época. Da la sensación de que se hace decir al texto lo que no dice. Y esa sensación se me hace especialmente presente cuando la autora compara a personajes tan dispares como Melibea y Areúsa: «El comportamiento de Melibea con Calisto no está alejado del de la prostituta Areúsa con Pármeno» (p. 133). Son presunciones que no comparto, pues los efectos de ceguera y tragedia que conlleva la enfermedad de amor en Melibea no me parecen comparables a la prostitución. La prostitución vende y obtiene algo material del sexo, mientras que los enfermos de amor lo pueden perder todo, como es el caso, aun cuando por su nacimiento estuvieran predispuestos a una vida feliz. Tampoco creo que se deban sacar conclusiones de todo lo que el texto no dice, deducir que se suprime intencionadamente a la clase media para criticar sólo a nobles y marginados que son, según la autora, quienes para Rojas más fácilmente se saltan la ley. Lo que se omite no siempre es significativo de una intención de crítica social por parte del autor. Y así tampoco me parece acertado sacar conclusiones del hecho de que sobrevivan las pupilas de Celestina, sugiriendo que éstas alcanzarían algún grado de la contención epicúrea que les permitiría esquivar la tragedia:

En la Tragicomedia algunos personajes se limitan a ser testigos, son utilizados por los demás sin tener participación directa en los acontecimientos. Tras el desastre son capaces de rehacer sus vidas; ya lo dice Areúsa: «Agora nos gozaremos juntas, agora te visitaré, vernos hemos en mi casa y en la tuya. Quizá por bien de entrambas

fue la muerte de Celestina, que yo ya siento la mejoría más que antes [...] Si la intemperancia y la prisa acarrean la muerte, sólo la moderación, esa contención que compendia la ética del epicureísmo, parece ofrecer un refugio al individuo en un mundo desordenado, como señalan R. Lapesa o A. Alcalá» (pp. 170-171).

Lo que se pone de manifiesto en las palabras Areúsa es el radical egoísmo que caracteriza a los personajes y su práctica habitual del cinismo. Y su supervivencia sólo garantiza que la estirpe de alcahuetas y prostitutas continuará a pesar de la muerte de Celestina. Ni por asomo veo que haya en Rojas la intención de salvarlas por algún supuesto uso de la moderación epicúrea.

Los personajes marginales muestran discursos moralizantes en ocasiones, como bien ejemplifica Baranda. Pero lo que predicán es sólo a modo de apariencia ya que se mueven en el cinismo. Es el mundo del cinismo y, pues no hay lealtades reales ni más fin que el egoísmo, son todos víctimas unos de otros. En el caso de los nobles amantes se exagera tal vez la ceguera que produce la enfermedad de amor para aumentar el dramatismo del texto, subrayar su ejemplaridad y crear ese ritmo de emociones fuertes que en general agradecen los lectores. Una Melibea que se suicida a pesar de su juventud y riqueza y su prometedor futuro es más eficaz en términos de dramatismo literario que de verosimilitud realista. El texto no deja de ser ficción.

Creo que la necesidad de relacionar las numerosas cuestiones sociohistóricas que se abordan con el texto de *La Celestina*, lleva a Consolación Baranda a forzar demasiado lo que el texto dice y lo que no dice, y algunas de sus propuestas por esa razón no (me) convencen. Todo lo cual no le quita al trabajo de Baranda la cuidadísima elaboración con que está escrito, el esfuerzo por sujetar las difíciles hipótesis con gran aparato documental, aunque por necesidad a menudo tangencial, de forma que se puede estar o no de acuerdo con lo que propone, pero hay que reconocerle que está bien propuesto, bien llevado a pesar de su dificultad y que, cuando menos, sirve para profundizar en las cuestiones de contexto que se plantea: el epicureísmo, y las ideas jurídicas en la época de LC, además de otras muchas que se tratan al hilo de las secciones, para tratar de entender mejor LC desde las cuestiones académicas, religiosas o sociopolíticas que había suscitadas en tiempos de Rojas. Y todas esas cuestiones se desarrollan dialogando con lo ya aportado por la crítica y explorando nuevos textos y documentos que hacen de su monografía una herramienta útil, aún cuando se pueda estar más o menos en desacuerdo con la interpretación de LC.

El primer extenso apartado comienza por reflexionar sobre el Prólogo de la Tragicomedia, explorando las implicaciones de las palabras del au-

tor que alude a su condición de jurista. Hay que decir que esa mención está hecha a modo de *captatio benevolentiae* y de falsa modestia, para que se le disculpen sus posibles errores en la creación de un texto literario: «no me culpéis si en el fin bajo que le pongo no expresare el mío. Mayormente que, siendo jurista yo, aunque obra discreta, es ajena de mi facultad» (apud Baranda, p. 22). La autora, retomando la sugerencia de otros trabajos críticos, considera que la calidad de jurista de Rojas se refleja en el texto sobre todo en su visión del mundo como conflicto, litigio, en su pesimismo y también en la capacidad de observación realista y minuciosa de las relaciones sociales conflictivas. Resume las principales interpretaciones que han recibido los prólogos de LC y viene a postular en síntesis, algo que no comparto:

El doble proceso de manipulación y deturpación al que es sometido el *De remediis* en este prólogo pone de relieve exclusivamente los rasgos materialistas y descalifica implícitamente la solución estoica; de esta forma se enfatiza la importancia de Heráclito, quien era considerado filósofo defensor del materialismo. Rojas se sirve de Petrarca para negar, por medio de la parodia y la manipulación de su texto, el sentido del estoicismo. Pero además Rojas se aleja también radicalmente del espíritu de la obra petrarquista en otro aspecto: la dimensión ética, en términos, por supuesto, de religión cristiana; frente a esto es generalmente aceptado que *La Celestina* presenta un mundo vacío de Dios. (pp. 30-31)

Barnanda compara cómo tratan el tema del desorden universal otros autores como Vives o Mexías. Para Baranda: «Ambos textos —los de Vives y Mexía— aluden a la experiencia del mal, de la injusticia y del dolor como consustanciales a la vida humana, pero lo hacen desde perspectivas diferentes a la de Rojas y desde tradiciones filosóficas que discurren paralelas, como veremos» (p.33). En realidad no hay en LC nitidez sobre la presencia de unas filosofías sobre otras, a pesar de que la autora dedique un gran esfuerzo a delimitarlas. En LC los personajes suelen conocer y exponer lo que debería ser pero actúan al contrario, siguiendo ese asfixiante cinismo que tanto ha inquietado a los lectores de todos los tiempos, llamado a veces materialismo, realismo, ausencia de Dios, o como quiere Baranda, secuelas del pesimismo de una profesión acostumbrada a los litigios. Es la fuerza corrosiva del cinismo lo que el texto comunica al lector. Los discursos moralizantes de los personajes permiten ver que se conoce lo que debería ser, mas como ninguno lo aplica a su vida, no es realizado. Lo moral se usa como apariencia. Al margen de las fuentes filosóficas de donde procedan los principios morales, lo que impera es el cinismo y las consecuencias del cinismo. La intención con que Rojas ca-

racteriza un mundo tan asfixiado por el cinismo permanece abierta, pues se suele quitar importancia a las palabras ejemplarizantes de los prólogos medievales, dado lo riguroso de ciertas convenciones y costumbres y la falta de libertad de decir que ello conlleva. La crítica se ha debatido entre la interpretación moralizante o radicalmente pesimista de la obra, según la sensibilidad lectora de cada quien. Probablemente casi todo ha sido conjeturado entre ambos extremos. Consolación Baranda en la primera sección de su trabajo explora la posible influencia de filosofías como el estoicismo, epicureísmo y averroísmo en la obra. En el segundo subapartado «La tragicomedia y el estoicismo» (pp. 33-39) insiste en que Rojas parodia el *De remediis* y su lección estoica «porque la parodia del estoicismo petrarquista no se limita al nuevo prólogo de la Tragicomedia, ya recorría todo el texto» (p. 34). Mas yo no creo en esa ironía de Rojas sobre el estoicismo o ninguna otra fuente de sabiduría moral, incluido el cristianismo. El cinismo de los personajes subvierte y contradice todo discurso moral —al margen de su procedencia— pero no veo en ello intención paródica en Rojas respecto a la moral misma. Baranda parece decantarse por la actitud de radical ironía de Rojas, de absoluto pesimismo sobre la condición humana que le lleva a parodiar también la sabiduría moral que se cita:

Rojas mantiene sistemáticamente esta actitud irónica ante el caudal de sabiduría que ofrecen los aforismos senecistas y petrarquistas; en la obra se pone de manifiesto su absoluta inutilidad. Podría argüirse que es por no seguir estas máximas, a pesar de que no se les caen de la boca, por lo que sobreviene el desastre a los personajes. *La Celestina* mostraría unas conductas erróneas desde el punto de vista del estoicismo, como decía M^a Rosa Lida, lo cual es rotundamente cierto; pero la conducta de los personajes es también errónea desde el punto de vista cristiano o de las convenciones del amor cortés, entre otras. En ello radica la dificultad de la obra. Sabemos que parodia —y por tanto cuestiona— las convenciones del amor cortés o la sabiduría de acarreo ofrecida por florilegios y libros de máximas, pero desconocemos desde qué perspectiva lo hace, pues no nos ofrece una alternativa positiva. Rojas pretende que se ponga en duda la validez de determinados asertos. (p. 36)

No creo que el autor cuestione la validez de los asertos morales, insisto, cualquiera sea su filiación filosófica o religiosa. Puesto que los personajes los dicen pero no los siguen, es su uso cínico y formular lo que se critica, no su falta de validez. En consecuencia los personajes se devoran unos a otros. Muy arriesgado, aunque no imposible, parecería presumir que la crítica de Rojas va contra el fondo mismo de la moral estoica, cristiana o

como se quiera. Se evidencia en cambio que el cinismo que usa de la moral como fórmulas de apariencia está movido en realidad por el egoísmo que no puede evitar recoger sus frutos. La alternativa positiva existe pero nadie la realiza en la obra. Y pues no se realiza una alternativa moral no es la moral la que es parodiada o lo que falla, sino el uso cínico que hacen de ella los personajes. Probablemente la condición de converso de Rojas sí pese para captar de modo especial la vacuidad de la moral o religión formular, los rituales para aparentar con olvido del fondo, de lo esencial. La sociedad del xv, como todas las sociedades en que la espiritualidad es legislada e impuesta, debía ofrecer verdaderos espectáculos de cinismo a la mirada sensible. En ese sentido se parodia la apariencia de moral, no la moral misma. La desazón del mundo de *La Celestina* viene de los comportamientos humanos no de la ausencia de Dios. Baranda se pregunta:

¿Por qué tanta 'originalidad' y tanta ambigüedad para decir algo ya sabido? [...] descartada la filiación estoica y la defensa de una moral cristiana a la manera tradicional, en estas páginas se pretende analizar la posibilidad de que *La Celestina* guarde relación con los planteamientos del neoepicureísmo, una corriente de pensamiento menos rara, marginal o heterodoxa en su momento de lo que con el paso de los años se ha podido pensar. Por supuesto, el término «neoepicureísmo» aplicado a esta época debe ser considerado en una acepción amplia, próxima a un materialismo difuso [...] Esta alternativa sería la más coherente no sólo con los planteamientos del texto, sino también con ese premeditado propósito de Rojas de entorpecer la interpretación de las propias intenciones o valores mediante el empleo sistemático de la ironía... (p. 38)

A lo primero que se pregunta la autora, por qué la ambigüedad y la originalidad respecto a otros textos de moral más explícita como *El Corbacho*, creo que el efecto de la predicación explícita, en un mundo como el que muestra LC, en que los personajes se saben muy bien la letra de la moral, pero hacen lo contrario, no sería de gran efecto. De poco provecho sería enfrentar morales de supuestas filiaciones diversas, de modo que el autor parecería un personaje más predicando. La predicación ha quedado más que desprestigiada por el cinismo de los personajes, discursos de moral explícita sobran en boca de todos. El efecto de la moralidad de la obra no puede radicar, aunque existe en los prólogos, en más discursos moralizantes, sino en mostrar el desastre de un mundo dominado por el cinismo y el culto a las fórmulas que se vuelven vacías cuando no van acompañadas de un comportamiento coherente. Pero no se parodia la moral en sí misma. Otra cosa es el amor cortés, que no es una moral, y

que sí queda parodiado a través del lenguaje sobre todo de los amantes, de su abuso de la *religio amoris* y de los tópicos y convenciones cortesas. Cuán ineficaz es la moral que sólo es palabra —cinismo— lo vemos en el resultado de las acciones amorales de los personajes.

Baranda insiste en responsabilizar a la ironía de la ambigüedad del mensaje del autor, y abundan las citas sobre el carácter de la ironía en sí como procedimiento retórico. No veo que Rojas ironice sobre ninguna particular moral, de inspiración petrarquista, estoica o cristiana. Lo que es terriblemente irónico es la comparación entre el discurso moralista de los personajes y sus acciones egoístas. Creo que toda la ironía, si ha de hablarse de este recurso, radica en el contraste entre lo que se dice y lo que se hace. Y no sé si ironía sería el mejor nombre para ese efecto. En la obra se evita toda intromisión de un predicador explícito en el mundo de los personajes. Ellos organizan sus vidas y sus acciones, y su malicioso proceder junto con sus consecuencias fatales tiene sobre el lector un efecto catárquico, cuya lección moral hay que dejar a la anchura de quien lo lee. Efectivamente no hay tanto moraleja como una profunda «impresión» que siguen sintiendo todas las generaciones de lectores. No me parece pues adecuado proponer una nueva filosofía —neoepicúrea— como la responsable de la visión del autor. Es crear otra imago retórica. Si debiéramos crear una imago retórica de una filosofía que supuestamente inspira el mundo de LC tendríamos en todo caso que hablar siempre del cinismo. Mas insisto en que intentar filiar los discursos moralistas con determinadas filosofías e insinuar que esas determinadas filosofías —en este caso el neoepicureísmo— explican la visión de la obra es un malabarismo crítico que, bajo apariencia de aclarar, introduce más confusión. Es útil que se estudie y se conozca la filosofía que se estudiaba en la época de Rojas, pero es arriesgado proyectar la imago retórica que construimos de esas filosofías —epicureísmo, petrarquismo, estoicismo, averroísmo— sobre la intención del autor de LC. En las cosas esenciales la moral es universal, y lo que muestra LC es que sus personajes conocen lo que se debe hacer de acuerdo a la moral, pero hacen justo lo contrario. En la imago retórica del neoepicureísmo que Baranda construye, caben demasiadas cosas, el materialismo y a la vez la virtud de la contención, una virtud que extrañamente sugiere la autora que salva nada menos que a las pupilas de Celestina.

Es valiosa la investigación que se hace sobre la pervivencia de la filosofía epicúrea, concretada en los subapartados: «El mundo como contienda y la filosofía epicúrea» (pp. 39-45), en «El epicureísmo en España» (pp. 45-102) y en «El epicureísmo y los conversos» (pp. 102-111) y de alguna manera para la autora hay que ligar ese contexto filosófico que se ha estudiado con la obra de Rojas, y en este punto es donde más fáciles espejismos conscientes o inconscientes se producen. Esa es mi sensación en este caso con el tema del neoepicureísmo y su proyección en LC.

Baranda rastrea la difusión de esa filosofía que no siempre es sinónimo de hedonismo materialista, sino que «muchos de los textos que se escriben en el siglo xv sobre la felicidad, acerca del verdadero o falso bien, presentan la contención epicúrea como una alternativa digna de tener en cuenta y no reñida frontalmente con la cristiana, aunque, claro está, siempre superada por esta última» (p. 43). Repara Consolación Baranda en cómo algunos autores lo reivindican, como Cristoforo Landino en sus comentarios a la *Divina Comedia*, y sobre todo Lorenzo Valla en su *De vero fasoque bono*, aunque la autora reconoce que en España:

Se produce así la paradoja de que el estudio del epicureísmo es el de aquello que, en teoría, no existe; los únicos testimonios que prueban el conocimiento de algunas tesis epicúreas y su difusión entre determinados grupos cultos proceden de textos que las rechazan total o parcialmente [...] Por todo ello es preciso volver a recordar que en ningún caso se puede hablar en esta época de defensa del epicureísmo en sentido estricto, ni aquí ni en el resto de Europa, sino de neoepicureísmo en el sentido de un difuso materialismo (p. 45-46)

La autora aclara que «no se pretende hacer un estudio exhaustivo de esta corriente de pensamiento en el siglo xv, sino justificar su vigencia, aunque sea de forma subterránea» (p. 47). Considera Baranda *La visión deleitable* de Alfonso de la Torre como la obra «que desarrolla de forma más sistemática las peligrosas implicaciones de la concepción del mundo como lugar de desorden, de caos» (p. 47) y menciona que Rojas tenía un ejemplar de esta obra. Para Baranda, «La diferencia —nada desdeñable— reside en que Alfonso de la Torre rebate la concepción del mundo como acaso y Rojas no lo hace» (p. 49). Pero no es extraño que en una obra doctrinal y filosófica como la de Alfonso de la Torre esté presente de un modo explícito la negación del desorden universal, mientras que en la *Tragicomedia* no hay por qué predicar de forma explícita, aunque los personajes y los acontecimientos promuevan una catarsis que probablemente tenga también como fin mostrar el resultado del desorden moral de los personajes y provocar una reacción en los lectores para que estén atentos a las fuerzas que introducen el desmoronamiento. Porque se trata de un desmoronamiento consecuente con las acciones y el cinismo que las preside. La tragedia no nace en la obra de la fatalidad, sino del ejercicio del libre albedrío. No es inevitable ni el resultado de un caos universal sobre el que no se puede intervenir. Son las fuerzas destructoras de la enfermedad de amor y la codicia de terceros —las dos caras de la *cupiditas* descrita por la patrística— las que causan la destrucción de los personajes. La ejemplaridad no puede ser obviada. Sólo se desarrollan las fuerzas oscuras en el mundo de LC, y las consecuencias son mucho más

efectivas en términos de lección que cualquier manida predicación, que todos, hasta «los malos» saben muy bien hacer.

También dedica una página Consolación Baranda a la figura de Alonso de Cartagena: «Cartagena demuestra en sus glosas del *Libro de la vida bienaventurada* un conocimiento de las tesis epicúreas sobre el placer muy superior al habitual en su época» (p. 56) y pone de relieve cómo Cartagena distingue ya un epicureísmo menos negativo. Trata luego de la aportación de Plinio como fuente del «materialismo racionalista»:

Aunque el trasfondo ideológico esté cercano al estoicismo, su pesimismo racionalista, su defensa de la eternidad del mundo, su escepticismo y desconfianza acerca de la intervención divina en los asuntos humanos lo aproximan a las ideas más extendidas sobre el epicureísmo [...] Lo que interesa destacar en relación con el asunto de este trabajo es el hecho de que en la Universidad de Salamanca se debió de compartir el interés suscitado por Plinio entre los humanistas europeos, hacia la época en la cual Rojas era estudiante. (p. 57-58)

Así recuerda la autora la crítica que hacen López de Villalobos y Pérez de Oliva al materialismo de Plinio; en Villalobos «llama la atención la preocupación recurrente [...] por el hecho de si Dios se ocupa de las acciones humanas o no» (p. 59) al comentar la *Naturalis Historia* de Plinio. También repara Baranda en los comentarios sobre Plinio de Jerónimo Muñoz «el astrónomo español más importante del siglo XVI, profesor de hebreo y de matemáticas en Valencia primero y después en Salamanca» (p.61), de quien «Destaca la abundancia de alusiones a Epicuro como fuente de Plinio y el conocimiento preciso que muestra de la obra de Diógenes Laercio» (p. 62).

La preocupación por estos temas trasciende al entorno de los humanistas o universitarios: «En los poetas de Cancioneros hay evidencias de cómo la polémica sobre tales cuestiones había desbordado el ámbito puramente académico o especulativo» (p. 68). Trae a colación versos del *Regimiento de príncipes* de Gómez Manrique, donde se reflejaría la dualidad de enfoques ante el epicureísmo y la presencia del lado positivo de la contención epicúrea. Otros autores son mencionados en sentido similar, como Guillén de Segovia. Baranda va trazando así los matices de lo que sería el epicureísmo sobre el que quiere hacer caer parte de la responsabilidad de la concepción del mundo en LC. La autora es consciente de que, a pesar de todo, no puede hablarse de una doctrina sólida y bien indentificada:

El carácter difuso del materialismo epicúreo —en el sentido de que la filosofía de Epicuro no alcanzó el estatuto

de una teoría trabada y global como la aristotélica— facilitó que algunas de sus tesis fuesen asimiladas al averroísmo, entendido también en un sentido amplio. Ambas corrientes fueron asociadas mediante un proceso de trivialización interesada, bajo la acusación de negar la inmortalidad del alma. (p. 73)

Tras recordar lo dicho por la crítica al respecto, muestra la presencia de «estas tesis materialistas» en autores como Bernat Metge, aunque el autor-personaje que las defiende en *Lo somni* haga de abogado del diablo y termine siendo convencido y corregido por la aparición del rey Juan I; aparición que Dios consiente para que disuada al autor de su incredulidad epicúrea.

Lo que tienen en común los testimonios aportados por la autora es la defensa en un marco dialéctico de la posición trascendente cristiana sobre cualquier interpretación materialista de la existencia. Y en ese sentido creo que funciona lo epicúreo, lo averroísta o lo materialista, como asideros de abogado del diablo que sirve para dar pie a que se luzca más el enfoque trascendente, como no podía ser de otra forma. Pero precisamente porque más que filosofías son imágenes retóricas sobre filosofías, la influencia del epicureísmo o neoepicureísmo en el pensamiento de los humanistas no creo que tenga el peso que propone la autora, y menos aún que lo tenga en la concepción del mundo en LC. En la obra de Rojas no interesa la discusión sobre la intervención de la Providencia en los asuntos humanos como problema filosófico o la inmortalidad del alma. Pero eso no implica ni el ateísmo ni el materialismo del autor. Recrea el cinismo y el egoísmo en que pueden vivir los seres humanos y muestra una ley de moral universal que se cumple a rajatabla: el mal además de dañar a otros acaba por destruirse a sí mismo, y la acción de la *Tragicomedia* así lo enseña, sin apostillar otra moraleja que las conclusiones de Pleberio en un duelo que no deja de ser lúcido, pues identifica claramente lo que ha ocasionado la desgracia. Pero la desaparición de la voz del autor durante toda la acción y su renuncia al comentario ejemplarizante, deja a la obra como un espejo de muchas posibles elucubraciones y sentimientos. En la medida que la condición humana se representa solo en sus facetas más oscuras en la obra, el pesimismo puede encontrar pábulo fácilmente y los sentimientos íntimos del autor respecto a la existencia seguir siendo un misterio inquietante.

Las cuestiones filosóficas que se suscitan al leer la obra las introduce el lector en gran medida, pero carecen de respuesta certera. Cuestiones sobre la mortalidad del alma, si se nace y se muere como cualquier otro animal, si la Providencia interviene en los asuntos humanos, son en cierto modo interrogantes universales que no necesitan una filiación demasiado concreta, aunque en el xv se asocien a determinadas imágenes retóricas como el epicureísmo o el averroísmo, sobre todo para ser rebatidas por

la interpretación trascendente que de esas cuestiones hace el humanismo cristiano. El converso tendría mayor predisposición a notar la vanidad de las apariencias y los rituales de nacionalización de la espiritualidad, el cinismo en definitiva tan endémico de las religiones que controlan el poder temporal, mas no por ello tendería más que cualquier otro al ateísmo o a una visión próxima al materialismo moderno. En el caso de LC parece funcionar un tipo de moralidad universal que hace que los personajes cosechen lo que siembran.

Baranda repasa la idea que asocia las actitudes dubitativas con los conversos, recordando lo que ha dicho la crítica al respecto y concluye acertadamente que «Estos hechos no autorizan a convertir al conjunto de los conversos en una masa de agnósticos, ni, en consecuencia, a dar por supuesto que los cristianos viejos eran gentes incapacitadas para la duda» (p. 107). Los hechos a los que se refiere sólo denotan la obsesión controladora del poder religioso establecido y algunos ejemplos de procesos abiertos contra conversos por minucias como haber usado un refrán con ciertas connotaciones descreídas. Son ejemplos frutos de la fiscalización de las conciencias que nada dicen de la espiritualidad de los acusados y mucho del fanatismo del poder político-religioso de entonces.

Para cerrar la extensa primera sección Baranda pondera las hipótesis desarrolladas y anuncia la que va a ser la segunda sección de su libro, que explorará lo que la formación como jurista de Rojas puede tener de responsable en la presentación de un mundo en conflicto:

Volviendo a la *Tragicomedia*, hemos visto que la idea del mundo como conflicto, como acaso, se asocia en esta época con el neoepucureísmo, pero desconocemos en qué medida esta perspectiva está relacionada con el origen converso de Rojas porque, a diferencia de lo que ocurre con Villalobos, carecemos de datos que permitan desarrollar de forma sólida tal relación. Aunque el hecho de vivir bajo sospecha tenía, sin duda, repercusiones ineludibles para quienes lo padecían, en el caso de Rojas la propensión a destacar el carácter conflictivo de la realidad bien podría estar mediatizada también por su formación académica, pues la lid, el conflicto, constituyen el soporte de la actividad legal. (p. 111)

Rastrea la autora la concepción del derecho como contienda en varios autores y recuerda las pruebas que ha aportado la crítica celestinesca sobre «el peso de la competencia jurídica de Rojas en aspectos puntuales de su obra» (p. 117) y tomando la sugerencia de A. Alcalá sobre la conveniencia de estudiar las ideas de quienes pudieron ser profesores de Rojas, repasa las ideas de algunos de esos posibles personajes, como Fernando de Roa o Pedro Martínez de Osma. Es un estudio interesante el que ofre-

ce la autora, lo difícil es de nuevo relacionarlo con LC. Para ello se basa en lo que le parece ofrecen autores como Roa que pudiera verse también en la tragicomedia:

por encima de todo, sorprende la ausencia de miras trascendentales, una actitud que se podía calificar de racionalista [...] El interés exclusivo por el mundo de tejas abajo junto a su pragmatismo, su defensa de que la forma más adecuada de conseguir la felicidad depende de la ocasión concreta, están, sin duda, relacionados con sus preocupaciones jurídico-políticas. (p. 123)

Esta supuesta visión de Roa le lleva a Consolación Baranda a derivar:

pienso que en la *Tragicomedia* se pueden ver reflejados los mismos puntos de vista; de ser así, Rojas no estaría 'cansado de obedecer las leyes' en expresión de Américo Castro, sino todo lo contrario, a favor del reforzamiento legal impulsado por la monarquía con el apoyo de buena parte de los juristas contemporáneos. (pp. 125-126)

Su propuesta de reforzar las leyes no la veo por ninguna parte en LC. Antes bien, si nos damos a la especulación, me parece que habría que considerar que buena parte de la tragedia que se desencadena en la obra se debería al excesivo rigor de las prohibiciones, pues la falta de los amantes, ser presas de la enfermedad de amor, no es tan grave en sí misma, sino que se vuelve trágica por la dificultad que impone la sociedad y la necesidad que tienen estos jóvenes de recurrir a personajes sin escrúpulos para satisfacer el deseo de encontrarse. Hay implícita una represión excesiva de lo que es ley natural del deseo, que acarrea grandes males. Pero de nuevo el sentimiento íntimo de Rojas a este respecto no nos es accesible con rotundidad sino a través de lo que cada quien intuye. La crítica al exceso de represión de los deseos naturales de los jóvenes sería un discurso imposible de una manera explícita en la época. Pero las terribles consecuencias que ocasiona algo en principio tan «normal» como un enamoramiento natural, no dejan de sorprender ya que en ese punto las sociedades modernas están a años luz y los amantes no tienen que sortear costumbres sociales tan rígidas y «antinaturales». Dudo pues que un escritor tan agudo y sutil reclamara aún más rigidez, aún más leyes.

El suicidio de Melibea es bastante literario, como en los personajes de Shakespeare, nace de la pasión dramática más que de necesidad. Y hasta resulta un tanto inverosímil en términos de normalidad que una joven de su afortunada posición, se cegara de tal forma por la pérdida de un amante. En este punto la dramatización de la obra gana terreno al sentido común por mor quizás del efecto literario que se produce, el clímax de la tragedia que sacude al lector con su dramatismo.

Para Baranda la capacidad de observación de la realidad al detalle que caracteriza a los juristas podría relacionarse con la presentación del mundo de LC. Esto puede ser cierto, pero implica una gran generalización indemostrable. E igualmente indemostrable me parece la sugerencia de que Rojas seleccione intencionadamente a las dos clases sociales —nobles y marginados— que según la autora más proclives eran a saltarse las leyes sociales. Los nobles por sus delirios de amor cortés y los marginados por vivir acosados por la necesidad. La ausencia de clase media es significativa para la autora en ese sentido. Lo que no aparece en la obra, incluida la destrucción de las pupilas de Celestina o la clase media, no creo que permita una lectura positiva de esos elementos frente a nobles y menesterosos. Probablemente estemos proyectando nuestras ideas sobre la sociedad del xv en la intención de Rojas. La tragedia suele elegir personajes grandes para derribarlos. Y los lectores siempre han agradecido que los protagonistas de las ficciones tengan posiciones elevadas que de por sí atraen más la atención que el personaje común, a menos hasta la aparición de antihéroes relativamente modernos. Además, en cierto modo, el duelo de Pleberio, noble y rico, convierte la más que posible ejemplaridad de la obra, en aviso para padres ricos, de lo que puede sucederles si dejan a sus retoños en manos de personajes degradados. Melibea, la bella joven heredera que se precipita al vacío es el más efectivo revulsivo que podrían encontrar en la obra los pudientes en situaciones similares. Y esa ejemplaridad hacia los padres sí se afirma en las páginas preliminares. Parece un tanto incompatible, pues, que Rojas critique a la clase noble por saltarse habitualmente las leyes y al tiempo intente abrirle los ojos sobre los peligros que corren sus hijos en manos de alcahuetas y rufianes.

La ausencia de una clase media entre los personajes de LC no creo que permita conclusiones como las que sugiere Barnanda:

El desorden social presentado por La *Celestina* afecta exclusivamente a dos estamentos, no al común de los ciudadanos, a los mediocres; así visto, el texto es una defensa *a contrario* de los «medianos», grupo al que pertenecía el propio Rojas. Desde luego la perspectiva antinobiliaria de la obra es más que evidente; la caracterización de Calisto no deja lugar a dudas, pero no salen mejor parados Melibea —por más simpatías que despierte en el lector moderno— ni sus padres. El ataque al amor cortés es inseparable de quienes por su situación social lo «practicaban» en la literatura del momento: los nobles. El comportamiento de Melibea con Calisto no está alejado del de la prostituta Areúsa con Pármeno (pp. 132-133)

Creo sinceramente que Baranda está proponiendo en este caso una lectura a la que cuando menos le sobra la fórmula «sin duda», porque al me-

nos este lector sí duda de que el comportamiento de Melibea pueda compararse con el de la prostituta Areúsa, que tan rápidamente se recobra de la muerte de Celestina, con el de Melibea, que se suicida cuando pierde a su amante, a pesar de tenerlo todo. Sería la prostituta más singular de todos los tiempos. Melibea es víctima de la enfermedad de amor, por lo que sacrifica su posición más que desahogada y su propia vida. Areúsa utiliza el sexo para medrar y negociar. No es habitual que las prostitutas se suiciden por la pérdida de un amante, que saben sustituible con facilidad.

Tampoco veo tan malparados es su caracterización a los padres de Melibea como sugiere Baranda. El monólogo de Pleberio, a pesar de ser un duelo, está lleno de dignidad. Es el dolor que mejor puede comprender el lector y uno de los pocos discursos que no está lleno de dobles intenciones. No creo que los nobles que leyeron la obra se sintieran maltratados como clase social, sino más bien avisados de los peligros que les rodeaban, del efecto del amor cupiditas en sus hijos jóvenes y el mundo celestinesco que acudía a aprovecharse de esa pasión. Los nobles aparecen humanizados, vulnerables a las pasiones como todos, pero no degradados. Presas del amor cortés los jóvenes, porque en eso sí lleva razón Baranda, el amor cortés es la ideología más parodiada en la obra, y eso no era novedad para los moralistas. Todos los personajes de la obra sienten humanamente, y la envidia de los criados permite criticar a sus amos, pero colegir de ello que Rojas ataque a la clase noble en general me parece dudoso, a pesar de la rotundidad con que lo afirma Baranda. No veo asomo de mezquindad en Pleberio, aunque es lógico que estén ambos padres de Melibea orgullosos de su prosperidad.

Por otra parte, una obra literaria no es en sí misma un análisis sociológico en principio. Puede espejar muchas cosas de la sociedad en que vive el autor, pero contiene otras muchas libertades propias de la ficción, comenzando por la forma poco realista de hablar de los personajes, cuando exhiben una cultura inasequible a los analfabetos. Así es que siempre hay un peligro en sacar punta a lo que no aparece.

Baranda sustenta su afirmación de que ambas clases sociales —nobles y menesterosos— son intencionadamente criticadas en LC con alusiones a otros textos del XVI sobre todo, en los que se pone de manifiesto la relación de la pobreza con los comportamientos subversivos, o cierta crítica a la nobleza que abunda en el reinado de Enrique IV. E incluso va más lejos Baranda al sugerir que la venida a menos de Celestina se debe en parte a que la reforma clerical le haya dejado sin parte de su clientela. Veo que se puede especular sobre ello pero no siento que convenza si no nos salimos del texto. La autora recuerda las luchas entre bandos nobiliarios en Salamanca en la segunda mitad del XV en las que también se vería envuelta la Universidad, pero no veo la relación con la obra de Rojas.

A pesar de que las conclusiones de Baranda sobre la relación entre la profesión de Rojas y las características del texto me parecen a menudo

poco convincentes, el estudio que ofrece sobre la situación del derecho en la época y la atención prestada a los pasajes de la obra en que entran en juego cuestiones de derecho no deja de ser útil. Conlleva un serio trabajo de investigación que actualiza y revisa ese particular camino de la crítica, que no es endeble por la impericia de los investigadores sino porque LC ofrece sólo pequeños indicios al respecto, cuya interpretación es siempre arriesgada, por su escasez y porque no sabemos hasta qué punto se trata de recursos de ficción literaria o de huellas de la realidad vivida por el autor. Así de la frustración de Calisto por no poder sobornar a la justicia para haber evitado el ajusticiamiento de sus criados, deduce Baranda que: «Ajustado a la realidad o no, lo relevante para el caso es que en la *Tragicomedia* se observa un funcionamiento de la justicia rápido e igualitario, sin distinciones entre ricos y pobres, nobles o prostitutas» (p. 147). Pero la frustración de Calisto pone de paso de manifiesto que lo habitual era lo contrario, que un juez que era deudo de su familia, se olvidara de la equanimidad y le beneficiara. En su caso no ha funcionado, en parte por su propia incapacidad para actuar rápido y mover sus influencias, pero está sugerido por el propio Calisto que ese tipo de corrupción era habitual: «¡Oh cruel juez! ¡Y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! Yo pensaba que pudiera con tu favor matar mil hombres sin temor de castigo, ¡inicuo falsario, perseguidor de verdad, hombre de bajo suelo!... Miraras que tú y los que mataste en servir a mis pasados y a mí érades compañeros!» (apud Baranda, p. 142). Calisto sí sale malparado y puede que la nobleza ociosa que actúa sin ponerse límites también. Es posible que la propuesta de Baranda de una mirada igualitaria del escritor-jurista tenga razón de ser. Que se esté condenando esa práctica de corrupción de la justicia y de las desmedidas prerrogativas de algunos nobles para, con esa hipérbole tan expresiva, «poder matar mil hombres sin temor de castigo».

Por último, la tercera sección del libro de Consolación Baranda se ocupa del tiempo en la *Tragicomedia* (pp. 157-201). De nuevo recoge la autora las críticas celestinescas más relevantes sobre esta cuestión y va desgranando, en diálogo con esos estudios, «la acusada conciencia temporal» de los personajes. Analiza la prisa con que se mueven para conseguir sus deseos y reflexiona sobre su significado:

Parece obligado ir más allá de la mera constatación del carácter insólito de la conciencia temporal de los personajes e intentar una interpretación; ese es el propósito del presente capítulo. Ciertamente algunos rasgos de la obra justifican una preocupación temporal más intensa que la habitual en otras series literarias; me refiero a dos en particular: el hecho de que la trama se desarrolle en un

marco urbano —con pretensiones realistas— y la aparentemente tópica impaciencia de los enamorados (p. 159)

Así recuerda la importancia del uso del reloj, muy comentada por la crítica, pero me parece que no debe tratarse como algo insólito un tópico universal entre los amantes que quisieran que no pasara el tiempo de su unión, o por el contrario, quisieran que el reloj corriera más deprisa cuando están esperando el encuentro. Eso es tan universal que difícilmente puede ser insólito, por más que en la literatura castellana medieval no se plasme tan bien hasta LC. El «reloj no marques las horas» me temo que de un modo u otro ha sonado siempre. La autora quiere no obstante llamar la atención sobre el hecho de que este ingenio en la obra:

En esta su primera aparición literaria se produce una clara subversión de los fines para los cuales había sido incorporado a la vida cotidiana [...] Aquí no está al servicio de la vida colectiva, de esos grupos ciudadanos ausentes en la *Tragicomedia*, sino que se produce una subversión de sus fines y el reloj se convierte en instrumento aliado al desorden, útil sólo para sincronizar los deseos amorosos, la pasión individual; así colabora a la disgregación de la estructura social, es metáfora de los efectos de la ruptura del orden provocada por Calisto. (p. 162-163)

No veo esa metáfora ni esas conclusiones-derivaciones que establece la autora. El reloj sirve en la obra para lo que sirve, porque no es una obra sobre usos posibles del reloj, pero no es responsable, ni siquiera como metáfora de la ruptura del orden.

En cuanto a la prisa, por más que lo desmienta Baranda, tiene razón la alcahueta, es otro tópico omnipresente en los amantes que se ven en situaciones clandestinas y eso por mucho que la autora lo compare con otros textos como el *Pamphilus* donde el protagonista espera tres años para poder hablar por primera vez a Galatea. O esperas semejantes en la *Historia de dos amantes* o en las relaciones de Fiammeta y Pánfilo en la obra de Boccaccio, que dejan transcurrir algún tiempo entre el enamoramiento y el primer encuentro o diálogo con la amada. O en *Cárcel de amor*: «Las diferencias entre la conducta de Calisto y la del protagonista de la *Cárcel de amor* también hacen poner en duda las palabras de Celestina de que la prisa es propia de los enamorados» (p. 165). La idealización del amor cortés en las obras mencionadas por Baranda no tiene que ver con la parodia de esa ideología que se hace en LC. La *cupiditas* es desenmascarada desde el principio bajo la apariencia de un discurso cortés en la obra de Rojas.

Las obras como LC que acumulan tanta bibliografía provocan en el crítico moderno una cierta tendencia a ir del detalle a la hipótesis, quizás por el prurito de innovar, y eso conlleva a veces que se expresen algunos

detalles de modo que se pueda formar con ellos una nueva mirada sobre la obra. Y a veces se olvida lo más evidente.

Baranda retoma en este último apartado de su obra la idea de que se salvan aquellos personajes que muestran contención epicúrea, entre los que la autora quiere (nada menos) que incluir a Areúsa y Elicia, solo porque no perecen. Ya se ha dicho cuán desacertada nos parece esta propuesta, y también la propia intención de crear una nueva imagen retórica, llamada contención epicúrea, para proponer una filosofía alternativa que sustente la obra: «Ante un mundo como el presentado por *La Celestina*, gobernado por el acaso, el desorden y no por la razón, en el cual los remedios estoicos son satirizados y la solución cristiana ignorada, la contención epicúrea ofrece una alternativa vital a título personal» (p. 170). Me parece, insisto, que se crea una imagen retórica de lo epicúreo y se proyecta sobre LC un tanto gratuitamente. Ante todo la contención es contención y poco aclara que se le llame estoica, epicúrea, petrarquista o cuantas advocaciones se le añadan. Pero en todo caso ninguno de los personajes muestra esa supuesta contención, y menos aún las pupilas de Celestina.

Reflexiona la autora también sobre la memoria, su inutilidad para servir de ayuda a los personajes pues:

El ejercicio de la memoria que de forma tan manifiesta realizan todos los personajes de *La Celestina* levanta acta de su aguda conciencia temporal, pero su escasa funcionalidad revela la incapacidad de establecer relaciones entre los hechos y adquirir una experiencia que les ayude a orientarse en la vida. (p. 188)

No creo tanto en la inutilidad de la memoria como en el interés que el autor ha puesto en que sus personajes vivan sólo el lado oscuro de su humanidad. Por eso la moralidad de LC también es compleja. La lucha que sostienen los personajes entre sí y consigo mismos es demasiado humana para que no despierte inquietud en todo lector. Es un mundo donde la inocencia no cabe y por tanto un mundo lleno de pesar y de peligro. Si es posible otro mundo distinto del de la tragicomedia para Rojas no lo sabemos. Personalmente creo que sí. El trabajo de Consolación Baranda intenta justificar los fundamentos del pesimismo que destila la obra a base de buscar ese pesimismo en la formación profesional, filosófica y étnica del autor. Lo hace de un modo irreprochable y con un trabajo minucioso y nada fácil que merece reconocimiento —como todo trabajo hecho con amor y rigor— aun cuando no compartamos muchas de sus propuestas de lectura. Esa es la riqueza del diálogo.

Bibliografía

Celestina: Documento Bibliográfico. Vigésimoséptimo Suplemento

Joseph T. Snow
Raúl Álvarez Moreno
Michigan State University

[Suplemento a J. T. Snow, '*Celestina*' by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*, Madison WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985. Para ciertos materiales aquí reseñados quisiéramos agradecer su envío a P. Botta, C. Heusch, F. Cantalapedra, E. Fernández, S. Margaretten, M. Fontes, M.T. Caro Valverde y G. Lisabe, y a los servicios interbibliotecarios tanto de la Universidad de Chicago como de la Michigan State University.]

1593. ABRIL-SÁNCHEZ, Jorge. «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanas, rameras y putas viejas en la *Celestina*», *Celestinesca* 27 (2003), 7-24.

Afirmando que *Celestina* refleja a finales del s. xv la confrontación entre la práctica de la prostitución en España y la nueva legislación, procede a caracterizar cinco personajes femeninos como distintas clases de prostitutas: Celestina, Elicia y Areúsa (siguiendo ideas críticas tradicionales), pero también Lucrecia (aprendiz) y Melibea (prostituta privada). Calisto, por ser converso (o judío) no tendría derecho a usar los prostíbulos y por ello decide acudir a una dama noble.

1594. ARBEA, Antonio. «Una original versión renacentista compendiada de la comedia humanística latina, *Poliscena*, antecedente de *La Celestina*», *Onomazein* (Santiago de Chile) 5 (2000), 243-269 (ilustrado).

La popular comedia de *Poliscena* (Leonardo Bruni, 1433) anticipa personajes y situaciones de *Celestina*. La obra existe en 34 códices, y uno de Erlangen (Alemania) hacia 1500 trae, además del texto completo, una versión compendiada, que es la que se edita aquí por primera vez.

1595. BALTANAS, Enrique. «El matrimonio imposible de Calisto y Melibea (notas a un enigma)», *LEMIR* 5 (2001). 17 pp. <<http://parnaseo.uv.es/lemir.htm>>.

Revisa y rechaza las nociones de diferencias de estado social, raza, religión, un plan del autor o conformidad con la tradición literaria, para explicar el no buscar el matrimonio ni Calisto ni Melibea, prefiriendo buscar *en el texto* una solución más lógica: la intención de Calisto es gozar del privilegiado cuerpo de Melibea en una relación ilícita, y esto no cambia nunca. La lectura razonada que nos ofrece de la primera escena del auto I y, después, de los autos IV, X, XII, XIV, XVII y XIX establecen las sólidas bases de su defensa de esta opinión, al tiempo que contabiliza la complicidad (con sus distintas motivaciones) de Melibea.

1596. BARANDA, Consolación. «Cambio social en *La Celestina* y las ideas jurídico-políticas en la Universidad de Salamanca», en *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*, ed. I. Arellano & J. M. Usanáriz (Madrid: Iberoamericana, 2003), pp. 9-25.

La condición de abogado del autor y la influencia del entorno jurídico-filosófico salmantino son valoradas para entender mejor una obra concebida como contienda. Rojas, partidario de la renovación legal impulsada desde la monarquía, vincularía principios legales y la situación contemporánea con una preocupación por la dimensión social de la vida, típica del derecho. La falta de empatía por las clases más altas y más bajas —las más proclives a saltarse la norma legal—, y el tono pesimista sobre el hombre, son características que también delatarían al jurista que escribió *Celestina*.

1597. BARRAZA CARBAJAL, G. «Estructura y evolución de la frase nominal de objeto directo inanimado en español», *Medievalia* 35 (2003), 155-182.

Estudia la evolución del uso de la preposición *a* como marcación del objeto directo en español. Entre los textos de base de estudio se encuentra *Celestina*.

1598. BELTRÁN, Rafael. «Entre la parodia de la oración y el equívoco religioso: nuevas intertextualidades de *La Celestina* con la novela catalana», en *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*, ed. I. Arellano & J. M. Usanáriz (Madrid: Iberoamericana, 2003), pp. 27-44.

Beltrán añade un eslabón más a algunos de sus trabajos anteriores, que relacionan *Tirant lo Blanc* con *Celestina*. En este caso estudia el uso paródico de oraciones devotas y el equívoco religioso en las declaraciones de amor que establecen las conexiones intertextuales. Este ejercicio de intertextualidad añadiría el Diálogo Segundo del *De amore*

de Capellanus —presente en el *Tirant*— a los diálogos Primero, Sexto y Séptimo, señalados por A. Deyermond como fuentes de *Celestina*.

1599. BENTLEY, Matthew T. «'No he sentido mejor señal que tu danza': Sign-Seeking in *Celestina*», *Romance Quarterly* 50 (2003), 259-268.

Con un nutrido número de ejemplos textuales de la función de los signos (y, a veces, de la falta de ellos, considerada en sí como signo con presencia significativa), el autor muestra la inestabilidad del signo, la polisemia y la precaria relación entre concepto y palabra en el texto celestinesco. Estas ideas concuerdan con las expuestas por Nebrija en varias de sus obras contemporáneas.

1600. BERGAMÍN, José. *Frontiere infernali della poesia*. Milán: Medusa, 2001.

Traducción de su libro de 1959, *Fronteras infernales de la poesía*, que contiene su breve estudio («Rojas, mensajero del infierno») que data de 1952.

1601. BLANCO FERNÁNDEZ, Julia. «El amor hereos en *La Celestina*: la prescripción de *Celestina*». Tesina de Masters, McGill University, 2000, 110 pp. Director: J. Pérez Magallón. Abstracto en *Masters Abstracts International* 40.4 (Agosto 2002), p. 851.

Examina el concepto del amor hereos, los síntomas presentes en el texto celestinesco, el diagnóstico y el tratamiento médico de la época, y un cotejo de lo que dice y de lo que hace *Celestina*.

1602. BLECUA, Alberto. «'Minerva con el can' o los falsos problemas filológicos», *Revista de Literatura Medieval* 14.1 (2002), 37-46.

En esta reconstrucción de su lectura original del pasaje en cuestión, y partiendo de la lectura del MS de Palacio, postula al menos seis testimonios perdidos que ayudan a modificar la lectura «Semíramis con el cauallo» en «Minerva con el can». Cree que hay una sola mano en el MS, disintiendo con P. Botta que había postulado dos manos.

1603. BOTTA, Patrizia. «*La Celestina* vibra en *La Lozana*», *Cultura neolatina* 62 (2002), 275-304.

Utilizando las observaciones de otros y agregando las suyas, la autora logra reunir el mayor número de puntos de contacto (estructura, trama, personajes, lenguaje, citas, grabados, intención moralizadora, etc.) hasta la fecha sobre el homenaje que Delicado rinde a *Celestina*.

1604. BOTTA, Patrizia. «Sobre el uso de 'etcétera' en *La Celestina*», *Celestinesca* 27 (2003), 25-34.

Estudia 16 casos de la abreviación de refranes y máximas, 8 explícitos con el uso del «etcétera» y 8 casos implícitos. Descubre que aparecen en todas las partes de la obra, formando así un estilema (culto) que las une y que no se había tenido en cuenta en estudios previos sobre la autoría de *Celestina*.

1605. BRIOSO SANTOS, Héctor. «Apuntes celestinescos (I). Una edición moderna de *La Celestina*», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 19 (2003), 289-310.

Es éste un pormenorizado artículo-reseña de la edición en 3 tomos de *Celestina* de Fernando Cantalapiedra (Kassel: Reichenberger, 2000). Primero contextualiza la situación actual del estado de la cuestión y los distintos tipos de edición que se van haciendo a partir de la de Russell (1991). Después ofrece unas estimables observaciones a la edición (estudio, edición cronológica y análisis de los refranes), en la que encuentra mucho que loar y poco que criticar, destacando el extenso conocimiento de toda una gama de asuntos celestinescos por parte del editor.

1606. BURKE, James F. «Authority and Influence—Vocation and Anxiety: The Sense of a Literary Career in the Sentimental Novel and *Celestina*», en *European Literary Careers. The Author from Antiquity to the Renaissance*, ed. P. Cheney & F. A. de Armas (Toronto: Toronto UP, 2002), pp. 129-145.

Un ensayo coloreado por la resistencia a romper con la noción medieval de que la función del autor es de reformular y mejorar lo ya conocido. ¿Cuándo se puede comenzar a pensar en el autor como inventor de su propia *parole* y no como humilde instrumento de la *langue*? Usa varias opiniones sobre la novela sentimental para prologar una comparación y posible contraste con una «ansiedad de la influencia» con la que Rojas se acerca a su *Celestina*. Rojas no llega a romper con el peso de la tradición, aunque muestra una y otra vez que no estará completamente conforme con ella.

1607. BURTON, David. «Fallen, Unrepentant and Unforgiven: Calisto at la Madalena», *Celestinesca* 27 (2003), 35-42.

Examina las distintas leyendas de la prostituta penitente, María Magdalena, patrona de la iglesia adonde va Calisto para rezar por el éxito de *Celestina* y las ironías que implica esta situación para la interpretación del texto.

1608. BUSTOS TOVAR, José Jesús de. «De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional», *Criticón* 81-82 (2001), 191-206.

Una de las cuatro obras base de este estudio (las otras son el *Corbacho*, *Lozana andaluza*, *Lazarillo*), *Celestina* presenta un modelo de diálogo conversacional que es más interactivo que descriptivo. Incluye refranes y proverbios y, aunque su género no requiere la reproducción exacta del habla coloquial pura, consigue también un alto nivel de interactiva «conversación».

1909. CALVO PEÑA, Beatriz. «Las estrategias de Rojas: de cómo una ‘puta vieja’ se convierte en sujeto histórico y literario», *Celestinesca* 27 (2003), 43-60.

La voz de marginado social (de Rojas) es dada a *Celestina*, centro de la ironía transgresiva que articula la obra; una ironía que se basa en «palabras preñadas», dos de las cuales se estudian aquí: ‘honrada’ y ‘remedar/remediar’. Así habla Rojas a los lectores hábiles de la crisis que experimenta España a finales del siglo xv.

1610. CANET VALLÉS, J. L., editor. Introducción a *La comedia Thebayda* (Textos Recuperados, 21, Salamanca: Universidad, 2003), pp. 13-117.

En esta extensa y minuciosa presentación de una de las célebres obras celestinescas (1520 o 1521) se exploran *passim*, entre otras cosas, las vinculaciones y las deudas literarias de la *Thebayda* para con *Celestina*.

1611. CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando. «Risa, religiosidad y erotismo en *La Celestina*», en *El mundo social y cultural de la ‘Celestina’*, ed. I. Arellano & J. M. Usanáriz (Madrid: Iberoamericana, 2003), pp. 45-69.

Se toca el tema de la risa en *Celestina*, asociada con lo erótico y lo religioso. Con numerosos ejemplos, establece relaciones entre los diferentes ámbitos textuales que tienen que ver con la risa. Estas conexiones se dan en los doce primeros autos. Los cuatro últimos autos de la *Comedia* y lo añadido posteriormente darían fe de una actitud más vitalista, alegre y desenfadada, reforzando así la idea de la doble autoría. También propone una relación pasada entre *Celestina* y *Alisa* y *Melibeia*, colocando a éstas en el mismo mundo femenino que representa la alcahueta.

1612. CARNERO, Guillermo. «Calisto y Melibeia, o la imposibilidad de amar», en *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004), pp. 25-45. Con doce ilustraciones en colores.

Inteligente presentación de la obra y de los fundamentos de su universalidad que demuestra un conocimiento de la época de su nacimiento, la sociedad en que fue escrita, los problemas de autoría, impresores,

creencias en la magia, la descreencia en el amor en su estado puro y los lapsus y contradicciones de su texto, todo analizado con una amenaza perspicacia.

1613. CARO VALVERDE, María Teresa. *Teoría de la pasión literaria. Al hilo de «La Celestina»*. Murcia: Universidad, 2004. Rústica, 263 pp.

La «pasión» que gobierna este libro se centra en la ironía y en la pasión por lo irreductible, lo indecible que organiza tanto la escritura como la lectura de *Celestina*. Las imágenes inolvidables son la telaraña y el himen, que la autora intenta reconstruir en este ensayo (Rojas como araña que hila las lecturas de su hipertexto). Su finísima ironía construye, a la vez que destruye, algo que se ve en el conflicto entre la emisión de sentencias y la conducta contradictoria en la obra. Lo indecible afecta a consideraciones verbales, semánticas, raciales y autoriales, además de a cuestiones interpretativas. Resulta ser una suerte de modernidad esta pluralidad de perspectivas para el autor y los lectores. Cierra este estudio una extensa consideración de la apasionada pero conflictiva recepción posterior de *Celestina*, aprovechando la existencia de los estudios de Snow sobre la historia crítica de la recepción de la obra (*Celestinesca* 1997, 2001, 2002).

1614. CROSAS, Francisco. «¿Es una obra maestra? Lectura ingenua de ‘La Celestina’», en *El mundo social y cultural de la ‘Celestina’*, ed. I. Arellano & J. M. Usanáriz (Madrid: Iberoamericana, 2003), pp. 93-108.

Esta lectura cuestiona el carácter dramático de *Celestina*, su autoría, su judaísmo, su sentido último, el papel de la magia, el decoro de su lenguaje, la unidad de su autoría y su representación del saber. Ve en *Celestina* una obra eminentemente medieval y se resiste a verla como «clarín de unos tiempos nuevos» (106).

1615. DE BENEDETTO, Alfonsina. «Il *deleyte* nell’amicizia della *Celestina*, una coincidenza tirantiana», en *Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri* (atti del 18 Convegno Associazione Ispanisti Italiani, Siena, 5-7 marzo 1998), Roma: Bulzoni, 1999, pp. 73-80.

A pesar de las diferencias evidentes entre *Celestina* y *Tirant lo Blanc*, sí comparten una idea que une sus postulados teóricos. Es lo que se explora aquí: la amistad como comunicación del deleite. El punto de partida del breve estudio se encuentra en el primer auto de *Celestina*.

1616. DEL RÍO GABIOLA, Irune. «*La Celestina* o la normative fallida», *Celestinesca* 27 (2003), 61-74.

El sistema patriarcal es atacado por una transgresiva construcción de géneros, raza y condiciones sociales y es esto lo que predetermina la tragedia dramática con que culmina la obra. Se considera en este sen-

tido la obra como un *exemplum* que retrata el conflicto entre la Ley del Padre y la cultura conflictiva.

1617. DEL RÍO PARRA, Elena. «¿Poesía o prosa?: Usos y formas de la rima en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *INTI: Revista de Literatura Hispánica* 54 (2001), 15-25.

Una presentación de la similitud en la prosa de *Celestina*. Siguiendo la idea de que la prosa rimada no refleja la del habla universitaria ni la de la palaciega (Lida de Malkiel), indaga —con ejemplos— en la presencia de esta tendencia entre los personajes del hampa y, en particular, entre Celestina y Pármeno. Tienden a hacer más dinámica una prosa que podría resultar tediosa, a darle alas. Se consigue tanto con la insistencia en la repetición métrica como con el uso de rimas asonantes.

1618. ESCUDERO, Juan M. «La ambigüedad del elemento mágico en '*La Celestina*'», en *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*, ed. I. Arellano & J. M. Usanáriz (Madrid: Iberoamericana, 2003), pp. 109-127.

Sigue de cerca un estudio de Botta (1994) mientras amplía el panorama histórico de la evolución crítica del papel de la magia en la obra. Opta —salomónicamente— por destacar la 'importancia' de la magia como elemento presentado de manera ambigua. Considera la polémica sobre si es eficaz o no la magia un acierto del autor que lo quería así. Sin embargo, parece desconocer algunos estudios importantes posteriores a 1995.

1619. ESTEBAN MARTÍN, L. M. «Configuración y funcionalidad de los sirvientes en la *Tragedia Policiano*», *LEMIR* 6 (2002), 1-12. <<http://parnaseo.uv.es/lemir.htm>>.

Partiendo de la intensificación de lo marginal como denominador común de la descendencia de *Celestina*, se dividen en dos grupos a los criados de la *Tragedia Policiano*. Los de Policiano, basados en Rojas, y los de Philomena y su padre, con otras fuentes. Éstos gozan de un retrato más rico y están más implicados en la historia, influyendo en el final trágico de los protagonistas, lo que nos acerca más a los sirvientes del teatro del Siglo de Oro.

1620. ESTEBAN MARTÍN, L. M. «La carta amorosa en la trama de la descendencia directa de *Celestina*», *LEMIR* 7 (2003), 1-19. <<http://parnaseo.uv.es/lemir.htm>>.

Se estudia la presencia epistolar y amatoria en las continuaciones celestinescas, por el influjo de otros géneros populares y por el deseo de originalidad de sus autores con respecto al modelo inicial. Los emisores de cartas son predominantemente masculinos: mantienen una estructura retórica tradicional y un tono cancioneril. En lo que respec-

ta a su funcionalidad, harían de *philocaptio*, reducirían el papel de la alcahueta al de mensajera, desharían malentendidos, o bien carecerían de función, siendo meras concesiones a los lectores.

1621. FABIANI, Anita. «Las funciones diegéticas del espacio en *La Celestina*», en *Literatura y transgresión. En homenaje al profesor Manuel Ferrer Chivite*, ed. F. Sierra Martínez, *Diálogos Hispánicos* 24, Amsterdam/Nueva York: Rodopi, 2004, pp. 129-149.

Surgen las mínimas indicaciones del espacio en *Celestina* en los parlamentos de los personajes (detalles de las casas, caminos, lugares). Pero los tradicionales contrastes de interior (seguridad)-exterior (riesgo) en la obra fallan al darnos cuenta de que todo interior es penetrado. Además de la horizontalidad de los espacios, hay usos verticales contrastados que funcionan igual (Dios-cielo/Melibebe-tierra; subir/caer) en el nivel simbólico.

1622. FERNÁNDEZ, Enrique. «El purgatorio expurgado en la traducción neolatina de la *Celestina*, el *Pornoboscodidasculus Latinus* (1624)», *eHumanista* 3 (2003), 30-40. Ilustrado. <http://www.spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/volumes/volume_03/index.shtml>.

El neolatínista Kaspar von Barth traduce más fielmente el texto celestinesco que los traductores de versiones en alemán y en francés. Sin embargo, evita temas controvertidos en su día (como, por ejemplo, la noción del purgatorio) para crear una obra más neutral en cuanto a los temas polémicos entre católicos y protestantes en los primeros años del siglo xvii.

1623. FERRERAS, Jacqueline. «*La Celestina* entre literatura cancioneril y archivos judiciales», en *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*, ed. I. Arellano & J. M. Usanáriz (Madrid: Iberoamericana, 2003), pp. 129-153.

Tomando el punto de vista de la recepción, se pretende reconstruir el sentido que pudo tener *Celestina* para sus contemporáneos. Se contextualiza la obra cotejándola con otros dos discursos de la época: los archivos judiciales con textos legales y oficiales, y el *Cancionero*. Ambos delatan aspectos como la pérdida de autoridad del clero y la desvinculación del individuo con la sociedad, junto con otros referentes que nos ayudarían a reconstruir la sociedad de la alcahueta.

1624. FONTES, Manuel da Costa. «Imitation, Banter, and Competition: Francisco Delicado and *Celestina*», *Romance Philology* 56 (Spring 2003), 293-306.

Más que un catálogo de correspondencias entre los dos textos, demuestra la diversidad de los elementos de *Celestina* incluidos por De-

licado: los personajes, los materiales pre- y pos-liminares y hasta los grabados. La intertextualidad es extensa al homenajear Delicado la gran popularidad de la *Tragicomedia*.

1625. GARCÍ-GÓMEZ, Miguel. «Un tercer autor para la *Celestina*: Addenda I: Dios», *Studies in Honor of Gilberto Paolini*, (Newark DE: Juan de la Cuesta, 1996), pp. 25-40.

Utilizando la tecnología moderna del programa *Wordcruncher*, el autor analiza no sólo la presencia y distribución de la palabra 'Dios' (222 menciones) en las tres partes composicionales de *Celestina* (Auto I, Autos II-XVI, y Tratado de Centurio), sino que también evalúa sus usos ideológicos. Su conclusión es que este tipo de análisis basta para demostrar que las tres partes se deben a tres autores distintos.

1626. GARCÍA BOURRELLIER, Rocío. «'Ni con el más rico del mundo': la quiebra de las estrategias matrimoniales en el antiguo régimen», en *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*, ed. I. Arellano & J. M. Usanáriz (Madrid: Iberoamericana, 2003), pp. 155-170.

La noción de casar bien a los hijos, a la luz de unos documentos de Navarra y Guipúzcoa, parece explicar mejor el auto XVI de *Celestina*. Mientras que la voluntad de los padres era importante, la Iglesia favorecía la voluntad de la hija (en casos controvertidos), o aún la de los amantes. El rapto o secuestro de la joven por el amante, no escogido por los padres, no es infrecuente y los documentos atestiguan la complicidad de la joven; evidencia de que a veces los jóvenes sí se querían casar por amor.

1627. GARCÍA DEL BUSTO, J. L. «Recopilación musical», en *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004), pp. 109-131.

En las pp. 108-112 damos un paseo por las composiciones musicales inspiradas en *Celestina*, comenzando con la ópera de Felipe Pedrell (1902) y acabando con la música del ballet (1996) compuesta por Carmelo Bernaola. De esta última producción, se incluyen tres fotos en color.

1628. GARCÍA GALLARÍN, Consuelo. «Usos de *haber* y *tener* en textos medievales y clásicos», *Iberoromania* 55 (2002), 1-28.

En este estudio de la evolución del triunfo de TENER sobre AVER en usos más durativos, *Celestina* es una importante fuente de datos sobre el fenómeno en el tardío siglo XV.

1629. GARCÍA HERRERO, M. del Carmen. «Las mancebas en Aragón a fines de la Edad Media», en *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*,

ed. I. Arellano & J. M. Usanáriz (Madrid: Iberoamericana, 2003), pp. 171-189.

Presenta casos de mancebía (soltera con soltero; soltera con casado; soltera amiga de un rufián o amiga de un eclesiástico) junto con las condiciones sociales y económicas en las que se vivía en Aragón. El posible contacto con *Celestina* se limita al caso de Areúsa.

1630. GASIOR, Bonnie L. «Monsters, Transgressions, and Female Corporeality in Spanish Golden Age and Colonial Spanish-American Theater». Tesis doctoral, Purdue Univ, 2001. 221 pp. Director: C. Ganelin. *DAI-A* 63/12 (June 2003), p. 4330.

El interés celestinesco radica en las páginas dedicadas a los personajes de Beatriz y Celestina de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva.

1631. GERLI, E. Michael. «El placer de la mirada: *voyeurismo*, fetichismo, y la movilización del deseo en *Celestina*», en *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*, ed. I. Arellano & J. M. Usanáriz (Madrid: Iberoamericana, 2003), pp. 191-209.

Se pretende completar otros estudios sobre el papel de la visión, la vista y la mirada en *Celestina*, aportando una perspectiva signico-sexual de las mismas. Mirar y contemplar a los demás (*voyeurismo*), ser mirado y contemplado (*exhibicionismo*), y también oír y tocar (*fetichismo*) se convertirían en la expresión de la complejidad social de los personajes masculinos (Calisto y Sosia) y femeninos (Celestina y Lucrecia), este último aspecto considerado como especialmente subversivo.

1632. GÓMEZ MORENO, Ángel. «La torre de Pleberio y la ciudad de *La Celestina* (un mosaico de intextualidades artístico-literarias... y algo más)», en *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*, ed. I. Arellano & J. M. Usanáriz (Madrid: Iberoamericana, 2003), pp. 211-236.

Enriquece la recepción de la escena del auto xx, subida Melibea a la torre momentos antes de su suicidio, con referencias de varia índole: la pintura flamenca, la arquitectura renacentista, torres y suicidios literarios, y la literatura oral romancística peninsular.

1633. GÓMEZ RAMÍREZ, M. L. «Lucena, *Repetición de amores e arte de axedrez: con cl. juegos de partido. 'Locus cupidinis' en Salamanca, hacia 1497*». Tesis doctoral, Boston College, 2003, 295 pp. Director: D. Carpenter. *DAI-A* 64/08 (February 2004), p. 2916.

En la sección de la obra sobre el amor y la mujer, Lucena recrea, antes que Rojas, una figura celestinesca aprovechada, cuyos oficios clandestinos abarcan amores lúbricos y otros juegos prohibidos.

1634. GONZÁLEZ, Mario. «*Celestina* como paradoja», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de Julio de 1998)*, ed. F. Sevilla & C. Alvar (Madrid: Castalia, 2000), vol. I, pp. 141-147.

Quiere ver en la «continuación de Rojas» la voluntad, y no solo una intuición, de prever los problemas socio-económicos que marcan el fin de la Edad Media. Lo que iba a ser una lectura fácil de una «comedia» original se convierte en una serie de paradojas y ambigüedades que confieren esa modernidad indisputable a la nueva obra. Es la trágica dimensión de Melibea en el momento de su muerte que, retrospectivamente, da color de tragedia a todo lo que la precede.

1635. GOYTISOLO, Juan. «El v Centenario de *La Celestina*», *Nexos* 258.22 (1999), 69-77.

Todo el agnosticismo en la obra y su carácter senequista le lleva al autor a postular un Rojas histórico, de una casta de judíos conversos, que sufre conflictos vivenciales que hacen de su *Tragicomedia* un documento literario de indiscutible carácter negativo y pesimista.

1636. HAVERKATE, Henk. «Indirectness in Speech Acts from a Diachronic Perspective: some Evolutionary Aspects of Rhetorical Questions in Spanish Dialogue», en *Language Change and Functional Explanations*, ed. J. Gvozdanoni (Trends in Linguistics. Studies and Monographs 98, Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1997), pp. 219-246.

Presenta un sucinto análisis pragmalingüístico del uso de preguntas retóricas en *Celestina* y en *Realidad* de Galdós para poder ver mejor la evolución diacrónica de su función. Uno de los principales resultados es la confirmación de la manipulación egocéntrica por parte de los personajes celestinescos, en contraste con una abierta solidaridad en las interacciones de *Realidad*.

1637. HERNÁNDEZ DÍAZ, Axel. «La semántica locutiva de las construcciones existenciales con *haber*. Un ejemplo de gramaticalización», *Medievalia* 35 (2003), 135-154.

El corpus analizado incluye *Celestina*. Estudia la semántica de las frases nominales y los complementos locativos de las oraciones existenciales con *haber*, y el desplazamiento de estas construcciones, que evolucionan de ámbitos semánticos concretos a ámbitos abstractos.

1638. HERNÁNDEZ RUIZ, Javier. «La *Celestina*, don Juan y el Quijote en las pantallas. Luces y sombras de sus recreaciones audiovisuales», en *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004), pp. 133-169.

Comentarios y crítica sobre cinco películas, la italiana de 1965, la española-rusa de César Ardavin de 1969, la pornográfica mexicana de Miguel Sabido de 1976, la abreviada para Televisión Española de 1983 y, la más reciente, la española de Gerardo Vera, realizada en 1996. La de Ardavín será la mejor.

1639. HERRERA, Francisco J. «Sobre la ganancia en la materia celestinesca», *Lemir* 2 (1998), 1-12. <<http://parnaseo.uv.es/lemir.htm>>.

Los tres objetivos que estructuran los textos celestinescos son: amor, honor social y familiar, y lucro. Para este último, sirva de lema el «donde no hay dádivas no se quebrantan las peñas» (*Com. Thebaida*). Se estudia aquí en una docena de textos celestinescos el tema de la ganancia —concentrado en los personajes del hampa— en toda su extensión.

1640. HERRERA, Francisco J. «La honra en la *Celestina* y sus continuaciones», *LEMIR* 3 (1999), 1-8. <<http://parnaseo.uv.es/lemir.htm>>.

Se percibe una honra en *Celestina* (y reflejada en *Lozana andaluza*) que es ganada por el esfuerzo personal, diferente de la honra evolucionada de las llamadas obras celestinescas (*Segunda Celestina*, *Comedia Florinea*, etc.), donde este nuevo concepto de honra se manifiesta bien en los casos de la virtud, sobre todo en el de la virtud de la mujer. Pasa de un panorama ético a otro más bien socio-económico, muy característico del período barroco.

1641. HOWARD, Pamela. *What is Scenography?* London/New York: Routledge, 2002. Ilustrado.

Escenógrafa y directora de adaptaciones de la obra, Howard resume sus ideas sobre *Celestina* (pp. 23-25, 45-46, y 115-117) y cómo hay que tratarla y montarla en el espacio teatral. Con dos ilustraciones.

1642. HSU, Carmen Yu-chih. «Courtesans of the Literature of the Spanish Golden Age». Disertación doctoral, Harvard Univ., 2000, 237 pp. Director: F. Márquez Villanueva. Abstracto en *Dissertation Abstracts International* 61.9 (Marzo 2001), 3596A.

Ofrece un panorama del desarrollo de la cortesana en España, herencia del renacimiento italiano. Más que una creación literaria, esta figura es un fenómeno cultural. El personaje de *Celestina* es solo el comienzo de esta evolución peninsular que termina con las modificaciones introducidas por Lope de Vega.

1643. HSU, Carmen. «La *Celestina*», en *Courtesans in the Literature of the Spanish Golden Age* (Kassel: Reichenberger, 2002), pp. 71-81.

Un análisis de Areúsa que tiene como finalidad hacernos ver que la suya no es una caracterización estereotipada de la cortesana; es un personaje que tiene contactos, eso sí, con las de la comedia romana pero, en manos del autor de *Celestina*, incorpora nuevas sensibilidades formadas en el crisol literario de España. Prepara el camino para otras cortesanas de Guevara, Cervantes y Lope.

1644. HUERTA FLORES, N. «Gramaticalización del posesivo. Un proceso hacia la abstracción», *Medievalia* 35 (2003), 183-197.

Con *Celestina* uno de los textos de base, se estudia diacrónicamente la estructura (y variación) de la posesión nominal, particularmente cómo funciona esta estructura con el pronombre posesivo *átono* de tercera persona.

1645. ILLADES, Gustavo. «Ecos de una 'poética de la audición' en *La Celestina*», en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. L. von der Walde (México: Univ. Nacional Autónoma de México/Univ. Autónoma Metropolitana, 2003), pp. 325-334.

Insiste en que las mil y una referencias *textuales* son productos de una época en la que eran una forma de cultura. Así que propone una «poética de la audición» y le sirve de botón de muestra un agudo análisis del auto x.

1646. KALLENDORF, Hillaire. «*Celestina* in Venice: Piety, Pornography, Poligrafi», *Celestinesca* 27 (2003), 75-106.

Utiliza los datos proporcionados por la historia del libro (prefacios, grabados, el léxico, la marginalia, etc.) para descifrar cuestiones sobre la vida de *Celestina* en Venecia en el s. XVI (en lengua española). Encuentra interesantes respuestas en la presencia de un grupo de polígrafos venecianos y su doble preocupación por la piedad y la pornografía.

1647. KAPLAN, Gregory. «*Cárcel de amor* and *Celestina* as Converso Laments», en su *The Evolution of Converso Literature. The Writings of the Converted Jews of Medieval Spain* (Gainesville: Univ. Press of Florida, 2002), pp. 115-129.

Explora las posibilidades de que las referencias textuales a la genealogía de Calisto, de una parte, y a la de Melibea, de otra, están irónicamente desestimadas en los contextos en que aparecen (autos I, IV, XII y XX). Sugiere que son la esencia de la «alegoría conversa» de la experiencia de vivir como cristianos sospechosos en el mundo social a fines del siglo XV.

1648. LACARRA LANZ, Eukene. *'Ars amandi' vs. 'Remedio amoris'*. *Fernando de Rojas y 'La Celestina'*. Biblioteca Crítica de las Literaturas Luso-Hispánicas, Madrid: Ediciones del Orto, 2003. Rústica, 95 pp.

Un ensayo junto con unos pasajes seleccionados. En el ensayo, la autora indaga, breve pero eficazmente, en temas familiares (fechas, autoría, Rojas como converso, humor, contextos urbanos y literarios, etc.). La base de la obra se encuentra en el oxímoron *dulce malum*; las contradicciones del amor mundano ilustradas en la obra por tener características tanto de las *artes amandi* como de las *reprobationes amoris*. Los textos escogidos amplían estos argumentos.

1649. LAMPUGNANI, Raffaele. «Traveller's Tails: Subjective Textual Changes in the First Italian Translation of *La Celestina*», *Romance Studies* 21 (1992-1993), 85-96.

Analiza una serie de cambios, en su mayoría adjetivos geminados y aclaratorios, para captar mejor el sabor del español original, para revelar que Hordognez aceptaba las moralizaciones de los paratextos y explicitaba ese aspecto en su traducción. Los cambios estudiados, sin embargo, no ayudan a aclarar la recepción genérica de la obra en Italia.

1650. LARSEN, Kevin. «Calisto on the Couch. An Aspect of Fernando de Rojas' 'Modern' Psychological Insight», *Neophilologische Mitteilungen* 101 (2000), 505-517.

El conocimiento de las «ciencias» (la medicina, la magia, etc.) permite a Rojas intuir los procesos psicológicos que dan vida a sus personajes y anticipar tendencias descubiertas en los siglos posteriores. La mayor parte de su discusión se centra en la presentación del trato fetichístico del cordón de Melibea por Calisto y en la manipulación psicológica de la maestra de las ciencias, Celestina, en el auto VI de la obra.

1651. LISABE, Gladys. «El manto de Celestina», en *Proceedings of the Twelfth Colloquium*, ed. A Deyermond & J. Whetnall (PHMRS 35, London: Dept. of Hispanic Studies-Queen Mary, Univ. of London, 2003), pp. 101-110.

Estudia la resemantización que Rojas urde para «manto» en los autos I, VI y XII y la resultante polivalencia. Adquiere asociaciones con la codicia, un deseo de honor y reverencia y, por fin, con el cuerpo que el manto protege. El manto llega a asociarse con los espacios legales, sociales y públicos. Sin el manto, Celestina, desprotegida, muere asesinada. La vida y sexualidad, la profesión y ambición, y la muerte de la alcahueta son todas ellas reflejos de esta resemantización.

1652. LÓPEZ CASTRO, Armando. «Refranes y cantares en *La Celestina*», *Voz y Letra* 11 (2000), 27-38.

Explora el contacto entre refranes y cantares de acuerdo con su naturaleza musical, tanto a nivel popular como culto. Difícil es distinguir si precede la forma refrán o la musical. Es el ritmo del refrán (y la rima si la hay) la que atrae a los músicos. Mientras las canciones de Calisto reflejan mejor las de cancionero, las de Melibea se acercan más a la canción de mujer.

1653. MARCOS MARÍN, Francisco. «La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* como conflicto de comunidades», en *Judíos en la literatura española*, coord. I. M. Hassan & R. Izquierdo Benito (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 2001), pp. 135-152.

Después de repasar algunas ideas sobre los conflictos que estructuran el significado más profundo de *Celestina*, propone como esencial el conflicto que hay entre comunidades que trabajan para protegerse y propagarse (Pleberio) y la irrupción en ellas de un fuerte individualismo (Calisto, Melibea, Celestina, Areúsa y los demás sirvientes) como el que surgió entre los conversos. Para entenderlo mejor, presenta su lectura del auto XXI. Propone una hipótesis innovadora sobre la participación de Rojas en la historia textual (143-145).

1654. MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. «*La Celestina* y los desarrados», en *Siglos dorados: Homenaje a Agustín Redondo*, coord. P. Civil (Madrid: Castalia, 2004), vol. II, pp. 889-902.

Describe el averroísmo popular de trasfondo semítico transmitido por maestros judíos que, después de los pogroms de 1391, se iba pasando a grupos cristianos. Se trata del escepticismo ante la Providencia y la eternidad del mundo. Se traza su larga y nutrida presencia a lo largo del s. xv, especialmente en el *Cancionero de Baena* y en la *Visión deleytable*. Rojas en su *Celestina* recibe y refleja estas preocupaciones de un destino humano cruel e ininteligible (en particular en el auto XXI) pero su reacción no es caer en un puro epicureísmo, sino abogar por un litigioso caos sin orden predecible. La coyuntura histórico-intelectual que produce este *mal du siècle* permite que la aplicación de la tesis existencialista para analizar la obra no sea descarriada ni, de verdad, anacrónica.

1655. McGRADY, Donald. «Gerarda, la más distinguida descendiente de Celestina», en *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*, ed. I. Arellano & J. M. Usanáziz (Madrid: Iberoamericana, 2003), pp. 237-251.

Nos brinda una pormenorizada comparación de las semejanzas y diferencias entre Celestina y Gerarda (Lope de Vega, *La Dorotea*). Consi-

dera que una ex-amante de Lope, Jerónima de Burgos, fue otra fuente viva de su Dorotea literaria.

1656. MEILÁN GARCÍA, Antonio J. «La oración simple en *Celestina*», *Analecta Malacitana* 25 (2002), 479-544.

Minucioso estudio sincrónico, con un amplio muestrario, de los elementos sintácticos y gramaticales en las muchas oraciones simples del texto de *Celestina*. Aunque es un texto de una época transicional en la evolución del castellano, descubre que su lengua tiende más a los usos medievales que a los modernos.

1657. MIDDLETON, Adrienne R. «Power and Gender in *La Celestina*». Tesis de Masters, Portland State Univ. (Oregon, USA), III + 54 pp. (*)

1658. MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de. «Sosta nel labirinto: Bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di *La Celestina* (Roma 1506)». *Studi e Problemi di Critica Testuale* 67 (2003), 71-107.

Reseña o, mejor dicho, sintetiza los principales estudios aplicados al esclarecimiento de este primer testimonio de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, su traductor español Hordognez, y aspectos de la traducción misma. Como apéndice hay un utilísimo resumen de otros estudios relevantes (que abarca las muchas tesis salidas de la Univ. degli Studi di Roma), pero sus principales comentarios detallan y valoran estudios de Baldelli (1950), Scoles (1961, 1964), Kish (1973), Vignola (1976), Lampugnani (1983), Wagner (1987), y Simone (1990-1991).

1659. MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. «Celestina en la sociedad de fines del xv: protagonista, testigo, juez, víctima», en *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*, ed. I. Arellano & J. M. Usanáriz (Madrid: Iberoamericana, 2003), pp. 253-271.

Es una perspicaz exploración de la alcahueta desde distintas perspectivas sociales. Celestina resulta ser paradigma de sectores significativos de la realidad social de la época. La relación entre la vida real y la representación literaria está bien señalada.

1660. MOLINIÉ-BERTRAND, Annie. «Joan de Rojas, arrière-petit-fils de Fernando de Rojas», en *Siglos dorados: Homenaje a Augustín Redondo*, coord. P. Civil (Madrid: Castalia, 2004), vol. II, pp. 963-973.

Presenta con considerable detalle unas memorias escritas por el bisnieto de Fernando de Rojas, Joan (n. 1577), hijo de Hernando. La parte genealógica referente a su bisabuelo sustituye un tal Dr. Juan Álvarez de San Pedro, supuesto suegro de Fernando y padre de Leonor, por Álvaro de Montalbán y quiere llevar el origen de la familia a una de las zonas más *hidalga* de la península, Asturias.

1661. MOORE, Miriam E. «Shapes of Desire: Representing the Body in *Troilus and Criseyde* and *Celestina*». Disertación doctoral, Emory University, 2000, 193 pp. Directora: Dalia Judovitz. Un resumen en *Dissertation Abstracts International* 61.8 (Feb. 2001), 3163A.

Son los capítulos 3 y 4 los que tratan *Celestina*, el fracaso del deseo de Calisto y la contratación de Celestina y el subsiguiente manoseo del cordón de la amada por el deseoso amante, la proyección del cuerpo femenino (Melibea, Areúsa) como objeto comercial, y la resistencia a este control externo por parte de las dos.

1662. MORROS MESTRES, Bienvenido. «La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época moderna», *Boletín de la Real Academia Española* 79.276 (1999), 93-150, especialmente en 122-125.

En una nutrida recopilación comentada del diagnóstico de la enfermedad producida por el amor que comienza con el del médico Eristístrato para Antíoco, hijo del rey Seleuco; se estudian varios casos del diagnóstico en las letras clásicas y vernáculos posteriores. Son Sempronio (Acto I) para Calisto, y Celestina (Acto X) para Melibea, quienes son los «médicos» responsables para diagnosticar la enfermedad y el remedio.

1663. MORROS MESTRES, Bienvenido. «*La Celestina* como *remedium amoris*», *Hispanic Review* 72 (2004), 77-99.

Se analizan las fuentes de Rojas y el Autor del primer auto, ambos lectores de la *Historia Duobus Amantibus* de Piccolomini y del *Tirant lo Blanc*. Rojas, frente al primer autor, se habría alejado de la comedia humanística, por influencia de Piccolomini, dotando a la obra de un marco epistolar (Carta del autor a un su amigo) que daría a *Celestina* la forma de un *remedium amoris*. El análisis aquí demuestra que Rojas no manejó la primera versión del Auto Primero, sino una retocada por una o varias manos, lo que tendrá consecuencias a la hora de editar el texto como obra de ambos.

1664. MOTA, Carlos. «Algo más sobre el realismo de la (para)farmacia de Celestina», en *Proceedings of the Twelfth Colloquium*, ed. A Deyermund & J. Whetnall (PHMRS 35, London: Dept. of Hispanic Studies-Queen Mary, Univ. of London, 2003), pp. 73-87.

Respetando el aserto de Lida de Malkiel (1962) de que la acción representada en *Celestina* es «una muestra típica de su serie», postula el autor que los ingredientes del laboratorio de la alcahueta sí se presentan en un marco literario pero admite la posibilidad de que se haya confeccionado sobre una base documental de farmacias de la época. Tales inventarios los habría conocido profesionalmente el médico Villalobos y, de acuerdo con Gustavo Illades (1999), el autor cree plausi-

ble que el contacto entre Rojas y Villalobos serviría de posible fuente real para el inventario que nos proporciona Pármeno (auto 1).

1665. MOYA, Carlos César. «El aire, la ribera y los ríos. Sobre el lenguaje figurado en *La Celestina*», *Voz y Letra* 11 (2000), 37-51.

No encuentra satisfactorias las anteriores explicaciones de estas tres palabras (porque no aclaran el sentido del texto) y ofrece como mejor solución la combinación de estos tres vocablos, unidos en la temprana lírica peninsular, desde las cantigas de amigo hasta los romances. Los nuevos valores renacentistas hacen del suicidio de Melibea, contemplado en este pasaje de *Celestina*, no un acto ejemplar sino una adaptación nueva del «mal de ausencia» de fuerte raigambre medieval.

1666. MUÑOZ-BASOLS, Javier. «Funcionalidad de la adopción discursiva en *La Celestina*: de Melibea a Melilithbea», *Celestinesca* 27 (2003), 107-124.

Traza la corrupción de una Melibea inocente a una Melilithbea plebeya en la obra a través de un estudio de la «adopción discursiva» de Celestina como «madre» y los usos de términos de parentesco en su construcción dramática.

1667. NOACK, Karoline. «La Celestina ante la justicia: un breve esquema de la sociedad colonial en Trujillo (Perú), s. XVI», en *Muchas Hispano-américas*, ed. T. Krüggeler & U. Mücke (Madrid/Frankfurt-am-Main: Iberoamericana/Vervuert, 2001), pp. 74-86.

Hay paralelos en unas acusaciones de testigos, en una denuncia de 1566, contra una tal Catalina Rodríguez por hechicera y alcahueta, a las ofensas de la alcahueta literaria, Celestina, de la obra bien conocida en el Perú del siglo XVI.

1668. O'CONNOR, Thomas A. «Una cuestión de finales: *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* contra *La segunda Celestina*», en *II Congreso iberoamericano de teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro (Cádiz, 23-26 octubre, 1996)*, ed. C. Reverte Bernal & M. de los Reyes Peña (Cádiz: Universidad, 1998), pp. 203-211.

Una comedia de capa y espada y comedia de magia celestinesca sin terminar antes de morir su autor. Dos finales posteriores, uno de Vera Tassis (español), el otro atribuido a Sor Juana Inés de la Cruz. La argumentación presentada quiere convencernos de que es preferible el primero, el de Vera Tassis.

1669. ORLINS, Danae T. «A Play of Words and Worlds: *La lozana andaluza* as Ludic Text». Disertación doctoral, Cornell Univ., 2001, 222 pp. Directores: M. Gaylord; J. Kronik. *DAI-A* 62/03 (Sept. 2001), p. 1046.

En su compleja estructura verbal y lúdica, *Lozana* dialoga con *Celestina* y otros textos anteriores a 1524, por lo que sus verdaderos significados son ambiguos. En este sentido preludia el juego lingüístico que florece en el siglo xvii.

1670. PARKER, Mary. «Fernando de Rojas (1476-1541)», en *Spanish Dramatists of the Golden Age. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, ed. M. Parker, Westport CT/London: Greenwood Press, 1998, pp. 145-176.

Un intento de presentar a Rojas y a su obra como parte de la dramaturgia de los Siglos de Oro. Está tan plagado de errores (Rojas como alcalde de Salamanca, la edición de 1569 como la última del siglo xvi, Castro Guisasaola como continuador de la obra de P.E. Russell, Álvaro de Montalbán como posible autor del primer acto, confusión sobre los títulos de la obra, datos erróneos en muchas entradas bibliográficas, etc.) que hace dudar del cuidado con que se ha elaborado.

1671. PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. «Géneros, canon y realismo psicológico», en *Theatralia. III Congreso Internacional de Teoría de Teatro. Tragedia, Comedia y Canon (Vigo, 16-17 de marzo, 2000)*, ed. J. González Maestro (Vigo: Universidad, 2000), 261-287.

En el apartado, «*La Celestina* en la historia de la tragedia» (268-273), el realismo convencional es connotado por el cambio en cómo se define la tragedia. Es que por primera vez, la angustia y muerte sufridas en la vida cotidiana por gente común, gente de la clase de *Celestina*, se deja sentir vicariamente como trágicas.

1672. PEDRELL, Felipe. *La Celestina. Tragicomedia lírica de Calisto y Melibea, en cuatro actos* [música impresa]. Alicante: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2003. 212 pp.

Originalmente publicado en 1903, esta adaptación para canto y piano celebra ahora su centenario con esta edición facsímil.

1673. PELÁEZ MARTÍN, Andrés. «Tres personajes en los escenarios españoles en el último siglo: La Celestina, don Quijote y don Juan», en *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004), pp. 93-107.

Sin mencionar todas las producciones españolas del siglo xx, cita con comentarios críticos las de 1909 (F. Villegas), 1940 (F. Lluch), 1956 (M. Xirgu), 1957 (L. Escobar-H. Pérez de la Ossa), 1965 (J. Osuna), 1978 (J. Tamayo), 1984 (A. Facio), 1988 (A. Marsillach) y 2002 (J. Vida).

1674. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. «La imagen de los tres mitos en la pintura», en *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004), pp. 79-91.

La sección sobre *Celestina* (79-83) es acompañada de 6 ilustraciones (en color) de cuadros de la figura de la alcahueta. El texto se dedica a recorrer nombres de pintores italianos, flamencos, franceses y españoles de los siglos XVII-XX que la han retratado (Vermeer, Rembrandt, Fragonard, Goya, Picasso, etc).

1675. RAMAJO CAÑO, Antonio. «Tópicos funerarios en el discurso de Melibea (Acto XX) y en el planto de Pleberio (con una nota ciceroniana)», *Voz y Letra* 11 (2000), 21-36.

Sin querer establecer fuentes directas, explora la tradición de temas funerarios, elegíacos, consolatorios (morir joven, rueda de la fortuna, flor tronchada, etcétera) en las letras clásicas heredadas por la Edad Media y su presencia al final de *Celestina*. Postula la posibilidad de que si de estos temas no recibe ninguna consolación Pleberio, parece plausible que sí la reciba, como cristiano, en sus últimas palabras alusivas a la Virgen del *Salve*.

1676. REGO, Paula, *Celestina's House*. Kendal, U.K.: Abbot Hall Art Gallery, 2001.

Catálogo de la exhibición de la reciente pintura de esta artista portuguesa, en la que figura de modo relevante un cuadro de 2000-2001, «*Celestina's House*», acompañado de cuatro estudios previos y otros cuatro retratos de *Celestina* y sus clientes.

1677. REICHENBERGER, Theo. '*La Celestina*'. *Szenische Graphiken Fernando de Rojas zu Ehren II*. Europäische Profile 49, Kassel: Reichenberger, 1998. 63 pp. Ilustrado.

Este libro consiste en 25 grabados modernos y originales, en blanco y negro, que ofrecen en su conjunto un buen resumen de la acción de *Celestina* (con texto bilingüe en castellano y alemán). Trae un breve epílogo/Nachwort, también bilingüe, firmado por J. T. Snow.

1678. REICHENBERGER, Theo. *Imaginäre Porträts zu 'La Celestina'*. *Fernando de Rojas zu Ehren I*. Europäische Profile 48, Kassel: Reichenberger, 2000. 55 pp., ilustrado. (*)

1679. RICAPITO, Joseph V. «Tristeza y amargura: los poetas hispano-hebreos y *La Celestina*», en *Morada de la palabra: Homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, ed. W. Mejías López (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2002), pp. 1375-1393.

Pretende reforzar la tesis judía de *Celestina*, buscando en la tradición de la poesía hebreo-hispana la herencia de Rojas en cuanto a sus actitudes pesimistas —en unos apartados temáticos con numerosas citas. Un estímulo para esta defensa fue un estudio de Salvador Miguel

(1989) en el que se pretendía combatir varias aproximaciones a *Celestina* por su «presunto judaísmo».

1680. RIZZI, Nunzio. «Società e teatro al tempo del dogato Gritti: Uno studio comparatistico fra *La Venexiana*, *La Celestina*, *La Mandragola* e *I Dialoghi* di Ruzante». Disertación doctoral, Univ. of Wisconsin-Madison, 2002, 146 pp. Director: Jane Tylus. Un resumen en *Dissertation Abstracts International* 63.11 (May 2003), 3938A.

Un estudio y comparación de estas cuatro obras del más temprano teatro europeo. En común tienen la temática erótica y la codicia, el gran relieve de los personajes femeninos, y una crítica feroz de las sociedades contemporáneas. Se ve la denigración de la élite, el protagonismo de las clases marginadas, y la hibridación genérica en todas ellas.

1681. RIZZI, Nunzio. «*La Venexiana*: un nuovo esempio di letteratura celestinesca?», *Italica* 80 (2003), 147-165.

Aparece *Celestina* en Venecia en traducción italiana primero en 1515 y varias veces después, y la fecha propuesta para *La Venexiana* es de h. 1536. Algunas características de la comedia española que aparecen en ésta son: el género ambiguo, la inestabilidad de las fronteras entre clases, la preeminencia del dinero y el sexo comercializado, el ambiente urbano y la noción básica de una sociedad en plena crisis.

1682. ROBINSON, Cynthia. «The Lover, His Lady, Her Lady, and a Thirteenth-Century Celestina: A Recipe for Love-Sickness from al-Andalus», en *Islamic Art and Literature*, ed. O. Grabar & C. Robinson (Princeton, NJ: Markus Wiener, 2001), pp. 79-108.

Detalla la interacción de texto e imagen en el único MS ilustrado que tenemos de la sociedad medieval andalusí, en árabe, una historia de amor, Bayād wa Riyād. Las catorce ilustraciones de sus treinta folios bien pintan la figura de la vieja, o celestina, que sirve de tercera a los dos amantes. Las ilustraciones son cotejadas con las del *Libro de Ajedrez* de Alfonso X.

1683. RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, M^a. Dolores. «La función incidental en *La Celestina*», *Etudes Romanes de Brno* 27.18 (1997), 31-41.

Después de una larga introducción a las distintas posibilidades incidentales de las que se suelen llamar construcciones absolutas, sólo nos da una lista de 42 ejemplos aparecidos en *Celestina*, tipo: «Y esto sabido, verás obrar mi cura», o «Despedida Celestina de Melibea, va por la calle sola hablando».

1684. ROJAS, Fernando de. «La Celestina» (adaptación asesorada de M. Criado de Val). Videoantología de la Literatura Española, Fortuna

(Murcia): Alga Editores, en colaboración con RTVE, 1994. Video, en color, 52 minutos.

Reedición del video hecho en 1979 para Televisión Española, una adaptación muy abreviada con Carmen Maura en Melibea, Tony Isbert en Calisto y María Luisa Ponte en Celestina.

1685. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. de Santiago López-Ríos. Clásicos comentados, Madrid: De bolsillo, 2002. Rústica, 405 pp.

Edita la ed. Valencia 1514, algo modernizada. Con bibliografía básica, temas para estudiantes y un comentario de texto (del auto IV). Especialmente útiles son la cronología de la época y la ubicación de la obra en su ambiente histórico. La introducción sintetiza bien los temas esenciales que rodean la obra.

1686. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Intro. De Juan Benito Alarcón. Clásicos de la Literatura-Teatro, Madrid: Edimat, 2003. Rústica, 271 pp.

Obra de divulgación. Texto completamente modernizado con poquísimas notas léxicas. Sin ilustraciones y con una escueta bibliografía de 14 entradas, la más reciente de 1965.

1687. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. anónima. Clásicos elegidos, Buenos Aires: Longseller, 2002. 239 pp. Ilustrada por Eugolia Merle.

Preámbulos mínimos, texto modernizado con breves glosarios y lista (parcial) de refranes. Edición de divulgación.

1688. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Leer los clásicos – Nivel Superior, Madrid: Anaya, 2004. Rústica, 159 pp. Ilustrada.

Una adaptación abreviada, para estudiantes jóvenes. Está modernizada en el lenguaje y omite los paratextos. Quedan menos de 2.000 palabras en total. Con tres ilustraciones no firmadas. Al final unos ejercicios (con respuestas) y un breve glosario.

1689. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Elisa Hernández. Cátedra Base, Madrid: Cátedra, 2004. Rústica, 216 pp.

El texto editado y modernizado para escolares, con los argumentos de los actos suprimidos, algunas escenas omitidas y los largos parlamentos abreviados, sin intención de estropear la acción. La introducción familiariza a los alumnos con los problemas y temas que la obra ha suscitado. Sin bibliografía y sin ilustraciones. Hay ejercicios al final para hacer pensar y escribir.

1690. RUIZ MONEVA, M. A. «Interpersonal Communication and Content Accessibility in the Interpretation of Ironic Utterances. A Case

Study: Rastell's Version of *La Celestina*», *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 11 (1998), 193-216.

Es difícil descodificar una intención irónica, precisamente por ser necesario inferir la intención de un interlocutor. Es un caso en que la comunicación entre hablantes no es perfecta. El caso del famoso *Interlude*, arreglo dramatizado publicado por Rastell hacia 1530, representa un género que complica más el asunto. Y este artículo presenta varios casos de la problemática de la presentación y recepción del discurso irónico en el texto remodelado.

1691. SABEC, Maja. «Celestina denostada y glorificada: la ambigüedad en las caracterizaciones literarias de las alcahuetas», *Verba Hispanica* 11 (2003), 27-35.

Trotaconventos, Celestina y otras alcahuetas españolas comparten características con las alcahuetas árabes, por ejemplo, la de *El Collar de la Paloma*.

1692. SALVADOR MIGUEL, Nicasio. «Ediciones de textos medievales, IV (1998-1999)», *Medievalismo* 10 (2000), 351-357.

Ofrece datos interesantes sobre la casi simultánea aparición en 1999 de tres ediciones facsímiles: de la *Comedia* de Burgos (¿1499?), y las *Tragicomedias* de Zaragoza 1507 y de Valencia 1514, todas acompañadas de estudios aparte.

1693. SALVADOR MIGUEL, Nicasio. «Soltería devota y sexo en la literatura medieval. Los clérigos», en *La familia en la Edad Media. XI Semana de Estudios Medievales (Nájera, 31 julio-4 agosto, 2000)*, ed. J.I. de la Iglesia Duarte (Logroño: Inst. De Estudios Riojanos, 2001), pp. 317-347.

Repasa lo escrito sobre estos comportamientos sexuales de los clérigos en las obras legales de Alfonso X y, después, en una veintena de obras literarias castellanas y catalanas de los siglos XIII-XVI, entre ellas *Celestina*.

1694. SEGURA GRAÍÑO, Cristina. «Las mujeres en *La Celestina*», en *Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la historia de las mujeres* (Madrid: Narcea, 2001), pp. 47-58.

Aunque los esquemas de la sociedad patriarcal están presentes en *Celestina*, se ven en los discursos de las mujeres las contradicciones de una sociedad en crisis, sobre todo en el caso de las más marginadas.

1695. SEVERIN, Dorothy S. *Del manuscrito a la imprenta en la época de Isabel la Católica*. Estudios de literatura 86, Kassel: Ed. Reichenberger, 2004. 74 pp.

En las páginas dedicadas a *Celestina* (23-33), examina algunas variantes del Manuscrito de Palacio para llegar a la conclusión de que es un «testimonio de [un] proceso de revisión, corrección y creación» (33) previa a la versión de la *Comedia* impresa, sin haber sido éste utilizado por el impresor.

1696. SNOW, Joseph T. «Fernando de Rojas», en *Dictionary of Literary Biography*, vol. 286 (= *Castilian Writers 1400-1500*), ed. F. A. Domínguez & G. D. Greenia (New York: Thomson/Gale, 2003), pp. 193-212.

Intenta relatar y resumir en 30 páginas toda la fascinación que tiene *Celestina* (su nacimiento, historia, problemas, y fuerza generadora de otras ficciones durante 500 años) para el público de lectores y curiosos anglosajones.

1697. SNOW, Joseph T. «*Celestina*: documento bibliográfico. Vigésimo quinto suplemento», *Celestinesca* 27 (2003), 215-227.

Contiene 58 entradas anotadas de estudios y ediciones publicadas entre 2000 y 2002.

1698. SNOW, Joseph T. «*Celestina* en Europa, 1500-1550», en *Literatura y transgresión. En homenaje al profesor Manuel Ferrer Chivite*, ed. F. Sierra Martínez, *Diálogos Hispánicos* 24, Amsterdam/Nueva York: Rodopi, 2004, pp. 285-294.

Establece la mínima extensión geográfica de *Celestina* fuera de España en la primera mitad del s. XVI, presentando *Celestina* (en castellano y en traducciones) y otras obras celestinescas aparecidas primero en Italia y, después, en Francia, Alemania, Holanda, Inglaterra, Portugal y en el Nuevo Mundo.

1699. SNOW, Joseph T. «Laureola, Melibea, Marcela: Unas observaciones», en *Siglos dorados: Homenaje a Augustín Redondo*, coord. P. Civil (Madrid: Castalia, 2004), vol. II, pp. 1401-1410.

Después de recordar las imágenes de mujeres anteriores en la literatura entre Eva y Ave (la Virgen María), presenta a Laureola, Melibea y Marcela como tipos de una nueva mujer, menos estereotipada y más realista, que busca la emancipación de las normas patriarcales. Cada una rompe con las expectativas de un hombre (Leriano, Pleberio y Grisóstomo, respectivamente) en una lucha por vivir libres de las crueles expectativas de los hombres que pretenden dominarlas. Cada una encuentra un alto grado de autoconocimiento.

1700. SOSA VELASCO, Alfredo J. «El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un topos medieval», *Celestinesca* 27 (2003), 125-148.

Una meditación sobre los significados, las connotaciones y las funciones del huerto de Melibea como (a) *locus amoenus* y (b) *hortus clausus* (parodia de (a)). Una cosa es la representación textual y otra sus significaciones para el acto interpretativo.

1701. TOZER, Amanda J. A. «La identidad masculina en *Celestina*: la emasculación de Pármeno», *Celestinesca* 27 (2003), 149-164.

Analiza las relaciones que mantiene (o no mantiene) Pármeno con los otros personajes de la obra. Los conflictos del joven se reflejan en cambios de estilo dialógico, creados por una necesidad de defenderse ante Sempronio como un igual en las relaciones amorosas. Cuando Pármeno comienza a abandonar el campo emocional por el racional es cuando comienza su caída personal.

1702. TRES MITOS ESPAÑOLES. LA CELESTINA – DON QUIJOTE – DON JUAN. Catálogo ilustrado de la exposición en el Centro Cultural Conde Duque (Madrid, feb-abril, 2004). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

La parte ilustrada (con 43 ilustraciones) que corresponde a *Celestina*, pp. 173-199, cubre una iconografía selecta desde portadas de ediciones tempranas hasta fotografías de teatralizaciones recientes, pasando por una galería de artistas conocidos y no tan conocidos. Los estudios sobre la obra se reseñan aparte en este mismo suplemento (sus 27 ilustraciones, añadidas a las del catálogo, forman uno de los más extensos panoramas iconográficos disponibles hoy).

1704. UGARTE BALLESTER, Xus. «La traducción catalana de *Celestina*», *Celestinesca* 27 (2003), 165-210.

El estudio se concentra en la traducción de 383 paremias —incluidas en apéndice— que figuran en la traducción catalana de *Celestina* por Antoni Bulbena (1914). Explica los criterios de Bulbena, su contexto cultural-histórico, y ofrece un muestrario de ejemplos comentados.

1704. VIAN HERRERO, Ana. «El legado de *La Celestina* en el Aretino español: Fernán Xuárez y su *Colloquio de las damas*», en *El mundo social y cultural de la 'Celestina'*, ed. I. Arellano & J. M. Usanáriz (Madrid: Iberoamericana, 2003), pp. 323-354.

Partiendo de la amplia difusión de *Celestina* en la Italia del s. XVI, la autora establece su influencia en obras del Aretino, como *La Cortesiana* y *El regionamento* y *El Diálogo*. Esta influencia es de ida y vuelta: lo celestinesco del italiano llega a España en la traducción fragmentaria de Fernán Xuárez denominada *Coloquio de las Damas*, con muchos cambios del original. Frente a la vía paródica de Aretino, Xuárez toma una más moralizante y censora. El *Coloquio* tendría un interés genéri-

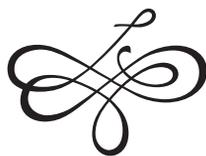
co también, como eslabón en el paso de la literatura celestinesca a la autobiografía picaresca en boca de mujer.

1705. VIVANCO, Laura. «Calisto, his Falcon, and the Ape: The Iconography of the Sanguine in *Celestina*», en *Proceedings of the Twelfth Colloquium*, ed. A Deyermond & J. Whetnall (PHMRS 35, London: Dept. of Hispanic Studies-Queen Mary, Univ. of London, 2003), pp. 89-100 (ilustrado).

Examina a base de ilustraciones de los tipos humorales las amplias conexiones entre el hombre sanguíneo y la simbología del halcón, de un lado, y el simio por otro, todo ello converge en el texto celestinesco en la figura de Calisto. Confirma así las intuiciones de estudios anteriores de Cárdenas (1988), Fraker (1993) y Blay/Severin (1999).

1706. ZINATO, Andrea. «'Honestas res est laeta paupertas'. Alcune note sulle *sententiae* senecane della *Celestina* primitiva», *Annali di Ca'Foscari* 38 (1999), 633-661.

Reconociendo la labor de otros, por ejemplo, L. Fothergill-Payne (1988), Russell (1988) y Ruiz Arzallus (1996), entre otros, aquí extiende el autor el campo para el estudio del pensamiento senequista en *Celestina*. Estudia las relaciones entre *Auctoritates Aristotelis*, la traducción de *Epistulae morales* llevada a cabo por F. Pérez de Guzmán, junto con las glosas que acompañan sus manuscritos, y la primera parte de *Celestina*. Transcribe de las Cartas senequistas los pasajes que influyen en el texto celestinesco y agrega su glosa, enriqueciendo así el panorama de accésit a las ideas de Séneca que había a finales del siglo xv. Como apéndice, transcribe, de un incunable de Bolonia, el *Auctoritates epistolarum Senecae ad Lucilium*, las flores que se relacionan con *Celestina*.



Normas para la presentación de originales

Celestinesca acepta para su publicación artículos, notas, reseñas, estudios bibliográficos y material gráfico. Como revista internacional, no sólo se dirige a lectores y suscriptores que formen parte del campo académico o universitario, sino que acoge trabajos de interés general relacionados con el ámbito de estudio de la tradición celestinesca.

Los trabajos serán revisados al menos por dos miembros del Consejo de Redacción y del Comité Científico.

Se recomienda que los artículos no superen las 35 páginas de extensión (texto y notas). Sólo excepcionalmente, y previa consulta con el editor, se podrá sobrepasar ese límite. Tanto las notas como los artículos tratarán temas y aspectos muy bien definidos, relacionados con el texto de *La Celestina* (u obras afines), su interpretación, contexto histórico, imitaciones, continuaciones, traducciones, adaptaciones teatrales, etc. Se aceptarán aproximaciones desde distintos puntos de vista críticos, literarios, estilísticos y lingüísticos; asimismo, reseñas sobre ediciones, estudios o representaciones teatrales relacionadas con los objetivos de la revista.

Los originales se presentarán por duplicado, impresos en papel, a doble espacio, y en soporte informático. En el trabajo debe constar el nombre y apellido(s) del autor, su universidad o filiación profesional, dirección postal y electrónica, y número de teléfono o fax. Igualmente, en dos lenguas, un breve resumen (unas 10 líneas) de su aportación y 4 o 5 palabras claves.

No serán aceptados trabajos con un sistema de citas no regularizado. Se recomienda el siguiente modo de citación:

- a) Con nota a pie página, citando libros y artículos del siguiente modo:

Libro: James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Artículo en revista: J. T. Snow, "Celestina (1499-1999) Medieval and Modern: Survival & Renewal of a Spanish Classic", *Medieval Perspectives*, 15 (2000), pp. 1-11.

Artículo en libro: Alan Deyermond, “La Celestina como cancionero”, en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Col.lecció Oberta, València, Universitat de València, 1997, pp. 91-105.

b) Con cita interna (Murphy 1986: 128-29; Deyermond 1997: 95).

En ambos casos, se dará al final el listado de Bibliografía. Si se ha utilizado a), repitiendo la bibliografía de las notas, con el apellido delante. Si se ha empleado b), con Apellido (fecha); por ejemplo: Murphy, James J. (1986), *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Sólo excepcionalmente, y siempre que vaya regularizado (por ejemplo, MLA), será aceptado otro tipo de citación.

Todos los trabajos y cualquier consulta han de ser enviados:

José Luis Canet

Celestinesca

Dept. de Filología Española de la Universitat de València

Avda. Blasco Ibáñez, 32

46010 - Valencia (SPAIN)

correo electrónico: jose.canet@uv.es

Celestinesca

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

NOMBRE Y APELLIDOS (Nombre fiscal) _____

NIF o CIF _____

DIRECCIÓN _____

POBLACIÓN _____

C. P. _____

PAÍS _____

DIRECCIÓN DE ENVÍO _____

POBLACIÓN _____

C. P. _____

PAÍS _____

NIF o CIF _____

Me suscribo a la Revista *Celestinesca*'

Particular

Institucional

OPCIÓN A Contra reembolso

OPCIÓN B Mediante Tarjeta de crédito

Núm. _____ Fecha caducidad __/__/__

OPCIÓN C Recibo domiciliado en mi cuenta corriente (20 dígitos)

Banco _____ cuenta _____

* Precio para suscripciones particulares 15 € y para institucionales 25 €

FIRMA

FECHA

Enviar este boletín cumplimentado a:

Revista *Celestinesca*'
Publicacions Universitat de València
C/ Arts Gràfiques, 13
46010 Valencia (España)

Para números atrasados dirigirse a:

Eloisa Palafox
Dept. of Romance Language & Literatures
Box 1077
One Brookings Dr.
St. Louis, MO 63130 (USA)

VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

Fax. 00 34 963 864 967

Tel. 00 34 963 864 115

Publicacions@uv.es