

29

2005

# *Celestinesca*



NÚM. 29, 2005, ISSN: 0147-3085

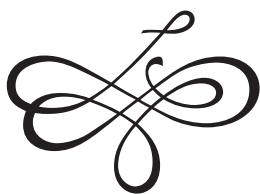
VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

# *Celestinesca*

ISSN 0147 3085

NÚM. 29

2005



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, 2005

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 29

ÍNDICE

2005

## ARTÍCULOS

- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «La *Celestina* y *Seniloquium*» 9
- CARMONA RUIZ, Fernando, «La recepción de la *Celestina* en Alemania: su primera adaptación teatral (Richard Zoozmann, 1905)» 47
- COCOZZELLA, Peter, «The Theatrics of the *Auto de amores* in the *Tragicomedia* called *Celestina*» 71
- DE VRIES, Henk, «Melibea, Melíboia» 145
- DI PATRE, Patrizia, «P Y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*» 155
- GIL-OSLÉ, JUAN P., «La amistad, el remedio de la Fortuna en *La Celestina*» 171
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «'Huego de amor': la metáfora amor fuego en la estructura de *Celestina*» 197
- VÉLEZ-QUINONES, Harry, «Labyrinth of Errors: Celestinesque Ploys against Death» 211

## RESEÑAS

- La Celestina 1499-1999: Selected papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina* 229
- La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Versión de Manuel Carcedo Sama* 243
- Manuel da Costa Fontes, *The Art of Subversión in Inquisitorial Spain. Rojas and Delicado* 247
- Antonio Pérez-Romero, «*La Celestina* and Inner Desire for Equality: The Search for Lasting Relationships as Existentialist Fulfillment» 259
- Anónimo / Fernando de Rojas, *TragiComedia de Calisto y Melibea. V Centenario: 1499-1999*, ed, F. Cantalapiedra. 263

## BIBLIOGRAFÍA

- SNOW, Joseph T., «*Celestina*: Documento Bibliográfico. Vigésimoséptimo Suplemento» 269



# *Artículos*



## La *Celestina* y *Seniloquium*

Fernando Cantalapedra Erostarbe  
UNED-Jaén

Si exceptuamos la lista de refranes publicada en 1904 por F. Navarro Santín, *Seniloquium* ha permanecido inédito y no traducido desde el último tercio del siglo xv hasta el 2004, fecha de su edición en el portal electrónico Parnaseo de la universidad de Valencia, dirigido por José Luis Canet.<sup>1</sup>

Si bien es cierto que estamos ante una prosa farragosa y de corte eminentemente jurídico, también es indudable que la lectura del Ms. puede ser útil en lo referente al conocimiento del mundo de las ideas en la época de los Reyes Católicos. No es pues de extrañar, que aparezcan en *Seniloquium* —en sus abundantes refranes, en sus glosas y sentencias con las que Castro trata de explicar los primeros— ecos y coincidencias de pensamiento, a fin de cuentas son textos de la misma época, con la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.<sup>2</sup>

Advierto que los pasajes de las dos obras que cito a continuación, no obedecen, ni por asomo, a un enfoque de Literatura comparada a la antigua o nueva usanza, sino antes bien al humilde intento de poner de manifiesto la existencia de una serie de parencias, tópicos, temas e ideas, más o menos estables en el tiempo, que pertenecen a la manifestación de una lengua de uso —latín o español—, a caballo entre la *langue* y la *parole*, que vehicula los pensamientos e ideas comunes<sup>3</sup> de una época determinada, y que, por ello mismo, carece de todo orden de implicaciones de dependencias, deudas o reelaboraciones textuales.

1. Dr Castro, *Seniloquium. Refranes que dicen los viejos*. Traducción, introducción y edición crítica de Fernando Cantalapedra Erostarbe y Juan Moreno Uclés. Universidad de Valencia, *Anexos de la Revista Lemir*, 2004. Maquetación y edición electrónica: José Luis Canet. <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Seniloquium/Index.htm>>. Segunda edición aumentada y corregida en prensa.

2. Anónimo / Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. v *Centenario 1499-1999*, ed. crítica de Fernando Cantalapedra Erostarbe, Kassel, Reichenberger, 2000, 3 tomos. Cito siempre por esta edición, y por acto y número de pasaje.

3. Para esta serie de conceptos véase Eugenio Coseriu, *Competencia Lingüística. Elementos de la teoría del hablar*, Madrid, Gredos, 1992.



Los textos mencionados a continuación están tomados de las ediciones antes citadas, pero omitiendo una parte importantísima del aparato crítico. En principio, de éste sólo he conservado los Refranes del Marqués de Santillana,<sup>4</sup> y las glosas del Comentador anónimo de *La Celestina*<sup>5</sup> —que he retocado en ocasiones por la edición impresa posteriormente<sup>6</sup>—; de este modo, en las páginas siguientes, se establece una especie de diálogo en lengua de uso, el fondo común, entre *Seniloquium*, *La Celestina*, *Refranes de las viejas* y *Celestina comentada*.

## Lugares comunes

1. My casilla et mi fogar cient sueldos val (265).
2. A las veses lieua el home a su casa con que llore (29).

[...] Se verifica este proverbio en aquél, que pacta en su propia casa una alcahuetería, ya que si no se la quita después de la denuncia, recibirá el castigo de diez libras de oro y perderá la casa.

PÁRMENO.— (*Aparte*) ¿Qué le dio, Sempronio?

SEMPRONIO.— (*Aparte*) Cient monedas en oro.

PÁRMENO.— (*Aparte*) ¡Hy, hy, hy!

SEMPRONIO.— (*Aparte*) ¿Fabló contigo la madre?

PÁRMENO.— (*Aparte*) Calla, que sí.

SEMPRONIO.— (*Aparte*) Pues, ¿cómo estamos?

PÁRMENO.— (*Aparte*) Como quisieres, aunque esté espantado.

SEMPRONIO.— (*Aparte*) (175) Pues calla, que yo haré espantar dos tanto. )

PÁRMENO.— (*Aparte*) ¡O Dios! ‘No ay pestilencia más eficaz, que el enemigo de casa para empecer’).

CALISTO.— Ve agora, madre, y consuela tu casa, y después, ven, consuela la mía, y luego. (i, 174-175)

3. Comadre andariega donde vo, alla vos fallo (77).<sup>7</sup>

[...] Este proverbio puede aplicarse también a las mujeres que, en la época del abad Valentín, hacían de comadres de los monjes y acu-

4. Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*. Ed. de Hugo Óscar Bizzarri. Kassel, Reichenberger, 1995.

5. Comentador anónimo de *La Celestina*, Manuscrito n° 17.631 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

6. [Comentador], *Celestina comentada*, ed. de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Universidad de Salamanca, 2002. En esta edición los caracteres [^ indican que se trata de una nota marginal.

7. R. DE LAS VIEJAS, n° 161: Comadre andariega donde vo alla vos hallo.

dían de todos lados a los monasterios [...] También puede aplicarse a los clérigos que intervienen en espectáculos y en comilonas desnaturalizadas, lo que no es conveniente.

PÁRMENO.— [...] Assaz era amiga de estudiantes y des-  
pensereros y moços de abades. A estos vendía ella aque-  
lla sangre inocente de las cuytadillas, la qual ligeramen-  
te aventuravan en esfuerço de la restitución que  
ella les prometía. (97) Subió su hecho a más: que por  
medio de aquellas comunicava con las más encerradas,  
hasta traer a execución su propósito aquestas en tiem-  
po honesto, como estaciones, processiones de noche,  
missas del gallo, missas del alva y otras secretas devo-  
ciones. Muchas encubiertas vi entrar en su casa. (98)  
Tras ellas, hombres descalços, contritos, y reboçados,  
desatacados, que entravan allí a llorar sus pecados.  
¡Qué tráfigos, si piensas, traýa! (I, 96-98: Pármeno).

#### 4. En achaque de trama esta aca nuestra ama (147).

Mujeres de todos sitios acuden a algunos monasterios y algunos monjes las hacen comadres, para mantener de ese modo una imprudente comunicación mutua. Y con esta ocasión el enemigo del género humano los engaña con su habilidad. [...] Algunas veces tiene un monje posibilidad de llegar a una monja o una monja a un monje bajo el pretexto de una charla o con fraternidad o para visitar a una conocida, y de ahí se sigue el adulterio [...] Alguno bajo el pretexto de vecindad o de alguna necesidad llega a casa de otro y comete con ella adulterio [...] Otros acuden a los monasterios de monjas, asegurándose como conocidos y admiradores de ellas y usando de tales artimañas llenan su vida de una maligna desconfianza.

PÁRMENO.— [...] Hazíase física de niños, tomava estambre de unas casas, dávalo a hilar en otras, por achaque de entrar en todas. Las unas: «¡madre acá!», las otras: «¡madre acullá!», «¡cata la vieja!», «¡ya viene el ama!»; de todas muy conocida. (99) Con todos estos afanes, nunca passava sin missa ni bísperas, ni dexava monasterios de frayles ni de monjas. Esto porque allí hazía ella sus alleluyas y conciertos (I, 98-100: Pármeno).  
[...]

CELESTINA.— (30)Yo te prometo, señora, en yendo de aquí, me vaya por estos monesterios, donde tengo frayles devotos míos, y les dé el mismo cargo que tú me das. Y demás desto, ante que me desayune, dé quatro bueltas a mis cuentas (IV, 30: Celestina).

5. Mas vale tuerta que siega (269).<sup>8</sup>

Esto se dijo, porque se debe elegir lo mejor entre dos males [...]. Por ello Loth entregó a los sodomitas a sus dos hijas, que aún eran vírgenes, para que las usaran a su placer, con tal de que no cometieran atropello a los ángeles, sus huéspedes, a quienes creían hombres. Lo refiere Agustín en el *Libro de los comentarios sobre el Génesis* [...]

En otro lugar del *Seniloquium* se presenta la mujer como arma del diablo y no creada a imagen de Dios; Sempronio expone las mismas ideas en su debate con Calisto, quien afirma que Melibea es su Dios:

CALISTO.— [37] [...] Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que ay otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora.

SEMPRONIO.— ¡Ha, ha, ha! ¿Oýstes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?

CALISTO.— (38) ¿De qué te ríes?

SEMPRONIO.— Ríome, que no pensava que avía peor invención de pecado que en Sodoma

CALISTO.— ¿Cómo?

SEMPRONIO.— Porque aquellos procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confiesas ser Dios.

CALISTO.— (39) ¡Maldito seas!, que hecho me has reír, lo que no pensé ogaño. (I, 37-39).

6. Mas vale a quien djos ajuda que qujen mucho madruga (256).<sup>9</sup>

[...] Esto no lo pudo decir el cuarto hijo de Aretusa, a quien se le mandó que, si pariese tres, sería libre. La primera vez parió uno; la segunda vez parió tres, o sea, a uno después de dos gemelos. Y por eso el último de ellos, aunque nació más tarde, será libre y los otros tres, aunque los primeros se apresuraron demasiado, serán esclavos [...]

Areúsa describe a Melibea tomando como modelo a la Aretusa madre múltiple:

AREÚSA.— [...] unas tetas tiene [Melibea], para ser donzella, como si tres vezes oviesse parido; no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto, pero, juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan floxo como vieja de cinquenta años (x, 23).

Aunque fue la madre de Celestina quien tuvo cuatro hijas:

8. R. DE LAS VIEJAS, n° 432: mas vale tuerto que çiego.

9. R. DE LAS VIEJAS, n° 427: Más vale a quien Dios ayuda que a quien mucho madruga.

CELESTINA .- [...] Pero también yo encanecí temprano, y parezco de doblada edad. (45) Que así goze desta alma pecadora, y tú desse cuerpo gracioso, que de quatro hijas que parió mi madre yo fuy<sup>10</sup> la menor. Mira cómo no soy vieja como me juzgan (IV, 44-45).

7. Es cruel mostrar ansiedad por la herencia de uno que está vivo (128. 2). —*Acerbisima est spes hereditatis viuentis*.

CELESTINA.- Cada rico tiene una dozana de hijos y nietos que no rezan otra oración, no otra petición, sino rogar a Dios que le saque de [en] medio *dello*s; no veen la hora que tener a él so la tierra y lo suyo entre sus manos, y darle a poca costa su morada<sup>11</sup> para siempre<sup>12</sup> (IV, 39).

### Refranes

8. Antes toman al mñtrozo que al coxo (7).

—[*toman antes al mentiroso que al que coxquea*] (XVII T, 28: Sosia).

9. A tuerto o a drecho, ayude Djos a n[uest]ro conçejo (16).

—A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo (I, 151: Celestina).

—a tuerto o a derecho (II, 22: Calisto)

10. A buena defusia, mala desçierta (22).

—Sentía en mí gran[de] desfuzia desto (VII, 54: Pármeno)

11. Al buen entendedor, pocas palabras (27).<sup>13</sup>

—abrevia y ven al hecho que ‘vanamente se dize por muchas palabras lo que por pocas se puede entender’ (I, 84: Celestina).

10. J: ‘fue’.

11. Comedias: ‘casa’.

12. COMENTADOR, fol. 86r, gl. 27: Esto es quasi lo que dice la *Glosa* en la palabra *aliene* en la I fin *C. de pactis* onde dize así: *Filii insidiantur vitam patris*. Los hijos están acechando la vida de sus padre e contándola fasta que tanto puede bivar. Y para ello cita y allega al poeta Ovidio, en el libro I de *Metamorfosios* [I, i, 148], que también dize así: *Filius ante diem patrios inquiri in annos victa jacet pietas etc.* El hijo antes de tiempo está inquiriendo los años que a bividido su padre, y no ay piedad de hijo a padre. [...]

13. R. DE LAS VIEJAS, n.º 78: A buen entendedor (entendor) pocas palabras.

- a buen entendedor... (VIII, 46: Sempronio).
12. A muertos y a ydos, pocos amigos (28).  
—No digan por mí: 'A muertos y a ydos...' (XV, 29: Melibeia)
13. Al perro viejo, non le llaman chucho (33).<sup>14</sup>  
—A perro viejo no cuz, cuz (XII, 93: Sempronio).
14. Al que trasquilan en concejo, non es poridad (48).  
—[*Tresquílanme en concejo y no lo saben en mi casa*] (XIVT, 29: Calisto).  
—[*tresquílenme en concejo...*] (XVIII<sup>TB</sup>, 12: Traso).  
—[*me tresquilen a mí a cruces*] (XVIII, 30: Sosia).
15. A río buelto, ganancia de pescadores (51).<sup>15</sup>  
—A río buelto ganancia de pescadores (II, 30: Pármeno).
16. ¿A do irá el buey, que non are? (54). | ¿Do jrá el buey, que non are? (121).<sup>16</sup>  
—¿Adónde irá el buey que no are? (IV, 4: Celestina)
17. Cada buhón alaba a sus agujas (85).  
—parésceme aquí que 'cada bohonero alaba sus agujas' (IX, 24: Sempronio).
18. De los escarmentados, se leuantan los arteros (104).<sup>17</sup>  
—la esperiencia y escarmiento haze los hombres arteros (V, 5: Celestina).  
—[*de los experimentados, como suelen dezir, se levantan los arteros*] (XVIII<sup>TB</sup>, 3: Terencia).
19. Danse las comadres, descúvrense la[s] poridades (122).<sup>18</sup>  
—Mal me quieren mis comadres, etc. (II, 26: Pármeno).  
—Lastimásteme, don loquillo. '¿A las verdades nos andamos?' Pues espera que yo te tocaré donde te duela (VII, 41: Celestina).  
—[*y aun descubriendo otras cosillas de secretos, que, como dizen, riñen las comadres...*] (XVT, 13: Elicia).

14. R. DE LAS VIEJAS, n° 85: A (al) perro viejo tus tus (nunca cur cur).

15. R. DE LAS VIEJAS, n° 82: A río buelto ganancia de pescadores.

16. R. DE LAS VIEJAS, n° 75: A do yrá el buey que no are.

17. PROV. SÉNECA, xxiv: Del defecto de otro, el sabio enmienda el suyo.

18. R. DE LAS VIEJAS, n° 419: Mal me quieren mis comadres por que digo las verdades.

20. De Djos viene el bien; de las abejas, la miel; de la mar, la sal; de la mala muger, mucho mal (126).

—cargada de mentiras, como abeja (vi, 41: Pármeno).

—[*tú entravas continuo 'como abeja por casa, yo destruyá, que otra cosa no sabía hazer'*] (xvT, 18: Elicia).

21. El loco, con la pena es cuerdo (138).

a) Es de sabios corregir el tropiezo de un loco. Comentaristas:

*Casus dementis correctio est sapientis* (42. 1; 305. 8; 367. 8; 483. 16).

22. Cuando un necio es castigado, el sabio se hace más astuto. —*Dum stultus punitur sapiens fit astutior* (306. 10; 368. 10).

23. Feliz aquél, a quien los peligros ajenos le hacen cauto. Comentaristas: *Felix quem faciunt aliena pericula cautum* (104. 1).

24. El castigo de uno solo es el miedo de muchos. —*Pena unius metus est multorum* (383. 10).

25. El castigo de unos salva a otros. —*Aliorum supplicium alios salvos facit* (104. 2).

26. La ruina de los que van delante suele ser la doctrina de los que siguen. Séneca: *Ruina precedentium solet esse doctrina subsequantium* (368. 12).

27. Quien es necio en la culpa, será sabio en el castigo. Gregorio, Las Morales: *Quicumque stultus est in culpa sapiens erit in pena* (76. 1; 110. 6; 138. 1).

—El propósito muda el sabio, el nescio persevera (v, 15: *Celestina*).<sup>19</sup>

—Que, 'aunque es algo loco, la pena le hará cuerdo' (xiii, 10: Tristán).<sup>20</sup>

—[*la pena de los que murieron por descubrir el secreto porná silencio al bivo para guardarle*] (xvT, 29: Elicia).<sup>21</sup>

19. COMENTADOR, fol. 102v, 103, gl. 15. [Al folio 103 le falta su mitad superior derecha]: estas son palabras de la *Glosa* en el *Auth. de nuptiis*, para esta glosa, quando sea lícito mudar el parecer [...]

CEJADOR, 199: Cicerón: *Sapientis est mutare consilium*.

20. COMENTADOR, fol. 169v, gl. 3: Esto es dicho común y vulgar y conuerda con lo que dize el poeta Horacio en el libro i de sus *Epístolas* [i, 16, 52]: *oderunt peccare boni virtutis amore, oderunt peccare mali formidine poenae*. Los buenos aborrecen de pecar por el amor de la virtud, pero los malos con miedo del castigo. [f. 170] Refiérela la glosa en el c. *irrefragabili de officio ordinarii*, y así por esto dezimos lo que aquí la pena le hará cuerdo al loco que por miedo del castigo no hará exesse ni locura alguna [...]

21. REFRANES R. DE LAS VIEJAS, n° 658: Si la locura fuesse dolores (dolor), en cada casa daría bozes.

28. En casa llena, aýna fazen zena (140).<sup>22</sup>

—En casa llena presto se adereça cena (VIII, 31: Pármeno).

## 29. En achaque de trama, está acá nuestra ama (147).

—tomava estambre de unas casas, dávalo a hilar en otras, por achaque de entrar en todas (I, 98: Pármeno).

—‘Poco sabes de achaque de yglesia’ (VII, 46: Celestina).

—Ya ha dos horas que te requiero que nos vamos, que ‘no faltará un achaque’ (XII.41: Pármeno).

—[como dizen: ‘En achaque de trama, etc.’] (V, 11: Celestina).

30. Escarua la galina et falla su pepita (150).<sup>23</sup>

—Porque como dizen, viva la gallina con su pepita (IV, 33: Celestina).

31. El abad, donde canta, dende yanta (153).<sup>24</sup>

a) Quien sirve al altar, viva del altar. Gregorio, Apóstol: *Qui altari servit de altari vivere debet* (153. 1; 327. 12; 374. 10)

32. La primera de las virtudes consiste en retribuir a cada uno lo que merece. —*Virtutum prima tribui merentibus convenit* (153. 17).33. Quien siente la carga debe sentir también el provecho. Justiniano: *Qui sentit honus (sic) sentire debet et commodum* (9, 21; 145. 3; 374. 13).

—el abad de do canta de allí viste. / Y aun viste como canta (VI, 5-6: Sempronio- Pármeno).<sup>25</sup>

## 34. En vna ora, non se toma Zamora (156).

a) No puede nadie erigir un gran edificio en un solo momento. —*Non potest quis in uno momento hore mágnum hedificium extollere* (156. 1).

—que en una hora no se ganó Çamora (VI, 48: Celestina).

—no lo quieras todo en una hora (VIII, 38: Sempronio).

22. R. DE LAS VIEJAS, n° 247: En casa llena ayna se faze çena.

23. R. DE LAS VIEJAS, n° 128: Biva la gallina con su pepita (pita).

24. R. DE LAS VIEJAS, n° 275: El abad donde canta ende yanta.

25. COMENTADOR, fol. 104v, gl. 1: Estas son palabras del Apóstol [San Pablo], 1ª *Epístola ad Corinthios*, cap. IX, que dize así: *Qui altari(o) deservium cum altario participant*. Allégalo e cítalo el texto en el c. *cum secundum apostolum de prebendis*. Y en el c. *extirpande* del mismo título se dize lo mesmo aunque por otra palabras, que son estas: *Qui altario deservit de altari vivere debeat*. [...]

COMENTADOR, fol. 105r, gl. 2: conforme a como cantare y trabajare a de vestir y recibir el galardón conforme a su servicio, que es lo que dize la Glosa en el c. *relatum* en la glosa fin. de *testament* [...]

35. El que las sabe, las tanne (160).<sup>26</sup>

—Alahé, alahé, la que las sabe las tañe (i, 162: *Celestina*).

—Por esto dizen: quien las sabe las tañe (v, 5: *Celestina*).

—pues, está en manos el pandero que lo sabrá bien tañer (xi, 2: *Sempronio*)

—[*¡Ya, ya, muerto es por quien tañían!*] (xviiiB, 23: *Traso*).

## 36. Entre col y col, lechuga (161).

a) Interpón de vez en cuando gozos entre tus preocupaciones.  
Catón: *Interpone interdum tuis gaudia curis* (160. 2).

—Tú dirás lo tuyo, entre col y col lechuga (vi, 2: *Pármeno*).

## 37. Echar la sogá tras la pozadera (174).

—irán allá la sogá y el calderón (i, 19: *Sempronio*).

38. El lobo y la gupelja ambos son de vna conceja (182).<sup>27</sup>

— [*El lobo es en la conseja*] (xviii, 12: *Areúsa*).

## 39. Fue por lana y vjno trasquilado (196).

—que tu amo quedasse sin pluma y nosotros sin quexa (iii, 22: *Celestina*).

—no vayas por lana y vengas sin pluma (iii, 32: *Sempronio*).

—[*Quiçá venís por lana...*] (xixT, 29: *Sosia*).

## 40. Home vjejo de castigar y pellón prieto de espulgar, malo es (206).

—No me castigues, por Dios, a mi vejez (iii, 38: *Celestina*).

## 41. La sangre sin fuego fierue (215).

—¡Quánto más ‘estas que hierven sin fuego!’ (iii, 28: *Celestina*).

—la sangre nueva poca calor ha menester para hervir (iv, 68: *Celestina*).

42. Lo que es bueno por el baço, es malo pa[ra] el figado (221).<sup>28</sup>

a) No cura el ojo lo que sana el talón (219. 2). —*Non sanat oculum quod sanat calcaneum*.

43. Es inexperto el médico que pretende curar los ojos de todos con un solo colirio (78. 2). *Imperitus est medicus qui uno colirio omnium oculos vult curare.*

26. R. DE LAS VIEJAS, n° 299: En manos esta el pandero de quien lo sabra tañer.

27. R. DE LAS VIEJAS, n° 312: El lobo y la [golpeja] (vulpeja) todos son de una conseja.

28. R. DE LAS VIEJAS, n° 147: Con lo que Sancho sana Domingo adoleçe.



44. La diversidad de personas exige que se deba aplicar una medicina distinta (78. 4). Agustín, Carta a Macedonio: *Diversitas personarum diversam videtur velle debere accipere medicinam*.

—[Assí que con lo que sana el hígado enferma la bolsa] (ix, 15: Celestina).

45. Lazran justos por peccadores (227).<sup>29</sup>

—No paguen justos por peccadores (iv, 73: Celestina).

46. La guerra de por sant Juan, paz es pa[ra] todo el anno (228).

—Sea lo pasado cuestión de Sant Juan, y assí paz para todo el año (viii, 28: Sempronio).

47. Lançar cosas contra el aguijón (236).

a) Es muy duro dar patadas contra el aguijón. El Apóstol (San Pablo): *Durum est contra stimulum calcitrare* (470. 7).

—Huye de tirar coces al aguijón (ii, 12: Sempronio).<sup>30</sup>

48. Mudar costumbre, a par es de muerte (249).<sup>31</sup>

a) Los honores hacen cambiar las costumbres. —*Honores mutant mores* (344. 1).

—Si entretanto se matare, muera. Quiçá con algo me quedaré, que otro no [lo] sabe, con que mude el pelo malo (i, 18: Sempronio).

—Pelechar quiere la vieja (vi, 2: Pármeno).

—Desechar todo el pelo malo (vi, 6: ).

—[mudarás el ruyñ propósito con la tierna edad] (vii, 4: Celestina).<sup>32</sup>

—[Que, como dizen, múdanse costumbres con la mudanza del bello y variación] (vii, 5: Celestina).<sup>33</sup>

—aunque muda el pelo la raposa, su natural no despoja (xii, 65: Calisto).

29. R. DE LAS VIEJAS, n° 58: Arder verde por seco y lazerar justo por pecador.

30. COMENTADOR fol. 61v, 62r, gl.14: Semejantes palabras son las que nuestro Señor dixo a San Pablo quando perseguía a los de su Iglesia, como parece en los *Actos de los Apóstoles*, cap. ix *durum est tibus contra stimulum calcitrare; dura cosa es para ti dar coçes contra el aguijón*.

31. R. DE LAS VIEJAS, n° 445: Mudar costumbre par es (es a par) de muerte.

32. DEYERMOND, 74, 40-41: Petrarca, *Index* y *Bucolicum Carmen*. VIII, 12, B5r: *Propositum mutat sapiens [...] studium iuvenile senectae / Displicet: et variant curae variante capillo*.

33. REFRANES R. DE LAS VIEJAS, n° 445: Mudar costumbre par es de muerte.

COMENTADOR, fol. 115v, gl. 5: Joan Neviçano, *Sylva nuptialis*, libro 2, n° 18: las hedades causan estaz mudança, porque de siete en siete años, como dizen los médicos, se mudan las complexiones, y aviendo en esto mudança tanbién la a de aver en la costumbre y condición [...]

—[*Pues ya sabes cuán duro es dejar lo usado y que mudar costumbre es a par de muerte*] (XVI, 32: Elicia).<sup>34</sup>

49. Mucho ay, de Pedro a Pedro (251).

—¿No sabes que dize el refrán que mucho va de Pedro a Pedro (VII, 34: Celestina).

50. Más vale a quien Dios ayuda, que quien mucho madruga (258).<sup>35</sup>

—Que aunque vino tarde, más vale a quien Dios ayuda, etc. (III, 36: Elicia).

—Por esto dize: más vale a quien Dios ayuda, que quien mucho madruga (VIII, 23: Sempronio).

51. Más vale estar solo que mal acompañado (259).

—Valiera más solo, que mal acompañado (II, 23: Calisto).

—[*Por mejor tengo ir solo que mal acompañado*] (XVIII, 5: Centurio).

52. Mal ageno, de pelo cuelga (262).<sup>36</sup>

—No se dize embalde que mal ageno de pelo cuelga (XII, 2: Calisto).

53. Mal me quieren mis comadres, porque les digo las verdades (274).<sup>37</sup>

—Mal me quieren mis comadres... (II, 26: Pármeno).<sup>38</sup>

—Lastimástemte, don loquillo, ¿a las verdades nos andamos? Pues espera que yo te tocaré donde te duela (VII, 41: Celestina).

34. COMENTADOR, fol. 188v, gl. 12: la costumbre que en qualquier cosa tenemos mui mal se quebranta y de mala gana, y más en las cosas malas; como lo dize Antoni[no] en la 2ª parte, ttº 12, cap. II, 4: *Quam difficile est pravam consuetudimen vince. Assidua consuetudo in naturam vertitur*. Que dificultoso es vençer la mala costumbre, porque la costumbre mui continua buelvese como cosa natural, y por esto se puede quitar mal. Y así lo dize el Philósopho [Aristóteles], en el libro 7 de las *Éticas*: [...] es dificultoso mudar la costumbre porque semeja a lo natural. Más antes es otra naturaleza, como lo dize el Philósopho en el libro de *Secretis secret.*, cap. 28. consuetudo est altera natura. Y así, como otra qualquier mudança, da pena, como luego lo dize el author: que es a par de muerte [...]

35. R. DE LAS VIEJAS, nº 427: Más vale a quien Dios ayuda que a quien mucho madruga.

36. R. DE LAS VIEJAS, nº 217: Duelo ageno de pelo cuelga.

37. R. DE LAS VIEJAS, nº 419: Mal me quieren mis comadres por que digo las verdades.

38. COMENTADOR, fol. 66v, n. 29: Este dicho o refrán lo dize Terencio en la 2ª Comedia [*Andria*, 68], 2ª escena del I acto: obsequium amicos veritas odium parit. Y lo mesmo dize Tulio [Cicerón], citando al mismo Terencio, en el libro *De amicitia*: [...] molesta cosa y enojosa es la verdad, porque de dezirla nace de ello odio, que es veneno e cuchillo para la amistad. [...]

—[*Ella púsose en negarles la convención y promesa [...] y aun descubriendo otras cosillas de secretos, que, como dizen, riñen las comadres...*] (xvT, 13: Elicia).

54. No se toman truchas, a bragas enxutas (289).<sup>39</sup>

—que no se toman truchas, etc. (vii, 13: Celestina).

55. Non es limosna, cubrir vn altar y descubrir otro (291).

—Sería quitar a un santo por poner en otro (vii, 103: Celestina).

56. Onbre aperçebido, medio acometido (310).<sup>40</sup>

—el apercibimiento resiste el fuerte combate (viii, 41: Sempronio).

—ve, señor, bien apercibido, serás medio combatido (xii, 3: Pármeno).

—[*porque, como dizen: el hombre apercibido, medio combatido*] (xii, 5: Calisto).

57. Perdió el asno los dientes, y no las mientes (325).<sup>41</sup>

—entiendo, qu' en tres noches no se le demude la cresta. Destos me mandavan a mí comer en mi tiempo, los médicos de mi tierra, quando tenía mejores dientes (vii, 96: Celestina).

—porque me hazéys dentera con vuestro besar y retoçar; que aún el sabor en las enzías me quedó, no lo perdí con las muelas (vii, 102: Celestina).

—Besaos y abraços [...] y la vieja Celestina maxcará de dentera con sus botas encías (ix, 43: Celestina).

58. Piedra mouediza, no la cubre moho (331).<sup>42</sup>

—[*piedra movediza, que nunca moho la cobija*] (xvT, 32: Elicia).

59. Por demás es la çitola en el molino (323).<sup>43</sup>

—diziendo que se aparte de amar a Melibea; hecho tablilla de mesón, que para sí no tiene abrigo y dale a todos (viii, 15: Sempronio).

39. R. DE LAS VIEJAS, n° 447, 589: Manos duchas comen (otros toman) truchas.

40. PROV. SÉNECA, xix: De largo tiempo antes conuiene aparejar para vencer prestamente.

R. DE LAS VIEJAS, n° 503: Ombre aperçebido, medio combatido.

41. R. DE LAS VIEJAS, n° 544: Pierde el asno los dientes [y] no las mientes.

42. R. DE LAS VIEJAS, n° 545: Piedra mouediza no la cubre moho.

43. R. DE LAS VIEJAS, n° 531: Por demás es la çitola en el molino, si el molinero es sordo.

—[*Déxalos parlar, déxalos devaneen. [...] les dize el coraçón el gran amor que a Calisto tengo [...] Por demás es la cítola en el molino*] (XVII, 11: Melibea).<sup>44</sup>

60. Por mucho madrugar, no amaneçe más ayña (327).

—¡Más avías de madrugar! (I, 122: Celestina).

—[*Pues por mucho que madrugue, no amanesce más ayña*] (XIVT, 47: Calisto).

—[*Más haviades de madrugar*] (XVII, 9: Lucrecia).

61. Por su mal, naçen las alas a la formiga (346).

—[*la hormiga que dexa de yr / holgando por tierra con la provisión, / jactose con alas de su perdición*] (OA, 1).

62. Quando la barua de tu vezino vieres pelar, echa la tuya en agua (370).

—[*viendo tan ciertas señales, devemos echar nuestras barvas en remojo*] (XVII, 3: Pleberio)<sup>45</sup>.

63. Qujen a buen arbol se arrima, buena sombra le cubre (372).

—Así que, quien a buen árbol se arrima... (VIII, 24: Pármeno).

64. Quien a feo ama, fermoso le paresçe (393).

a) El sentimiento suele deformar la verdad. —*Affectio impedire solet veritatem* (391. 7).

—y viéndola con otros ojos, libres del engaño en que agora estás (I, 66: Sempronio).

—ay ojos que de lagañas se agradan [...] Que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. Poneldos a un palo, también diréys que es gentil (IX, 19-21: Elicia).

—Hazes que feo amen y hermoso les parezca (XVI, 26: Pleberio).

44. COMENTADOR, fol. 193, glo. 12: [...] si el molinero es sordo, como comúnmente se dize. Y algunos quieren entender la letra de este refrán que avía de dezir: por demás es la çítara en el molino, porque en balde es tañer guitarra o vihuela en el molino, porque no se puede oír con el ruido que el molino haze, maiormente si, como se añade, el molinero fuesse sordo, [...] pero otro mejor y más verdadero entendimiento es que diga 'çítola', como comúnmente se dize, la qual es un instrumento que ai en el molino, que suena, quando la tolva en que se echa el pan se baçiaba, para que luego el molinero acuda a echar más trigo porque no muela en seco el molino. Y ansí por demás sería esta çítola si el molinero fuesse sordo, lo qual se a de añadir para que algo quiera dezir.

45. COMENTADOR, fol. 190v, gl. 4: Es lo que comúnmente dezimos, quando la barva de tu veçino vieres pelar, echar la tua en remojo. Y es lo que quiso dezir Horatio poeta, en sus *Epístolas*, libro 1[18, 84]: *Nam tua res agitur paries cum proximus ardet* [...] Tu casa se quema, quando se quema la de tu veçino.

## 65. Quien bien quiere a Beltrán, bien quiere a su can (387).

—[*y como dicen, quien bien quiere a Beltrán a todas sus cosas ama*] (XVIII, 20: Areúsa).

66. Quien burla al burlador, cient djas gana de perdon (400).<sup>46</sup>

—[*que quien engaña al engañador... ya me entiendes*] (XIXT, 9: Tristán).

67. Quien enferma de locura, o sana tarde o nunca (423).<sup>47</sup>

—No me engaño yo, que loco está este mi amo. [...] a más ha de yr este hecho, no basta loco, sino hereje (I, 24-27: Sempronio).

—a estos locos, dezildes lo que les cumple, no os podrán ver (II, 28: Pármeno).

—Luego ¿locura es amar? [*y ¿yo soy loco y sin seso? Pues si la locura fuese dolores, en cada casa habría voces*] (VIII, 12: Pármeno).

—aunque es algo loco, la pena le hará cuerdo (XIII, 10: Tristán).

## 68. Quien mucho abarca, poco aprieta (396).

—No derrames tu pensamiento en muchas partes. Que quien junto en diversos lugares le pone, en ninguno lo tiene (I, 83: Sempronio).

—El que está en muchos cabos, está en ninguno (I, 143: Celestina).

—que quien en muchas partes derrama su memoria en ninguna la puede tener (VII, 107: Celestina).

—quien mucho abraça, poco suele apretar (XII, 78: Sempronio).

## 69. Quien no tiene de que pagar, el rey le franquea (349).

—[*assí que bien verás que el rey me haze franco*] (XVIII TB, 16: Centurio).

70. Quien tiempo tiene y tiempo atiende, tiempo vjene que se repiente (392).<sup>48</sup>

—no dexemos passar el tiempo en balde (I, 78).

46. R. DE LAS VIEJAS, n° 597. Quien burla al burlador, çient dias gana de perdon.

47. R. DE LAS VIEJAS, n° 596: Quien de locura enferma, tarde sana.

48. R. DE LAS VIEJAS, n° 624: Quien tiempo tiene y tiempo atiende, tiempo viene que se arrepiente.

—que quien tiempo tiene y mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente (IX, 41).

71. Quien vos fizo, allá mengua de ombres buenos (352).<sup>49</sup>

—[*Bien dirán por ti que te hizo alcalde mengua de hombres buenos*] (XIVT, 31: Calisto).

72. Quien yerra y se enmjenda, a Djos se acomjenda (384).

—donde dizen que quien yerra y se emienda, etc. (VII, 40: Pármeno).

73. Qujebra la sogá, por lo más delgado (429).

—No quiebre la sogá por lo más delgado (IV, 73: Celestina).

74. Sus obras dizen cada vno qujen es (452).

—Las obras hazen linaje (IX, 27: Areúsa).

—procure de ser cada uno bueno por sí, y no vaya a buscar en la nobleza de sus pasados la virtud (IX, 27: Areúsa).

75. Si me viste, burleme; si non me viste, calleme (464).<sup>50</sup>

—[...]diziendo si te vi, burleme, etc. (XII, 83: Celestina).

76. Tal te vea, que non te conosca (463).<sup>51</sup>

—ten tú el tiempo que no ande; terné yo mi forma que no se mude. ¿No has leýdo que dizen: verná un día que en el espejo no te conozcas? (IV, 44: Celestina).

49. R. DE LAS VIEJAS, n.º 611: ¿Quién vos fizo alcalde? Mengua de ombres buenos.

50. R. DE LAS VIEJAS, n.º 641, 644: Sy me viste, burleme; sy no me viste, calleme.

51. GLOSA DE SENILOQUIUM: Alude este proverbio a los judíos o sarracenos, a quienes en algunas provincias la diversidad de costumbres no les distingue de los cristianos; sucede algunas veces que por error los cristianos se casan con mujeres de los judíos o sarracenos y los judíos o sarracenos con las de los cristianos (1). Puede aplicarse a los varones que por sus vestidos [159r.] y cabellos se asemejan a las mujeres y de las mujeres que se parecen a hombres (2). También puede decirse de las mujeres que se pintan y se visten para parecer más bronceadas y radiantes, más hermosas y adornadas de lo que son, para así embaucar a los hombres (3). Sobre éstas dice un verso: «Si la púrpura ajena adorna tu frente, la belleza de tu fuente desaparece cuando el color se le va como huésped» (4). Igualmente se puede decir del varón que cubre su cabeza con cabellos u otros objetos como una mujer, lo que no debe hacer, como dice Agustín en *Comentarios sobre el Antiguo y Nuevo Testamento*, ya que el hombre es imagen y gloria de Dios. La mujer, por ello, se cubre, porque no es gloria ni imagen de Dios (5). Se cubre también para dar a entender que está sometida al varón y porque la prevaricación comenzó por ella. Lo comenta Ambrosio en *Comentarios sobre la I Epístola a los Corintios* (6).

(1) *de iude.*, cap. in *nonnullis*. (2) cap. *si qua mulier*. (3) *de con.* I, cap. *fuscare*. (4) igual cita, cap. *fuscare* en la glosa. (5) XXXIII, cuést. V, cap. *hec imago*. (6) misma cuést., cap. final.

CASTRO GUIASOLA, 123: Petrarca, *De remediis*, I, 2: Siste si potes tempus; poterit forsan et forma consistere ... Qui multa? Veniet dies, quo te in speculo non agnoscas).

77. Vieia escarmentada, arregaçada passa el agua (485).<sup>52</sup>

—y la vieja, como yo, que alce sus haldas al passar del vado, como maestra (v, 5: Celestina).

78. Vna golondrina no faze verano (488).<sup>53</sup>

—[*una golondrina no haze verano*] (vii, 88: Celestina).

79. Vno piensa el vayo, otro quien lo ensilla (489).<sup>54</sup>

—[*cantarás después en tu establo: uno piensa el vayo y otro el que lo ensilla*] (xix, 9: Tristán).<sup>55</sup>

80. Vno en saco, y otro en papo (493).<sup>56</sup>

—uno en la cama y otro en la puerta (vii, 84: Celestina).

### Sentencias

81. Igual delito exige igual castigo. —*Equalem delictum equalem exigat penam* (9. 24).

82. Delitos iguales se pagan con igual condena. —*Paria delicta mutua compensatione tolluntur* (69. 5).

—Iníqua es la ley, que a todos yguale no es (xvi, 28: Pleberio).

—que justicia hay para todos: a todos es yguale (xii, 95: Celestina).<sup>57</sup>

—[*Oye entrambas partes para sentenciar. [...] ¿No miras que la ley tiene de ser yguale a todos?*] (xiv, 36: Calisto).

83. No debe aceptarse como maestro quien no aceptó la condición de alumno, como tampoco debe ponerse al frente de algo a quien no supo obedecer. —*Nondum fuit discipulus et vult fieri magister* (287. 22).

84. Antes de ser discípulo, pretende ser maestro. —*Antequam sit discipulus vult esse magister* (21. 2; 311. 7; 317. 1).

85. Sin ni siquiera ser discípulo, pretende hacerse maestro. —*Qui nondum fuit discipulus vult fieri magister* (316. 1).

52. R. DE LAS VIEJAS, n° 698: Uieja escarmentada, regaçada passa el agua.

53. R. DE LAS VIEJAS, n° 701: Una golondrina no faze verano.

54. R. DE LAS VIEJAS, n° 699: Uno piensa el vayo y otro el que lo ensilla.

55. R. DE LAS VIEJAS, n° 699: Uno piensa el vayo y otro el que lo ensilla.

56. R. DE LAS VIEJAS, n° 710: Uno en papo y otro en saco.

57. COMENTADOR, fol. 167v, gl. 22: Quiere dezir lo que dize la regla del derecho: *In judiciis non est habenda exceptio personarum*. En los juizios no ai desigualdad en las personas, lo mesmo que en uno se guarda, se a de guardar en el otro.

86. Antes de ser recluta, quiere hacerse soldado. —*Antequam sit tiro vult fieri miles* (21. 5).

—como dizen, al maestro sobrepuja el buen discípulo. E no va esto sino en ‘la gana con que se aprende’.<sup>58</sup> \*Ninguna sciencia es bien empleada en el que no le tiene affición (VII, 110: Elicia).<sup>59</sup>

—Miserable cosa es pensar ser maestro el que nunca fue discípulo (I, 53: Sempronio).<sup>60</sup>

—impossible es fazer siervo diligente el mozo perezoso (I, 69: Sempronio).

87. Cesando la causa, se acaba el efecto. —*Cesante causa cesta eius effectus* (180. 6).

—Esté un poco, ‘dexemos llorar al que dolor tiene’, que las lágrimas y suspiros mucho desencionan el corazón dolorido (I, 17: Sempronio).<sup>61</sup>

—Por otra parte, dizen los sabios, que es gran descanso a los afligidos tener con quien puedan sus cuytas llorar (I, 19: Sempronio).<sup>62</sup>

58. COMENTADOR, fol. 129v, gl. 53: La regla general es ésta: que el discípulo no es sobre el maestro ni le sobrepuja [...] como se dize en el C. *Sacerdotes*, 6, q. 1. Y son palabras de *Sant Lucas*, en el cap. 6, y de *Sant Matheo*, en el cap. 10. Y por esto dixo aquí que muchas vezes es al revés, que el discípulo es sobre el maestro y le sobre puja.

59. COMENTADOR, fol. 129v, gl. 59, marg.: Erasmo en el diálogo que haze *De pronunciat.*, pag. 17, dize quasi estas palabras: *Facile multa discet qui discendi est avidus*. Muy fácilmente aprenderá muchas cosas el que tiene deseo de aprender. [...] Y el mesmo Erasmo en la plana 32 dize también: [...] apenas sucede bien a lo que uno contra su voluntad es llevado, como en la ciencia que contra voluntad aprendiesse [...] Terencio en la 3<sup>a</sup> comedia, el el 4<sup>o</sup> acto [*Heautotimorumenos*, 806]: *Nulla est tam facilis res quin difficilis siet quam invitus facias*. [...] *Margarita de los poetas*, fol. 14 [...] Y sant Joan Chrisóstomo [...] Petrarca, libro 2, *De remediis utriusque fortunae*, dia. 67: *Omne violentum patientia vincitur et desinit esse violentum quod volenti fit. Et nulla ne bonum nisi voluntarium* [...] Joan Neviçano, *Sylva nuptialis*, libro 2, n<sup>o</sup> 96 [...]

60. COMENTADOR, fol. 27v -28r, gl. 83, marg.: Estas palabras son sacadas de Bohecio en el libro de *Scholástica disciplina*, cap. 2, en el principio, onde dize: *miserum est cum esse magistrum, qui nunquam se novit esse discipulum*. [entre líneas] *quoniam, qui se non novit subijci, non noscat se magistrari*. [...] Y también son palabras a la letra sacadas del cap. *miserum est* 61 dis. [...] Y también son palabras del papa Inocencio [VI] [...] *La Summa*, en el fin, 48 [...] en el 59 [...] el que nunca se dio a la letras, no puede ser maestro de ellas [...] *De scholástica Disciplina*, cap. 6 [...] S. Jerónimo, S. *Lucas*, cap. II; *Eclesiástico*, cap. XVIII, Petrarca, *De próspera fortuna*, son sus palabras: *magistro in disciplinato nihil est turpis*.

61. COMENTADOR, fol. 15r, gl. marg., 16: [...] dízelo Joan de Legnano en el tractado *De amicitia* en el cap. *an amico existenti in tristitia sit delectable presentis amica*, n<sup>o</sup> 4, onde dize: *Homines et mulieres alliviantur a propriis tristitiis ex plancibus et communicationibus propriarum tristiarum*. Los hombres y las mujeres alivianse de sus tristezas con llorar y con comunicar las propias tristezas. [...] S. Ambrosio [...] Petrarca, allegando para ello a Horacio [...]

62. COMENTADOR, fol. 15r, gl. marg., 19: [...] Joan de Lignano en el tractado *De amicitia* en el lugar ya dicho en la glo. 16 arriba, y parece que es de Ovidio en el libro *De tristibus* que dize



—No sabes que alivia la pena llorar la causa? (II, 11: Calisto).<sup>63</sup>

88. Comamos y bebamos y dominaremos para siempre. —*Manducemus et bibamus et in eternum regnabimus* (64. 4).

—¿Ya las lloras? [[las 100 monedas]] ¡Duelos tenemos! en casa se avrán de ayunar estas franquezas (II, 15: Pármeno).

—Comamos y holguemos, que nuestro amo ayunará por todos (VIII, 28: Sempronio).

—Destos me mandavan a mi comer en mi tiempo los médicos de mi tierra, quando tenía mejores dientes (VII, 96: Celestina).

89. Con la medida que hayáis tasado, seréis medidos. —*Qua mensura messi fueritis remanetur uobis* (185. 2).

—no quiero poner tasa, pues que el rey no la pone (IX, 42: Celestina).

90. Con un solo pecador se corrompe el pueblo. —*Polluitur ex uno peccatore populus* (491).

91. Se contagia ciertamente el pueblo por un solo pecador. —*Polluitur enim ex uno peccatore popullus* (489. 5).

92. Con una sola oveja enferma se contagia todo el rebaño. Jerónimo, Sobre Jeremías. —*Ex una ove morbida univversus grex inficitur* (229. 2; 490. 2).

93. De una raíz infectada no se producen frutos, incluso una mayor calamidad se teme en el futuro. —*De infecta radice fructus non producitur mayor etiam calamitas in futuro metuitur* (367. 11).

—[que un solo maestro de vicios, dizen que basta para corromper un gran pueblo] (IV, 75: Melibea).<sup>64</sup>

ansí: *Fleque meos casus, est quaedam flere voluptas, expletur lachrimis egeriturque*, dize: Llora mis desastres porque es gran deleite llorar y el dolor se hinche y se sale con las lágrimas. [...]

63. COMENTADOR fol. 61r, n. 11: Que sea esto ansí, ya lo diximos arriba en el 1º acto, en la glosa 16; y que ansí lo dize Joan de Legnano, en el libro *De amicitia*, cap. *an amico existenti: In tristitia sit delectabilis presentia amici*, nº 4, y véase lo que diximos arriba en el 1º acto glo, 20 en este propósito que es lo mesmo.

64. COMENTADOR, fol. 95r, n. marg.: En el propósito de esto, dize el Philósopho [Aristóteles] en el libro 7, *Éticas*, cap. 6, Homo [...] que un hombre malo mill vezes más males que una fiera puede hazer . [...] San Hyrónimo, 24, q. 3. [...] y en el cap. *sed. illud 45 dis.* se manda que sola una oveja enferma se a de apartar del rebaño y un pecador del pueblo, porque todo no se corrompa. Porque acontece muchas vezes que sola una oveja enferma inficiona todo el ganado, como lo dize la glosa en el cap. *eaque de statu mona.*, que dize ansí: Morbida sola pecus inficit omne pecus. Y Sant Pablo *Ad Corinthios*, 1, cap. 5, [6]: *Modicum fermentum totam massam corrumpit*. Idem dicit Sant Pablo *Ad Galatas*, cap. 5, [9].

94. Cuando un necio es castigado, el sabio se hace más astuto. —*Dum stultus punitur sapiens fit astutior* (306. 10; 368. 10).

95. Feliz aquél, a quien los peligros ajenos le hacen cauto. Comentaristas: *Felix quem faciunt aliena pericula cautum* (42. 1; 104. 1).

96. El castigo de uno solo es el miedo de muchos. —*Pena unius metus est multorum* (383. 10).

97. El castigo de unos salva a otros. —*Aliorum supplicium alios salvos facit* (104. 2).

98. La ruina de los que van delante suele ser la doctrina de los que siguen. Séneca: *Ruina precedentium solet esse doctrina subsequentium* (368. 12).

99. Quien es necio en la culpa, será sabio en el castigo. Gregorio, Las Morales: *Quicumque stultus est in culpa sapiens erit in pena* (76. 1; 110. 6; 138. 1).

—Que aunque es algo loco, la pena le hará cuerdo (XIII; 10: Tristán).<sup>65</sup>

—[*la pena de los que murieron por descubrir el secreto porná silencio al bivo para guardarle*] (XVII, 29: Elicia).

100. Cuidate de los comienzos; en segundo lugar aplica un remedio, pues prolongando los males, se provoca tardanza. Ovidio: *Principiis obsta sero medicina paratur cum mala prolongas convaluere moras* (318. 17).

101. Deben ser cortadas por el bisturí las heridas que no sienten los calmantes. —*Ferro enim abscondenda sunt vulnera que fomenta non sentiunt* (261. 4).

102. Una herida abierta de nuevo se cura demasiado lentamente. —*Vulnus iteratum tardius sanatur* (336. 2).

—Assaz es señal mortal no querer sanar. Con todo, quiérole dexar un poco desbrave y madure, que oýdo he dezir que \*es peligro abrir o apremiar las postumas duras porque más se enconan (I, 16: Sempronio).<sup>66</sup>

CASTRO GUIASOLA, 129: Petarca, *Epistolae familiares*, 65 [B, fol. 4r]: Magister unus voluptatis in magno populo satis est. II DEYERMOND, 147: Petarca, *Index* (Rebus familiar, 65 B): Voluptatis magister unus in magno populo satis est.

65. REFRANES R. DE LAS VIEJAS, n° 658: Si la locura fuesse dolores (dolor), en cada casa daría bozes.

COMENTADOR, fol. 169v-170r, gl. 3: esto es dicho común y vulgar y conuerda con lo que dize el poeta Horacio en el libro I de sus *Epístolas* [16, 56]: *oderunt peccare boni virtutis amore, oderunt peccare mali formidini poenae*. [...] los buenos aborrecen de pecar por el amor de la virtud pero los malos con miedo del castigo. Refiérelo la glosa en el c. *irrefragabili de officio ordinarii* [...] Tiraquelo, *De legibus connubialibus*, fol. 89, n° 167.

66. COMENTADOR, fol. 15r, gl. 15: [...] y ansí lo dize Séneca, cap. 1, en el libro *De consolacione ad Helviam* [I, 2, 5]: *In morbis quoque nihil est magis preiculosum, nec perniciosum quam immatura me-*

—es grande descanso a los afligidos tener con quien puedan sus cuytas llorar, y que la llaga interior más empece (I, 19: Sempronio).

—me alegro destas nuevas, como los cirujanos de los descalabrados (I, 85: Celestina).

—como aquéllos dañan en los principios las llagas y encarecen el prometimiento de la salud [...] alargarle he la certenidad del remedio (I, 86: Celestina).<sup>67</sup>

—Nunca la llaga viene a cicatrizar en la qual muchas melezinas se tientan (I, 143: Celestina).

—no afistles tu llaga cargándola de más desseo (VI, 58: Sempronio).

—Tu temor me pone miedo; el miedo, silencio; el silencio, tregua entre tu llaga y mi melezina. Assí que será causa que ni tu dolor ceese, ni mi vida aproveche (X, 20: Celestina).

—Quanto más dilatas la cura, tanto más me acrescientas y multiplicas la pena y pasión (X, 21: Melibea).

—La cura del lastimero médico dexa mayor señal (X, 29: Celestina).<sup>68</sup>

—quando el alto Dios da la llaga, tras ella embía el remedio (X, 35: Celestina).

**103. Dios no quiere la muerte del pecador, sino mejor que se convierta para que viva.** —*Deus non vult mortem peccatoris sed ut magis convertatur ut vivat* (380. 10).

—Pues no quiero más de ti; que Dios no pide más del pecador, de arrepentirse y enmendarse (VII, 10: Celestina).<sup>69</sup>

*dicina*. Y es de Hyppócrates en muchas partes [...] Esto también quiere Avicena en la I, 4 trac. 2, cap. 7, y en otras muchas partes.

67. COMENTADOR, fol. 35r, gl.111: Esto mismo dize Guillermo Benedicto, en el *C. rainuncius*, [...] 2ª, n° 3, [...] que algunas vezes el médico la enfermedad pequeña haze grande para sacar maior suma de dinero del enfermo, o porque le dexa por heredero o le mande alguna cosa al tiempo de su muerte

68. PROVERBIOS DE SÉNECA, xli: Mala es la medicina donde peresce algo de la natura. Dize Salustio, todas las cosas son de templar antes que el fierro y assí lo acostumbran los físicos; pues si el físico, ante que tentasse otra medicina, quisiesse cortar luego el miembro que padescer, mala medicina sería aquella. Assí que, el que ha bien de curar, hase de trabajar por quantas vías y maneras podrá de conservar y guardar el miembro que padescer, y el fierro que sea el postrimero remedio.

69. COMENTADOR, fol. 116r, gl. 8, marg.: Esto se prueba en el c. *quia divinitatis de poeniten. dis.* I, que dize ansí: *Quia non vult mortem peccatoris sed ut convertatur et vivat*. Que Dios no quiere la muerte del pecador, sino que se convierta y arrepienta i biva. [...] Esto mesmo donde primero se escribe está dicho por el propheta Ezechiel, cap. 18, y en cap. 33 [2] donde dize: *Nollo mortem impij sed ut convertatur impius a vita sua et vivat*. No quiero la muerte del pecador y malo sino que se convierta y aparte de su mal camino y que biva. Esto mesmo también canta la Iglesia que dize: *Deus vivorum saluator omnium, qui non vis mortem peccatorum neque laetaris in perditione morientium?* Dios de los vivos y salvador de todos, que no quieres la muerte del

104. Donde está el diablo, a su derecha está la mujer. —*Ibi stat diabolus a dextris eius uxor tua* (126. 20).

105. La mujer no está hecha a imagen de Dios. —*Mulier non est facta ad imaginem Dei* (126. 21).

106. La mujer se compara al diablo. —*Mulier diabolo comparatur* (126. 19).

—Por ellas es dicho: arma del diablo, cabeça del pecado, destruycción de paraíso (I, 48: Sempronio).<sup>70</sup>

107. Donde hay peligro, allí se vislumbra también ganancia. —*Ubi enim periculum, ibi et lucrum collocatur* (145. 6; 374. 12).

108. Quien siente la carga debe sentir también el provecho. Justiniano: *Qui sentit honus (sic) sentire debet et commodum* (9, 21; 145. 3; 374. 13).

109. Quien poco se esfuerza, poco avanza. —*Qui parum studet, parum perficit* (417. 1).

—la perseverancia en el mal no es constancia, mas dureza o pertinancia (I, 35: Sempronio).

—¡O desaventurada, y qué carga espera! [...] (I, 79-80: Sempronio).

—no digan que se gana holgando el salario (III, 12: Celestina).

—Assí que la mucha especulación nunca carece de buen fruto. (IV, 1: Celestina).<sup>71</sup>

—ni el salir afuera es provechoso ni la perseverancia carece de peligro? (IV, 3: Celestina).

—En el osar, manifiesto peligro; en la covardía, denostada pérdida (Celestina IV, 4).

—el propósito muda el sabio, el nescio persevera (V, 15: Celestina).

pecador ni te huelgas en la pérdida de los que se mueren. Y así también la Iglesia, en otra oración, dize: deus [...] Sant Pablo, 1ª *Carta a Timoteo*, cap. 2, [4], [...] y dízelo Séneca en las tragedias [*Agamemnon*, 243]: *Quem poenitet peccasse pene est innocens*. Al que le pesa aver offendido quasi es inocente y como si no oviera pecado.

70. COMENTADOR, fol. 126r-v, gl. 73: Estas palabras son de *Orígenes*, en la lección 7, [...] sobre el Evangelio de la Cananea, cap. 13 de *San Matheos*, donde dize hablando de la mujer: *mulier caput peccati, arma diaboli, expulsio paradisis, delicti mater, corruptio legis antiquae*. La mujer es cabeça de peccado, arma del diablo, destruycción del paraíso, madre del delito, quebrantamiento de la lei antigua [...]

71. COMENTADOR, fol. 77r, gl. 2: Estas son quasi las palabras de la I. *testamentum* 2, de *testamen*. onde dize: *Abundans cautela non nocet et superflua non nocent* [sic]. La demasiada especulación e provimiento no daña ni lo demasiado. Las mesmas palabras las dize las glosa [^Baldo y los doctores] en la I. *non exeo*, cap. *de evictio*. [...] Pero de Julio César se escribe que no guardava esto en las cosas hazañosas, que están subjectas a peligro, que aquellas dezía el que el hombre las deve acometer y en las tales no guardar consejo porque mucho vale la presteza para acabar las tales cosas señaladas [...] y el mucho pensar en el peligro retrahe al hombre de la osadía.

—del pecado, lo peor es la perseverancia (vii, 40: Pármeno).

—nunca peligro sin peligro se vence (x, 29: Celestina).

110. El amor mejor es descendente que ascendente. —*Amor plus descendit quam ascendit* (492. 9).

111. El amor paterno supera a todo amor. —*Paternus affectus omnem vincit affectum* (492. 10).

—Los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y especial yo a ti, cuya vida y honra más que la mía desseo. (165) ¿Y cuándo me pagarás tú esto? Nunca, pues \*a los padres y a los maestros no puede ser hecho servicio yugalmente (I, 164-165: Celestina).<sup>72</sup>

112. El cuidado de los trabajos agudiza el ingenio. —*Labor prolixior fecerit antea* (287. 11).

—la necesidad y pobreza, la hambre, que no ay mejor maestra en el mundo, no ay mejor despertadora y avivadora de ingenios (ix, 8: Pármeno).<sup>73</sup>

113. El orgullo de los ancianos es la canicie. —*Gloria senum est canities* (340. 1).

—la experiencia no puede ser más que en los viejos; y los ancianos somos llamados padres, y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos, y especial yo a ti [...] (I,164: Celestina).  
—Pero también yo encanecí temprano y parezco de doblada edad (45) [...] que de quatro hijas que parió mi madre yo fuy la menor (iv, 44-45: Celestina).

72. COMENTADOR, fol. 53r, gl. 177: Aristóteles, *Éticas*, viii, 9, y así lo refiere Pala[cios] Rubio en la *Repetición del C. per vestras*, fol. 87, n° 18. [...] Tiraquelo, *Leyes conubiales*, [...] también lo allega por dicho del Filósofo, aunque allí dize negar Aristóteles, *Éticas*, ix, 1, [...], que en lugar de los maestros dixo él «a los dioses» [...] Guillermo Benedicte, *C. rainuncius*, en la palabra in eodem testam. la. 2, n° 29 [...] allega estas palabras por (del Filósofo) de Séneca, *De beneficiis*, libro 3, que dize: *Magistris et parentibus reddi non posse equipollens*. También Torres Naharro, en la comedia llamada *Calamita* [iv], dize lo mesmo citando al Filósofo onde dize estas palabras. [...] lo dize la glosa y los doctores [...] Joan de Legnano, *Amicitia*, fol 7, col. 1, y Plutarcho refiere en sus *Apothegmas*, que el rey Alexandro reverenciava mucho al filósofo Aristóteles porque fue su maestro [...]

73. COMENTADOR, fol. 136v, 137r, gl. 1: «No ay mejor despertadora». Estas palabras con las que siguen son en effecto las del poeta Persio en la *Satyra* 1, onde dize así: *quis docuit psitaco suum chere picasque docuit nostra verba conari? Magister artis ingenique largitor venter, negatas artifex sequi voces*. Quién mostró al papagaio a dezir «dios os salve»? y quién mostró a las picaças que procuren hablar más palabras?, dize el maestro de la arte y el dador del ingenio, que es el vientre e hambre e necesidad. [...] Chassaneo, *Catalogo gloriae mundi*, en la final parte, consideración 80 [...] Plauto en la comedia *Truculentus* [*El desabrido*] [...] todos los hombres tracienden tras la ganancia. [...] [Tacha una referencia a Quinto Curcio: (en el lib. 5 [4, 31], *De rebus gestis Alexandri: Ignaviam quoque necessitas acuit*. La necesidad adelgaza y aguja a la torpedad y bovería)].

114. El Señor castiga en los hijos los pecados de los padres hasta la tercera o cuarta generación. —*Et visitat dominus peccata patrum in filios in tertiam et quartam generationem* (322. 5).

—No paguen justos por peccadores. Imita la divina justicia, que dixo: \*el ánima que peccare, aquella misma muera; \*a la humana, que jamás condena al padre por el delicto del hijo, ni al hijo por el del padre (IV, 73: *Celestina*).<sup>74</sup>

115. El testimonio de uno solo no es suficiente para la condena de alguien. —*Unius testimonium non sufficit ad alicuius condepnationem* (486. 4).

—Pero si se mata sin otro testigo, yo quedo obligado a dar cuenta de su vida (I, 15: *Sempronio*).<sup>75</sup>

—[*un testigo solo no es entera fe*] (VII, 88: *Celestina*).<sup>76</sup>

—Más maltratas tú a Calisto, aconsejando a él lo que para ti huyes, diziendo que se aparte de amar a Melibea [...] No digo más, pues tú eres testigo (VIII, 15: *Sempronio*).

—si muere, matarme han; aunque biva, seré sentida; que ya no podrá soffrirse de no publicar su mal y mi cura (X, 36: *Celestina*).

—Dos eran; si ellos dizen que passó en verdad, creerlo he según derecho (XIII, 5: *Calisto*).<sup>77</sup>

74. COMENTADOR, fol. 94v, gl. 55, 56: Esto está dicho por el propheta *Ezechiel*, c. 37 [18, 4], y sus palabras son estas: Anima q[uae] peccaverit, ipsa morietur. Y también están dichas por *San Juan*, cap. 9, y las mesmas palabras dize el cap. *si habes*, 24, q. 3 [...] También en el *Deuteronomio*, 24 [16]: *Non occidentur patres pro filiis neque filii pro patribus sedd unusquisque pro peccato suo morietur*. Y así también conforme a esto dize la l. *sancimus* cap. *de poenis*: La pena y el castigo a de seguir a los malhechores y a los culpados y no a los otros. [...]

75. COMENTADOR, fol. 14v gl. 13: Questión es de derecho [...] Trátalo Romano en el consejo 401. Angelo *De maleficiis in pre. fama publica verb. quid autem si sunt quinque*. Y es ley de romance, que así lo dize, que el morador de la casa sea tenido de demostrar quien lo mató. Es l. 3 IIº, 17 lib. 4 *fori*. [...]

76. COMENTADOR, fol. 126r-v, 127r, gl. 46: principio e regla de derecho es que dicho de un solo testigo como de ningún, y que no haze prueba. Esto dize la l. *jus iurandi C. de testi.* y la l. *ubi numerus ff. eo IIº*. Y en la Sagrada escriptura se dize lo mesmo por *Sant Matheo*, cap. 18 [16] [...] En el dicho de dos o de tres está o se aprueba toda palabra. [...] *Deuteronomio*, cap. 17. [6. Por deposición de dos o tres testigos perderá la vida el que es digno de muerte. Ninguno será condenado a muerte por el dicho de un solo testigo contra él.] y pruébase por otros mui muchos Derechos canónicos [...]

77. COMENTADOR, fol. 169r-v, gl. 2: El derecho dispone que a dos testigos por lo menos se dé entera fee. Y esta es la regla generalmente hablando, como se prueba en el *C. novit de judiciis*, que dize: *In ore duorum vel trium stat omne verbum*. Con el dicho de dos o tres testigos se comprueba toda palabra. [...] y en otros muchos derechos [...] Y también se prueba por *sant Matheos*, cap. 18, y por *sant Lucas* en el cap. 17. onde se dizen estas mismas palabras. [...] Aunque sea esta la regla, muchos casos ai en que solo un testigo haze entera fe, y según derecho, se le da crédito; y otros en que se requieren de necesidad [...] más de dos testigos. Algunos destos casos, lo diximos en el acto séptimo, en la glosa 46 [...]

116. En un obsequio se debe atender a la riqueza y dignidad del donante y las de aquél a quien se obsequia. —*In munere attendenda est facultas et dignitas donantis et eius cui donatur* (101.7).

117. Es más dichoso dar que recibir. —*Beatius est dare quam accipere* (59. 19).

118. Es mayor la dádiva y más eficaz, si es dada por una persona mayor. En un obsequio se debe atender a la posibilidad y dignidad del donante y de aquél a quien se dona. —*Maius enim donum est et efficacius a maiori datum est. In munere attendenda est facultas et dignitas donantis et eius cui donatur* (102. 6).

119. La virtud de quien da la indica el valor de lo dado. Comentaristas en *De consuli.*: *Virtus dantis est mensura donati* (102. 4).

120. Las riquezas son buenas, mientras se hace con ellas actos de misericordia. —*Diuitiae bone sunt dum ni fiat ex eis misericordia* (59. 20).

121. Insensible es el que da, si no creyese en el beneficio. —*Innobilis est donator si in beneficio non creuerit* (102. 5).

122. No se debe considerar cuánto sino con qué intención y con qué agrado se da. Agustín, *Sobre la penitencia*: *Non est considerandum quantum sed qua mente et qua affectatione datur* (373. 5).

123. Quien da, siempre goza; quien recibe goza una vez tan solo. Severiano: *Qui dat semper gaudet, qui recipit semel tamen* (59. 20).

—no me lo agradescas, pues \*el loor y las gracias de la acción, más al dante, que no al recipiente se deven dar (I, 170: Pármeno).<sup>78</sup>

—assí se avantaja a tu magnífico dar la gracia y forma de tu dulce liberalidad (174) Y sin dubda La presta dádiva su effeto ha doblado, porque la que tarda, el prometimiento muestra negar y arrepentirse del don prometido (I, 174: Celestina).<sup>79</sup>

—es más noble el dante que el recipiente (II, 3: Sempronio).<sup>80</sup>

78. COMENTADOR, fol. 54r, gl. 184: Aristóteles, *Ética*, I, honor est [...] La honra está en el que honra y no en el que es honrado. Y también se dize: maior honor est [...], maior honra se da al dante que no al recipiente. Como se prueba en la I. *digna vox*, cap. *de legibus*. Y así lo allega Baldo en los preludios del *Los feudos*, que son a la letra las palabras que aquí dize nuestro author, si bien se consideran.

79. PROVERBIOS DE SÉNECA, xxxv: Dos veces da al pobre limosna, quien se la da préstamente.

80. COMENTADOR fol. 58v, gl. 5: *Actos de los Apóstoles*, cap. xx [35] [...] Que mejor es dar que recibir. [Ovidio, lib. I, *Amorum*, elegía 8 [62]: *Crede mihi, res est ingeniosa dare*]. [...] Guillermo Benedicte, *C. rainuncius*, n° 409, [...], quantan allí que unos soldados preguntaron una vez a un hombre llamado Alano cuál fuesse la más y maior nobleza, que respondió el dar; y que,

—hazer beneficio es semejar a Dios.<sup>81</sup> [*y más que el que haze beneficio le rescibe, quando es persona que le mereçe*] Com.: «el que le da, le recibe, quando a persona digna dél le hace.» (IV, 53: Melibea).<sup>82</sup>

—como todo don o dádiva se juzgue grande o chica respecto del que lo da, (XI, 13: Celestina).<sup>83</sup>

124. Entre dos peligros, debe apartarse del mayor. —*Inter Duo pericula tutiori est cavendum* (267. 5).

—por huyr hombre de un peligro cae en otro mayor (I, 88: Calisto).<sup>84</sup>

por el contraio, la maior rusticidad o vileza es el recibir. [...] Tulio [Cicerón], en el lib. 2 *De los officios*, cap. IX [...] Palacios Rubios, *Repetición del [C. per vestras?]*, VIII, 9, allegando al mismo Tulio [...] Boecio, *De consolatione*, II [...] Aristóteles, *Ética*, IV, cap. 3 [...] que el rey Alexandro pidiéndole un pobre limosna [...]

81. COMENTADOR, fol. 89v, 90r, n. 39: Estas son palabras, en efecto, de Séneca en el libro 3 *De beneficiis*, cap. 15 [4], que dize así *qui dat beneficiis deos imitatur, qui repetit, foeneratores*. El que haze buena obras a los dioses imita o asemeja y el que quiere que se le pague a los renoveros imita. Y el mesmo Séneca [El pseudo-Séneca, Publilio Siro] en el libro *De moribus*, también dize quasi las mesmas palabras [...] *Quid est dare beneficium? Deum imitare*. ¿Qué es hazer buena obra sino semejar e imitar a Dios? estas también son quasi las palabras de la glosa de nuestro derecho [...] *Summa de vitiis et virt.*, 2ª parte, tractado de la soberbia, cap. 29 [...], por tanto es mejor el dar que el recibir, porque por dar imitamos a Dios, que a todos da y de ninguno recibe [...] en la mesma 2ª parte, tractado de avaricia, cap. 2, plana 188, [...] como es cosa noble y virtuosa y alegre el dar [...] que asemeja al hombre a Dios. [...]

82. COMENTADOR, fol. 90r, n. 40, gl. marg.: Estas son palabras sacadas de Aulo Gelio, en el libro 17 de *Las noches áticas*, cap. 14, que dize así: *beneficium dando accipit qui digno dedit*. Y en semejante también dize Séneca [Publilio Siro] en el libro *De moribus* [...]; la limosna y hazer buena obra no sólo aprovecha a los que la reciben, mas a los que la hazen. Y también el *Eclesiástico* en el cap. XII, [...] haz bien al justo y así hallarás gran paga, y si no la recibieras dél, la recibirás ciertamente de Dios [...] Philósopho [Aristóteles], *Ética*, libro IV, cap. 1 [*Morales*, De la liberalidad] [...]

DEYERMOND, 144: Petrarca, *Index*, (Rebus memorandiis, III, ii 60 B, fol. e4v): *Beneficium dando acceptit qui digno dedit*.

83. COMENTADOR, fol. 154v, gl. 3, marg.: Esto es principio de derecho, que es en efecto lo que dize la *Glosa* en la I. sed et si susceperit § fin [...] La *Glosa* lo trata de una reina que se llamava Matilda [...] Bart[olo de Sassoferato?], que si un Rey hiziesse a alguien donación de dos mill florines, se diría poco avido el respecto de su persona [...]. También cuenta Séneca, en el libro *De Beneficiis*, que Alexandre, rei de los macedonios, a un pobre que le pedía de limosna un dinero le dio una cibdad [...] Esta mesma historia cuenta, doctor de nuestro derecho, Palacios Ruvios en la *Repetición* de la rubrica § 5, n° 3, fol. 5 [...]; Séneca, en el libro 2 *De beneficiis*, cap. 17 [...] que un cýnico pidió al rei Antígono un talento de oro, que era un cierto peso en cantidad, que le respondió que era mucho más de lo que un cýnico era bien que pidiesse, y así bolvió y pidióle un maravedí, y respondió que era mucho menos de lo que convenía a un rei que diesse. Esto hallo que cuenta el Séneca, pero los doctores quantan lo otro del rei Alexandre [...].

84. COMENTADOR, fol. 35v, gl. 114: Este propiamente es refrán latino, [...] *Incidit in Cyllam cupiens vitare carybden* [de estos dos peligros haze mención Séneca en la tragedia fin.] el qual allega Palacios Rubios, en la alegación que haze *De heresi*, 3 col. [...] En romance también dezimos 'El pece por huir de la sartén cae en las brasas'. [...] Dize Tito Livio, libro VIII, *Ab urbe condita*, fol. 78 [24, 4]: *Fugiendo in media fata ruitur*. Siempre por huir se cae en el mesmo peligro [...].



—más vale que pene el amo, que no que peligre el moço (III, 10: Sempronio).

—¿adónde irá el buey que no are? (IV, 4).

—Mal acá, mal acullá: pena en ambas partes! (IV, 10: Celestina).

125. Es de sabios cambiar una determinación a otra mejor. Salomón / Comentaristas: *Sapientis est in melius mutare consilium* (298. 7; 382. 7).

—De los hombres es errar y bestial es la porfía (I, 170: Celestina).<sup>85</sup>

—El tiempo me dirá que haga (III, 5: Sempronio).<sup>86</sup>

—El propósito muda el sabio; el nescio persevera (V, 15: Celestina).<sup>87</sup>

—A nuevo negocio, nuevo consejo se requiere (V, 15: Celestina).<sup>88</sup>

—De los discretos mensajeros es hacer lo que el tiempo quiere (V, 15 : Celestina).

126. Es más difícil curar a un enfermo que recae en la enfermedad. Comentaristas: *Gravius est curare infirmum qui in infirmitate reincidit* (336. 1).

127. Oponte en los comienzos; tarde se prepara el remedio, pues los males aumentan por largos retrasos. Ovidio: *Principiis obsta sermo medicina paratur cum mala per longas convaluere moras* (367. 10).

—el comienzo llevó bueno, el fin será muy mejor (II, 6: Sempronio).<sup>89</sup>

85. COMENTADOR, fol. 54v, gl. 185 y marg.: Tulio [Cicerón], *Philippicas*, XII [ii, 5]: *cujusvis est hominis errare, nullius nisi insipientis perseverare in errore*. [...] *La glosa en la l. consentaneum*, cap. *quomo. et quando judex* que dize: *Malum est peccare, diabplicum perseverare*. Malo es el pecado, pero diabólico el perseverar. [...] Hypólito, *El singular*, 378 [...]. San Hyerónimo [...]. San Juan, *Epístola*, II, cap. 2 [...]. *Salmos*, 17, 115, [...]. Santiago, [...] *Epístolas a los romanos*, III, [...]. *Isaías*, LIII, [...]. Salomón, *Proverbios*, XX, XXIV, [...]. *Eclesiástico*, XIX [...]. Petrarca, *De próspera fortuna* [...]. Lactancio Firmiano, libros VI, IX [...]. Joan Neviçano, *Sylva nuptialis*, libro IV, nº 37 [...]. *Summa de vitiis et virtu.*, 2ª parte, cap. 3 [VII, 40] [...]. Cicerón [...]. San Jerónimo [...]. Petrarca [...]. Sócrates].

86. COMENTADOR, fol. 68v, gl. 4: Ovidio [...] Thales, como quenta Laercio en el libro *De moribus et vita philosoph.* [...]: lo más sabio de todas las cosas, es el tiempo porque halla todas las cosas.

87. COMENTADOR, fol. 102v, 103, gl. 15. [Al folio 103 le falta su mitad superior derecha]: estas son palabras de la *Glosa en el Auth. de nuptiis*, para esta glosa, quando sea lícito mudar el parecer. [^ *Vide. late Cassaneum in Consuetudines Burgundie*, fol. 198, 1 col. *cum seq.*].

88. COMENTADOR, fol. 103r, gl. 16: [Principio de derecho] Y allí Bartolo que dize también [...]: *In novo facto nove consilio opus est*. En el nuevo hecho nuevo consejo es menester. Lo mesmo también [...] en el c. *caeterum de jurament. calum.* que dize ansí: *Novis morbis nova convenit antidota preparari*. A las nuevas enfermedades, nueva medicinas es menester aparejar. [...] Hypólito, *Singular*, 233 [...].

CEJADOR, 199: Cicerón: *Sapientis est mutare consilium*.

89. COMENTADOR fol. 60r-v, gl. 9: Estas sonn en effecto las palabras que dize el texto en el cap. *principatus* I q. I onde dize ansí: *Vix est ut bono peragantur exitu quae malo inchoata sunt prin-*

—Porque quando el principio se yerra, no puede seguirse buen fin (III, 32 Sempronio).<sup>90</sup>

—la meytad está hecha quando tienen buen principio las cosas (v, 2: Celestina).<sup>91</sup>

—Apercíbete con suffrimiento, porque ‘la prudencia es cosa loable’<sup>92</sup> y ‘el apercibimiento resiste el fuerte combate’ (VIII, 41: Sempronio).<sup>93</sup>

—más presto se curan las tiernas enfermedades en sus principios, que quando han hecho curso en la perseveración de su oficio (x, 13: Celestina).<sup>94</sup>

—Ve, señor, apercebido, serás medio combatido. [*el hombre apercebido, medio combatido*]. (XII, 3 y 5: Pármeno / Calisto).

*cipio*. Apenas es que ayan buen fin las cosas que se encomençaron con mal principio. [...] el Philósopho [Aristóteles] en el libro I, *Phísicorum* y en el libro *De caelo et mundo: Parvus error in principio maximus est in fine*. El yerro por pequeño que sea en el principio se haze mui grande en la fin; al qual cita y allega Guillermo Benedicte en el *C. rainuncius*, I, nº 216 [...] Aristóteles, *Politicorum*, libro v, 2 [...]

90. COMENTADOR, fol. 74r, gl. 21: Estas son palabras sacadas del texto en el cap. *principatus* I q. 1 que dize así: *Quae malo inchoata sunt principio vix est ut bono peragantur exitu*. Y así también dizen los doctores por la I. *regula* § *fin, de iuris et facti igno* [Siete partidas], que qual es el principio tal es el medio y el fin.

91. COMENTADOR, fol. 99v, gl. 2: [...] la glosa en la I. 1 ff. *de origi. juris* en la glosa *principium* que dize así y son estas: *Dimidium facti qui bene cepit habet*. Y es dicho en efecto de Horatio poeta, en el libro 1 de sus *Epístolas*, en la 2ª [40] que escribe a Lollio [*dimidium facti, qui coepit, habet; sapere aude: / incipe.*] [...] Séneca también en la *Epístola* 34 dize lo mesmo *principium totius operis dimidium occupare dicuntur*. Y es dicho también de Aristóteles, en la particula 10 [...], 13 [...] porque el principio de qualquier obra es mui gran parte, porque es la mitad, y allí su comentador dize que es dicho del mesmo Philósopho en el libro I de las *Éticas*, [...], cap. 7 [...], más que la mitad de toda la obra qualquiera son los principios. Y lo mesmo dize el mesmo Philósopho en el libro 5, *Politicorum*, cap. 4 [...].

92. COMENTADOR, fol. 135, gl. 60, marg.: Tulio [Cicerón], libro 1 [94], *Tusculanae questiones: Nihil est hominis prudentia dulcius*. Y el mesmo en el libro 5 [104]: *Non potest esse jucunda vita a qua absit prudentia*.

93. COMENTADOR, fol. 135r, gl. 19, marg.: Y de aquí se dize el otro refrán que ‘Hombre apercebido medio combatido’, del qual ya diximos arriba en el 1º acto; y haze en el propósito de esto un dicho de Séneca en la *Chara* 24, que arriba nos referimos [...]. Y el mesmo Séneca en el libro de las *Quatro virtud.* cap. *De prudentia* [...] dize así: Si eres querdo, en tres tiempos as de tener memoria, ordenar en lo presente, y en lo porvenir proveerlo, acordarse de lo passado [...]. San Gregorio [...].

94. COMENTADOR, fol. 148v: Tulio, 3ª parte de sus *Oraciones*, oración 48 [...] todo mal o enfermedad, quando nace fácilmente se quita; pero el antiguo, muchas vezes, se haze más robusto e fuerte para del todo se poder quitar. [...] Ovidio, poeta, en el libro *De remedio Amoris* [...] en el prinzipio de la enfermedad le pone cura e impedimento como no prosiga adelante porque, quando los males an prevaleçido por largos tiempos, ya tarde se apareja la medicina a los tales. Refiere a Ovidio *Glosa* de nuestro derecho [...]. Ovidio dize en el libro [^] *De Ponto*, cap. 4 [...] a la gota que ia a hecho ñudo y es antigua, la medicina no la sabe curar. [...] Santo Antonino [...]. Ovidio [...]. Séneca [...]. [^] *Petracha*, lib. 2 *De remediis utriusque fortunae*, dia. 23: *Ocurra orincipiis dura ferro tenera digitis conveluntur qui sibi vel alteri habitum querit a teneris omnis incipiat facile et tractantur mollia et flectuntur*].

128. Es necesario abrir con un cuchillo las heridas que no sintieron la curación de los calmantes. —*Ferro necesse est ut abscondantur vulnera que fomentorum non senserunt medicinam* (356. 5).

—que oýdo he dezir que es peligro abrir o apremiar las postemas duras, porque más se enconan (I, 16: Sempronio).<sup>95</sup>

—malo es esperar salud en muerte ajena (I, 19: Sempronio).

—y que la llaga interior más empece (I, 19: Sempronio).<sup>96</sup>

—porque si possible es sanar sin arte ni aparejo, más ligero es guarescer por arte y por cura (I, 20: Sempronio).

—nunca la llaga viene a cicatrizar en la qual muchas melezinas se tientan, (I, 143: Celestina).

—donde está la melezina, salió la causa de la enfermedad (IV, 57: Celestina).<sup>97</sup>

—el que puede sanar al que padece, no lo haziendo, lo mata (IV, 53: Melibea).<sup>98</sup>

—es más cierto médico el experimentado que el letrado (V, 5: Celestina).<sup>99</sup>

95. COMENTADOR, fol. 15r, gl. 15: [...] y así lo dize Séneca, cap. 1 [2, 5], en el libro *De consolatione ad Helviam: In morbis quoque nihil est magis periculosum, nec perniciosum quam immatura medicina*. Y es de Hypocras en muchas partes, en especial en el 4, *De victus ratione in morbis acutis*, en el texto que dize así: [...] Cualquiera que en el principio de la enfermedad procura sanar de cualquiera manera las apostemas estorba alguna cosa sana de la parte apostemada [...]. Y en el libro *De humoribus*: [...] Purgaros con medicinas y lo mismo con cauterio el humor maduro, no lo crudo. Y en el 2 de las *Aphorismos*, en el tx. 22: *Concocta medicamentis purgato non cruda*. Esto también quiere Avicena en la I, 4, tract. 2, cap. 7 y en otras muchas partes [...].

96. COMENTADOR, fol. 15v, gl. 20: [...] Séneca [^epla. 42], al qual refiere la *Sylva nupcial* [de J. Nevizanno], en el libro 4, n° 145, [...] maior es la enfermedad del cuerpo quando está escondida y de dentro. [^Parece que es dicho de Hyppocras en el 6 de los *Aphorismos*, en el tx. 25 y en el libro *De morbis herisipa* [...], dize: De lo de fuera bolverse a dentro no es bueno, pero al revés de lo de dentro a lo de fuera es bueno. [...]

97. COMENTADOR, fol. 92r, gl. 47: [...] Y así dize Mimo Publiano [Publilio Siro, 31]: *Amoris vulnus idem qui sanat facit*. La llaga del amor, el que la haze la çana. Y lo mismo se dize del escorpión, *ut dicit Dia. rela. et advoca. 1 pte. cap. 1*.

98. COMENTADOR, fol. 90r-v, n. 41, marg.: [...] Lactancio, libro VI, cap. 11: *qui succurrere perituro potest cum non succurrat occidit*. [Paulo de] Castro, [*Lectura super* ??] libros I, II, caps. 10, 3 [...] *C. Digesto*, [...] libro VI [...], como sea lícito a qualquier vezino o pariente dar ayuda por cuitar el daño e injuria de su vezino o amigo o pariente, si puede hazerlo y no lo haze sea visto por esto favorecer al injuriante y al que da el daño [...]. San Juan, *Epistola* I, cap. III [...]. *C. Justiniano* [...]. Tulio [Cicerón], *De los officios* [...] que avemos de imitar a la naturaleza, que el provecho a de ser común de todos, porque avemos de aprovechar a los otros en el dar y enseñar, y con el cuidado y el trabajo. [...]. [^Pero las palabras de nuestro author son más en forma sacadas del cap. *sicut dignum* § 2 de homicidio, que dize así: [...] El que pudo librar de la muerte a un hombre y no lo hizo matolo.

CASTRO GUIASOLA, 100: Publilio, *Proverbios de Séneca* (Proverbia, n° 301) *Qui succurrere perituro potest, cum non succurrat, occidit*. [...] atribuida a él por A. Gelio, *Noctes Atticae*, 17, 14, y Macrobio, *Saturnalia*, 2, 7 y 10.

99. COMENTADOR, fol. 100r-v, n- 5: [...] que demás de ser buen theórico conviene que aia cursado su práctica y tenga experiencia. [...] Galeno, en el libro 9, *De morbus curandis*, cap. 6 [...]: no es possible acertar en el enfermo y en lo que le convenga, si no nos exercitamos de

- acordaos que soys debdores de la salud (vi, 53: Calisto)
- quien dio la ferida, la cura (vi, 57: Calisto).
- mejor se despide el nuevo pecado, que aquel que por costumbre antigua cometemos cada día (x, 14: Celestina).<sup>100</sup>
- tu llaga es grande, tiene necesidad de áspera cura [...] Y Dizen los sabios que ‘la cura del lastimero médico dexa mayor señal’. (x, 29: Celestina).<sup>101</sup>
- quando el alto Dios da la llaga, tra ella embía el remedio (x, 35: Celestina).
- pocas vezes lo molesto sin molestia se cura (x. 30: Celestina).<sup>102</sup>
- de mi cura y desta invisible aguja [...] no rasgaré yo tus carnes para le curar (x, 33: Celestina).

129. La diversidad de personas se corresponde con la de pensamientos. — *Diuersitatem corporum sequitur diuersitas animorum* (63. 5).

- Porque como las calidades de las personas son diversas, assí las melezinas hazen diversas sus operaciones y diferentes (vii, 70: Celestina).<sup>103</sup>

mui muchas maneras en cada cosa. Traelo también el mesmo Galeno en el libro I *De simplicí medicina*, cap. i. [...]. Gentil de Fulgino expositor de Avicena en la sen. I del primero cap. I [...], y resúmesese con dezir [...]: Nosotros tenemos que no puede ser uno perfecto médico aunque sepa para sí toda la ciencia escrita y la que a oído y la possible si no fuera experimentado. [...].

100. COMENTADOR, fol. 149v, gl. 9: [...] lo que dize el cap. *cum habere de eo qui duxit in matrimo. quam polluit per adulterium*: [...] El estar mucho en el peccado no le disminuie, sino antes le aumenta mucho más. Lo mesmo a la letra dize el cap. *non satis* y el cap. *cum in ecclesie. exempla de simonia*. Y así es claro que mui mejor e más fácilmente se quitará al principio el peccado, como menor, que no quando esté encarnado y mui maior.

101. COMENTADOR, fol. 150v, gl. 11, marg.: [...] es mui a propósito lo que dize Galeno en el libro 11, *De moribus curandis*: [...] Impossible es hallar algún remedio en medicina que del todo sea sin daño; de manera que ninguna medicina se puede hazer ni tomar sin que dañe. Y da la razón Galeno, por la implicación de las partes del cuerpo, y por esto dize luego que ‘ningún peligro sin peligro se vence’. [...] Parece que es dicho de Petrarca, *De próspera y aduersa fortuna*, libro II, diálogo 43, que dize así: El çurujano piadoso dexa más deforme la llaga. Que dize así: *Et saepe medici mollioris difformior est cicatrix*.

102. COMENTADOR, fol. 150v, gl. 12, 13 marg.: Dízese en latín comúnmente esto: *clavus clavo expellitur*. Y Petrarca, en el libro *De aduersa fortuna*, dize en semejante de esto: [...] una ingratitude castiga otra, como vemos que acontece en semejante que un peccado es castigo de otro peccado. Y el mesmo Petrarca, libro 1 *De próspera fortuna*, diálogo 69 [84], dize: como un clavo con otro se saca. En el libro 2, diálogo 84, dize: *ita sit dolore clavus clavo pellitur ut antiquo dixit proverbio*. [...] opinión de médicos es, que tienen esto ser verdad, como es Hyppócrates en la 2ª sección de sus *Aphorismos* [...] 46 [...], que quiere dezir: Dos dolo[re]s maltratando[no] en una mesma parte, el amior quita al otro. Y allí Galeno, y los doctores [...]. Y por eso dize aquí el author que un dolor quita otro.

103. COMENTADOR, fol. 123r-124r: [Comenta y cita pasajes de Galeno (Hipócrates), y de Antonio de Cartagena]. [...] es lo que dize y reprueba el texto en el c. fin. 29 dis. que dize que esto tal hazen los médicos necios, que dize así: *Neque ad instare imperiti medici uno collyrio omnium oculos vult curare*. A semejanza del médico necio que con un colirio e medicina quiere curar el mal de ojos de todos. [...] Galeno en el lib. I de *Elementos segun Hyppocrates* [...]. Ga-

130. La excesiva familiaridad produce menosprecio. —*Nimia familiaritas parit conceptum* (93. 1).

131. La nobleza de costumbres manda más que la de los padres. Verso. —*Nobilitas morum plus dictat quam genitorum* (90. 9).

132. Nadie debe de ninguna manera ser alabado por la virtud de sus padres, ni culpado por sus faltas. —*Non est omnino nec de virtute nec de vitio parentum aut laudandus aliquis aut culpandus nemo* (90. 7).

—dizen algunos que \*la nobleza es una alabança que proviene de los merecimientos y antigüedad de los padres;<sup>104</sup> yo digo que \*la agena luz nunca te hará claro si la propia no tienes.<sup>105</sup> E por tanto no te estimes en la claridad de tu padre, que tan magnífico fue; sino en la tuya (II, 4: Sempronio).<sup>106</sup> —Procure de ser cada uno bueno por sí y no vaya buscar en la nobleza de sus passados la virtud (IX, 27: Areúsa).<sup>107</sup>

133. La voluntad se da a entender con hechos. —*Voluntas ipso datur intelligi* (464. 3).

leno, *De natura humana* de Hypócrates, libro 1, [...] que dize que como muchas cosas ai en nuestro cuerpo, las cuales fuera de su naturaleza demasidamente se calientan o se enfrían o se desecan o humedescen, causan enfermedades, y de aquí muchas son las enfermedades y muchas las variaciones de ellas, que es lo que nuestro author dize; que como las qualidades de las personas son diferentes así hazen sus diferentes operaciones; porque, correspondiendo el hombre a las qualidades de los elementos de que estamos compuestos, en curando una enfermedad que no alteremos respecto de nuestro temperamento, es necessario aver diversidades en las medicinas y más ni menos en sus operaciones que resultan de la acción de las qualidades [...]

104. COMENTADOR fol. 59r, gl. 7, marg.: Estas son palabras de Bal[do] en la l. final *C. de servis fugi*. [...] dize: [...] La nobleza es una dignidad dirivada y que desciede de parte de los padres, la qual toma nombradía de la causa más noble e más potente, como es quien la inventó. [...] Montalvo (citando a Baldo), en el comento del *Fuero Real* en la l. fin., ttº 3, lib 1, fori cardenal., también sobre la *Clementina 2 de sententia excommunicationis*, en el principio pone: [...] La nobleza es una qualidad o dignidad que proviene de la limpieza de noble e clara sangre que toma origen de los antepassados, que se rediva e deciede en los hijos legitimos. [...] Aristóteles, *Ética*, III [17] [...]. Juvenal [*en Sátira VIII*] dize otra diffinición: [...] La nobleza sola de por sí es una virtud. [...] Boecio, en el libro III *De consolatione* [...] Parece que la nobleza es una alabança que proviene de los merecimientos de los padres [...]. Bartholomeo Cepola [...]. Arze de Otalora [...].

105. CASTRO GUIASOLA, 102: Boecio, *De consolatione Philophae*, III, 6: Quare splendidum te, si tuam non habes, aliena claritudo non efficit.

106. COMENTADOR fol. 59v, gl. 8: Montalvo, Comentario del Fuero [Real] [...] cita e refiere a muchos autores [...]. Son palabras de Tulio [Cicerón] contra Salustio. [...] Ovidio, *Methamorphoseos* [...]. Juvenal, *Sátiras*, VIII [...]. Petrarca, *De remediis*, II [...]. Séneca, 1ª tragedia [...]. Guillermo Benedicte, *C. raiununciis*, nº 404 [...]. *Summa de vitiis et virtut.* [...]. [Pedro Mexía], *Silva de varia lección*, 2ª parte, cap. 36 [...]. Petrarca, dia. 6 [...] et in lib. I. dia. 16. [...] Y así también Tulio [...] contra Catilina: [...] La nobleza de cada uno le haze virtuoso que no los hechos de sus antepassados. Y Séneca [...].

107. COMENTADOR, fol. 141r, gl. marg. 17a: Claudiano: *Virtute decet non sanguine niti*.

—que de las obras dudo, quanto más de las palabras (I, 122: *Celestina*).

—palabras] de aquéllas bivo yo! (I, 122: *Celestina*).

—A las obras creo, que las palabras de balde las venden dondequiera (VII, 77: *Celestina*).<sup>108</sup>

—Bien me agradan tus palabras, si tales toviesses las obras, a las cuales espero para averte de creer (VIII, 20: *Sempronio*).

—[*Así quiero ver si dezir y hazer si comen juntos a tu mesa*] (XVIII, 13: *Areúsa*).

—[*muy pocas vezes 'dezir y obrar juntos se hallan'*] (XVIII, 25: *Terencia*).

134 Lo bueno, cuanto más escaso, tanto más apreciado. —*Bona quanto rariora tanto cariora* (75. 3; 94. 2).

135. Lo que es raro apetece más. —*Quod rarum est plus appetitur* (447. 1).

136. Todo lo raro es apreciado. —*Omne rarum carum est* (469. 3).

—\*La rareza de las cosas es madre de la admiración.<sup>109</sup> \*La admiración concebida en los ojos descende el ánimo por ellos<sup>110</sup> [...] Cata que todo esto es para se maravillan quien te conoce (V, 6: *Sempronio*).

137. Todo lo que es escaso se estima más. —*Bona quanto rariora tanto cariora* (93. 5).

108. COMENTADOR, fol. 125r, gl. 38: lo que por otra comúnmente dezimos que 'obras son amores y no buenas razones'. Lo qual en latín dezimos: *Probatio dilectionis exhibitio est operis*. Lo qual refiere y dize Sant Gregorio en la *Homelía*, en la lección 3ª sobre el Evagenlio de sant Juan, cap. 14.

109. COMENTADOR, fol. 100v, gl. 7: Tulio [Cicerón], *Retórica*, libro III [...] *quod dicit*: Nadie se admira de como el sol sale y se pone, porque esto cada día lo vemos y acontece, pero de un eclyse del sol mucho más se admiran, porque acontece pocas vezes, y aun del eclyse del sol se maravillan más que no de los de la luna, porque estos muchas vezes acontecen. [...]. *Glosa de Juan de Mena [Laberinto de Fortuna]* sobre la copla 54. Y Lucio Apuleio en el libro *De deo Socratum* [...] la conversación engendra menosprecio y la rareza admiración. [...] porque dize Aristóteles que la causa de maravillarse el hombre de alguna cosa es su ignorancia y poco saber por no aver visto lo mesmo. [...] [^ [...]] lo que pocas vezes vemos y menos podemos aver, más lo desseamos y tenemos en más, como lo dize Sant Hyerónimo en la 2 pte., epístola *Adversus Vigilantiium* [...]. Y el mesmo en la epístola que escribe Evagrio: *Omne quod rarum est plus appetitur*. Y el mesmo en las questiones en los libros *Regum*: *Omne quod rarum est preciosum*. [...]. Virgilio, lib. I [515], *Eneidos*: *Res animos incoginta [sic] turbat*.

CASTRO GUIASOLA, 139, Petrarca, *Index (Rerum memorandarum)*: *Admiracionis mater est raritas*.

110. CASTRO GUIASOLA, 139: Aunque ambas sentencias se encuentran en la misma obra, en el *Rerum memorandarum*, no es de creer que Rojas se tomase el trabajo de acudir para la primera sentencia al lib. IV, trat. 6, capítulo I, y al lib. I, trat. 2, cap. XVIII, para la otra. Lo razonable es pensar que las tomó del *Índice* de Sentencias del Petrarca, donde se lee también a renglón seguido en la voz 'Admiratio': *Admiratio in animum descendit per oculos; Admiracionis mater est raritas*.

- tanto valen quanto cuestan. (VIII, 25: Pármeno).<sup>111</sup>  
 —Nunca mucho costó poco, (VIII, 26: Pármeno).<sup>112</sup>  
 —[No tiene sino una tacha, que]lo bueno vale caro y lo malo haze daño] (IX, 15: Celestina).<sup>113</sup>

138. Los golpes previstos suelen doler menos. —*Iacula prevista minus ferire solent* (308. 2).

- Agora tengo por cierto que es más penoso al delincente esperar la cruda y capital sentencia, que el acto de la ya sabida muerte (v, 20: Calisto).<sup>114</sup>

139. Los secretos del alma se manifiestan mediante actos externos. —*Secreta animi probantur per actus exteriores* (464. 13).

- por la filosomía es conocida la virtud interior (I, 120: Calisto).<sup>115</sup>  
 —no te conociera sino por esa señaleja de la cara [...] / ¡Mudada está el diablo! ¡Fermosa era con aquel su Dios os salve, que traviessa la media cara! (IV, 43: Melíbea / Lucrecia).  
 —De cómo no conocias a la madre (en tan poco tiempo en la filosomía de la cara) (IV, 44: Lucrecia).  
 —Que no sólo lo que veo, oyo, y conozco, mas aun lo intrín-sico con los intelectuales ojos penetro (I, 126: Celestina).

111. REFRADES R. DE LAS VIEJAS, n° 671: Tanto vales quanto has y tu auer de más.

112. COMENTADOR, fol. 133v, gl. 12: Torres Naharro en la comedia *Aquilana* en la 1 pte. o jornada estas palabras: que nunca mucho costó poco ni se dan perlas de balde. Y son palabras de Séneca en la charta 19 [4], que escribe a Lucillo, que dize ansí: *Non potest parvo magna res constare*.

113. COMENTADOR, fol. 139r-v, gl. 10: Si queremos saber qué cosas aia de tener el vino para que sea bueno y no se le pueda poner ninguna tacha, dízelo Chassaneo, [*Catalogus gloriae mundi*] en la final parte, consideración 84 [...] buen olor y buen sabor, y buen color y resplandecim[iento]. [...] e cita a otros muchos autores.

114. COMENTADOR, fol. 104, gl. 19, mar.: [...] Séneca, al qual refiere el doctor nuestro que es Antonio Corseto en *El singular* [...]. Peor es el temor de la batalla que la mesma batalla. [...] Séneca, 2ª *Tragedia*. [...] Lo mesmo se lee en el *Vitas Patrum*, como quenta la *Summa de vitiis et virt.*, 1ª parte, pl. 282 [...]. Ovidio, en la *carta* que escribe Ariadna a Theseo, dize estas palabras: *morsque minus poenae quam mora mortis habet*. Menos pena es la muerte ya sa bida que la tardança de la tal muerte, que son en efecto estas palabras de nuestro author. Y Petrarcha, libro II, diálogo 49: *Languide pereuntibus mors durior sepe et angustiae longiores, dolor omnīs eo tolerabilior quo brevior*.

115. COMENTADOR, fol. 40r, gl. 133: [...] *Eclesiástico*, cap. 19 [26]: [...]. Por la vista se cognosce el varón y por el rostro se conoce el hombre cuerdo. [...] y cerca desto habla Joan de Nevizano en su *Sylva nupcial*, libro 4, n° 99, onde citando a Erasmo, en la quinta parte de los *Proverbios*, [...] 548 [...]. Erasmo, *Adagia* 1 cent. 6 litera [...]. Y que por esto los demonios por tener tan mala condición [tienen] tan mala catadura de cuerpos. Y que por el Testamento Viejo [*Lev.* 21] se mandava que los sacerdotes no tuviessen fealdad del cuerpo ni otra falta. Aunque oí día, como él [Tiraquelo] allí dize, por los christianos se haze al revés, que a sus hijos coxos, a los que tienen algún defecto, hazen sacerdotes, y a las hijas, que por ser feas y hallarian mal marido para ellas, a las tales, meten monjas. [...].

—¿Qué es, señora, tu mal, que assí muestra las señas de su tormento en las coloradas colores de tu gesto? (x, 8: Celestina).

140. No hay pestilencia que dañe más que un enemigo en casa. Boecio: *Nulla pestis efficacior ad nocendum quam familiaris inimicus* (296. 7).

141. De la fogaza de un compadre, buen zatico a un afijado (96, f. 34r).

142. Más valen cardos con paz, que pollo con agraz (248, f. 74v).

—No hay pestilencia más eficaz que el enemigo de casa para empecer (I, 175: Pármeno).<sup>116</sup>

—vale más una migaja de pan con paz, que toda la casa llena de viandas con renzilla (IX, 53: Celestina)<sup>117</sup>.

—[No hay, cierto, cosa más empecible quel incogitado enemigo] (XIVT, 1: Calisto).<sup>118</sup>

116. COMENTADOR, fol. 57r, gl. 191: Estas son palabras de Boethio, en el libro 3 *De consolatione*, según lo cita la *Glosa* en la l. 1 en la palabra *a domessticis ff. ad Syllanianam*, onde dize así: *quae vero pestis efficacior ad nocendum quam familiaris inimicus* [...]. Guillermo Benedicte, *C. rainuncius*, 19 [...]. Montalvo, en el comento del *Fuero [Real]*, fol 4, col 2 [...]. Séneca, [Publilio Siro], *De moribus*, [...] peores son las enemistades encubiertas que las descubiertas. Salomón, que en el mundo no ai maior mala ventura que aver ome su enemigo por privado o por consejero [...]. Séneca, *Epístolas*, 47, 104 [...]. Macrobio, *Saturnales* [...]. II Evangelio [...]. Petrarca, *De remediis*, 88 [...]. Tulio Cicerón, *De oratore*, III, 6 [...].

117. COMENTADOR, fol. 143v, 144r, gl. 25: En esto quiso citar a Salomón, que como diximos ya arriba en el 1º acto, fue el más sabio de los que an sido. [...] lo dize en los *Proverbios*, cap. XVII [1]: *Melius est bucella sicca cum gaudio, quam domus plena victimis cum iurgio*. [Más vale un bocado de pan seco, con pan y alegría, que una casa en que hay pependencias, aunque esté llena de víctimas o viandas]. [...] Salomón dixo lo mesmo en el libro *Eclesiasticos*, IV: *Melius est* [...]; más vale poco con holgança que llena la una mano y la otra con trabajo y aflicción del ánimo. [...] El mesmo Salomón, en el mesmo propósito, dize, *Proverbiorum*, cap. XVI [8]: *Melius est parum* [...]. Más vale poco con justicia, que no muchos fructos mal ganados. O El mesmo también, *Proverbiorum*, cap. XV [17] dize: *Melius [...] cum odio*. Más vale que me combiden a verças con amor e buena voluntad, que no a un bezerro mezclado con aborreçimiento. Y luego más abaxo dize en el mesmo capítulo [16]: *Melius est [...] et insatiabiles*. Más vale poco y con temor del Señor, que muchos thesoros que jamás hartan. [...] en el *Salmo xxxvi* [16] se dize: *Melius est medicum [...] multas*. Más vale lo poco para el justo, que muchas riquezas de los pecadores. Por todo esto, pudo dezir nuestro author lo que aquí dixo.

118. COMENTADOR, 179r, gl. 22, marg.: Este en efecto es dicho de Boetio, en el libro 3 *De consolatione*, onde dize: *Quae vero pesti efficientior ad nocendum quam familiaris inimicus*. Que pestilencia ai peor para empecer que el enemigo de casa, que tenemos por amigo. [...] Alégalo *La Glosa* en el cap. *si inimicus*, 93 dis. [...] no ai peor enemigo que el fingido amigo, no ai aborreçimiento más grave e pesado que el amor fingido. Esto mesmo a ya dicho nuestro author en el primer acto, en el fin [...] Pero no diximos lo que dize Tulio [Cicerón], en la primera parte de su *Oraciones*, en la oración 3ª [1, 39]: *Nulle sunt [...] potueris*, dize así: no ai asechanças más encubiertas que aquellas que están escondidas con nombre de algún officio o parentesco, porque el que a la clara es enemigo con guardarte dél fácilmente lo podrás quitar de ti, pero el mal que está encubierto y dentro de casa no solamente no se ve pero mata e dañ a antes que claramente lo puedas ver. [...] Tulio en la oración 7 [...]. Séneca, al qual refiere [Joan de Neviçano] la *Sylva nuptialis*, libro 4, cap. 175 [...] es maior la enfermedad del cuerpo quando está abscondida. [...] El Philósofo, en el libro 4 de *Las ethymologias* [...] no ai ponçoña que tanto



143. Se castiga al hijo por los delitos del padre. Comentaristas: *Saepe punitur filius ex delicto patris* (322. 12).

—imita la divina justicia, que dixo: \*El ánima que peccare, aquella misma muera;<sup>119</sup> \*a la humana, que jamás condena al padre por el delicto del hijo ni al hijo por el del padre (iv, 73: Celestina).<sup>120</sup>

144. Tanto a los pobres como a los ricos los cubrirá la misma tierra. Agustín, Comentarios sobre Juan: *Pauperes et divites una terra supportat* (420. 1).

—La muerte nos sigue y rodea,<sup>121</sup> de la qual somos vezinos y hazia su vadera nos acostamos, según natura] (xvii, 1: Pleberio).

—[nuestros yguales, nuestros hermanos y parientes en derredor. Todos los come ya la tierra, todos están en perpetuas moradas] (xvii, 2: Pleberio).<sup>122</sup>

—[por la tierra que come a los muertos y a nosotros espera...] (xviiiTB, 27: Terencia).

145. Todos procedemos de Adán. Agustín, Comentarios sobre Juan: *Omnes ab adam processimus* (418. 5).

—que al fin todos somos hijos de Adán y Eva (ix, 27: Areúsa).

—Procure de ser cada uno bueno por sí y no vaya buscar en la nobleza de sus passados la virtud (ix, 27: Areúsa).<sup>123</sup>

dañe como el cogitado enemigo, porque biviendo sin sospecha dél tiene lugar de effectuar el engaño de sus lisonjas. [...] [<sup>^</sup>Petrarcha, in lib i, De remediis fortunae, cap. 38 [...].

CASTRO GUIASOLA, 130, Petrarca, *Epístolas familiares*, 5: Hoste inexpectato nihil nocentius.

DEYERMOND, 146, Petrarca, *Index*, fol. B 2r, (Rebus fam.. i, 5 D in fin): Hoste inexpectato nil nocentius.

119. COMENTADOR, fol. 94v, gl. 55, 56: está dicho por el propheta *Ezechiel*, c. 18, y sus palabras son estas: *Anima q[uae] peccaverit, ipsa morietur*. Y también están dichas por *Sant Juan*, cap. 9, [3], y las mesmas palabras dize el cap. *si habes*, 24, q. 3 [...]. *Deuteronomio*, cap. 24: *Non occidentur patres pro filiis neque filii pro patribus sed unusquisque pro peccato suo morietur*. [...].

120. COMENTADOR, fol. 94v, gl. 56, marg.: [Principio de derecho]. Esto se prueba por todo el título cap. *ne filius pro patre, neque pater filio* [*Codicis* lib iv, tit. 13]. Y lo mesmo lo nota la glosa [...] lei de romance en la l. 9, ttº 31, partida 7. [...] *Deuteronomio*, 24 [16].

121. PETRARCA, *De rebus familiar.*, (1496, Praefatio, B 16–17, fol. A 2 r): *Quid enim quaeso fugacius vita est? Quid morte sequacius?*

COMENTADOR, fol. 189r, gl. marg.: Tulio [Cicerón], en el libro 1 [91] de las *Questiones tusculanas* hablando de la muerte dize [...] que: *Propter incertos casus quotidie imminet et propter brevitate[m] vitae numquam longe potest abesse*.

122. PETRARCA, *De rebus familiar.*, Praefatio, A 3: *Spes nostrae veteres cum amicis saepultae sunt*.

123. RUSSELL, 409: PETRARCA, *De remediis*, I, 16 G, fol b 3r: *Ipsa claritas non nascendo quaeritur sed vivendo. Unum hic quoque bonum video: Familiaria virtutum exempla non deerunt & domestici duces: quorum pudeat deseruisse vestigia [...] nescio autem quomodo difficilior est suorum imitatio quam exterorum: Forte ne videatur haereditarium bonum virtus*.

146. Todos los hombres nacen libres. Agustín, Comentarios sobre Juan: *Omnes homines liberi nascuntur* (420. 2).

147. Todos los hombres son iguales. Derecho Natural: *Omnes homines sunt equales* (420. 3).

—Harto mal es tener la voluntad en un solo lugar cativa (I, 35: Sempronio).

—pues perdiste el nombre de libre cuando cautivaste tu voluntad (II, 20: Pármeno).<sup>124</sup>

—quien a otro señor sirve, no es libre; así que subjección me relieves de culpa (IX, 10: Sempronio).<sup>125</sup>

148. Una sola chispa hubo, pero al no ser apagada de inmediato, devastó con su llama toda la ciudad. Jerónimo sobre Alejandría: *Una scintilla fuit sed quo inani non statim oppressus est totum eius orbem flamma populata est* (130. 1).

—¡Pues fuego malo te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo! (I, 137: Celestina).

—Parece por tu razón que nos puede venir a nosotros daño deste negocio y quemarnos con las centellas que resultan deste fuego de Calisto (III, 4: Sempronio).

124. COMENTADOR fol. 65r, n. 23: [...]También dezimos en derecho que el delinquente por el delicto padece subjección, que luego como haze el delicto se subjecta a la pena que por ello merece [...], y aun es una servidumbre, que no ai otra peor, como lo dize la *Summa de viiis et viruti.*, 2ª parte, 397 [...]. Macrobio, *Saturnales*, libro I: ...no ai peor servidumbre como la voluntaria, como es el peccado [...]. Plauto, *Persa*, tiene por cuitado e mísero al que ama. [...]. [^ Y así dize la *Nave sultifera* en el cap. *de amore Veneris*: *Quisquis amat ratione caret, sine lege moque discurrit, patiturque graves in amore dolores.* Y Propertio dize [23, 23]: *Libertas quoniam nulli [iam] restat amanti, nullus liber erit si quis amare volet*. [...] [^ Petrarcha, II, 7; II, 90 [...]].

125. COMENTADOR, fol. 137r, gl.3: Mas antes, si es siervo, no solamente no es libre mas es también como si fuesse muerto, e se podría dezir que no bnive como se prueba e lo dize la *servitum mortalitati fere comparamus ff. de regu. juris.* [...] y ai mui muchos derechos que dizen lo mesmo [...]. Quinto Curcio [^lib. 8]: [...] Lo que se a de bivar en servidumbre, más triste y peor es que la muerte. Y Tulio en el lib. I, *Officiorum*: *Mors est servitute potior.* [...].

## Bibliografía citada

- ANÓNIMO / Fernando de Rojas, *TragiComedia de Calisto y Melibea*. v *Centenario: 1499-1999*. Ed. de Fernando Cantalapiedra Erostarbe. Tomo I: «*La Celestina y su autoría*», tomo II: *Edición crítica*, Tomo III: *Floresta Celestinesca*. Kassel, Reichenberger, 2000.
- CASTRO, Dr., *Seniloquium. Refranes que dizen los viejos*. Traducción, introducción y edición crítica de Fernando Cantalapiedra Erostarbe y Juan Moreno Uclés. Universidad de Valencia, Anexos de la Revista Lemir, 2004. <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Seniloquium/Index.htm> Segunda edición aumentada y corregida en prensa.
- CASTRO GUIASOLA, F., *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, Anexos de la Revista de Filología Española, 1924.
- COMENTADOR, Manuscrito nº 17.631 de la Biblioteca Nacional de Madrid. [COMENTADOR], *Celestina comentada*, ed. de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Universidad de Salamanca, 2002.
- COSERIU, Eugenio, *Competencia Lingüística. Elementos de la teoría del hablar*. Madrid, Gredos, 1992.
- DEYERMOND, Alan, *The Petrarchean Sources of «La Celestina»*, Universidad de Oxford, 1961.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo. Marqués de Santillana. *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*. Ed. de Hugo Óscar Bizzarri. Kassel, Reichenberger, 1995.
- PSEUDO-SÉNECA, Luci Anneu, *Prouerbios de Séneca*. Ed. Facsímil de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (Sevilla, 1500).



CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «*La Celestina y Seniloquium*», *Celestinesca* 29 (2005), pp. 9-45.

#### RESUMEN

---

El cotejo entre *Seniloquium* y *La Celestina* refleja la presencia en ambas obras de unos ciento cincuenta pasajes similares: lugares e ideas comunes, refranes y sentencias, pero ello no implica, ni mucho menos, que exista entre ellas algún tipo de dependencia textual sino sencillamente que están utilizando la misma lengua de uso.

**PALABRAS CLAVE:** *Celestina*, *Seniloquium*, paremias, mundo de las ideas, Reyes Católicos.

#### RÉSUMÉE

---

La confrontation entre *Seniloquium* et *La Célestine* montre la présence dans les deux oeuvres de presque cent cinquante passages similaires : des idées des et lieux communs, des refrains et des sentences, mais cela ne veut pas dire qu'il y ait entre elles des rapports de dépendance textuelle, mais plutôt qu'elles emploient la même langue 'd'usage'.

**MOTS CLÉS:** *Celestina*, *Seniloquium*, parémiologie, monde des idées, Rois Catholiques.





## La recepción de la *Celestina* en Alemania: su primera adaptación teatral (Richard Zoozmann, 1905)

Fernando Carmona Ruiz  
Université de Fribourg

*In memoriam Tomás Carmona*

El lector que conozca la recepción de la *Celestina* en Alemania se sorprenderá al leer el título de este artículo. Hasta la fecha de hoy, esta versión de Richard Zoozmann en cinco actos de la obra rojana había pasado prácticamente desapercibida y la búsqueda de un ejemplar resultaba además harto infructuosa.<sup>1</sup> Ni siquiera los hispanistas alemanes que han trabajado sobre la *Celestina* en las tablas de la antigua RDA, los traductores modernos o los historiadores y críticos literarios del ámbito lingüístico germano se han percatado de la existencia de esta curiosa versión de los albores del siglo xx.

La adaptación que en 1905 llevó a cabo Richard Zoozmann —a la sazón una figura algo mediocre en lo literario, pero reconocida en el campo de la traducción— es la segunda que se hizo en el siglo xx para el escenario. La primera fue la del compositor catalán Felipe Pedrell, quien ideó una *Celestina* en cuatro actos para la ópera. El libreto se publicó en 1903 y su fortuna ha sido casi intrascendente.<sup>2</sup> Dos años más tarde se publicó en Dresde la versión de R. Zoozmann, con más pena que gloria, sin ninguna reseña en Alemania y con un silencio absoluto en las revistas literarias de la época.<sup>3</sup> Si la adaptación de Pedrell tuvo al menos dos escenificaciones,

1. Doy las gracias a Arno Gimber y a Joseph T. Snow por ponerme tras la pista de la existencia de esta adaptación. En efecto, parece que los ejemplares de la obra no abundan. He localizado los siguientes: *Staatsbibliothek* de Berlín (Signatura: Xk 2807); Biblioteca Nacional de París (Signatura: 8-RE-6569); Biblioteca Universitaria de la Universidad de Santiago de Compostela (Signatura: 86-04/14 - ROJ 32). El ejemplar berlinés no se halla perdido, como se creía antes, según me notificaron sus responsables el 20 de abril de 2005.

2. Véase al respecto Joseph T. Snow (1979: 19-32). Se acaba de editar de nuevo el texto original de Pedrell (2003).

3. No hay ningún eco de esta publicación durante aquellos años, ni en revistas de divulgación literaria —como *Euphorion*, *Die schöne Literatur* o *Literarisches Zentralblatt*—, ni reseñas de

la de Zoozmann parece que no llegó a estrenarse nunca. Una de las razones, como se puede suponer, estribaría en su escaso eco y alcance editorial. Otra de ellas puede también relacionarse con las modificaciones que impuso Zoozmann en su adaptación.

Esta versión alemana hubiera con todo encontrado más fama si finalmente Richard Strauss se hubiera decidido a hacer una ópera con la obra de Rojas. Strauss propuso tras su lectura varias enmiendas a una versión que tenía algunos errores, pero también más de un acierto y, sobre todo, un irrefutable halo shakespeariano.

## 1. Richard Zoozmann o la pasión por la *Weltliteratur*

Richard Zoozmann (1863-1934) nació en Berlín en el seno de una familia acomodada. Su padre fue secretario del entonces Tribunal Superior de Justicia de la época guillermina. En contra de su voluntad tuvo que trabajar en la banca. Más tarde pudo ejercer como redactor y finalmente se dedicó a la profesión de escritor. En este sentido le animaron a ello autores como Emanuel Geibel y Robert Hamerling. Cultivó los tres grandes géneros y fue además traductor.

Con apenas veinte años publicó sus primeros poemas y baladas. Su lírica es de tono humorístico, pero también romántica, al estilo del primer Heinrich Heine. La poesía de Zoozmann fue bastante leída en dicha época finisecular, a diferencia de sus relatos y dramas.<sup>4</sup> Hoy día la historia de la literatura alemana no lo menciona y muy pocos diccionarios literarios lo incluyen en sus páginas.<sup>5</sup>

Creación poética aparte, Zoozmann se volcó de lleno en una febril labor editorial y traductora. Por tal motivo resultó ser un autor bastante prolífico con más de 150 obras. Realizó diferentes antologías populares de la literatura alemana medieval y de la novelística románica.<sup>6</sup> La *Celestina* no fue su única edición dedicada a la literatura castellana. Realizó además diferentes traducciones calderonianas destinadas a la representación: *La vida es sueño* (*Das Leben ein Traum*, 1908), *El mágico prodigioso* (*Cyprianus*, 1916) y *El príncipe constante* (*Der standhafte Prinz*, 1916).

El interés de Zoozmann por la Literatura universal se reflejó con antologías de lírica amorosa escandinava y anglosajona, traducciones de

alguna representación, como puede comprobarse en la selecta *Weltbühne*. Existe una única reseña sobre Zoozmann en una revista de prestigio académico y resultó ser muy negativa con su traducción de la *Vita Nuova* de Dante (Beck 1909: 495-496).

4. Véase Walther Killy (1992: 522).

5. La excepción más antigua es la de Wilhelm Kosch (1958<sup>2</sup>: 3547-48).

6. Me ha sido imposible consultar otros volúmenes de Zoozmann sobre este campo. Por lo tanto, ignoro el contenido de su edición de *Spanische Novellen*, Regensburg, Habbel, 1913. Es bastante probable que se trate de una antología de relatos castellanos ya traducidos en su día por C. Brentano, J. F. von Eichendorff o E. von Bülow.

Dickens, Shakespeare y Dante. Una obra suya se halla en casi cualquier biblioteca germana. Se trata de su diccionario de citas y sentencias universales de 1910 —hoy conocido como *Zitatenschatz der Weltliteratur*—, que es un éxito de continuas reediciones.

## 2. Ecos de *Celestina* en la crítica literaria alemana del XIX

*Die Celestine* de R. Zoozmann ha permanecido bien oculta a sus posibles lectores por los factores anteriormente expuestos y porque apenas hay noticias bibliográficas de esta versión. Ni siquiera Menéndez Pelayo y Lida de Malkiel la citan a vuela pluma. Por tal razón, las contribuciones que se sucedieron con el propósito de retratar la fortuna europea de la *Celestina* —y que remiten casi en exclusiva a la obra del polígrafo santanderino— tampoco recogen la obra de Zoozmann. Sin embargo, existen otras noticias bibliográficas tempranas. Una de ellas es bastante ambigua, hasta el punto de ser incluso misteriosa. La proporciona Givanel Mas que, de manera incompleta, simplemente anota bajo el año 1905 la existencia de una traducción editada en Dresde (Givanel Mas 1921: 38). Sin duda alguna, se refiere con ello a la que aquí examinamos. Anterior cronológicamente a ésta es la de un repertorio bibliográfico que resume las diferentes traducciones alemanas de la obra de Fernando de Rojas. Sobre la versión de Zoozmann está transcrita la propaganda que hacia sobre ella la editorial, y que subrayaba la importancia de la obra como «madre del teatro castellano»:

Der II. Band der Kabinettstücke bringt eine hochinteressante Ausgrabung: Die in 21 Akten geschriebene tragikomische Prosanovelle des Fernando Rojas, die zu Burgos 1499 unter dem Titel *Die Celestine* erschien (*sic*). Richard Zoozmann hat diesen dramatischen Roman zu einer fesselnden fünftaktigen Tragikomödie umgearbeitet, und in dieser, von allen Längen und Schlacken geläuterten Gestalt zeigt sich erst die «Mutter des kastilischen Dramas» in ganzer Schönheit und in vollem Glanze. Die *Celestine* (*sic*) ist von Anfang bis Ende voll Geist und dramatischen Lebens, die Handlung von spannendstem Interesse. Eines Shakespeare würdig ist die bewundernswerte Kraft und die drastische unerbittliche Wahrheit in den Charakteren. Die Szenen sind in der Mehrzahl von ergreifender Wirkung, von glühender Leidenschaft und süßer Beredsamkeit erfüllt. Dagegen kontrastieren scharf und charakteristisch die mit Falstaffschem Öle gesalbten Gaunerfiguren des Krito und Centurio und er-



gänzen sich glücklich mit den Gestalten der Dirnen im Hause der Kupplerin. Die dämonisch-riesenhafte Gestalt der Kupplerin, der Celestine selbst, steht ohnegleichen da un reichte für sich allein hin, ihrem Schöpfer den Stempel der Dichtergrösse aufzudrücken!<sup>7</sup> (Hain y Gotendorf 1912: 588-89)

El contenido del prospecto editorial anterior es testimonio directo de lo que el lector alemán de los primeros años del s. xx esperaba encontrar en la obra que se compraba. Este anuncio no sólo se refiere a la *Celestina* como el origen del teatro castellano, sino que, a su vez, ensalza la grandeza de sus personajes como exponentes del vigor dramático de Shakespeare. Tal comparación no es casual ni ociosa. Obedece a todo un poso heredado de la crítica literaria alemana anterior y a un entusiasmo general por el dramaturgo inglés. William Shakespeare es, con Calderón, uno de los modelos extranjeros a imitar según el romanticismo alemán. La presencia de Shakespeare en los teatros y librerías alemanas acompaña a un profundo estudio de su obra. En 1864 se funda la *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft* en Weimar. La obra del dramaturgo inglés está así muy presente en la vida académica del ámbito cultural alemán. De este modo, si la publicidad de una editorial pone de relieve las semejanzas entre el drama castellano y la genialidad de Shakespeare, poco ha de sorprendernos la sombra de los amantes de Verona en la adaptación de R. Zoozmann. No obstante, la relación entre estas dos parejas de amantes, una italiana y la otra castellana, ya había sido expuesta hasta la saciedad por la historiografía literaria alemana del siglo XIX.

Tal es así, que la romanística alemana de dicho siglo puede considerarse merecedora de dos contribuciones críticas relacionadas —en menor o mayor grado— con el celestinismo. Una de ellas versa sobre la manida cuestión genérica, que coleaba desde la publicación del polémico libro de Perron de Castera en el siglo XVIII y que rebrota en Alemania en la centuria

7. Traducción al castellano de este fragmento: «El segundo volumen de la colección trae un hallazgo muy interesante: el relato tragicocómico en 21 actos escrito por Fernando de Rojas, que apareció en Burgos en 1499 con el título de *La Celestina* (*sic*). Richard Zoozmann ha transformado esta novela dramática en una fascinante tragicomedia de cinco actos, en la que se muestra por primera vez con toda su belleza y esplendor la «madre del drama castellano», con un personaje libre de amplitud y manchas. La *Celestina* (*sic*) está llena de ingenio y de vida dramática de principio a final, la acción es de un interés cautivador. La maravillosa fuerza y el drástico y riguroso realismo de los personajes son dignos de un Shakespeare. La mayoría de las escenas provocan emoción y están llenas de ardiente pasión y dulce elocuencia. En su contraste difieren nítidamente los truhanes de Crito y Centurio, personajes pincelados con toques falstaffianos, y que se complementan bien con las figuras de las prostitutas en la casa de la alcahueta. El imponente personaje demoníaco de la alcahueta, Celestina misma, no posee igual y bastaría únicamente para considerar a su creador como un célebre poeta». Traducción mía, como también el resto de las presentes en este artículo.

posterior;<sup>8</sup> la otra radica en ser la romanística germana la que por primera vez pone de relieve las similitudes entre la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y la tragedia de *Romeo y Julieta*.

La primera cuestión se desarrolla de manera abundante en los manuales de historia literaria que diferentes eruditos alemanes le dedican al legado cultural castellano. De hecho, la primera historia de la literatura española es la de Fiedrich Bouterwek (1804), que a pesar de bastantes lagunas en lo medieval, obtuvo una demanda inaudita.<sup>9</sup> Bouterwek es el que desencadena en el siglo XIX las disputas sobre el género de la *Celestina* al denominarla «dramatischer Roman» (1975: 129). Le siguen con tal denominación F. A. Ebert en 1821 (1965: 301), L. Lemcke (1855: 148) y H. Dohm (1867: 146). E. von Bülow le concede a su traducción de 1843, y desde la portada, el apelativo de «dramatische Novelle». Lo secundan F. Wolf (1859: 280), G. G. Gervinus (1871-1872: 608) y A. Schaeffer (1890: 38). Goedeke la contempla simplemente como novela (*Roman*), «der ebensowenig eine Tragödia (*sic*) ist, wie Dantes Gedicht eine Comedia» (1886: 333). Para L. Clarus se trata de una «dialogisierte Novelle» (1846: 359).

La consideración de la *Celestina* como novela, pero con los epítetos de dramática o dialogada, no provoca sino una solución salomónica ya conocida: introducir la obra en una especie de cajón de sastre. La confusión e inseguridad de muchos de estos críticos a la hora de tratar el género de la obra es en ocasiones tal, que las contradicciones afloran en las mismas páginas de sus estudios, como sucede en Wolf y Lemcke. Toda esta «bobería muy teutónica» —en palabras de María Rosa Lida— recibió un buen repaso dialéctico en la magna obra de la benemérita argentina, ya que, como se sabe, Lida de Malkiel fue defensora a ultranza de la *Celestina* como drama en estado puro. Ella misma recogió y censuró la mayoría de estos testimonios de la crítica alemana (Lida 1962: 58-60 y 62-66). Inevitable fue de todos modos la pervivencia de la denominación de «novela dramática», que como Lida lamentó, se propagó rápidamente (Ticknor 1864: 238; Amador de los Ríos 1969: 399), al estar «remozada con el fantaseo romántico sobre la génesis de las formas literarias y revista del prestigio de la ciencia alemana» (Lida 1962: 63). De hecho, tal opinión no es rebatida de manera tajante en España hasta que Cejador y Frauca sentencia que la *Celestina* no es ni poema ni novela dramática, sino puro drama (1972: 223).

Los círculos hispanófilos alemanes del s. XIX ponderan que el elevado número de actos de la obra en cuestión la hace irrepresentable, pero se

8. Perron de Castera en sus *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol* (1738) definió la *Celestina* como «novela en diálogos». Más detalles sobre la consideración genérica en los siglos XVIII y XIX en Álvarez Barrientos (2001) y Carmona Ruiz (en prensa).

9. Ello es indicativo de la necesidad de tal obra en su momento, que no sería relevada hasta la de Ticknor y la de Amador de los Ríos.

admira la fuerza y el valor dramáticos de la *Tragicomedia*, aunque claro está, siempre que se la adapte adecuadamente. Se propone incluso su número ideal de actos, a saber, cinco (Klein 1871: 926). La *Celestina* se encumbra como obra precursora de la genialidad de Shakespeare, de imposible representación, pero de grandes momentos trágicos y de personajes arrolladores en su pasión. Gran parte del humor original, así como la crítica y parodia al amor cortés se desvanecen con el romanticismo europeo, que ve por supuesto como personaje central a Celestina. Para ello se embelesa con su condición de *outsider*, de excluida social, calificándola de figura demoníaca (Bülow 1843: vi). Centurio ya no es parodia del *miles gloriosus*, sino un destello de Falstaff (Wolf 1859: 287). La *Celestina* se descontextualiza así de manera especial en Alemania por los nuevos moldes dramáticos que impone su romanticismo. Marcel Bataillon lo deja bien claro: «Le XIX<sup>e</sup> siècle avait voulu découvrir en Rojas un génie littéraire méconnu, un Shakespeare avant la lettre, et, pour cela, il s'était attaché aux aspects sentimentaux et tragiques de l'oeuvre, pôle opposé à celui de l'auto I, surtout comique» (Bataillon 1961: 47).

En 1845, F. Wolf menciona por primera vez las analogías de las escenas del balcón de los amantes italianos con los encuentros de Calisto y Melibea —estudio que se recoge luego en su antología crítica de 1859. Mientras tanto, L. Clarus considera a Rojas un «Shakespeare pirenaico» (1846: 358). A partir de ahí, sigue otra legión de eruditos que sugiere una posible influencia que en ningún momento, por sus argumentaciones, pasa de ser mera elucubración con coincidencias fortuitas. Entre ellos destacan L. Lemcke (1855: 152), H. Dohm (1867: 147), G. G. Gervinus (1871-1872: 608), y en especial por su mayor amplitud J. L. Klein (1871:854, 858-863 y 927).

Si la cuestión del género se había exportado con éxito al resto de Europa, la «shakespearización» de Rojas no iba a quedarse atrás, tal y como dejaron por escrito críticos reputados como Cejador y Frauca (1972: 220) y A. Farinelli (1929: 147). Menéndez Pelayo también examinó la posible huella de la *Celestina* en *Romeo y Julieta* y es uno de los pocos que lo hace confrontando el texto de las dos obras (Menéndez Pelayo 1958: 147-150). El eco de esta, creemos, improbable influencia, se testimonia incluso algunas décadas más tarde en un estudio de E. von Richthofen (1941: 529).

Esta procesión de notas celestinescas de origen dieciochesco debe tenerse en consideración para interpretar las adaptaciones alemanas que le siguen. Lo que deseamos dejar a continuación bien patente es que para Zoozmann la *Celestina* es una obra literaria con dos claras peculiaridades, según ha defendido el círculo erudito de su país. Por un lado, es un monstruo genérico a medias entre el drama y la novela, lo que exige una necesaria adaptación moderna para su representación; por otro, consiste en un historia de amor de todo un Shakespeare *avant la lettre*.

### 3. *Die Celestine* de R. Zoozmann

Veamos más de cerca la adaptación que nos atañe, empezando por su introducción, con el fin de rastrear la repercusión de estas dos peculiaridades que son lugar común de la hispanística alemana anteriormente citada.

La introducción de esta versión (Zoozmann 1905: v-xii) muestra algunas cuestiones candentes del celestinismo: transmisión textual y traducciones (v-vi), con especial referencia a las ediciones de Amarita y las traducciones alemanas anteriores; la cuestión de la autoría (vii-ix), con la inclusión de parte del primer prólogo de Rojas.<sup>10</sup> Se transcribe lo referente a los papeles del antiguo autor, que Zoozmann considera ficticio, un invento del autor por temor de las calumnias y reproches que sufriría por lo indecente de su obra. Sigue la intención de la misma (ix-x), así como una breve síntesis de los cambios oportunos para adaptar esta «dramatische Novelle» (vi). Así pretende hacerla «más aprovechable para la escena alemana y tolerable para los lectores» (xii).

R. Zoozmann recurre para ello a las autoridades que considera pertinentes. Cita a F. Wolf, sin mencionar la fuente exacta, y a E. von Bülow, cuya traducción es la que le sirve de partida, como el mismo Zoozmann confiesa (vi). Se refiere también a Kaspar von Barth y su admiración por la *Celestina*, sin duda porque el propio Bülow habla de él en su introducción, y por último, cita copiosamente el manual de H. Dohm.<sup>11</sup> De este volumen de tinte escolar y divulgativo, Zoozmann parece haberse nutrido de todo cuanto sabe de Rojas. Parafrasea así prácticamente lo que dice Dohm al respecto de la grosera expresión de los personajes. No es de extrañar que al adaptador no le agrade la crudeza del lenguaje, que roza según él la indecencia. Es interesante que éste continúe negando la función pedagógica que emana de los paratextos originales. Para Zoozmann no es ni mucho menos una obra moral. Su intención de avisar y adoctrinar a la juventud es tan fallida que hasta se consigue exactamente lo contrario (x). Tal y como sucede, nos dice, en la novela *Manon Lescaut* (1731) de A. F. Prévost d'Exiles.

*Die Celestine* está compuesta de cinco actos, división usual puesta en vigor desde el neoclasicismo. Zoozmann dota de tres escenas al primer y segundo acto, de cuatro al resto. El clímax de la obra se sitúa en la tercera escena del tercer acto —cuando los amantes tienen su primer encuentro en secreto—, por lo que se halla en la mitad del drama: hay ocho escenas

10. A continuación seguimos citando la obra de Zoozmann incluyendo únicamente la paginación.

11. No olvidemos, por la influencia que ejerce Dohm sobre Zoozmann, que el primero sigue la estela de Lemcke, Wolf y Clarus y vuelve a relacionar los parlamentos entre Calisto y Melibea con las escenas del balcón de Romeo y Julieta, por lo «dulce de su poesía e ingenuidad [...] así como la trágica catástrofe y su *pathos* conmovedor» (Dohm 1867: 147).

antes y nueve después. En este sentido, Zoozmann acerca la estructura dramática de su pieza a la de las composiciones clásicas, en un drama de final cerrado de estructura piramidal. Así, existe una exposición de la acción (acto I), aumento de la tensión (acto II), clímax (acto III), retardación de la catástrofe (acto IV) y, por último, la aparición de ésta con la disolución del conflicto (acto V). Los cambios de escena se rigen según el modelo impuesto por Shakespeare, que se imitaría en el Diecinueve romántico. El modo discursivo de los diálogos varía según la procedencia social de sus personajes. Los de alto estamento declaman en versos blancos, mientras que el resto se expresa en llana prosa, si bien el intercambio de pareceres entre personajes de ambas esferas se realiza a veces en prosa.<sup>12</sup> Existen bastantes acotaciones, que facilitan la funcionalidad dramática de la adaptación, así como el uso del aparte, tan propio del original rojano. También hay nuevos personajes, y por ello, como se verá, más muertes.

A continuación se ofrece la trama de esta adaptación resumida acto por acto, deteniéndonos en las adiciones y modificaciones zoozmannianas, subrayando lo poco (o mucho) de Rojas en este arreglo teatral. Creemos que es útil para comprender mejor esta transformación de la *Celestina*, que supone uno de los primeros testimonios de la recepción celestinesca del siglo XX en su vertiente más genuina: la de la representación escénica.

Acto I.— La primera escena se desarrolla en una habitación de la casa de Calisto. Sus cuatro criados —Tristán y Sosia, Sempronio y Pármeneo— platican y beben tranquilamente mientras el amo está ausente. Este comienzo, tan diferente al original, nos descubre la actitud de cada sirviente. Pármeneo es un primerizo imberbe que todavía no sabe qué es el amor, mientras que Sempronio se nos dibuja como un aprovechado sin escrúpulos que planea explotar la nueva condición anímica de su amo. A través de él sabemos que Calisto está enamorado, y que un amo en tal estado es más generoso. Cada pareja de criados se antepone a la otra en este cuadro ideado por Zoozmann. Los mayores se muestran mucho más malvados, tal y como exclama, entre asustado y asqueado, el propio Sosia (Zoozmann 1905: 5).

Al poco tiempo vuelve Calisto, que es recibido únicamente por Pármeneo y Sempronio. Calisto explica apasionado su ardor por Melíbea y la imposibilidad de un matrimonio por un viejo conflicto entre las familias. Su padre mató al hermano de Pleberio en una disputa por ser los dos pretendientes de una misma dama (6). A partir de aquí, se desarrolla la acción del acto I de la *Celestina*, que se sigue de manera más o menos fidedigna desde el fragmento del laúd y el romance de «Mira Nero en Tarpeya».

12. Este tipo de verso es de origen inglés, más usual en el drama que en la lírica. Shakespeare solía escribir piezas teatrales en versos blancos y esta forma métrica gozó de éxito —en medio de la filia shakesperiana— entre los autores alemanes del s. XVIII, por ejemplo, G. E. Lessing.

A esto le sucede la herejía del enamorado sobre el purgatorio, la amonestación de Sempronio y el famoso fragmento sobre el melibeísmo de Calisto. Muchos fragmentos de Rojas (o del antiguo autor) que se reflejan a continuación son los que conciernen a la misoginia de Sempronio y la descripción de Melibea por Calisto. Aparecen con todo dos pequeñas divergencias. Una es cuando Calisto narra los bienes de Melibea, confesando que la ama, no por sus riquezas y rango, sino por su belleza y virtud. Nos encontramos con la primera idealización de un amor romántico ajeno a todo egoísmo. La escena acaba con una explicación onomástica sobre el nombre de la alcahueta —para unos Scelestina, para otros Celestina— y la orden de Calisto para que su criado vaya en busca de la bruja.

Del auto I se han eliminado todos los pasajes obscenos —los casos de bestialismo sexual que narra Sempronio y el chascarrillo sobre el simio—, así como pasajes de tinte blasfemo, como la oración de Calisto equiparando el viaje de los Reyes Magos de Oriente con el de su criado que sale en busca de la alcahueta. Todos estos fragmentos, sin embargo, sí que están presentes en la traducción de la que parte Zoozmann (Bülow 1843: 13 y 20-21).

La segunda escena se inicia en casa de Celestina. Aparecen Areúsa y Centurio en una pelea que va *in crescendo*. Centurio necesita dinero y su amada le recrimina sus derroches. Hay pues un resumen del comienzo del auto xv. Ante los gritos de Areúsa aparecen en escena Elicia y Crito. Centurio se marcha amonestado y aparece Celestina. En este momento, vuelve la trama según el auto I (17). Ante la inminente llegada de Sempronio, Elicia esconde a Crito. Hay que considerar que algunos parlamentos de los personajes son mantenidos por otros, y a veces hay refundiciones textuales de frases que aparecen en actos diferentes. Éste es el caso del ruego de Celestina a su pupila Elicia, para que le recoja un ungüento —el aceite serpentino del original. Así se inserta un fragmento del auto III, justo antes del conjuro, y que supone la única descripción de la botica de la bruja. La escena termina con la partida de la alcahueta rumbo a casa de Calisto.

La siguiente escena es sin duda la más fiel al texto original de todo el primer auto. En ella se desarrolla la primera entrevista de Calisto con Celestina. Antes de la llegada de los confabulados, Pármene desaconseja a su amo los servicios de la alcahueta. Le narra su niñez con la bruja y sus múltiples oficios. Más tarde llegan los dos aliados, por lo que se elimina la espera en la escalera de los mismos. La entrevista es, teniendo en cuenta la síntesis que Zoozmann realiza por regla general, fiel a los últimos fragmentos del auto I. Calisto sube en busca de la recompensa para la alcahueta, y se sigue el diálogo entre Celestina y Pármene, que incluye las noticias sobre Claudina. Celestina es despedida por el impaciente Calisto para que cumpla con su cometido (29-30). La escena termina con un monólogo de Pármene, aquél que finaliza el auto II. De este modo, se logra que el personaje de Pármene evolucione más rápido en la desazón

y resentimiento contra su amo. En este caso, el arma de Celestina no es Areúsa, sino una muchacha todavía más delicada que le promete la alcahueta (31).

Acto II.— La primera escena del segundo acto se desarrolla en la casa de Pleberio y se corresponde con el auto IV del original. Ha desaparecido el conjuro a Plutón, pero no cuantiosas referencias al poder del diablo. En esta escena existen pequeños añadidos por parte de Zoozmann, que cumplen con diferentes cometidos. El primero de ellos gira alrededor de la entrevista de Celestina con Alisa, y dota a la misma de una nota de humor. La bruja le pregunta a la señora por su hija, a lo que responde Alisa: «Ich danke, Celestine. Das Kind ist indes gross geworden und fängt an, die Augen der jungen Leute auf sich zu lenken. Celestine: Das will ich meinen —hihi» (38).<sup>13</sup> La entrevista de la vieja con Melibea es fiel a Rojas, excepto en breves añadidos. Otro de ellos atañe a Lucrecia, quien tiene aquí dos nuevas intervenciones, lo que concede más dinamismo al sofoco que le provoca a su ama escuchar el nombre de Calisto. Seguidamente nos enteramos por Melibea del descaro del joven, que ya la ha cortejado varias veces en el huerto de su casa, e incluso besado la mano (44). Finalmente, Celestina logra salir airosa de su visita con el cordón de Melibea.

La segunda escena, que se desarrolla en casa de Calisto, está compuesta por los autos V y VI. Se inicia con la entrada de Celestina en los aposentos del enamorado. Pármeneo, tras volver a escuchar las promesas de una bellísima muchacha, sale en búsqueda de su amo. Se sucede el monólogo de la vieja en el que se agradece al diablo su influencia y buen hacer en esta empresa (50-51). La escena continúa con los diálogos entre ella y Sempronio, en los que la primera muestra claros signos de codicia. A partir de la página 52, se sigue fielmente el auto VI. Desaparece sin embargo la alusión lasciva de Sempronio que satiriza el ensimismamiento de su amo con el cordón.

La tercera escena de este acto es casi completa invención de Zoozmann. Aparecen nuevos personajes, como don Luis, un joven noble empobrecido, e Inés. La acción se desarrolla en casa de Celestina, ya que don Luis deja a su amante al cargo de la vieja, al no poder tenerla en su casa durante algunos días, puesto que como él mismo dice, pronto se va a casar (59). En esta escena averiguamos algo más sobre las relaciones en esta nueva esfera de personajes celestinescos, en especial del mundo lupanar. Una vez que Luis se ha marchado, Celestina se decide a iniciar a su nueva pupila en el negocio. Es aquí cuando encontramos una ligera reminiscencia del auto VII. Celestina incita a Inés para que no se contente con un único hombre. Llega Pármeneo y la vieja logra vencer las reticencias de la nueva ramera para que lo acepte. Como en el resto de la adaptación, se guarda sin em-

13. «Alisa: Gracias, Celestina. La niña se ha hecho entre tanto mayor y comienza a atraer la atención de los jóvenes. Celestina: Lo sabré yo, jiji.»

bargo el decoro. Ni Pármeno se mete en la cama de este nuevo personaje —*alter ego* de Areúsa—, ni Celestina pronuncia procacidades sexuales. La escena acaba con la visita de Lucrecia —auto IX en Rojas— y la marcha de la criada y la alcahueta para acudir a los ruegos de Melibea.

Acto III.— El tercer acto es el de la confesión de un amor oculto, el del encuentro de los dos amantes y el de la cuestión matrimonial de Melibea, sobre la que reflexionan Pleberio y Alisa ante el interés de tantos pretendientes. La primera escena acontece en los aposentos de Melibea y se relaciona con el auto X de la obra castellana. Se inicia esta escena con el monólogo de Melibea. Los reproches y dudas del personaje se plasman en esta versión alemana, pero como es costumbre, de una manera resumida y con algunas omisiones. En este caso, desaparece la queja final de Melibea en la que se explicita la desigualdad entre hombre y mujer en lo concerniente a la exteriorización del amor. Tras la discusión sobre las razones del mal de Melibea, Celestina le descubre su enfermedad: amor dulce, así como su remedio, que es Calisto. Melibea se resiste a verlo, y es Celestina quien propone la cita en el huerto que da a su habitación (73). Ante la aparición de Alisa, Celestina se despide, sin mediar palabra con la señora de la casa. Alisa advierte a su hija que no la vuelva a recibir. Tal consejo se reviste de cierto fatalismo en la respuesta final de Melibea: «Ich hab mit ihr nichts mehr zu schaffen, Mutter, / Ich dank euch für die Warnung. — *Aber ach, / Die kommt nun wohl zu spät!*»<sup>14</sup>

La segunda escena tiene su correlación con el auto XII. Reina la noche y Calisto avanza con sus criados hacia la casa de Pleberio. En este caso, Calisto ha sabido de la cita con Melibea a través de una carta que Celestina le entregó en la Iglesia de la Magdalena (75). De esta manera, Zoozmann omite el auto XI de Rojas, en el que la alcahueta daba personalmente noticia de su encargo. Esta escena mantiene la comicidad de los diálogos entre Sempronio y Pármeno, que amedrentados ante cualquier ruido, se esconden al oír voces. Llega don Luis con el fanfarrón de Centurio y el noble elucubra sobre la posibilidad de casarse pronto con Melibea. Sempronio y Pármeno huyen asustados ante la idea de que su amo se encuentre con Luis.

La tercera escena sigue con el devenir original del auto XII. Se realiza el encuentro entre los dos amantes, separados en este caso por las rejas del balcón de Melibea. Conciertan una cita para el día siguiente. La escena termina con Calisto presto a dormir, tras haber escuchado los falsos testimonios de valentía de sus criados. Desaparece la acción que comprende el despertar de Pleberio, mientras que el asesinato de Celestina se pospone. El único añadido de Zoozmann en esta escena se sitúa justo antes de la marcha de Calisto, cuando éste acaba de recibir la nueva cita para

14. «No tengo nada más que ver con ella, madre, / os agradezco el aviso... *Pero ay, / llega demasiado tarde.*» Énfasis mío.



la noche siguiente, con lo que estalla de gozo besando las manos de su amada. En parte, dicha adición, de gentiles besos y caricias, refunde el inicio del auto I, cuando Calisto se encuentra con Melibea al ir en busca de su halcón (84).

La siguiente escena pone fin al tercer acto y es una de las más curiosas. Desde el principio de esta versión, y ahora más en esta escena, se vuelve a repetir la imposibilidad de matrimonio por una vieja disputa entre las familias de Calisto y Melibea. R. Zoozmann se inspira para ello en el auto XVI de la *Tragicomedia*, de la que sólo recoge parte de la necedad de Alisa ante la ignorancia de lo que realmente piensa y hace su hija. Aquí los padres de Melibea discuten sobre la necesidad de casar a su única heredera. En este caso, Pleberio cuenta a su esposa las cualidades de todos sus pretendientes. Este parlamento explicita el viejo litigio entre su familia y la de Calisto:

PLEBERIO

Was meinst du, wäre Fabio nicht der Mann,  
 Der Melibea glücklich machen könnte?  
 Er ist von Rang, hat Einfluss und Vermögen;  
 Einsicht, Verstand erwarb er sich auf Reisen.  
 Um seine Tugenden gerecht zu wägen,  
 Vergleiche nur: da ist sein Vetter Luis —  
 Ein guter Bursch — ein wenig Geck — sehr arm,  
 Deshalb bewirbt er sich um unser Kind.  
 Fernando ferner — er hat manchen Vorzug,  
 Sein hohes Alter aber macht ihn unwert.  
 Gaspard (*sic*) ist lasterhaft, Carlos jähzornig.  
 Und Fabios Freund Calisto — hm, ich kenn ihn  
 Als Schwärmer, als heissblütigen Kopf; man lobt ihn  
 Als edel, reich und freigebig, — jedoch,  
 Sein Vater wars, der meinen Bruder einst  
 Im Streit erschlug. Die Tat ist längst gesühnt  
 Und Gott liebt die vergeben und vergessen.  
 Was darf man väterliche Sünden an  
 Schuldlosen Söhnen strafen? — Doch ich denke,  
 Am passendsten für unser Kind ist Fabio.<sup>15</sup> (86-87)

15. «Pleberio: ¿Qué piensas, no sería Fabio el hombre / que podría hacer feliz a Melibea? / Es distinguido, tiene influencias y fortuna; / juicio e intelecto los logró con sus viajes. / Para ponderar sus virtudes con justicia, / compara: aquí está su primo Luis, / un buen mozo, algo presumido, muy pobre, / por eso corteja a nuestra hija. / Fernando tiene alguna ventaja, / pero su edad avanzada lo descarta. / Gaspard (*sic*) es un depravado, Carlos iracundo. / Y Calisto, el amigo de Fabio, hm, me es conocido / por ser un soñador y un impetuoso; es alabado / por su nobleza, riqueza y generosidad, mas / su padre fue el que una vez / mató a mi hermano en una disputa. Este hecho está expiado desde hace mucho / y Dios ama a los que perdonan y olvidan. / ¿Ha de castigarse a los hijos inocentes por los pecados paternos? Sin embargo creo, / que el más conveniente para nuestra hija es Fabio.»

Pleberio se muestra en esta escena como un padre comprensivo y delicado hacia su hija. Pero lo que nos muestra el pasaje arriba citado no es sólo una mera lista de candidatos. Ni que la predisposición paterna se decante por Fabio. Lo más significativo es el perdón de Pleberio por el litigio entre su familia y la de Calisto. La fatalidad querrá que los enamorados nunca sepan de esta conversación, lo que habría evitado el final trágico.

La conversación de los padres pasa también de la preferencia de Fabio a la necesidad de escuchar la decisión de su hija, ya que son conscientes de que deben respetar su libre elección. Depositadas las esperanzas en Fabio y en el natural despertar amoroso de Melibea por éste, justo en dicho instante Lucrecia hace pasar al caballero aludido. Pleberio le muestra su visto bueno al candidato, pero repite en dos ocasiones la libertad de su hija para elegir marido (88-89), a lo que Alisa promete influir en su hija a favor de Fabio. Acto seguido, mientras Fabio besa agradecido la mano de Alisa, entra Melibea, quien adivina las intenciones del noble joven, y cae desfallecida en una silla. La escena termina con unas palabras esperanzadoras —y egoístas— de Pleberio. Éste se muestra ilusionado por la posibilidad de ver a Fabio convertido en su yerno, lo que supondría un sustento en su ancianidad, ya que «Weiber sind schwach; ein Greis bedarf der Stütze,/ Die Töchter sind nur für die Mütter da».<sup>16</sup>

**Acto IV.**— La primera escena del acto IV se sitúa en el balcón de Melibea. En esta escena se recrean los dos encuentros amorosos de la *Tragicomedia* (autos XIV y XIX). El inicio recuerda al del auto XIV con el mal esperar de la joven. La cita se produce, y con ello el inicio de la retórica cortesana, tal y como sucede en Rojas. Los amantes desaparecen de la escena y se pierden por el huerto, mientras que es Lucrecia la que vuelve al escenario. La criada realiza un monólogo y se recrea parte del auto XIX. Antes de la vuelta de los enamorados, Lucrecia toma el laúd y entona una breve canción. De nuevo se mezclan los autos mencionados. Del XIV se retoma el lamento de Melibea por la virginidad perdida y de inmediato se desarrolla toda una novedad de Zoozmann. Los amantes se intercambian dulces palabras y promesas de amor (102-103), lo que permite a Melibea sincerarse y expresar sus miedos ante los celosos envidiosos. La escena acaba con las palabras de consuelo de Calisto y la reafirmación de su amor. La partida del amante se hace así de manera distinta a la del auto XIV. De una despedida seca, de un Calisto que no responde a la pasión de Melibea, Zoozmann hace que los amantes se despidan con un largo abrazo.<sup>17</sup>

La segunda escena tiene lugar esa misma noche. Pármemo, que ha acompañado a su amo en el encuentro con Melibea, aparece en casa de Celestina. Se encuentra con su Inés. Al poco rato, Areúsa avisa de la lle-

16. «Las mujeres son débiles; un anciano necesita de apoyo, las hijas únicamente están para las madres» (91).

17. Véase la despedida en el original rojano (Rojas 2000: 275-76).

gada de don Luis, con lo que se desencadena una estratagema humorística para que no vea a su Inés. En ese momento aparece Sempronio con Centurio y se reúnen a comer —reminiscencia del auto IX. En el trascurso de la comida, Centurio y los dos criados de Calisto narran todo tipo de fanfarronadas, eco de las falsas bravatas y peleas que Rojas les hace recordar en el auto XII. La fuerza que se les va por la boca acaba como en dicho auto. Sempronio saca a relucir sus pocos dineros y la codicia hace el resto. Celestina muere asesinada por los criados de Calisto, sin que Centurio ose inmiscuirse en la trifulca.

La tercera escena se corresponde con el auto XIII de la *Tragicomedia*. Es de los más breves de *Die Celestine*. Sosia le da la mala nueva sobre Sempronio y Pármeno a su amo y Calisto teme que su secreto sea público y notorio, pero Tristán le dice que se argüirá que fue asunto relacionado con las rameras. Sosia, sin embargo, añade que es sabido que la causa de la muerte consistió en la cadena de oro que Celestina no quiso compartir. Calisto determina despreocupado seguir con sus placeres.

A continuación se desarrolla la última escena de este cuarto acto, que es completa invención de Zoozmann. La acción tiene por espacio los extramuros de la casa de Pleberio. Sosia y Tristán hablan con su amo, que sale del huerto enfadado inquiriendo el porqué del aviso. En ese momento aparecen don Luis y Centurio. El primero lleva una máscara y se hace pasar por don Fabio. Reta a Calisto a combate, momento que aprovecha Centurio para huir (120). Calisto descubre el engaño y huye por miedo a que se descubra su secreto amor. Centurio retorna y aprovecha para robarle al malogrado Luis y hacerlo pasar por víctima de un asalto. Los hombres del alguacil trasladan el cadáver. Tras ellos aparecen en escena Fabio y Crito. El primero se queja amargamente de lo esquiva que es Melibea. Resentido, se encuentra la espada ensangrentada de Luis. Fabio jura encontrar a los asesinos de su primo (125), presintiéndose un nuevo y trágico final. De hecho, este acto cumple idóneamente con su función dramática: la de retardar el desenlace.

Acto v.— El quinto acto presenta en su primera escena una remodelación del auto xv. En este caso, y por añadidos de Zoozmann, son tres las prostitutas que se lamentan de los fallecidos. Celestina está muerta, Elicia ha perdido a Sempronio, más Inés a don Luis y a Pármeno. Elicia clama venganza y Areúsa decide pedirle a Centurio y Crito que le ajusten las cuentas a Calisto. Inés narra que se ha encontrado con Sosia y que, a cambio de placeres prometidos, éste huirá cuando su amo sea asaltado (131). Esta reminiscencia del auto xvii es curiosamente superflua, puesto que Sosia permanecerá fiel a su amo, como veremos. Las rameras se burlan de la belleza de Melibea —tomado del auto ix— y aparece Crito con Centurio. Las prostitutas hacen su propuesta y se desarrollan los altisonantes juramentos de los dos fanfarrones, en los que hay claros ecos del

Centurio del auto XVIII. El nombre de Calisto los amedraña y la cobardía florece con varias excusas (134). A continuación, la escena se completa con otra nueva adición de Zoozmann (135-137). Areúsa los convence finalmente para que se enfrenten a Calisto y se cumpla la venganza. Ya solos, buscan alguna escapatoria. Crito propone denunciar la muerte de Luis, lo que es imposible, al haber actuado Calisto en defensa propia. Se propone así dejarlo en manos de Tarso (*sic*), para que acuda a la cita de los amantes, provoque el suficiente ruido y atraiga a la ronda. De esta manera, el amor ilícito se haría público. Crito apuesta además por desvelarle a su amo los amoríos de Calisto y Melibea, con la esperanza de ver la espada de Fabio cumpliendo con la misión que les han encomendado las prostitutas (137).

La segunda escena presenta a Melibea y Lucrecia en un primer plano. Los padres se mueven al fondo, permitiendo a Melibea escuchar retazos de su conversación. Ésta inicia la escena con el rostro mudado y lleno de lágrimas, en un estado descorazonado. Los padres se acercan y hablan sin sentirse escuchados. Pleberio consulta con su esposa la posibilidad de comunicarle a su hija los deseos de Fabio, lo que provoca la respuesta negativa de Alisa. Se recrea de este modo el final del auto XVI, así como su inicio. Alisa sigue siendo una madre entre necia e ingenua, y Pleberio un padre cariñoso y atento. Continúa pues el monólogo exaltado de Melibea —«el amor con amor se paga»—, añadiendo aquello de preferir ser buena amiga a mal casada (141). Lucrecia le recuerda el derecho de Calisto a pedir su mano, lo que es negado por la joven, recordando la vieja —pero ya disculpada sin que ella lo sepa— disputa entre las familias. Los padres desaparecen y las dos mujeres se acercan al jardín para encontrarse con Calisto. A partir de aquí se precipitan los acontecimientos. Calisto le comunica a Melibea sus malos presagios y la muerte de Luis (144). Le confiesa su temor por un juicio, lo que provocaría la pública noticia de su relación y, por ende, la ira de Pleberio. Ante la posibilidad de una separación, Melibea decide huir con Calisto antes del amanecer y redacta una carta para sus padres.

La tercera escena es muy breve. Los padres se despiertan en su cámara —evocación del auto XII. Pleberio se levanta y se dirige al exterior. Descubre la carta de su hija, que le narra —con algún eco del auto XX— su amor por Calisto, sus encuentros en el huerto y la muerte de Luis. Le confiesa la huida por el temor de que su padre desaprobara tales amores. Pleberio, desolado, pronuncia una breve parte de su afamado lamento. Rápidamente, el padre recobra el ánimo y decide que todo tenga un final feliz. Llama a sus criados para ir en búsqueda de Melibea, mientras que Alisa se desploma con la carta en la mano.

La cuarta y última escena de este acto (y de la obra en sí), reúne a buena parte de los personajes supervivientes. Se desarrolla en los extramuros de la casa de Pleberio. Centurio y Crito aparecen con otros maleantes. Se de-

ciden por destrozar la escala y provocar así que Calisto se rompa la crisma. En ese instante Tristán y Sosia los descubren y expulsan. Calisto, que ha escuchado toda la algarada, pregunta a sus criados qué sucede. Alertan a su amo del mal estado de la escala y fuerzan la puerta para que salga desde allí Calisto, quien guía de la mano a su Melibea. En ese preciso momento, sienten la llegada de alguien, por lo que Melibea es guarecida otra vez en el huerto. Calisto descubre asustado que es su amigo Fabio. Ante las negativas del primero para que aborte el rapto, Fabio desenvaina su espada. Calisto es malherido. En su agonía dice unas últimas palabras a su amada, quien al presenciar la muerte de éste, se suicida clavándose un puñal. Pleberio descubre el cadáver de su hija, lamentándose con parte de su planto del auto XXI. Sin embargo, la obra no acaba con sus reproches a la soledad en la que permanece, sino con unas consoladoras palabras de Fabio dirigidas a Pleberio: «O klage nicht, Vater Pleberio; / Sie sind beneidenswert: sie fanden / Das schöne einzige Glück, vereint zu sterben!»<sup>18</sup> Se acentúa así el triunfo romántico por antonomasia de dos amantes: el de la unión en la muerte, más allá de la vida.<sup>19</sup>

#### 4. Rojas como el «Shakespeare de los Pirineos»

Al haber expuesto la trama de esta adaptación no se persigue medir su calidad a tenor de la fidelidad con el texto castellano. Se trata de una lectura personal de la *Tragicomedia* realizada por un autor con un propio horizonte de expectativas y con un bagaje cultural intransferible. El mismo está teñido de una experiencia literaria definida por un contexto literario nacional. Al esbozar antes la pasión shakesperiana de la historiografía literaria alemana hemos comprobado hasta qué punto se relacionan los amantes de Rojas con los de Shakespeare.<sup>20</sup> Se hace así inevitable una influencia de *Romeo y Julieta* que se trasluce en la adaptación de R. Zoozmann. Hay claros préstamos que pasamos a referir y que atañen a las modificaciones que introduce:

- 1) El mismo comienzo de la obra, con los criados de protagonistas.
- 2) El uso del verso blanco, unidad métrica por excelencia de los dramas shakesperianos.

18. «¡No te lamentes, oh, padre Pleberio; / son envidiables: encontraron / su bella y única dicha muriendo juntos!» (154).

19. Curiosamente sucede lo mismo en la versión coetánea de F. Pedrell. Véase Joseph T. Snow (1979: 28).

20. Normalmente, la crítica actual no ha considerado la obra de Rojas como fuente de inspiración para Shakespeare. De todos modos, bien pudo éste haber consultado el manuscrito de la traducción de su amigo J. Mabbe. Es, con todo, una cuestión a reexaminar. Sobre *Romeo y Julieta* y la *Celestina* véanse Ariles (1977: 325-338) y sobre todo Duque (1991: 269-292).

3) El impedimento para que el amor de los amantes sea público es una vieja enemistad entre las familias, a modo de Capuletos y Montescos. De esta manera, los enamorados se ven obligados a llevar su amor en absoluto secreto. De igual modo, Zoozmann provoca que una muerte violenta acelere la tragedia. Mientras que Romeo mata a Tebaldo, primo de Julieta, Calisto abate a Luis, primo de Fabio, pero en ambos casos hay repercusiones fatales: Julieta toma el somnífero (antes de lo previsto) y Calisto decide huir con Melibea, lo que le enfrenta inevitablemente con Fabio. La muerte de Julieta es parecida a la de la Melibea zoozmanniana. Las dos se quitan la vida con un puñal ante el cadáver de su amado.

El parecido entre las dos parejas de amantes es tal que hasta el nuevo espacio de los encuentros amorosos parece el de Verona. Zoozmann proporciona para ello un balcón, que aunque bajo y enrejado, recuerda inevitablemente al de la tragedia de Shakespeare.

4) En ambas obras aparece la figura de un pretendiente enemigo, al que la familia materna prefiere como esposo. En este caso, Fabio es a todas luces el conde Paris de *Romeo y Julieta*. La diferencia radica en su función y destino. Paris es víctima del acero de Romeo, mientras que Fabio es el que evita un final feliz abatiendo a Calisto. De hecho, Zoozmann se ve tan necesitado de esta figura que crea dos. Luis es en este caso quien cae y muere por la espada de Calisto.

Respecto a los personajes, ha de señalarse que Zoozmann no refunde en su Melibea a la Julieta de Shakespeare. No es una joven decidida con absoluto control de sus actos y dueña de sí misma.<sup>21</sup> Tampoco se opone a la arbitrariedad y abuso de sus padres por un casamiento no deseado, en parte porque Zoozmann recoge a un Pleberio original que reconoce el derecho de las hijas a elegir marido, en contraste con Capuleto. En cambio, Alisa sí que se decide a influir en la elección de su hija, tal y como hace la madre de Julieta.

Respecto de Calisto y Melibea podemos observar que Zoozmann los dota de una relación amorosa ecuánime, sincera y casta. Como Romeo y Julieta, los dos amantes de esta adaptación alemana se limitan a largos abrazos y caricias, y en ningún caso existe la pasión sexual y mero interés lascivo del Calisto rojano. En la versión de Zoozmann es un hombre cortés y atento, que simplemente comete el error de recurrir a una alcahueta por el litigio familiar que impide seguir los cauces normales del cortejo. La nueva muerte de Calisto le confiere un carácter heroico que poco tiene

21. Adviértase la clara oposición de Julieta a sus padres y el control que incluso ejerce sobre Romeo. En este último caso, la obra se revela en ocasiones como parodia del amor cortés. Véase la segunda escena del balcón de los amantes y la comparación que hace Julieta de su amante con un pajarillo (Shakespeare 2003: 113-14).

que ver con el pusilánime y egoísta personaje primigenio. Se anula así toda burla al falso amante cortés que representa.

No obstante, Zoozmann era completamente consciente de los deseos del Calisto original y de su desmesura. Uno de los pocos vestigios del Calisto primigenio está en boca de Lucrecia, criada de más edad en la adaptación alemana, que declara aquello de «el que quiere comer las aves, quita primero las plumas» (99). Del único encuentro amoroso de esta versión se ha eliminado toda referencia sexual, cualquiera de los «dichos lascivos y rientes». No existen así, por ejemplo, las inequívocas referencias de Lucrecia mientras observa envidiosa a los amantes. Zoozmann se inclina por acentuar con varias adiciones el amor verdadero y sincero de exaltación romántica que se profesan los dos amantes.<sup>22</sup> De hecho, la desaparición de todo lo humano es la principal solución para Zoozmann en este intento de hacer apta la *Celestina* para la escena. Así lo declara en su introducción, en una nota en la que transcribe los famosos versos cervantinos de cabo roto y añade que «dieser Vorwurf ist von mir berücksichtigt worden und in meinem Versuch einer Bühnenbearbeitung ist 'vom Irdischen viel verschwiegen worden'» (vi).

### 5. Richard Strauss y *Die Celestine*: la ópera que pudo ser

Las coincidencias nada fortuitas de la adaptación de Zoozmann con la obra de Shakespeare no le pasaron desapercibidas a Richard Strauss. La *Celestina* está considerada como una de las óperas que abandonó a lo largo de su carrera (Trenner 1993: 394). Consistió de todos modos en un proyecto que surgió en repetidas ocasiones, pero que nunca se llevó a cabo. Las razones fueron múltiples. Por una parte, Strauss nunca mostró una completa predisposición por la empresa, es más, siempre estuvieron más ilusionados algunos de sus allegados, que procuraron animarle con el nuevo material que ofrecía el drama castellano. Uno de ellos fue el escritor Stefan Zweig, quien le recomendó la versión en versos de Zoozmann. En su correspondencia mantenida durante la primavera de 1935, Zweig expresa su admiración por una obra que podría ser la base para una excelente ópera en la que lo más curioso de la misma sería la doble esfera social que se percibe. Por un lado, una pareja noble a lo Romeo y Julieta, por otro, un infra-mundo vulgar que representa lo opuesto al anterior. En medio, la figura de Celestina, un nuevo prototipo de Falstaff femenino (Schuh 1957: 98). La respuesta de Strauss, tras haber leído la versión de Zoozmann, pone en entredicho el vigor dramático de la obra, a pesar del rol de la alcahueta, que la hace en sí misma merecedora de una ópera. Lo

22. Véase por ejemplo la inequívoca declaración amorosa de Calisto que añade Zoozmann en las páginas 102-103.

crucial y urgente radica en un *libretto* que rehaga prácticamente del todo la versión de Zoozmann, porque dice, «es ist überhaupt kein Stück, sondern ein Nacheinander von Szenen»<sup>23</sup> (Schuh 1957: 101).

Según Strauss, la versión goza de personajes acertados, en su mayoría los pertenecientes a la galería lupanar. Justo lo contrario sucede con la pareja de amantes, que resulta bastante convencional, como los padres. Los progenitores son en este caso imposibles de llevar a escena en un desenlace trágico de la obra, ya que el perdón reconciliador de Pleberio en el acto III anula todo el efecto trágico de la obra, al no justificarse el secretismo de los amantes, ni su huida, ni mucho menos el triste desenlace. Tampoco está Strauss a favor de tantas muertes, excepto la de Celestina y don Luis. Por lo general, considera que todos los personajes necesitan retoques o cambios en sus motivaciones. Lo que desea Strauss es hacer una comedia con un claro *happy end*, como él mismo expresa, pero que a la vez evite todo parecido con *Romeo y Julieta* (Schuh 1957: 102). La respuesta de Zweig vuelve a subrayar la excelente materia prima que ofrece la *Celestina* para una ópera, pero admite, como Strauss, la necesidad de mucho esfuerzo en la elaboración de su libreto. Zweig jamás se volcó en su realización, consciente en el fondo de la censura nazi, puesto que era judío (Birkin 1991: 217).

La idea quedó aparcada y Zweig le propuso a Joseph Gregor el proyecto. En el verano de 1936 éste se ofrece a Strauss para colaborar en una nueva ópera. Se barajan *Semíramis* y la *Celestina*. Strauss se niega en redondo a la primera y sobre la segunda argumenta que después de *Daphne* necesita hacer algo alegre y que está harto de tragedias (Kennedy 2000: 314-315). Joseph Gregor realizó diferentes bocetos de una ópera de tres actos que quizá virara hacia la *Comedia de Calisto y Melibea*.<sup>24</sup> De la correspondencia mantenida entre los dos destaca el entusiasmo de Strauss por una ópera relevante como sátira del mismo *Romeo y Julieta*, con un marcado carácter burlesco. Tal entusiasmo se lo contagió la traducción de Bülow. Strauss la leyó en 1936 y le proporcionó la vertiente tragicómica del original castellano que había anulado Zoozmann en 1905. No obstante, Strauss establecía su parangón en la pieza *Così fan tutte* de Mozart y no tanto en Rojas (Teutscher 1955: 66).

Finalmente, no podemos más que afirmar que *Die Celestine* de R. Zoozmann es un producto del siglo XIX en su vertiente más neorromántica. Consiste en una versión edulcorada de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en la que desaparecen en su totalidad los pasajes más escabrosos y

23. «No es en absoluto una pieza teatral, sino una sucesión de escenas.»

24. Gregor fue un gran conocedor del teatro español y leyó la *Celestina* en castellano, conoció una traducción de Christof Wirsung y consultó la de R. Zoozmann y E. von Bülow. Ignoro qué edición castellana pudo leer, pero bien pudo tratarse de la *Comedia* editada por Hölle en Estrasburgo (1911).



sensuales de la acción, como también sucede en parte de la traducción de Bülow de 1843.<sup>25</sup>

Zoozmann, sin embargo, va más allá. Se decide a enmendarle la plana a Rojas, a efectuar (más) adulteraciones en una obra que de por sí ya las sufre en su compleja transmisión textual. Es obvio que la *Celestina* necesita modificaciones para su representación teatral, pero no precisa de nuevos enredos y situaciones —si se desea ser fiel al original castellano. De este modo, Zoozmann cumple sólo a la mitad lo que dijo Moratín sobre la obra: «Tiene defectos que un hombre inteligente haría (*sic*) desaparecer sin añadir por su parte una sílaba al testo» (1848: 173).

Zoozmann crea así una versión en la que todo es divino y nada humano.<sup>26</sup> La moral y costumbre de la época impone una versión en Alemania que da solución a un problema que confrontó a la crítica celestinista posterior: ¿por qué no se deciden los amantes a contraer matrimonio? La causa que halla Zoozmann es la misma que la de una tragedia de argumento semejante y escenas parecidas. *Romeo y Julieta* sirve así de molde para una versión fallida de la *Celestina* —por lo menos para Strauss durante 1935— puesto que se queda a medio camino entre Shakespeare y Rojas, con retazos de uno y otro que sólo proporcionan una sarta de escenas amenas, pero que no forman una pieza ensamblada y completa. Desgraciadamente, no se conocen —por el momento— representaciones basadas en la versión de Zoozmann. La revolución estética y literaria del expresionismo, de gran vigor en el ámbito cultural alemán, hará que esta adaptación envejezca prematuramente y se convierta en una pantomima burguesa y mojigata que no tendrá nada en común con el incipiente teatro de cuño vanguardista.

25. Por ejemplo, los relacionados con el voyeurismo y procacidad de Celestina en el auto VII (Bülow 1843: 131-140).

26. La coincidencia con Pedrell es notable. El catalán también recalca el lirismo, el amor y el sacrificio de los amantes. Cf. Joseph T. Snow (1991: 238).

## Bibliografía consultada

## Textos:

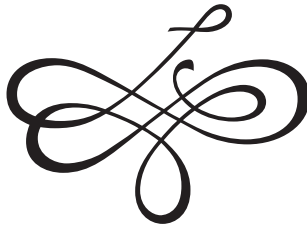
- BÜLOW, Eduard von (1843), *Die Celestine. Eine dramatische Novelle*, Leipzig, Brockhaus.
- PEDRELL, Felipe (2003), *La Celestina. Tragicomedia lírica de Calisto y Melibea, en ocho actos*, Alicante, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives.
- ROJAS, Fernando de («y antiguo autor») (2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea* (ed. de Francisco LOBERA et. al.), Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 20).
- SHAKESPEARE, William (2003), *Romeo and Juliet* (ed. de Blakemore EVANS), Cambridge [etc.], Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare), 2003.
- ZOOZMANN, Richard (1905), *Die Celestine. Eine Tragikomödie in fünf Aufzügen*, Dresde, Hugo Angermann (Kabinetstücke der Weltliteratur, II).

## Estudios:

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2001), «*La Celestina*, del siglo XVIII a Menéndez Pelayo», en *Celestina: Recepción y herencia de un mito literario*, ed. Gregorio TORRES NEBRERA, Cáceres, Universidad de Extremadura-Servicio de Publicaciones, pp. 73-96.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1969), *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Gredos (reprod. facs. de la ed. de Madrid, Imprenta José Martínez, 1861-1865), vol. VII.
- ARTILES, Jenaro (1977), «*La Celestina* y *Romeo y Julieta*», en «*La Celestina* y su contorno social: actas del Primer congreso internacional sobre «*La Celestina*», ed. Manuel CRIADO DE VAL, Barcelona, Hispam (Colección summa, 2), pp. 325-338.
- BATAILLON, Marcel (1961), *La Célestine selon Fernando de Rojas*, París, Didier (Études de littérature étrangère et comparée, 42).
- BECK, Friedrich (1909), «Dantes Liebesfrühling, eine Übersetzung der *Vita Nuova* von R. Zoozmann», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 33, pp. 495-96.
- BIRKIN, Kenneth (ed.) (1991), *Stefan Zweig-Joseph Gregor. Correspondence, 1921-1938*, Dunedin, University of Otago (Otago German Studies, 6).
- BOUTERWEK, Friedrich (1975), *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, Hildesheim-New York, Georg Olms (reprod. facs. de la ed. de Gotinga de 1804).
- CARMONA RUIZ, Fernando (en prensa), «*La Celestina* según José Musso Valiente», en *José Musso Valiente y su época (1785-1838). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo*, ed. de Manuel Martínez Arnaldos, José Luis Molina Martínez y Santos Campoy García, Murcia, Ayuntamiento de Lorca-Universidad de Murcia.

- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1972), *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, IX. Facsímiles 5; rep. facs. de 1932), vol. I.
- CLARUS, Ludwig (1846), *Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter*, Mainz, Kirchheim, vol. II.
- DOHM, Hedwig (1867), *Die Klassiker aller Zeiten und Nationen*, Berlín, G. Hempel, vol. III.
- DUQUE DÍAZ DE CERIO, Pedro Juan (1991), *España en Shakespeare. Presencia de España y lo español en Shakespeare y su obra*, Salamanca, Universidad de Deusto-Universidad de León.
- EBERT, Friedrich Adolf (1965), *Allgemeines Bibliographisches Lexikon*, Hildesheim, Georg Olms (reprod. facs. de 1821).
- FARINELLI, Arturo (1929), *Italia e Spagna*, Turín, Fratelli Bocca, vol. I.
- GERVINUS, Georg Gottfried (1871-1872<sup>5</sup>), *Geschichte der deutschen Dichtung*, Leipzig, W. Engelmann, vol. II.
- GIVANEL MAS, J. (1921), *Contribución al estudio bibliográfico de la «Celestina»*, Madrid, Tip. de la Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- GOEDEKE, Karl (1886<sup>2</sup>), *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Dresde, Verlag von L. Ehlermann, vol. II.
- HAYN, Hugo y Alfred N. GOTENDORF (1912), *Bibliotheca Germanorum erotica & curiosa: Verzeichnis der gesamten deutschen erotischen Literatur mit Einschluss der Übersetzungen nebst Beifügung der Originale*, Múnich, Georg Müller, vol. I.
- KENNEDY, Michael (2000), *Richard Strauss: man, musician, enigma*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KILLY, Walther (1992), *Literaturlexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache*, Gütersloh, Bertelsmann, vol. 12.
- KLEIN, Julius Leopold (1871), *Geschichte des Dramas*, Leipzig, T. O. Weigel, vol. VIII.
- KOSCH, Wilhelm (1958<sup>2</sup>), *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch*, Berna, Francke Verlag, vol. 4.
- LEMCKE, Ludwig (1855-1856), *Handbuch der spanischen Litteratur*, Leipzig, F. Fleischer, vol. I.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1958<sup>3</sup>), *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral, 691).
- RICHTHOFEN, Erich von (1941), «Alfonso Martínez de Toledo und sein *Arzippreste de Talavera*, ein kastilisches Prosawerk des 15. Jahrhunderts», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 61, pp. 417-537.
- SCHACK, Adolf Friedrich von (1845-1846), *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Berlín, Duncker und Humblot, vol. I.
- SCHAEFFER, Adolf (1890), *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, Leipzig, F. A. Brockhaus.

- SCHUH, Willi (ed.) (1957), *Richard Strauss, Stefan Zweig. Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Fischer.
- SNOW, Joseph T. (1979), «La Celestina of Felipe Pedrell», *Celestinesca*, 3:1, pp.19-32.
- (1991), «Del texto a las representaciones: teatralizaciones de la *Celestina*», *Anuario Medieval*, 3, pp. 232-248.
- TICKNOR, George (1864<sup>3</sup>), *History of Spanish Literature*, Boston, Ticknor and Fields, vol. I.
- TRENNER, Franz (1993), *Richard Strauss. Werkverzeichnis*, München, W. Ludwig Verlag (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, 12).
- WOLF, Ferdinand (1859), *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, A. Asher.



CARMONA RUIZ, Fernando, «La recepción de la *Celestina* en Alemania: su primera adaptación teatral (Richard Zoozmann, 1905)», *Celestinesca* 29 (2005), pp. 47-70.

#### RESUMEN

---

Este artículo presenta la adaptación teatral que Richard Zoozmann hizo de la *Celestina* en 1905. Para ello se esboza una semblanza biográfica y se recapitulan los testimonios celestinistas más relevantes de la crítica literaria alemana del s. XIX. Este último aspecto explica mejor los porqués de la adaptación zoozmanniana, en especial sus modificaciones y adiciones. Con el objetivo de dar a conocer mejor dicha adaptación y poder establecer paralelismos con futuras versiones teatrales, se resume la trama de *Die Celestine* y se resalta su fidelidad al texto rojano, sus cambios y fuentes. El resultado es una adaptación neorromántica en la que se elimina todo aspecto atrevido que soliviantara la moral y costumbres de su época. De este modo, Zoozmann adultera la versión original castellana al configurarla con un patrón shakesperiano, en el que las semejanzas con *Romeo y Julieta* son evidentes. Por último, se narra el escaso eco de su fortuna, que pudo haber sido mayor si Richard Strauss hubiera hecho una ópera a partir de esta adaptación.

PALABRAS CLAVE: Recepción de la *Celestina* / *Romeo y Julieta* / R. Strauss/ La *Celestina* en Alemania

#### ABSTRACT

---

This paper deals with *Die Celestine*, a play written by Richard Zoozmann in 1905. To study this adaptation I provide some biographical aspects and recapitulate the most important *celestinesque* statements of the German literary criticism of the 19<sup>th</sup> Century. This may help to understand the changes and additions in Zoozmann's version. For this reason the plot of *Die Celestine* is summarized. This first German adaptation of *Celestine* for the stage results in a neo-romantic play which leaves out any daring or provocative element so as not to offend the moral and customs of the society at the time. Therefore Zoozmann adulterates the Castilian original by re-writing a new text according to Shakespeare's canon. In this case, the influence of *Romeo and Juliet* is obvious. To end with, this paper gives an account of how this play could be the source for an unfinished opera by Richard Strauss.

KEY WORDS: Reception of *Celestine* / *Romeo and Juliet* / R. Strauss/ *Celestine* in Germany



# The Theatrics of the *Auto de amores* in the *Tragicomedia* called *Celestina*

Peter Cocozzella  
Binghamton University

## I. The Theatricality of a Modular Genre

### *A Moralistic Outlook*

Much of the criticism devoted to the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, commonly known as *Celestina*, the widely acclaimed masterpiece of Spanish literature of the late Middle Ages, may be epitomized in a phrase, coined à la Luigi Pirandello as follows: «multifarious theories in search of a single genre». The diverse theorizing in question divides into a multiplicity of camps, which are not lacking in authoritative and eloquent defenders on all sides. Here, diversity, it is safe to say, reflects a heated, still unresolved controversy on some rather fundamental issues, such as, precisely, those that have to do with genre and authorship. There are hispanists like Dorothy Sherman Severin that champion the reading of *Celestina* as basically a narrative, while others, like Emilio de Miguel Martínez, advocate, unreservedly, for the incomparable *Tragicomedia* an eminent suitability for the *mise en scène*.<sup>1</sup>

1. Severin goes so far as to postulate a parallelism in the portrayal of Calisto and Quijote by their respective authors. In Severin's judgment, the cases of these memorable protagonists «are substantially the same, that of the solid citizen whose brains have been scrambled by literary models. Both Rojas and Cervantes destroy the world of medieval romance by showing that it is impossible to live like an idealized knight errant or a courtly lover in a picaresque milieu» (23-4). Severin proceeds in much the same vein when proffering her views on Rojas's elaboration on a fragmentary text he purports to have discovered:

When he discovers the first act of *Celestina*, an incomplete humanistic comedy, Rojas transforms it into a tragic-comic parody of the sentimental romance, much as Cervantes will write an anti-romance of chivalry a century later. In fact, *Celestina* is a mod-

Without any desire to stoke the fires of the controversy, I should like to proffer, on this occasion, some reflections of my own on data, which turn out to be significant indicators of theatricality. For a start I will concentrate on the evidence adduced by none other than Marcel Bataillon, the celebrated *Celestina* scholar, in his seminal book entitled *La Célestine selon Fernando de Rojas*. A notable characteristic of Bataillon's approach to *Celestina* is a constant effort to define a distinctive esthetic, consisting of an inextricable compound of moralistic intention and overall theatrical impact. As he undertakes to illustrate said intention, Bataillon insists on the *Tragicomedia*'s didactic strain, which, in his view, prevails over a concomitant tendency toward entertainment through various comic effects.

The tenor of Bataillon's criticism may be recaptured in statements such as the following:

S'il est vrai que Rojas lui-même, comme son devancier, ait fait pencher l'art de la moralité vers le divertissement littéraire plutôt que vers le puritanisme sermonneur, ceci ne suffit pas à effacer de *La Célestine* son caractère de moralité, à annuler l'intention didactique, qui commande l'élaboration artistique. (91)

Evidently, Bataillon is partial to the theory of a second author —the *devancier* he refers to— responsible for the anonymous manuscript, which, presumably, served as Fernando de Rojas's model. In addition, Bataillon is keenly aware of the key role played by the humanist Alonso de Proaza, identified as «corrector» (proofreader) in some the earliest editions of *Celestina*. The point not to be missed is that, according to Bataillon, the *art de la moralité* is elaborated by the author or, as the case may be, the authors of *Celestina* through a theatrical mode underscored by Alonso de Proaza's conspicuous recommendation that the text be read aloud.<sup>2</sup> Bataillon poignantly asserts that:

ern novel in dialogue form which damages the antecedent which it parodies. After *Celestina*, the writing of sentimental romances will eventually be abandoned, although they will continue to be read. *Celestina* opens the way for the picaresque genre. (47-8)

Miguel Martínez, on his part, readily admits that, in the absence of the stagecraft suited to a conventional representation on stage, *Celestina* could only be dramatized through declamatory reading—that is, «la mera lectura pública, hecha por un solo individuo, ante un pequeño grupo de oyentes» (143). Miguel Martínez insists, nevertheless, on the innate theatricality of the *Tragicomedia*, which, it bears pointing out, he unconditionally attributes to Fernando de Rojas and to him alone. Typically, Miguel Martínez asserts that:

*La Celestina* es obra transmitida en su época por el sistema de lectura pública, pero concebida desde aspiraciones radicalmente teatrales... En otras palabras, su autor no escribe drama, disminuido en potencialidades de representación por acomodo a ese sistema de simple lectura; el autor escribe un texto dotado de todos los resortes y condicionamientos de representabilidad. (143-4)

2. For the essential data on Proaza see Russell 16. Proaza's recommendation is couched in one of the six octaves added to the text of *Celestina*: see ed. Severin 345.

Proaza nous révèle donc un important secret de cet art quand il attire notre attention sur l'art de lire à haute voix les apartés et leur rétractation habile. C'est comme une anatomie de la tromperie, qui doit faire naître en l'auditeur le ferme propos de n'être pas trompé. (91)

Evolving an all-important corollary out of Proaza's advice, Bataillon, then, envisages at the core of *Celestina* a theatrical mode kindred to the moralistic *exemplum*.

Bataillon delves into some distinctive theatrical manifestations of that *exemplum* in his insightful discussion of how the form and dynamics of the *entremés* and the author's deft handling of the numerous asides (the *apartés à demi perçus*) become fully integrated into the overall composition of the *Tragicomedia*. There is, nevertheless, a problem with Bataillon's analysis, insightful though it remains throughout. Bataillon demonstrates beyond doubt the theatricality of some outstanding passages such as the aforementioned memorable manifestations of the *entremés*, one in Act I and another in Acts V-VI of *Celestina* (94-6). The illustrious French critic takes great pain to specify that in these passages the term *entremés* is used to signify not, simply, an interpolation contrived for special effect but rather an indispensable ingredient lodged at the very core of the text. In Bataillon's explanation the *entremés* becomes, ultimately, an effective determinant of *Celestina*'s tragic dimension:

*Entremés*, disions-nous, en entendant par là un divertissement scénique plutôt élémentaire, mettant aux prises des personnages bien stylisés. Mais, à la différence de ceux qui, plus tard, détendront les spectateurs de *comedias* pendant les entr'actes, il ne s'agit pas ici d'un intermède hétérogène interrompant l'action qui mènera au dénouement tragique. C'est au cœur même de cette action que nous introduit ce jeu si conventionnel... L'artifice a une raison d'être bien évidente. (93)

In Bataillon's study we find, it bears repeating, a plethora of revealing comments. But, to go back to the problematic aspects perceivable in Bataillon's approach, his focus on details contributes little toward a complete definition to be applied to the genre of the full-blown composition. Even when Bataillon bears in mind the totality of the composition, for which he proposes as a model the *arte de amores* as described by Edwin J. Webber, the classification lacks in specificity (Bataillon 77-8). We would be hard put, indeed, in identifying the salient factors of the *arte de amores* that could serve as a structural pattern for *Celestina*.



### *A Display of Vitiated Love*

Bataillon, to be sure, falls short of providing a compelling argument regarding the genre of *Celestina*. This notwithstanding, he does lay some solid foundations for such an argument. Following in Bataillon's footsteps, in the course of this discussion I intend to show that Bataillon adumbrates for the moralistic *exemplum* a textual correlative, which not only exhibits a theatrical nature but also serves as a crucial component for the structure of *Celestina*. As we have just seen, Bataillon circumscribes a text strictly related to the locus of an *exemplum*. Bataillon's insight may be explained in terms of the depiction of an inner world in which a high degree of interpenetration occurs between the psychic and the ethical realm. This means, basically, that Bataillon analyzes through ethical lenses the conflict and the concomitant turmoil in the lover's psyche. The task at hand, then, is to shed light on the aforementioned textual correlative envisioned for the striking amalgamation of psychic issues and ethical perspectivism conceived by Bataillon.

The first step in our discussion is to take a look at a small number of compositions for which the label of «auto de amores» has been proposed. As we will soon see, these *autos* confront us with the an analogous rendition of the very play of perspectivism explored by Bataillon. Next, it is appropriate to demonstrate how this little-known if not altogether forgotten genre of the «auto de amores» may be seen as a nucleus of sorts, integrated into the very central section of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

As we may surmise, very few extant specimens of the *auto de amores* have been identified. On the basis of the information derived from the text of *Triste deleytación*, a work which Michael Gerli, one of its first editors, classifies as a «sentimental romance» (Gerli viii), Fernando Lázaro Carreter recaptures both the name and the essential characteristics of a genre exemplified by *Querella ante el Dios de Amor*, a composition by El Comendador Escrivá.<sup>3</sup> In a handful of articles published in the wake of Lázaro Carreter's groundbreaking commentary, I myself have argued that the categorization of «auto de amor» may be expanded to include such pieces as Francesc Moner's *La noche*, and Rodrigo Cota's *Diálogo entre el Amor y un viejo*, and, probably, Francesc Carrós Pardo de la Casta's *Regoneixença e moral consideració* (Coccozzella, «Fray Francisco Moner's *Auto de Amores*» and «Fray Francisco Moner's Dramatic Text»). All the while,

3. While conceding that the subject matter of the rare *auto de amores* may well consist of little more than «tópicos literarios del momento», Lázaro Carreter acknowledges that apropos of Escrivá's *Querella* «cuadra muy bien el término de auto de amores». According to the same critic, said *Querella* «constituye un espécimen puro de este género, rigurosamente teatral como su nombre indica» (70).

I have explored a possible connection, or at least some points of affinity, between these paragons of the *auto de amores* and *Celestina* («From Lyricism to Drama»). It is appropriate to acknowledge here the contribution of Josep Lluís Sirera, who calls attention to the anonymous *Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa*, a full-fledged theatrical composition patterned after Cota's *Diálogo*, and explores the stage-worthy qualities of two poems: Fernán Sánchez Calavera's *desir* («Ffuy a ver este otro día» [Dutton 1663]), listed as no. 537 in the *Cancionero de Baena*, and Pedro Cartagena's «Si algún dios de amor auia» (Dutton 0903), collected in the *Cancionero general* («Diálogo de cancionero y teatralidad»). In effect, Sirera posits the possibility of extending the list of the *auto de amores* by the inclusion of the compositions he discusses. In another pioneering study Sirera conducts a thorough textual analysis of Escrivá's *Querella* and substantiates its classification as an *auto de amores* («Una quexa ante el Dios de Amor... del Comendador Escrivá como ejemplo posible de los autos de amores»).

Without delving into arguments expounded elsewhere, one may observe that the readers of *Celestina* will find in the *auto de amores* a text just as compact as the *arte de amores*, discussed by Webber, is diffuse. The contrast could not be more dramatic as to the kind of composition represented by each genre. The *auto* points to a clearly-defined, tightly-knit structure; the *arte*, taken to encompass a long list of heterogeneous pieces, remains amorphous and non-descript.<sup>4</sup> In effect, it may be argued that, precisely because of its compactness, an *auto de amores* as complete as Carrós's *Regoneixença* and Moner's *La noche* offers a compendium of love-centered literature and, thus, reflects, in microcosmic focus and macrocosmic scope, the mainstream of the autochthonous, late Medieval tradition that comes to a head in *Celestina*. In an overview of *Celestina*'s literary background, the *auto de amores* stands out, then, not so much for the unmasking of the act of deception—the «anatomie de la tromperie» that Bataillon ascribes to the *arte de amores* (91)—but, rather, for the unfolding phenomenology of the vitiation and corruption brought about by inordinate love.

In her study entitled *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courty Lover*, June Hall Martin comes up, interestingly enough, with her own configuration of a *Celestinesque auto de amores* without even labeling it as such. Martin adumbrates a protoplasmic morality play

4. Jesús Gómez addresses squarely the problematic definition of the «arte de amores», the prototype of which is, as Webber points out, the *Penitencia de Amor* by Pedro Manuel Jiménez de Urea. After calling into question the theatrical potential of the «arte», Gómez observes:

En realidad, la dificultad para definir la tradición o el género literario al que pertenece *Penitencia de Amor* reside en la indefinición formal de esas «artes de amores» a las que el propio Urea aludía en el prólogo. Las «artes de amores» no son un nuevo género literario, sino una serie de obras con un núcleo temático parecido, pero con tradiciones literarias diferentes: Ovidio, la comedia latina, los libros sentimentales, *Celestina* y sus continuaciones. (13)

in miniature, which results from the adaptation of certain passages of the *Roman de la Rose*. One of these passages consists in the depiction of the hideous personages exhibited on the wall surrounding the «Jardin d'Amour» (vv. 129-520). Taking into account, for purposes of comparison, the case of the protagonist in Chaucer's *The Knight's Tale*, Martin remarks that

Calisto makes essentially the same mistake that Arcite has made in that he admits non-courtly qualities into the courtly world. It should be fairly obvious that the figures painted on the outside of the wall of the Jardin d'Amour correspond to Celestina and the servant-prostitute milieu in which she operates. Hate is described as malignant and base, cause of quarrels and jealousy, possessor of an evil passion, with a face marked by spiteful rage, much as the faces of Sempronio and Pármeno must look as they murder Celestina, or as Areusa must appear as she plots her revenge against Calisto and Melibea. (86)

The second passage Martin refers to covers a wide span (vv. 2971-3356 of the *Roman*) encompassing the episodes related to the Lover's encounters with Reason, the Friend, and the duo made up of Franchise and Pity. Martin provides an extensive explication as to how the text of the *Roman* is transformed into that of *Celestina*. Particularly noteworthy are the following remarks:

As the lover of the *Roman* laments his expulsion from the presence of the rose, he is confronted by Reason who counsels him to turn aside from following Love. The role of Reason in the *Celestina* is curiously assumed by Sempronio, who is himself a victim of the folly of love. Both Reason and Sempronio fail in their attempts to dissuade the lovers from their amorous pursuits. Reason bemoans the fact that «quant jeunes on fait folie» (II, 3016). Sempronio philosophizes similarly: «No es este juyzio para moços, según veo, que no se saben a razón someter, no se saben administrar» (I, 51-52). Sempronio's advice must be accepted ironically as it is by Calisto who knows of his carryings on with Elicia and taunts him with them, but Sempronio answers calmly: «Haz tú lo que bien digo e no lo que mal hago» (I, 43). In the *Roman de la Rose* the voice of Reason is overcome, and in the *Celestina* Sempronio soon realizes that, with his master so bent upon his folly, it is more profitable to aid him than to dissuade him. Rejecting the role of

Reason, he becomes the agent of Love, and it is in this guise that he recommends the services of Celestina. The god of love in the *Roman* suggests at this point that the lover seek out a friend for aid and solace. The code of morality advocated by Friend, the use of bribery, corruption, deception and hypocrisy, is remarkably like that of Celestina. The lover of the *Roman* recoils in horror. Calisto, by contrast, asks no questions. But the lover, too, is eventually won over. The god of love joins the attack on the castle. The plan of siege is, in some cases, identical to Celestina's. Franchise and Pity are to overcome Danger. By the same token, Celestina uses Melibea's pity and generosity to calm her fury at the name of Calisto by explaining that his difficulty is a toothache that only she can alleviate. In the *Roman* Courtesy and Generosity do away with the Duenna who guards Fair-Welcome by bribing her. Celestina, in turn, declares love for Lucrecia and promises her bleach to make her hair like gold and something to stop her bad breath. (91-2)

On the basis of Martin's comments it is possible to recognize at least two facets of the primordial *auto de amores*: one of depictive and the other of rhetorical purport. For further illustration of these two facets it is useful to examine an example or two taken from specific compositions, such as the aforementioned *La noche* by Moner and the *Regoneixença* by Carós. Attesting to a depictive strain, there are in *La noche* many allegorical personages analogous to the ones that, in the *Roman de la Rose*, appear on the garden wall we have already indicated. Analogies and similarities aside, *La noche* shows no telltale signs of a direct influence from the French masterpiece. What it does show is, rather, the special verve of a concise and vivid presentation, which confers to Moner's allegories in question a memorable immediacy and tangibility.

There is an unmistakable stage presence effected by the way the protagonist and first-person narrator of *La noche* introduces to the reader/spectator sundry apparitions. Witness the encounter with the following individual, who calls himself «Odio»:

Estonçes subí por las gradas pocos passos hasta tanto que sentí abrir otra puerta a la mano izquierda, y vi salir por ella otro personaie de tal gesto y atavío: tenía el rostro descolorido, flaco, la barba crecida; estava trasquilado, vestido en una ropa corta francesa de paño negro, senzilla, un jubón de raso, calças de grana, la una envenconada de tres cuentos de lança, muy bien broslados, y unas letras que dezían:

Quien sabe el hierro sacarçe  
puede del cuento vengarse. (*La noche* 109)

In this passage and quite a few other similar ones, the role of the *reciteur* may well be described as that of a *meneur de jeu*, whose attentive eye for physical features and colorful apparel conditions a distinctive theatrical dynamic, a veritable *forza icástica*, to borrow the happy phrase that Elisa Aragone uses apropos of Cota's *Diálogo*, that other exemplary *auto de amores* (Aragone 54).

On the stage implicit in *La noche* particularly impressive is, also, the re-spective appearance of *Tristeza* (125-8) and *Ira* (144-7). The two share significant traits with *Tristece* and *Vieillece*, whose images also appear on the garden wall already commented upon (*Roman de la Rose*, respectively, vv. 291-338, 349-406). Rewarding to recall at this point is the haunting scene of the encounter between the *meneur de jeu*, Moner's artistic alter ego, and the redoubtable hag, who taunts her interlocutor as follows:

A mí me llaman Yra. Yo soy muy poderosa y podría mucho más si mi vida fuese larga. Hartas vezes te he provado, pero con quien fuera menester no m'as obedescido. Yo hallo que eres insensible, pues tantos males presentes no hazen en ti señal. Ya que no puedes vengarte de quien te los procura, véngate de ti mismo pues has querido tan sin razón. (145-6)

Even before we hear her speak, *Ira* strikes our attention by the very dash of her entrance on stage. The following description tempts us to imagine who the surprised narrator reacts to the sight of her:

Y yo subí más adelante por las gradas hasta que sentí abrir otra puerta y vi sallir por ella otro personaje d'esta manera devisado: una vieja barbada, tocada como las de Navarra; traía un mongil de grana de estraña faysón y, encima, un manto de paño negro, corto, todo cerrado, invencionado d'un tablero rompido en dos partes —y las tablas alrededor derramadas— y unas letras que dezían:

Si entre el mal y el sentimiento  
no puedo medio hallar,  
¿por qué no m'e de ensañar? (144-5)

The excerpt, evocative enough, invites us to envisage a wide field of intertextuality. We may recall, for instance, the epithet «puta vieja alcoholada» with which Pármemo regales the mention of *Celestina* (108). Other characteristics of Moner's «vieja barbada» may bring to mind details in the *Roman de la Rose*, such as «Ne fu mais ne n'ot si grant ire / Come il sembloit que ele eüst» (vv. 304-5) or «N'el n'avoit pas sa robe chiere: / en

maint leu l'avoit desciriee, / Con cele qui mout iert iriee» (vv. 316-8).

At this point some explanation is in order concerning the other characteristic we have mentioned above—that is the rhetorical function of the *auto de amores*. We may take our cue from none other than Bataillon himself, who perceives the uncanny if perverse talent of Celestina and some other personages of her ilk in using the discourse of reason in order to undermine reason's primary plan of safeguarding virtue and promoting the lofty aims of philosophy. Indeed, one of Bataillon's most insightful comments stems from the critic's reaction to the conversation between Celestina and Pármeno in Act I at the point when the former, in a state of utter exasperation, begins to taunt the latter and ridicule his naiveté. «¿Qué es razón, loco? ¿Qué es affecto, asnillo?» (126) the madam blurts out, venting her frustration. And Bataillon, attentive listener as perspicacious as ever, underscores in the speech «conformément à l'intention de l'auteur anonyme, le plus significatif blasphème de la vieille contre la morale et la raison, quelque chose comme le ¿*Quid est veritas?* de Ponce Pilate» (69). Then, with an epigrammatic declaration of his own, Bataillon epitomizes Celestina's rhetorical forte thusly: «Mais blasphème d'une vieille raisonneuse que sait faire pièce à la philosophie en lui ¿volant son outil?» (69). Soon later, in the same sententious tone Bataillon delivers yet another incisive judgment on the Satanic finesse of the madam's art of ratiocination:

Mais quand elle entre en action, rien que no soit rationnel et naturel dans son art de persuader; les sophismes don't elle l'agrément, en trahissant la raison, lui rendent hommage, comme l'hypocrisie rend hommange à la vertu. (69)

Do we need proof that the devil, as the bard would have it, «cites Scriptures for his purpose?»

This ingenious diabolical use of rhetoric figures prominently in the extant specimens of the *auto de amores*. In these the personifications of love and love's minions, allegorized agents of evil and purveyors of ill advice, provide a perfect example of those who, to paraphrase Bataillon, employ sophistry to betray reason and, all in one, pay to it their highest respect. After all, we may observe, the snake has all the lines, or so it seems. In Carrós's *Regoneixença*, the proverbial «snake»—it bears noticing—is Love himself, who is heard but not seen. In fact, by appearing simply as *La Veu* ('The Voice'), Love is converted into the epiphany of allegorized speech precisely in the function of specious argumentation. Carrós loses no time in outlining the thrust of an instructive altercation. The author's artistic alter ego, not unlike the protagonist of Escrivá's *Querella*, stands out in the plaintive, reproachful strains of the afflicted lover. In response, the stentorial *Veu* appeals to «aquella científica e venerable mare, antiga ex-

periència de tants autenticada» (162) and recalls famous couples, such as Jupiter and Ceres, Mercury and Diana, Orpheus and Euridice, Paolo and Francesca, among many other exemplary cases derived from mythology, the Bible, the *Divine Comedy*, and popular lore (164-6). Above all, *La Veu* conjugates an ingenious admixture of threats, entreaties and exhortations with a good dosage of roundabout rhetoric, intended to extol love as the principle of perfection and to convince the interlocutor that the great virtues of love are born of the will («voler»), not of abhorrence («avorrir»). The gist of the *La Veu's* speech may be appreciated in the following conclusion, no less convoluted than the rest of *La Veu's* discourse:

Mas, ¿per què jo testimonis invoque, ni vull, nomentant cascú per si dels enamorats, e lo poder e mirables actes d'amor recitant, sens fi turmentar-me? Tota la multitud quant fon, és i serà après que lo món és món, han amat, amaran, e amen: e tu, entre els quals est u sol, ans que la vista de l'enteniment fosses privat, jo t'he vist sens comparació alegre d'ésser subjugat a la sua senyoria. Doncs, si aquests, ensems ab tu tan excel·lents e virtuosos i d'així clars enteniments, que no d'hòmens mortals, mas quasi d'immortals déus eren les sues obres, d'ésser enamorats no refusaren, ans se glorificaven d'amar, és senyal que amor és perfecció; e si perfecció, és cosa deguda e raonable; si raonable, divina; si divina, benaventurada; si benaventurada, fa benaventurat: d'on se segueix que sia de voler, i no d'avorrir així com afermes e donar a entenre d'esforces. (166)

At first blush *La Veu's* speech seems cogent enough. It evokes the same sound Aristotelian principle that, according to Pedro Manuel Cátedra, lies at the foundation of the *Breviloquio de amor y amiçia*, a *tratado* by none other than Alfonso Fernández de Madrigal (El Tostado). Cátedra demonstrates that, in strict adherence to Aristotle's thought (especially as expounded in *Ethics*, Book II), El Tostado postulates that «non se causa el amor por costumbre de muchos actos, mas por naturaleza» (qtd. in Cátedra 30) and then evolves what Cátedra calls a «fenomenología amorosa... facturada con la ayuda de Aristóteles, Séneca y evidentemente, con la incorporación de juicios del Aquinate, entre otros» (32). Within the ample outreach of El Tostado's intertextuality it is not difficult to spot points of coincidence with Carrós's theories on love. *La Veu's* passage quoted above attests to a fundamental agreement with El Tostado's tenet concerning —to use again Cátedra's terms— «la bondad consustancial del amor» or «la bondad objetiva del amor» (32). El Tostado's *Breviloquio* reflects, to quote Cátedra yet one more time, «las posturas filosóficas de carácter neoplatónico, desde Dionisio hasta Hugo de San Víctor, pasando

por san Agustín» (32); and, we may add, Carrós is no less substantially indebted than is El Tostado to the mainstream of that Neoplatonic tradition.

Whatever consideration we may grant to this obvious verve of transcendence inherited from the Neoplatonic world view should not avert our attention from the less-than-edifying tenor of *La Veu's* oratory in Carrós's *Regoneixença*. *La Veu*, to be sure, professes with adamant conviction belief in such tenets as the aforementioned «bondad consustancial del amor» or, as Cátedra puts it, «la unidad de todos los sentimientos de amor (en términos dionisiacos, reunión de eros y ágape)» that, in Cátedra's judgment, inform El Tostado's *Breviloquio* (32). All in all, it is fair to say that, behind *La Veu's* staunch belief, lurks an insidious fallacy of the kind adumbrated in the very title of yet another influential treatise—the *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*—perceptively analyzed by Cátedra. Cátedra, who harbors some doubt as to whether the *Tratado* may actually be attributed to El Tostado, recognizes in that masterful essay the seminal issues that may be brought to bear on the discussion of the *auto de amores*. Following are the main points that stand out in Cátedra's analysis: 1) love's overbearing and uncontested hegemony justified in terms of Aristotelian theory as corroborated by experience in conjunction with reason («el aristotelismo en línea con especialistas como Boccaccio... cuando se concreta en la «experiencia» y la «razón» el reconocimiento del sumo poder del amor» [118]; 2) the use of consummate dialectic sophistry; 3) the unavoidable consequence of negating free will and putting the lover's reasoning faculty practically out of commission (118-9). It is well to ponder the relevance of these points by quoting directly Cátedra's key passage:

es posible abocar la doctrina con argucias dialécticas hasta llegar casi a una postura pesimista, como la de ciertos averroístas, Dino del Garbo, por ejemplo..., según el cual —empleando palabras del anónimo— «el amor non consiente en el arbitrio humano, mas nesçesidad nos apremia a amar la muger»..., con lo que se deja inoperante la capacidad racionativa antes del mismo enamoramiento, como en el caso de Juan Ruiz. (118-9)

By casting another brief glance at Carrós's *auto* we come to realize that at least one of the aforementioned three points is evidenced, as has been indicated, in *La Veu's* avowed reliance on the «antiga experiència de tants autenticada» (162). As for the other two points referred to by Cátedra, close analogues may be found in *La Veu's* deft sophistry that calls to mind the «argucias dialécticas» in the passage quoted above. In the light of Cátedra's comments not to be overlooked, of course, is the thrust of *La Veu's* effort to use sophistry—an exquisite version of ratiocination—to demolish the order of reason and to conclude that love proceeds from the



will, that is free will («sia de voler»). Yet, irony of ironies, *La Veu*, even while advocating free will, asserts all along the compelling necessity of love's absolute sway. *La Veu*, in effect, works out an ingenious version of «cómo al hombre es necesario amar».

The irony embedded in *La Veu's* fallacious «reasoning» is not lost on those critics who, not unlike Catedra, descry a connection with «el caso de Juan Ruiz» (see quotation above). The connection, as Catedra specifies, is with copla 167, vv. a-b of *Libro de buen amor*, in which, in Catedra's words,

al clasificar de «costumbre de mancebos usada / querer sienpre tener alguna enamorada»... llegaba Juan Ruiz hasta a identificar el *amor loco* (es decir, la pasión) con una suerte de *hábito* aristotélico, con el agravante de que el propio Aristóteles y sus seguidores diferenciaban *hábito* y *pasión* como cualitativamente diferentes. (71-72)

It is not difficult to see how Juan Ruiz's tongue-in-cheek distortion of the Aristotelian *ipse dixit* would be appropriated with sinister malevolence by the likes of Trotaconventos, Carrós's *La Veu*, *Celestina*, and who knows how many other surrogates for the Prince of Lies.

It becomes apparent, then, that the insidious fallacy, rendered humoristically by Juan Ruiz and echoed in countless ways by subsequent authors as illustration of malicious purpose, stems from the blurring of the distinction between *habit* and *passion*. Needless to say, Juan Ruiz as well as subsequent authors are on to the tricks of personages like *La Veu*, who, while insisting on «la bondad consustancial del amor», gloss over the vitiating effect brought about on the «habit» of love by inordinate passion, that is passion that remains insubordinate to the rule of reason. To set matters straight Juan Ruiz himself would, no doubt, direct us to a path of reason on his own terms. One may well envisage the moralizing «yo» of Juan Ruiz to instruct and admonish us all in one: instruct us that there is no «mal amor» because *amor* by its very nature is «buen amor;» admonish us that no impulse of Neoplatonic fervor —no matter how powerful— can prevent «buen amor» from deteriorating into «amor malo», love, that is, that is gone bad due to the morbidity connatural to the «lovers malady of hereos» in J. L. Lowe's happy phrase.

Evidently, the bond between *hábito* and *pasión* is very much at play in the *auto de amores*. Proceeding to another exemplary composition mentioned above, we discover that in Moner's *La noche* that bond degenerates into a collusion of unwholesome factors. In *La noche* the protagonist encounters *Costumbre*, an allegorical personage who turns out to be the ontological correlative of habit and passion combined. *Costumbre*, a term straight out of El Tostado's *Breviloquio* («costumbre de muchos actos») and Juan Ruiz's *Libro* («costumbre de mancebos»), epitomizes a process

of what we may call «syncretic allegorization». Eminently emblematic of vitiated passion, *Costumbre* encompasses various emotions presented in *La noche* in adherence with Aquinas's exposition in *Summa Theologica*.<sup>5</sup> Intriguingly enough, Moner's syncretic use of the trope closely parallels Juan Ruiz's portrait of *Codicía* in *Libro de buen amor* (coplas 217-372). This may be illustrated in an equation such as the following: Moner's *Costumbre* relates to the passions as does Ruiz's *Codicía* with respect to the seven capital sins.

It bears pointing out that, true to form, the primary technique Moner employs in the allegorization of *Costumbre* is, likewise, of a syncretic nature:

5. The most extensive treatment of the passions in *La noche* is provided by a prominent figure, appropriately called *Razón* (*La noche* 147-78). *Razón*'s main source is Aquinas's *Summa*, mainly Questions 25-48 of *la IIae*. Of course, we should not expect in *La noche* a compendium that reflects the completeness of Aquinas's disquisition. There is in *Razón*'s speech integrity in direct proportion to the essential details that Moner deems sufficient to bolster the metaphysical infrastructure of *La noche*. Naturally, the key to *Razón*'s psychological approach is the entire list of the passions, which Aquinas presents as follows:

And if we wish to know the order of all the passions in the way of generation, love and hatred are first; desire and aversion, second; hope and despair, third; fear and daring, fourth; anger, fifth; sixth and last, joy and sadness, which follow from all the passions, as stated in *Ethic.* ii. 5: yet so that love precedes hatred; desire precedes aversion; hope precedes despair; fear precedes daring; and joy precedes sadness, as may be gathered from what has been stated above. (25.3/6: 307)

(I quote by «question» and «article» [the first two ciphers separated by the period]. For this and subsequent quotes from Aquinas' *Summa* I make use of the translation by the «Fathers of the English Dominican Province». The second set of ciphers, separated by a colon refers to the volume and pagination of this translation. For full details see the bibliography below.)

In the actual treatment of the passions Aquinas varies the lineup somewhat and arrives at the following order of exposition with the corresponding loci of analysis (that is, the *quaestiones* and, in a few cases, the articles), the reference to which I include here in parentheses: love (25.2, 26-8), hatred (29), concupiscence (30), delight (31-4), pain (35-9), hope (25.3, 40.1-3, 5-8), despair (40.4), fear (41-4), daring (45), anger (46-8). Curiously, aversion, which Aquinas patently includes in his original list, later receives very short shrift and is designated as anonymous because

The passion which is directly contrary to concupiscence has no name, and stands in relation to evil, as concupiscence in regard to good. But since, like fear, it regards the absent evil; sometimes it goes by the name of fear, just as hope is sometimes called covetousness. For a small good or evil is reckoned as though it were nothing; and consequently every movement of the appetite in future good or evil is called hope or fear; which regard good and evil as arduous. (30.2, *Reply Obj.* 3/ 6: 351-2)

In *La noche*, *Razón* retains «aversion» and assigns to it a distinctive name (*aborrescimiento*). In addition, she maintains a strict parallelism: hatred is to love as aversion is to desire. All this is made quite evident in *Razón*'s own words:

El quarto personage que hallaste, segunda pasión del concupiscible acerca el mal, es el Aborrescimiento. Es hijo del Odio, como el Deseo del Amor; y de la misma manera engendrado. (*La noche* 165)

Thus, in the standardized modern spelling we come up with the following set of names for the allegorical personages and their corresponding passions as they appear, respectively, along the castle's stairway and in *Razón*'s all-important explication: *amor, odio, deseo, aborrescimiento, deleite, tristeza, esperanza, desesperación, temor, denuedo, ira*. As we can see, Aquinas's order of exposition is rigorously retained.

una donzella moça y hermosa en cabellos rubios y crespos. Trahía vestido un brial de terciopelo verde... No trahía otra cosa encima. Descubría los pechos toda desbrochada. Eran tan lindos qu'era maravilla. Vi que no me hablava sino que se reya. (*La noche* 88-92)

We cannot help noticing the diametric contrast between the depiction of the seductive maiden and that of *Vergüença*, «una mujer moça y hermosa, vestida como dueña honesta y honrada» (*La noche* 190), who becomes the protagonist's guide at a later stage of Moner's *auto de amores*. The point to be made is that, especially in the context created by the countervailing presence of *Vergüença*, *Costumbre* stands out as the vivid embodiment of a metaphysical entity, which, in turn, constitutes, in the final analysis, the manifestation of a synthesis.

Demonstrably, in the case of *Costumbre* Moner's allegory operates at different levels of intertextuality. Uppermost is the genetic link with the notion of «formae venustas», which Andreas Capellanus discusses in contrast with «probitas morum».<sup>6</sup> It is easy to see how this *venustas/probitas* interplay sounds out the leitmotif for Moner's *Costumbre/Vergüença* contraposition. Within Moner's subtext the leitmotif is echoed by the counterbalancing of other contrasting pairs. Some examples that readily come to mind consist of the opposition between two sets of factors of Augustinian vintage: in one case, «foeda libido» and «purus et sincerus amor» and, in the other case, «Philocalia» and «Philosophia». As Anna Crabbe explains, the sets are derived, respectively, from *De Ordine* and *Contra Academicos* by Saint Augustine (Crabbe 253-4). In all probability, at play here is, also, a reference to the encounter with *Continentia* described in Augustine's *Confessions* 8.11.25 (Crabbe 255). Aside from these abstract concepts, which Moner may have well inherited from Augustine and Capellanus through the mainstream of the cultural tradition, *Costumbre* derives its most captivating features, in all probability, from those Muses of Poetry, whom Lady Philosophy in Book I, pr. I of *De consolacione philosophiae* designates as «scenicis meretriculas» (6). These «stagey whores» or «hysterical sluts» —to borrow the respective translation of

6. In the following passage Capellanus associates «venustas» with the deceptive arts of women of which the young lover must be wary:

si mulieris videris nimia colorum varietate fucata, eius non eligas formas, nisi alia vice primo ipsam extra festiva diligenter aspicias, quia mulier in solo corporis fuco confidens non multum solet morum muneribus ornari. Sicut igitur in masculino diximus, ita credimus in muliere non formae tantum quantum morum honestatem sectandam. Cave, igitur, Gualteri, ne inanis te decipiat mulierum formae, quia tanta solet esse mulieris astutia et eius multa facundia, quod, postquam coeperis eius acquisitis gaudere muneribus, non videbitur tibi facilius ab ipsius amore regressus. Morum probitas acquirit amorem in morum probitate fulgentem. Doctus enim amans vel docta deformem non reicit amantem, si moribus intus abundet. (42-4)

Crabbe (249) and V. E. Watts (36)— are excoriated by Lady Philosophy for their destructive handiwork. Philosophy, who by her very presence completes a contrasting pair of the type essential in Moner's creativity, asserts that «[t]hese are the very women who kill the rich and fruitful harvest of Reason with the barren thorns of Passion. They habituate men to their sickness of mind instead of curing them» (36). By her own terms —the original reads «hominumque mentes assuefaciunt morbo» (6)— Philosophy underscores the sinister combination of habit (*hábito*) and lovesickness (*pasión*). True to Boethian lineage, *Costumbre*, Moner's distinctive version of a particularly enticing *meretricula*, «toda desbrochada», may be considered «scenica» ('stagey') in more ways than one. More about this later.

In order to recap our discussion, it is fair to conclude that Carrós and especially Moner fashion the *auto de amores* as an archetypal composition. In fact, in both Carrós's *Regoneixença* and Moner's *La noche* the composition is that of a compendium, a core text, which stands out for compact structure, intense and complex in its overall design. What is remarkable particularly, if not exclusively, in *La noche* is the deft articulation of two general trends, which may be described as follows:

- 1) the dramatization of the process of vitiation which turns *buen amor* into *amor malo*;
- 2) the reenactment of *psychomachia* in two modes: one pertains to the conflict that besets the lover, torn between reason and passion; the other evokes the strenuous battle on a moral ground and, metaphorically speaking, brings to mind the very «defensivas armas», mentioned, as is well known, in one of the authorial prefaces to *Celestina*.<sup>7</sup>

The point to be made is that in his *auto de amores* Moner delineates in bold strokes the quintessential characteristics and structural factors that would captivate the attention and imagination of Fernando de Rojas or any likely author of *Celestina*. Easiest to detect among these salient characteristics is what we may call, if we may use metaphorical language, a contrapuntal orchestration of motifs. In its general layout *La noche*, then, exhibits, as we have seen, a phenomenology of amalgamation and unmasking: the amalgamation of psychological and ethical dimensions; the unmasking of the fallacious rhetoric purloined by love's pernicious passion. Concurrently, that phenomenology plays out in accordance with a dialectic of counterpoint between love and reason, *costumbre* and *vergüençá*, integration and disintegration of the lover's sense of self.

7. The mention occurs in «El autor a un su amigo» (69-71). «El autor» laments the condition of his young «amigo», cruelly afflicted by love («cuya juventud de amor... cruelmente lastimada» [69]) and recognizes the dire need for those «defensivas armas para resistir sus [that is, love's] fuegos» (69).

All these intriguing features of Moner's *auto de amores* warrant, no doubt, an analysis well beyond the level of a cursory review. By pursuing this close study we discover that the most revealing aspect of Moner's insight resides in the exploration of various spatial dimensions. Moner's *La noche* becomes, in the final analysis, an artistic rendition of a metaphysics of space. A meditation on the spatial underpinnings of Moner's outlook on life and love—particularly from an egocentric perspective—promises to be well worth the effort especially for the light it may shed on the moralistic vein that, time and again, becomes evident in the composition of *Celestina*.

### *A Local Habitation: The Essential Stage*

A striking characteristic of Moner's handling of space in most of his allegorical compositions and especially in *La noche* consists in the way in which the author lends concreteness to the setting. In *La noche*, for instance, this process of concretization becomes manifest in not only the minute description of the rural surroundings of Torá, a village in the heartland of Catalonia, but also the specific references to the circumstances of the author's actual sojourn in the palace that the Duke of Cardona, the author's patron, owned in that village. Needless to say, the sundry details evocative of the workaday world create an eye-catching framework for the realm of fantasy pertaining to the allegory proper.

It bears pointing out that there is, to my knowledge, at least one significant predecessor for this aesthetic that Moner evolves from the articulation of fact and fiction into one plot. The predecessor is Francesc de la Via, another Catalan writer of no mean distinction if not so great renown, who flourished in Girona during the first half of the fifteenth century (Pacheco, Introducció 17-23). Within Via's literary production, masterfully edited by Arseni Pacheco, an ingenious parody of a legal suit, entitled *Procés de Corona d'Aur contra En Bertran Tudela* (Via 159-288), easily stands out. A simple juxtaposition of Via's and Moner's key works will bring to light a kindred reliance on what Pacheco, apropos of Via's *Procés*, broadly describes as «realisme literari» (Introducció 41) and defines as «prendre la realitat contingent i objectiva com a camp de referència de la ficció poètica» (Introducció 39). The fundamental significance of the coincidences—points of affinity—in both Via's and Moner's compositions resides, no doubt, in two pivotal notions—those that have to do, respectively, with the «vivència personal» (Introducció 39, 69) and «entorn vital» (Introducció 69)—which Pacheco intuits at the heart of Via's creativity. By this intuition Pacheco reaches a metaphysical level, which may be associated with the indissoluble bond between the «yo» (*vivència*

personal) and the «circunstancia» (*entorn vital*) at the core of José Ortega y Gasset's existentialist thought.<sup>8</sup>

It is well to ponder the relevance of Pacheco's insights in terms of Moner's own handling of space and allegory. While grappling with the difficulty of a «classificació lògica» of Via's oeuvre, Pacheco observes that

ajudaria a aquesta classificació la sensació de vivència personal que Francisc de la Via dóna als relats, l'esforç que fa per situar l'acció en un context real o aparentment històric i la individualització dels personatges i, en una paraula, la multitud de detalls que lliguen els poemes a l'entorn vital de l'autor. (69)

By the evocation of radical issues, such as the ones pertaining to Ortega's principles, these observations warrant our return to the seminal spatial factors, which, as we have seen, validate Moner's vision of *vivència* and *entorn*. To shed further light on the fundamental metaphysical subjects shared by Via and Moner, we may look, also, into some meditations by not only Ortega y Gasset but also Gaston Bachelard, yet another influential thinker of our times. Particularly pertinent is the topic that John R. Stilgoe focuses upon in his enlightening critique of Bachelard's epoch-making study, entitled *Poetics of Space*. The following remarks provide a workable definition of a topic which holds great interest for us here:

This book opens its readers to the titanic importance of setting in so much art from painting to poetry to fiction to autobiography. In *The Poetics of Space*, Bachelard reveals time after time that setting is more than scene in works of art, that it is often the armature around which the work revolves. He elevates setting to its rightful place alongside character and plot, and offers readers a new angle of vision that reshapes any understanding of great paintings and novels, and folktales too. His is a work of genuine topophilia. (x)

Arguably, Moner provides an eminent rendition of various manifestations of this «topophilia» à la Bachelard.

In the case of *La noche* there is an extraordinary item that brings into focus the metaphysical overtones and multiple epiphanies of space I have been alluding to all along. The item in question consists of a large woodcut illustration, which occupies an entire folio (see A2v) of the *editio princeps* of 1528 (see Illustration 1, p. 136).<sup>9</sup> The most obvious feature of the

8. For a comprehensive definition of *yo* and *circunstancia*, the well-known mutually complementary principles in Ortega y Gasset's metaphysics, see Borel 37-76.

9. The *editio* is one of the two primary texts—the other being ms. Vaticanus Latinus 4802—upon which I have based my edition of Moner's works. For a detailed description of these texts, see Cocozzella, *Introducció* 86-95, and *1 Introducció* 65-82.

magnificent woodcut consists of its representation of a castle, a massive edifice surmounted by five imposing towers. Four of these demarcate the respective corners of what can be best visualized as a rectangular enclosure of high, sturdy walls. Tallest of them all, the fifth tower rises at the center as the keep (*la torre de homenaje*) of the entire fortress. For the sake of completeness we will not fail to mention that the castle proper is surrounded by a circular wall, which provides an added barrier at the outer limits of the moat.

It does not take a prolonged study to support, at the very least, the hypothesis that the castle depicted in the woodcut provides, for the plot of *La noche*, a stage of a very special kind. Such a castle reminds us, unmistakably, of the grandiose *castillos* and *rocas* (*castells* and *roques* in Catalan) that became a *sine qua non* in the elaborate religious and civic celebrations, widespread throughout the Castilian and Catalan domains during the late Middle Ages and particularly in Moner's lifetime. As is well known, the pomp and circumstances of these festivities find memorable analogues in *Tirant lo Blanc*, the novel by Joanot Martorell and Martí Joan de Galba, among other famous and not-so-famous literary masterpieces, whether written in Castilian or Catalan.<sup>10</sup> The episode of *Tirant* that, precisely because of its «theatrical» nature, has attracted considerable attention on the part of the critics (Peter Coccozzella, Francesc Massip, Joan Oleza Simó, to name but a few) deals with the festivities attending upon the wedding of the English King and the French Princess (chs. 41-55). Oleza Simó effectively underscores the strict correspondence between historical occurrence and fictional account. This critic states:

El relato de *Les festes d'Anglaterra* abarca un complejo conjunto de espectáculos ensamblados en la fiesta y circunstancia, las bodas del Rey. Se trata de espectáculos bien conocidos de los estudios del fasto en toda Europa, y reproducen un modelo que llegó a ser canónico: la gran procesión, con sus «moltes maneres d'entramesos», su castillo sobre ruedas, sus frecuentes paradas para presenciar nuevos espectáculos, los banquetes, las danzas y momos, la imposición de la caballería, las numerosas justas y torneos, y finalmente una ya tradicional —por entonces— representación del asalto a un castillo alegórico de Amor y la visita a una tan sorprendente cuanto espectacular roca escenográfica. (323)

In much the same vein Massip concentrates on the castle of Love (*roca de Amor*), minutely described in chapter 53 of *Tirant* and adduces abun-

10. For an indispensable orientation on the *Tirant* see Riquer, *Història de la literatura catalana* 2: 632-721.

dant evidence to demonstrate that the mechanical devices built in that *roca* are not any different from the ones «commissioned by the royal house of Aragon in order to celebrate the coronation of Martí l'Humà in 1399 and of Ferran d'Antequera in 1414» («Topography and Stagecraft in *Tirant lo Blanc*» 88).

There can be little doubt, then, as to the inspiration that Moner's fertile imagination derived from the pageantry sponsored by the church and the court on various occasions. Take, for instance, the Corpus Christi processions, replete with miscellaneous theatrical performances, which, as Charlotte Stern shows, were prevalent no less in Spain than they were in England and France (21-2). Of course, Moner had every opportunity to witness these processions as, in all probability, he witnessed the spectacular display accompanying the marriage of the King of Naples with Juana, daughter of Juan II de Aragón, in Barcelona on 28 July, 1477 (Cozzella, *1 Introducción* 7).<sup>11</sup> Indeed, judging from contemporary descriptions, the latter event does not pale by comparison with the chivalric splendor evoked by the ingenious pen of a Martorell or a Galba.

Our discussion of the iconography of the castle has now reached a turning point. Our attempt to contextualize the semiotics of the woodcut illustration within a wide socio-cultural context should not cause us to lose sight of the pregnant issues of «topophilia» alluded to above. One such issue of primary import has to do with the radical shift from communal to private space. Moner —we have come to realize— transforms the theatrics of public ceremonial into a spectacle of a markedly individualistic nature. In *La noche* the castle is converted into the *locus* of ultimate privacy —the privacy of psychic space and soulful place.

We begin to see that the *locus* of *La noche* evolves into a «local habitation», to borrow Shakespeare's term, attributable to drama in the etymological sense of emblematic, exemplary action. In the final analysis, what transpires from the woodcut or, to use the Spanish term, the *grabado* of *La noche*, is a sense of condensed action, primordial dramatic performance, represented by the gestures, stance, and expression of the three human figures and by the appearance of the threatening eagle, the animal also depicted in the ensemble. In other words, by their countenance and demeanor and by their position in relation to one another, the three humans highlight the quintessential play —a *comedia* or *tragicomedia*, as the case may be— frozen in time. In the play we may recognize the traces of a primary plot, which unfolds at two levels, situated, respectively, in a foreground and background area. In the foreground we find a man and a woman engaged in conversation; in the background we plainly see a man poised to walk in an upward direction. There are two aspects of signifi-

11. For a complete description of this memorable event, see Durán y Sanpere and Voltes 2: 55-60.



cant contrast that immediately strike out attention and invite further investigation. The first consists in the considerable difference in dynamism between the two levels of the plot: stationary in the foreground, quite motion-oriented in the background. The second contrasting aspect has to do with the apparel of the male figures. While the man in the foreground is fully clothed, his counterpart in the background is revealed in a state of undress from the waist down. His portrait exhibits a curious rendition of below-the-belt anatomy and suggests an unabashed exposure of rampant genitalia.

The twofold plot implicit in the *grabado* requires some basic explanation, easily derived from the text of *La noche*. The woman is, of course, *Costumbre*, the «donzella moça y hermosa», to whom we have had occasion to make reference already. The two male figures represent, no doubt, the authorial persona in his two fundamental roles, respectively, in the act of talking (with *Costumbre* and, by extension, with the eleven passions) and walking up the stairway. The pile of burning sticks we see in the *grabado* reproduces, as faithfully as possible in a depiction of this kind, the written account: «en el patio, en medio del qual ardía un fuego de muy grandes llamas» (*La noche* 86). In addition, the first-person narrator voices the following observation: «Lleguéme más al fuego y vi qu'era de tea. Tomé un tizón entre muchos y con su lumbre fuy por todo el patio hasta tanto que llegué en una portesuela cerrada» (*La noche* 86-7). Even though we may not expect one-hundred-per-cent accuracy, we do find in the *grabado* suitable correspondence for the bonfire of resinous wood (*fuego de tea*). Also, plainly visible in the background is the torch in the hand of the walking individual among other particulars (such as the door and the spiral stairway), mentioned by the same narrator:

Las oras, sin más, puestos los ojos en tierra, entré por la puerta, la tea ardiendo en la mano, y vime al pie d'una escalera cubierta que venía rodeando. (*La noche* 93)

Even in a summary review we should not fail to take into account the blatant presence of the menacing eagle, whose violent intervention the narrator decries in no uncertain terms:

Mas mi dicha, que siempre más me desdicha, truxo, no sé de dónde, una águila caudal —creo qu'era— pero d'escandalar. Y me asió, hiriéndome con sus uñas tan cruelmente y con tanta furia que en tierra me derribó. (*La noche* 201-2)

We are left pondering the ironic overtones emanating from the jarring epithet: «águila d'escandalar». In its variant *escandallar*, common to both Castilian and Catalan, the verb means 'to plumb or sound depths.' So, the noble bird, far from affording the disappointed narrator the exhila-

rating experience of a soaring flight, causes him, rather, to plummet precipitously to the ground. The *grabado* recaptures the whole nightmarish incident to great dramatic effect at the moment when the narrator and the swooping eagle stare at each other fixedly, bewildered the one, ferocious the other. Yet another item not to be overlooked is the picture of the resplendent sun added at the upper right-hand corner of the *grabado*. This is, we realize, an allusion to *Costumbre's* amazing dress, «un brial de terciopelo verde», on which we find embroidered «unas luzérmigas muy naturales» and the following inscription:

Quando el sol de la doctrina  
falta en los grandes y grey,  
yo soy tenida por ley. (*La noche* 90)

A full explication, which we cannot go into here and now, would have to consider why the intruding eagle obstructs the vision of «el sol de la doctrina» from Moner's torch-in-hand persona.

### *Space, Roles, Personages*

The explication of the *grabado* has special bearing, as we have seen, on the double role of the protagonist, Moner's artistic alter ego. Fraught with complexity and replete with potential insight into Moner's esthetic enterprise, the issue of *desdoblamiento* calls, naturally, for further discussion. We may take our cue from Josep Lluís Sirera, who, in the course of his analysis of Escrivá's *Querella*, comes upon a close parallel to the contrapuntal orchestration we have discerned in *La noche*. For aspects that, predictably, a student of Moner's works would deem of great interest, we may look into the following excerpt from Sirera's astute commentary:

Si Escrivá se muestra tan cuidadoso en la construcción de la estructura de su obra, no se despreocupa por ello de otros aspectos del relato, como pueden ser la disposición alternante del verso y la prosa, el juego de los cambios de tiempo y las diferentes perspectivas de la narración. Aspectos todos ellos, además, que muestran una profunda interrelación en función de un sistema dual de contraposiciones. («Una queixa ante el Dios de Amor» 262)

Here we can touch upon only a few nuances of Sirera's subtle explication of this «disposición alternante» and «sistema dual de contraposiciones». On the one hand, Sirera leads us to appreciate an ingenious intertwining of the strands of past and present in the plot of the *Querella*. After observing that the latter, «[e]scrita desde un presente expresado en pasado, nos remite a un pasado desarrollado en presente», Sirera points

to a similar temporal texture evidenced in *Siervo libre de amor*, a novel by Juan Rodríguez del Padrón, a Galician author of the first half of the fifteenth century («Una queixa ante el Dios de Amor» 263). On the other hand, Sirera confronts us with the intricate web of contrasting impulses he distinguishes within the turbulent inner world of the protagonist, perceived now as an omniscient narrator, now as a naïve participant in a protracted, often plaintive dialogue.

It is clear, then, that Sirera's incisive comments enhance our understanding of Moner's aesthetic. We may observe that they serve as a springboard for a comparative study between Escrivá's *Querella* and Moner's *La noche*. Such a study may well start with a direct quote from Sirera's summary statement concerning the *Querella*. The following sample is especially suited to our purpose:

En perfecta correspondencia con los procedimientos alternantes aquí indicados, la obra ofrece una doble perspectiva: por una parte, el autor deviene narrador omnisciente, en tanto en cuanto la acción se desarrolla fundamentalmente en su subjetividad; el autor narrador es entonces el protagonista de la acción desarrollada en el plano narrativo-descriptivo (recordamos en prosa y en pretérito). Por otra, el autor deviene el protagonista —Enamorado, Caballero, Autor, Poeta, o como quiera que deseemos llamarlo— de las diferentes situaciones dialógicas que tienen lugar en la obra; protagonista, por otra parte, con un nulo dominio (y, consecuentemente, incapaz de conocimiento) de la situación: ni frente al Dios de Amor ni frente a la Dama acierta a desarrollar otra estrategia que la de la exposición de su dolor, o —peor todavía— de sus reproches. («Una queixa ante el Dios de Amor» 263)

Now, with the help of the *grabado*, we may try to find out how Moner adapts to his own artistic plan the very same functions of the protagonist, so effectively dramatized by Escrivá. A close look at the figures already identified in the course of our meditation on the *grabado* leads us to propose that the fully-dressed man in the foreground, even while retaining the primary role of narrator, takes on a triple function. First, he voices the narrative in the past tense. As an example we can do no better than to quote the preamble of the eventful incident that occurred in the town of Torá:

El llunes que los muy illustres Señores —el Conde y Condeça, mys Señores— partieron de Torá para Teroja, tuve de quedar en casa de Su Señoría dos días. Y como

por el ausencia de tales y tantos me pareciesse la villa robada, el siguiente día, martes, poco antes que anoche-ssiesse, sallíme por la puerta, camino de la ribera abaxo, con desseo de verme en lugar que, sin temor de ser mal jugado, pudiera desvelar mis males porque la soledad a los muy congoxados da licencia de cosas que la compaña no haze. (*La noche* 73-5)

Secondly, the same incarnation of Moner's persona addresses directly Joana de Cardona, the lady to whom the author dedicates *La noche*. The address obtains not only in the dedication proper («Egrecia Señora: Los bienes que en Vuestra Señoría se acojen no es mío presumir de contallos, mas qualquier es obligado a confessaros éstos: linage real tan noble y tan claro que no sé quýen a quál es más en cargo, Vuestra Señoría a él ho él a Vuestra Señoría...» [67-70]) but also, now and then, throughout the narrative, as in the following case:

Estas y otras muchas cosas pensando, caminava siguiendo la ribera —no porque yo me guiasse— pero la tierra fragosa y la ora escura m'estrechava la vía. No crea Vuestra Señoría que tuviesse pensamiento de volver a la villa ni gana de yr adelante, sino que, descuydado de cada cosa salvo de aquella que tal me haze, no sé cómo m'entré en un muy hondo barranco lleno de abrojos. (*La noche* 77-9)

Thirdly, the authorial persona in question expresses himself with notable emotional force in numerous monologues and dialogues, which we will have occasion to consider appropriately in due time.

Evidently, in all three functions Moner's protagonist matches the aspects of subjectivism Sirera underscores in Escrivá's lover. Time and again, in *La noche* telltale signs come to light of what we may call the narrator's relative omniscience, if we may indulge in paradoxical labels. Basically, we are dealing with the authorial persona, who, to borrow again Sirera's words, «deviene narrador omnisciente, en tanto en cuanto la acción se desarrolla fundamentalmente en su subjetividad» («Una queixa ante el Dios de Amor» 263). Concurrent with this dubious status of omniscience no less evident in *La noche* than in the *Querella* are the ignorance and naiveté that emanate from the aforementioned *subjetividad*. It may be said, nevertheless, that, in contrast with Escrivá, Moner portrays the lover's ignorance to be commensurate to a reckless disregard of elemental ethical principles, such as the ones that stem from the age-old tradition of Stoicism. In fact, Moner's protagonist is subjected, unbeknownst to him, to a systematic exploration of human conduct sorely in need of governance in accordance with the tried-and-true Stoic imperative of self-con-

trol. To put it differently, right up to the moment in which he is met by Lady Reason, Moner, qua ignorant lover, undergoes a trial conceived in a Stoic manner and enacted, allegorically, in a pugnacious altercation with the eleven passions. Ignorant as he is, the protagonist of *La noche* is absorbed body and soul in the hopeless struggle with those agents that in Greek and Latin antiquity were called, respectively, *pathoi* and *affectus*, and Moner himself, depending on whether he writes in Catalan or Castilian, designates, correspondingly, as *affeccions* or *furias*.

For the sake of our comparative study we must not fail to notice that the plot of *La noche* progresses in a fashion that distinguishes it from Escrivá's *Querella*. At the point in which the protagonist of *La noche* feels harassed and discomfited, a sudden change occurs. The protagonist advances from the realm of *Costumbre* to that of *Razón*. Concurrently, a significant shift is effected in the lover's condition: he moves from ignorance to enlightenment. Just as the struggle with *Costumbre* and the retinue of *furias* evokes a Stoic background—a Senecan meditation on human conduct gone awry (*La noche* 88-147)—the encounter with *Razón* evolves into the assertion of an Aristotelian-Thomistic outlook. And it is, after all, from this outlook that *Razón* expatiates on the psychological principles that undergird the Scholastic ethical system (*La noche* 150-78).

These general considerations may be scaled down to the specifics of the aforementioned distinction between Escrivá's *Querella* and Moner's *La noche*. Sinera helps us identify the fundamental issues at play when he not only touches upon the lover's ignorance but also calls into question the possibility of diagnosing the lover's condition from an objective point of view. Thus, Sinera states that

Su [the lover's] ignorancia en esos momentos es total, a todos los niveles; si bien el desenlace de la situación no constituye degradación objetiva, sino más bien la reafirmación de su estado doliente, que fluye indiferente al tiempo. («Una queixa ante el Dios de Amor» 263)

In response to this, we may affirm that in *La noche* there is a display of an entire phenomenology of a *degradación objetiva*. Besides, the *ignorancia* of Moner's protagonist is qualified, poignantly, by that lover's sense of his own moral degradation at different degrees of awareness.

From the beginning that lover shows himself to be rather self-conscious about his depravity. Even before the massive frame of the castle comes into view, the startling sight of the flock of bats («más de dos mil» [*La noche* 8]) arouses his worst apprehensions of losing his soul. Thus, the narrator vents his anxiety in the following confession to the revered Joana de Cardona:

Y por no mentir a Vuestra Señoría, hazíanme más temor que dolor. Como quiere fuesse, yo quisiera ser en

Torá, no por amor de la vida del cuerpo, mas por miedo de perder la dell'alma. —La causa: mi consciencia mal limpia de pecado porque la pena sigue la culpa como las arenas el agua. (*La noche* 81-2)

Also, there are indications of the hypersensitivity, at the subconscious level, to omens of a moral catastrophe. There is, for instance, the moment of the lover's fall after the encounter with *Ira*, last in line among the eleven passions that have been appearing before him. The narrator, already prostrate by effect of the heated exchange that, considering the personage involved, may be appropriately described as «irate», cannot resist the compulsion to recount his vain attempt to regain composure:

En esto [Ira] me dio la mano. Yo me quise levantar y tropescé de manera que me cajó la tea en tierra y se desramó toda. Yo la quise juntar, mas no pude sino una poquita que poco alumbrava. (*La noche* 147)

By now the protagonist has reached the lowest ebb in *la noche oscura del alma*. Yet, as we have suggested, his *omnisciencia* is relative; and so is his *ignorantia*. Though too frustrated and confused to be fully aware of his condition, he is alerted, all the same, to the premonitions inherent in his paradoxical situation. The paradox, to put it in a nutshell, is the improbable alternation of apparent rise and actual fall. By this time the narrator cannot help being disabused of the false impression that he is walking up the winding stairway when, in reality, he is falling deeper and deeper into the pit of despair verging on suicide. Not surprisingly, a cry imbued with death wish resonates in the bleak mind-scape of one who is bound toward perdition:

—¡Por Dios, Señora, no más! Yo te suplico que la memoria no me represente cosas que no puedo soffrir. Y abaste lo que hasta aquí has contado. Con lo que a mí no me olvida. Si quieres ver la señal que dizes, yo te prometo que la daré presto y tal que será conforme a la grandeza de la causa. Y conoscerás que no fuy insensible porque dará testigo de lo presente y passado. (*La noche* 146)

Beyond self-conscious and subconscious intimations of dire consequence, the protagonist, eventually, is stirred to full consciousness about his culpability. This comes about by virtue of a wake-up call delivered by none other than *Razón* in a tone of somber admonishment: «tu ignorancia es grande y la necesidad mayor» (*La noche* 150). The chastisement segues with some terse explicatory comments on the castles itself: «Esta casa y fortaleza se llama Vida Humana. La verdadera bienandanza d'ella es el mérito y la malandanza, la culpa» (*La noche* 150). *Ignorancia* and *culpa*:

Razón could not have chosen terms more appropriate to encapsulate the radical differences between Moner's and Escrivá's presentation. There is, nevertheless, a prevailing harmony over and beyond the notes of discord. The *raison d'être* of this harmony may be perceived in yet another aspect which Sirera distinguished in Escrivá's *Querella*. Sirera sees the lover's situation epitomized by an overwhelming mood of failure and «la mayor desesperación posible» («Una quexa ante el Dios de Amor» 262). Above all, the structure of *Querella* is determined, as Sirera shows, by the overarching design of the anticlimax: «La sensación de fracaso unifica toda esta situación, cuyo valor anticlimático resulta evidente...» («Una quexa ante el Dios de Amor» 262). Needless to say, the gist of Sirera's sagacious comments may be applied, *mutatis mutandis*, to the situation of Moner's lover in *La noche*.

The issue of the anticlimactic design offers as good a base as any for further meditation on the «topophilia» of *La noche*, so eminently recaptured, in an intensified mode, by the *grabado*. In the light of our recent discussion on the *castillo*, we realize that a very significant, if not the most significant, spatial determinant in *La noche* is symbolized, in the *grabado*, by the position and concomitant attitude of the stair climber and the eagle with respect to each other. The eye contact between the two figures proves to be an arresting detail, indeed. The hopeful, earnest look on the man's face meets with the glowering countenance of the bird. The ascending movement of the one is abruptly halted by the descending assault of the other. Here the intervention of the *águila d'escandalar* has an effect diametrically contrary to that produced by the eagle in Dante's *Purgatorio* (9.19-33) or in El marqués de Santillana's *Infierno de los enamorados* (vv. 537-44). Far from an experience of ultimate catharsis and liberation evoked by these two outstanding literary examples, in *La noche* we witness the abortion of a strenuous effort to rise above the dark abode of the passions into the sunlight of sound doctrine (*el sol de la doctrina*). Moner's eagle, then, sets the *ne plus ultra* of the aforementioned *infierno de los enamorados* or the *cárcel de amor*, to use, as the author of *Celestina* would put it, another «palabra preñada». Consequently, that inescapable eye-contact between man and beast demarcates the unsurpassable boundary between inner and outer space.

These spatial coordinates so cleverly exploited by Moner for theatrical purposes underscore a fundamental contrast, evinced in the three main specimens of the *auto de amores* discussed above (specifically: Escrivá's *Querella*, Moner's *La noche*, and Carrós's *Regoneixença*). While the first two *autos* give ample evidence of a palpable mood of dejection and overall anticlimactic design, the third composition exhibits a plot that builds up to an unmistakable happy ending. In the definitely «climactic» denouement of *Regoneixença* (see pp. 180-2), the protagonist is afforded the joy-

ful foretaste of a mystical beatific vision—an experience that is out of the question for the protagonists of both *Querella* and *La noche*.

In line with the anticlimactic mode some corollaries stand out as functions of the eagle's disconcerting apparition in *La noche*. Moner's *deus ex machina* converts the position of the protagonist into a treacherous psychological and moral quagmire. The disappointed lover realizes that, contrary to his expectations, it is not enough to have progressed from ignorance to knowledge. Even the full instruction – or indoctrination, as the case may be—he receives from *Razón* (*La noche* 150-78) does not avail him in his zealous ascent to the contemplation, so fervently desired, of the eternal verities. Though well prepared intellectually, Moner's lover ends up, morally speaking, woefully ill-equipped. Strictly off-limits to him remains, therefore, the castle's keep, abode of *Verdad*, Lady Truth, enshrined in all her splendor as an epiphany of the Creator Himself. One can hardly imagine a more drastic divergence from the enticing panorama painted in Carrós's *Regoneixença*. Moner's perspective on the lover's journey does not include the sighting of the supreme source of light. Hence the obstructive eagle, presented conspicuously in the *grabado* in the direct line of vision between the illuminating sun and the lover, unsuspecting wayfarer in life's journey.

On a further note concerning the corollaries we have already called attention to, the descent of the *águila d'escandalar* may be seen in direct or inverse correlation with the flight motifs that abound in Castilian and Catalan literatures of the late Middle Ages. For an example of direct correlation, we may cite the horrific scene of the *rocho* conjured up on the *Prólogo* proper of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: that mythic bird—the author of the *Prólogo* tells us—is wont to lift entire ships way up in the sky only to drop them to the inevitable consequences of a fateful crash (see ed. Russell 199). Obversely, we are reminded of the dizzying heights of the *caza de amor*, the soaring mystical flight, for which Dámaso Alonso provides an unforgettable study («La caza de amor es de altanería»).

### *The Pragmatics of a Theatrical Representation*

The various issues of our present discussion—especially those pertaining to spatiality and the roles of some prominent personages—must be brought to rest upon one fundamental question: the suitability of *La noche* in particular and the *auto de amores* in general to a theatrical representation. The ample scope of the question extends to significant literary developments that come to a head in the composition of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. To put it differently, the question has to do with some salient aspects of the cultural tradition that nurtured and inspired the genius of the author or authors, as the case may be, of the *Tragicome-*



*dia*. Specifically, it may be argued that *La noche* confirms the theatricality of the *auto de amores* and, thus, adds to the evidence that scholars —Fernando Lázaro Carreter and Josep Lluís Sirera, for example— have recognized already in such works as Cota's *Diálogo* and Escrivá's *Querella*. Also, it may be shown that the evidence yielded by *La noche* underscores precisely those outstanding features of the *auto de amores* that are ready to be intergrated into the structure of the nonpareil *Tragicomedia*.

As for its theatrical nature, Moner's *La noche* warrants close comparison with Escrivá's *Querella*. In light of Sirera's informative study on Escrivá's masterpiece, it becomes clear that *La noche*, also, typifies the theatrical representation that, according to the data adduced by Sirera and others, had been shown on various and frequent occasions in town squares and palatial halls for generations before Moner's lifetime. Prominent members of the nobility provided, as Sirera reminds us, the generous sponsorship and suitable seignorial venue for those representations. Sirera recognizes these worthy patrons of the theater at the highest ranks of the aristocracy not only in Valencia (the likes of the Condes de Oliva, the Duques de Gandía, the Duques de Calabria) but also in Rome (the Borja papacy) and Naples (the Aragonese dynasty) («Una quexa ante el Dios de Amor» 268).

It is reasonable to surmise that *La noche*, for its part, reflects the vibrant cultural life of the author's own urban community. Naturally, in Moner's case the spotlight falls on the highest echelons of Barcelonese society. On the ground that Moner's close ties with both the royal court —of Juan II de Aragón— and the Cardona household have been well documented, one may deduce that Moner had in mind specific locaties in which *La noche*, or at least works kindred to *La noche*, were in fact presented.<sup>12</sup> Doubtless, Moner was familiar with concrete examples of the type of *espacio*, described by Ferrer Valls in the following terms:

En el ámbito restringido de los palacios el espacio real transformado en espacio teatral es la sala o el patio, que entoldado e iluminado queda convertido en un gran salón palaciego, apto para acoger un elevado número de espectadores. (311)

There are strong indications that, indeed, Moner was keenly aware of sundry instances in which the transformation involved in that «espacio teatral» was determined by circumstances very similar if not identical to the ones so conscientiously described by Ferrer Valls. Ferrer Valls includes reference to the special arrangements concomitant with the *entremés*, a relatively short sketch, which though originally programmed as an in-

12. For a sketch of Moner's biography see *Introducció* 9-28 and *1 Introducció* 3-38.

tegral part of the banquet itself, eventually evolved into an independent format (311).

Interestingly enough, one of Moner's compositions, probably one of his earliest, is a mummery («momeria» or «momaria» in the basic texts), closely related to the *entremés* and those other «entretenimientos», which, in Ferrer Valls's words, «tienen lugar en otros momentos de la fiesta, generalmente después del banquete, vinculándose a bailes y danzas» (311).<sup>13</sup> Moner's *Momería* fits nicely within the context depicted by Ferrer Valls. Needless to say, countless kindred pieces could be encompassed within that context. Unquestionably, what lends Moner's composition a place of distinction is its epigraph, that is the long introductory inscription that appears, with some respective variants to be expected, both in the *editio princeps* of 1528 and in the fifteenth-century manuscript. That epigraph, which functions as a veritable stage direction, affords a rare, if not unique glimpse into an actual staging and performance. The *mise en scène* envisaged by Moner consists of a huge structure (probably of wood), shaped in the guise of a swan. Through an opening in the middle of its frame, the gigantic bird dislodges a group of six courtiers in somber attire, who immediately take to the floor and begin to dance at the slow rhythm of a sad melody. Each of the men so sadly countenanced («los gestos cubiertos de velos negros») wears a cap (described in their totality as «sombrarretes franceses»), surmounted by a black feather, on which a motto of two or three verses, different in every case, is attached. Besides the customary epigrammatic stanzas of the six mottoes, the verbal component of the otherwise musical program includes three poems (*coblas*), each comprising twelve octosyllabic verses. Incidentally, the stanzas do not exhibit a regular rhyme scheme. Apropos of the three poems, the stage direction clearly states that they are carried, without indicating exactly how, in the beak of the swan («Traía el sisne en el pico las siguientes coblas»). Also, there are explicit indications that, in the course of the program, the three *coblas* will be read to the ladies in the audience («dressadas a las damas y leídas»). We can only guess whether this is a reference to the respective *amadas* of the six lovers that have just come out of the swan's belly.

A review of *Momería* shows, then, that Moner was interested in the theater. Obviously, he was not averse to making his own contribution to a type of spectacle that was very much in vogue in his society and, therefore, must have been no less popular in Barcelona than it was, as Sirera points out, in Valencia. In fact, *Momería* constitutes, it bears repeating, a record of an actual performance. In view of the particular circumstances of Moner's career, it becomes evident that at least two sites were read-

13. For a text of Moner's *Momería* see 1 OC 154-7, and *Teatro castellano de la edad media*, ed. Ronald Surtz 145-9.

ily available in Barcelona for that performance: the royal palace and the mansion of the Cardonas.

Plaça del Rei, to this day one of the most recognizable spots in the city of Barcelona, is associated with yet another memorable occasion in Moner's literary career. The occasion informs Moner's longest extant Catalan poem, entitled *Bendir de dones* (Oc 179-211). *Bendir*, which contains 580 verses (heptasyllables in the Catalan system of scansion), turns out to be, in many ways, eminently theatrical, even though it may not seem so to the reader at first blush. For one thing, the poem recaptures from the very start the magical moment at which the metamorphosis, already analyzed by Ferrer Valls, is brought to effect from «espacio real» to «espacio teatral». In the exordium of *Bendir* the spatial transformation parallels the transition from the everyday world to the realm of the allegory.

*Bendir* opens with Moner's oblique reproach to his lady for the cruel treatment she inflicts on him. By harping upon the homologous terms «estranger», «stranys», «stranyes» in the first four verses, the author calls attention to the absurdity of his situation. Speaking in the first-person voice of the afflicted, scorned lover, the poet muses on the strangeness of his suffering, which prompts his strange tenacity in recounting strange happenings:

L'estranger dolor que-m liga  
 a ley que may es legí,  
 pus dóna strana fatiga  
 que stranyes coses vos diga,  
 no us maravelleu de mi... (Vv. 1-5)

He insinuates that, under the circumstances, the incredible event he is about to recount should not come as a surprise to the lady or to anyone else. After this preamble, which takes up the entire first stanza, the poetic voice shifts into the narrative in the past tense. Still addressing the lady, the first-person narrator reminds her of his recent visit with her on a late Saturday evening. He confides that, after the visit, perturbed as he was by the pains of love, he decided to take a stroll in the area surrounding the Cathedral. There he was startled by what sounded like the din produced by a riot. He heard confused loud noises and shouts coming from the nearby Plaça del Rei. Soon the narrator was able to see with his own eyes that the hubbub was caused by a motley group of amazing individuals —«gents molt principals» (v.28)— whose names he proceeds to list one by one. The effect of the long, cut-and-dry list —it includes twenty names crammed into one stanza (the fourth one) of ten verses— should not be underestimated. The individuals in question are allegorical: Envy, Treachery, Shame, Poverty, and so forth. The aforementioned effect manifests itself in an extraordinary literary feat at the point at which the

author's persona sets foot into the Plaça and intermingles, straightaway, with the redoubtable personages:

En la plassa entrí molt va,  
mas no haguí més dins lo peu,  
que Pobresa m'envià  
son fill que mal engendrà,  
lo nom del qual es Menyspreu. (Vv. 41-5)

What we witness here is the blurring of the boundaries between two planes in the narrator's discourse. These may be called, respectively, historical (referring to the primary strands of the plot pertaining to the narrator's workaday world) and imaginary (referring to the realm of the allegory proper). This crossing of boundaries in *Bendir* brings to mind a similar phenomenon illustrated in *Tirant lo Blanc* by the extraordinary visit of King Arthur and his sister Morgana at the court of Constantinople (chs. 189-202). The intermingling of personages we have seen at Plaça del Rei is patently analogous to the interaction, at said court, between, on the one hand, the Emperor and his entourage (including the superman Tirant) and, on the other hand, the two formidable legendary figures (Arthur and Morgana). The point to be made is that the parallelism between the *Bendir* episode and its counterpart in *Tirant* rests, ultimately, upon theatrical grounds. Evidently, we are brought back to the notion of «espacio teatral» discussed above. In view of that parallelism a conclusion may be drawn in corroboration of those studies —especially the ones by Riquer (*Aproximació al Tirant lo Blanc* 150-6) and Massip («Topography and Stagecraft» 98-102)— that interpret the King Arthur episode as the performance of an *entremés*. The conclusion stems from the argument that in both the allegorical display in *Bendir* and the Arthurian episode in *Tirant* there is a free flow of communication between theatrical and non-theatrical space. In fact, there is no distinction between the two. It follows, then, that, regardless of whether Moner was directly influenced by Joanot Martorell and Martí Joan de Galba, the authors of *Tirant lo Blanc*, he adheres to a pattern already established by them. So, not unlike the novelistic characters who join, uninhibitedly, in the Arthurian *entremés*, Moner's persona consorts with *Anveja*, *Traició*, *Vergonya*, *Pobresa*, and the rest, and, in so doing, takes part in the moment-to-moment evolution of an *entremés* or a *momería* of his own.

In alluding to the lover's participation in the allegorical show, Moner would have us notice not only its salutary, therapeutic interaction —«sols era pendre conort / comptant-los la mala sort / en les amors que seguia» (vv. 63-5)— but also its qualities as «entretenimiento» —«Lo passatemps y deport / que amb aquesta gent prenia» (vv. 61-2). *Passatemps* and *deport* strike us as code words redolent of the courtly ambiance concomitant with the various forms of *entretenimiento* we have been contemplating. In

view of various pertinent factors, then, there is a hypothesis that practically formulates itself: in the composition of *Bendir de dones* Moner traces or retraces the general profile of an *auto de amores*. The Plaça del Rei, in which, as we have seen, the protagonist has strayed during one of his evening walks, becomes suddenly a veritable theatrical stage. As we listen to the account of the first-person narrator — alias afflicted lover and author's alter ego — we watch a spectacle take place on that stage. The cast of characters is joined by the multifaceted raconteur, who occupies, from the outset, the center of the dramatic action, even though he does not assume a leading role. The spectacle, which begins unfolding as a finely choreographed dance routine, develops, in a timely fashion, a definite plot, based upon a clearly defined motif. The central theme may be described as the integrity of Moner's persona as a true lover. As the epigraph of *Bendir* indicates, the ensuing motif is the vindication of that lover's probity in the face of some vicious calumnies and slanderous rumors spread by his rivals.<sup>14</sup> *Au fond*, the plot of Moner's *Bendir* may well turn out to be a latter-day elaboration of the contrast, typical of troubadour lyricism, between the wickedness of the *lauzengiers* and the *druerie* of faithful, exemplary lovers.<sup>15</sup>

There are in *Bendir*, strictly speaking, stagey factors that bear looking into. Stanza IV contains, as we have suggested, the *dramatis personae*. Barring Menyspreu (see v. 45), whose name is excluded in all probability simply for metrical reasons, the stanza accounts for all the other characters who take their turns in making «their exits and their entrances», to use Shakespeare's happy expression. *Bendir* does not lack the pictorial details related to the costumes and properties that make up the stock in trade of the dramaturge. In Stanza XIV, for example, we see a scaffolding, complete with colorful paraments (v. 132: «un empaliat cadafal»), on which appears Lady Fame in no less colorful accouterments (a combina-

14. In the *editio princeps* the epigraph reads as follows: «Obra de Moner en lengua catalana, feta per escusar-se de una culpa que un cert cavaller y unes senyores, absent Moner de la dama que servia, lo avien falçament inculpat» (*Oc* 179).

15. Robert Briffault provides an enlightening definition of the key terms mentioned here. Of special interest is the following observation:

There is much reference in Provençal poetry to *lauzengiers*, a term which has unnecessarily perplexed critics, for although etymologically it contains the idea of flattery, its use in Provençal is identical with its current use in Italian, where *lusinga*, *lusingiero* simply means «deception», «deceiver». Deceivers are they who do not respect a lady's secret. The love relationship extracts from both lovers a loyalty that is proof against such deception and that of slanders who charge lovers with being guilty of breach of faith. (123)

No less significant are the remarks Briffault adds apropos of another noteworthy concept:

The term *druerie*, in fourteenth-century English, «drury» or «love drury», was at first a synonym for courtly love. A knight called himself the «dru» (in Provençal, *druz*; in Italian *drudo*; in Celtic *druth*) of his lady. The word is etymologically related to «droit», «droiture», and to the English «truth», «troth». (126)

tion of blue-feathered wings and a dazzling dress studded with mirrors) —not to mention the heavy makeup plastered on her face, still beautiful in spite of it all. One could hardly imagine a more blatant specimen of exhibition or exhibitionism.<sup>16</sup>

In conjunction with these scenes of unquestionable visual appeal, we at least should mention the special verve and overall dynamism of the language of *Bendir*. Remarkable, indeed, is the combination of instantaneous nimbleness and long-lasting lifelikeness with which Moner is able to endow his native Catalan at various registers of speech. These range from the prompt retort and sparkling quips packed into a dialogic context to the intense lamentation and emotional outburst couched in a monologic mode. Worthy of notice are, also, the deictic signals and notations of place and time that suggest, time and again, an implicit stage direction. The evidence is compelling: if Moner does not produce in his *Bendir* a thoroughbred specimen of the *momeria* or an expanded version thereof, more appropriately designated as *auto de amores*, he comes pretty close to providing a genuine sample of those little known or neglected theatrical genres.

Let us glance back at Plaça del Rei, which, as we would imagine, is all set up for the spectacle of *Bendir de dones*. In one prominent place we see a festooned platform —the «empaliat cadafal» already mentioned— upon which Lady Fame is installed. For the sake of completeness we should not fail to mention the no less visible column on which Lady Truth (*Veritativa*) stands. From the following description we gather that the narrator would not have us forget the lofty stature and position of this all-important personage:

Viu-la sobre un pilar,  
d'alabastre tot entegre,  
que may se pot derrocar;  
ab gest serè, tan clar,  
que de trist me tornà alegre. (Vv. 331-5)

The details provided in *Bendir* allow us to envisage a type of staging similar to the one documented in Valencia in 1373 (Ferrer Valls 313) and

16. The stanza reads as follow:

Pochs passos d'allí distava  
un empaliat cadafal,  
hon viu la Fama qu'estava  
ab ales de pena blava,  
que no crech la ves may tal;  
tocada com a donzella  
qui no viu de son treballs,  
la cara pintada y bella,  
lo vestir de maravella,  
tot de lunes de miralls. (Vv. 131-40)

in Zaragoza in 1414 (Ferrer Valls 314, Massip 88-91). Ferrer Valls actually records two spectacles, shown in Zaragoza in the aforementioned year in the patio of the Palacio de la Aljafería. The staging on both occasions comprised stationary as well as movable modules, which would be suited to the Barcelonese *plaça* just as they were for the Zaragoza patio. Ferrer Valls informs us that, on one of those occasions a *castillo*, mounted on a large cart, was wheeled into that patio. From this we may deduce that a similar structure representing the *castillo* of *La noche* could be introduced in the same fashion into the Plaça del Rei or, for that matter, could be built on a fixed platform within the Plaça.

The evidence yielded by the literary texts and historical documents reviewed by Ferrer Valls, Massip, Sirera proves, if proof be needed, that an *auto de amores* like *La noche* could be represented in Plaça del Rei or in an urban area comparable to it. Once a feasible staging of *La noche* has been established, questions still remain as to the essential functions that fall within the pragmatics of the representation itself. We may inquire, for instance, how many facets there are in the role of the protagonist and how he is supposed to act them out; or how is *Costumbre* supposed to enact her relationship not only with the lover but also with the various passions.

In an effort to answer these and similar questions we can do no better than to refer to the guidelines that a perspicacious critic such as Josep Lluís Sirera and a professional of the theater to boot has made available to us in his various publications. We may begin with the fundamental criterion that has to do with the rapport between the performer and the audience. Alluding to the many *cancionero* compositions that exhibit an appreciable theatrical potential, Sirera adds the following comment:

Conviene... buscar —y aislar— en ese amplísimo *corpus* de textos aquellas obras que posean los rasgos esenciales de su condición teatral. Rasgos que, me apresuro a decirlo, no podían limitarse a lo más elemental: tener constancia de su *representación*. Y es que, como convendrá quien se interese por los estudios de teoría del teatro, para que exista realmente éste, se hace necesario que se establezca una relación concreta entre actor y espectador, basada en una re-presentación conscientemente aceptada por ambas partes, aceptación que conlleva la creación de un espacio convencional donde dicha representación tiene lugar. («Diálogo de *cancionero* y teatralidad» 354-5)

As an immediate response to the conditions set by Sirera, we may observe that Moner's protagonist in *La noche* maintains a close contact with the audience not only through the direct address, which has already been noted, to Joana de Cardona but also by means of special dynamics, which

we will discuss presently in connection with the protagonist's distinctive dialogic mode. The second criterion put forth by Sirera deals with the specifics of the dialogue. Sirera distinguishes two modalities, which he designates as «diálogo / situación» and «diálogo / recuerdo» («Diálogo de cancionero y teatralidad» 360). The former receives a straightforward description: «desarrolla en un presente inmediato una situación muy concreta y de relativa sencillez temática (el galanteo frente a la ventana de la dama, o en su estrado)» («Diálogo de cancionero y teatralidad» 360). The latter, in contrast, requires a rather elaborate explanation:

mucho más complejo, pues se juega aquí con una alternancia pasado / presente, que, por una parte nos lleva hacia la obra concebida como recuerdo que se actualiza, y por otra hacia la presencia necesaria de un nexo narrativo, en forma de *autor* (desoblamiento teatral del mismo personaje del galán) que introduce la acción y posibilita esa alternancia temporal antes aludida». («Diálogo de cancionero y teatralidad» 360-1)

Sirera stands ready to grant full theatrical status to both kinds of dialogue even though he recognizes that such a status is not as easy to ascribe to the second kind as it is to the first. It is well, in this respect, to bear in mind Sirera's following clarification:

Como es natural, mientras el primer tipo nos lleva inmediatamente a hablar de *diálogos teatrales* (aun —como en el caso de la obra de Sánchez Calavera— contando con un narrador introductorio), las reticencias para calificar la segunda de igual modo son bastante mayores. Pero no por ello —y a mi entender— dejan de ser teatrales. («Diálogo de cancionero y teatralidad» 361)

In *La noche* the «diálogo / situación» is easy to spot. It pertains, strictly, to the lover's conversation with *Costumbre* and with each of the eleven passions. The «diálogo / recuerdo», on the other hand, is not so easily identifiable mainly because of its complex nature and its multiple function. It may be said that in *La noche* this multifaceted dialogue subsumes the narrator's role and evinces Moner's own version of that past/present interplay (the «alternancia temporal», stressed, as we have just seen, by Sirera). To provide an appropriate sample of Moner's dialogic technique, we may focus on a typical episode. The encounter with *Ira* ('Anger') (*La noche* 144-7), the last emotion to appear along the winding staircase of the castle, will do well for our purpose. The episode begins with a narrative section, which, for the sake of our analysis, we will quote here in full:



Dichas estas palabras, s'entró por la puerta donde había sallido. Y yo subí más adelante por las gradas hasta que sentí abrir otra puerta y vi sallir por ella otro personaje d'esta manera devisado: una vieja barbada, tocada como las de Navarra; traía un mongil de grana de estraña faysón y, encima, un manto de paño negro, corto, todo cerrado, invencionado d'un tablero rompido en dos partes —y las tablas alrededor derramadas— y unas letras que dezían:

Si entre el mal y el sentimiento  
no puedo medio hallar,  
¿por qué no m'e de ensañar? (*La noche* 144-5)

This section clearly attests to the narrator's role, which Sirera unhesitatingly recognizes as an integral part of the dialogue itself. Not only does Sirera take into account «un narrador introductorio» («Diálogo de cancionero y teatralidad» 361) but also describes «un espectáculo desarrollado en el interior de una sala, con el apoyo de un narrador y de la música» («Una quexa ante el Dios de Amor» 268).<sup>17</sup> Within the broad context of Sirera's discussion, the passage we have just excerpted from *La noche*, among the many others that could have been quoted, allows us to investigate how that proces of integration of the narrative into the spectacle takes place. Upon close reading various aspects of that integrative process come to light. First, the dialogic intention is retained throughout the narrative by the narrator's sustained address to «Vuestra Señoría», that is, Joana de Cardona, who, in turn, personifies the audience in general. Second, the narrative includes details relative to a movement and a description. The movement consists of the protagonist's walk up the stairway—a progression punctuated by each allegorical figure's going in and coming out of his or her respective abode. The description, on the other hand, refers to the distinctive appearance of each of the figures in question. These particulars, which, in the final analysis, constitute the essentials of the plot, acquire the function of stage directions and, as such, become indispensable factors in the phenomenology of the *auto de amores* conceived by Moner.

17. After including the dialogue in the list of factors he considers essential for a theatrical composition, Sirera reconciles the role of the narrator with the mechanics of the dialogue, which functions, in turn, as stage direction:

En primer lugar, y de acuerdo con una constatación tradicional de lo que es *realmente* teatro, la existencia de un *diálogo*. Naturalmente, ello no supone la exclusión automática —ni mucho menos— de cualquier forma de narrador explícito (en primera o tercera persona: es decir como personaje integrado en otro, o autónomamente), quien podría ser considerado como forma específica de introducción de las acotaciones que va planteando el diálogo. («Diálogo de cancionero y teatralidad» 355)

Two dimensions of the implicit stage direction call for specific comments. The direction may be seen, firstly, as a time device as it bridges the gap between the past of the narrated plot and the present of the dialogue proper. We may recall that, in the *grabado* of *La noche* this conjoining of time strata is represented by the juxtaposition of the foreground and the background sectors in the staged *castillo*. The second dimension we have just alluded to may be postulated as a hypothesis in the following terms: the minute descriptions given by the protagonist in his «diálogo / recuerdo» —they constitute, to be sure, a recollection of past events— are intended, primarily, to appeal to the imagination of the spectators so that these may visualize the various personages without seeing them actually on stage. A corollary of the hypothesis has a direct effect on the performance of *Costumbre*, who, in complementary reaction to the imaginary recreation brought about by the narrator's description, can impersonate each of the allegorized passions and take on the role of each of them as they confront the protagonist one by one. The *grabado* itself with its presentation of only two figures in the foreground suggests this combining of various roles into one —a conflation, which, needless to say, makes the *mise en scène* much more feasible and practical (not to say economical) than it would be otherwise.

It is time now to take up a second facet of the episode —the protagonist's encounter with *Ira*— which is the object of our current analysis. After the description of the «vieja barbada», the narrator, with yet another fragment of the implicit stage direction —«No esperó que le preguntasse quién era, sino que en son de brava me dixo...» (*La noche* 145)— introduces the dialogue, in which he himself will take part. A brief narrative intercalation separates *Ira*'s speech from the protagonist's rejoinder. Let us quote the dialogue straight, eliminating, for the time being, the narrator's aside:

—A mí me llaman Yra. Yo soy muy poderosa y podría mucho más si mi vida fuese larga. Hartas vezes te he provado, pero con quien fuera menester no m'as obedescido. Yo hallo que eres insensible, pues tantos males presentes no hazen en ti señal. Ya que no puedes vengarte de quien te los procura, véngate de ti mismo pues has querido tan sin razón. Y si quieres saber cómo, escucha. [...]

—¡Por Dios, Señora, no más! Yo te suplico que la memoria no me represente cosas que no puedo soffrir. Y abaste lo que hasta aquí has contado. Con lo que a mí no me olvida. Si quieres ver la señal que dizes yo te prometo que la daré presto y tal que será conforme a la grandeza de la causa. Y conocerás que no fuy insensible porque daré testigo de lo presente y passado. (*La noche* 145-6)

There is no denying that the dramatic impact produced here is quite forceful and, by that token, obvious. Neither can there be any doubt that the interpolated observations detract, to some extent, from the type of spontaneity that, as we have seen, makes *Bendir de dones* so remarkable. In order to investigate the reason why the author chooses to interrupt the natural flow of the dialogue, it is well to quote in full the passage in question:

Estonçes me contó algunos ultrajes y desabrimientos que me hizo aquella cujo he sido. No pude escusar las lágrimas. Y un dolor tan esquivo me aquexava que me puse de rodillas y le dixé... (*La noche* 146)

The explanation that comes to mind is that the author, rather than exploit the histrionic potential of the situation (the outward exhibition of emotions), opts for providing a glimpse into the innermost turmoil in the lover's psyche. One may suggest that the author is translating into the mode of dramatic monologue the psychological «din» of a riot of emotions, akin the «remor e gran crida / avalotada» that the protagonist hears right before he joins the group of allegorical players in Plaça del Rei (*Bendir de dones* vv. 21-2).

Apparently, the same introspective intention guides the concluding narrative passage, which will be reproduced here in order to complete the series of direct quotations from the episode of the encounter with *Ira*:

En esto me dio la mano. Yo me quise levantar y tropescé de manera que me cajó la tea en tierra y se desramó toda. Yo la quise juntar, mas no pude sino una poquita que poco alumbrava. Las oras s'entró la Yra en su cámara. (*La noche* 147)

Even though physical action is prevalent in the description, the ultimate effect is that of a psychological probing, which results in the laying bare of a disturbed state of mind.

It becomes increasingly clear, then, that in *La noche* the flow of the narrative is channeled through the medium of a theatrical representation. A veritable showcase of the various facets of the theatricalization of the narrative is found in another passage that begs for close scrutiny. The passage, which for all practical purposes may be regarded an expanded stage direction, begins immediately after the dedication (*La noche* 67-72) and extends up to the moment of the sighting of the *castillo* (*La noche* 73-82). The delivery through the voice of the protagonist is pitched at a high level of dramatic dynamism in the tone of an impassioned confession directed to «Vuestra Señoría», the ubiquitous presence we have already referred to. After the initial signposts of time and place —«El llunes que los muy illustres Señores, el Conde y Condeça, mys Señores, partieron

de Torá para Teroja...» (*La noche* 73-4)— the emotional impetus intensifies as the confession verges on the psychological region of the doleful monologue:

Poco tardaron a moverse en mi alma los pensamientos tristes como enxambre en colmena. El corazón rompía de apretado. Yo m'esforçava por no llorar, teniendo malicia que mi dolor como los otros comunes se quexasse, mas no pudo ser que las amargas lágrimas no sobreveniesen por su camino vezado. (*La noche* 75)

Moner does not miss the opportunity to depict, within the shadowy precincts of the lover's psyche, a landscape of despair and desolation. Integrated into the narrative are the lamentations, which emanate from a mind at war with itself. The mournful lover delves into a strange *psychomachia* that is being waged between, on the one hand, the natural inclination to vent one's passion in weeping spells and, on the other hand, a curious masochistic compulsion to repress any ostentation of sorrow. Illustrative of this unwholesome condition are the lover's self-conscious musings, which surge straight out of the pit of despondency. Let us hear firsthand the woes of a star-crossed lover if there ever lived one:

Quería la pasión dar voces, pues de justa querella tenía sobra; pero el callar para mý era más encaresser porque dava lugar al pensar y también porque cualquiera razón era falta, por lastimera que fuesse. Es syerto que la palabra, liviana o de peso, me diera alyvio. Mas la pena del enmudesser se vengava de mí mesmo, my mayor enemigo, y esto me hazía querer bien a mi mal. (*La noche* 75-6)

True to form, the lover does not give free vent to his pent-up feelings. The release comes later on: it comes, to specific, right after the protagonist enters the castle and becomes, in effect, a member of the allegorical cast in much the same fashion as does his other incarnation in *Bendir de dones*. Thus, no sooner does the dapper damsel *Costumbre* come out to greet with lascivious advances the unsuspecting allegorized Moner than we hear from the latter a fitful outburst of complaints, at long last fully verbalized:

O mugeril hermosura, ¿por qué, siendo tan engañosa, puedes tanto? ¡O enemiga de quien más te quiere! Quien no te conosse te sigue. Húyete de quien detrás te mira, porque donde tú eres mandan soberbia, crueldad y desconocimiento. Salada d'antojos y mudansasas, a ti te siguen sin causa. (*La noche* 92-3)

Before the grievous soliloquy, even before the *castillo* suddenly comes into view, the protagonist, in the guise of a personage still residing outside the pale of allegory, indulges in details of symbolic potential, such as the allusions to «tierra fragosa» or «la ora oscura» (*La noche* 78), «hondo barranco lleno de abrojos», «çarssas» (79) «dos mil morsiélagos» (81). Meanwhile his mood swings from the bitter consolation of self-conscious rectitude —«ahunque diga el refrán que más vale engañar, digo que en esto más quiero ser engañado pues la limpiesa del corazón sea salva» (*La noche* 76)— to the remorse-ridden aftertaste of self-deprecatory interjections: «mi consciencia mal limpia de pecado porque la pena sigue la culpa como las arenas el agua» (*La noche* 81-2).

### *The Legacy of the Auto de Amores*

In reflecting upon the 'possible impact of the *auto de amores* on the love-centered literature of the latter half of the fifteenth century, two complementary processes come to mind: structuring and theatricalization. Structuring here has to do with the factors of syncretizing and condensing. It features the overall quality of compactness. In its full-fledged development such as *La noche*, the *auto de amores* turns out to be a compendium, a summa in miniature, of the salient topics and motifs expounded in so many ways in the multifarious *cancioneros* throughout the fourteen hundreds. Naturally, the process of structuring mirrors an arrangement of components and a plan of composition. In *La noche*, for instance, we have witnessed the unfolding of what we have called a contrapuntal orchestration of a major antagonistic relationship—that between love and reason—echoed in a variety of contrasting agents: *Costumbre / Vergüença*, inner / outer space, apparent rise / actual fall.

As for the process of theatricalization, of special relevance is the issue of placement—that is, the feasibility of the *mise en scène*. In the case of *La noche*, to be specific, we have seen how the performance normally would take place in a *castillo* exhibited inside a palatial hall or a suitable urban venue. Another major theatrical feature of the *auto de amores* is the substantial monologue as developed, for example, in Carrós's *Regoneixença* and in Moner's *La noche*, not to mention a few additional works by Moner, which we cannot analyze on this occasion. Not to be underestimated is the important role of this protracted monologue in fashioning the space of the lover's interior conflict: the space of the inner theater of the psyche. In *La noche* the *monólogo* attains distinctive characteristics that invite comparison with Miguel de Unamuno's notion of *monodiálogo*. As we follow, step by step, the altercation that the protagonist sustains with the eleven passions, dwelling, as we have indicated, along the staircase of the castle, it becomes apparent that Moner envisages at the core of the

self two complementary factors —let us call them *A* and *B*— linked reciprocally in a symbiosis of alterity. *A* is the «other» with respect to *B* and viceversa. One could say that Moner foreshadows the dialectic of the «split self» that, as Paul Ilie cogently argues, distinguishes Miguel de Unamuno's existentialist perspective on the human psyche. There is, however, a marked difference. Whereas Unamuno sees no distinction between the two factors, Moner recognizes in each of them a discrete function: to *A* he attributes the primary level of consciousness; to *B* he ascribes the fragmentation of that consciousness into multiple manifestations. So, in a sizeable section of *La noche*, *A* acts as an integral unit, a whole complete unto itself, oriented toward an «omega point», which, in Scholastic terminology, constitutes the final cause of Moner and, for that matter, of any other lover. *B*, on the other hand, is exposed to the contingency (in the Scholastic sense of the term) of a limited outlook, typical of one who gropes in the dark. In its necessity to survive by remaining bound to the «other», *A*, by means of an existential dialogue, gradually reconciles itself with its own reflection and projection in *B* and, in this fashion, advances in the process of self-assertion, enhancing, all the while, its holistic presence, always directed toward that final cause.

But there is, alas, a chasm between this expected outcome —this «consummation devoutly to be wished»— and the state of the lover in his usual world. This abysmal divide abets the lover's anxiety over the split self, the dread of *enajenamiento* —that is, of becoming alienated to himself, to the beloved, to the world. As a depiction of the tenebrous mood of Moner's brand of the *monodiálogo*, especially apt is Stanza XVIII of *Obra en metro* (2 OC 75-100), one of Moner's longest poems, which coincides with *La noche* in more ways than one. In the stanza (vv. 171-80) addressed to *Razón* (the «Señora» of v. 179), the lover describes, mournfully, his condition in the following strains:

No avía plazer que plazer me diesse  
—¡tal me tenía el pensar soiuzgado!—  
ny mal de otra causa que mal me hizyesse,  
ny nadie me vía doquier que stuyesse  
que no me juzgasse por medio asombrado.  
Callava syempre, hablava comigo,  
fuýa de donde se davan deporte.  
Quyen me llamava me era enemigo.  
Estava, señora, en tal desabrigo  
que ningún medio me dava conorte.

The emotional charge of the complaint directed to the aforementioned *Señora* imbues these verses, as it is customary with Moner, with a special verve —the verve of the dramatic monologue. In much the same vein Car-rós has his protagonist recognize the gravity of the lover's derangement:

E viu que per lo vel de cega passió la notícia del lloc on era e la coneixença del bé i de la veritat contínuament al meu juí eren estades cobertes: tota confusió, tota desesperació, de la mia voluntat deslimitadament volguda. (*Regoneixença* 158)

Besides the obsession with the disintegration of the self, there are in *La noche* symptoms of the anxiety over the fall. The most obvious consists in the eagle's attack, for which the protagonist gives a graphic description: «Y me asió, hiriéndome con sus uñas tan cruelmente y con tanta furia que en tierra me derribó» (*La noche* 202). There is, also, within the frame of the *monodílogo* with *Deseo*, a signal allusion on the part of the abject *amador* concerning those pernicious black wings, described, ironically, as agents of the fall:

Negras alas son las tuyas, hijo del cruel padre, si a todos achaesse como a mí porque, pensando que azir pudiera, quise subir y he caído caýda que me duele y siempre m'a de doler. (*La noche* 118)

Harking back to our original inquiry concerning the possible impact of the *auto de amores*, it is pertinent to ask specifically what effect the *auto* as a genre may have had on the composition of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. In the light of our discussion it becomes evident that what the autor of the *Tragicomedia* found in the *auto* is, primarily, a bold display dealing with the psychology of troubled passion and the ethics of vitiated love. As emblemized in the *grabado* of *La noche*, the *auto de amores* not only epitomizes the love-related motifs as developed, usually, in the *cancioneros* but also dramatizes the lover's psychological and moral bankruptcy. The figure of the eagle, so prominent in the *grabado*, illustrates, quite dramatically, the lover's failure or incapability to rise above his ruinous condition of wretched morbidity (lovesickness) and downright vice or sinfulness.

It is hardly necessary here to elaborate any further on features for which we have provided ample evidence already. We have commented already on the symptomatic anxieties, the pervasive monologous tone, the factors that convert a text like Moner's *La noche* or Escrivá's *Querrella* into an emblematic theatrical locus of the *infierno de los enamorados*, and, last but not least, the quintessential *psychomachia* encapsulated in the lover's powerful utterance at the beginning of *La noche*: «la pena del enmudesser se vengava de mí mesmo, my mayor enemigo, y esto me hazía querer bien a mi mal» (*La noche* 76).

Apropos of the moralistic tenor that is also present in the *auto de amores*, we may be reminded, at this point, of the resounding reproach that none other than *Amor* levels at the stupid *Viejo* in Cota's *Diálogo*. Not prone to mince words, *Amor* delivers an outright attack:

Depravado y obstinado,  
 desseoso de pecar,  
 ¡mira, malaventurado,  
 que te dexa a ti el pecado  
 y tú no l' quieres dexar! (Ed. Aragone 105)

And the *Viejo*, far from breaking the moralistic spell, replies in a concordant note: «Pues en ti [Amor] tuve esperanza, / tú perdona mi pecar». (Ed. Aragone 106). In this context we should mention the term «regoneixença» ingeniously used by Carrós in the title of his masterpiece in order to signify, precisely, the lover's recognition or acknowledgment of his sinful condition. Indeed, Carrós's *Regoneixença* opens with an unmistakable declaration of *mea culpa*, which confirms —if confirmation be needed— the intention of that «moral consideració» also announced in the title. As we may see from the following quotation, Carrós couches his overture to great effect in a long sentence —a good sample of his style— which culminates in a resounding «jo reconeguí»:

Lo temps de la vana e perillosa joventut era ja de mi traspasat e, trobant-me jo prop de la fi més que del principi de la vida, l'edat per experiència de tantes errors turmentada, aterrada la pensa en los exemples de nostre miserable ésser, no sé de quin esperit mogut, mas estime que de raonable inspiració tocat, jo regoneguí lo gran abís de misèria en lo qual vivia. (158)

Another remarkable sample of Carrós's prose soon follows. It is another long sentence packed with references to leading motifs, quite familiar to the student of *La noche*. While alluding to his own vision of *psychomachia* (the conflict between the will and helplessness: «voler i no poder apartar-se és cosa contrària»), Carrós mentions *consuetud*, the Catalan equivalent of *costumbre*, and acknowledges «afecció», the generic name for various passions, which in Carrós's short list, are represented by «tristor e gran desconsolació» (158). Then, the mere thought of this otherwise healthy examination of conscience drives the lover to retreat («me retraguí») to a veritable imprisonment of unwholesome solitude (158). The following excerpt alerts us to the great irony hidden in the lover's skewed lamentation:

e la llengua e la vista, com a instruments de l'afecció, sedejant fer dolorosa complanta, e los ulls fartar-se d'amargues e abundoses llàgremes d'ésser així traspasats los meus dies en tanta pèrdua de temps, ceguedat e desventura, com los animals nocturnes qui en les cavernes habiten, me retraguí en hora ja tenebrosa en lo profunde secret e dolorós centre de les mies cogitacions,



a fi que vista e consolació d'humana companyia no poguessen torbar-me. (158-9)

So, in order to relieve what he has just described as «gran desconsolació», the lover does his level best to shun the «consolació» that only «humana companyia» can provide. As we attempt to conjure up these caves of nocturnal beasts—not unlike the «infame turba de nocturnas aves», depicted by Luis de Góngora—we realize that a more befitting image can hardly be produced for the *infierno de los enamorados*, the «erotic Hell» so masterfully analyzed by Chandler Rathfon Post in his book entitled *Mediaeval Spanish Allegory* (75-102).

Aside from the preceding considerations, it becomes evident that, because of its microcosmic syncretism, the *auto de amores* projects the image of an intensive composition pertaining specifically to the nature of a nucleus. This nuclear quality is underscored especially in contrast with such an extensive piece as the twenty-one-act *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. What the author of *Tragicomedia*—Fernando de Rojas, say, for the sake of the argument—may well have seen in the *auto de amores* is an exemplary mini-play that delivers no less a powerful or even explosive impact what with its downsized or pared-down dramatics. To an author like Fernando de Rojas, the *auto de amores* stands, then, as a prototype of reduction and concentration, embodied in a text which encompasses, on the one hand, the exposé of a pernicious coalition—the «persuasions, vicis e forces d'amor» «recognized» by Carrós—and, on the other hand, the theatrics of emotional expressionism embedded in the *monólogo* or the *monodialogo* as the case may be.

These observations on the modular function of the *auto de amores* broach a new line of inquiry. Now we are in a position to explore how that function comes into operation specifically and how it comes to bear upon the structure of the *Tragicomedia*. With this we open a new chapter in our discussion.

## II. Integrating the Multiple Exemplum

### *The Mutation of Eros: Covetousness as Transaction*

The notion of module as applied here to the *auto de amores* ramifies into three complementary issues, which may be identified as centrality, exemplarity, and moralistic or didactic outlook. A few words are in order concerning the usage of these key terms. Centrality is taken literally with reference to the symmetrical distribution of the twenty-one acts of the

*Tragicomedia*. These structural units may be subdivided into five groups, easily illustrated by a diagram in which a central nucleus of three components (Acts 10-12) is flanked, on each side, by two counterbalancing sections, consisting, respectively, of eight *autos* (2-9 and 13-20) and one *auto* (1 and 21) (see Illustration 2). What I should like to propose is that the triune nucleus (Acts 10-12), although fully integrated into an organic composition—that of the entire *Tragicomedia*—preserves, nevertheless, the essential traits of the *auto de amores*. I would submit, moreover, that the centrality of that *auto* accentuates its function as an exemplum. As it will become apparent in the course of the present discussion, the exemplarity of the *auto de amores* within the *Tragicomedia* is informed strictly by a moralistic perspective. Specifically, the morality inherent in the authorial outlook concerns primarily, if not exclusively, the *modus operandi* of Celestina as manifested in the old bawd's triangular interaction with each of Calisto's male servants, namely, Pármeno and Sempronio. Consequently, Celestina's direct dealings with the pair of lovers (Calisto and Melibea) are only tangentially related to the affairs that constitute the exemplum proper. If we perceive the exemplum in the purview of an implicit didactic intention, we discover the unfolding of a leitmotif—to use a musical analogy—magnificently orchestrated in a crescendo that reaches its climax in the triad (Acts X-XII) that makes up, as we have seen, the nucleus of the *Tragicomedia*. The exemplum per se, then, allows us to meditate on not only the self-destructive consequences of Celestina's perverse machinations but also the havoc Celestina's manipulative tactics wreak on the lives of said servants. Sooner or later we come to realize that what really draws our attention in Celestina's accomplished rhetoric of seduction and deceit somehow goes far beyond the amazing artistry of it all. What impresses us, indeed, is the radical metamorphosis that Celestina precipitates in the very nature of eros. On account of the intervention of the *vieja alcoholada* the passion of eros mutates and the mutation is evidenced in the shift from the phenomenology of what, for want of a better term, we call courtly love to the diagnostics of some veritable clinical cases of avarice, greed, and the promotion of self-interest.

Evidence abounds, of course, as to how Celestina triggers the process of the mutation or eros and, in so doing, sets in operation the dynamics of a straightforward morality of sin and retribution. We may refer, for a start, to Celestina's unmatched expertise as a «fuerza motriz», as James R. Stamm calls her (50), as when she manages, by dint of «fingidas razones»,<sup>18</sup> to convert a biological imperative—the instinct of the preserva-

18. The expression is used by Celestina when, in the course of a conversation with Sempronio in Act III, she portrays herself as no less accomplished than any good lawyer (*procurador*) in the furtherance of Calisto's quest of Melibea's favors:

Pero todavía, hijo, es necesario que el buen procurador ponga de su casa algún trabajo, algunas fingidas razones, algunos sofisticos actos... (Ed. Russell 282)

tion of the species— into a moral principle. Obviously, Celestina is bent upon putting the idealism of *fin'amors* to a vitriolic test. Stamm offers some insightful comments on the way the author of Act I envisages this overall caustic quality of Celestina's speech. Apropos of Celestina's dialogue in that act, Stamm observes:

Es aquí que el primer autor da un paso que separa radicalmente su concepto del amor de la visión romántico-cortesana que imperaba en la novela sentimental y en la poesía erótica de los cancioneros. Celestina aduce toda una serie de ejemplos biológicos del reino animal y hasta vegetal, asociando así la pasión de Calisto con la gran cadena de la procreación que informa toda la creación viva de Dios. Según la antigua maestra en esta materia, no hay nada de reprochable en la pasión ni en la conducta de Calisto. Movidio por sus inclinaciones naturales dentro del gran diseño cósmico, el galán sólo pretende cumplir su destino biológico. El asunto del «negocio» no tiene especiales resonancias morales, explica ella, ya que «por el hacedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres se perpetuase, sin lo cual perecería» [ed. Russell 253]. (53)

So, even as she asserts what Cátedra calls «la bondad consubstancial del amor», a topic we have already touched upon, Celestina, in her feigned concern for Pármeno's wellbeing, expounds on her own version of «de cómo al hombre es necesario amar»:<sup>19</sup>

Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas: la primera, que es forzoso al hombre amar a la muger, y la muger al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte... (Ed. Russell 252-3)

Gradually, the ethereal, love-inspired values that Calisto so zealously acclaims in his «credo del melibeísta», to borrow Stamm's happy phrase (57), become grist for the mill of Celestina's *negocio*, which can only be described as gain and profiting at any cost. Her motto in this respect could not be more explicit: «A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo» (ed. Russell 259).

In order to win Pármeno over to her camp, Celestina marshals, as we have suggested, her tried-and-true rhetorical strategies. Her aim is to convince the youth that the greatest pleasure is to be derived from a whole-hearted commitment to the *negocio*, which consists, as we may expect,

19. For a discussion of this subject, see Cátedra 118-9.

in taking full advantage, unscrupulously, of Calisto's vulnerability conditioned by his erotic obsession. Celestina entices Pármeno with a wide gamut of heady allurements, not the least of which is the carefree communication with like-minded cohorts in accordance with what Stamm calls the «segundo principio» (56). Stamm observes that Celestina herself provides the formula for this euphoric conviviality, spiced up with the rewards of blissful amorous adventures (56). A case in point may well be the enjoyment described in the following remark included by Celestina in the aforementioned dialogue with Pármeno:

De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía... El deleite es con los amigos en las cosas sensuales y especial en recontar las cosas de amores y comunicarlas... Este es el deleite; que lo ál, mejor lo hacen los asnos en el prado. (Ed. Russell 262)

When the occasion demands it, Celestina is quite capable of invoking some venerable *auctoritas* for her purpose. At one instance she manipulates one of Aristotle's passages —specifically *Ethics* 8.3, as Russell points out in his notation (260)— in order to invigorate her calculated loquacity and create in Pármeno's mind the impression of a threefold synergy of *bien*, *provecho*, and *deleyte* (translated by Mack Hendricks Singleton as 'mutual improvement,' 'profit,' 'pleasure' [47]). Following is a sample of Celestina's nimble palavering, which works out a tendentious interpretation of a combination of friendship, love, and material gains:

¿Y a dónde puedes ganar mejor este debdo que donde las tres maneras de amistad concurren, conviene a saber: por bien, [por] provecho, [por] deleyte? Por bien, mira la voluntad de Sempronio conforme a la tuya, y la gran similitud que tú y él en la virtud tenéys. Por provecho, en la mano está, si soys concordes. Por deleyte, semejable es, como seáys en edad dispuestos para todo linaje de plazer, en que más lo moços que los viejos se juntan; assí como para jugar, para vestir, para burlar, para comer y beber, para negociar amores, juntos de compañía. (Ed. Russell 260)

We may be sure that Celestina injects a variety of suggestive connotations into the term «negociar amores».

Stamm comes upon what turns out to be a most intriguing symptom of the insidious miscegenation between lustful potency and financial assets or, by extension, material wealth in general. What Stamm discovers is a subtle double entendre with which Celestina invests the notion of «tesoro», that is, Pármeno's «tesoro». The term refers to a patrimony, which Celestina describes hyperbolically («tal copia de oro y plata que basta

más que la renta de tu amo Calisto» [ed. Russell 256]), confiding to Pármene, with characteristic deceitfulness, that his father has left that inheritance for him in her trust. The ruse, of course, is yet another trick the hag uses in her effort to win over Pármene's obligation, if not his loyalty—let alone his affection. Needless to say, the subterfuge could cost Celestina dearly, should Pármene press her to deliver the goods. Fortunately for Celestina, Pármene shows little or no interest in the affair. Pármene, as Stamm explains (104), is not driven by greed and, in that, he could not be more different from Sempronio. One may deduce, then, as does Stamm, that neither the author of Act I nor Rojas, the «continuator» envisaged by Stamm and others, meant the episode ensuing from the ambiguous *tesoro* to be taken as a clear-cut illustration of *avaricia*. The fact remains that the author or continuator, as the case may be, still developed the episode as an exemplum of evil conduct. In other words, the function of the episode as a vehicle of moralistic intention can hardly be disputed. The viciousness to be condemned here is Celestina's obstinate pursuit of the *negocio*. In an astonishing feat of verbal legerdemain and consummate timing, Celestina acquits her obligation with Pármene by leading him to surmise that, all along, she has been speaking metaphorically. The *tesoro* in question, what, to put it differently, Pármene has inherited from his father, is nothing more nor less than the very physical attributes of his manhood. For a perceptive explication of how the author of the *Tragicomedia* delves into the impressive, if twisted, ingeniousness of the *vieja*, it is well to quote directly from Stamm's commentary on *Celestina*, Act VII:

El problema del tesoro es grave. Imposible creer que existiera, o habiendo existido, que Celestina lo conservara durante años para entregárselo a su ex-paje o medio ahijado... ¿Qué pensaba hacer el Antiguo Auctor con esa invención? Lo más probable es que Rojas no tuvo más idea de sus intenciones de la que pueda tener cualquier lector de hoy. Pero le toca a Rojas resolver el problema, y su resolución es genial. Hace de un tesoro 'de oro y plata, que basta más que la renta de tu amo Calisto' un tesoro biológico: la virilidad del joven Pármene.

Thus Celestina proves to be a negotiator to the marrow of her wicked bones. What matters most to her is the furtherance of a business transaction. In order to secure her gains, she is no less accomplished in putting a price tag on the relationship between Calisto and Melíbea than she is in reducing a family inheritance to the ephemeral pleasures a young man can derive from a one-night encounter with a common whore. Stamm has the following to say about that encounter:

Ocurre aquí la última referencia al tesoro de Pármene. El mozo incita a Celestina: «Ofrécele cuanto mi padre te

dejó para mí. Dile que le daré cuanto tengo» [ed. Russell 378]. Es así que Rojas resuelve el problema que heredó del primer autor, convirtiendo «tal copia de oro y plata» en el triunfo de una noche de amor, claramente un rito de pasaje para Pármemo. (106)

With yet one more reference to the author's artistic coup, Stamm comes to the following conclusion:

Rojas mata dos pájaros de un solo tiro. Entregándole a Pármemo la ramera codiciada, no sólo le gana para el «tres al mohíno» sino también resuelve de una manera sumamente ingeniosa el problema del tesoro que le legó el Antiguo Auctor. Con esta intervención de la alcahueta, Pármemo recibe el usufructo de su herencia biológica, de «lo que te dejó tu padre» [ed. Russell 369]. (107)

In diametric contrast with the impression produced by the conversation between Pármemo and Celestina, the latter's communication with Sempronio proceeds in a much more expeditious and direct manner. Being of a kindred mind and character, Sempronio and Celestina are naturally disposed to be on the same wavelength. Virtually, they can read each other's mind. This does not mean, however, that they get along very well. Far from that! Ironic though it may seem, precisely because they demonstrate such a good understanding of each other, the relationship between the two is anything but smooth and harmonious. There are moments, even, when this high level of mutual understanding forebodes fractious discussion or some other sinister outcome. Considerable tension, for instance, is generated by one subtle turn of the dialogue recorded in Act V. As she boasts about the perils she has faced, so valiantly in her opinion, during her recent visit with Melibea (see Act IV), we hear Celestina, ebullient with self-satisfaction, exclaim to Sempronio:

Delante Calisto oyrás maravillas; que será desflorar mi embajada comunicándola con muchos. De mi boca quiero que sepas lo que se ha hecho; que, aunque ayas de haver alguna partezilla del provecho, quiero yo todas las gracias del trabajo. (Ed. Russell 330)

But Sempronio is not impressed. Celestina gets none of the sympathy she, no doubt, expects. Instead, her interlocutor, who is just as shrewd as she is and, therefore, quite capable of fathoming her selfish intentions, responds with suspicion:

¿Partezilla, Celestina? Mal me parece eso que dizes. (Ed. Russell 330)

We may be sure that Celestina, visibly caught off guard, does not allay Sempronio's suspicions; nor can she succeed in reestablishing the balance of the conversation especially when she addresses Sempronio—that cynical churl that he is—as if she were talking to the ingenuous, approachable Pármeno:

Calla, loquillo; que parte o partezilla, quanto tú quisieres te daré. Todo lo mío es tuyo. Gozémonos y aprovechémonos, que sobre el partir nunca reñiremos. (Ed. Russell 330)

The passages we have just quoted invite close scrutiny because they highlight the salient factors collaged into a momentous rendition of the moralistic exemplum. Here avarice and the unseemly coven of its ill-bred attendants—hatred, jealousy, resentment, vengefulness, among others—really start making a rampant spectacle of themselves. Not in vain does Stamm regard the verbal sparring we have just witnessed in Act v, together with some kindred sections in Acts v and vi, as memorable signposts of a radical change of direction in the plot of the *Tragicomedia*. In this flareup of animosity between Celestina and Sempronio, Stamm recognizes the recrudescence of a veritable axis of evil—the aforementioned conflict between avarice and its formidable entourage. Thus Stamm discovers the inception of a new orientation in the author's creative plan. In fact, Stamm's explication provides an excellent formulation of the core issues integrated into the exemplum, the very object of our analysis. Of particular interest is the following observation:

[Rojas] [r]epiensa el concepto original e introduce unos aspectos nuevos y potencialmente mortales: la mezquindad y acrecentada avaricia de Celestina, más el odio y sospecha que siente Sempronio hacia ella. Son nuevas las dimensiones que vemos ahora —odio agresivo, obsesión con la ganancia que va más allá que el sencillo oportunismo, una feroz hambre por el dinero y una determinación implacable de no dejarse engañar por la vieja. (98)

The «feroz hambre por el dinero» says it all!

In terms of the unfolding of the moralistic exemplum, of extraordinary relevance is the connection that Stamm establishes between the axis of evil mentioned above and Act xii envisaged as the *dénouement* of that *exemplum*. Stamm observes:

Rojas prepara un *dénouement* —en el acto xii— que quizá no existía en los planes del que escribió el *Auto* [Act i]. (98)

The critic goes into some specific aspects —such as Celestina’s hardening unwillingness to divide the spoils, matched only by her insatiable desire for profit, Sempronio’s strong determination to have his share, Pármemo’s bitter defeatism— symptoms all of «la decisión con que Rojas altera definitivamente la orientación de la *Comedia*» (Stamm 99). Above all, Stamm recaptures a sense of quickened space, increased momentum, heightened tension and draws attention to «la estructuración del acto vi, en que estos elementos, en juego con algunos más, ofrecerán algo como un semi-clímax de la obra» (99).

By postulating a halfway climax, Stamm implies a ternary symmetrical structure for the set of eight acts (II-IX), which we have delineated already in the overall structure of the *Tragicomedia*. As a corollary of Stamm’s explication, we can arrive at the following distribution of the acts in question: II-IV / V-VI / VII-IX. The secondary climax («semi-clímax») showcased in the subset of Acts V-VI may be taken, then, as a foreshadowing of the all-important *denouement*, manifested, as we have indicated, in the nucleus made up of Acts X-XII. We will see presently how the exemplarity adumbrated in Acts V-VI attains full development in the central nucleus of the *Tragicomedia*.

### *Climactic Centrality: Retribution Waiting to Happen*

True to his theory of double authorship, Stamm uses the term «innovación de Rojas» in reference to the momentous change that the «continuator» brings to bear upon the aforementioned «concepto original» —that is, the plan of the presumed first author of *Celestina*. Our study tends to corroborate Stamm’s insights by showing that the «innovación» may be described in specific terms, ultimately related to the *auto de amores*. Actually, Stamm points to a subtext, which does not epitomize so much a *reprobatio amoris* as it does a *reprobatio cupiditatis*. It illustrates, that is, in its profoundly devastating consequences, the sin of greed or avarice as enunciated in the powerful Pauline dictum: «Radix, enim, omnium malorum est cupiditas» (1 Tim. 6.10).

Stamm recognizes, moreover, in the structure of the *Tragicomedia* the connection between the exemplum of the *reprobatio cupiditatis* and a distinctive subplot, the high points of which may be traced in Acts V, VI, and XII. What we have discovered is that the subplot in question coincides, in form and content, with the development of an *auto de amores* that, by virtue of its modular nature, occupies the center portion of the *Tragicomedia*.

The salient factors of centrality may be readily recognized in the nucleus made up of Acts X-XII. Act XI, which, as the graph clearly shows, demarcates the absolute midpoint of the overall plot, unveils a low de-



gree of theatrical action and a high level of dramatic tension, born of an aura of sinister symbolism in conjunction with a pervasive mood of suspicion and a palpable ambiance of disturbing premonitions. Stamm himself spots the main object that assumes symbolic connotations. It is the gold chain with which, upon hearing of Celestina's report on her auspicious rendezvous with Melibea, a manic Calisto, gushing with affection, indulges the *vieja*: «toma esta cadenilla; ponla al cuello...» (ed. Russell 446-7). Ironically, the gift of the «cadenilla», which precipitates such a disastrous outcome —the deaths of Celestina, Sempronio, and Pármeno— is prompted by Sempronio's advice to Calisto to recompense Celestina for her services: «Dale algo por su trabajo...» (ed. Russell 446). With good reason Stamm sees the *cadena*, in connection with two other objects —the *hilado* ('knitting yarn') and the *cordón* ('girdle'), both prominent in Act IV— as the last constituent of a fateful threesome, arranged in a climactic sequence, in itself an omen of impending doom. Stamm observes:

El «algo» que [Calisto] le da [a Celestina] es la cadena de oro, el tercer elemento de la serie hilado-cordón-cadena, objetos todos de una forma y fatídicos en su sentido simbólico. No cabe duda de que Rojas estructuró y diseñó la secuencia de objetos con intención, como un *leitmotiv* que empieza con el conjuro y termina con la muerte de la hechicera. (119)<sup>20</sup>

The sequence may be taken as pivotal determinant for the morality plot of the exemplum embedded in the *auto de amores*.

An emblematic expression of the suspicion that permeates Act XI is voiced by Sempronio, who, true to form, does not spare cynical aspersions on Celestina's self-serving flattery and braggadocio:

No sea ruydo hechizo, que nos quieran tomar a manos a todos. Cata, madre, que assí se suelen dar las çaraças en pan embueltas, por que no las sienta el gusto. (Ed. Russell 450)

These remarks, so gloomy and trenchant, are echoed by Pármeno, who definitely «smells a rat» in Celestina's mellifluous words and in her boastful account of concessions, much too accommodating, on the part of «aquella señora», Melibea:

Mucha sospecha me pone el presto conceder de aquella señora y venir tan ayna en todo su querer de Celestina, engañando nuestra voluntad con sus palabras dulces y prestas... (Ed. Russell 450)

20. See, also, Deyermond, «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*».

Neither Sempronio's innuendo nor Pármeno's suspiciousness is lost on Calisto, who calls both servants «locos, vellacos, sospechosos» (ed. Russell 452), or on Celestina, who confronts them reproachfully: «vosotros cargados de sospechas vanas» (ed. Russell 452).

Among the notes of foreboding that also resonate, now and then, in Act xi, a particularly strident one is struck by none other than Celestina in an incidental comment, addressed to Calisto, concerning propitious fortune that, more often than not, is liable to have some rather surprising adverse turns:

Siempre lo oy dezir, que es más difícile de sufrir la prósera fortuna que la adversa; que la una no tiene sosiego y la otra no tiene consuelo. (Ed. Russell 449)

Celestina's obiter dictum exploited by the «continuator» to full ironic effect closely parallels, Stamm reminds us, a passage from Petrarch's *De remediis utriusque fortunae* (119).<sup>21</sup> Stamm takes special care to stress the gravity of Celestina's words, despite the jesting manner in which they are uttered:

El comentario pasa por el momento casi como jocosa observación de la Celestina sobre la falta de ánimo de Calisto, pero en términos de la estructuración del acto es una fuerte prefiguración de la muerte de todos los que hablan aquí. (119)

No less ominous than the ironic rendition of the Petrarchan motif is the threat leveled at Celestina in one of Sempronio's wry asides:

¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma! (Ed. Russell 453)

Act xi functions, it may be noted, as a fulcrum for the dramatic dynamism leveraged from the central nucleus of the *Tragicomedia*. Being itself the center of that central section, Act xi attests to a structural paradox. Even though it lacks an overt display of action of its own, it manifests itself as the anchor of two action-filled acts, the act that precedes and the one that follows. In Act x Celestina marshals her seductive rhetoric to a critical point of the highest tension, the point at which Melibea loses all resistance, surrenders to the *vieja* and literally swoons. Ironically enough, the explosion to be expected from an atmosphere so charged with danger is produced by Celestina's reaction to the frightening incident she herself has unwittingly precipitated:

¡O, por Dios, señora Melibea! ¿Qué poco esfuerço es éste? ¿Qué descaescimiento? ¡O, mezuquina yo! ¡Alça la ca-

21. See, also, ed. Russell 449, n. 26.

beza! ¡O malaventurada vieja! ¿En esto han de parar mis passos? Si muere, matarme han; aunque viva, seré sentida; que ya no podrá sofrirse de no publicar su mal y mi cura. Señora mía Melibea, ángel mío, ¿qué has sentido? ¿Qué es de tu habla graciosa? ¿Qué es de tu color alegre? ¡Abre tus claros ojos! ¡Lucrecia, Lucrecia! ¡Entra presto acá! Verás amortescida a tu señora, entre mis manos. ¡Baxa presto por un jarro de agua! (Ed. Russell 436)

The speech itself is highly paradoxical and ironical as it dramatizes the helplessness of this most domineering of women: the juggernaut is about to lose control. Control she does lose, and her life to boot, in another explosive moment in Act XII, which counterbalances the accident of Melibea's swooning and, in a sense, fulfills the premonitions inherent therein. We may ponder the impact of this shocking episode—the murder of Celestina at the hand of one of her accomplices—recaptured in Stamm's perceptive and concise retelling of the story:

Y ahora la cosa va en serio. Celestina no tiene ya más armas, más recursos psicológicos contra las amenazas de los criados. Su única protección en este trance es la que tendría cualquier ciudadano: la justicia. La acción va llegando a un *crescendo* de violencia en que deja de funcionar el buen sentido en todos. Los dos compañeros están determinados, cada uno por su motivo, a llevar su tercera parte y Celestina en no soltar en absoluto nada. En ese momento de furia, Sempronio saca la espada, no tan rota com había dicho; Celestina clama por la justicia y la ayuda de sus vecinos, y el criado la mata. (127)

To accentuate the grisly spectacularity of Act XII, the «continuator» adds, in rapid succession, to the episode of Celestina's murder a no less horrid scene: that of the violent death of the two servants, who hurl themselves out of the window in order to escape apprehension and dire punishment for their crime.

Needless to say, there is a lesson to be learned from a review of the triune nucleus (Acts X-XII). The lesson has to do with the disposition of the plot in accordance with a primordial pattern of action/reaction, flux/reflux. In the final analysis the pattern indicates that in Act XI we find the point of balance between the commission of sin (Act X) and the inexorable powers of just retribution (Act XII). The moral to be derived from the ingenious articulation of these contrary and yet complementary forces is obvious: the wages of sin is death; as you sow, so shall you reap; violence begets violence. The lesson, however, goes beyond the appreciation of moral intention fulfilled, didactic purpose carried out. Beyond that appre-

ciation, what we perceive through the dramatic dynamism and theatrical impact of Acts x-xii is the conversion of the exemplum or the *auto de amores* into a poetic icon of those metaphorical «defensivas armas» (ed. Russell 184), mentioned in one of the preliminary texts attached to the *Tragicomedia*. The attachment in question consists of the dedicatory epistle, entitled «El autor a un su amigo» (ed. Russell 183-7). An investigation of how the self-evident morality of the «defensivas armas» applies to the *auto de amores* promises to shed light on the adaptability of the *auto* itself to the structure or overall design of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

### *Adaptability*

Depending on whether we focus on a concrete detail or we take into account the overall structure of the *Tragicomedia*, the adaptability of the *auto de amores* may be analyzed from either a narrow or a broad perspective. On the one hand, the narrowness at issue here has to do with the referentiality of the «defensivas armas», mentioned in the dedicatory epistle, which appeared under the title of «El autor a un su amigo» in one of the earliest editions of the *Tragicomedia*.<sup>22</sup> From the strictly moralistic outlook conditioned by the centrality of the *auto de amores* in the *Tragicomedia*, we notice a subtle but radical shift in the authorial didactic purpose. It is as if the writer of that short preliminary orientation were to lead «su amigo» beyond the ordinary «para resistir sus fuegos» —beyond, that is, the resistance a young man must put up to the flames of love. The author stresses the importance of putting his friend on guard by providing him the necessary «avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras» (ed. Russell 185). On the other hand, in diametric contrast with the moralizing detail we have just described, we appreciate the presence of the broad perspective also mentioned above, which has guided our foregoing analysis all along. So far we have been able to trace the essential traits of a theatrical composition, compact and adaptable enough to be a vehicle for an exemplum of sin and retribution. From our broad study it becomes apparent that the compact text in question must be of a modular nature as it concerns one section of the composition —a key subplot, that is, fashioned into a mode of crescendo intensification and integrated, ultimately, into the grand design of the *Tragicomedia*. The point to be made is that the all-important qualities under discussion here —those of compactness, modularity, and adaptability— constitute the essential characteristics of the *auto de amores*, a genre which, as I have tried to show, is instrumental in the composition of the

22. The edition is that of Toledo of 1500: see ed. Russell 183, n. 1. For the text of the epistle, entitled «El autor a un su amigo», see ed. Russell 183-7.

*Tragicomedia*. It may be argued that due recognition of the *auto de amores* contributes a fresh new perspective, worthy of consideration amidst the various interpretive approaches proffered by past and current criticism concerning the structure or genre of *Celestina*.

Worthy of special consideration, indeed, is the so-called «arte de amores», introduced by Edwin J. Webber on the basis of some seminal data (including the term itself), found in *Penitencia de amores*, a work by Pedro Manuel de Urrea, a renowned Aragonese writer of the turn of the fifteenth century (Webber, «The Celestina as an *Arte de Amores*» 148).<sup>23</sup> The *arte de amores*, which Webber himself describes as «the conception of a loosely defined genre», encompasses, in Webber's view, a congeries of texts, such as Juan Rodríguez de la Cámara's *Bursario* and *Siervo libre de amor*, Roís de Corella's *Tragèdia de Caldesa*, Mossèn Gras's *Tragèdia de Lançalot*, Diego de San Pedro's *Cárcel de amor*, among others. Though brilliantly presented with the support of an impressive array of erudition, Webber's «conception» turns out to be vague and nondescript. It contributes little toward profiling the specific features of a genre. In her epoch-making study of on the generic characteristics of *Celestina*, María Rosa Lida de Malkiel dismisses the *arte de amores* (*La originalidad artística de La Celestina* 54). For a cogent review of the problematic definition of the «arte de amores», one may defer to Jesús Gómez, who, in the course of a recent essay, arrives at the following observation:

En realidad, la dificultad para definir la tradición o el género literario al que pertenece *Penitencia de Amor* reside en la indefinición formal de esas «artes de amores» a las que el propio Urrea aludía en el prólogo. Las «artes de amores» no son un nuevo género literario, sino una serie de obras con un núcleo temático parecido, pero con tradiciones literarias diferentes: Ovidio, la comedia latina, los libros sentimentales, *Celestina* y sus continuaciones. (13)

Webber's proposition, to be sure, has won the approval and acceptance of no less an eminent *Celestina* scholar than Marcel Bataillon (*La Célestine selon Fernando de Rojas* 77-8). Bataillon links the *arte de amores* to the theatrics of the *entremés* and the aside. Unfortunately, Bataillon's application of such linkage to the structure of *Celestina* turns out to be restrictive and, as such, dysfunctional. While it effectively accounts for the theatricality and moralistic intention of isolated passages—the ones, for instance, that Bataillon clearly identifies in Acts I, V, VI (*La Célestine selon Fernando de Rojas* 94-6)—Bataillon's analysis does not resolve the problem inherent in the *arte de amores*. How this loosely defined genre can ever be suited to the *Tragicomedia* as a whole remains an open question.

23. For the *Penitencia* see the edition by José Luis Canet listed in «Works Cited» below.

We see, then, that an attempt to define *Celestina* as either *arte de amor* or *entremés* is less than successful. Too broad the one, too narrow the other, the two concepts simply do not fit the general content or structure of the *Tragicomedia*. Not particularly suitable, either, is the well-established and widely-recognized notion of «morality play» — a designation that, for that matter, Bataillon himself applies to *Celestina* (*La Célestine selon Fernando de Rojas* 15). An objection to that designation is cogently raised by June Hall Martin, who adduces the following argument, especially pertinent to our discussion:

Edwin Morby agrees with Bataillon, albeit with some reservations, that the *Celestina* may be called a morality, but this seems to me a particularly unsuitable term. Moralities are defined by David Bevington as «those plays, exemplified by *Everyman*, which aimed at moral edification through the medium of allegory». The *Celestina* does, indeed, aim at moral edification, but this didactic element, which is in large part responsible for the entire problem because it requires the unhappy ending, is by no means unique to the moralities. Virtually every medieval genre was used, in some sense, as a didactic vehicle. The predominant characteristic of a morality play is, then, not its didacticism, but its allegory, which is conspicuously absent in the *Celestina*. (128-9)

Interestingly enough, Martin's position on the morality play is amenable to adjustment from the purview of the *auto de amores*. In view of its prevailing characteristic as a modular playlet, the *auto de amores* can easily be brought to conform to a non-allegorical exemplarity in tandem with a variable or even ambiguous didactic intention. One function of the *auto de amores* would be precisely that of a surrogate for the conventional morality play. What we envisage, then, is the *auto de amores* as a morality play divested of allegorical garb.

### *Multiple Exemplarity*

While attesting to the conciseness and compactness of the *auto de amores*, the foregoing discussion provides significant evidence as to how the *auto de amores* is eminently suited to the emblematic representation of an exemplum. Also, such a discussion foreshadows the variability and complexity of factors that come to bear upon the very essence of the exemplarity of the *auto*. A quick comparative confrontation of the main representative texts will suffice to bring to light the salient qualities of this exemplarity. Escrivá's *Querella* paints a most bleak picture of what

John Livingston Lowes, in his seminal study of lovesickness, calls *amor hereos* («The Lovers Malady of Hereos»). The *Querella* displays the utter frustration and despondency of the lover, who, try as he might, cannot bring his lady to grant him fair treatment. Thus, he is doomed to pine away his miseries in the doldrums of his *cárcel de amor* or *infierno de los enamorados*. By contrast, Cota's *Diálogo* illustrates in the conduct of the protagonist—the *Viejo* of the title—a transgression of *decorum* in matters erotic by an individual who should know better. Obviously, Cota stands on the presupposition that a mature man should have been taught by experience the artful ways of resisting the irresistible snares of eros laid out by flirtatious young maidens. In Moner's *La noche*—to name a third major example of the *auto de amores*—the author's persona portraying the suffering lover is engaged in a strenuous conflict between reason and concupiscence. In the final analysis the pitched battle unfolds as a veritable psychomachia between the rational, integral, conscious self and the self splintered into a variety of wanton passions—eleven in all.

Moner's *La noche* occupies a middle ground, so to speak, between Escrivá's *Querella* and Cota's *Diálogo*. Moner offers, as does Escrivá, a vision of what Sirera, apropos of Escrivá's *Querella*, perceives as an anticlimactic failure of the lover to attain a cure for his lovesickness.<sup>24</sup> Unlike Escrivá, however, Moner's characterization of the lover includes, if not a climactic experience of a blissful resolution, at least a glimpse of the yearned liberation from the *cárcel de amor*. For the time being, we need not go into a full discussion of the other *auto de amores*, namely, Carrós's *Regoneixença*. Suffice it to say here that Carrós's lover attains liberation from his psychological turmoil in a scene that foreshadows the Beatific Vision.

What we can learn even from a rather cursory review of the few extant examples of the *auto de amores* is that the variable exemplarity of the genre may be defined in relatively simple terms. The overall tenor of Escrivá's *Querella* is psychological; that of Cota's *Diálogo* is moralistic. In one the lover comes out to be an innocent victim of his madady; in the other that same personage is indicted for his conduct, none the less reprehensible for its being so foolish and ludicrous. So, the protagonist begs for sympathy in one case, provokes derision in the other. In *La noche* the personage of the lover is pitiful and blameworthy all in one. He puts up a respectable fight against consuming eros and its pernicious entourage of passions but is not brave enough to put into practice the healthy instructions of Lady Reason toward the redemptive path of righteousness.

24. Sirera sees the lover's situation epitomized by an overwhelming mood of failure and «la mayor desesperación posible» («Una queixa ante el Dios de Amor» 262). Above all, the structure of *Querella* is determined, as Sirera shows, by the overarching design of the anticlimax: «La sensación de fracaso unifica toda esta situación, cuyo valor anticlimático resulta evidente...» («Una queixa ante el Dios de Amor» 262). Needless to say, the gist of Sirera's sagacious comments may be applied, *mutatis mutandis*, to the situation of Moner's lover in *La noche*.

Besides this broad comparison, no less revealing is the exploration of the threefold orientation evinced by a comprehensive reading of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, the full-fledged composition of no less than twenty-one acts. Demonstrably, the unfolding of this lengthy plot, filled not so much with overt physical action as with unfathomable emotional turmoil, is determined by the dramatic and, presumably, theatrical presentation of the three main characters, namely, the two lovers (Calisto and Melibea) and the go-between (Celestina). To search for a personage most likely to captivate our imagination on first reading, we may turn to those «lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras» (Ed. Russell 185), mentioned, as we have seen, in «El autor a un su amigo». Celestina herself, destined to become old pimp *por antonomasia*, brings to life admirably the specter of one of the aforementioned evildoers, fomenters of pernicious schemes. The hag, no doubt, is the powerhouse —the perverse or diabolical (as some would put it) «fuerza motriz», as James R. Stamm calls her (50)— primarily accountable for the catastrophic end that awaits her, her accomplices, and the two lovers to boot. And then there is Calisto, whose portrait, to be sure, turns out to be not as vivid as that of Celestina. The youth, nevertheless, is quite conspicuous in his mood of gloom and in his impenetrable self-centeredness, now peevish, now downright lachrymose. While Calisto stagnates in the inner *infierno* of his own making, Melibea, the other member of the impressive trio, asserts herself as a veritable embodiment of a steady progress of empowerment and maturation. What distinguishes this wench is the sheer, primordial energy of her individualistic will that enables her, against all odds, to grow into her own character, become her own person, forge her own existence. Nothing short of existential is the eventual epiphany of a Melibea in the process of her moment-to-moment steering, self-assuredly, the course of her own life.

Again, the complex variability of factors pertinent to the exemplarity at issue here becomes apparent in a very specific way the moment we attempt to apply to each of the three characters the didactic intention set forth by the authorial persona in «El autor a un su amigo». The writer of said epistle declares that «en estos papeles» —the manuscript, that is, he purports to have chanced upon— he finds not only, metaphorically speaking, the «defensivas armas», the means that is, to forestall the devastating powers of lust, but also the protection, through invaluable advice («avisos y consejos»), against reprobates of Celestina's ilk. Implicit in the avowed didacticism of «El autor a un su amigo» we discover the traditional notion of *reprobatio* ('chastisement', 'reprehension') to be adapted to the unpredictable circumstances attendant upon the vicious bond between victims and victimizers. In other words, what is at issue here is a *reprobatio* that does not lend itself univocally to the three major characters of the *Tragicomedia*.



As we will soon realize, the didactic intention of the «autor» does not respond to a one-size-fits-all ethical code or set of standards. There is a clearcut distinction to be made between two kinds of chastisement —the *reprobatio cupiditatis* and the *reprobatio amoris*— targeted to, respectively, on the one hand, the vice of greed and, on the other hand, the aberrations, moral, physical or psychological, spawned by inordinate love. The first kind relates directly to Celestina and, by extension, to her accomplices (the servants, Pármeno and Sempronio). The second *reprobatio* pertains to both Calisto and Melibea but does not apply to the one in the same way as it does to the other. The disparity of reprehension leveled at the two lovers is contingent, we may presume, upon gender role, individual disposition, natural temperament, strength of character, among other more or less identifiable personal traits.

Before dealing with differentiating traits, however, it is well to ponder that in the dedicatory epistle «el autor» adumbrates for «un su amigo» a paradigm of multiple exemplarity. This means that said «autor» propounds his didacticism in terms of three different exempla. Oriented, as we have seen, toward a *reprobatio cupiditatis*, the exemplum featuring Celestina's wrongdoing is of a strictly moralistic tenor. Close analysis would reveal that Celestina's punishment through a horrible death obeys to the stark, raw dynamics of sin and retribution. In diametric contrast, the morality involved in the respective conduct of Calisto and Melibea is qualified by an extra-moral determinant. The result is, essentially, an interphasing of sorts between the ethical and the psychological, not to say pathological. By using metaphorically some key terms laden with resonances from the field of linguistics, one may observe that in the cases of Calisto and Melibea the moral proper is «accented» or «marked» with the morbidity of lovesickness —with the deleterious effects, that is, of the aforementioned of «loveres maladye of hereos».

The question still remains as to how the *reprobatio amoris* specifically applies, though in different ways, to both Calisto and Melibea. Since an answer to the question invariably broaches a discussion of controversial issues, it is wise to proceed by way of hypothesis. The hypothesis, then, I adduce here apropos of Calisto is two-pronged. First, Calisto is the embodiment of a negative example or «contra-ejemplo», to use a term coined by Enrique Muñoz-Mariño (111-2).<sup>25</sup> Arguably, Calisto's role closely parallels in negative exemplarity that of the protagonist in Cota's *Diálogo entre el Amor y un Viejo* (Cocozzella, «*Hombre Sciente and Docto Varón: A Profile of Fernando de Rojas's Authorial Persona*» 18-20), a work which exercised considerable influence on *Celestina* (Pérez Priego). The

25. Muñoz-Mariño takes his cue from the very text of *Celestina*:

Rojas usa el término «dexemplo», 'desejemplo,' como opuesto al término «enxiemplo», y en el significado que aquí en este ensayo se le da de «contra-ejemplo». (112)

second facet of my hypothesis coincides with the trend of criticism that considers Calisto a comic figure (Orduna 224).<sup>26</sup> As for Melibea, she incarnates, I submit, an individual that eminently conveys, theatrically, the mode of tragedy in the Aristotelian sense of the term. In this I fundamentally agree with such critics as Paloma Andrés Ferrer, Cándido Ayllón, Peter Dunn, and Emilio de Miguel Martínez. These scholars recognize, as I do, in the tragic Melibea, on the one hand, the strength of character that makes of the *doncella* the formidable antagonist of Celestina herself and, on the other hand, the awesome self-control and sang-froid that determine her paradoxical disposition to take her own life in order to assert her freedom to dispose of her life in accordance with the mandates of her indomitable will. The advocates of a tragic Melibea often point to the critical confrontation between Melibea and Celestina in Acts IV and X.<sup>27</sup>

26. Germán Orduna summarizes in the following manner the controversy surrounding Calisto's characterization:

Dorothy Severin planteaba en 1984 la alternativa que presenta Calisto a la crítica: ¿es un héroe trágico del amor cortés o una parodia antiheroica y anticortés? Severin, como Hall-Martin [1972], Fothergill-Payne [1988] y M<sup>a</sup>. Eugenia Lacarra [1989], piensan que Calisto es una figura paródica; J. M. Aguirre [1962] lo ve como figura trágica, aunque Rojas critica al amor cortés. Castells [1991] sostiene que el personaje sigue el patrón trazado por Andreas Capellanus. (224)

27. In this crucial encounter (Act IV) Miguel Martínez sees:

un auténtico duelo entre dos avezadas practicantes de esgrima dialéctica, en el cual se enfrentan la habilidad de Celestina y el deseo necesariamente reprimido de Melibea, en pos ambas de conseguir un resultado por ambas querido de antemano, pero al que hay que llegar de la forma más conveniente para sus respectivos intereses. (38)

In much the same vein, Ayllón concentrates on a moment in Act X, in which Melibea begins to dominate the circumstance and thus demonstrates her steely temper:

El conflicto entre las dos mujeres se desarrolla maravillosamente a través de lo que dicen y de lo que quieren decir en esta lucha de dialécticas. Celestina habla de Calisto y del amor, y termina por aterrizar con el desmayo de Melibea. Melibea se desmaya como una doncella honrada, y se levanta como una mujer determinada, dispuesta a todo por su amor. (121)

For Miguel Martínez, nothing short of awesome as an indicator of Melibea's tragic stance is the maiden's dispassionate contemplation of suicide in Act XX. Said critic observes:

Parece importante subrayar la provocadora serenidad con que esta muchacha diseña y asume su destino trágico. La Melibea que perdía los nervios y prodigaba insultos a Celestina... la Melibea que, al reconocer expresamente su enamoramiento ante la alcahueta, llegaba al desmayo... se nos muestra ahora como un dechado de frialdad, firmeza y control de situación y de sentimientos, pese a la extremosidad de los sentimientos que le embargan. (57)

No less astounding are the sentiments or lack thereof that Andrés Ferrer, on her part, detects in the suicidal Melibea of Act XX:

La intensidad del sentimiento liberador de Melibea, su entrega a la pasión, la gloria absoluta, supremo fin... engrandece al personaje, le dota de la aureola de la autenticidad humana al tiempo que la acerca a las fuentes de la tragedia. (352)

### *Stage Presence*

The hypothesis of the triple exemplarity of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* may be postulated in terms of an individual *vivencia* or *morada vital*. These key notions, often invoked, as is well known, by the distinguished hispanist Américo Castro, are brought to bear, here, upon a palpable stage presence as an all-important principle of theatricality. It is precisely the stage presence of three personages in particular —namely, Calisto, Melibea and Celestina— that, in its striking impact of immediacy, attests to the authenticity of that *vivencia* and discloses in that *morada vital* the dynamism of the communion between each personage and the audience. In short, the hypothesis of triple exemplarity brings into focus the phenomenology of the inner theater of the psyche.

June Hall Martin is quite accurate, in a scholarly sort of way, when she applies to Saint Paul's concept of *cupiditas* Saint Augustine's interpretation as, in her words, «an inordinate desire for any worldly thing» (114) and thus sees Calisto involved in the same sin of which Celestina, Pármeno, and Sempronio are so patently culpable. Not surprisingly Martin states that

*Cupiditas* was, for medieval man, an inordinate desire for anything that would cause him to turn his vision away from God. In these terms, Calisto is guilty of the sin of *cupiditas* from the moment he utters «Melibeo so», if, indeed, not before. It is also *cupiditas*, this time an inordinate desire for money, that brings Pármeno and Sempronio to murder Celestina. And Celestina herself, who plots her illicit intrigues as she says her rosary, unquestionably places the love of money before the love of God. It is the same sin, then, that brings about the deaths of Celestina, the two servants, and Calisto —the mortal sin of *cupiditas*, of lust after this world. (114)

Nevertheless, as we have seen, our discussion brings to light sins of radically different kinds: Celestina, aided and abetted by the two *criados*, debases human instinct and turns it into a marketable commodity; Calisto, in diametric contrast, allows wholesome love to degenerate into a consuming, enthralling passion. At issue here is an insult to the «patrimonio del alma», to use Calderón's famous dictum. There can be little doubt as to Martin's pellucid insight into this fundamental issue. What we would add, however, to Martin's incisive, comprehensive statement is some specification concerning a suggestive twofold perspective we see in operation in the text of the *Tragicomedia*. It bears reiterating that, concomitant with the affront to the «patrimonio del alma», we detect, on the

one hand, a go-between's demeaning of sacrosanct human values and, on the other hand, a young man's perversion of the allegiance due to God and God alone.

It is fair to say that, in the light of the multiple exemplarity I have attempted to outline here, Martin's conversion of the fundamental meaning of *cupiditas* into the primary ethical principle of the entire *Tragicomedia* smacks of reductionism. And so does, we may add, Eukene Lacarra Lanz's superb study on the symptoms of lovesickness as diagnosed in, respectively, Calisto and Melibea («Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea»). After a painstaking analysis of what she calls the «accessus» —that is, the group of miscellaneous introductory and concluding texts added at different stages in the writing and publication of the *Tragicomedia*— Lacarra concludes:

De las observaciones que preceden, comprobamos que el 'autor' dice ofrecer su obra a los jóvenes enamorados, enajenados y sufrientes como vehículo para rechazar el amor y recobrar la razón, la salud y la alegría y para no caer en la redes de alcahuetas engañosas y sirvientes desaprensivos. A través de la analogía del autor con el médico, del enamorado con el enfermo, y de la obra con la medicina, el autor se erige en el hombre sabio y avisado, cuya palabra proporciona al enfermo la cura apropiada a su enfermedad de amor. («Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea» 197)

Lacarra goes into an erudite explication of the medical analogy she so eloquently expounds. The explication is, of course, unimpeachable, even though one may object to the blanket judgment Lacarra emits concerning the reprehensible conduct displayed by the main personages of the *Tragicomedia*. Lacarra states:

Concuero, pues, con Canet en la necesidad de analizar a los personajes desde la filosofía moral en su aseveración de que los amadores «transgreden todas las normas y preceptivas del momento», de lo cual la obra resulta como una continuación de la «sátira y corrección de costumbres que había iniciado la comedia elegíaca y humanística latina». (211)

Our study of the *auto de amores* indicates the need to qualify a statement such as the one provided by Lacarra. As we have seen, a review of the *auto de amores* points to a radical difference between, on the one hand, the condemnation of Celestina and her accomplices and, on the other hand, the *reprobatio amoris* in the cases of Calisto and Melibea. The condemnation of *la vieja* and evildoers of her ilk reflects a strict, perhaps

rigid, morality based on a one-size-fits-all code; by contrast, the *reprobatio* of Calisto, Melibea and other star-crossed lovers stems, as Lacarra shows, from a physio/psychological examination focussed on the individual and not concerned, primarily, with the issue of culpability. Particularly instructive, moreover, in this context is the contrast between Escrivá's *Querebella* and Cota's *Diálogo*. It may be observed that Calisto's transgression mirrors the condition of the protagonist in both *autos de amores* and, as such, illustrates a theatrical situation endowed with an exemplarity of its own —one that transcends the moral order. As we meditate on Calisto's condition, it is not enough to diagnose the lover's malady and adjudicate his moral failings, just as it is not enough, say, to conclude point-blank that Hamlet suffers from melancholy and indolence and, in the same breath, fault him for his indecisiveness. Not unlike Hamlet or any other comedic or tragic personage of notable stature, Calisto asserts himself as a theatrical being. We must, then, adjust our perception to his presence on the stage. And it is that stage presence, rife with psychological turmoil, if not with physical action, alive, in turn, with untold existential reverberations, moralistic or otherwise, that a study of the *auto de amores* can help us recapture.

### *Foreshadowing the Triptych*

In the final analysis, the legacy of the *auto de amores* may be assessed in terms of the creative possibilities it makes available to the author or authors, as the case may be, of the twenty-one-act *Tragicomedia*. If, in addition to the innovative genius of whoever the author or authors may be, we take into account the extraordinary length and multifarious dimensions of that magnificent literary creation, it is only natural that we should postulate for the *auto de amores* the potential of constituting one of the basic components of the complex *Tragicomedia*. In other words, it is reasonable to envisage either the few individual specimens of the *auto de amores* or some aggregate of their generic characteristics as a module ready to be integrated into a composition of major proportions. As I have tried to show, that modular function with its inherent theatricality is illustrated quite effectively by the primary role of the old pimp Celestina within the exemplum lurking at the heart of the *reprobatio cupiditatis*. Following in James Stamm's footsteps, we have been able to not only trace the evolution of that exemplum into a subplot but also establish the climatic centrality of that subplot in Acts X-XII of *Celestina*.

To conclude: this discussion has shed some light, I hope, on the qualities of compactness, modularity, and adaptability that constitute the essential characteristics of the *auto de amores*. I have tried to show that, thanks to these qualities, the *auto de amores* is fashioned by the author or

authors of *Celestina* into a subplot, integrated, in turn, through a mode of crescendo intensification, into the central nucleus (Acts x-xii) in the comprehensive layout of the *Tragicomedia*. The insights derived so far from a structural analysis enable us to refine the terms of the hypothesis that has been advanced here. If we conceive the *auto de amores* as an essential unit of the *Tragicomedia*, it follows that the stage-worthiness of such a unit enhances the theatricality—that is, attests to the theatrical nature—of the entire organic composition. Also, the versatility of the *auto de amores* as a medium—a theatrical one, at that—of multiple exemplarity may be taken as an invitation to look beyond the horizon of the morality play, be it allegorical or otherwise.

Further analysis beyond the climactic centrality of the moralistic exemplum—that exemplum, that is, that asserts the *reprobatio cupiditatis*—would lead us, straightaway, to a face-to-face contemplation of the symmetrical structure of *Celestina* (see Illustration 2, p. 137). The occurrence of the *reprobatio cupiditatis* in the central nucleus (Acts x-xii) of the *Tragicomedia* constitutes a de facto division of the masterpiece into three parts. These consist, as may be easily illustrated, of the nucleus itself, flanked by two sections on each side. The symmetry is evidenced in the following distribution: Parts I (Act i) and II (Acts II-IX) are counterbalanced by equivalent sections, which may be designated as Parts IIA (Acts XIII-XX) and IA (Act XXI) in that order. The equilibrated plan of *Celestina* may be seen, also, in the succession of the five groups of acts corresponding to the parts or sections we have just identified. The five groups distinguished by the number of acts contained in each may be charted thusly: 1 / 8 / 3 / 8 / 1.

In view of this ingeniously orchestrated master plan, one may hypothesize a step further and postulate, besides the subplot already described concerning the *reprobatio cupiditatis*, two additional ones corresponding to the twofold manifestation of the *reprobatio amoris*. In line, then, with the extended hypothesis, we detect one subplot for the comic Calisto and another for the tragic Melibea. This, in effect, foreshadows a grand spectacle, the painterly analogue of which is the tryptich. The central panel of this theatricalized tryptich consists, of course, in the dramatization of *Celestina's* fate. The other two panels, corresponding respectively to Acts I-IX on the one side and Acts XIII-XXI on the other, exhibit distinctive illustrations of Calisto as love's fool and of Melibea as love's martyr.

After providing this sneak preview of an esthetic of adaptability—the assimilation of the *auto de amores* into the tripartite frame of the *Tragicomedia* called «*Celestina*»—we may well paraphrase Hamlet's famous statement, found at the very end of Act 2, Scene 2 of the play that bears that character's name:

I'll have grounds  
More relative than this —the play's the thing  
Wherein I'll catch the conscience of the King.  
(Shakespeare, *Hamlet* 2.2.632-4)

We would announce, then, if only by way of rounding out a hypothesis: «The tryptich is the thing!» Let this declaration serve as a signpost and guideline in the course of an extensive and, as we may expect, fruitful study.

### Illustrations



Illustration 1

Symmetrical Structure of <i>Celestina</i>					
Groups	I	II	III	IIa	Ia
Acts	1	2-9	10-11-12	13-20	21
Numer of Acts in Each Group	1	8	3	8	1

Illustration 2

## Works Cited

### A. Primary Sources

- ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia*. Ed. Natalino Sapegno. 3 vols. Firenze: «La Nuova Italia» Editrice, 1963.
- AQUINAS, Thomas. *The «Summa Theologica» of St. Thomas Aquinas*. Trans. Fathers of the English Dominican Province. 22 vols. London: Burns, Oates & Washbourne, 1913-.
- BOETHIUS. *The Consolation of Philosophy*. Trans. V. E. Watts. Baltimore, MD: Penguin Books, 1969.
- . *Philosophiae consolationis libri quinque*. Ed. Karl Büchner. Heidelberg: Carl Winter – Univesitätsverlag, 1977. [B 659 D47 1977]
- CANCIONERO de Juan Alfonso de Baena. Ed. José María Azáceta. 3 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.
- CANCIONERO *General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511); sale nuevamente a luz reproducido en facsímil por acuerdo de la Real Academia Española, con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino*. Valencia: Tipografía Moderna, 1958.
- CAPELLANUS, Andreas. *De amore libri tres*. Ed. and trans. P. G. Walsh. London: Duckworth, 1982.
- CARRÓS PARDO DE LA CASTA, Francesc. *Regoneixença e moral consideració contra les persuasions, vicis e forces d'amor, feta per lo noble don Francesc Carrós Pardo de la Casta*. In *Novel·les amoroses i morals*. 158-91.
- CARTAGENA, Pedro. «Si algún dios de amor auia». *Cancionero general* 88v-91r [Dutton 0903].
- COMENDADOR ESCRIVÁ. *Querella ante el Dios de Amor*. In *Teatro medieval* 207-25.
- COTA, Rodrigo. *Diálogo entre el Amor y un Viejo*. Ed. Elisa Aragone. Firenze: Felice Le Monnier, 1961.



- . *Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa*. [Interlocutores senex et Amor mulierque pulcra forma]. In *Teatro castellano de la edad media* 173-99.
- . *Diálogo entre el Amor y un Viejo*. In *Teatro medieval* 133-54.
- JIMÉNEZ DE URREA, Pedro Manuel. *Penitencia de amor compuesta por don Pedro Manuel de Urrea*. Ed. José Luis Canet. <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Penitencia/Index.htm> (28 March 2005).
- LORRIS, Guillaume de, and Jean de Meun. *Le Roman de la Rose*. Ed. Ernest Langlois. 5 vols. 1914-24. New York: Johnson Reprint Corporation, 1965.
- . *The Romance of the Rose*. Ed. Charles W. Dunn. Trans. Harry W. Robbins. New York: Dutton, 1962.
- MONER, Francesc. [A] = *Obras nueuamente imprimidas assi en prosa como en metro de Moner*. Barcelona: Carles Amorós, 1528.
- . *Oc*. [*Obres catalanes*. Ed. Peter Coccozzella. Els Nostres Clàssics 100. Barcelona: Barcino, 1970.]
- . *1 OC*. [*Poemas menores*. Vol. 1 of *Obras castellanas*. Ed. Peter Coccozzella. Lewiston, NY: The Edwin Mellen P, 1991.]
- . *2 OC*. [*Poemas mayores*. Vol. 2 of *Obras castellanas*. Ed. Peter Coccozzella. Lewiston, NY: The Edwin Mellen P, 1991.]
- . *TMPW*. [«The Two Major Prose Works of Francisco de Moner: A Critical Edition and Translation». Ed. Peter Coccozzella. Diss. Saint Louis University, 1966.]
- . *Bendir de dones*. *Oc* 179-211.
- . *Cobles de les tisores*. *Oc* 167-78.
- . *La aguililla*. *1 OC* 211-7.
- . *L'ànima d'Oliver*. *Oc* 137-65.
- . *La noche*. *TMPW* 67-203.
- . *Obra en metro*. *2 OC* 75-100.
- . *Sepultura d'amor*. *2 OC* 131-94.
- NOVEL·LES amorores i morals*. Ed. Arseni Pacheco and August Bover i Font. Les Millors Obres de la Literatura Catalana 73. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- ROJAS, Fernando de. *Celestina: A Play in Twenty-one Acts*. Trans. Mack Hendricks Singleton. Madison, WI: The U of Wisconsin P, 1958.
- . *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Peter E. Russell. Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia, 1991.
- RUIZ, Juan. *Libro de buen amor*. Ed. and trans. Raymond S. Willis. Princeton, NJ: Princeton UP, 1972.
- SÁNCHEZ DE CALAVERA, Fernán. «Ffuy a ver este otro dia [Dutton 1663]». *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* 3: 1088-9.
- SANTILLANA, Marqués de. [Íñigo López de Mendoza] *Poesías completas*. Ed. Manuel Durán. 2 vols. Clásicos Castalia 64, 94. Madrid: Castalia, 1975, 1980.

- . «Infierno de los enamorados». [ID 0028]. *Poesías completas*. Ed. Manuel Durán. 2 vols. Clásicos Castalia 64, 94. Madrid: Castalia, 1975, 1980. 1: 202-27.
- TEATRO castellano de la edad media*. Ed. Ronald E. Surtz. Clásicos Taurus 13. Madrid: Taurus, 1992.
- TEATRO medieval*. Ed. Fernando Lázaro Carreter. Madrid: Castalia, 1965.
- TRISTE deleytación: an Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*. Ed. Michael Gerli. Washington, DC: Georgetown UP, 1982.
- VIA, Francesc de la. *Obres*. Ed. Arseni Pacheco. Barcelona: Quaderns Crema. 1997.

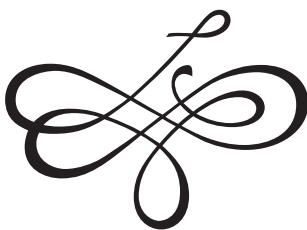
### B. Secondary Sources

- ALONSO, Dámaso. «La caza de amor es de altanería». *Boletín de la Real Academia Española* 26 (1947): 63-79.
- ANDRÉS FERRER, Paloma. «El suicidio de Melibea, esa fuerte fuerza de amor». Pedraza Jiménez, et al. 351-60.
- ARAGONE, Elisa. Introduction. *Diálogo entre el Amor y un Viejo*. By Rodrigo Cota. Ed. Elisa Aragone. Firenze: Felice Le Monnier, 1961. 9-63.
- AYLLÓN, Cándido. *La visión pesimista de La Celestina*. México: Ediciones de Andrea, 1965.
- BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
- BATAILLON, Marcel. *La Célestine selon Fernando de Rojas*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1961.
- BELTRÁN, R., J. L. Canet, and J. L. Sirera, eds. *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV (Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990)*. Valencia: Universitat de València – Departament de Filologia Espanyola, 1992.
- BOREL, Jean-Paul. *Raison et vie chez Ortega y Gasset*. Neuchatel: A la Baconnière, 1959.
- BRIFFAULT, Robert S. *The Troubadours*. Bloomington: Indiana UP, 1965.
- CARRASCO, Pilar, ed. *El mundo como contienda: estudios sobre La Celestina*. Analecta Malacitana 31. Málaga: Universidad de Málaga, 2000.
- CÁTEDRA, Pedro Manuel. *Amor y pedagogía en la edad media (estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- COCOZZELLA, Peter. «El Comendador Escrivá's Legacy: The Valencian *Auto de Amores* of the Fifteenth Century». *Cincinnati Romance Review* 11 (1992): 10-25.
- . «Fray Francisco Moner's *Auto de Amores*: Toward a Reassessment of Spanish Para-Mystical Literature of the Fifteenth Century». Massa 47-71.

- . «Fray Francisco Moner's Dramatic Text: the Evolution of the Spanish *Auto de Amores* of the Fifteenth Century». *Revista de Estudios Hispánicos* 26 (1992): 21-36.
- . «From Lyricism to Drama: The Evolution of Fernando de Rojas's Egocentric Subtext». *Celestinesca* 19.1-2 (1995): 71-92.
- . Introducció. *Obres catalanes*. By Francesc Moner. Ed. Peter Coccozzella. Els Nostres Clàssics 100. Barcelona: Barcino, 1970. 7-97.
- . 1 *Introducció*: Introducció. *Poemas menores*. Vol. 1 of *Obras castellanas*. By Francisco Moner. Ed. Peter Coccozzella. Hispanic Literature 2. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 1991. 1-163.
- . 2 *Introducció*: Introducció. *Poemas mayores*. Vol. 2 of *Obras castellanas*. By Francisco Moner. Ed. Peter Coccozzella. Hispanic Literature 3. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 1991. 1-71.
- . «*Hombre Sciente* and *Docto Varón*: A Profile of Fernando de Rojas's Authorial Persona». *Celestinesca* 28 (2004): 7-24.
- , ed. *Mediaevalia* 22 [*Mediaeval and Early-Renaissance Literature in Catalan*]. State University of New York at Binghamton: The Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 2000.
- . «*Roques* and Pageantry: *Artifici* as a Function of Joanot Martorell's Dramatic Text». *Tirant lo Blanc: Text and Context (Proceedings of the Second Catalan Symposium)*. Ed. Josep M. Solà-Solé. New York: Peter Lang, 1993. 19-37.
- CRABBE, Anna. «Literary Design in the *De Consolatione Philosophiae*». *Gibson* 237-74.
- CRIBADO DE VAL, Manuel, ed. *La Celestina y su contorno social: actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*. Barcelona: HISPAM, 1977.
- . *Literatura hispánica: Reyes Católicos y Descubrimiento*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.
- DEYERMOND, Alan D. «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*». *Celestinesca* 1.1 (1977): 6-12.
- DUNN, Peter N. «Pleberio's World». *PMLA* 91 (1976): 406-19.
- DURÁN Y SANPERE, Agustín, and Pedro Voltes. *Barcelona, divulgación histórica: textos radiados desde la emisora de «Radio Barcelona»*. 8 vols. Barcelona: Instituto Municipal de la Ciudad – Aymà, 1945-60.
- FERRER VALLS, Teresa. «El espectáculo profano en la edad media: espacio escénico y escenografía». Beltrán, Canet, and Sirera 307-22.
- GIBSON, Margaret, ed. *Boethius: His Life, Thought and Influence*. Oxford: Basil Blackwell, 1981.
- GÓMEZ, Jesús. «Las 'artes de amores', 'Celestina', y el género literario de la 'Penitencia de amor' de Urrea». *Celestinesca* 14.1 (1990): 3-16.
- ILIE, Paul. *Unamuno: An Existential View of Self and Society*. Madison: The U of Wisconsin P, 1967.
- LACARRA LANZ, Eukene. «Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea». Pedraza Jiménez, et al. 193-215.

- LÁZARO CARRETER, Fernando. Introduction [Estudio preliminar]. *Teatro medieval*. Ed. Fernando Lázaro Carreter. Madrid: Castalia, 1965. 7-94.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. 2<sup>nd</sup> ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.
- LOWES, John Livingston. «The Loveres Maladye of Hereos». *Modern Philology* 11 (1913-1924): 491-546.
- MARTIN, June Hall. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courty Lover*. London: Tamesis, 1972.
- MASSA, Gaetano, ed. *La mística spagnola: Spagna, America Latina*. [Proceedings of the «X Conferencia Mediterránea» (Rome, July 2-4, 1987)]. Oakdale, Long Island, N.Y.: Dowling College, 1989.
- MASSIP, Francesc. «Topography and Stagecraft in *Tirant lo Blanc*». Cocozzella, ed., *Mediaevalia* 22 (2000): 83-131.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. «Melibea en amores: vida y literatura». *Carasco* 29-66.
- MUÑOZ-MARIÑO, Enrique. «Metodología crítica e interpretativa de / y para la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas». *Criado de Val* 111-24.
- OLEZA SIMÓ, Joan. «*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell». Beltrán, Canet, and Sirera 323-35.
- ORDUNA, Germán. «El didacticismo implícito y explícito de 'La Celestina'». Pedraza Jiménez, et al. 217-27.
- PACHECO, Arseni. Introducció. *Obres*. By Francesc de la Via. Barcelona: Quaderns Crema. 1997. 13-156.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., Rafael González Cañal, Gema Gómez Rubio, eds. «*La Celestina*: V Centenario (1499-1999). *Actas del congreso internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Angel. «Mena y Cota: los otros autores de *La Celestina*». Pedraza Jiménez, et al. 147-164.
- POST, Chandler Rathfon. *Mediaeval Spanish Allegory*. Cambridge: Harvard UP, 1915.
- RIQUER, Martí de. *Aproximació al Tirant lo Blanc*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990.
- . *Història de la literatura catalana*. 3 vols. Barcelona: Ariel, 1964.
- SIRERA, Josep Lluís. «Diálogo de cancionero y teatralidad». Beltrán, Canet, and Sirera 351-63.
- . «'Una queixa ante el Dios de Amor'... del Comendador Escrivá como ejemplo posible de los autos de amores». *Criado de Val* 259-69.
- STAMM, James R. *La estructura de La Celestina: una lectura analítica*. Acta Salmaticensia, Estudios Filológicos 204. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1988.

- STERN, Charlotte. *The Medieval Theater in Castile*. Binghamton, NY: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1996.
- STILGOE, John R. Foreword [«Foreword to the 1994 Edition»]. *The Poetics of Space*. By Gaston Bachelard. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994. vi-x.
- WEBBER, Edwin J. «La *Celestina* as an *Arte de Amores*». *Modern Philology* 15.3 (1958): 145-53.
- . «*La comedia de Calisto y Melibea* como arte de amor». Criado de Val, *La Celestina y su contorno social* 31-4.



COCOZZELLA, Peter, «The Theatrics of the *Auto de amores* in the *Tragicomedia* called *Celestina*», *Celestinesca* 29 (2005), pp. 71-143.

## RESUMEN

---

Unas cuantas obras pertenecientes a la segunda mitad del siglo xv, escritas algunas en catalán y otras en castellano, han despertado el interés de un grupo de hispanistas, quienes las consideran representativas del llamado «auto de amores», género poco conocido y prácticamente olvidado. Aquí se intenta revalorar el género, indagando la viabilidad de esas obras como piezas teatrales. A la vez, se explora la función primordial del auto de amores como *exemplum*, a base del cual es posible elaborar una composición literaria de extraordinaria complejidad. Se perfila, así, la hipótesis de un caso especial de integración —el que atañe al proceso de asimilación del auto en cuestión en el plan estructural de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

**PALABRAS CLAVE:** *Celestina*, auto de amores, *Bendir de dones*, «castillos», El Comendador Escrivá, El Tostado, *De consolatione philosophiae*, ejemplaridad múltiple, espacio teatral, estructura triforme, *exemplum*, Francesc Carrós, Francesc de La Via, Francesc Moner, *La noche*, «rocas», Rodrigo Cota, *Roman de la Rose*, *Tirant lo Blanc*.

## ABSTRACT

---

The *auto de amores* is a little-known theatrical genre —a mini-play of sorts— which epitomizes the love-centered literature in vogue both in the Castilian and the Catalan domains throughout the fifteenth century. A review of the few extant specimens of the auto in question may serve as a basis for a fresh approach to the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Demonstrably, the *auto de amores* is eminently suited to representation on the stage particularly as embodiment of an *exemplum*. The present study consists of two parts. The first underscores the modular qualities of the auto in question —especially its essential theatricality, compactness, and adaptability— as a key component of the *Tragicomedia*. The second part explores the ways in which the modular auto is assimilated into a composition of complex design and major proportions.

**KEY WORDS:** *Celestina*, auto de amores, *Bendir de dones*, castillos, engraving, El Comendador Escrivá, El Tostado, *De consolatione philosophiae*, *exemplum*, Francesc Carrós, Francesc de La Via, Francesc Moner, *La noche*, *mise en scène*, multiple exemplarity, *rocas*, Rodrigo Cota, *Roman de la Rose*, *Tirant lo Blanc*, theatrical space, threefold structure.



## Melibeia, Melíboia

Henk de Vries

Cejador copiaba en sus notas lo que Menéndez y Pelayo había escrito sobre los nombres de los personajes de la (*Tragi-*) *Comedia de Calisto y Melibeia*: Plauto y Terencio tenían sus Pármenos, Sosias, Critos, Thrasos y Chremes; Sempronio y Lucrecia son nombres romanos; para Alisa, Tristán y Celestina alegaba antecedentes literarios. Estos dos críticos tomaban muy en serio todo lo reunido por Covarrubias, no solo la interpretación del nombre de la trágica protagonista como ‘la de voz melosa’, sino también la derivación, por cierto muy desacertada, del nombre de la alcahueta del adjetivo latino *scelestus* ‘criminal’.

Acaso la idea que expresó don Marcelino, de que «el Melibeo de las églogas virgilianas pasó a nuestra tragicomedia cambiando el sexo», provocara a Cejador a añadir que *Melíboia* es población de Tesalia que Homero menciona en la *Iliada* (II, 717). El pasaje, que forma parte del largo catálogo de las naves aqueas, dice como sigue —y cito por la admirable traducción de Alfonso Reyes:<sup>1</sup>

De Metone y Taumacia, también de Melibeia  
y la Olizón fragosa, siete naves arrea  
Filoctetes, arquero de pro, con sus cincuenta  
remeros cada una y flecheros de cuenta.  
Mas él quedó penando en la isla divina  
de Lemnos, donde presa de la hidra dañina  
fue abandonado. Pero no ha de tardar el día  
en que la gente aquea se acuerde de su rey.  
En tanto, aunque lo añoran, no navegan sin ley,  
porque el hijo de Rena y bastardo de Oileo,  
el vencedor de plazas Medonte es quien los guía,  
supliéndolo en el mando y el militar empleo.<sup>2</sup>

1. Obras completas de Alfonso Reyes, XIX: *Los poemas homéricos. La Iliada. La afición de Grecia*. [Al cuidado de Ernesto Mejía Sánchez y Saúl Jiménez Crispín. Estudio preliminar de Ernesto Mejía Sánchez. Ilustraciones de Elvira Gascón.] México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

2. Pág. 137. Corrijo el número de las naves. No he visto la primera edición, de 1951. Lo que trae el texto de las Obras completas, *veinte*, es error no atribuible al traductor, el cual observa



Filoctetes, rey de Melíboia y amigo de Hércules, heredó el arco y las flechas del héroe cuando éste, emponzoñado por la sangre de Neso, decidió morir en una hoguera que él mismo erigió. Durante el viaje rumbo a Troya, una mordedura de serpiente le causó una llaga supurante muy dolorosa y tan hedionda que los aqueos, por consejo de Odiseo, le abandonaron en la isla de Lemnos. Cuando después de muchos años Odiseo hizo preso a un hijo de Príamo, Héleno, que era vidente, éste reveló a los aqueos que Troya sólo sería vencida por el arco de Hércules. Sófocles desarrolla en su *Filoctetes* el tema de la expedición de Odiseo a Lemnos a recoger al arquero infalible. «Solo Filoctetes me superó en la puntería del arco», dirá Odiseo (*Odisea* VIII, 219). Llegado a Troya y curado por el médico Macaón, Filoctetes hirió mortalmente a Paris y así apresuró el fin de la guerra.

En la *Odisea* (III, 190) Néstor, en un discurso que dirige a Telémaco, menciona a Filoctetes entre los guerreros griegos que regresaron sanos y salvos a su patria. Dice una tradición que Filoctetes, al encontrar a Melíboia insurreccionada, volvió enseguida a hacerse a la vela en busca de nueva patria. Y en la *Eneida* Héleno pone a Eneas en guardia contra tres caudillos griegos que colonizaron la costa de la Italia meridional, entre ellos el *dux Meliboeus* Filoctetes, fundador de la ciudad de Petalia o Petelia —la Strongoli de hoy, a la cual, por tanto, podríamos apodarar la Nueva Melibea.<sup>3</sup>

Es evidente que casi todos los personajes de la (*Tragi-*) *Comedia* llevan nombres significativos.<sup>4</sup> También es cierto que algunos de estos nombres

correctamente en nota (pág. 298): «Son 1.186 barcos aqueos,» y el número erróneo de los barcos de Filoctetes es la única discrepancia con los números del original griego.

3. «...hic illa ducis Meliboei / parva Philoctetae subnixta Petelia muro.» *Eneida* III,401-2.

4. He ido apuntando mis ideas sobre el fondo de crítica social encubierta de la *Celestina* desde hace treinta años. Para los nombres remito a tres artículos y al estudio que acompaña mi traducción neerlandesa de la *Celestina*: «'La Celestina', sátira encubierta: el acróstico es una cifra», *BRAE* 54 (1974) 123-152; sobre los nombres, págs. 129-130; «Sobre el mensaje secreto de 'Calysto y Melybea'», en: *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre 'La Celestina'*, ed. M. Criado de Val, Barcelona 1977, 135-151; sobre los nombres, págs. 139-148; «'Libro, en mi opinión, divi-': la 'Comedia' y el acto primero», en: *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada 1, Dicenda. Cuadernos de filología hispánica* 6, «1987», Madrid [1990], 235-254; sobre los nombres, págs. 249 nota 5 y 252-54; en págs 250-51, autocrítica de trabajos anteriores; págs 250 y 254, la pauta que he seguido desde entonces, de distinguir rigurosamente entre la *Comedia* original y las versiones alargadas. Sección 'Namen' (págs 314-20) de 'Verkenning van een labyrint' ('Exploración de un laberinto', págs 293-350) en: *Komediespel van Knisters en Goziedemij. [Comedia de Calisto y Melibea]. Een eeuwwendtonneel in drie dagen en een ochtendschemer, algemeen bekend als 'La Celestina', 1500. Toegeschreven aan Fernando de Rojas en anderen; gevolgd door de tussenvoegsels van de verlengde versies. Vertaald en in het jaar 2000 toegelicht door Henk de Vries. Athenaeum - Polak & Van Genneep, Amsterdam 2001.*

Precisé mis ideas sobre la *Comedia* de dieciséis actos en «Sobre estructura y autoría de la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Actas del V Congreso de la AISO*, Münster 1999, Madrid/Frankfurt 2001, págs 1350-60.

tienen un significado irónico, antifrástico.<sup>5</sup> El autor de la *Comedia* —no he creído nunca en la existencia de un «antiguo autor» que no fuese el mismo que «acabó» la obra<sup>6</sup>— aclaró en el texto dramático el significado de algunos nombres. En las palabras que Calisto dirige a Sempronio (acto II): «...llama a Pármeno, quedará conmigo», el autor recuerda a sus lectores que el nombre deriva del verbo griego *paramenoo* ‘quedarse con alguien, seguir acompañándolo’ y ‘seguir viviendo’ —como había escrito ya Donato que *Parmeno* equivale a ‘manens et aditans domino’ y ‘fidelis servus’. El nombre de Pármeno es, pues, a todas luces irónico, así como el de Sempronio, que, junto al de Pármeno, casi inevitablemente se asocia con *semper* ‘siempre’.<sup>7</sup>

El nombre de la trágica protagonista no es irónico. Desde las primeras palabras de la *Comedia* —«En esto *veo*, *Melibea*...»— viene asociado, en prosa y en verso, con el verbo *ver*; y ella misma aclara su nombre poco antes de morir: «Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, *ves* mi poco poder, *ves* cuán cativa tengo mi libertad...» Como escribí ya en 1974, lo que expresa el nombre de la hija de Pleberio es una fórmula de juramento: mi Dios me vea, Dios me sea testigo. Aquellos españoles que habían sido forzados a abandonar la religión de los padres no dejarían pasar por alto, en estas palabras de Melibea, «lo que hacía más al caso y utilidad suya» (como lo expresa el prologoista de «1502»).

Hay en los nombres tanto de Calisto como de Melibea un aspecto que parece irónico y en el fondo no lo es: el cambio de sexo que señalaba

5. Paolo Cherchi busca en la *Tragicomedia* un sistema de onomástica regido por la antífrasis, pero tiene que reconocer que algunos nombres carecen de fondo irónico («Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en Rafael Beltrán y José Luis Canet, eds., *Cinco siglos de 'Celestina'*, València 1997, págs 77-90). Algunas conjeturas suyas coinciden con las que propuse en mis artículos de 1974 y 1977, que al parecer no conoce Cherchi.

6. La idea de que el mismo Rojas pudo escribir el acto primero años antes de decidirse a terminar la *Comedia* había sido propuesta en 1957 por J.E. Gillet y por P. Bohigas, éste apoyado por O.T. Green en 1960, según se ve en la reseña (1963) que escribió Herriott del libro de Deyermond sobre *The Petrarchan Sources of 'La Celestina'* (1961). Sobre las diferencias entre el acto I y el resto de la (*Tragi-*) *Comedia* había escrito Deyermond: «They reflect either the work of two authors or the work of one man writing at different times, having undergone a powerful literary influence in the interval.» En el apéndice A de *The Art of 'La Celestina'* (1956), Stephen Gilman había escrito: «Act I could have been a first sketch of *La Celestina* written when Rojas was a very young man and completed as the *Comedia* a few years later. Certainly such a hypothesis would explain most of the evidence available.» Emilio de Miguel Martínez merece admiración por la paciencia con la que explica que los mismos argumentos que algunos alegan en favor de una autoría dual abogan en favor de un autor único en cuanto estamos dispuestos a aceptar a éste a manera de hipótesis. Anunció el tema de su libro *La Celestina de Rojas*, Madrid 1996, en un artículo, «Rojas y el acto I de *La Celestina*», en *Insula* 497 (abril de 1988), 19-20.

7. Me parece probable que Rojas tomara la idea de dos nombres emparentados que preciden lo contrario de lo que va a suceder de Petrarca, quien da a los dos hijos cuya muerte predijo la madre Adelecta los nombres Eterno y Albricio. (Calisto a Celestina, Acto VI: «Qué más había aquella tusca Adeleta» etc.)

Menéndez y Pelayo para ella se aplica también a él. Calisto, una ninfa del séquito de Artemis, fue amada de Zeus y le parió a Arcas; y para guardar a ella y al hijo de la ira de Hera el soberano dios los colocó en el cielo como las dos Osas, Mayor y Menor. Calisto lleva nombre de ninfa y el de Melibea se deriva del de un varón. No del pastor de las églogas, como se le ocurrió a don Marcelino, sino del *dux Meliboeus* de la *Eneida*. El cambio de sexo habrá sido para los lectores coetáneos un indicio del fondo alegórico de la obra; les ayudaría a comprender que las diatribas de Sempronio contra las mujeres (acto I) son una chifla, paródica y metafórica, de las invectivas estereotipadas dirigidas en su tiempo, y en todos los tiempos, contra los judíos.

Pero si el nombre de Melibea se deriva del de un rey guerrero que apresuró la caída de Troya,<sup>8</sup> por otra parte nos acordamos enseguida cómo Calisto compara a Melibea con una ciudad (acto VI): «Que las cibdades están con piedras cercadas (...); pero esta mi señora tiene el corazón de azero (...) Pues poned escalas en su muro: unos ojos tiene con que echa saetas (...) el asiento tiene en parte que a media legua no le pueden poner cerco.»

Esta tirada de Calisto la provocó el proverbio que citó Celestina: «que en una hora no se ganó Çamora, pero no por esso desconfiaron los combatientes;» y a la queja del enamorado ella replica: «Calla, señor, que el buen atrevimiento de un solo hombre ganó a Troya.» La imagen de Melibea como ciudad inexpugnable está engastada entre dos reminiscencias de ciudades cercadas. Y los lectores más avisados del siglo XVI se acordarían del procedimiento contrario, de origen árabe, la personificación de una ciudad como 'novia' del señor que la asedia, relación amorosa que en literatura española se ha señalado entre Granada y el rey don Jan II, entre Valencia y el Cid.<sup>9</sup>

Me parece muy posible que el autor de la *Comedia* escogiera el nombre de Melibea no solo por sus propiedades fónicas, sino también por ser nombre de ciudad. La múltiple capacidad asociativa del nombre sería para sus lectores señal del fondo alegórico de la *Comedia*, en el cual la trágica protagonista representa a los forzados a apostatar. Nótese asimismo que la leyenda de Filoctetes no sólo se asocia con el sitio de Troya, sino que ofrece otros motivos también elaborados en la *Celestina*, como hoguera, mordedura de serpiente, armas, arco y flechas.

La población que hoy lleva el nombre de Μελιβόια —que se transcribe Melívia y así se pronuncia— se encuentra a pocos Kms. de la costa del Mar Egeo, a 42 de Lárisa por la carretera y a unos 47 en línea recta del

8. No queriendo volver a explicar aquí lo de la cifra de Rojas, le dejo al lector iniciado la opción de aplicarla a 'Filoctetes' y 'Melibea' o a 'Fyloctetes' y 'Melybea'.

9. Henk de Vries, «'Nueve meses' (*Cantar de Mio Cid*, 1209)», *La Corónica* XII.1 (Fall 1983) 116-8. El romance 'Abenámar, Abenámar' puede verse, por ejemplo, en el libro de Colin Smith, *Spanish Ballads*, 1978, págs 125-7.

monte Olimpo. El monte Ossa la separa del valle del Tempe. Con certeza no se encuentra en el sitio de la antigua Melíboia, sino que corresponde al que antes se conocía como Athánaton ('inmortal').<sup>10</sup> Livio (36, 13, 6) menciona otra ciudad nombrada Melíboia, cerca de Triikka, la Tríkala de hoy, es decir, a más de cien Kms. al oeste de la nuestra; y Melíboia es también el nombre de una heroína equiparada con varias Chloris.<sup>11</sup>

Visité Melíboia en septiembre del 2000 (Véase Apéndice 1). Es un pueblo soñoliento que desde la falda oriental de una colina mira hacia el mar. Correos y Ayuntamiento ocupan sendos pisos de una casa de la calle principal. Tiene callejuelas laterales que le traen al viajero a la memoria palabras de la infatigable alcahueta: «De día me aviso por donde venga de noche.» Una rústica torre domina la plazuela central, desde donde se divisa el Mar Egeo. Capilla blanca, con iconos capaces de provocar al viajero a susurrar entre dientes: «Si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos...» Detrás de la torre, una rancia casa con balcón. «Subamos, señor, al açotea alta, porque desde allí goze de la deleytosa vista de los navíos...» En lo alto de la torre, una campana. «No havrás, honrado padre, menester instrumentos para aplacar mi dolor, sino campanas para sepultar mi cuerpo.»

La deleitosa vista de los navíos. Por aquí se hicieron a la vela las siete naves que mandó Filoctetes. Por estas aguas navegaron las mil ciento ochenta y seis de los aqueos. Y a lo largo de esta costa, con rumbo a Salónica / Thessaloníki, otros navíos trajeron judíos expulsados de Sefarad, en busca de nueva patria, como Filoctetes, aunque en dirección opuesta.

Hoy como hace cinco siglos, a veces quisiéramos detener o desviar el curso de la historia. Podríamos ambicionar que un libro tenga el poder del pez *eje-neis*, detenedor de navíos. «¡O natural contienda digna de admiración: poder más un pequeño pece que un gran navío con toda la fuerza de los vientos!»

10. *Griechenland. Lexikon der historischen Stätten. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Herausgegeben von Siegfried Lauffer. München: C.H. Beck, 1989. Págs 416-7, art. Meliboia, firmado Kr = Dr. Herwig Kramolisch, Neckargemünd. El autor supone que la antigua Melíboia estaba a un kilómetro al noroeste de Skíti, es decir a unos cinco Kms. del mar, como la actual Melíboia, pero unos siete Kms. más al Sur.

11. *Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike*, München 1979, s.v. Meliboia.

Apéndice 1











DE VRIES, Henk, «Melibea, Melíboia», *Celestinesca* 29 (2005), pp. 145-154.

#### RESUMEN

---

SE Comenta la polisemia de los nombres de Calisto y Melibea y sugiere que éste se tomó del de una población de Tesalia que menciona Homero

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Calisto y Melibea, onomástica, polisemia, Melibea (población de Tesalia), Filoctetes, Troya

#### ABSTRACT

---

Comments upon the polysemy of the names of Calisto and Melibea and suggests that the latter was taken from the name of a town in Thessaly mentioned by Homer.

KEY WORDS: *Celestina*, Calisto and Melibea, onomastics – polysemy – Melibea, town in Thessaly, Filoctetes, Troy



## P Y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*

Patrizia Di Patre  
Pontificia Universidad Católica del Ecuador  
Escuela Politécnica Nacional

I.— Entre los más recónditos meandros del laberinto celestinesco, resulta imposible sustraerse a las insidias de una celda —la retórica— aún bastante tenebrosa, a pesar de las múltiples ofensivas «exploratorias».<sup>1</sup>

Fascinante, desconcertante, reveladora de una pericia suprema; y, al mismo tiempo, incongrua, desmitificante, totalmente absurda, la floración oratoria de *La Celestina* ha encendido focos de indagación<sup>2</sup> que, si bien numerosos, apuntan indefectiblemente —convergiendo inclusive en la misma zona de reflexión— a un lugar semántico unívoco y críticamente bien determinado, al *opus maximum* de una definición comprensiva, totalitaria.<sup>3</sup>

1. Libradas por importantes autores de la crítica celestinesca, incluyendo los nombres de M. R. Lida, M. Bataillon, S. Gilman, A. Maravall y A. Castro. Por lo demás, en la actualidad es aún muy viva la atención a los aspectos retórico-lingüísticos de la obra, especialmente con relación a una consideración ética (véase a este respecto el interesante estudio de J. Maestro: 2000), cuya múltiple caracterización ha llevado a líneas definitorias de notable complejidad. Trataremos de examinarlas ordenadamente, a medida que nuestro desarrollo argumental haga necesaria su mención explícita.

2. Identificables con añosas *quaestiones*, tales como la moralidad de la obra (en la que se enfrentaron con especial encarnizamiento S. Gilman (1953: 57; 74) y M. Bataillon (1961; 1965), y las modalidades de la farsa (E. Lacarra: 1989; L. Fothergill Payne: 1991; 1993; D. Severin: 1977; 1979; 1984), o también el problema impuesto por la aparente falta de realismo en los personajes celestinescos, impregnados de una improbable retórica áulica y de conocimientos enciclopédicos. Sobre todos estos puntos, sucesivamente declarados en el texto del presente artículo (cap. II.1, 2, 3), véanse las correspondientes aclaraciones bibliográficas (notas 13-23).

3. Y podríamos trazar aquí una división bastante funcional, aunque aproximada, fundándonos respectivamente en la línea crítica «moralista», y en la lectura contraria de una descarada y más o menos patente mofa o rebeldía. No estaríamos ciertamente muy alejados de la verdad histórica si asignásemos a la primera, como testimonios insignes, las obras de Bataillon (fundándose en Barth: 1957) y, en definitiva, Maravall (1972: 111): «Nos encontramos en ella [*La Celestina*] con la imagen de una clase cuyo dominio se basa en la riqueza, se despliega en ostentación, transforma el sistema de valoraciones vigente en aquella sociedad, hace entrar en crisis la moral de los grupos que la integran»; «La ocurrencia de Rojas consiste

Al margen de una topografía que tenga en cuenta la ramificación radial de las opiniones sobre el tema, quisiéramos por el momento detenernos (a manera de prefacio, y en espera de más detalles) en la definición de su causa prima, o sea de la matriz generadora de tales controversias. Más allá del porqué, para qué, amparados por qué, y sin querer investigar sobre *quid iuvat*, me centraré en la pregunta esencial sobre el fundamento mismo del problema, reductible en definitiva a la siguiente formulación: «Flores de sabiduría», en boca de rufianes y pervertidores; ejemplos de virtud, para incitar a la maldad.<sup>4</sup>

entonces en mostrarles los males que, por tan desatentada conducta caen, efectivamente, no sobre unos olvidados sabios y héroes antiguos, cuya fría ejemplaridad a nadie les dice nada, sino sobre personas de rostro y carácter conocidos, que andan entre las gentes» (*ibid.*, 165). L. Spitzer deja entrever a pesar de todo, en su espléndida recensión a Gilman (1957: *passim*), una opinión parecida, ya que se refiere a la obra maestra como a una «comprehensive picture of the total vanity of human passion» (1957: 8), mientras que María Rosa Lida (1962; 1984) rehuye, por lo general, de toda postura drástica, limitándose a señalar el carácter utilitario de las máximas morales (1962:305), y a registrar supuestos equívocos en las creencias de Bataillon y de su oponente Gilman (1953), criticado por la insistencia monolítica en una caracterización dialogística de la obra. En los debates actuales siguen perfilándose estas líneas cruciales, a veces complicadas por diferentes intersecciones y confluencias. En el muy perito trabajo de I. Del Río (2003), para dar solo un ejemplo, las siguientes conclusiones recuerdan muy de cerca el referido fragmento de Maravall: «El mundo caótico establecido a través de las relaciones personales entre los personajes de *La Celestina* revela la debilidad de un sistema normativo tradicional que finalmente triunfa gracias a la tragedia —al drama derivado de la transgresión del sistema bajo el cual los diversos personajes se construyen— más bien por impulsos placenteros e instintos que por la moral y la ética ordenada. En este sentido podemos estudiar la obra como un ‘exemplum’» (Del Río 2003: 62).

A la hipótesis de *La Celestina* como *exemplum*, enseñanza ética llevada a la práctica de la realización narrativa, deben vincularse sin duda los nombres de Fothergill-Payne y Lacarra. La primera descubre muy fundadamente en la obra «una unidad temática que remonta directamente a uno de los principios senequistas más importantes, y es que la esclavitud de cuerpo y alma irremediadamente acaba en la muerte» (Fothergill-Payne 1986: 540); en la caracterización de Melibea «a la luz de la filosofía moral», magistralmente llevada a cabo por Lacarra, se advierte que «Melibea es un personaje que el autor censura y cuya conducta reprobaba» (1997:117). Desde esta óptica merece una especial consideración la línea argumental de J. L. Canet (1997), cuyos asertos críticos se basan en el análisis riguroso de las condiciones socio-culturales que debieron caracterizar la época de composición del escrito. Estableciendo una conexión irrefutable entre los principios doctrinarios expuestos en *La Celestina* (y confiados a un determinado esquema expositivo), y las teorías propias de los círculos académicos culturalmente más innovadores, Canet aspira a dar un auténtico soporte conceptual, un correlativo objetivamente apreciable a una significativa serie de indicadores textuales (como la asimilación de un registro íntimamente ligado a la exposición de teorías estoico-platónicas —en el ámbito de un ciceronianismo imperante— operada por las corrientes humanísticas italianizantes).

4. Interesante la anotación de A. Castro sobre «lo incongruente de que criados y alcahueta prodiguen máximas virtuosas» (Lida 1962: 305). Sin llegar a la caracterización didáctica de Bataillon (ya que se desmiente la existencia de cualquier finalidad moralizadora, de una atención a preservar «la santé social de l'Espagne»: Bataillon 1961: 159), ni a la exacerbada «lógica vital» delineada por Gilman, Castro afirma lo siguiente: «Encontramos negados los signos de lo literariamente admitido, no con miras a destruir por destruir, sino a fin de poner al desnudo la escueta voluntad de existir, de demostrar la posibilidad de que una figura literaria continúe

Bastante ingenuo, y grotescamente definitivo. Un patrimonio entero de creencias, de refranes, de citas; ese tan alabado *thesaurus* de *loci morales*, cuidadosamente recogidos en «Guirnaldas de Virtud» o medievalmente cultivados en jardines de «fragancias espirituales»,<sup>5</sup> todo, en fin, lo retóricamente bueno, piadoso, justo..., en función de un término contrario a su objetivo primordial. Muy chocante: cadenas de sapiencia utilizadas para demostrar la necesidad de seducir a una doncella, o de llevar a cabo una traición.

Ahora bien; frente a un fenómeno de esta índole, existe una doble posibilidad crítica. O se apunta, aristotélicamente hablando, a su «causa final» («¿qué se pretende con ello?»; «¿es o no intencional?»), o pasa necesariamente a primer plano una especie de objetivación «epistemológica» factual, el examen «autóptico» del hallazgo. En vez del móvil, los efectos; la naturaleza por sus causas.

Cambiando la pregunta: ¿Cómo puede darse, en la práctica, un hecho de tal naturaleza; será posible, lógicamente, que todo el patrimonio retórico de la Antigüedad lleve en sí una carga fuertemente antitética, una doble capacidad inferencial? ¿Y cómo unos argumentos consagrados por la tradición literaria, por la *autoritas* de tantos y tan eminentes personajes, pueden prestarse para tamaña ambivalencia contradictoria, para una franca aberración metodológica?<sup>6</sup>

Todo esto conlleva la siguiente consideración elemental. Pongamos que un determinado *topos*, empleado antaño para demostrar algo (y estimado por ende en fuerte conexión lógica con cierto factor), se torne improvisamente apto para probar simultáneamente lo contrario: no podrá menos de ofrecer evidencias de falacia. (Recordemos el principio aristotélico de no contradicción, la famosa tautología expresable, simbólicamente, en los siguientes términos: p v -p). Y si un mundo de argumentos, colectivamente dotados de tales características, se llevan al escenario en pintoresco tropel, el resultado inevitable, manifiestamente implícito en su formu-

subsistiendo privada de su marco típico, como una negación de su forma previa» (Castro 1965: 96). Y A. Maravall: «Rojas [...], rompiendo viejos moldes literarios, de cuya tradición, no obstante, acertó a aprovecharse con singular maestría, creaba una obra de arte de singular valor» (1972: 177-78). De forma análoga, J. Maestro (2000:24) pone una apostilla al referido pasaje, hablando muy acertadamente de «un mundo antiguo y grandioso [...], que se presentará en el universo mundano de *La Celestina* como algo reductible y mistificado, contravalorado, disoluble, pulverizable».

5. Cfr. el volumen de Albrecht von Eyb, titulado *Margarita Poetica*. K. Whinnom (1989) le dedica un amplio análisis, debido a que puede considerarse una de las claras fuentes celestinescas.

6. Nos referimos naturalmente a la lógica clásica, es decir, aristotélico-medieval. En otras palabras, y según decíamos anteriormente (2002, en el estudio de próxima publicación: *Los pecados capitales en la corte. Antonio de Guevara y su «Aviso de Privados»*, n. 50), todo se limita a «un aserto que puede ser lógicamente demostrado recurriendo a la ambivalencia contradictoria, o doble capacidad inferencial, de los razonamientos empleados en la obra; y, a más de eso, a la posibilidad de su universal utilización».

lación, consistirá en una negación patente de la «vieja lógica»<sup>7</sup> —y de la retórica, que se apoyaba en ella a fuerza de construcciones silogizantes y premisas morales fundadas en el consentimiento universal—.

Así las cosas, la cuestión no tiene realmente otra salida. La exhibición retórica celestinesca, con su aplicabilidad universal («buelve la hoja...»<sup>8</sup>), no es más que una gigantesca *reductio ad absurdum*, dirigida a probar la inanidad inherente a ella. La misma producción del fenómeno —el hecho de que pueda darse— deviene entonces manifiesto sensible de su causa prima, y sirve a declarar perentoriamente el objetivo al que obedece.<sup>9</sup>

II.0.— Acerca de las líneas críticas centradas en el tema que nos ocupa, y fundamentalmente originadas por la general resistencia a la asunción de un «absurdo intrínseco» (inherente al medio, no a las modalidades de su empleo), podríamos operar una triple división, conforme a las directrices registradas, y a la formulación de las inquietudes derivadas de ellas.

Con arreglo a este esquema, la dimensión irracional de la dialéctica celestinesca se pondrá en relación con:

7. Es indispensable subrayar, una vez más, que las condiciones de debilidad intrínseca evidenciadas en *La Celestina* se refieren, pura y exclusivamente, a la lógica clásica; la lógica moderna (o matemática) no solo queda fuera de la jurisdicción celestinesca, sino que, de presentarse tan solo a la mente de nuestro (-os) autor (-res), habría logrado sin más restablecer el equilibrio formal del conjunto. Actualmente el dominio incluye una serie de conectivos (nexos, uniones), y de realizaciones inferenciales (puesto que..., entonces...), que garantizan la forma lógica apropiada de toda proposición. Se comprende cómo, en estas condiciones, el valor objetivo de las distintas afirmaciones deba ser del todo irrelevante; mientras que la verdad y la falsedad de cada oración dependen de la relación recíproca entre esos factores de por sí insignificantes. Lo que importa es el armazón, la estructura, y no los elementos. El único hecho que puede garantizarnos la verdad del aserto será una manera de construir relaciones obedientes a ciertos criterios rígidos. La verdad es general, y las condiciones de la verdad se establecerán para siempre: mas deviene absolutamente formal, interna al sistema de referencia asumido, sin contenidos objetivos.

Semejante concepción teórica no podía siquiera entorsearse en los siglos xv-xvi. La evidencia de una derrota lógica en el complejo celestinesco no sirve por consiguiente para preconizar o anunciar (ni de lejos), a pesar de todo el caos que genera en el texto, y del malestar evidentemente inducido en el público, ninguna «verdad» alternativa.

8. Textualmente: «Lee más adelante, buelve la hoja. Fallarás que dizen que fiar en lo temporal, y buscar materia de riquezas, que es yugal género de locura» (*La Celestina*, II). Nuestra edición de referencia: Fernando de Rojas. *La Celestina*. Barcelona: Planeta, 1980.

9 Se puede observar cotidianamente, en efecto, que una acción suele acabar en lo que pretende; y basta ver cuál es el resultado obtenido, para poder remontarse al deseo que lo originó. Es paradójico el creer que, entre el deseo motivador y su directa consecuencia, no haya más relación que un nexo desprovisto de causalidad. (Lo decimos en sentido general, pero también con miras a una caracterización diferente de aspectos relativos a cierta exégesis tradicional, dominada a veces por una, aunque inconfesada, tendencia a la especulación de género «finalista»). Retornando al caso en cuestión, al efectuar una aplicación «ambivalente» de múltiples *topoi* nuestro autor realiza, de hecho, una clara demostración de su —más que debilidad—, inhabilidad funcional.

1.- La inverosimilitud de su presencia y modalidades de empleo entre personas presumiblemente incultas, lo que comportaría una evidente desviación o un supuesto desprecio de las reglas inherentes al *decorum*

2.- El desfase entre palabras y acciones, destinado a generar una farsa susceptible de ser declarada inconsciente o voluntaria

3.- El carácter ambiguo de la moral testimoniada en el texto, que podría considerarse alternativamente o como un mentís de la dimensión dialéctica,<sup>10</sup> o cual auténtica confirmación de su intrínseca validez, irrevocablemente ratificada gracias a una aleccionadora conclusión<sup>11</sup>

Al análisis de estas importantes líneas están dedicadas las siguientes secciones (II.1.; II.2.; II.3.).

II.1.– En primer lugar, ante la incongruencia de una Celestina junto a personajes «arzobispales» (cuando menos en los discursos...), la crítica se sintió turbada en relación al problema del *decorum* y de la verosimilitud que el término implica.<sup>12</sup>

«Convención placentera...»: <sup>13</sup> claro que sí, con la precisión y el refuerzo de una idealización parecida en el personaje quijotesco de más intensa caracterización «plebeya», cuya forma de argumentar, no se olvide, presenta una afinidad asombrosa con la de los héroes celestinescos, y cuya rapsódica memoria «sentencial» no solo cumple con un papel satírico paralelo al juego caballeresco señorial,<sup>14</sup> sino que declara de por sí, mani-

10. M. E. Lacarra (1997) nota a este propósito, demostrándolo espléndidamente, cómo el conjunto de vivencias experimentado en el texto constituye de hecho una aplicación directa de pensamientos y máximas senequistas.

11. Cuya consecuencia más notable sería una crisis profunda de la moral tradicional, un íntimo escepticismo con relación a creencias que solo subsistirían en el contexto discursivo, como residuos lingüísticos.

12. Cfr., en orden cronológico, los siguientes aportes al tema: Menéndez Pelayo (1941); C. Samoná: (1953: 9; 41; 195; 220-1); L. Spitzer (1957: 6-9); M. R. Lida (1962: 92-4); P. E. Russell (1963: 35; 39); J. Maravall (1972: 165-6); O. H. Green (1965: 26; 30); G. Barth-S. Bataillon (1957; 1965: *passim*); S. Gilman (1974: 56, 78, etc.); J. Maestro (2000: *passim*).

13. M. R. Lida (1962:333).

14. Con ese «maniático» insertar refranes, a derecho o a tuerto, formando interminables leñanías, Sancho demuestra en efecto su absoluta inanidad. C. Samoná fue uno de los primeros en subrayar la analogía de la retórica celestinesca con los procedimientos paródicos cervantinos. Léase el siguiente fragmento, realmente emblemático y aclarador de esta tesis, a la que no hizo ciertamente justicia una apresurada referencia de M. R. Lida (1962: 331): «La posizione di Rojas dinanzi al retoricismo e alla tradizione dell'amore cortese suggerisce in qualche punto un presentimento di quella cervantina dinanzi alla letteratura cavalleresca, al suo gusto e al suo costume. Entrambi gli autori usano una tecnica da cui trapela la liquidazione di elementi culturali e di stile (il retoricismo cortese e quello cavalleresco) attraverso il contatto con elementi antitetici (interventi dei servi in funzione 'normalizzante' dell'eloquio amoroso di Calisto, interventi di Sancho, ironie dei duchi); e in Calisto c'è, di riscontro, come in don

fiestamente, sus propias fuentes y caminos.<sup>15</sup> Y podríamos añadir que, en todo tipo de cultura «degradada», la pericia de los usuarios ha de ser forzosamente involuntaria, inconsciente e inevitable. ¡Pregúntese a un ávido receptor de telenovelas sobre los tópicos del Romanticismo!

II.2.— La creencia en una «deformidad adquirida» por el ente considerado (suerte de ilegitimidad puramente formal), que transforma en impotencia transitoria lo que debería indicar un trastorno funcional congénito (ineptitud de la retórica tradicional para transmitir un mensaje unívoco), ha llevado a muchos críticos por los derroteros de las pistas cómicas, en búsqueda de una farsa intencional (¿Querrá el autor hacer reír?; ¿y los actuantes, al fin y al cabo, se dan cuenta?) o también involuntaria.<sup>16</sup>

Desde esta óptica los lugares comunes se consideran de nuevo en relación a la aceptación/exclusión del universo moral que tradicionalmente transmiten. Es decir, en calidad de instrumental dialéctico para medir, de acuerdo a una admisión tácita o a una negación implícita, el potencial de adaptabilidad individual a un sistema axiomático de reglas morales.<sup>17</sup> La

Quijote, una forma di 'difesa' della pazzia amorosa e del suo linguaggio, che in certi punti ha accenti di una sconcertante affinità, sebbene fuggevole e basata su valori ideali affatto diversi [...]. Quando, dopo aver proposto il suo mondo idealizzato, l'autore gli si pone per così dire dinanzi in atteggiamento critico, allora ne inverte lo spirito (l'amore cortese, le attitudini, 'el alto linaje' dei protagonisti) e insieme l'espressione (i *circonloquios*, le iperboli, le immagini fiorite); le cose, cioè, e le parole. E in questo, appunto, abbiamo un esempio della singolare rispondenza fra tematica e stile; perché ci rendiamo conto che nel momento della crisi di un gusto diventano oggetto di censura e di disincantata ironia, non solo i costumi e i personaggi rappresentati, ma la loro 'forma', il linguaggio che tradizionalmente è servito a definirli ed è stato forgiato quasi su misura per le loro idee e il loro modo di vita» (1953: 220-1).

15. «[...] y a nuestro cura he oído decir que con igual pie pisaba [*id est*: la muerte] las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres» (Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario, Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española. San Pablo: Alfaguara, 2004. II parte, cap. XX, p.706). Los sermones parroquiales habrán suministrado, a buen seguro, una buena parte del bagaje retórico en posesión de las clases humildes; sin considerar las representaciones teatrales, las lecturas semi-públicas de florilegios, y toda esa corriente «subterránea» que suele presidir el nacimiento de una ciencia, y también de una poesía, popular. Es de notar que el susodicho lugar quijotesco se halla en un contexto repleto de expresiones, máximas, y de un espíritu que bien podríamos considerar «celestinesco».

16. Tal vez sea Menéndez Pelayo el más conocido representante de la hipótesis «involuntaria»: la comicidad para él «no entraba, a buen seguro, en la intención de los autores» (1899: xcvi).

17. Respecto de la adaptabilidad individual a cierto complejo normativo, su nivel se mide evidentemente por el grado de creencia en los entes que —tradicionalmente— lo manifiestan. Si el sujeto considera los factores verbales en términos de reflectores auténticos, o sea portadores fieles del referente, la relación que establece al utilizarlos puede marcar de hecho una postura intelectualmente dócil; si el usuario percibe una fractura, la distancia —y relativa negación— del referente se hará más o menos profunda. En *La Celestina* todo se complica ulteriormente porque el sistema de signos tópicos no se juzga unívocamente apto para consignar el mismo referente moral.

consistencia del referente ideológico-comportamental asumido en la obra se apreciaría entonces sobre la base de la distancia *real* manifestada, ya sea por los personajes o por el mismo autor, con respecto a los tópicos como pretendidos indicadores del mismo<sup>18</sup>. Nunca se pone en tela de duda la idoneidad de estos últimos para señalar, en forma indefectible y unívoca, tal incorruptible y concorde complejo espiritual. Tampoco se ha pretendido identificar esa misma ineptitud funcional (causa explícita de las patentes disfunciones textuales), con el propio objeto satírico, con un verdadero blanco intencional.

II.3.— Naturalmente, la moralidad/inmoralidad de la obra queda determinada por la asunción de una determinada «clave» para la lectura de las tablas dialécticas; o, mejor dicho, depende del sistema de ecuaciones al que cada uno quiera adscribir esas variables —con relación a una pretendida anomalía o legitimidad, al grado de conciencia que parezca declarar su empleo, etc.<sup>19</sup>

De acuerdo con el sistema de referencia admitido, el mecanismo resolutorio adoptado puede comportar alternativamente la censura sin tacha de un autor/*auctor*, juez ocasional y severo, o su risa perversamente cómplice; podría decretar el cinismo abyecto de los actuantes, tanto como una supuesta inocencia intencional.<sup>20</sup>

Una notación necesaria. Es evidente que, asumiendo el supuesto de un enredo inexplicable, mezcla de intenciones y sarcasmo, falsos propósitos y verdaderos equívocos, uno se vería tentado a considerarlo todo, sin

De ahí toda clase de ambigüedades y posibles confusiones, tanto en un nivel interpretativo-crítico como en la dimensión propiamente narrativa.

18. «Pero Rojas sabe también», anota con mucho acierto a este propósito A. Maravall, «porque se diría que ha tomado el pulso a las gentes de su época, que el anodino y pesado recuerdo de esas anécdotas, conservadas por una anacrónica literatura edificante, no impresiona a nadie» (1972: 165).

19. Los intérpretes atribuyen generalmente a las anomalías retóricas el carácter de —digámoslo así— poderosos medios reactivos: instrumentos para juzgar, criticar o hacer entrar en crisis una serie de ámbitos completamente ajenos a la retórica. En nuestra consideración, la polémica celestinesca se dirige expresamente al propio mecanismo retórico, convertido en blanco satírico al ser visto bajo la luz de un funcionamiento defectuoso. El fracaso del razonamiento dialéctico se produce, desde la perspectiva considerada, por un fenómeno degenerativo interno: a medida que avanzan sus procesos, brota el cáncer de la contradicción. La demostración es indirecta (se muestra un absurdo inherente al desarrollo de las premisas) y, por lo mismo, bastante eficaz.

20. Versiones que, como se ha señalado con anterioridad, han sido puntualmente asumidas, a lo largo de la historia crítica celestinesca, por sus distintos representantes. Cfr. las notas a los cap. I y II.1. Un capítulo aparte merece el problema relativo a la eventual inspiración «diabólica» de actos y palabras contenidos en el texto (véanse, obligatoriamente, P. Russell 1978 y Deyermond: 1999), que naturalmente, de inclinarse al asentimiento, decidiría la cuestión a favor de un franco voluntarismo. Véase también, sobre el mismo argumento, el interesante estudio de P. Botta (1994).



más, como un diabólico invento, un «bluff» sin posibilidad de solución crítica; y a operar, por consiguiente, al igual que en el juego infantil de «piedras, tijeras, papel». ¿Quién no recuerda la angustia de la espera, la necesidad apremiante del tener que sorprender al adversario y el temor a quedar burlados? Entonces es cuando uno tiene que embrollar ficticiamente sus razonamientos, y acudir a los componentes obligados de la treta y el engaño no solo para la elaboración exitosa del mensaje, sino con vistas a su recepción correcta.

Por supuesto queda como hipótesis límite (y, por ende, no rechazable a priori) la eventualidad de un engaño lúdico a ultranza, del *bluff* hiperdialógico, del desafío al intérprete, de un caos intencional. Pero esta posición crítica obliga a un supuesto cartesiano que, exigiendo el credo, no puede aspirar a erigirse en conclusión.

III.— El prolijo diálogo entre Celestina y Pármeno contenido en el acto I,<sup>21</sup> exhibe descarada y rotundamente el vicio fundamental de la retórica clásica; hasta podríamos creer que la misma oratoria, tomando las facciones impías de unos libertinos, se volviera aquí monstruo bímembre, ladrándose a sí misma sin cesar para contradecirse con argumentos dialécticamente desdoblados: ¡y sacados de la misma fuente!

Veamos, por ejemplo, cómo reacciona el susodicho joven ante las aserciones celestinescas (en realidad, procedentes de epístolas senequistas y escritos aristotélicos), de que «Extremo es creer a todos, y yerro no creer a ninguno» y «De enfermo corazón es no poder sufrir el bien», o las que siguen, sobre fortuna y discreción.<sup>22</sup>

De forma ágil e intencionada, Pármeno alega a manera de réplica nada menos que otra epístola de Séneca, la cual lleva como argumento principal la necesidad de seleccionar a los amigos. No esperaba más Celestina «políloga»: y lanza a la cara del contrincante un ulterior, celeberrimo *exemplum*,<sup>23</sup> extraído ciertamente de la misma autoridad, mas... ¡dotado de intenciones y contenidos contrarios! Estupenda muestra, no solo de relativismo y ambigüedad intrínsecos, sino también de extrínseca receptividad, de corrección y legitimidad en la percepción del fenómeno dialéctico, hábilmente asumido en su cualidad más vistosa y apreciable: es decir, por el lado sutilmente inquietante (pero, al mismo tiempo, tan útil) de una infinita aplicabilidad.

La misma Celestina (auténtica gorgiana por convicción y experiencia) se muestra totalmente consciente de esta interesante fenomenología, y

21. pp. 49-57.

22. Respectivamente, pp. 53 y 55.

23. Paráfrasis de la célebre sentencia, procedente de Séneca: «Nullius boni sine socio iucunda possessio»: I, 54.

así puede exclamar con énfasis: «Dichos son», ante la mera hipótesis de una réplica —obviamente retórica— a su razonamiento.<sup>24</sup>

Son dichos..., se pueden intercambiar, se usan y aprovechan, con tal de que no se crea seriamente en ellos. En efecto, la apreciación sofisticada de una lógica (y también de una moral) relativista no tarda en aparecer; y por boca de la alcahueta profesional, la cual grita pronto a su contrincante la inexpresabilidad de las cosas (debido, al parecer, a su falta de identidad, de una esencia inalterable y objetivamente determinable), bajo la forma de un astuto interrogante: «¿Qué es razón, loco? ¿Qué es afeto, asnillo? La discreción, que no tienes, lo determina».<sup>25</sup> Más adelante Calisto dirá, en el mismo tono: «Y tú ¿qué sabes de honrra? Dime ¿qué es amor? ¿En qué consiste buena criança, que te me vendes por discreto? ¿No sabes que el primer escalón de locura es creerse ser sciente?».<sup>26</sup>

He aquí el rechazo de toda posible lógica, de toda *episteme* que ofrezca, junto con una garantía de universalidad, el legítimo fundamento de un orden moral.

Por lo demás, cualquier personaje de *La Celestina* parece tener conciencia de la utilidad ambigua que puede ofrecer la retórica tradicional; digamos que lo experimenta en carne propia. En el interesante diálogo que acabamos de mencionar se alternan retórica y medios persuasivos más vulgares (como el halago, el soborno o la mentira fraudulenta), con arreglo, se diría, a un cansancio provocado por el «empate técnico» de opiniones y máximas. Celestina, en particular, abandona en dos ocasiones el terreno retórico,<sup>27</sup> al darse cuenta de que el adversario, en verdad muy hábil, puede oponer con sistemático ahínco e indiscutible éxito cada vez un tópico diverso —naturalmente antitético— a cada uno de los suyos. Mas cuando, por fin, se logra salir del atasco gracias a astucias extrarretóricas, es el mismo Pármeno el que elige recorrer, ordenadamente, los lugares comunes anteriormente empleados por la adversaria. Naturalmente, co-

24. «!O simple! Dirás que adonde ay menor entendimiento ay mayor fortuna, y donde más discreción, allí es menor la fortuna». (Nótese que la máxima refutada procede nada menos que de Aristóteles). *La Celestina*. I, 53. Acerca de la ética aristotélica en *La Celestina*, véase el muy completo estudio de D. Severin (2001).

25. I, 55. J. Maestro (2000: 43) acude con gran acierto a este lugar (o, mejor dicho, a su «prudente» conclusión) para ejemplificar lo incongruente de los discursos celestinescos. «En conclusión, Rojas deja al descubierto, de forma paródica, la argumentación moral —y tópicamente— de una vieja que se arropa inmoralmente —y con toda convicción— en un principio de autoridad que atribuye a la vejez una superioridad frente a la juventud, precisamente para llevar a cabo acciones absolutamente perversas y reprobables, que habrán de desembocar en la pérdida de cuantos en ellas participen».

26. II, 63.

27. Cuando exclama muy sinceramente, ante la reserva del otro sobre «los bienes mal ganados»: «Yo sí. A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo» (I, 51); y también al ofrecer liberalmente a Pármeno, en calidad de anzuelo infalible, y como prenda de lo venidero, a la propia Areúsa.

mo han sido ya esgrimidos en función de la tesis contraria, le será fácil a Celestina refutarlos.

Retórica fluida, relativa al sector de referencia, acomodaticia y pronta para servir a cualquier objetivo. El patrimonio retórico tradicional está verdaderamente en el banquillo de los acusados;<sup>28</sup> no en el sentido de que tenga una antítesis victoriosa (véase el final de la obra...), sino más bien por su condición accesoria, de alternativa cuestionable. Y tanto es así, que el dicho, el refrán (soporte dialéctico de un determinado sintagma moral) puede ser asumido por representantes de doctrinas diferentes, puede estirarse y torcerse en distintas direcciones. Es eso lo que determina el fracaso del sistema, no el hecho de que sea, en sí mismo y absolutamente, falaz.

La falacia deriva de su potencial aplicabilidad a cualquier clase de moral, a cualquier forma de ideología, aun la más manifiestamente «torcida» o cómica.<sup>29</sup>

IV.— La forma tradicional de argumentar, con el relativo soporte lógico y el caudal de elementos prefijados, padece un mal incurable. El acervo retórico clásico definitivamente no sirve, no garantiza nada; o, mejor dicho, se considera apto para probar cualquier cosa (en contra, evidentemente, de la garantía lógica consignada por Aristóteles al famoso principio del tercio excluso).<sup>30</sup> Pero lo verdaderamente asombroso es que las condiciones del absurdo lógico se hayan desplazado de las cosas a los argumentos, al *logos*: al vicio de la ambivalencia semántica sucede el milagro de una sintaxis «aspecífica». Si la entidad rechaza su contrario, el sistema de signos requiere, o admite, una pluralidad de referentes.

En *La Celestina* la crisis se muestra *in actu*: cada frase supone un dilema. No importa, luego, si los personajes empleen, o no, a sabiendas esas fórmulas incoherentes; si el enfrentamiento de dichos y hechos garantice, en la práctica y por una oposición inferida, la eficacia de la moral tradicional,

28. Consecuencia natural de una acumulación tópica, que una larga práctica (cfr. nuestros estudios sobre el empleo de lugares comunes clásico-bíblicos en área dantesca: P. Di Patre. *I modi dell'interestualità dantesca: tradizione classica e biblica in un frammento di prosa. Studi Danteschi*, LXI, pp. 289-306; Id. *L'arte della emulazione nelle «Epistole» dantesche. Tre reperti classico-biblici. S.D.*, LXII, pp. 323-34 ) nos declara absolutamente exorbitante, realmente excesiva y lo bastante anómala como para constituirse en objeto específico, hacia donde converge la atención del lector en virtud de un mecanismo a todas luces consciente.

Fraker (1985) identifica por el contrario lo que él denomina «prodigality in the use of sententiae» con «a mark of the style of Silver authors of the most diverse literary personalities» (1985: 50). Sobre la extensa tópica relativa al amor, y los lugares comunes ligados a una caracterización burlesca de la épica y del razonamiento pseudoacadémico, indispensable la lectura de D. Severin (1984).

29. Cfr. nota 25.

30. «Part of the humour resides», nota con finura Fothergill-Payne, «[...] in the quick succession of these platitudes proffered in one and the same breath» (1993: 42).

o entrañe por el contrario su disolución formal.<sup>31</sup> no es relevante siquiera el saber si el Autor quiere deliberadamente apuntar al inevitable fracaso, o queda simplemente atónito ante un resultado inesperado.

Únicamente importa la evidencia objetiva del fracaso lógico, la realización factual de la derrota. Si Fernando de Rojas, y/o copartícipes,<sup>32</sup> hayan llorado o no por eso, desgarrándose las vestiduras en señal de luto o abandonándose a un franco regocijo, no podríamos señalar. Mas lo que nos sentimos autorizados para afirmar es no solo su perfecto conocimiento del fenómeno, sino la existencia de un aviso previo. ¿O no se dice expresamente, en un lugar del *Prólogo* muy frecuentemente citado,<sup>33</sup> que «[...] otros pican lo donayres y refranes comunes, loándolos con toda atención, dexando passar por alto lo que haze más al caso y utilidad suya»? Luego

31. Ejemplares al respecto las anotaciones de Fothergill-Payne (1991), para la cual «la incongruencia entre los dichos y los hechos de los hablantes no sólo nos asiste en comprender la narración de una novela dialogada como *Celestina*», sino que «es de importancia primordial para la interpretación de la obra» (408). La «afectación lingüística» originada por el fenómeno en cuestión se explica entonces fácilmente, al parecer de la Crítica, en sentido satírico: «En vez de tratar seriamente las sentencias de Séneca y de Petrarca, Fernando de Rojas nos las presenta con el mismo 'donaire' que el primer autor, burlándose de una moda literaria, por demás anticuada, que incluía la literatura aforística de sentencias y ejemplos y los popularísimos libros de filosofía moral» (409). En definitiva «Rojas [...] parodia», como tiene a bien subrayar M. E. Lacarra, «desde la perspectiva de los diferentes puntos de vista que conlleva la estructura dialogada de la obra, la presunción de estos personajes de literaturizar la vida, nos revela la discrepancia entre sus actos y su presunción y nos proporciona las claves de la falacia del disfraz que adoptan» (1989: 29).

32. El lector amable habrá notado en este punto que cualquier consideración de autoría con relación a *La Celestina* no solo queda fuera de nuestra propuesta argumental, sino que parecería totalmente incompatible con el tratamiento «objetivo» al que confiamos la resolución de la paradoja «retórica». Pero, ya que entramos en argumento, se podría aventurar que la figura del Rojas legista, bien familiarizado con los principios de la lógica clásica, y con una oratoria jurídica tradicionalmente basada en los silogismos argumentales de marca «celestinesca», no desmiente por cierto la exhibición ni se opone al despliegue del instrumental retórico presente en la Obra. Una caracterización perfectamente documentada y, por ende, verosímilmente fiel del trasfondo cultural celestinesco nos la ofrece el fino estudio de J. L. Canet (cit.: véanse en especial las pp. 46-53).

33. Por todos los que han aludido a la «contienda o guerra de opiniones» (aunque no con relación a este punto específico, ni por medio de las mismas líneas).

J. L. Canet (cit.: 49) reconduce la querrela, soberanamente anticipada por el autor del *Prólogo*, a las diatribas que protagonizaron, respectivamente, los exponentes de los círculos humanistas italianizantes —presumiblemente partidarios de líneas poético-retóricas innovadoras— y de los grupos conservadores básicamente ligados al escolasticismo. Interesante también la anotación (entre muchas valiosísimas) de J. Maestro (2000: 30-31): «En el «Prólogo» de *La Celestina* que figura en la edición de Valencia de 1514, Rojas insiste de forma recurrente en una idea fundamental, que considera al mundo como el resultado permanente de una lucha, de un enfrentamiento conflictivo entre sus principales elementos constitutivos: todo es lucha en la naturaleza, «madre de todo». El ser humano sería una criatura más, subsumida en esa desavenencia fundamental de poderes naturales en conflicto, que determina la esencia de la vida terrena, al parecer acaso desamparada de cualquier forma de protección metafísica: «Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo».

se añade, más explícitamente: «Pero aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de philosophos guardan en su memoria, para trasponer en lugares convenientes a sus autos y propósitos».

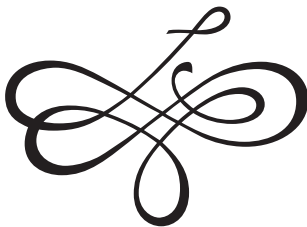
Con todo esto, concluye el Maestro, no puede por menos de haber contienda. Obra real y totalmente innovadora, creación casi diabólica en el universo literario, *La Celestina* presenta un sistema y, simultáneamente, su fracaso en acto; paradoja irrepetible, inquietante derrota de una extraña metalingüística, este «conjunto de todos los conjuntos» ocasiona, en vez de una crisis gödeliana, el júbilo sin fin del innovador genial, de su fantástico, demoníaco descubridor.

### Bibliografía citada

- BOTTA, Patrizia, «La magia en La Celestina», *Dicenda*, XII (1994), pp. 1-31.
- BATAILLON, Marcel, «Gaspar von Barth, interprète de *La Célestine*», *Revue de Littérature Comparée*, XXXI (1957), 321-40.
- , «*La Célestine*», selon Fernando de Rojas, Paris, Didier, 1961.
- , «L'originalité de la *Célestine* d'après un ouvrage récent », *Revue de Littérature Comparée*, 39 (1965), pp. 109-23.
- CANET, José Luis, «La Celestina y el mundo cultural de su época», en Rafael Beltrán y José Luis Canet, eds. *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 43-59.
- CASTRO, Américo, «*La Celestina* como contienda literaria (Castas y casticismos)». *Revista de Occidente*, 1965.
- DEYERMOND, Alan, «Motivación sencilla y motivación doble en La Celestina», *Ínsula*, 633 (1999), pp 13-5.
- DI PATRE, Patrizia, «L'arte dell'emulazione nelle *Epistole* dantesche. Tre reperti classico-biblici». *Studi danteschi*, LXII (1990), pp.323-34.
- , «I modi dell'intertestualità dantesca. Tradizione classica e biblica in un frammento di prosa (*Ep.* VI, 12-24)». *Studi danteschi*, LXI (1989), pp. 289-306.
- , «Los pecados capitales en la corte. Antonio de Guevara y su *Aviso de Privados*». En proceso de publicación.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «La Celestina: Un libro hondamente senequista». Kossoff, A. David, Amor y Vázquez, José, Kossoff, Ruth, Ribbans, Geoffrey eds. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. I. 22-27 Aug., Brown Univ. Madrid: Istmo, 1986, pp. 533-40.

- , «Afecto, afección y afectación en *Celestina*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, xv-3 (1991), pp. 401-410.
- , «*Celestina*, as a 'Funny Book': a Bakhtinian Reading», *Celestinesca*, 17-2 (1993), pp. 29-51.
- FRAKER, Charles, «Declamation and *Celestina*», *Celestinesca*, 9-2 (1985), pp. 47-64.
- GILMAN, Stephen, *The Art of «La Celestina»*. The University of Wisconsin Press, 1956.
- , «*La Celestina*»: arte y estructura. Margit Frenk trad. Madrid, Taurus, 1974.
- , «Diálogo y estilo en *La Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), pp. 461-69.
- , «The Fall of Fortune: from Allegory to Fiction», *Filologia Romanza*, iv, 16 (1957), pp.337-54.
- GREEN, Otis H., «The Artistic Originality of the *La Celestina*», *Hispanic Review*, xxxiii (1965), pp. 15-31.
- LACARRA, María Eugenia, «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*», *Celestinesca*, 13-1 (1989), pp.11-29.
- , «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en Rafael Beltrán y José Luis Canet, eds. *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 43-59.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires, Ed. Univers., 1962.
- , «La técnica dramática de *La Celestina*», en *Homenaje a Ana María Barrrenechea*, eds. Lía Schwartz Lerner y Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1984, pp. 281-92.
- MAESTRO, Jesús G., «Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna», en *Theatralia, III: Tragedia, comedia y canon. III Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, Vigo, 16-17 de marzo del año 2000, ed. Jesús G. Maestro, Vigo, Universidad, 2000, pp. 1-81.
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, 3ª, Madrid, Gredos, 1972.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudio*, en F. De Rojas. *La Celestina*. Madrid, 1941, pp. 237-58
- , *Prólogo*, en Fernando De Rojas. *La Celestina*. Edición Conmemorativa del IV Centenario, Krapf ed., Madrid, 1899.
- RIO GABIOLA, Irune del, «*La Celestina* y la normatividad fallida», *Celestinesca*, 27 (2003), pp. 61-74.
- RUSSELL, Peter E., «Ambiguity in *La Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963-4), pp. 264-90.
- , «La magia como tema integral de la Tragicomedia de Calisto y Melibea», en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 241-76.

- SAMONÁ, Carlo, *Aspetti del retoricismo nella «Celestina»*. Roma, Università «La Sapienza», Quaderno II, 1953.
- SEVERIN, Dorothy S., «La Ética de Aristóteles y Celestina», en *Tras los pasos de Celestina*, eds. P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger, J. Snow, Kassel, Reichenberger, 2001, pp.43-52.
- , «Humour en *La Celestina*», *Romance Philology*, xxxii (1979), 274-91.
- , «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», en *Edad de Oro*, III (1984), pp. 275-79.
- , «Parodia y sátira en *La Celestina*», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1977)*, eds. A. M. Gordon y E. Rugg, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 695-97.
- SPITZER, Leo , «A New Book on the Art of *The Celestina*», *Hispanic Review*, xxv (1957), pp. 1-25.
- WHINNOM, Keith, «Albrecht von Eyb's *Margarita poetica*: What Every *Celestinista* Should Know», ed. A. Deyermond, *Celestinesca*, 13-2 (1989), pp. 42-7.



DI PATRE, Patrizia, «P Y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*», *Celestinesca* 29 (2005), pp. 155-169.

#### RESUMEN

---

Es objeto del presente estudio el problema «abierto» representado por la utilización anómala del patrimonio retórico tradicional en *La Celestina*. Una vez reconocidas las condiciones del fenómeno aberrante («flores de sabiduría», *thesaurus* de *loci morales* en función de términos contrarios a los objetivos primordiales), se identifica su causal con la ambivalencia contradictoria, o doble capacidad inferencial, de los razonamientos expuestos en la obra. La consecuente falacia (generada por la ruptura de la famosa tautología aristotélica, expresable simbólicamente como P v -P) se revela, gracias a una imponente presencia textual, como el verdadero blanco de la ironía celestinesca. El artículo concluye asignando a la exhibición retórica del escrito, con su aplicabilidad universal, las funciones de una gigantesca demostración *per absurdum* de la inanidad inherente a ella.

**PALABRAS CLAVE:** *Celestina*, lugar común, ambivalencia contradictoria, retórica, lógica clásica, parodia.

#### ABSTRACT

---

The object of the present study is the «open» problem represented by the anomalous use of the traditional rhetoric patrimony in *La Celestina*. When the conditions of the aberrant phenomenon are recognized («flowers of wisdom», *thesaurus* of moral *loci* in function of contrary terms to the primordial objectives) the cause is identified with the contradictory ambivalence, or the double inferencial capability, of the exposed reasoning in the book. The consequent fallacy (generated by the break-up of the famous Aristotelian tautology, expressed in a symbolic way as P v -P) is revealed, thanks to an imponent textual presence, as the true target of the irony in *La Celestina*. The article concludes by giving to the rhetoric exhibition in the text, with its universal applicability, the functions of a giant demonstration *per absurdum* of the inherent inanity within herself.

**KEY WORDS:** *Celestina*, commonplace, contradictory ambivalence. rhetoric, classical logic, parody.







## La amistad, el remedio de la Fortuna en *La Celestina*\*

Juan P. Gil-Oslé  
University of Chicago

Abundan los estudios que se centran en la relación amorosa en *La Celestina* y, en cambio, la amistad, pese a ser un vínculo amoroso sobre el que se fundamentan numerosos hechos de la obra, no ha recibido atención. Cierto es que, en *La Celestina*, la tragedia desencadenada por la avaricia, la venganza y la lujuria es la que ocupa la imaginación del lector, pero no por esta razón se han de dejar pasar por alto las significativas referencias que el texto hace a la amistad y a la enemistad de los protagonistas, ya que ambas pueden ser estudiadas de forma que una nueva perspectiva de la obra emerja ante los ojos del lector. El tema de la amistad afecta a varios de los personajes fundamentales de la obra. Está presente en las relaciones entre Celestina, Pármeno y Sempronio que quieren medrar y para hacerlo creen necesitar asociarse en una «confederación» que no es sino una amistad interesada. En un momento dado, un aspecto de Claudina, madre de Pármeno y maestra de Celestina, se convierte en el modelo perfecto de amistad. Calisto en dos ocasiones debate sobre la dificultad de reconocer al buen amigo y de saber quién le engaña y quién le es fiel. Calisto trata de amigo a su criado Sempronio porque le complace en sus deseos. Melibea enardecida de amor llega a arrepentirse del tiempo que ha pasado en la vida sin ser la dulce amiga de Calisto. Por último, Pleberio se lamenta de los estragos que el Amor, «enemigo de toda razón» (342), hace en los que le sirven. Resumiendo, a la vista de estos someros datos, que se van a desarrollar a continuación, se comprende que el tema de la amistad se encuentra presente por toda la obra. Si se considera que la primera mención de la amistad se encuentra en la carta de «El autor a un su amigo» y que, prácticamente, la tragicomedia termina con una diatriba de Pleberio sobre el enemigo de la salud física y espiritual, llamado amor, la amistad en *La Celestina* toma una relevancia digna de un posible eje de articulación del conjunto de la obra. En definitiva, el «autor», al sugerir que la *amicitia vera* es la mejor defensa ante los infortunios de la vida, se

\* Agradezco profundamente a Joseph T. Snow su ayuda en la concepción de este artículo.

incardina en unas coordenadas intelectuales de gran predicamento entre los escritores europeos de la época.

### 1) Aristóteles y Celestina

El tema de la amistad afecta a varios de los personajes fundamentales de la obra, no porque exista la amistad—como se ha analizado profusamente la enemistad, la traición y la corrupción son características de la obra—, sino porque se habla de ella en términos de varios lugares clásicos, por ejemplo Hércules y Aristóteles. Como se puede observar desde el primer acto, Celestina, para detraer los máximos beneficios de su acuerdo con Calisto, cree necesitar contar con el apoyo y complicidad de los dos sirvientes más cercanos a éste: Sempronio y Pármeno. La buhona cuenta desde un comienzo con la colaboración plena de Sempronio—«Pero di, no te detengas, que la amistad entre ti y mí se afirma» (107). Pero Pármeno, en cambio, es renuente a participar en los engaños de la vieja. Celestina, por esta razón, tiene dos problemas que resolver: cumplir con el encargo de tercería de Calisto, y convencer a Pármeno de que colabore con ella de forma que deje de socavar su autoridad ante Calisto. El segundo problema es el relevante para este estudio. Para persuadir a Pármeno de que la asociación con ella misma y con Sempronio es ventajosa, la alcahueta maneja prolijamente las palabras ‘amigo,’ ‘amiga’ y ‘amistad,’ al igual que razonamientos sobre la conveniencia y características de la amistad. Pese a que es evidente, a causa del comportamiento de los personajes, la ausencia de amistad desinteresada, el concepto de amistad y su manipulación<sup>1</sup> se encuentran presentes en diferentes momentos de la obra.

El comentador anónimo, en el folio 49r de la *Celestina comentada*, menciona la fuente aristotélica de algunos de los razonamientos sobre la amistad que salen de la boca de Celestina:

(167) Las tres maneras de amistad. Este dicho es del Philosopho en el lib. 8 *Ethicorum* [cap. 3 § 4] que dize: «La amistad en una de tres maneras o por deleite o por provecho o por cosa honesta...» Y el mesmo Philosopho en el lib. 9 *Ethicorum* contando cinco cosas que son propiamente en la amistad añade otra que dice que el amigo concuerde con el amigo en todas las cosas de plazer y con todas las tristezas. (103-04)

El hecho de que Celestina use y tergiversar los contenidos de estos sistemas filosóficos plantea un problema. Cabe preguntarse cómo una al-

1. En el caso que se está analizando se manipulan los conceptos clásicos de la amistad. Pero la amistad no es el único concepto que se tergiversa en la obra, por ejemplo, en otros casos, como lo ha estudiado Stephen Gilman, se manipulan fuentes bíblicas.

cahueta y ex-prostituta de clase baja puede haber accedido a semejante sabiduría. A mi entender, tres posibles respuestas serían las más lógicas: o bien estos conceptos son fruto de su experiencia y de su reflexión sobre la vida, o bien son un reflejo de la sabiduría popular, o bien Celestina recuerda esta información de pláticas con otras personas o de sermones o, tal vez, de lecturas en voz alta. Una idea muy atractiva es que la sabiduría de Celestina provenga de una mezcla de todas esas posibilidades mencionadas. Otra plausible es que entre los clientes que ella enumera podría encontrarse el informador. Sea cual sea la respuesta más acertada, el hecho es que, aunque no conozcamos su fuente de información, Celestina está al tanto de la esencia de estos pensamientos filosóficos y los manipula hasta extremos paródicos.

Celestina, en el final del «primer auto», resuelve reducir la voluntad de Pármeno<sup>2</sup> a su imperio criticando a Calisto y demostrando que los criados deben ser amigos de sus iguales y no de los amos. La estrategia de Celestina es escalonada. Primero, haciendo generalizaciones respecto a todos los señores, le dice que éstos prometen y no cumplen, chupan la sangre como sanguijuelas, «desagradecen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón» (122). Añade que el que envejece al servicio de otro casi nunca medra, «¡Guay de quien en palacio envejece!, como se scrive de la probática piscina, que de ciento que entravan sanava uno!» (122). Además achaca a los señores el pensar egoístamente sólo en ellos mismos, «Estos señores desde tiempo más aman assí que a los suyos, y no yerran» (122). Con ese «y no yerran», Celestina apostilla su opinión de que lo lógico es que los amos exploten a sus criados.<sup>3</sup> Y esto le sirve para justificar el egoísmo y la deslealtad en los criados, los cuales en toda lógica han de hacer lo mismo que los señores: pensar en sí mismos, es decir, «vivir a su ley» (122). Celestina tiene un esquema discursivo que va de lo general a lo específico, el cual es útil para convencer a Pármeno.

A continuación, la alcahueta deja de generalizar sobre el grupo social de los señores para pasar a concretar los defectos de Calisto, quien según

2. Tal y como ha establecido la crítica, Pármeno es hipócrita cuando se presenta como un criado desinteresado y que vela por el bien de su amo Calisto, en realidad lo que quiere desde un principio es medrar, al igual que Sempronio y Celestina. Joseph T. Snow muestra el fascinante proceso por el cual Pármeno se va revelando como auténtico hijo de Claudina —ambicioso, malhumorado, traidor, lujurioso— alejándose, a cada decisión que toma, de la imagen del criado fiel. Barón Palma le califica de antihéroe porque es envidioso, hipócrita, cobarde y vengativo, etc. Beltrán profundiza en la envidia del mozo. Truesdell tiene una percepción sutilmente diferente, Pármeno no es esencialmente hipócrita sino que es tentado, como una reencarnación de Adán, por Celestina y el mundo, y sucumbe ante las tres tentaciones básicas: la carne, ambición y avaricia.

3. El comentarador afirma que «Quiere dezir que no yerran lo señores y qualquiera persona en quererse a sí mismo mas que a otro... Ansi que por esto puede dezir aqui el author que no lo yerran en ansi lo hazer. Porque comunmente dezimos: *'Proximus egomet sum mihi'* ('Mas cercano soi yo par mi que paro otro nadie')» (93).

ella es avaro, aprovechado, y hace amistad con sus sirvientes, «Dílogo, hijo Pármeno, porque éste tu amo, como dizen, me parece rompenecios. De todos se quiere servir sin merced. Mira bien, créeme. En su casa cobra amigos, que es el mayor precio mundano» (122).<sup>4</sup> Celestina condena que Calisto no sea espléndido y generoso. Cuando, seguramente, éstas son las únicas formas de hacer amistades en una sociedad con presiones económicas tan fuertes como las que se contemplan en *La Celestina*. La falta de generosidad de Calisto le lleva hacer amigos entre los que están al servicio de su casa. Hecho que también critica Celestina indicando que siendo la amistad el mayor galardón que se pueda obtener en este mundo, Calisto es el ser más miserable ya que intenta obtener sus amistades entre sus inferiores. De la misma forma debía de percibirse este punto en la época, ya que en la *Celestina comentada* se presenta una extensa relación de autoridades clásicas y fuentes medievales (93-95). Justo en la continuación de la misma frase, pasa a referirse a la diferencia de estado entre amo y criado que imposibilita la amistad, «que con él no pienses tener amistad, como por la diferencia de los estados o condiciones pocas veces acontezca» (122).<sup>5</sup> Celestina concluye razonando que puesto que la amistad entre Pármeno y Calisto no es factible, lo conveniente para Pármeno es preocuparse de medrar, «Caso es ofrecido como sabes, en que todos medremos, y tú por el presente te remedies. Que lo ál [la herencia de su padre] que te he dicho, guardado te está a su tiempo. Y mucho te aprovecharás siendo amigo de Sempronio» (122). Resumiendo, Celestina ha llegado a exponer el interés de que Sempronio y Pármeno sean amigos por medio de un sistema de reducción a lo concreto: primero, critica en términos generales el egoísmo de los amos; segundo, insulta a Calisto por creer que puede engañar a sus criados con fingidas amistades entre amos y criados; tercero, apostilla que entre personas de diferentes estados raramente existe la amistad; por tanto, para medrar —que es lo que desea Pármeno— no hay que arrimarse a los amos, sino a los iguales. Es decir, Pármeno debería colaborar con Sempronio.

Una vez que ha demostrado que la amistad de Sempronio es la única factible y provechosa, y que la de Calisto es una explotación y una quimera, Celestina tiene que seguir argumentando para convencer a Pármeno porque éste continúa poniendo objeciones. El mozo reconoce que

4. La entrada del comentador dice: «Que es el maior premio mundano» (93). El uso de la palabra «premio» no deja ninguna duda respecto a la importancia de la amistad en la sociedad de la época y, por ende, de su falta en la trama de *La Celestina*.

5. Aristóteles en el Libro VIII, Capítulo VII de su *Ética* se refiere a este caso y dice que en «todas las demás amistades que consisten en exceso, ha de ser la voluntad desta manera: que el superior sea más amado que no ame, y el más útil, y cada uno de los demás de la misma manera. Porque cuando la voluntad conforma con la dignidad, entonces, en alguna manera, se halla la igualdad, lo cual parece ser propio de la amistad». El comentador incluye numerosas fuentes que contienen el mismo mensaje (96).

es ambicioso —«Riqueza deseo», dice Pármeno inmediatamente (123)—, pero se muestra escrupuloso en cuanto a la manera de obtener las riquezas, «No querría bienes mal ganados» (123). A las proposiciones de enriquecimiento ilícito de Celestina —«A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo» (123)—, objeta Pármeno que le gustan la seguridad y la tranquilidad del hombre honrado: «Querría passar la vida sin embidia, los yermos y aspereza sin temor, el sueño sin sobresaltos, las injurias con respuesta, las fuerças sin denuesto, las premias con resistencia» (123). La imagen de hombre ambicioso, pero honesto, que Pármeno da de sí puede que no sea más que una estrategia para obtener más de Celestina.

Ante esta imagen de hombre incorruptible que presenta Pármeno, Celestina tiene que continuar con sus esfuerzos retóricos. Para ello, despliega una serie de conceptos que coincide con la teoría aristotélica de la amistad. Esta coincidencia, ya indicada en la *Celestina comentada*, consiste en que la vieja parlera describe como perfecta amistad<sup>6</sup> la relación entre Pármeno y Sempronio —e incluso con ella misma, como se verá más adelante— porque la propuesta alianza de los dos criados satisface los tres tipos aristotélicos de amistad: perfecta, útil y por placer:

¿Y a dónde puedes ganar mejor este debdo, que donde las tres maneras de amistad concurren, conviene a saber, por bien y provecho y deleyte? Por bien: mira la voluntad de Sempronio conforme a la tuya, y la gran similitud que tú y él en virtud tenéys. Por provecho: en la mano está, si soys concordes. Por deleyte: semejable es, como seáys en edad dispuestos para todo linaje de plazer, en que más los moços que los viejos se juntan, assí como para jugar, para vestir, para burlar, para comer y beber, para negociar amores junctos de compañía. ¡O, si quisieses, Pármeno, qué vida gozaríamos! Sempronio ama a Elicia, prima de Areúsa. (124)

En este parlamento Celestina caracteriza la relación entre Sempronio y Pármeno como la ideal porque los dos son iguales en virtud, y su relación, consecuentemente, se caracterizará por la persecución del bien mutuo y, por tanto, propio. Es decir, que Sempronio y Pármeno son dignos del tipo de amistad que pueden mantener los hombres buenos y virtuosos que se aman y se ayudan unos a otros porque la virtud, emanada de la Naturale-

6. Las diferentes traducciones o versiones de la clasificación usan diferentes denominaciones para el tipo de amistad más desinteresado. Si Langer en su síntesis usa el término «amistad perfecta» (20), y el traductor y comentarista de Aristóteles, Pedro Simón Abril (1530- ¿?), usa el término «amistad honesta» (Libro 8, cap. 3), Celestina la denomina la amistad «por el bien» (124). Esta variedad terminológica puede dar lugar a la consideración de si el término «bien», usado por Celestina, no puede ser un juego de palabras. Es decir, se trataría de una amistad que busca el bien ¿de quién?

za, los iguala hasta tal punto que el amigo es el reflejo de uno mismo.<sup>7</sup> En un análisis punto por punto de este parlamento, se puede apreciar cómo Celestina manipula los tres tipos aristotélicos de amistad, para ejercer su imperio sobre Pármeno, sin definir nunca en qué consiste la virtud de Pármeno y Sempronio.<sup>8</sup>

Primero, declara Celestina que los dos mozos son igualmente virtuosos, «la gran similitud que tú y él en virtud tenéys» (124). La virtud tiene una gran carga significativa en este contexto, ya que es la característica fundamental del *amico vero*. Es una exageración comparar la relación entre dos rivales como Pármeno y Sempronio con una de las más excelsas de las relaciones humanas porque esta comparación supone que Pármeno es capaz de la virtud y amor requeridos para mantener la intensidad de intercambio necesaria. Creo que esta exageración tiene una explicación, Celestina quiere adular a Pármeno proyectando sobre él esta imagen de gran hombre virtuoso.

Añade Celestina que si Pármeno y Sempronio actúan como amigos podrán obtener provecho de los amores de Calisto, «Por provecho: en la mano está, si soys concordés» (124); como ya ha declarado Pármeno que desea riquezas, esta reflexión de la vieja tiene perfectamente sentido dentro de sus planes de dominar a Pármeno con ofrendas más o menos quiméricas de ganancia económica. A esto agrega que la relación puede ser placentera para ambos porque los dos son jóvenes y es propio de éstos disfrutar en compañía, «Por deleyte: semejable es, como seáys en edad dispuestos para todo linaje de plazer, en que más los moços que los viejos se juntan» (124). Lo único irrefutable en estas palabras de Celestina es que Pármeno y Sempronio pueden eventualmente obtener algún provecho y algún deleite de la situación que ha creado el deseo desbocado de Calisto.

7. La cuestionabilidad de la virtud de Pármeno y Sempronio es parte de la ironía de todos estos razonamientos y del efecto paródico creado en estos parlamentos de Celestina. Como ya se ha mencionado, Truesdell tiene un estudio donde se analiza el proceso de seducción de Pármeno en el primer acto basándose, no en la tergiversación del concepto de amistad, sino en la tríada de tentaciones básicas (la carne, el demonio y el mundo), y en los pecados capitales. Joseph Snow también tiene un detallado estudio del proceso de corrupción que se verifica en el interior de Pármeno, convirtiéndose de esta manera en uno de los personajes más fascinantes de la obra.

8. Se pueden agrupar los tipos de amistades de Aristóteles y Cicerón conforme a la dicotomía bien-mal. La buena es, para Aristóteles, la «amistad perfecta», la cual es únicamente privilegio de los «buenos, y de los que son semejantes en virtud, porque estos tales, de la misma manera que son buenos, se desean el bien los unos a los otros, y son buenos por sí mismos» (Libro VIII, Capítulo III). Para Cicerón, ésta es denominada «verdadera amistad». En ella, se mira a un amigo como a uno mismo; cuando los amigos están ausentes están a mano; cuando se les necesita, abundan; aunque sean débiles, son fuertes; y aunque estén muertos, están presentes (Cicerón 133). Para ambos autores, la amistad negativa es aquella que se identifica en dos categorías: la amistad que busca la utilidad, la amistad que procura el placer (Aristóteles Libro VIII, Capítulo III, Cicerón 133). Es propio de los viejos, según Aristóteles, buscar el provecho en la amistad; de los jóvenes, el placer. Solamente, los buenos procuran el bien de sus

Sin embargo, la ironía de estos razonamientos pasados entre Celestina y Pármeno es que nadie obtiene ningún provecho económico de esta relación ‘amistosa’ porque la avaricia de Celestina desencadenará una escalada de desconfianzas, muertes y venganzas. El único que obtiene un beneficio claro es Pármeno, ya que con sus reticencias a aceptar los planes de Celestina y Sempronio fuerza a la vieja a terciar en su relación con Areúsa. Es irónico, asimismo, que la confederación que Celestina crea entre los criados de Calisto sea la causa de su muerte. Juntos van los dos a casa de Celestina a reclamar su parte de la cadena de oro. El uno al otro se envalentonan con todas las mentiras y bravatas que le dicen a la vieja. Todo lo cual descubre su profunda cobardía. Mientras Sempronio la acuchilla, Pármeno le incita a rematarla. Pretender que Pármeno y Sempronio son virtuosos es una sátira puesta en boca de Celestina, que no puede explicarse más que por el deseo que Celestina tiene de adular a Pármeno para ganarse un colaborador y quitarse obstáculos.

Al final del parlamento del primer auto, Celestina amplía el grupo de personas que pueden pertenecer al círculo de amigos de Pármeno —«¡O, si quisieses, Pármeno, qué vida gozaríamos!» (124)—. Al decir «qué vida gozaríamos», Celestina termina incluyéndose así misma en una asociación de finalidad hedonista que no persigue ni el bien, ni la virtud. Por mucho que el razonamiento de Celestina comience con el uso de palabras como bien, virtud, voluntad, el énfasis final se pone en el placer, «qué vida gozaríamos», lo cual ayuda a concretar la verdadera idea de la amistad que habita en el corazón de Celestina. Amistad equivaldría a una asociación que le facilite la obtención del dinero que le permita vivir su vejez sin penurias económicas y con posibles para disfrutar de los placeres mundanos.

El parlamento que se está analizando finaliza con el señuelo definitivo que Celestina pone ante Pármeno para dominarlo: una joven, llamada Areúsa, por la que Pármeno —entre otros— se siente atraído. Este ofrecimiento encaja con la idea de la ‘amistad por deleite’ en los jóvenes que se juntan para satisfacer sus apetitos sensuales. De hecho, así ocurrirá en los autos séptimo y noveno cuando Pármeno duerme una noche con Areúsa, y cuando al mediodía siguiente Elicia, Areúsa, Sempronio y Pármeno se juntan, alrededor de la mesa de Celestina, para celebrar la plenitud de su juventud en una escena báquica.

Al decir la alcahueta: «Sempronio ama a Elicia, prima de Areúsa» (124), pasa toda la conversación a concretarse en el plano de una ‘filosofía popular’ basada en los instintos y necesidades básicas del ser humano. Abrup-

amados amigos, siendo de esta manera «provechosos los unos a los otros, y de la misma manera dulces y apacibles» (Libro VIII, Capítulo III). De esta forma los buenos —los virtuosos, en Cicerón— disfrutaban de la mejor de las amistades duraderas, la perfecta, que, al mismo tiempo, es provechosa y placentera para todos porque se basa en la virtud y no en el egoísmo.



tamente se terminan los reflejos de la ‘alta filosofía.’ Con la mención del señuelo —una joven ramera muy popular— y con la promesa de que Celestina terciará para que él, Pármeno, goce de ella, las defensas de Pármeno se debilitan lo suficiente como para que decida al final del primer auto ser amigo de Sempronio. Sin embargo pese a esta victoria temporal de Celestina, no hay que olvidar que Pármeno continúa indeciso —o que no quiere «jugar su última baza»— hasta que el ayuntamiento con Areúsa se consume en el séptimo auto, y aún, tal vez, hasta que constate que Calisto no lo ha echado en falta, en el auto octavo.

Tras toda la exposición retórica, vista más arriba, donde Celestina refleja con profusión y habilidad las ideas clásicas de la amistad, el ofrecimiento de relaciones sexuales con Areúsa entra de pleno en la «amistad por deleyte», que es completamente opuesta a la «perfecta amistad», ya que aquella es para los «brutos» (Cicero 131, 6.20) y no para los «virtuosos» o los «buenos». Celestina, con sus buenas palabras, acaba enfocando la conversación hacia el punto débil de los jóvenes, véase el deleite, que Aristóteles no identifica con ninguna actividad concreta: «Pero la amistad de los mancebos parece que procede del deleite, porque éstos viven conforme a sus afectos y procuran mucho lo que les da gusto» (Libro VIII, Capítulo III). Ahora bien, en contraste con la vaguedad de esta afirmación de Aristóteles, Celestina especifica claramente cuáles son los deleites en la amistad —el juego, el acicalarse, las bromas, la comida, la bebida y la seducción— cuando dice que los jóvenes se juntan «para jugar, para vestir, para burlar, para comer y beber, para negociar amores junctos en compañía» (124).

La respuesta de Pármeno a esta tentación es que tiene miedo: «no me atrevo; déxame» (125). Celestina le insulta, «mezquino», e introduce un dicho sobre la fortuna que enlaza la situación con la inestabilidad de los asuntos mundanos: «dirás que adonde ay mayor entendimiento ay menor fortuna y donde más discreción, allí es menor la fortuna; dichas son» (125).<sup>9</sup> Efectivamente, dichos son, los cuales enlazan el tema de la amistad con la fortuna. Por oscura que pueda parecer la asociación, en la época existía una clara conciencia de que, como los designios de la fortuna son inextricables, el hombre que se rodea de amigos virtuosos puede adaptarse mejor a los cambios de la caprichosa rueda. Sin embargo, aquél que escoge amistades libertinas, por medio de sus decisiones, está provocando que la rueda de la fortuna se ponga en movimiento. Como se verá en detalle más adelante, humanistas como Petrarca, Boccaccio y Fregoso dan buenos ejemplos en sus escritos de la conexión entre Fortuna y *amicitia*.

9. Tal y como indica Severin, Castro Guisasa identificó este dicho con el siguiente de Aristóteles, de *Morales*, I, 8: «Ubi mens plurima ac ratio ibi fortunas minimum, ubi plurima fortuna ibi mens prexigua» (125, nota 107).

Ambos tres proponen la *vera amicitia* como una solución para las fluctuaciones de la fortuna.<sup>10</sup> Pármeno, también, expresa la misma idea:

O Celestina, oýdo he a mis mayores que un enxemplo de luxuria o avaricia mucho mal haze, y que con aquellos deve hombre conversar que le hagan mejor, y aquellos dexar a quien él mejores piensa hazer. Y Sempronio, en su enxemplo, no me hará mejor, ni yo a él sanaré su vicio. Y puesto que yo a lo que dizes me incline, sólo yo querría saberlo, porque a lo menos por el enxemplo fuese oculto el pecado. Y si hombre vencido del deleyte va contra la virtud, no se atreva a la honestad. (125)

En otras palabras, Pármeno indica que no comprende cuál es la finalidad de semejante amistad, ya que ni Sempronio es un dechado de virtudes que sirva de ejemplo, ni él mismo va a ser capaz de influirle positivamente para que «él sanare su vicio». En este punto, hay una discrepancia entre el original de Séneca y la versión del autor anónimo, según el comentador, que es de gran relevancia para la comprensión correcta de la objeción que pone Pármeno:

Y creo que este author tenía estas palabras de Seneca viciosas que en donde dize '*Illos admite*' tenía '*amitte*' y por esso dize: 'y aquellos dexar'... Y aquellos admite que puedes tu hazer mejores para los enseñar o doctrinar y ansi quadran luego las palabras que se siguen que enseñando los hombres aprenden. (109)

Se deduce de las palabras del comentador que para Pármeno no hay bien alguno que pueda derivarse de la relación entre Sempronio y él, ya que ninguno de los dos puede ser un buen ejemplo para el otro: Sempronio por vicioso, y Pármeno por joven. Además, el hijo de Claudina apostilla que en el caso de que su corazón abrigase esas malas intenciones, como afirma Celestina, que por lo menos preferiría que nadie más lo supiera. No obstante, la conversación entre la tercera y el criado continúa de forma que Pármeno termina por decidir que ante la duda lo mejor será no romper totalmente con Celestina: «Pues quiérola complazer y oýr» (128).

## 2) Pármeno, el fiel

Estos hechos del auto primero tienen sus ecos en lo que ocurre en diferentes actos posteriores. En el auto séptimo, hay una continuación de la

10. Aristóteles también comienza su libro octavo de la *Ética a Nicómaco* con un ejemplo donde se relaciona la amistad y la fortuna, ya que tanto ricos como pobres necesitan amigos; los primeros para salvaguardarse de los golpes del infortunio y los segundos para prosperar.

discusión pasada entre Celestina y Pármene en el auto primero. Celestina sabe que Pármene no se ha sometido completamente a su voluntad porque le ha oído murmurar en su contra en la escena del cordón (177-85), y así se lo echa en cara: «tú dasme el pago en mi presencia, pareciéndote mal quanto digo, susurrando contra mí en presencia de Calisto» (192). Pero Pármene no sólo ha murmurado por lo bajo, sino que ha puesto excusas para ir a llamar al sastre que habría de cortar un manto y una saya para Celestina, cuando Calisto ya había ordenado por dos veces que se le fuese a llamar inmediatamente (185). Pármene se sale con la suya: Calisto pospone la llamada del sastre y confección de las ropas de Celestina para el día siguiente. Celestina interpreta bien la animadversión que sigue teniéndole Pármene pese a lo hablado en el auto primero. Por esta razón, le abochorna diciéndole que, porque le tenía como hijo adoptivo, ella le ama mucho y que nunca ha dicho mal de él, ni a sus espaldas, cuando él sí lo ha hecho estando ella presente:

Pármene, hijo, después de las passadas razones no he auido oportuno tiempo para te dezir y mostrar el mucho amor que te tengo, y assimismo cómo de mi boca todo el mundo ha oýdo hasta agora en ausencia bien de ti. La razón no es menester repetirla porque yo te tenía por hijo a lo menos cassi adotivo, y así que *tú* ymitavas *al* natural... (192)

Celestina transforma su enojo en una nueva discusión sobre la conveniencia de la amistad, después de acusarle de tener la lengua muy larga, «Todavía me parece que te quedan reliquias vanas, hablando por antojo más que por razón. Desechas el provecho por contentar la lengua» (192); también le dice, entre otras cosas, que es un imberbe inexperienced e imprudente: «de tu yerro sola la edad tiene culpa» (193)—ejerciendo así sus canas y experiencia como fuente de buen consejo—. Con esto ya pasa a alabar la visión global, sabia y previsoras que tienen los viejos, y lo necesarios que éstos son para socorrer a los jóvenes que nunca piensan que les pueda «esta florezilla de juventud faltar» (193).

Haciendo pesar la autoridad de la experiencia que le han dado sus muchos años, le dice que él es un loco y que ella le perdona, equiparándose con Dios: «¿Qué dirás loquillo, a todo esto? Bien sé que estás confuso por lo que hoy as hablado. Pues no quiero más de ti, que Dios no pide más del pecador, de arrepentirse y enmendarse» (193). Celestina, al percibir que Pármene se siente azorado e incómodo, deja de ser condescendiente y de reprenderle para pasar a ofrecerle un modelo de comportamiento para el futuro. El espejo, en el que ha de mirarse Pármene, es Sempronio, al cual ella hizo hombre, quien es «bienquisto, diligente, palaciano, buen servidor, gracioso» (194) —más tarde, Celestina también se servirá de Claudina como otro modelo de amistad. Y, sobre todo, le dice Celestina,

Sempronio «quiere tu amistad» (194). Todo lo cual, aunque ficticio, es eficaz para realizar los planes de la tercera.

A partir de este momento, la conversación vuelve a girar en torno a la amistad, hasta que Pármeneo cambia de tema volviendo a su mayor interés en el negocio: gozar de Areúsa —lo único que verdaderamente va a conseguir de Celestina. Antes de entrar en las razones sobre la amistad que esta vez despliega Celestina y en las reticencias de Pármeneo, conviene mostrar que Pármeneo en ningún momento pierde de vista con quién habla y qué puede obtener de ella. Un Pármeneo interesado y realista se impone a la imagen de Pármeneo como joven criado manipulado por Celestina. El afianzamiento de Pármeneo se ve claramente cuando interrumpe las alabanzas a la amistad de su madre, Claudina, con Celestina, y cuando se mofa de las promesas de recibir la quimérica herencia de su padre:

Agora dexemos los muertos y las herençias [que si poco me dexaron, poco hallaré]. Hablemos de los presentes negocios que nos va más que en traer los passados a la memoria. Bien se te acordará, no ha mucho que me prometiste que me harías aver a Areúsa, quando en mi casa te dixes cómo moría por sus amores. (200)

Al decir «si poco me dexaron, poco hallaré», el joven hace resaltar su escepticismo y su profunda desconfianza en Celestina.

Esta desconfianza y el odio de Pármeneo hacia Celestina llegan a su expresión máxima cuando agujijonea a Sempronio para que remate a la alcahueta en el auto doceno, «¡Dale, dale, acábala, pues començaste; que nos sentirán, muera, muera, de los enemigos los menos!» (274). Probablemente, este sentimiento de odio y enemistad hacia Celestina domina el corazón de Pármeneo en muchos momentos. Pero lo oculta, siempre y cuando pueda obtener más de Celestina que de Calisto. En el auto séptimo, lo que quiere conseguir Pármeneo de Celestina es una noche de placer con la ramera Areúsa, aunque en su corazón seguramente abrigue la esperanza de que sean muchas. Celestina, por su parte, quiere la alianza de Pármeneo con Sempronio, y con ella misma, para aprovecharse de Calisto. Estos sentimientos de Pármeneo y de Celestina son los que quiero resaltar para contextualizar esta plática del auto séptimo.

Celestina comienza su discurso sobre la amistad con este parlamento:

[Sempronio] quiere tu amistad; crecería vuestro provecho dándoos el uno al otro la mano [ni aun avría más privados con vuestro amo que vosotros]. Y pues sabe que es menester que ames si quieres ser amado, que no se toman truchas etc. Ni te lo debe Sempronio de fuero. Simpleza es no querer amar y esperar *lo ser de otro*; locura es pagar el amistad con odio. (194)

Una vez más se vinculan, en el mismo parlamento, la amistad y el provecho, al igual que ocurre en el auto primero. El resto de los dichos de Celestina son obvias reprimendas dirigidas a Pármeno, pero el último, «locura es pagar el amistad con odio», merece especial interés porque anticipa el odio con que Pármeno y Sempronio se van a ensañar a la hora de matar a Celestina.

Después de mostrarle respeto llamándola «madre» y de pedir astutamente perdón, Pármeno responde confidencialmente que él y Sempronio son dos personas antagónicas:

Madre, [para contigo digo que] mi segundo yerro te confesso, y con perdón de lo passado quiero que ordenes lo porvenir. Pero con Sempronio me parece que es imposible sostenerse mi amistad; él es desvariado, yo malsofrido; concértame esos amigos. (194)

Pármeno está declarando que le irritan las locuras de Sempronio. Ante lo cual, Celestina se sorprende porque ella recuerda que Pármeno era un niño paciente: «Pues no era éssa tu condición» (194). Pármeno aduce que con los años ha cambiado, «no soy el que solía», y, además, que «Sempronio no ay ni tiene en qué me aproveche» (194). La reacción de Celestina es evitar hablar directamente de las diferencia de carácter entre Pármeno y Sempronio porque está perdiendo terreno ante Pármeno. Celestina, al haber mencionado que «[Sempronio] quiere tu amistad; crecería vuestro provecho dándoos el uno al otro la mano [ni aun avría más privados con vuestro amo que vosotros]» (194), que la concordia y la amistad es lo que les interesa. Así lo afirma el comentador: «Quierenos aquí el author dezir que con la concordia y amistad crece en gran manera el provecho...» (272). Continúa el comentador con un dicho de Salustio y de Séneca. Sin embargo, entre los humanistas hubo una tendencia que consideraba la amistad como el medio ideal para mejorar la vida terrena: es decir, una amistad entendida, sobre todo, como concordia.<sup>11</sup> En vez de afrontar el tema de lo conveniente que es la concordia, Celestina, primero, moraliza sobre el valor de la amistad para elevar el tono de la conversación y tener mayor control sobre la situación. Comienza con su argumentación refiriéndose a que la verdadera amistad se encuentra llena de adversidades y que, en definitiva, no se puede conocer al verdadero amigo más que en los infortunios:

El cierto amigo en la cosa incierta se conosco; en las adversidades se prueba; entonces se allega y con más desseo

11. Véase la fuente que da el comentador para este dicho de Celestina: *Concordia parvae res crescunt, discordia maxime dilabuntur* [Con la concordia las cosas pequeñas crecen y con la discordia las mui grandes se deshazen] (*Celestina comentada* 272). En el sentido de *concordia*, también se puede interpretar la amistad en otros libros de la época: *I Libri della Famiglia* de Leon Battista Alberti, *La mandragola* de Michiavelli, y *La Lena* de Ariosto, por ejemplo.

visita la casa que la fortuna próspera desamparó. ¿Qué te diré, hijo, de las virtudes del buen amigo? No hay cosa más amada, ni más rara; ninguna carga rehusa. Vosotros soys yguales; la paridad de las costumbres, y la semejança de los coraçones es la que más la sostiene. (194)

Celestina primeramente invoca que las adversidades son consustanciales a la amistad.<sup>12</sup> Segundo, critica a Pármeno por no aprovecharse del amo; tercero, critica otra vez a los amos y a Calisto; finalmente, tras una alabanza del *carpe diem*, invita a Pármeno a venir con Sempronio a su casa, donde podrán disfrutar de «sendas mochachas» (195). La similitud entre esta conversación y la pasada en el auto primero es evidente. Una diferencia es que en este caso es más corta que en el auto primero, probablemente porque Celestina ya se ha dado cuenta de que Pármeno no va a ceder, si es que alguna vez cede, más que cuando haya obtenido lo que desea.

Tras la mención de las «mochachas», el cambio de actitud de Pármeno es instantáneo. Celestina aprovecha el entusiasmo y el arrepentimiento del joven para decir que sus consejos son de «verdadera amiga» (196). Pármeno, embriagado de esperanza, llega a decir:

Agora doy por bien empleado el tiempo que siendo niño te serví, pues tanto fruto trae para la mayor edad. Y rogaré a Dios por el alma de mi padre que tal tutriz me dexó, y de mi madre que a tal mujer me encomendó. (196)

La mención de Claudina da pie a Celestina para lisonjear a Pármeno con la historia de la gran amistad que existió entre ambas. Pármeno comprende que la vieja le está adulando, a la vez que se está desviando del tema de las «mochachas». Lo demuestra cuando en un aparte murmura: «(No la madre Dios más a esta vieja, que ella me da plazer con estos loores de sus palabras)» (197). Ambos se atacan uno a otro con recuerdos sobre ajusticiamientos de Celestina y de Claudina. Pese a la mala fe que ambos se tienen, la conversación vuelve al tema de la amistad cuando Celestina encarece de nuevo la perfección de su amistad con Claudina que es, ya, el nuevo modelo que Pármeno debería seguir: «Pues seýme tú como ella, amigo verdadero, y trabaja por ser bueno, pues tienes a quien parezcas» (200). Ante estas referencias a su madre —asimismo, a la herencia de su padre— Pármeno reacciona, como se dijo más arriba, cambiando de tema y volviendo a lo que le interesa: «Bien se te acordará, no ha mucho que me prometiste que me harías aver a Areúsa, quando en mi casa te dixé cómo moría por sus amores» (200). Los dos saben perfectamente a qué juego están. Celestina cumple su palabra porque Pármeno no se deja engañar por sus promesas. Sin embargo, Celestina, ante Areúsa metida

12. El comentador da numerosas fuentes para el dicho, véase «En las adversidades etc.». (274)

en el lecho, hace a Pármeno prometer que será amigo de Sempronio: «Y asimismo que, pues que esto por mi intercesión se haze, que él me promete de aquí adelante ser muy amigo de Sempronio y venir en todo lo que quisiere contra su amo en un negocio que traemos entre manos» (207). Con esta fórmula cuasijurídica parece sellarse la efímera amistad entre Celestina y Pármeno.

### 3) Los dos amigos: Pármeno y Sempronio

En el auto octavo, hay gran cantidad de menciones a la amistad como resultado de la nueva relación que quiere mantener Pármeno con Sempronio. Es Pármeno quien toma la iniciativa de convencerle de su nueva calidad de amigo. En la primera increpación de Pármeno a Sempronio, le trata de «amigo» y de «más que hermano» pidiéndole que no le «agüe» la embriaguez de su noche de amor con sus reprensiones:

¡O Sempronio, amigo y más que hermano, por Dios no corrompas mi plazer, no mezcles tu yra con mi sofrimiento, no rebuelvas tu descontentamiento con mi descanço! No agües con tan turvia agua el claro liquor del pensamiento que traygo; no enturvies con tus embidiosos castigos y odiosas reprehensiones mi plazer; recíbe-me con alegría y contarte he maravillas de mi buena andança passada. (213)

En el final de la cita, se ve un eco de lo que ya había vaticinado Celestina en el auto primero. Véase, el deleite es mejor en compañía de amigos con los que se pueda compartir la conversación sobre las conquistas amorosas: «El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales, y especial en recontar las cosas de amores y comunicarlas» (126).

Efectivamente, el tema de amores suscita el interés de Sempronio, aunque éste se ría de Pármeno y además le amenace con hacerle daño ahora que conoce su secreto: «pues a las manos me as venido donde te podré dañar y lo haré» (214). Sempronio le dice muy claramente que le perjudicará porque está enojado. Para Sempronio, Pármeno está siempre actuando «por impedir mi provecho» (214). Con la intención de calmar a Sempronio, Pármeno le dice que el verdadero poder lo tiene no el que hace daño sino el que busca el bien y protege: «No es, Sempronio, verdadera fuerza ni poderío dañar y empecer, mas aprovechar y guarecer, y muy mayor quererlo hacer» (214). Añade que por una nimiedad no deben de perder su amistad, «pequeña causa departe conformes amigos» (214), y el provecho que pueden sacar de ella. De una forma más tajante le pide que no le presione tanto porque puede perder la paciencia: «*No me indignes,*

*Sempronio, con tan lastimeras razones. Cata que es muy rara la paciencia que agudo baldón no penetre y traspasse»* (214).

Pese a que Pármemo le advierte que está perdiendo la paciencia, Sempronio continúa recriminándole su actitud hipócrita en el tema de amores, ya que él, Pármemo, ama a Areúsa y aconseja a Calisto en contra de sus amores con Melibea (214). Tan áspera e insistente es la actitud de Sempronio que Pármemo hace una reflexión sobre lo cambiante que es la fortuna. Él que llega eufórico tras la «gloria alcanzada» con Areúsa se encuentra con tan fuerte reprimenda y amenaza por parte de Sempronio que «nunca venir plazer sin contraria çoçobra en esta triste vida» (215).<sup>13</sup> Resuena a una anticipación del gran cambio de fortuna que se avecina. Asimismo, le acusa de ser un «fingido amigo»: «Si tú mi amigo fueras, en la necessidad que de ti tuve me avías de favorecer, y ayudar a Celestina en mi provecho, que no hincar un clavo de malicia en cada palabra» (215). La acusación de Sempronio permite ver claramente cuál es la idea de amistad que anida en su pecho: la confederación para obtener «mi provecho». Este uso de la amistad para obtener el provecho propio recuerda a la conversación pasada entre Celestina y Pármemo en el auto primero y se le podría aplicar el mismo análisis de los tres tipos de amistad realizado más arriba. Además, este «mi provecho» da una clara idea de por qué Sempronio está interesado —al igual que Pármemo— en su relación con Celestina; una de las cosas que Sempronio inculpa a Pármemo es el no haberle apoyado cuando le necesitaba para «ayudar a Celestina en mi provecho» (215). Pármemo le pide perdón —«soy arepiso de lo passado»— y le comunica su firme propósito de colaborar: «cómo pues este juego de nuestro amo y Melibea está entre las manos, podemos agora medrar o nunca» (215).

A Sempronio le satisfacen estas palabras de Pármemo, pero no le convencen del todo. Lo que finalmente le aplaca es la mención del «convite» en casa de Celestina, con Elicia y Areúsa. Este momento es una réplica del instante en que Celestina menciona a Areúsa en el auto primero, y también recuerda la mención de las «mochachas» en el auto séptimo. Es decir, Pármemo y Sempronio cambian totalmente de actitud en cuanto se les menciona a las mujeres. En el caso de Sempronio, el asunto va aún más allá porque incluso todo lo referente a Melibea le despierta gran ansiedad; véase este ejemplo: «Dilo, dilo. ¿Es algo de Melibea? ¿Asla visto?» (213). La invitación al convite con las prostitutas y Celestina hace que Sempronio crea totalmente en la amistad de Pármemo, e incluso le pide perdón por el iracundo recibimiento que le ha hecho al principio del auto octavo:

¡O Dios, y cómo me as alegrado! Franco eres; nunca te faltaré. Como te tengo por hombre, como creo que Dios te ha de hazer bien, todo el enojo que de tus passadas

13. La *Celestina comentada* da cantidad de ejemplos similares donde se lamenta o se teme un cambio de fortuna, un castigo, una zozobra, etc. tras el disfrute (310-12).



hablas tenía se me ha tornado en amor. No dubdo ya tu confederación con nosotros ser la que deve; abraçarte quiero; seamos como hermanos. ¡Vaya el diablo para ruyn! Sea lo passado questión de Sant Juan, y assí paz para todo el año, que las yras de los amigos siempre suelen ser reintegración del amor. Comamos y holguemos, que nuestro amo ayunará por todos. (217)

#### 4) La finalidad de la confederación

El fin verdadero de esta «confederación» de amigos no es el bien, sino el daño de Calisto para el provecho de Celestina, Sempronio y Pármeno: «allá hablaremos *más* largamente en su daño y nuestro provecho con la vieja cerca destos amores», dice Pármeno (218). Esta imagen degenerada de las relaciones amistosas entre seres humanos, puede ser una parodia de las ideas filosóficas que se han discutido más arriba, pero también puede ser interpretada como una sátira de la falsedad de ciertos sistemas de pensamiento filosófico sobre la amistad que en realidad no tenían otro objetivo que la defensa de los intereses políticos y económicos de un determinado grupo social. En *La Celestina*, la confederación de Celestina, Sempronio y Pármeno también tiene el objetivo de servir a los intereses de un determinado grupo social en contra de otro, el de los señores.

En el acto decimosegundo, se transparentan los verdaderos motivos detrás de toda la discusión de la supuesta «amistad» analizada hasta ahora: las palabras amigo y amistad no sirven más que para tratar de intrigas, de sexo, y para esconder los intereses, la desconfianza y la cobardía de los confederados. Durante la primera noche de amores de Calisto y Melibea, Sempronio alaba la «confederación» porque si alguien les tendiese una emboscada ellos dos ya tenían acordado qué hacer: huir dejando a Calisto solo:

SEMPRONIO. O Pármeno, amigo, quán alegre y provechosa es la conformidad de los compañeros; aunque por otra cosa no nos fuera buena Celestina, era harta [la] utilidad *la* que por su causa nos ha venido.

PÁRMENO. Ninguno podrá negar lo que por sí se muestra. Manifiesto es que con vergüença el uno del otro, por no ser odiosamente acusado de covarde, esperaríamos aquí la muerte con nuestro amo, no siendo más de él merecedor della. (258-59)

Gran ironía se esconde tras la «harta utilidad» que menciona Sempronio. Pármeno y Sempronio se retratan aquí como la antítesis del topos de «los dos amigos». Una de las características de las parejas de amigos des-

de la antigüedad es su valor, véanse Orestes y Píldes, o Niso y Euríalo. En efecto, en la épica clásica se retratan numerosas parejas de valientes amigos. Uno de los orígenes de este mito puede encontrarse en el sistema militar griego que se basaba en grupos de jóvenes educados juntos entre los que se aseguraba la lealtad y la excelencia soldadesca por medio de íntimas relaciones en el grupo y entre parejas.<sup>14</sup>

Más adelante en el mismo auto se confirma la fragilidad de esta confederación basada en el lucro y el placer. El lema «sobre dinero no hay amistad» (268) muestra la fragilidad del supuesto dominio de Celestina sobre Pármeneo.<sup>15</sup> Una vez más, el joven criado da señales de su independencia de espíritu y de su visión realista de la situación. Pármeneo viene a expresar que la amistad y el provecho son cosas diferentes, y no se han de mezclar porque en caso de hacerlo desaparece la amistad. Esto es lo contrario de lo que Celestina ha defendido desde el auto primero. Para Celestina, la «confederación» es útil mientras haya esperanza de obtener un provecho; para Pármeneo, la amistad y el provecho son incompatibles. Ambas posiciones, aunque opuestas, permiten predecir el resultado de esta relación: ya que, una vez que se ha de repartir la ganancia adquirida, la amistad se desvanece dejando ver el deseo de medrar a costa de todo y de todos que se ocultaba bajo los términos amistad y confederación.

No es casual que, en el mismo auto decimosegundo, Calisto se pregunte: «¿Quién es claro enemigo? ¿Quién es verdadero amigo?» (260). Se cuestiona sobre quiénes son los «falsarios» que le han dado esperanzas de tratar de amores con Melibea en la puerta de casa de Pleberio (260). Tras haber tratado de amigo a Sempronio —«Sempronio, amigo, pues tanto sientes mi soledad, llama a Pármeneo» (133)— y de madre a Celestina, en múltiples ocasiones, Calisto está confuso porque Melibea le rechaza por segunda vez. Ahora, califica a Celestina de «enemiga» porque se siente traicionado y estafado por ella y por sus sirvientes:

¡O malaventurado Calisto, o cuán burlado as sido de tus sirvientes! O engañosa mujer, Celestina [...]. O enemiga, ¿y tú no me dixiste que esta mi señora me era favorable? ¿No me dixiste que de su grado mandava venir este su cativo al presente lugar, no para me desterrar nuevamente de su presencia, pero para *alçar* el destierro, ya por otro su mandamiento puesto ante de agora? ¿En quién hallaré yo fe? ¿Adónde ay verdad? ¿Quién careçe de engaño? ¿Adónde no moran los falsarios? ¿Quién es claro enemigo? ¿Quién es verdadero amigo? ¿Dónde no

14. Véase a este respecto la obra de Hutter.

15. Es significativo que el comentador no dé ninguna fuente clásica para este dicho de Pármeneo, pero sí la incluye Correas, «Sobre el dinero no hay compañero», según lo cita Severin (268).

se fabrican trayciones? ¿Quién osó darme tan cruda esperanza de perdición? (260)

Una vez más en el auto decimosegundo, se pone de manifiesto lo que en los corazones de los protagonistas significa este entramado de amistades. Calisto, por unos minutos, ve claramente cuán grande ha sido la traición de sus sirvientes y la estafa de Celestina, pero la plática de amores con Melibea parece hacerle olvidar esta súbita revelación.

### 5) Los familiares, los deudos y los vecinos

Numerosas son las obras que han estudiado, en la época del Renacimiento, el sistema de relaciones sociales basado en la tríada familia, amigos y vecinos, demostrando que esta estructura social se basaba en el beneficio mutuo de todos los participantes.<sup>16</sup> La amistad y el buen vecindaje eran elementos fundamentales en los negocios, la enseñanza, el arte, la política, etc. Por esta razón, la disgregación de estos vínculos por medio de la traición, la desconfianza y la muerte representan una grave degeneración del tejido social que puede comprometer el futuro del conjunto. Lógicamente, el mantenimiento de estas estructuras familiares, de amistad, de clientela y de vecindad es fundamental en el espíritu de la época. Por esta razón, la falta de virtud, y por tanto de verdadera amistad, en *La Celestina* es un dato que ilustra hasta qué punto es negativo el retrato social que se presenta. En la misma medida, la advertencia para el lector es igualmente seria. Las consecuencias en la trama de la tragicomedia son desastrosas, como se va a ver a continuación.

Hasta que Sempronio y Pármeno no son ajusticiados en la plaza pública, Calisto no vuelve a hacer ninguna reflexión sobre la amistad. En el auto decimocuarto, Calisto acusa al juez de ser su «enemigo» porque, siendo éste parte del círculo de la casa de Calisto, le ha traicionado al mandar al patíbulo a Sempronio y Pármeno. Calisto achaca esta felonía al hecho de que el juez es un villano enriquecido: «Mas quando el vil está rico, ni tiene pariente ni amigo» (289). Para Calisto, la actuación del juez ha destruido su fama y, desde ahora, lo considera su «enemigo:» «Assí que a Dios y al rey serás reo, y a mí capital enemigo» (290). Sin embargo, tras este acceso de ira, Calisto recapacita sobre el nepotismo y favoritismo implícito en sus palabras. Reflexiona que ante la ley todos son iguales y no cabe trato de amigos, y que, además, el juez no está presente para dar su versión de los hechos: «Torna en ti; mira que nunca los absentes se hallaron justos; oye entrambas partes para sentenciar; ¿no ves que por ejecutar justicia no havía de mirar amistad ni debdo ni criança; no miras

16. Ver Klapich-Zuber, Morford, Rey, Trexler, Burke, Aymard.

que la ley tiene de ser ygual a todos? (290). Calisto continúa monologando, hasta calmar su enojo, ya que no quiere tener tratos amistosos con la tristeza —«No quiero pensar en enojo, no quiero tener ya con la tristeza amistad» (291)— porque su amor le embriaga con tal intensidad que ya no quiere «otra honrra, otra gloria, no otras riquezas, no otro padre ni madre, no otros debdos ni parientes; de día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel entre aquellas suaves plantas y fresca verdura» (292). Lo único que ahora quiere es la gloria de disfrutar de su relación con Melibea, su dulce amiga.

Las palabras de Calisto se pueden interpretar como una desintegración de los valores sociales y como una desatención a los deberes que le impone su clase social. La armonía social se ha fracturado, eco de lo cuál también será el planto de Pleberio, ya que Calisto debería reparar su honra y la de Melibea. Debería preocuparse por el bienestar de los que forman su red económica, política y social. En vez de esto, decide esconderse en casa para fingir que está ausente de la ciudad. Melibea expresa la misma disgregación del orden social cuando dice, en el auto decimosexto, que no quiere casarse porque «más vale ser buena amiga que mala casada» (304). En la época, para una mujer rica, joven y, sobre todo, guardada, casi la única expectativa social es el matrimonio y la crianza de los hijos habidos en él. Por lo tanto, Melibea y Calisto no atienden a las obligaciones de su clase. Esta inversión de valores, esta falta de orden, es el núcleo de la queja de Pleberio en el auto vigésimo primero.

## 5) El llanto de Heráclito

Pleberio, como una voz casi exterior a los hechos del resto de la *Tragicomedia*, se lamenta de cuán engañados viven los seres humanos por los falsos valores del mundo, de la fortuna y del amor. Al amor, Pleberio lo tacha de «Enemigo de toda razón» (342). Le imputa ser la causa del comportamiento desordenado, como el de Melibea y Calisto, que no lleva más que al hundimiento espiritual y a la ruina física:

Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto? [...] La leña que gasta tu llama son almas y vidas de humanas criaturas, las cuales son tantas que de quién comançar pueda apenas me ocurre; no sólo de christianos mas de gentiles y judíos y todo en pago de buenos sevicios. (342)

Estas quejas de Pleberio, en contra de la falta de orden generada por el amor loco de su hija y tantos otros, que también son víctimas del dios Amor, pueden relacionarse con el contenido de los paratextos. En el cuer-

po de la obra, la «perfecta amistad» está completamente ausente, lo cual contrasta con el contenido del «Síguese» de los paratextos:

### Síguese

la Comedia o *Tragicomedia* de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Asimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes. (82)

Conectado esto con el contenido de «El autor a un su amigo», la su-puesta justificación de toda la obra es advertir a un amigo y mecenas —el dedicatario de «El autor a un su amigo»— de los peligros que entrañan el amor, los sirvientes aduladores, los malos consejos y las falsas hechiceras. Si aceptamos la veracidad y virtuosidad del «Síguese» y aceptamos el contenido de «El autor a un su amigo», este motivo altruista sería un ejemplo concreto de la virtud del autor que desea compartir sus conocimientos con su compañero —real, o ficticio, o tal vez pueda ser interpretado este «amigo» como un vocativo dirigido a todo el género humano, y en especial al lector—, para que no actúe innoblemente.<sup>17</sup> De esta forma, podría asociarse la motivación del libro con la «perfecta amistad». Este razonamiento caería de lleno dentro de la tendencia crítica que defiende la finalidad moralizante de *La Celestina*, y, sin embargo, se ha dicho que resulta difícil de justificar que tanta muerte, ambición, concupiscencia y venganza sean necesarias para ilustrar las malas consecuencias de la falta de «defensivas armas para resistir sus fuegos [los del amor]» como se indica en el paratexto titulado «En el autor a un su amigo» (69). Esta aparente contradicción continúa siendo tema de debate en la crítica celestinesca, y sin querer pronunciar una opinión concluyente, desearía introducir aquí información que puede verter luz sobre este aspecto.

El Heráclito del prólogo está en conexión con el planto de Pleberio. Estos dos textos, que abrazan el resto de la acción, tienen un punto en común: una visión negativa de las interacciones que sustentan el mundo; es decir, una visión pesimista de los efectos de la fortuna. La primera acusación que formula Pleberio es contra los perniciosos efectos de fortuna. Ésta ha deshonrado a su hija y arrebatado su vida, en vez de ensañarse con su casa, su hacienda e inmensas heredades:

17. El amigo que ofrece consejo al autor o al que el autor aconseja es un lugar muy común en el estilo prologal. Por otro lado, la comunidad de conocimientos es un aspecto fundamental en las amistades entre los humanistas. Petrarca en la introducción a *De Remediis* relaciona la amistad con el estudio de libros y con la compañía de los sabios. Petrarca llega incluso a declarar que forzar a alguien a leer un libro puede ser considerado un acto de amistad (I, 4). En este sentido, se puede observar una cierta actitud pretrarquista en el «Autor a un su amigo».

¡O fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! ¿Por qué no executaste tu cruel yra, tus mudables ondas, en aquello que a ti es sujeto? ¿Por qué no destruyeste mi patrimonio; por qué no quemaste mi morada; por qué no asolaste mis grandes heredamientos? (338)

Toda esta invectiva contra fortuna la pronuncia Pleberio ante los únicos que pueden ya oírle y escucharle: sus gentes y sus amigos. Muerta su hija, desmayada su esposa dirige sus lamentos hacia los únicos presentes de su red social que pueden oírle: «¡O gentes que venís a mi dolor, o amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena!» (337).<sup>18</sup> Como en otras obras de la época, los amigos, la familia —las gentes— y los vecinos —los señores— son el mejor reducto para enfrentarse a las desgracias acarreadas por la mala fortuna, siempre que éstos formen una red de solidaridad. Frente a los valores positivos de la solidaridad y de la concordia se levanta, desde un principio de la obra, la enemistad entre todas las criaturas de la creación.

Una cita de Heráclito abre el prólogo: «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dize aquel gran sabio Eráclito en este modo: ‘Omnia secundum litem fiunt’» (77). El autor asegura que ésta es una «Sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria» (77). Efectivamente, toda la acción de la obra se basa en oposición de intereses, choques de clases sociales, y opuestos irreconciliables que desembocan en lucha. La cruenta lid escenificada en *La Celestina* termina con una serie de preguntas. La postrera revela la consternación de Pleberio ante el irreparable golpe de la fortuna: «¿Por qué me dexaste triste y solo in *hac lacrimarum valle?*» (343). La perspectiva negativa que Heráclito mantiene del ser humano campea por la tragicomedia desde la primera línea hasta la última.

En la época, la imagen del Heráclito lloroso por los errores humanos podía provenir de diferentes obras. Lo más probable, según Mario Santoro, sería que viniese de la obra *De ira ad Novatum* de Séneca. Obra que tuvo una gran difusión en los círculos humanistas desde la edición príncipes de Nápoles 1475 (318). Heráclito, asimismo, preconizaba la idea de la lucha de los elementos como fundamento de la creación: la enemistad entre los cuatro elementos. Esta lucha básica, esta hostilidad se encuentra en la base del universo, según Heráclito, y también desde el principio hasta el fin de *La Celestina* —su «Prólogo» y el auto veintiuno— pasando por el conjunto de la trama.

18. En latín *gens, gentis* significa, entre otras cosas, linaje, familia. En castellano, igualmente, puede significar lo mismo, sobre todo, en plural.

En otras obras renacentistas que reflejan una visión pesimista de la sociedad, como en el poema *Doi filosofi* de Antonio Phileremo Fregoso, se presenta un sonriente Demócrito que también aporta información negativa sobre la falta de sabiduría del género humano, pero siempre con una sonrisa tal y como se le retrataba en la iconografía antigua (Santoro 317-18). El poema sobre los dos filósofos se compone de dos partes donde los lloros, *Il pianto di Eraclito*, se equilibran con la sonrisa imperturbable de Demócrito, *Il riso di Democrito*. Esta combinación da paso a una investigación más profunda del destino del ser humano en *Dialogo di fortuna* (1531) del mismo Fregoso. Sin embargo en *La Celestina* no hay risa posible, ni siquiera la de Demócrito, que pueda hacer frente al terrible panorama de muerte y tragedia. En Fregoso, se ofrece una solución al llanto de Heráclito: escoger amigos doctos y modestos que ayuden al individuo a sobrellevar y contrarrestar los imprevisibles cambios de la fortuna:

E però s'hai iudicio naturale  
 Se con la gente conversar vorai  
 Prima ben dei pensar come e con quale.  
 [...]  
 Se amici cercherai docti e modesti  
 Pieni d'una canuta fè e sincera  
 Ornati de costumi sancti e onesti,  
 Questa serà quella amicitia vera  
 Qual te farà quieto in tutti i lochi  
 Senza abitar fra boschi come fera... (331, énfasis mío)

Pero si tienes juicio natural y si quieres conversar con la gente, primero debes pensar bien cómo y con quién... Si buscaras amigos doctos y modestos, colmados de fe sabia y sincera, adornados de vestimentas santas y honestas, ésta será aquella 'amicitia vera' que te hará plácido en todos los lugares sin habitar en los bosques como una fiera...

En este estudio que Fregoso realiza de la condición del ser humano, existe una salida positiva para el conflicto del destino del individuo. En el mismo sentido se puede interpretar el elogio a la amistad que se realiza al final de la *novella* 10.8 del *Decamerón*, donde se escenifica el topos de los dos amigos como *exemplum* de comportamiento para el grupo de jóvenes —*brigata*— supervivientes de la peste que narran y escuchan las novelas.<sup>19</sup> Lo que tienen en común estos ejemplos de Petrarca, Boccaccio y Fregoso es que la amistad se presenta como un factor de cohesión social que ayuda al individuo a sobrellevar los efectos de los cambios de fortuna.

19. Por falta de espacio no se va a desarrollar aquí el análisis de la *novella* 10.8. Pero existen estudios que apuntan en esta dirección, véanse, por ejemplo Reginald Hyatte y Victoria Kirkham.

En el planto de Pleberio, sin embargo, sólo se ofrecen lamentos y preguntas finales que quedan sin respuesta ante la ceguera producida por Amor, el «enemigo de toda razón» y el «enemigo de amigos, y amigo de enemigos (342). El ser humano sin *amici veri* parece estar completamente a merced de los cambiantes vientos de la Fortuna. No obstante, el factor de cohesión entre la *Celestina* y las mencionadas obras de Petrarca, Boccaccio y Fregoso se encuentra en «El autor a un su amigo». La voz del «autor» indica con claridad que *La tragicomedia de Calisto y Melibea* es útil para advertir a galanes y enamorados de los peligros de las lides de amor. Si hemos de creer en el contenido de estas declaraciones del «autor», se confirma que, frente a los estragos de la Fortuna, de Amor y del mundo, los amigos son la mejor salvaguarda. De esta manera, el autor se autoerige en el mejor ejemplo de *amicitia vera* al amonestar, aconsejar y castigar, a la manera petrarquista, con el *exemplum* escenificado en la tragicomedia.

### Bibliografía

- ALBERTI, Leon Battista. «Libro IV». *I libri della famiglia*. Torino: Einaudi, 1969.
- ARIOSTO, Ludovico. «La Lena». *Il teatro italiano II. La commedia del Cinquecento. Tomo primo*. Torino: Einaudi, 1977. 151-232.
- ARISTÓTELES. *La Ética de Aristóteles*. Ed. y trad. por Pedro Simón Abril. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Madrid: Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1918. 27 ene 2003 <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2064>
- AYERBE CHAUX, Reinaldo. «La amistad en obra de D. Juan Manuel». *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 25 (1969): 35-49.
- AYMARD, Maurice. «Friends and Neighbors». *A History of Private Life. III. Passions of the Renaissance*. Ed. Ariès, Philippe, Georges Duby y Roger Chartier. Cambridge: Harvard University Press, 1989. 447-91.
- BARÓN PALMA, Emilio. «Pármeno: la liberación del ser auténtico. El antihéroe». *Cuadernos hispanoamericanos* 106 (1976): 383-400.
- BELTRÁN, Luis. «La envidia de Pármeno y la corrupción de Melibea». *Ínsula* 35.398 (1980): 3-10.
- BOCCACCIO, Giovanni. «Novela 10.8». *Decameron*. Milano: Mursia, 1966. 629-44.
- BURKE, Jill. «Introduction». «Part I: Families, Neighbors, and Friends». *Changing Patrons: Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence*. University Park: Pennsylvania State UP, 2004. 1-100.
- CELESTINA COMENTADA. Ed. Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.



- CICERO. *De senectute, De amicitia, De divinatione*. Trad. William Armistead Falconer. Cicero XX Loeb Classical Library 154. Cambridge: Harvard University, 2001.
- FREGOSO, Antonio Phileremo. *Dialogo di Fortuna*. Venezia: Nicolò Zoppino, 1531.
- GILMAN, Stephen. «Matthew V: 10 in Castilian Jest and Earnest». *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa, I*. Madrid: Gredos, 1972. 257-65.
- HUTTER, Horst. *Politics as Friendship: The origins of classical notions of politics in the theory and practice of friendship*. Waterloo, Ca: Wilfrid Laurier UP, 1978.
- KIRKHAM, Victoria. «The Classic Bond of Friendship in Boccaccio's Tito and Gisippo (Decameron 10.8)». *The Sing of Reason in Boccaccio's Fiction*. Firenze: Leo S. Olschki, 1993. 237-48.
- KLAPICH-ZUBER, Christiane. «Kind, friends and Neighbors». *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*. Chicago: Chicago UP, 1985. 68-93.
- LANGER, Ullrich. *Perfect Friendship: Studies in Literatura and Moral Philosophy from Boccaccio to Corneille*. Histoire des idées et critique littéraire 331. Genève: Librairie Droz, 1994.
- MACHIAVELLI, Niccolò. «La mandragola». *Il teatro italiano II. La commedia del Cinquecento. Tomo primo*. Torino: Einaudi, 1977. 89-150.
- MORFORD, Mark. «Self-Portrait with Friends». *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton: Princeton UP, 1991. 52-95.
- PETRARCA, Francesco. *Petrarch's Remedies for Fortune Fair and Foul*. 5 vol. Trad y ed. Conrad H. Rawski. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- REY, Michel. «L'amitié comme lien social à la Renaissance». *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 38 (1991): 617-25.
- . *L'Amitié à la Renaissance: Italie, France, Angleterre 1450-1650*. Firenze : European University Institute, 1999.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. 7ª ed. Madrid: Cátedra, 1993.
- SANTORO, Mario. *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1967.
- SEVERIN, Dorothy S, ed. *La Celestina* de Fernado de Rojas. 7ª ed. Madrid: Cátedra, 1993.
- SNOW, Joseph T. «'¿Con qué pagaré esto?': The Life and Death of Pármemo». *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Ed. Alan Deyermond y Ian Macpherson. Liverpool: Liverpool UP, 1989.
- TREXLER, Richard C. «Friendship of Citizens». *Public Live in Renaissance Florence*. Ithaca: Cornell UP, 1980. 131-58.
- TRUESDELL, William D. «Parmeno's Triple Temptation: *Celestina*, Act I». *Hispania* 58 (1975): 267-276.

GIL-OSLÉ, Juan P., «La amistad, el remedio de la Fortuna en *La Celestina*», *Celestinesca* 29 (2005), pp. 171-195.

#### RESUMEN

---

La amistad es un tema al que no se le ha prestado atención en la crítica celestinesca. Este estudio muestra la importancia del concepto de *amicitia* en el conjunto de la tragicomedia. Desde el «autor» que aconseja a su amigo-lector-mecenas que se aparte de las trampas del amor, hasta el planto de Pleberio, *La Celestina* rebosa de conceptos y dichos sobre la amistad provenientes de fuentes clásicas y renacentistas. La relación que se establece entre los cambios de fortuna y la elección correcta de los amigos queda patente tanto por la existencia de *amicitia vera* en las motivaciones del «autor», como, sobre todo, por su carencia en los corazones de los personajes. El concepto renacentista de la amistad como instrumento que mejora la calidad de vida de los individuos de una sociedad es fundamental para la comprensión cabal de la obra.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, *amicitia*, *philia*, Heráclito, Petrarca, Pármeno.

#### ABSTRACT

---

Friendship is a subject which *celestinesque* criticism has not dealt with sufficiently. This paper demonstrates the importance of the concept of *amicitia* throughout the tragicomedy. From the «*autor*» who cautions his friend/reader/patron to steer clear of the treacheries of love to Pleberio's lament, *Celestina* is overflowing with concepts and adages about friendship from Classic and Renaissance sources. The relationship between the blows of fortune and the proper choice of friends is pointed out in two ways: through the existence of *amicitia vera* in the motivations of the «*autor*», and through the absence of such perfect friendship in the characters' hearts. The Renaissance concept of friendship as an instrument which improves the quality of life within society is basic for a full understanding of the *Celestina*.

KEY WORDS: *Celestina*, *amicitia*, *philia*, Heráclito, Petrarca, Pármeno.





## «Huego de amor»: la metáfora amor fuego en la estructura de *Celestina*

Antonio Sánchez Jiménez  
Miami University, Oxford, OH

Al interpretar *Celestina*, la crítica contemporánea se ha centrado frecuentemente en analizar la visión del amor que destila la obra. De este modo, los estudiosos han examinado con detenimiento la actitud de la tragicomedia hacia el llamado «amor cortés» (Castells, *Calisto's* 83; Deyermund, *A Literary* 12-13; «The Text-Book» 218; Green, *España* 141; Lacarra; Martin 122-26), y también las implicaciones sociales de las diversas relaciones amorosas de la obra. Por su parte, Otis H. Green ha estudiado el contexto médico que subyace a las dichas relaciones, y ha descubierto que Calisto muestra los síntomas de lo que en la época se consideraba una enfermedad de amor, el *amor hereos* («The Artistic».<sup>1</sup> Otros muchos críticos han seguido el liderazgo de Green, precisando su terminología médica e incluso extendiendo el alcance de sus conclusiones (Amasuno Sárraga; Castells, «Burton's»; De Armas; Fraker, «The Four Humors» 145; «María Rosa» 179-80; Seniff; Solomon). De este modo, la crítica ha analizado en detalle los aspectos literarios, sociales y médicos del amor celestinesco. El propósito de nuestro análisis también es contribuir a determinar el papel del amor en *Celestina*. Para ello, examinaremos una metáfora de las que más abundan en la obra —el amor como fuego— y sus implicaciones para la totalidad de *Celestina*.

En el siglo xv, el fuego es una de las metáforas más comúnmente usadas para representar el amor. Resulta difícil apuntar con precisión al texto concreto que originó la imagen, pero el fuego amoroso aparece con frecuencia en los elegíacos latinos como Ovidio o Propertio (Castro Guisasa 72), y probablemente se extendió a la Edad Media gracias a la obra de estos autores.<sup>2</sup> En la literatura castellana del siglo xv, la imagen com-

1. Dennis P. Seniff aclara que los lectores de la época reconocieron fácilmente esta enfermedad: «A close examination of Bernardus Gordonius' *Lilim Medicinae*, which circulated widely during the late Middle Ages, suggests, however, that Calisto's love malady would have been viewed as a fully documented clinical history by a learned audience» (13).

2. Florentino Castro Guisasa también encuentra fuentes directas de dos usos de la metáfora en *Celestina* en *De remediis utriusque fortuna*, de Petrarca (125) y en la canción «Cuidado

pite con otras famosas metáforas y alegorías, como el dardo de Cupido, la cárcel de amor, o la guerra (Maurizi 50). No obstante, el amor fuego aparece destacadamente en los principales escritores del siglo, y en muy diversos géneros literarios. Así, el marqués de Santillana afirma en una de sus serranillas que los dolores de amor:

más que la llama  
quemam amadores. (39, 8-10)

El Marqués también utiliza la metáfora del «fuego amoroso» (213, 10) en sus *dezires*, como el «Triunfete de amor» (69, 30) o el «Infierno de los enamorados» (95, 449-53; 95, 457-58; 96, 493-94; 96, 501-02), y asimismo en sus famosos sonetos (207, 14; 213, 10; 222, 5-8; 236, 6). Por su parte, su contemporáneo Juan de Mena habla frecuentemente del «huego de Venus» en otro *dezir* alegórico, el *Laberinto de Fortuna* (LXXIX, 4; C, 2; CIX, 2; CXIII, 7; CXIV, 6). De modo semejante, en su *requesta* titulada «Respuesta de Gómez Manrique» Gómez Manrique declara que «agora qu'el fuerte fuego de mi servir más ardía» (77). Por otro lado, Diego de San Pedro utiliza frases semejantes a las de estos poetas en su ficción sentimental, especialmente en su famosa *Cárcel de amor* (7; 8; 11).<sup>3</sup> Pero los fuegos amorosos se extienden de estas obras de ficción en poesía o prosa a géneros quizás menos dados a la alegoría, en una amplia difusión que demuestra la pervivencia de la imagen. Por ejemplo, en su famoso sermón *Corbacho*, Alfonso Martínez de Toledo denuesta el «fuego de amor» (II, 13; 200), fuego que según el autor lleva a las «bivas llamas del infierno» (IV, 1; 259). Por su parte, escritores académicos o científicos como Alfonso de Madrigal (15; 17; 18; 19; 20; 21; 25; 26), Luis de Lucena (105), o el anónimo autor del «Tratado de amor» (35; 42) también emplean con desenfado la metáfora.

Dentro de la literatura castellana del siglo XV, *Celestina* destaca por la inusitada frecuencia con que los personajes se refieren al fuego amoroso, hasta el punto de que esta imagen casi llega a monopolizar las metáforas amorosas en la obra. Ya en el famoso prólogo «El autor a un su amigo», Fernando de Rojas declara que la tragicomedia proporciona «defensivas armas para resistir» los «fuegos» del amor (5), asentando el tono metafórico de la obra. Más adelante, el «antiguo autor» del primer *auto* y el propio Rojas parecen competir por ver quién utiliza más frecuentemente la ima-

nuevo venido», de Juan Rodríguez de la Cámara (170). Sin embargo, la expresión también aparece en varios refranes que documenta Gonzalo Correas: «El fuego cabe las estopas, llega el diablo y sopla. Entiéndese el hombre por el fuego y la mujer por las estopas», «Fuego de Dios en el bien querer, amén, amén», «El fuego, el amor y la tose, se conoce», «Fuego malo con el querer bien, amén, amén», «El fuego y el amor, no dicen: vete a tu labor» (219). Por consiguiente, la relación entre fuego y amor podría tener un origen popular paralelo.

3. Asimismo, el autor de *La Coronica troyana* habla de «flama de amor» (59), «ençendido apetito» (108), «fuego de amor» (110), etc. para describir tanto los amores de Jasón y Medea como los de Paris y Helena.

gen, hasta el punto de que debemos pensar que Rojas recurre tanto a la frase precisamente porque intenta imitar el espíritu del «antiguo autor». En cualquier caso, el fuego amoroso aparece tres veces en el primer *auto*. Calisto utiliza por primera vez la frase para describir pormenorizadamente su estado a Sempronio en una compleja escena que analizaremos en detalle más adelante (33). Luego, Sempronio acude a ella para declararle su «entrañable amor, el fuego que está en mi corazón» a Elicia (49) y, por último, de nuevo Sempronio la emplea para explicarle la situación a Celestina: «Calisto arde en amores de Melibea» (51). Es decir, en el primer *auto* la metáfora procede de la conversación entre Calisto y Sempronio, y estos dos personajes la propagan por el resto de la obra. En el segundo *auto*, Calisto le encarece otra vez a Sempronio «el fuego que me atormenta» (85), y luego le reprocha a Pármeno «Si tú sintieses mi dolor, con otra agua rociarías aquella ardiente llaga que la cruel frecha de Cupido me ha causado» (90), a lo que Pármeno replica, adoptando la fraseología de Calisto: «Pasarán estos momentáneos fuegos» (90). Posteriormente, el propio Pármeno (91; 209), Sempronio (145), Celestina (147; 209; 234), Melibea (220), Lucrecia (229), el insistente Calisto (244; 245; 246; 273; 282), Pleberio (343-44; 345), e incluso los editores que resumieron el argumento del décimo *auto* (219), recurren a la metáfora, que se transmite velozmente de un personaje a otro. De hecho, solamente Pleberio parece adoptar *motu proprio* la frase, pues los otros personajes de la obra se la han oído a Calisto o, en el caso de Lucrecia, a Melibea, que parece haberla tomado del propio Calisto.

Algunos críticos han notado esta fuerte presencia de la imagen en *Celestina*, aunque rara vez han intentado dilucidar las implicaciones de tal abundancia de fuego amoroso. Así, Erna Ruth Berndt ha percibido que Calisto «describe su estado de ánimo valiéndose de una serie de imágenes genéricas, comunes a los poetas de cancionero, aun en las hipérboles estilizadas como ‘guerra de amor’, ‘amor-fuego’ que ‘quema y abrasa’, etc.» (27), y sugiere que la imagen podría proceder de la *Fiammetta* de Giovanni Boccaccio (33).<sup>4</sup> Por su parte, Bienvenido Morros Mestres imita a los personajes de la obra al adoptar la metáfora «fuegos amorosos» en su propio artículo (79), aunque sin llegar a analizarla. De hecho, solamente Cándido Ayllón ofrece una explicación de la inusitada frecuencia de la imagen en la tragicomedia: «El autor emplea las imágenes del amor fuego, semejantes a las de Séneca y Petrarca, y a través de ellas, nos presenta el problema de la realidad y la ficción, al revelar la pasión de Calisto» (92). Ayllón no explora las consecuencias que su aserto tiene para la interpretación general de la obra, tal vez porque «el problema de la realidad y la ficción» en

4. El fuego de amor aparece a menudo en la *Fiammetta*, ya desde el propio título de la obra. Sin embargo, sería difícil demostrar que los autores de *Celestina* tomaron la imagen de esa obra concreta, y no de cualquiera de los otros textos del siglo xv que citamos anteriormente.

*Celestina* no constituye el tema principal de su estudio. No obstante, el crítico señala agudamente que la metáfora del fuego de amor procede del mundo literario («la ficción»), y sugiere que Calisto, al emplearla, introduce en la obra una problemática de gran importancia.

De hecho, Ayllón presenta una idea muy válida: ya que el amor es el «eje de la obra» (Berndt 15), las metáforas que lo representan merecen un análisis cuidadoso y detallado. En efecto, el amor fuego está muy lejos de ser un mero «repositorio didáctico», como María Rosa Lida de Malkiel denominó otras referencias clásicas de *Celestina* (337). Más bien, la imagen desempeña en la obra una función estructural semejante a la de otras metáforas más estudiadas: el famosísimo hilado, en relación con la cadena de oro y la serpiente (Blay Manzanera; Da Costa Fontes, «*Celestina's Hilado*»; «*Celestina's Hilado: A Supplement*»; Deyermond, «Hilado»; «Hilado: A Postscript»; Ferré 3; 4; González Echevarría 7-43), los seres alados (Palafox) o los animales en general (Shipley, «Bestiary Imagery»; «Bestiary References»). Como estas importantes metáforas, el fuego amoroso forma parte integrante de la cuidada estructura de *Celestina*, que ya percibió Stephen Gilman: «Structure is never an isolated aspect of Rojas' art [...], it is joined organically to all that we know about the arts of character and style» (89). En este sentido, el amor fuego se conecta también con el propósito central de la obra, la *reprobatio amoris* o *remedium amoris* (Ayllón 106; Canet Vallés; Castells, *Fernando* 8; 93; Ferreras 132; Lawrance 86-87; Morros Mestres 79) o, tal y como lo expresa el propio Rojas en los acrósticos que encabezan *Celestina*: «Leeldo, veréis que, aunque dulce cuento, / Amantes, que os muestra salir de cativo» (10; 31-32).

Para reforzar el mensaje central de la *reprobatio amoris*, el «antiguo autor» y Rojas relacionaron el amor fuego con otra famosa referencia clásica: las conflagraciones urbanas de Troya y Roma. De nuevo, esta conexión aparece sugerida en otras obras de la época. Por ejemplo, en varios momentos durante su difundido *De mulieribus claris*, Giovanni Boccaccio enlaza implícitamente el amor fuego y la conflagración urbana. Boccaccio narra la historia de Sabina Popea, mujer del famoso autor del incendio de Roma, el emperador Nerón. El escritor florentino describe en dos ocasiones el amor de Nerón por Popea como un violento fuego: «Tandem cum principem in sui dilectionem ardentissimum cerneret», «cum iam flagrantem principem in desiderium traxisset connubii» (xcv, 11). Boccaccio no establece una relación directa entre este amor y el fuego con que más tarde Nerón asoló Roma, pero la frase «flagrantem principem» sugiere sin duda este episodio, el más famoso de la vida del emperador. El valor activo del participio de presente «flagrantem» («ardiente») evoca inmediatamente el recuerdo de Nerón quemando Roma: «flagrantem [Romam] principem» («el príncipe quemando Roma»). Además, ésta no es la única ocasión en que Boccaccio vincula la metáfora del fuego amoroso con un incendio urbano real. Algunos capítulos antes, el autor de

*De mulieribus claris* describe el amor de Paris por Helena como un fuego: «furtim impudico pectori ignem sue dilectionis ingessit» (xxxvii, 10). Poco después, Boccaccio enlaza explícitamente esta metáfora con el fuego literal con que los griegos destruyeron Troya «igne ferroque» (xxxvii, 13). En palabras del autor, el amoroso fuego de Paris y Helena se propagó devastador hasta destruir toda una ciudad: «Quam ob rem placet aliquibus, eis equis flammis urentibus, ex composito factum esse ut Paris ignem, per quietem visum ab Hecuba, portaret in patriam et vaticinia adimpleret» (xxxvii, 11). El metafórico fuego de amor se transforma en una realidad que asola la ciudad en que habitan los amantes. Resulta difícil precisar si fue el propio Boccaccio u otros autores («aliquibus») quienes realizaron por primera vez la conexión,<sup>5</sup> pero en todo caso la relación entre amor fuego e incendio urbano aparece también en España en la obra de Juan de Mena. En una traducción del cordobés, titulada «Omero romançado», Helena llama a Paris «llama de los mis amores» (568), mientras que el narrador describe al propio Paris como «funesta flama y destruimiento de los troyanos» (565).

En *Celestina*, el «antiguo autor» trae a colación los incendios urbanos desde la primera ocasión en que aparece el amor fuego, en el diálogo entre Calisto y Sempronio del *auto* primero:

CALISTO: Pero tañe y canta la más triste canción que se pas.

SEMPRONIO: Mira Nero de Tarpeya  
a Roma como se ardía;  
gritos dan niños y viejos  
y él de nada se dolía.

CALISTO: Mayor es mi fuego, y menor la piedad de quien yo agora digo.

SEMPRONIO: (No me engaño yo, que loco está este mi amo.)

CALISTO: ¿Qué estás murmurando, Sempronio? [...]

SEMPRONIO: Digo que cómo puede ser mayor el fuego que atormenta un vivo que el quemó tal ciudad y tanta multitud de gente.

CALISTO: ¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años que la que en un día pasa, y mayor la que mata un ánima que la que quemó cien mil cuerpos. 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 quema. (33)

5. La referencia no procede de una de las principales fuentes de Boccaccio, Guido delle Colonne, como cabría pensar.



La «triste canción» de Sempronio presenta una visión de Nerón quemando Roma, ante la angustia y sufrimiento de «niños y viejos». Inmediatamente, Calisto reacciona comparando ese incendio real e histórico con el metafórico fuego amoroso que asola su alma: «mayor es mi fuego». Escéptico ante las exageraciones de su amo, Sempronio murmura y, posteriormente, expresa en voz alta su incredulidad: el «fuego» de Calisto no mata, y se limita a un individuo («atormenta un vivo»), mientras que el incendio de Roma eliminó toda una ciudad con muchos de sus habitantes («quemó tal ciudad y tanta multitud de gente»). Calisto replica ponderando el fuego «que me quema»: el incendio de Roma solamente acabó con cuerpos, mientras que el suyo tortura su «ánima» inmortal. Gracias a la insistencia de Calisto, el amor fuego y las conflagraciones urbanas aparecen relacionadas desde el comienzo mismo de *Celestina*.

Si la primera aparición de la metáfora remite a la Roma de Nerón, más adelante el «antiguo autor» sigue los pasos de Boccaccio y Juan de Mena al evocar también el famoso incendio y destrucción de Troya. Es de nuevo Calisto quien presenta la referencia literaria al describir a Melibea: «Aquella proporción que veer yo no pude, no sin duda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgó entre las tres deesas» (45). En esta frase Calisto alude al juicio de Paris, que provocó la destrucción de Troya: al elegir a Venus como la más bella «entre las tres deesas», el troyano Paris consiguió el amor de la bella griega Helena, a quien raptó, provocando la indignación de su marido Menelao, rey de Esparta. Rojas parece tomar estas alusiones troyanas del «antiguo autor», pues las adopta en los actos subsiguientes, aunque con más claras llamadas de atención sobre la conexión entre el amor y la destrucción de Troya. Si el Calisto del «antiguo autor» parece no darse cuenta de las funestas implicaciones de su comparación, el del «sesto auto» insiste en las referencias troyanas con mayor consciencia. En este *auto*, Calisto equipara decididamente a Melibea con la propia Helena: «Si ella se hallara presente en aquel debate de la manzana con las tres diosas, nunca sobrenombre de discordia le pusieran, porque sin contrariar ninguna todas concedieran y vinieran conformes en que la llevara Melibea» (160). Calisto alude de nuevo al juicio de Paris («aquel debate de la manzana con las tres diosas»), aunque esta vez reconoce que la manzana que Paris le otorgó a Venus como premio de su hermosura pasó a ser conocida como «de discordia», por la funesta guerra que provocó. Ingenuo, Calisto rechaza las implicaciones negativas de su comparación. El alocado enamorado señala que su Melibea jamás habría provocado tal discordia, ya que todos habrían estado de acuerdo en que era la más bella. Además, momentos antes Calisto se había referido ya a la guerra de Troya, y de nuevo había parecido creerse libre de cualquier desgracia: «Si hoy fuera viva Elena, por quien tanta muerte hobo de griegos y troyanos, o la hermosa Policena, todas obedecerían a esta señora por quien yo peno» (159). En esta ocasión, Me-

libea vuelve a superar a la griega Helena, quien Calisto reconoce provocó «tanta muerte de griegos y troyanos». Sin embargo, el despreocupado amante considera que, al parecer sin mediar disputa alguna, «todas obedecerían a esta señora por quien yo peno». Es decir, Calisto compara su situación con la de Paris y Helena, y conoce el trágico fin de Troya, pero cree que evitará el destino de esos amantes clásicos.

Las referencias troyanas también aparecen en boca de otros personajes, destacadamente la propia Celestina. Cuando en el cuarto *auto* Melibea rechaza duramente a la vieja en la primera visita de ésta, Celestina murmura «Más fuerte estaba Troya, y aun otras más bravas he yo amansado» (128), comparando a la joven con la propia ciudad de Troya. Un poco más adelante, Celestina encomia a Calisto ante Melibea definiéndole como «en esfuerço, Hétor» (132), en referencia al trágico héroe troyano. Luego, ya en el «sesto auto», la vieja alcahueta le pide paciencia a Calisto recordándole que la resistencia de Melibea no tardará en ceder ante sus presiones, del mismo modo que «el buen atrevimiento de un solo hombre ganó a Troya» (156). Estas alusiones constituyen un claro anuncio de las funestas consecuencias que tendrá el amor de Calisto y Melibea, y por ello la referencia clásica aparece en boca de Pleberio en el «veinte y un auto», una vez consumada la tragedia de *Celestina*: «¿Qué hizo por ti Paris? ¿Qué Helena?» (345-46). Con estas preguntas, Pleberio increpa directamente al amor como origen de su desgracia, como causa de la deshonra y muerte de su hija. En suma, como el amor de Paris y Helena, las relaciones de Calisto y Melibea sólo provocan violencia y destrucción (Alcalá Galán 38; Ayllón 27; Fraker, «The Four Humors» 143). Los amantes castellanos de *Celestina* parecen destinados a revivir el funesto fin de Troya y sus habitantes.

Aunque las referencias a Troya aparecen insistentemente en *Celestina*, solamente Gilman ha puesto de manifiesto los paralelos entre la leyenda clásica y la trama de la obra, y ha interpretado estas conexiones. Así, este crítico ha notado por ejemplo las coincidencias entre la descripción de Melibea y Helena (en la *Historia destructionis Troiae* o en alguna de sus traducciones españolas, como la *Crónica troyana*), y ha visto en estas correspondencias un significado para el conjunto de *Celestina*. Según Gilman, «La visión de Melibea como Helena, de Calisto como ‘en esfuerço Etor’ y del asalto de su virtud como el asedio de Troya (‘Más fuerte estaba Troya’) funcionan como una forma de destacar por contraste el aspecto local, sórdido y engañoso de aquellos amores» (*La España* 327-28). Para Gilman la narrativa clásica funciona de contrapunto de los amores modernos de Calisto y Melibea: la comparación con la historia homérica pone de relieve la bajeza de las relaciones de los personajes de *Celestina*. Además, las referencias clásicas desempeñan una función tal vez más evidente: anuncian el trágico fin de la obra al tiempo que enfatizan la simpleza de

sus personajes, especialmente Calisto y Celestina, que creen poder evitar el destino de los troyanos. Es decir, las alusiones a Troya refuerzan la estructura de *Celestina* desde el primer *auto* —donde aparecen en forma de referencias al juicio de Paris— hasta el planto de Pleberio, que da fin a la obra. Troya funciona como una advertencia al lector y a los personajes de *Celestina*: el amor que provoca el «deleite destes amantes» (21) es peligroso, como el de Paris y Helena. En este sentido, los motivos homéricos fortalecen el mensaje de *reprobatio amoris* de *Celestina*.

La metáfora del amor fuego subraya decisivamente este sentido moralizante. El «antiguo autor» y Rojas emplean tan frecuentemente la imagen de los fuegos amorosos porque éstos enfatizan el poder destructor del amor. Desde su primera aparición en el primer *auto*, el fuego de amor aparece conectado con un incendio devastador que reduce a cenizas toda una ciudad: la Roma de Nerón. Posteriormente, numerosas referencias asocian el fuego amoroso con la conflagración de Troya, que tan funestas consecuencias trajo para todos los involucrados en la historia homérica. La conexión con Troya resulta decisiva: el fuego de amor metafórico de Paris y Helena se transforma en un incendio real, y se extiende hasta abrasar la ciudad de Troya y sus habitantes. De modo semejante, el también metafórico fuego de Calisto se propaga por la retórica de otros personajes de la obra: Sempronio, Pármeno, Celestina, Melibea, etc., adoptan la metáfora. Este incendio discursivo resulta tan devastador como el de Troya, pues al igual que ocurrió en el caso de Paris y Helena, el fuego amoroso de Calisto y Melibea destruye a muchos habitantes de la ciudad en que viven. El fuego de amor hace directa o indirectamente que Calisto muera despeñado, que Melibea se suicide al saberlo, que Sempronio y Pármeno asesinen a Celestina, y que luego mueran ajusticiados como consecuencia de ese acto. Asimismo, el fuego amoroso hace que Alicia y Pleberio permanezcan con vida, pero con una desesperación y tristezas expresadas claramente en la última frase de la obra: «¿Por qué me dejaste triste y solo *in hac lachrimarum valle?*» (347). Como señala el propio Pleberio, el fuego de amor ha quemado su casa: «¿Por qué quemaste mi morada?» (339). Es decir, la metáfora se convierte en una semi-realidad, porque el fuego amoroso destruye a los personajes de *Celestina*, aunque no necesariamente mediante un incendio físico, como en la leyenda troyana. En este sentido, el amor fuego deshace a los seres de la obra tal y como ellos se desean, utilizando una metáfora muy semejante, unos a otros: «¡Fuego malo te queme!» (71), «Quemada seas» (126), «¡Oh mal fuego te abras!» (146). La frase hecha se cumple casi literalmente en *Celestina*, pues casi todos los relacionados con el amor de Calisto y Melibea perecen. Además, por si estas muertes violentas fueran poca advertencia, Rojas refuerza el mensaje con una referencia escatológica: el fuego de amor lleva a la muerte del cuerpo y del alma, al fuego eterno del infierno. Como señala Celestina en su famoso conjuro del «tercer auto», el «triste Plutón» es

el «señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan» (108). El fuego de amor conduce al reino ígneo de Plutón, pues no en vano casi todos los personajes de la obra mueren en pecado mortal y sin confesión, lo que asegura la condenación de sus almas.<sup>6</sup> Según indica Calisto en el primer *auto*, «mayor la [llama] que mata un ánima que la que quemó cien mil cuerpos» (33), y, por tanto, el fuego amoroso que abrasa las almas de los personajes de la obra en ambas vidas constituye el mayor de los incendios. En este sentido, la metáfora del amor fuego se convierte en realidad, aunque sea una realidad ultraterrena: el fuego del infierno. Gracias a sus profundas conexiones con las conflagraciones urbanas de Roma y, sobre todo, Troya, la imagen del fuego amoroso constituye una insistente advertencia para «la muchedumbre de galanes y enamorados» a quienes Rojas pretende proveer de «defensivas armas para resistir» los «fuegos» de amor.

En suma, *Celestina* presenta un inusitado número de apariciones de la metáfora del amor fuego porque esta imagen forma parte integrante del esquema de la obra, y contribuye a comunicar el mensaje moralizante de la *reprobatio amoris*. Como ocurre en otros textos de la época, en *Celestina* el fuego amoroso connota la destrucción de todos los implicados, mediante una literalización por la cual el fuego metafórico se transforma en un fuego real capaz de abrasar ciudades enteras. *Celestina* refuerza esta conexión asociando la imagen a dos conflagraciones urbanas de la antigüedad clásica: la Roma de Nerón y la Troya homérica. El amor fuego aparece por primera vez en la obra porque Calisto compara sus sentimientos con el incendio de Roma, y esta asociación con conflagraciones urbanas continúa más adelante con numerosas referencias a la destrucción de Troya. Gracias a su asociación con los incendios clásicos, la metáfora enfatiza el poder destructor que el amor, y funciona como una advertencia que anuncia el trágico fin de los amantes. Como Paris y Helena, Calisto y Melibea viven un amor ígneo que destruye a los que les rodean y que probablemente arroja sus almas a las llamas del infierno. Rojas parece tomar este sólido esquema referencial del «antiguo autor» de *Celestina*, pues reutiliza a lo largo de su continuación de la obra las alusiones que aparecían originalmente en el primer *auto*. Esta conexión revela el esfuerzo de Rojas por mantener el espíritu del primer *auto*. Rojas percibió el entramado retórico del «antiguo autor», el «estilo alto y sobido» del *auto*, y extendió la metáfora y sus implicaciones al resto de la obra.

6. Resulta dudoso si peticiones tardías de confesión, como la de Calisto, impiden que las almas de los personajes vayan al infierno: «¡Oh válame Santa María, muerto soy! ¡Confesión!» (323). Por ello, el destino de las almas de Calisto y Celestina ha provocado un animado debate crítico (Bataillon 129-34; Lida de Malkiel 231; Deyermond, «Muerta soy»; Eesley).

## Obras citadas

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes. «Voluntad de poder en *Celestina*». *Celestinesca* 20 (1996): 37-55.
- AMASUNO SÁRRAGA, Marcelino V. «Hacia un contexto médico para *Celestina*: sobre amor hereos y su terapia». *Celestinesca* 24 (2000): 135-69.
- AYLLÓN, Cándido. *La visión pesimista de La Celestina*. México: De Andrea, 1965.
- BATAILLON, Marcel. *La Célestine selon Fernando de Rojas*. París: Marcel Didier, 1961.
- BERNDT, Erna Ruth. *Amor, muerte y fortuna en La Celestina*. Madrid: Gredos, 1963.
- BLAY MANZANERA, Vicenta. «Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*». *Celestinesca* 20 (1996): 129-54.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Famous Women*. Ed. Virginia Brown. Cambridge: Harvard UP, 2001.
- CANET VALLÉS, José Luis. «*La comedia thebayda, una reprobatio amoris*». *Celestinesca* 10 (1986): 3-15.
- CASTELLS, Ricardo. «Burton's *The Anatomy of Melancholy*: A Seventeenth-Century View of *Celestina*». *Celestinesca* 20 (1996): 57-73.
- . *Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition: A Rereading of Celestina*. Chapel Hill: U of North Carolina at Chapel Hill, 1995.
- . *Fernando de Rojas and the Renaissance Vision. Phantasm, Melancholy, and Didacticism in 'Celestina'*. University Park: The Pennsylvania State UP, 2000.
- CASTRO GUIASOLA, F[lorentino]. *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- COLONNE, Guido delle. *Historia Destructionis Troiae*. Trad. Mary Elizabeth Meek. Bloomington: Indiana UP, 1974.
- CORÓNICA TROYANA (*La*). *A Medieval Spanish Translation of Guido de Colonna's 'Historia de Destructionis Troiae'*. Ed. Frank Pelletier Norris II. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970.
- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Visor, 1992.
- DA COSTA FONTES, Manuel. «*Celestina's Hilado and Related Symbols*». *Celestinesca* 8 (1984): 3-13.
- . «*Celestina's Hilado and Related Symbols: A Supplement*». *Celestinesca* 9 (1985): 33-38.
- DE ARMAS, Frederick A. «*La Celestina: An Example of Love Melancholy*». *Romanic Review* 66 (1975): 288-95.
- DEYERMOND, Alan D. «*Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in La Celestina*». *Celestinesca* 1 (1977): 6-12.

- . «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript». *Celestinesca* 2 (1978): 25-30.
- . *A Literary History of Spain: The Middle Ages*. Nueva York: Barnes & Noble, 1971.
- . «¡Muerta soy! ¡Confesión!»: Celestina y el arrepentimiento a última hora». *De los romances y villancicos a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*. Eds. J.M. López de Abiada y A. López Bernasocchi. Madrid: José Esteban, 1984. 129-40.
- . «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*». *Neophilologus* 41 (1961): 218-21.
- EESLEY, Anne. «Four Instances of '¡Confesión!' in *Celestina*». *Celestinesca* 7 (1983): 17-19.
- FERRÉ, Rosario. «*Celestina* en el tejido de la 'cupiditas'». *Celestinesca* 7 (1983): 3-16.
- FERRERAS, Jacqueline. «*La Celestina* entre literatura cancioneril y archivos judiciales». *El mundo social y cultural de La Celestina. Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001*. Eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz. Madrid: Iberoamericana, 2003. 129-53.
- FRAKER, Charles F. «The Four Humors in *Celestina*». *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary. Proceedings of the International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas. Purdue University. West Lafayette, Indiana, 21-24 November 1991*. Ed. Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 129-154.
- . «María Rosa Lida de Malkiel on the *Celestina*». *Hispania* 50 (1967): 174-81.
- GILMAN, Stephen. *The Art of La Celestina*. Madison: University of Wisconsin Press, 1965.
- . *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de La Celestina*. Madrid: Taurus, 1978.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*. Durham: Duke UP, 1993.
- GREEN, Otis H. «The Artistic Originality of *La Celestina*». *Hispanic Review* 33 (1965): 15-31.
- . *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde el Cid hasta Calderón*. Trad. Cecilio Sánchez Gil. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1969.
- LACARRA, María Eugenia. «La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*». *Celestinesca* 13 (1989): 11-29.
- LAWRANCE, Jeremy N.H. «The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and Its Morality». *Celestinesca* 17 (1993): 85-110.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1970.

- LUCENA, Luis de. «Repetición de amores». Ed. Miguel M. García-Bermejo. *Tratados de amor*. 93-160.
- MADRIGAL, Alfonso de. «Breviloquio de amor e amiçia». Ed. Pedro M. Catedra. *Tratados de amor*. 11-30.
- MARTIN, June Hall. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*. Londres: Tamesis, 1972.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. Michael Gerli. Madrid: Cátedra, 1987.
- MAURIZI, Françoise. «La escala de amor de Calisto». *Celestinesca* 22 (1998): 49-60.
- MENA, Juan de. *Obra completa*. Ed. Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente. Madrid: Castro, 1994.
- MORROS MESTRES, Bienvenido. «La Celestina como *remedium amoris*». *Hispanic Review* 72 (2004): 77-99.
- PALAFox, Eloísa. «De plumas, plumíferos y otros seres alados: trayectoria y enigmas de una metáfora polifacética de la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*». *Celestinesca* 23 (1999): 43-60.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melíbea*. Ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2000.
- SAN PEDRO, Diego de. *Cárcel de amor. Con la continuación de Nicolás Núñez*. Ed. Carmen Parrilla. Barcelona: Crítica, 1995.
- SANTILLANA, marqués de. *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*. Ed. Régula Rohland de Langbehn. Barcelona: Crítica, 1997.
- SENIFF, Dennis P. «Bernardo Gordonio's *Lilio de Medicina*: A Possible Source of *Celestina*?» *Celestinesca* 10 (1986): 13-18.
- SHIPLEY, George A. «Bestiary Imagery in *La Celestina*». *Revista de Estudios Hispánicos* 9 (1982): 211-18.
- . «Bestiary References in Fernando de Rojas' *La Celestina* (1499): The Ironic Undermining of Authority». *La Corónica* 3 (1975): 22-23.
- SOLOMON, Michael. «Calisto's Ailment: Bitextual Diagnostics and Parody in *Celestina*». *Revista de Estudios Hispánicos* 23 (1989): 41-64.
- «TRATADO DE AMOR». Ed. Juan Miguel Valero. *Tratados de amor*. 31-49.
- TRATADOS DE AMOR en el entorno de Celestina (siglos XV-XVI)*. Ed. Pedro M. Catedra et alii. Madrid: España Nuevo Milenio, 2001.



SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Huego de amor»: la metáfora amor-fuego en la estructura de *Celestina*», *Celestinesca* 29 (2005), pp. 197-209.

#### RESUMEN

---

En el estudio de *Celestina*, la crítica contemporánea se ha centrado frecuentemente en analizar la visión del amor que destila la obra. Nuestro estudio contribuye a determinar el papel del amor en *Celestina* analizando una metáfora de la obra, el amor como fuego, y sus implicaciones. El modo más común en que los personajes de *Celestina* describen el amor es recurriendo a la metáfora clásica del amor como fuego. De hecho, la frase «huego de amor» aparece con inusitada frecuencia en la tragicomedia para describir los sentimientos de los personajes. La expresión aparece vinculada a dos famosas conflagraciones urbanas de la Antigüedad clásica: las de Troya y Roma. El papel destructor que el amor desempeñó en estos dos conocidos incendios implica que tanto la frase como las conflagraciones funcionan como advertencias que anuncian el trágico fin de los amantes de *Celestina*. De este modo, la obra asocia conflagración urbana y amor fuego para transmitir una lección moral sobre la peligrosidad del amor.

**PALABRAS CLAVE:** *Celestina*, visión del amor, metáfora, amor fuego, Troya, referencias clásicas.

#### ABSTRACT

---

In the study of *Celestina*, contemporary critics have frequently analyzed how the work represents love and lovers. Our study contributes to determine love's role in *Celestina* by examining a pervasive metaphor in the text, love as fire, and its implications. By far, the most common way in which the characters of *Celestina* describe love is by referring to a classical metaphor: love as fire. In fact, the phrase «huego de amor» (love's fire) appears specially frequently in *Celestina* to describe the characters feelings. The expression appears in connection to two famous urban fires of classical antiquity: those of Troy and Rome. Fiery love played a decisive role in these two well-known fires, and that connection implies that both the love as fire metaphor and urban fires warn the reader about the tragical end of *Celestina*'s lovers. Thusly, the work connects urban fire and love as fire to communicate a moral lesson about the dangers of love.

**KEY WORDS:** *Celestina*, representation of love, metaphor, love as fire, Troy, classical references.





## Labyrinth of Errors: Celestinesque Ploys against Death

Harry Vélez-Quiñones  
University of Puget Sound

Por esto se dize que los muertos abren  
los ojos de los que biven...

*La Celestina*, xvii

Of all the different types of prose fiction popular during the Spanish Golden Age the family of texts composed as continuations and/or derivations of Fernando de Rojas's *La Celestina* (1499), stands out as a veritable museum of death, dying, mourning, and melancholy. The *celestinesca*, or celestinesque genre, as this group of texts is known, includes works such as the anonymous *Comedia Thebaida* (1521), Feliciano de Silva's *Segunda comedia de Celestina* (1534), Sebastián Fernández's *Tragedia Policiana* (1547), and many others.<sup>1</sup> Indeed, although structural differences separate it from its generic precursors, Lope de Vega's *La Dorotea* (1632) also demands a reading fully inscribed within the *celestinesca*.<sup>2</sup> As prescribed by Rojas's foundational text, all too frequently characters in the *celestinesca* meet cruel ends. Lovers are killed or commit suicide, servants murder each other, re-

1. The principal works that constitute the Celestinesque genre are the anonymous *Comedia Thebaida* (1521), Feliciano de Silva's *Segunda comedia de Celestina* (1534), Gáspar Gómez de Toledo's *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1539), Sancho de Muñón's *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542), Sebastián Fernández's *Tragedia Policiana* (1547), Juan Rodríguez Florián's *Comedia llamada Florinea* (1554), and Alonso Villegas Selvago's *Comedia llamada Selvagia* (1554). These are all hybrid works, neither theater nor prose fiction, and like Fernando de Rojas's *La Celestina* (1499), something quite different from the Latin humanistic comedy.

2. Much like Jorge Ferreira de Vasconcellos's *Comedia Euphrosina* (1555), Lope's *La Dorotea* (1632) does not fit squarely within the *celestinesca*. The break with the genre is perhaps stronger in *Euphrosina*, given the hardly relevant role of the go-between, Philtra, but indeed both works fall well outside the *celestinesca*. Lope's text, partly an homage to *La Celestina* and partly an exercise in fictionalized autobiography, asks from its readers complete familiarity with the works of Rojas and his followers. This is so, not because he is writing within the genre, but rather because the latter is being used as a pretext that often obscures what are radically different aesthetic goals. In a nutshell, Lope is using the *celestinesca* in 1632 to write in fictionalized fashion about personal events that took place between 1584-1588.

venge is exacted, relatives stand alone grieving, and so on. Further, as sure as the advanced age of the ever-present old bawd prefigures her eventual death, an air of melancholy is common to these texts. Still, these are not identical stories. As I have argued elsewhere the texts of the *celestinesca* are highly original, for lack of a better term, and consistently aim to stand out on their own.<sup>3</sup> Nowhere is this more evident than in their representation of the end life, its process and its consequences.

Death in *La Celestina*, as Stephen Gilman brilliantly showed, obeys a logic removed from considerations such as sin, moral justice, or punishment.<sup>4</sup> Rojas's characters die on account of the contingencies of space and time in a world ruled by alien, that is, inhuman forces. Briefly stated: Death happens. Celestina, a master of language and manipulation, dies as a result of the rashness of her accomplices. Pármemo and Sempronio, as we all remember, wake her up noisily in the pre-dawn hours. They simulate to be seeking refuge in her house after supposedly having had a run in with some street thugs while guarding Calisto on his first visit to Melibea. They fake having taken huge risks protecting the lovers and claim to have suffered costly material losses. They hope that these make-believe claims will additionally justify their real demand, that is, their part of what Celestina had received from their master. However, their request leads to a heated and ultimately fatal argument. Betting that they are incapable of resorting to violence, the *puta vieja* opts to deal with them by deploying a three-step strategy. First, she attempts to set the record straight by claiming for herself the fruits of her labor. Then, she repeats her offer to serve them as a procuress. Finally, she suggests that she will divulge all she knows before a magistrate if push comes to shove. It turns out though, that she miscalculates. She who rightfully had bragged: «Que no sólo lo que veo, oyo y cognozco, mas aún lo intrínscico con los intelectuales ojos penetro» (117) is notable to realize the extent to which both Sempronio and Pármemo are fed up with her mendacity. It is late and they are mad. They feel powerless and resent her. In addition, her garish figure seems at this time especially repugnant and vulnerable. In a second, they lose control and mortally wound her.

After her demise, many other deaths soon follow, all of them characterized by a logic alien to moral, political, or divine disciplines. Pármemo and Sempronio jump out of a window and suffer severe injuries in a desper-

3. Cf. «Cruel and Pathetic Dissonance: The Grotesque and the *Celestinas*». *Revista de Estudios Hispánicos*, 29 (1995), pp. 51-72; «Leyendo a dos Belas: *La Dorotea* como anti-celestina». *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, IX, 36, Octubre-Diciembre, 1995; *La celestinesca, la comedia y La Dorotea: Huellas de un intertexto*. (Colección Aquilafuente), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994; and «Celestina 'a lo divino': el caso de la *Tragedia Policiana*». *Celestinesca*, Vol. 17.1 (May 1993), pp. 3-16.

4. Cf. Stephen Gilman, «Fortune and Space in *La Celestina*», *Romanische Forschungen* 66 (1955), 342-60 and his *La España de Fernando de Rojas*, (Madrid: Taurus, 1978), 349-382, among other works.

ate attempt to flee the scene of their crime. They are then apprehended and summarily executed. This is devastating for Celestina's pupil, Elicia, who witnesses this sudden catastrophe. On a visit to Areúsa, her cousin as well as Pármeno's girlfriend, she complains bitterly: «¡Ay, qué ravio, ay mesquina, que salgo de seso, ay, que no hallo quien lo sienta como yo; no ay quien pierda lo que yo pierdo!» (297). This cry is the first instance of a frustrated desire to grieve and remember the passing of loved ones.<sup>5</sup> Yet, the logic of death in Rojas's text prevents it from developing further. Elicia's lament becomes part of a movement towards vengeance and restitution. Seeking to impress Elicia with her strength and independence, Areúsa then resolves to avenge her weaker cousin's losses. In what amounts to a pale imitation of Celestina's ability to manipulate others in order to assert her dominance, she orders a thuggish pimp and occasional lover, Centurio, to murder Calisto. Her plan, however, fails. Centurio may appear tough but is nothing but a cowardly braggart and has no intention of killing anyone. Still, to save face, he sends an insignificant hooligan, Traso *el cojo*, and a couple other petty scoundrels in his stead. Their orders are to get rowdy around Melibea's house so as to scare away the lover and his two remaining servants, inexperienced youngsters who are sure to flee at the smallest sign of trouble.

That night, Calisto, a vain and eager lover if there ever was one, hears the mock disturbance and attempts to make an impression on his lady with a showy display of valor. Unfortunately, as he climbs over the wall of her garden he misses his step, falls, splits his head open, and spills his brains on the street. Left alone, Melibea succumbs to her grief and her excessively literary disposition. Aping, the example of virtuous figures from myth and history she chooses to commit suicide in order to rejoin her dead lover. Melibea's demise, in turn, plunges her parents, Alisa and Pleberio, into an abyss of bereavement in which the repetition of the word *solo* resounds as a reminder of the senselessness of life itself.

Subsequent writers of celestinesque works or *celestinas*<sup>6</sup> had to contend with Rojas's legacy of death. Between 1521 and 1554 the followers of Fernando de Rojas worked with a model that required the inclusion of some definite elements:

5. It should be noted, though, that earlier, in the ninth act of *Celestina*, the protagonist launches on a heartfelt lamentation for all things past. The *puta vieja's* feeling that all the privileges, pleasures, friendships, etc. that she enjoyed in the past are simply gone forever and that, as she puts it, «sobí para descender, florecí para secarme, gozé para entristecerme, nascí para bivar, viví para crecer, crecí para envejecer, envejecí para morir» (234) permeates the whole text.

6. We follow Manuel Criado de Val's usage of the term *celestinas* to mean celestinesque works composed in imitation of Fernando de Rojas. Cf. Manuel Criado de Val, et. al., eds. *Las Celestinas* (Barcelona: Planeta, 1976).

- a) Two or more upper class lovers in need of amorous mediation.
- b) One or more go-betweens in the tradition of the old crone Celestina.
- c) An assortment of servants loosely connected to the world of prostitution and pandering.
- d) One or more pimps in the tradition of Rojas's cowardly Centurio.

In particular, as we have already seen, the model prescribed a truculent ending rather akin to a massacre. This article explores the tangled web of death and dying, mourning and melancholy present in the works of the *celestinesca*. It aims to show the extent to which Rojas's followers attempted to open ways out of his dreadful «labyrinth of errors» (338).

The anonymous *Comedia Thebaida*, which starts the series, is also the first of these texts to dispense with Rojas's deadly universe. To Pleberio's disconsolate words: «¿Por qué me dejaste penado? ¿Por qué me dejaste triste y solo *in hac lachrymarum valle?*» (236), the *Comedia Thebaida* opposes the company of friends and the security of comforting words. «¡O cómo descansaré, Menedemo!» (256), exclaims the blissful crone Veturia as the wise Menedemo and all the servants in the male lover's household gather for a final chat among friends in the fifteenth *cena* or act of the text. The aim of this talk is no other than providing an answer to a direct allusion that Veturia makes to Pleberio's bitter final questions in the last act of Rojas's *Celestina*:

Del mundo me quexo, porque en sí me crió, porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nascida, no amara; no amando, cessara mi quexosa y desconsolada postremería. O mi compañera buena, y [o] mi hija despedaçada, ¿por qué no quesiste que estorvasse tu muerte? ¿Por qué no oviste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? [¿Por qué me dexaste, quando yo te havía de dexar?] ¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste y solo *in hac lachrymarum valle?* (343)

Veturia's paraphrase of Pleberio is not motivated by any catastrophe. Rather, it is prompted by the wish to enjoy a nice little lecture by a wise friend: «Grandes doctrinas fueron las de Christo. Y si las gentes mirásemos, muy clara y llana está la carrera de la gloria, aunq'es bien estrecha, y más y más con nuestro miserable bivar. Y no sé cómo nos andamos en este valle de lágrimas» (256). Though Menedemo's lecture is a serious one it is not meant as a sermon, as he himself makes clear: «...algo diré, por servir a Veturia, llanamente, como quien habla entre compadres» (256). In sum, this is no somber gathering but rather a joyful one as its conclusion well shows: «Pues yo me voy. Y vosotros que tan alegres estáis y con tanto gozo, holgaos bien y regozijaos. Y dad palmas, que yo,

Veturia, he acabado de representar la comedia» (266). In this and other ways *Thebaida* substitutes the horror of death and its aftermath with the pleasures of love, sex, food, and friendship. Veturia's metafictional call to readers and listeners amounts to an invitation to choose and celebrate life here and now in what by no means is a vale of tears.

In fact, *Thebaida* offers only a resemblance of death and then always linked to the extreme emotions of amorous melancholy. Both lovers, Berintho and Cantaflua, are prone to extended spells of fainting, «small deaths» on their road to eventual joy. Such is the frequency of these extreme signs of passion that they end up becoming a source of amusement to their servants, as the following exchange between the go-between, Franquilla, and the maid, Claudia, shows:

FRA.— ¡Jesús, Jesús! Y parece que está muerta Cantaflua.  
 CLA.— Déxala al presente, que sin dubda es peor hablalle.  
 Y de la manera que está, a según otras vezes es tortas  
 y pan pintado. (102)

As already stated, this is merely the likeness of death, not the real thing. Consequently, the characters are free to resurrect at will, most often, upon the arrival of good news:

CLA.— ¡O cuitada! ¿Y por qué no lo havías dicho antes? Y hoviéramosla reçucitado aunque estoviera muerta. Espera, espera, y verás por esperiencia lo que digo. Señora, señora, que está aquí Franquilla y os trae una carta de Berintho, y ha dos horas que espera aquí. (103)

Not even any of the minor characters comes close to death in *Thebaida*. This is a community in harmony with itself and in agreement with pleasure. Berintho and Cantaflua, on the one hand, and their respective young servants, Amintas and Claudia, on the other, enjoy each other sexually and everybody appears content.

The only crime in *Thebaida* is the rape of a servant girl named Sergia, the niece of Galterio, a pimp at the service of Berintho. It is the male lover's pageboy, Aminthas, whose sexual awakening the text chronicles, the one who commits this infraction (157-60). Though appalling, this assault falls well short of murder. Still, for a moment, the text highlights the physical consequences of the girl's violent deflowering. When Galterio enters the room where the rape has occurred he exclaims: «¿Han degollado alguna vaca? ¿Y qué has hecho, di?» (159). However, true to its medieval sensibilities, *Thebaida* does not concern itself much with the brutality of the incident. The girl immediately recovers and agrees to forget the matter entirely. The event merely goes on to accrue fame for the young man whose virility the text exalts (173-74). Towards the end even

Galterio, whose violent streak suggests a tendency towards crime, learns to behave prudently and peacefully.<sup>7</sup>

Awakening from death, which in *Thebaida* is but a joke among the lovers' servants becomes a real event in a later imitation. One of the fundamental doctrines of Christianity, resurrection would seem to be the perfect antidote to death and mourning. The stories of both Lazarus and Christ clearly demonstrate the dramatic potential of this operation. This fact did not escape the attention of Feliciano de Silva who was quick to use it in his *Segunda Comedia de Celestina*, anticipating a move that many other writers of fiction would later undertake. The desperate period of mourning that Celestina's protégé, Elicia, had endured in Rojas's work comes to an abrupt end in the *Segunda Celestina*. Canarín, the male lover's youngest page, and Pandulfo, the merry braggart who serves alongside him, describe the situation thusly:

CAN.— Señor, la mayor nueva y d'espanto que jamás oíste (...) has de saber que toda la cibdad va corriendo a casa de Celestina, que es fama que ha resuscitado.

(...)

PAN.— Ríome, que pienso por las reliquias de Roma, que alguna devota iluminaria de las boticas del burdel, con sus oraciones, ha hecho tal milagro; o por la santidad de tan buena persona como ella era y de la piedad que en esta vida usava con remediar muchas erradas donzellas, renovando sus quiebras, haciendo correr por buena su moneda falsa, la deesa Venus l'ha querido tornar al mundo para que tan santas y buenas obras no falten, por faltar tan buena y santa persona. (186-87)

Thus, Celestina reappears and claims to have come back from death. The whole town is then afforded the luxury of a miracle bestowed on its most undeserving denizen. The *puta vieja* whose death in Rojas's text could have illustrated a moral lesson of the first order arises triumphant.

7. Galterio, like Centurio, is a braggart. Unlike him, however, he is a dutiful servant and a steadfast friend. His past is checkered and his boasting lends it credibility; yet, there is nothing truly menacing about him, as Amintas explains:

AMIN.— te quiero avisar porque no estés engañada... como mucha parte de la ciudad... Berintho huelga mucho de oír mill cuentos que tiene... Y d'esta manera métenlo en juego y dize cosas maravillosas... Y con eso, y porque en otras cosas es gran servidor, çúfrello... Y dexado aparte el mentir y blasonar que tiene, bive muy sin perjuizio de persona nascida. Pues con nosotros los de casa... qu'él se haze el menor, y que nunca entiende sino en hazer por todos nosotros y en contentarnos, y que qualquiera necesidad que nos ocurra de las que tú, señora, puedes pensar, él lo remedia; y él [lo anda] todo y él lo rebuelve de tal manera que a todo su poder hemos de quedar contentos... Y d'esta manera nos holgamos y passamos tiempo con él, y estamos tan hechos que cuando no stá [sic] en casa parece que todos stamos sordos. (76-8)

The etymological contradictions present in her name, the origin of which oscillates between the heavenly (*caelestis*) and the wretched (*scelestia*), is operative in this «miracle». Still, Silva's Celestina cannot undo the facticity of death, its unappealable quality. As the reader later learns, the joy of resurrection is but the product of a hoax. The truth is that the go-between had never really died. Just as many centuries later Sherlock Holmes returns to meet his friend Watson in «The Adventure of the Empty House» (1903) after having died a few years before in «The Final Problem» (1893), Celestina has a logical explanation for her comeback. With a certain measure of amazement, readers discover that actually, somehow, she had survived the wounds that Calisto's servants had inflicted on her. In fact, she had been recovering in hiding until then. What at first appears as a prodigy and then a fabrication turns out to be, though, something extraordinary in its own right. Elicia's past mourning appears now as an empty gesture. At the time of Celestina's presumed death her words stirred authentic pathos:

ELIC.— Pues más mal ay que suena; oye a la triste, que te contará más quejas. Celestina, aquella que tú bien conociste, aquella que yo tenía por madre, aquella que me regalava, aquella que me encubría, aquella con quien yo me honrrava entre mis yguales, aquella por quien yo era conocida en toda la cibdad y arrabales, ya está dando cuenta de sus obras. Mil cuchilladas le vi dar a mis ojos; en mi regaço me la mataron. (296)

These cries of grief, which provoke Areúsa's indignation, now have to be taken back. Words that led the latter to recruiting the cowardly pimp, Centurio, in order to kill Calisto and ruin Melibea's joy now appear to have been but a mistake. There was no actual murder of Celestina in Rojas's text according to Feliciano de Silva. The hoax that leads to the *Segunda Celestina*, the *puta vieja's* fake demise, is the same one that causes the series of events that culminate in Calisto's accidental death, Melibea's suicide, and Pleberio's sorrowful lament. When the event that is often interpreted as the first in a series of exemplary disasters warning about «los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes» (82) turns out to be a fraud, the rest lose all moral or ethical relevance. There can hardly be any Christian exemplarity when the guilty party escapes harm while all others suffer cruel deaths. Moreover, Celestina's return from the dead not only brings joy to all the followers of Venus, as Pandulfo suggests, it also succeeds in annulling the very memory of death, as the latter again observes: «Señora, tú dizes verdad que hasta aquí no se hablava sino en la muerte de Calisto y Melibea, y agora con tu venida, está ya olvidada» (238). With the banishment of death, mourning and melancholy, Feliciano de Silva presents the readers of the first sequel to *La Celestina* with



the happy and bawdy story of two lovers, Felides and Polandria, all told in the best venereal tradition. Such is the puzzling twist that the *Segunda Celestina* introduces in the genre.

Death though, is so much a part of the *celestinesca* that its suspension, or rather its deliberate diminution by Feliciano de Silva, could not go on uncontested. This task, readers of the genre discover, befell Gaspar Gómez de Toledo whose *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1539) aims to conclude the story that the *Segunda Celestina* had left unfinished. In order to accomplish this goal, Celestina must die once and for all. Indeed, so eagerly does Gómez de Toledo pursue his plan that in the process the old hag suffers all sorts of beatings, attacks, humiliations, punishments, etc. In the end, after having successfully arranged the marriage of the lovers, Felides and Polandria, the old crone darts out of her house hoping to collect her *albricias*. In a moment of carelessness, Celestina slips, tumbles down the corridors of her house, cracks open her head, and ends her life. Gómez de Toledo, however, approaches death more as the finishing line after a long race than as an occasion for pause and reflection. The reaction of Celestina's neighbors before her still warm body does not leave much room for moralizing:

VEZ.— ¡Oh Celestina y cuán mal has vivido, pues tan mal acabaste! Creed, señores, que toda persona que no es buena en la vida, no tiene verdadera ni natural muerte. (...) ¡Oh mundo! Que no sé qué diga de ti, sino que la prosperidad que das es poca, y aunque al parecer alegra, al gustar amarga. (...) ¡Cómo das placer a palmos, y pesar a varas! No sabemos de ti decir por tener tanto que decir, más de que eres mentiroso, eres falaz, eres infame. Finalmente, en todas tus cosas eres inicuo.

VEZ.— Todo lo que habéis dicho, y cuanto dijédes de las falsedades del falso mundo está tan averiguado que no hay entre nosotros qué averiguar, sino que lo mejor será buscar modo en que se entierre y sepa su amargo fin. (939)

In proverbial Castilian fashion: *El muerto al hoyo, y el vivo, al bollo*. Celestina's death fades away. Although some of the above speakers take time to explicate the moral that can be extracted from her death, the general move is towards expediency. Thus Gaspár Gómez de Toledo attempts to set the record straight by closing the book on Celestina's phony resurrection.

One of the stories of the *celestinesca* that most struggles to put the horror of death centerstage again is Sancho de Muñón's *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542). In this *celestina*, Roselia's brother, Beliseno, murders her and her lover, Lisandro, during their last encounter in her garden. However, this *venganza de honor*, a noteworthy antecedent of so many simi-

lar endings in Golden Age *comedias*, is troubling. Beliseno's brutal wrath efficiently manages to impose itself over the bitterness of the couple's untimely demise. The specter of *honra* reigns triumphant over death and its victims. Beliseno's wrath is so disproportionate that it draws attention to itself rather than to the protagonists' alleged transgression. It is, as Pierre Heugas puts it: «un massacre auquel n'échappent ni les amants, ni la suivante, ni les valets de Lisandro. Il fait un étrange contraste avec la scène d'amour au raffinement très allusif» (169). Paradoxically, the carnage that the righteous brother unleashes highlights the tenderness of the lovers' last minutes of life. The latter die together, in the same instant, as they embrace. In a perverse twist, Beliseno makes sure that he is the one to avenge his family's honor: «Dexá a mí los dos, que esta saeta los enclavará a ambos como están!» (165). Unwittingly perhaps, the offended brother creates through this sadistic murder a fleeting *tableau vivant* of eternal love.

The above is not the only textual situation that shows how Sancho de Muñón deals with the problem of death in the genre. Earlier, the male lead's confidante in *Lisandro y Roselia*, Oligides, has this to say regarding this matter:

OLI.— Habrás de saber que Celestina la vieja verdaderamente murió, y la mataron Sempronio y Pármemo por la partición de las cien monedas y la cadenilla que le dio Calixto. Y esto ser verdad lo afirman hoy día los vecinos que se hallaron presentes a su muerte y entierro... No, que verdad fue haber esa Celestina [the one created by Feliciano de Silva and Gaspar Gómez de Toledo], pero no era la barbuda, sino una muy amiga y compañera desta, que tomó el apellido de su comadre, como agora estotra. (...) Sábetete que esto es lo que pasa; lo demás son ficciones». (23-4)

Attempting to set himself as a respectful and authoritative emulator of Fernando de Rojas, Muñón is driven to apply reason, logic, and doctrine to discredit the hoax of Celestina's survival, resurrection, and second death. In one fell swoop, mourning, death, and melancholy all disappear since, as Oligides clearly says, «[E]sto es lo que pasa; lo demás son ficciones».

In yet another celestinesque metafictional twist, Oligides points to the very fiction that begets him as *the real* in opposition to all the other preceding imitations of Rojas's text, which are false and unworthy of consideration. For him, reality as opposed to fictions or lies is *lo que pasa* and that is the only thing that truly matters. The original Celestina would have agreed, in her own way. She who knew so many things so well explains her credo to Pármemo in the first act of the *Tragicomedia* thusly:

CEL.— Sin prudencia hablas que de ninguna cosa es alegre  
posesión sin compañía, no te retrayas ni amargues,

que la natura huye lo triste y apetece lo delectable. El deleyte es con los amigos en las cosas sensuales, y especial en recontar las cosas de amores y comunicarlas: «Esto hize, esto otro me dixo, tal donaire passamos, de tal manera la tomé, assí la besé, assí me mordió, assí la abracé, assí se allegó. ¡O qué habla, o qué gracia, o qué juegos, o qué besos! Vamos allá, bolvamos acá, ande la música, pintemos los motes, cantemos canciones, invenciones, justemos; ¿qué cimera sacaremos o qué letra? Ya va a la missa, mañana saldrá, rondemos su calle, mira su carta, vamos de noche, tenme el escala, aguarda a la puerta. ¿Cómo te fué? Cata el cornudo; sola la dexa. Dale otra vuelta, tornemos allá». Y para esto, Pármeno, ¿ay deleite sin compañía? Alahé, alahé, la que las sabe las tañe. Este es el deleyte, que lo ál, mejor lo hazen los asnos en el prado. (126)

Celestina's praise of the dialogical pleasures of the present goes hand in hand with Oligides exaltation of the text that begets him. *Lo que pasa* is *el deleite*. The rest, like the crude mechanics of animal sex, is much less relevant. Celestinesque characters always tend to value their own stories, their dialogue with each other, over material, moral, and social precedents or limitations.

It is in the above vein that Sebastián Fernández's hilarious *Tragedia Policiana* chooses to cope with Rojas's dismal legacy of doom. Set in a time preceding that of the *Tragicomedia*, *Policiana* tells the story of Claudina, Celestina's former partner in crime and Pármeno's mother. Readers familiar with this character surely will remember Celestina's plaint as she thinks of Claudina, their friendship, and her death:

CEL.— Su madre y yo, uña y carne. Della aprendí todo lo mejor que sé de mi officio. Juntas comiémos, juntas durmiémos, juntas aviéamos nuestros solazes, nuestros plazerés, nuestros consejos y conciertos. En casa y fuera, como dos hermanas. Nunca blanca gané en que no toviesses su mitad. Pero no bivía yo engañanada, si mi fortuna quisiera que ella me durara. ¡O muerte, muerte, a cuántos privas de agradable compañía, a cuántos desconsuela tu enojosa visitación! Por uno, que comes con tiempo, cortas mil en agraz. Que siendo ella biva, no fueran estos mis passos desacompañados. Buen siglo aya, que leal amiga y buena compañera me fue (142)

It is against this background of lamentation that *Policiana* sets forth its approach to dealing with the materiality of death. This «prequel» of *La*

*Celestina*, revitalizes the bond of affection between these two imposing characters. Fernández's crone is a kind and generous *alcahueta*, a «leal amiga y buena compañera». This, however, does not detract one bit from her performance of the *puta vieja* role. She is still a bawdy old hag, skillful in matters of *tercería*, and she certainly loves material gain. Still, Claudina is capable of sacrificing her best interests to help others.<sup>8</sup>

However, as all readers know, the crone must die. Celestina's rise is contingent on the passing away of her best friend. The way in which this event happens, the scenes depicting her murder, her agony, and her last words constitute a radical revision of Rojas's order of death in time and space. Claudina has to die, but how to justify that death in moral or ethical terms is problematic. Lacking any of Celestina's hateful characteristics it is difficult—if not impossible—to perform a sanitizing operation of this sort. This is, however, what Theophilón, the father of Philomena, the female lead, foolishly aims to do. From the start Theophilón appears as a «viejo caduco» whose only sport is controlling his daughter.<sup>9</sup> «Dios no come palabras» (21a), Philomena's maid says mockingly about his late blooming fanatical obsession with virtue now that he is old and gray. Still, perhaps on account of this hypocritical streak, Theophilón ends up decreeing Claudina's death:

THEO.— Pues la conclusion de mi platica sea que yo estoy sentido de la nueua conuersacion de aquella vieja con mi muger e hija, e la he mandado que no entre en mi casa so pena de perder la vida. Cumple... mireys cautelosamente los passos de mi hija e andeys en acechança con esta vieja falsificada, e donde quiera que la pudieredes auer, viniendo a mi casa pública o secretamente, le acabeys la vida a palos (47b)

As we said earlier, Claudina's murder cannot be justified easily in moral terms. Even her killers know this and resent carrying out her death sentence, as Pámphilo declares after the event:

8. Thus she helps out Cornelia and Orosia, prostitutes whose pimps planned to commit to the public brothel (29ab). She also understands the central problem of women who, regardless of social class, can hardly escape censure be it for one thing or its opposite (23a). Moreover she is open about her dealings and is well aware that it is she who bears responsibility for her actions (28b). The soliloquy in which she decides remain in the company of her daughter rather than sending her away to earn her living exemplifies the strange virtue of this sweet old hag (50a).

9. Dorotea, Philomena's maid and a rather virtuous one at that, has this to say about her master:

DOR.— Por mi salud, el ánima le daua el negocio en que entendiamos. Bien predica la raposa las gallinas. En mi ánima estos viejos no son sino un terrón de molestia; como veen que se les acava la candela, acuerdan de dar a Dios las heces de su vida loca, haziendo

PAM.— Siluerio e yo nos hallamos la noche passada a la puerta falsa con la vieja Claudina, e la hezimos tan buen tractamiento, que la embiamos a çenar al otro mundo. Y esto se hizo no tanto por la culpa que en ella hallamos quanto por cumplir lo que tú nos mandaste. (58b)

Pamphilo's account reveals an unsuspected and daring Biblical intertext. These two appear now as avatars of Pontius Pilate: «[H]e went out to the Jews again, and told them, 'I find no crime in him'» (John 18:38). Much like the Roman procurator gives in to pressure and orders Christ's execution, Pámphilo and Siluerio attest to Claudina's innocence even as they carry out the orders imparted by their master. For an instant, this old *alcahueta* reaches a Christ-like status. She, who even demons and devils fear, according to the original Celestina in Rojas's text, attains here a substantial measure of saintliness.<sup>10</sup>

In the end we come back to Pleberio's anguished words at the beginning of his *planctus*: «¡O gentes que venís a mi dolor, o amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena!» (337). Whereas Rojas leaves Melibea's father to face death and mourning alone, Claudina's next of kin are luckier. Their loved one dies in her bed, surrounded by family and friends. Moreover, they receive the full support of a most resourceful and enduring personality:

de perro del hortelano. Pues andate ay con tus sermones, que Dios no come palabras, e si piensas hazer sancta a tu hija Philomena, más vale una traspuesta que dos assomadas. (21a)

The most elaborate definition of the overzealous father is found in Lope de Vega's *El cuerdo en su casa*. Fed up with her father in law's excessive control, Antona has this to say:

ANT.— Nunca he visto viejo, / a quien años sobren, / que a sus mocedades / la cabeza torne.  
/ Con su helada sangre / y el humor que corre, / viendo que en la vida / ya comen los  
postres, / de todo se enfadan, / porque no conocen / lo que hay del que sale / al sol que  
se pone... / Ya de vuestra edad (perdonad que nombre / animal tan feo) [los hombres]  
/ parecéis lechones: / que todo es gruñir, / los días y noches, y hacer sepulturas / con  
hocicos torpes. / No son de provecho / hasta que les corten / el cuello y les saquen / lo  
guardado a golpes. (550b-551a)

Theophilon is this type of *viejo caduco*, a *durus pater* that fits the mold of what Silvia puts forth in Lope's *El piadoso veneciano*:

SIL.— ¡Voto al sol, que no habían / de pasar los zagalos de treinta años! / Luego que canas  
crián, / son de tratar y de sufrir extraños. / ¡Lindo humor se os ha hecho / después que  
tenéis barbas en el pecho! (551a)

10. As Celestina explains to Pármemo, his mother inspired the deepest fears in the netherworld: «¿Qué más quieres, sino que los mismos diablos la habían miedo? Atemorizados y espantados los tenía con las crueles voces que les daba. Así era [ella] de ellos conocida, como tú en tu casa. Tumbando venían unos sobre otros a su llamado. No le saban decir mentira, según la fuerza con que los apremiaba.» (123).

CEL.— Hijas de mi alma, no desmayeys, tornad en vosotras, aparejad de dar sepultura al cuerpo de mi madre, que aunque la pérdida fue grande, biuiendo os Celestina no biuireys desampararadas (...) que mientra yo biuiere y tú [Parmenia] de mi compañía holgares, no te faltaré ni echarás [de] menos a tu madre. (56b-57a)

Thus, in this fashion we also go back to Celestina's wisdom, the *Thebaida's* lesson in friendship, Feliciano de Silva's denial of death, and Oligides emphasis in *lo que pasa*. As the epigraph of this article reads: «Por esto se dize que los muertos abren los ojos de los que biven...» (*Celestina* 308). It would seem that life—that is, human companionship and solidarity—is the only realistic response to the ghastly «laberinto de errores» (338) that Pleberio discovers in the end, alone inside the walls of his very own household. It is in this fashion that individual texts of the *celestinesca* triumph over death even as they waver between fidelity to their seminal precursor and innovation.

### Works Cited

- COMEDIA *THEBAIDA* (*La*). Ed. G. D. Trotter and Keith Whinnom. London: Tamesis, 1968.
- CRiado DE VAL, Manuel, et. al., eds. *Las Celestinas*. Barcelona: Planeta, 1976.
- FERNÁNDEZ, Sebastián. *Tragedia Policiana. Orígenes de la novela*. Ed. Marcelino Menéndez y Pelayo. V.3 Madrid: Bailly/Bailliére, 1910. 1-59.
- FERREIRA DE VASCONCELLOS, Jorge. *Comedia Eufrosina*. Ed. Eugenio Asensio. Madrid: C.S.I.C., 1951.
- GILMAN, Stephen. «Fortune and Space in *La Celestina*», *Romanische Forschungen* 66 (1955), 342-60.
- . *La España de Fernando de Rojas*. Madrid: Taurus, 1978.
- GÓMEZ DE TOLEDO, Gaspar. *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*. Criado de Val 607-943.
- HEUGAS, Pierre. *La Célestine et sa descendance directe*. Bordeaux: Bordeaux UP, 1973.
- MUÑÓN, Sancho de. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Criado de Val. 947-1144.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1989.
- SILVA, Feliciano de. *Segunda comedia de Celestina*. Ed. Consolación Baranda. Madrid: Cátedra, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de. *La Dorotea*. Ed. Edwin S. Morby. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1958.

- VÉLEZ-QUIÑONES, Harry. «*Celestina* 'a lo divino': el caso de la *Tragedia Policiana*». *Celestinesca* 17. 1 (May 1993): 3-16.
- . *La celestinesca, la comedia y La Dorotea: Huellas de un intertexto*. (Colección Aquilafuente), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.
- . «Cruel and Pathetic Dissonance: The Grotesque and the *Celestinas*». *Revista de Estudios Hispánicos*. 29 (1995): 51-72.
- . «Leyendo a dos Belas: *La Dorotea* como anti-celestina». *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, IX, 36, Octubre-Diciembre, 1995.

VÉLEZ-QUIÑONES, Harry, «Labyrinth of Errors: Celestinesque Ploys against Death», *Celestinesca* 29 (2005), pp. 211-225.

#### RESUMEN

---

Entre los diferentes tipos de libros de entretenimiento populares del Siglo de Oro, la familia de textos compuestos a imitación de *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499) se nos presenta como una verdadera muestra de muerte, luto y melancolía. Al igual que en el texto que inicia la serie, los personajes de la celestinesca sufren terribles muertes con una frecuencia pasmosa. Los amantes mueren, los sirvientes se asesinan entre sí y la sed de venganza reina mientras que parientes y amigos sufren desconsoladamente. Sin duda, un aire de profunda melancolía permea estos textos. A pesar de lo cual, los textos de la celestinesca procuran diferenciarse del original de Rojas así como entre ellos. Este artículo muestra cómo estas obras intentan ofrecer alternativas al cerrado laberinto de errores, muerte, desolación y melancolía que *La Celestina* propugna.

**PALABRAS CLAVE:** Fernando de Rojas, *La Celestina*, celestinesca, *Comedia Thebaida*, Feliciano de Silva, *Segunda comedia de Celestina*, Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Sebastián Fernández, *Tragedia Policiana*.

#### ABSTRACT

---

Of all the types of prose fiction popular throughout the Spanish Golden Age the family of texts composed as continuations and/or derivations of Fernando de Rojas's *La Celestina* (1499), stands out as a veritable museum of death, dying, mourning, and melancholia. As prescribed by Rojas's foundational text, all too frequently the characters of the *celestinesca* meet cruel ends. Lovers die, servants murder each other, revenge is exacted, relatives stand alone grieving, and, as sure as old age often prefigures death, an air of melancholy is common to these texts. Yet, the texts of the *celestinesca* consistently aim to stand out on their own. This article aims to explore the tangled web of death and dying, mourning and melancholy present in the works of the *celestinesca*. It shows the extent to which Rojas's followers attempted to open ways out of his dreadful «laberinto de errores».

**KEY WORDS:** Fernando de Rojas, *La Celestina*, celestinesca, *Comedia Thebaida*, Feliciano de Silva, *Segunda comedia de Celestina*, Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Sebastián Fernández, *Tragedia Policiana*







---

# *Reseñas*

---

*La Celestina 1499-1999: Selected papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina* (New York, November 17-19, 1999), eds. Ottavio Di Camillo and John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005.

Tienen razón los que dicen que algunas veces es el destino el que elige por nosotros. En noviembre de 2003 participé, como oyente, en el Congreso sobre Filología dei Testi a stampa - Area Iberica organizado en Pescara. Allí conocí a Ottavio Di Camillo del Graduate Center de Nueva York y, como consecuencia, ahora mismo formo parte del programa doctoral en Literatura Hispánica de dicha institución neoyorkina. En el mismo Congreso Di Camillo me presentó al ilustre celestinista Joseph T. Snow que, hace unos meses, me encargó esta reseña. Lo más curioso del asunto es que se trata del Congreso por el quinto Centenario de la *Comedia* de Burgos que tuvo lugar en Nueva York en el Graduate Center en 1999, es decir cinco años antes de que yo llegase allí. ¿Podía huir de mí destino?

En 1999 se celebró el aniversario de la que se considera la primera edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*, impresa en Burgos en 1499 por Fadrique de Basilea y conservada, actualmente, en la Hispanic Society de Nueva York. Durante aquel año se organizaron diferentes eventos, y se consideró natural y justo terminar esta serie de festejos con un Congreso en la ciudad que guarda el único incunable burgalés, protagonista y razón del aniversario. La colaboración y el esfuerzo de instituciones como la City University of New York, el Instituto Cervantes y la Hispanic Society of America permitió que se reunieran en los días 17, 18 y 19 de noviembre en el Graduate Center of The City University of New York varios investigadores europeos y americanos con el fin de discutir sobre diferentes aspectos de la *Comedia* de Burgos así como de *Celestina*. Algunas ponencias, leídas con ocasión del Congreso, han sido seleccionadas y editadas recientemente por el Hispanic Seminary of Medieval Studies: a nosotros ahora la tarea de reseñarlas.

El primer estudio que aparece en el volumen es el de Theodore S. Beardsley Jr., «Early editions of *Celestina* at The Hispanic Society of America» (pp. 7-17), y ofrece un interesante panorama de los ejemplares de *Celestina* conservados en la Hispanic Society de Nueva York y la ampliación de la colección año tras año. Beardsley presenta la historia del patrimonio bibliográfico celestinesco allí conservado desde 1910, cuando se imprimió el primer catálogo de la Biblioteca, hasta 1999, año del Congreso. El primer núcleo celestinesco estaba formado, hace casi un siglo, por veintiocho ediciones en español y cinco traducciones, todas impresas entre 1499 y 1634. Recordando la importante colaboración de Clara Louise Penney con la institución hispanófila, el artículo de Beardsley enumera los diferentes ejemplares adquiridos por la Hispanic a lo largo del siglo xx y concluye presentando el estado actual del patrimonio celestinesco conservado en dicha institución que ascendía, en 1999, a treinta y dos ediciones tempranas de *Celestina* en español —de las cuales once parecen ser las únicas conocidas o completas—, treinta nueve microfilms, tres ediciones facsímiles y trece traducciones tempranas.

El artículo que sigue es el de Patrizia Botta, titulado «En el texto de B», que trata, en detalle, de la *Comedia* de Burgos y de su gran importancia en el *arquetipo* de *Celestina* (pp. 19-40). Después de una larga introducción y de presentar el *stemma codicum* elaborado, las siglas que se utilizan a propósito y el objetivo del estudio —es decir la demostración, una vez más, de que Burgos, cualquiera que sea su fecha, representa el estadio más antiguo de la tradición celestinesca—, Botta pasa a considerar los errores que presenta el texto de Burgos en relación con otras ediciones de *Celestina* y al Manuscrito de Palacio (= Mp). En la segunda parte de su estudio la investigadora deja de lado los defectos, directos o indirectos, del incunable burgalés para concentrarse en las «virtudes» que el texto en sí mismo presenta, desde las *lectiones singulares* hasta el estado de aislamiento en el cual se encuentra Burgos frente a toda la tradición posterior. Todo ello para concluir que «B es portador de un texto más antiguo y fidedigno que las otras dos comedias conservadas» (p. 40) y, consiguientemente, «el testimonio más alto en el *stemma* de la tradición impresa, inferior en altura sólo al Ms. de Palacio» (p. 40).

La tercera contribución que forma parte de las actas es la de Ricardo Castells: «La melancolía y la unidad temática en *La Celestina*» (pp. 41-51). Tanto el lamento de Pleberio, que ocupa buena parte del acto XXI de la *Tragicomedia*, como su relación con Fernando de Rojas y las piezas preliminares de la obra, han presentado a la crítica moderna problemas de interpretación que todavía no han sido resueltos (p. 41). Como prueba de esto, Castells recuerda los puntos de vista diferentes que pusieron de manifiesto Gilman y Deyermond sobre el posible nexo entre el bachiller Rojas y Pleberio, e intenta resolver la disputa entre los dos hispanistas presentando la melancolía como posible elemento conector entre el Pró-

logo del autor de *Celestina* y el último acto de la obra (p. 42). A analizar la carta introductoria y fijándose, en particular, en una descripción que Fernando de Rojas provee de sí mismo —«asaz vezes retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y my juyzio a bolar»—, Ricardo Castells pasa a demostrar como, según él, el bachiller muestra los síntomas de una de las más típicas enfermedades medievales: la melancolía (pp. 42-3). El estudio de Charles Fraker sobre los humores de los diferentes personajes de la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* relaciona a Pleberio con el planeta Saturno, y dado que los tratadistas medievales consideraban melancólicas las personas influenciadas por Saturno, de ahí llega a la conclusión de que también Pleberio sufría de melancolía (pp. 46-7). Además Ricardo Castells muestra como tanto el Prólogo de Rojas como el lamento de Pleberio presentan los dos «el mismo pesimismo incurable» (p. 47) y utilizan la misma fuente, es decir, la obra de Petrarca. A través de este razonamiento el estudioso demuestra la relación que existe entre Rojas y Pleberio y concluye afirmando que «el bachiller y el viejo personaje tienen la misma actitud melancólica y conflictiva hacia la vida humana, y de esta forma los dos nos ofrecen un comentario inicial y final sobre la acción dramática de *La Celestina*» (pp. 50-1).

La inclusión de un borrador en lugar de la versión definitiva no afecta en medida alguna a la investigación de Ottavio Di Camillo titulada «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en lengua vulgar» (pp. 53-74). El autor empieza su artículo con una cuestión tan debatida como la del género de *Celestina*, que ha suscitado mil controversias en estos tiempos modernos y unas cuantas en el momento en el que apareció —el cambio de título, de *Comedia* a *Tragicomedia* no es sino un ejemplo de esta irresoluble diatriba—. Sobre todo se ha discutido a propósito de la consideración de la obra como teatro o novela y según Di Camillo esta doble visión depende del punto de vista histórico desde el cual se mira *Celestina*: desde el siglo xv, «es decir desde sus antecedentes genético-culturales» (p. 55), el texto hunde claramente sus raíces en el teatro; desde el siglo xvi, «desde la recepción y las reescrituras del texto en forma de relato» (ib.), la obra se inscribe en el género de la novela. La pertenencia de *Celestina* al ámbito teatral se manifiesta en diferentes ocasiones: en el epígrafe del Ms. de Palacio, en el título mismo de *Comedia*, en los personajes que encabezan cada auto en la edición de Zaragoza de 1507; por último hay también que considerar el siguiente título de la obra: *Tragicomedia*, que proviene de un drama humanístico compuesto por Carlo Verardi y versificado por su nieto Marcelino, obra que se representó en Roma para el papa Borgia en 1492. El matiz novelístico de *Celestina*, según Di Camillo, fue una consecuencia de los escasos conocimientos que se tenían sobre lo teatral y por lo tanto la recepción de la obra se inscribió en el ámbito novelístico, es decir «el género literario que [el lector] mejor conocía» (p. 65). Desde principios del siglo pasado

diferentes estudiosos, como Menéndez Pelayo, Foulché-Delbosc, Bonilla y San Martín, Castro Guisasola, María Rosa Lida de Malkiel hasta Peter E. Russell y Keith Whinnom, han asociado la *Tragicomedia* con el teatro y, en particular, con la comedia humanística italiana. Pero el problema principal reside en la ausencia total en España «de una tradición de comedias neolatinas o humanísticas en la Castilla del siglo xv» (p. 66) que no explica de ninguna manera la génesis de una obra tan lograda como *Celestina*. La impresión de *Fernandus Servatus* en Salamanca en 1494 antes y hacia 1497 en Valladolid luego, así como la edición de la *Philodoxeos fabula* de Leon Battista Alberti promovida por Quirós en Salamanca en 1501, no pueden por sí mismas llenar un hueco presente en la historia del teatro español: a falta de otras evidencias históricas que documenten la presencia y difusión de la comedia humanística en la España de siglo xv lo único que queda son simples y meras conjeturas. En pocas palabras: ¿de dónde sale *Celestina*?

El artículo de Eukene Lacarra Lanz, «Las pasiones de Areúsa y Melibea» (pp. 75-109), tiene como objetivo analizar el carácter de Areúsa y Melibea desde el punto de vista de las patologías médicas que se confunden, muy a menudo, con la filosofía moral y natural. Tras resumir brevemente los principios generales de la medicina medieval y renacentista, Lacarra Lanz dirige su atención hacia la sexta cosa no natural de Galeno, es decir el accidente del alma o pasión del alma, o, mejor dicho, el influjo de las emociones sobre la salud. Según la estudiosa el trasfondo de *Celestina* está constituido por la filosofía moral, la natural y la medicina que aparecen en la trama de la *Tragicomedia* a través de los diálogos de los personajes. Desde el primer acto Melibea se muestra impaciente e irascible y, en el resto de la obra, confirma su carácter tendente al desequilibrio emocional. Pero, es sobre todo en su segunda aparición, en el acto IV, donde se manifiestan por completo sus pasiones anímicas: a la ira y la impaciencia se suman también la vergüenza y, sobre todo, «la enfermedad llamada mal de la madre o sofocación de la madre» (p. 78). Aunque la mayoría de los editores modernos de *Celestina* no han dedicado la debida atención a esta enfermedad, el mal de la madre ocupó un lugar importante, por su gravedad, en los manuales de Galeno y de allí pasó a los tratados árabes, medievales y renacentistas. En tiempos de Fernando de Rojas diferentes textos de medicina tratan de la sofocación de la madre, como, por ejemplo, el *Lilio de medicina* de Gordonio, el *Sumario de la medicina* de Villalobos, el anónimo *Compendio de humana salud* y el *Tratado de patología general* (p. 79). El mal de la madre se consideraba una enfermedad típica y exclusivamente femenina, que oscilaba entre cuerpo y mente y que afectaba, sobre todo, a las mujeres que tenían una vida sexual poco activa, y a las que, deseosas, todavía no habían gozado de los placeres de la vida. Lo que todos los manuales medievales recomendaban como cura era, en primer lugar, la actividad sexual y, en su ausencia, la estimulación vaginal

«hecha por la comadrona con aceites balsámicos para provocar la expulsión del semen» (p. 85). El dolor de la madre que padece Areúsa tiene algo de sorprendente, dado que ella no parece carecer de relaciones sexuales. Ninguno de los tratados médicos medievales presenta a las prostitutas como posibles enfermas del mal de la madre y la única lectura que se puede sacar del episodio resulta ser nada menos que cómica. Areúsa se queja de su mal y Celestina, corpus médico en la mano, no duda un momento en ofrecerle múltiples remedios: hay bálsamos perfumados o... «un putillo, gallillo, barbiponiente» como Pármeno. Después de la noche pasional, el acto VIII se abre con una parodia del tópico del alba: por un lado Pármeno escapa literalmente de la cama por miedo a que su amo se enoje por su prolongada ausencia, por otro Areúsa, sin prisa, pide a su «enamorado» que no se vaya y que por favor continúe con la cura porque el mal de la madre no se le ha ido. Lacarra Lanz sigue analizando el personaje de Melibea y las similitudes y diferencias que ésta presenta con la joven prostituta. Melibea como Areúsa consigue realizar sus deseos a través del engaño; ella también finge ser víctima de las manipulaciones de Celestina y como Areúsa parece, en un primer momento, no entender las ofertas de la alcahueta, para luego enfadarse con la vieja y por último gozar de su amante. Las dos presentan también diferencias relevantes: en primer lugar en la reacción que tienen a la muerte de sus compañeros —Areúsa no se muestra afectada por la pérdida de Pármeno, mientras que Melibea sigue fiel a Calisto hasta la muerte—; además las dos se distinguen por su condición social, siendo Areúsa una prostituta y Melibea «de alta y serenísima sangre». A través del análisis detenido del comportamiento de Melibea con Calisto y con la vieja alcahueta, Lacarra Lanz muestra como también la joven padece la misma enfermedad de Areúsa. Muerto Calisto con él se van para siempre el remedio y la salud de Melibea; muerto él ella no busca sino la muerte, única consolación a su enfermedad física y anímica: es en este aspecto en el que el personaje de Melibea, más noble y menos lascivo, más difiere de Areúsa.

La investigación de Luisa López Grigera, basándose en Aristóteles y en su concepto de «cambio de fortuna», intenta analizar, como reza el título, las «Causas de las acciones de los personajes de Celestina» (pp. 111-124). La primera causa considerada por la estudiosa es la fortuna, o la diosa Fortuna, que aparece muy poco en la trama de la obra, pese a la gran influencia que ejerce en la *Tragicomedia* el *De prospera et adversa fortuna* del Petrarca (p. 113). En cambio muchas más son las «referencias a Dios como causa de bienes y males» (p. 113), sobre todo, en el acto I cuando Calisto se refiere a Melibea, o, en el caso de Celestina con su supuesta devoción y la «confesión» que pide justo antes de morir. El demonio no entra en la acción de la obra sino por el conjuro de la alcahueta en el acto III, por algunas locuciones lexicalizadas y algunas referencias a la hechicería ejercitada por la vieja. Siguiendo con su investigación, la estudiosa afirma que



«las causas que parecen dominar toda la obra [...] son las que Aristóteles llama por apetito», y distingue, sucesivamente, los apetitos racionales de los irracionales. Los primeros no aparecen en la obra mientras que los otros sí, y en abundancia. La atención de López Grigera se concentra entonces en algunos apetitos irracionales como la ira —que manifiesta Calisto tras regresar a casa después el rechazo de Melibea, o la de Melibea cuando la alcahueta pronuncia el nombre de Calisto, o la de los criados cuando matan a la vieja—, o la concupiscencia en sus múltiples formas —placer natural, «de la imaginación y del recuerdo» y «en la satisfacción de un apetito»— (p. 117). En suma, el placer en sus diferentes manifestaciones está omnipresente en la *Comedia de Calisto y Melibea* y esto parece sugerir que tanto el autor o los autores del primer acto como de los quince restantes tenían un conocimiento bastante profundo de los escritos del estagirita. En última instancia López Grigera acepta el enamoramiento de Melibea, que buena parte de la crítica tradicional ha interpretado como una *philocaptio* demoníaca. La estudiosa pone de relieve el hecho de que Melibea ya estaba enamorada de Calisto antes de la llegada de la vieja hechicera, cuyo papel fue, simplemente, el de catalizador. Por lo tanto la joven «no obra bajo el efecto de un hechizo demoníaco, sino cediendo al impulso natural de sus apetitos» (p. 123). El autor o autores de la *Comedia* conocían muy bien la retórica aristotélica, tal vez a través de la misma *Retórica*, tal vez a través del *Organon* o de la *Ética a Nicómaco*, y su intención era la de denigrar el amor cortés y alertar contra criados lisonjeros y malvadas alcahuetas. Pero, sobre todo, el objetivo principal de la *Comedia* era el de demostrar cómo las adversidades no dependían de eventos extra-mundanos sino de las acciones y voluntades de las personas, que solamente buscaban la satisfacción de los bienes aparentes.

Importante aportación en los estudios sobre el Manuscrito de Palacio (= Mp) es la que presenta María Luisa López-Vidriero (pp. 125-51). Recordando brevemente las diferentes etapas de las investigaciones sobre el Mp —desde su descubrimiento en 1989 por Faulhaber hasta las dos tentativas de identificar al poseedor del Manuscrito, por Ian Michael en 1991 y por Juan Carlos Conde en 1997—, la estudiosa presenta el resultado de sus investigaciones que confirman la propuesta de Conde y sitúan en la Casa de Sol de Valladolid de Diego de Sarmiento, primer conde de Gondomar, la procedencia del fragmento del auto 1 de la *Comedia de Calisto y Melibea*. En la primera parte de su investigación la estudiosa describe detenidamente las tres obras que forman parte del códice facticio donde se encuentra el fragmento: el *De vita beata* de Juan de Lucena, que, falto de las primeras hojas, fue arbitrariamente titulado *Coloquio de la felicidad* (ff. 1-92); el fragmento de la *Comedia* (ff. 93-100) y un *Panegírico a los Reyes Católicos* por la toma de Granada, también acéfalo (ff. 101-6). En los inventarios de la biblioteca de Diego de Sarmiento no aparece ninguna referencia directa a la *Comedia*, pero lo que sí se ha podido averiguar es

la proveniencia de la primera obra del códice facticio ahora considerado. En el catálogo de la biblioteca del Conde de Gondomar de 1623, entre los «Libros de diferentes materias», se presenta esta entrada: «*Questión de la felicidad entre el Obpo, Lucena el Autor y Juan de Mena*. 4º. No tiene principio» (p. 132), que identifica la primera obra del códice facticio. Dos catálogos posteriores (1769 y 1775) de la Casa de Sol de Valladolid confirman la presencia de la obra de Lucena en la biblioteca vallisoletana, localizándola en la Sala II, estante 10º, cajón 2º. Una vez que la Biblioteca gondomarina entró a formar parte de la Librería Particular o de Cámara de Carlos IV y Fernando VII la mayoría de sus libros fueron objeto de un cambio de distribución y también de encuadernación —y a este destino no escapó el Mp—. El estudio termina mostrando la relación existente entre la ciudad de Segovia y don Diego Sarmiento, presentando la relación epistolar que el conde tuvo con algunos personajes segovianos.

El objetivo del estudio de Isabel Lozano-Renieblas es señalar un aspecto que ha sido generalmente subestimado por la crítica en la interpretación del personaje de Celestina, es decir, la relación que la vieja medianera tiene con los pactos demoníacos (pp. 153-64). Según la estudiosa el cambio de actitud de Melibea hacia el enamorado Calisto no sólo se debe a las artes persuasorias de Celestina, sino también a la intervención del demonio invocado por ella. Para corroborar este punto de vista cita un paso del acto V en el cual la alcahueta se muestra deudora del demonio por el favor recibido (p. 156) y pasa luego a analizar un famoso tratado medieval de hechicería, el *Malleus maleficarum*. En el momento de hablar de la *philocaptio*, dicho texto presenta tres maneras diferentes de suscitar el loco amor: por pérdida de autocontrol —es decir lo que pasa a Calisto—, por tentación del demonio, o a través de un pacto demoníaco mediante un brujo o una bruja —y, este último, representa el caso de Melibea—. Lo que Isabel Lozano-Renieblas sugiere es que el personaje de Celestina, además de inscribirse en la tradición clásica, latina, oriental y medieval, se inspira también en la hagiografía cristiana de los magos y nigromantes, cuyas leyendas tuvieron gran éxito durante la Edad Media. Tras recordar unas cuantas historias hagiográficas griegas —la *Vida de San Antonio*, la *Vida de San Hilarión*, la leyenda de Proterio y su criado, y la de Anthe-mio—, Lozano-Renieblas se detiene a analizar la leyenda de Cipriano y Justina, en su transmisión occidental. El mago Cipriano, pidiendo ayuda al demonio, no logra que la joven Justina se enamore de Aglaidas, y termina por convertirse al cristianismo y por enamorarse de la joven. Según la estudiosa es bastante probable que Rojas conociese esta leyenda, dado que en el inventario de su biblioteca aparece un *Flos sanctorum*. Además no faltan indicios y testimonios que relacionan la ciudad de Salamanca con la magia negra y con San Cipriano, desde la opinión que Pedro Ciruelo tenía de la ciudad (p. 161), hasta la leyenda de una cueva dedicada al mago Cipriano, creencia en la que se basa un entremés de Cervantes y

la homónima comedia de Juan Ruiz de Alarcón (p. 161-2). Citando, por último, otros pactos demoníacos posteriores a la obra de Rojas, la autora concluye recordando el objetivo inicial de su investigación, «que no era sino señalar el peso de la corriente de los pactos demoníacos en el personaje de Celestina» (p. 164).

El artículo de José Miguel Martínez Torrejón, «'Apártate allá, Lucrecia'. La violación de Melibea» (pp. 165-87), empieza con algunas reflexiones acerca del personaje de Lucrecia y, sobre todo, a propósito de lo que su nombre evoca. Recordando la triste suerte de la noble romana homónima, que se mató después de ser violada por Sexto Tarquinio, el autor muestra cómo la criada de la *Tragicomedia* puede considerarse el símbolo de la integridad de Melibea: una vez salida de la escena ésta (acto XIV), por orden de su joven ama, nada habrá que impida al impetuoso Calisto, otro Tarquinio, la satisfacción de sus deseos. En dicha ocasión, el comportamiento del enamorado se mueve en la frontera, no siempre bien definida, del seductor y del violador. Ovidio trató, en su obra, el punto de vista diferente que presentaban hombres y mujeres sobre el asunto: en las *Metamorfosis* aparecen toda una serie de personajes femeninos violados que cuentan su terrible destino; mientras que en el *Ars amatoria* el escritor de Sulmona declara que es justo y necesario forzar a la mujer para que se cumpla el proceso de seducción. La crítica de tipo feminista ha considerado a Calisto, por lo general, un violador, sin apreciar la distinción que ya desde la edad clásica presentaba Ovidio. En realidad Martínez Torrejón acierta cuando afirma que hay un abismo enorme entre un Tarquinio, que intenta satisfacer sus deseos amenazando con la muerte y la deshonra a Lucrecia (p. 169), y un Calisto, que, aprovechándose de una situación que ha logrado crear, representa un ejemplo más de toda una tradición de seductores convencidos de la necesidad de actuar con ímpetu en determinadas ocasiones. La literatura latina medieval, siguiendo las argumentaciones de Ovidio, presenta innumerables episodios de «jóvenes felizmente violadas y que incluso colaboran sospechosamente» (p. 170): hay el ejemplo de la virgen del *De nuntio sagaci*; el *Cancionero de Ripoll* que muestra como hay que comportarse con las mujeres; el testimonio de los *Carmina Burana*; los consejos del *Facetus* y del *Pamphilus de amore* así como las advertencias de Venus a don Melón en el *Libro de Buen Amor* (pp. 170-4). El artículo termina con la descripción detallada de los momentos que comparten juntos los dos enamorados hasta que Calisto, cumplidos los *gradus amoris* (*visu, alloquium, contactum, basio*), concluye, en el acto XIV, con la satisfacción de sus deseos (pp. 176-82). Si el joven presenta rasgos de violador, Melibea no desmerece en la disposición y predisposición que muestra hacia él, organizando las citas nocturnas, concediéndole los primeros cuatro *gradus* de amor y, por último, invitando a la criada a marcharse de la habitación dado que ha llegado el momento de... ¡concluir con el *factum!*

El estudio de Jerry R. Rank, «Speculations about the vanished texts of the Celestina» (pp. 189-196), examina las informaciones que se poseen sobre los primeros testimonios de *Celestina*. En la carta «El autor a un su amigo», que aparece, por primera vez, en la *Comedia* de 1500, se hace referencia a unos «papeles» que la crítica generalmente ha asociado con el Acto I. Este estadio manuscrito de la obra fue una pura conjetura hasta el año 1989 cuando Faulhaber (re)descubrió en un códice facticio de la Biblioteca Real de Madrid un fragmento manuscrito de la *Comedia* (p. 190). Otra prueba de la existencia de la obra en forma manuscrita la presenta de nuevo la carta ahora considerada. De hecho, en ella se distingue entre la composición del antiguo y anónimo autor y lo que ha sido añadido por el nuevo: una cruz señala donde terminó el primero y continuó el segundo, pero no hay sombra de esta cruz en el cuerpo del texto que ayude a determinar esta división. La evidente contradicción se subsana en la sucesiva evolución de la obra, la *Tragicomedia*, en la cual la referencia a la cruz desaparece y en su lugar se citan las palabras exactas, «Hermanos míos», que indican la nueva redacción. Lo que todavía queda sin resolver es la identidad de quién operó este cambio: ¿Rojas o un impresor? El estudioso opina que antes del manuscrito final destinado al impresor circularon otras copias de la *Comedia* en manos de amigos y colegas de Rojas y que tal vez fueron éstos los que empujaron al bachiller hacia un taller para que la obra llegase a ser de dominio público. Si se acepta el año 1475 ca. como fecha de nacimiento de Rojas y los años 1491-2 como su puesta llegada del joven a Salamanca, Rank opina que los famosos «papeles» pudieron caer en las manos del joven poco después del bienio ahora considerado. Cuando fueron elaborados estos «papeles» es otra cuestión, porque a la idea inicial de la trama hay que añadir el factor humano, es decir, la redacción, y la inclusión, en la *Comedia*, de las sentencias petrarquistas publicadas en Basilea en 1496. El estudio de Alan D. Deyermond sobre el índice de sentencias de Petrarca y su uso en la *Comedia* llega a la conclusión de que Rojas compuso su obra después de 1496, año de la primera edición de dichas sentencias. Fue primero Castro Guisasola quien indicó a Petrarca como una de las fuentes principales de *Celestina*, y fue luego Deyermond quien profundizó el asunto presentando los diferentes pasajes que habían sido incluidos en la *Comedia*. Como bien apunta Rank lo que ninguno de los dos estudiosos consideró fue la posibilidad de que tal vez existió «an earlier list from the Petrarchan Latin corpus, perhaps not yet attached to an edition or manuscript» (p. 194). Por lo tanto la fecha de 1496 no se puede considerar más como *terminus post quem* de la composición de la obra.

La contribución de Dorothy Sherman Severin, «Celestina's audience, from manuscript to print» (pp. 197-205), analiza, una vez más, el nuevo prólogo de *Celestina*, que aparece por primera vez en la *Tragicomedia* debido, probablemente, a la necesidad de explicar los cambios que se habían

dado en la obra. Considerando el público al que la obra estaba destinada en un primer momento —posiblemente estudiantes que entendían sin ninguna dificultad los chistes y las sátiras presentes en la *Comedia*— Severin opina que los cambios que se dieron luego se debieron a la recepción de un público mucho más amplio de lo que se pensaba. Diferentes fueron las reacciones que la *Comedia* suscitó y buena muestra de estos pareceres discordes la encontramos en el nuevo prólogo: para algunos la obra era demasiado larga, para otros demasiado corta; unos habían considerado sólo los chistes dejando todo lo demás, otros habían logrado entender el verdadero sentido del escrito; otros más habían discutido sobre el título, etc. Consecuencia de todos estos comentarios fue la inclusión del nuevo prólogo explicativo, de cinco nuevos actos, un nuevo título, y cambios en diferentes partes del texto. El nuevo prólogo nos cuenta así no sólo la recepción de la obra sino también su revisión. En la segunda parte de su investigación Severin interpreta la carta «El autor a un su amigo». Según la estudiosa cuando Rojas compone la carta piensa todavía en su público salmantino y de esta breve introducción se desprende que su autor no se había dejado influir todavía por el éxito que había obtenido la obra. El destinatario de la epístola, real o inventado, así como sus compañeros de Salamanca están presentes en la mente de Rojas mientras éste la escribe y la razón por la cual no puso su nombre fue simplemente para evitar las malas lenguas, que podían criticar una obra compuesta por un joven estudiante de derecho. Presentando luego el ejemplo de las tres diferentes redacciones del *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, tres versiones diversas para un público cada vez distinto, Severin postula que la ambigüedad presente tanto en la carta como en el prólogo dependen tal vez del cambio de público. La última parte de la investigación está dedicada al manuscrito de Palacio y a las variantes significativas que éste presenta. Su importancia es indiscutible y representa, por un lado, un documento *in fieri* —como lo demuestran las diferentes correcciones—, y, por el otro, una composición que había logrado ya una cierta madurez, como se desprende del *incipit* y del argumento, que no presentan ninguna variante en relación al texto impreso.

El estudio de Joseph T. Snow, «Lo teatral en Celestina: el caso de Areúsa» (pp. 207-17), tiene como objetivo presentar una lectura más crítica del papel que desempeña Areúsa en la trama de la *Tragicomedia* y sobre todo en relación con su protagonista / maestra Celestina. Su aguda interpretación del personaje proviene del acto xvii, donde, muerta ya Celestina, Areúsa se apodera de toda la escena en el episodio que ve a su prima Elicia escondida detrás de una cortina mientras la joven da muestra de sus artes seductoras en la conquista de Sosia. El pasaje ahora mencionado ha llevado a Snow a una reflexión y a una relectura del acto vii, es decir, el acto en el cual Celestina parece seducir a la joven e inexperta ramera. Tras recordar las diferentes descripciones presentes a lo largo de la *Tragi-*

*comedia*, el ilustre celestinista pasa a analizar detenidamente el comportamiento de Areúsa. Señala, por ejemplo, la actitud que la joven muestra con respecto a la muerte de Pármeno y la reacción, de muy distinta índole, que tiene frente a la muerte de la vieja alcahueta. Una vez salida de escena Celestina, es ella la que adquiere mayor importancia e iniciativa en el desarrollo de la trama. Su comentario sobre la vieja alcahueta en el Acto XVII, «Pues prima, aprende, que otra arte es ésta que la de Celestina, aunque ella me tenía por bova porque me quería yo serlo» (p. 211), ha ofrecido a Snow la nueva clave de interpretación del personaje. En el acto VII Calisto pide a Pármeno que acompañe a Celestina a su casa y ésta intenta convencerlo, una vez más, de que habrá provecho para todos si se pone de su lado y del de Sempronio. Pasando frente a la casa de Areúsa la vieja piensa que tal vez ha llegado el momento de ofrecer al joven lo que se le había prometido desde el primer acto: un encuentro con su amada Areúsa. Al principio la joven intenta resistir, pero entiende pronto que con Celestina no hay palabras ni razones que valgan y la escena termina como Pármeno esperaba hace tiempo. ¿Es, esta, otra ocasión en la cual Celestina da muestra de sus artes persuasorias? O, tal vez, ¿es Areúsa la que decide complacer el deseo de la vieja y de Pármeno adaptándose a la situación como era necesario? Lo que queda claro y lo que todo sabemos es que Celestina es una vieja muy astuta y sabia a su manera. Lo que se vislumbra todavía más es que, tal vez, enamorados como estamos del personaje de la alcahueta de vez en cuando no nos damos cuenta de que no todo el mundo celestinesco rueda en torno a Celestina. Como ha demostrado Joseph T. Snow en su excelente estudio, hay otros personajes que merecen una atenta lectura y, que, analizados a fondo, pueden darnos una visión diferente de la obra y mostrarnos, detalladamente, las distintas caras y particularidades que ofrece esta obra maestra que todos conocemos con el nombre de *Celestina*.

Desde hace ya tiempo la crítica ha demostrado que el humor es parte integrante de *Celestina*. Louise O. Vasvári, en su artículo «Ecolios para el vocabu(r)lario de *La Celestina*. I. La seducción de Pármeno» (pp. 219-254), cuestiona la recepción de los chistes presentes en la *Tragicomedia* e intenta determinar como algunos de éstos se entendían en la época. El episodio que la estudiosa analiza es el primer diálogo entre Pármeno y Celestina en el Acto I, allí donde aparece la famosa referencia a la «cola de alacrán» del joven criado. Diferentes estudios se han centrado en este primer encuentro, poniendo de relieve la habilidad retórica de la vieja alcahueta y la obscenidad de los chistes empleados, pero, según Vasvári, falta todavía un estudio sobre el «valor connotativo» (p. 221) de las palabras utilizadas, y lo que no se ha entendido plenamente es la gran comicidad que la escena presenta. En el intento de poner a Pármeno de su lado, la vieja alcahueta da muestras de buena erudición y de conocimiento no indiferente a la retórica, la parodia, y, por supuesto, al lenguaje académico salmantino,

pero todo eso no parece ser suficiente para convencer al criado. Celestina entonces pasa a dirigir a Pármeneo una serie de insultos que «pertenecen al discurso carnavalesco del vituperio elogioso» (p. 222). De los siete términos que Celestina utiliza contra Pármeneo, el más fuerte resulta ser el de «putico», tal vez, con el significado de sodomita. El insulto «lobicos en tal gusto» se refiere a la expresión de disgusto que pone el joven y, tal vez, tiene también una connotación sexual que está relacionada con la tradición oral, con una alusión en el *Libro de buen amor* y con la canción que entona Lucrecia mientras su ama espera la llegada de su amante. Hay además otros rasgos de la tradición popular que aparecen en el discurso de la vieja: por ejemplo la referencia a la barba recién nacida del joven criado como símbolo de su sexualidad incipiente, la tradición de que los jóvenes tengan relaciones con el otro sexo pronto —y Celestina parece ofrecerse como voluntaria con Pármeneo—, y la figura de la vieja lujuriosa. Esta última caracterización conecta con una tradición antecedente muy prolífica, desde la *Vetula* latina (siglo XIII) hasta el Archipreste de Hita y con numerosos proverbios. Continuando el análisis del encuentro de los dos personajes, Vasvári concentra su atención sobre diferentes expresiones y términos utilizados en el diálogo. La última expresión considerada por la estudiosa es la exclamación de Celestina: «¡Ríeste, landrezilla, hijo!». Siguiendo la definición de «landre» en diferentes diccionarios, que apuntan claramente, sin mencionarlos, a los genitales, y mostrando la asociación bellota-pene en la iconografía medieval y moderna, Vasvári concluye subrayando la poca exactitud que provee Corominas al definir landrecilla «insulto cariñoso, propiamente pestecita» (p. 233).

La investigación que cierra las actas seleccionadas, «The Burgos Comedia: A Reassessment» (pp. 235-317), no fue una ponencia leída en el Congreso de Nueva York. Nació como introducción pero su autor, Ottavio Di Camillo, dió tanta libertad a su irrefrenable inspiración y erudición que, al final, lo que tenía que ser una presentación de varias páginas se transformó en un estudio largo y valioso sobre la *Comedia* de Burgos. Lo que Di Camillo presenta es una revisión directa de los aspectos materiales del incunable, así como una reconsideración de los distintos estudios sobre la *Comedia* y los testimonios y descripciones de esta única edición conocida a partir de los catálogos de principios del siglo XIX. En la historia de la crítica celestinesca el primer estudioso «serio» que se ocupó de *Comedia* y de *Tragicomedia*, intentando presentar un *stemma codicum* fiable, fue Raymond Foulché-Delbosc. Sus observaciones y conclusiones, aunque hoy en día sigan teniendo validez, parecen o bien pasar desapercibidas por la crítica o bien haber sido completamente olvidadas. Fue él quien, dispuesto a desenredar las noticias erróneas, falsas y parciales que circulaban a cerca de *Celestina*, revisó todo lo conocido hasta el momento sobre el texto y fue siempre él quien, por primera vez, entendió la verdadera importancia de la *Comedia* de Burgos en la tradición textual de la obra. La presencia

de dos redacciones diferentes de la obra, una primera versión en 16 actos y una sucesiva en 21, con cambios bastantes relevantes, produjo una confusión que se reflejó luego en el momento de catalogarla. De hecho la primera referencia que se conoce de la *Comedia* de Burgos es de 1836, en el catálogo de Richard Heber, donde la obra aparece con el título de *Tragicomedia*. Bajo el mismo título se encuentra en 1842 en el *Manuel du libraire et de l'amateur des livres* de Jacques Charles Brunet, quién la compró para la Biblioteca del Marqués de Soleinne. Dos años más tarde, en 1844, tras cambiar de nuevo de propietario, la edición de Burgos recibió, por primera vez, la debida y justa catalogación, «Calisto y Melibea. Comedia»: constituyendo, este, un breve paréntesis, porque en las ventas sucesivas a la década de los '50, de nuevo le asignaron el título de *Tragicomedia*. En 1890 otra referencia a la *Comedia* de Burgos la presenta como la primera edición de la *Tragicomedia*, mientras en 1895, en el catálogo de Quaritch, desaparece el título y la obra se presenta como «Celestina. La Primera Edición» (p. 249). Los problemas acerca del título reflejan los pocos y escasos conocimientos que se tenían de *Celestina*. Otro indicio de esta incertidumbre imperante llega de la falta de indicaciones de una primera hoja perdida. Heber, por ejemplo, no hizo ninguna referencia al estatus incompleto del incunable burgalés, como si no se hubiese dado cuenta y no hubiese contado los folios que componen la edición, y así mismo Brunet. Sólo en la segunda mitad de los 50, Jacob insinuó que tal vez la obra se había conservado incompleta y fue Salvá en 1872 el primero en afirmar que la primera hoja se había perdido y con ella el título de la obra y que los números de las páginas habían sido cambiados: con él se estableció, de una vez, la foliación correcta de la *Comedia*. Poco antes de la mitad del siglo XIX surgió otra cuestión que todavía se debate hoy: la autenticidad de la última hoja del incunable, es decir la que lleva la marca del impresor Fadrique de Basilea. Brunet, en 1860, en la revisión de su famosa obra, *Manuel du libraire*, habló por primera vez de una posible falsificación de la última hoja y la incógnita más grande resulta ser un detalle que ya no puede comprobarse: la presencia en la última hoja de una filigrana de 1795 que hoy en día no aparece. A principios del siglo XX fue de nuevo Foulché-Delbosc quien analizó de manera significativa la marca del impresor. En su detenido examen el ilustre estudioso describió la última hoja de la edición como no original («n'est pas le feuillet original») y su papel como diferente en comparación al del resto de la obra («Le papier est un peu plus jaune et un peu plus épais que celui des autres ff.»). Nada dice acerca de la filigrana de 1795 que supuestamente tenía que aparecer en el último folio. Su análisis de la marca del impresor termina con esta afirmación: «est un fac-similé bien fait, obtenu par un procédé photographique», conclusión que confirmó años después Frederick J. Norton y, siguiendo a Norton, muchos otros. Como bien apunta Di Camillo, nadie se ha preguntado cuál fue la técnica utilizada para reproducir la marca del



impresor y sobre todo cuál era el desarrollo de la ciencia fotográfica en 1869, año de la última encuadernación de la obra, es decir última ocasión efectiva para la sustitución de la hoja final. Sus investigaciones descartan claramente la posibilidad de que fuese utilizada cualquier técnica de reproducción rebatiendo, consiguientemente, las conclusiones de Foulché-Delbosc confirmadas por Norton. A pesar de todos estos problemas materiales del incunable burgalés, que ponen en duda su fecha de impresión, ha sido demostrado, por numerosos filólogos, que el texto transmitido por la imprenta de Fadrique de Basilea es el más antiguo. Después de analizar los diferentes estadios a través de los cuales la obra se desarrolló —el manuscrito, luego la princeps, Burgos, Toledo y Sevilla, la *Tragicomedia* y, por último, ésta con el Auto de Traso—, Di Camillo pone de relieve como el nombre de Rojas asociado a la obra no aparece sino hasta el cuarto estadio, es decir en la *Comedia* de Toledo (1500), hecho que pone en duda, una vez más, un problema crucial como el de la autoría de la obra —por su fecha de composición que podría muy bien situarse a principios de 1490—. Regresando a las tres comedias que hoy en día se conocen, de nuevo Di Camillo subraya como, al fin y al cabo, la que fue impresa en Burgos representa el ejemplar más antiguo que se conoce hasta el momento y responde muy acertadamente a las dudas presentadas por Jaime Moll en un reciente artículo sobre la posible fecha de la edición de Fadrique de Basilea (pp. 290 ss.). Una de las últimas cuestiones que el estudioso analiza en su trabajo contempla la posibilidad de que fuese el impresor Fadrique de Basilea quien añadiese los argumentos a cada auto. A favor de su conjetura presenta el ejemplo de otro incunable, *Oliveros de Castilla*, que imprimió el mismo Fadrique y donde cada capítulo está precedido por un breve resumen cuya utilidad se expone muy claramente en el prólogo de la obra («porque fuesse más fructuosa e aplacible a los lectores e oidores»). Descartando la posibilidad de que se perdieran unos folios al final de la *Comedia* y presentando un examen de la filigrana presente en los folios de la obra, termina este excelente trabajo de investigación que será, sin duda, de gran utilidad para todo celestinista.

Devid Paolini  
The Graduate Center, CUNY, Nueva York

*La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea.* En versión de Manuel Carcedo Sama. Teatro Karpas (Madrid). Noviembre-Diciembre de 2005.

Por fin una adaptación de *Celestina* que satisface a un público en busca tanto de una experiencia teatral como de una versión esencial del texto literario. Limando el texto con gran agilidad y numerosos aciertos, Manuel Carcedo nos entrega una «*Celestina*» en versión respetuosa que la compañía que dirige ha convertido en un indudable éxito. La pena es que no muchos aficionados de la obra clásica van a poder ver esta encantadora adaptación. El Teatro Karpas de Madrid tiene un aforo de 60 butacas y la obra se representa sólo los viernes, los sábados y los domingos. Me enteré de esta producción gracias al ojo observador de dos amigos argentinos que estudian en Madrid y a ellos estoy muy agradecido.

Esta producción de «*Celestina*», como otras muchas, divide la acción escénica en dos partes, haciendo el corte después de la entrega de Areúsa a Pármeno (acto VII de la *Tragicomedia*). Donde acierta esta adaptación, creo, es en respetar la noción de la duración de los amoríos de las dos figuras trágicas a la vez que suprime casi la totalidad de los cinco actos interpolados. Digo ‘casi’ porque sí se conserva parte del acto XV del original, la escena en que Elicia trae la noticia a Areúsa de las muertes de Pármeno y Sempronio después del asesinato de Celestina y el nacimiento del plan, ideado por Areúsa, de emplear a un tal Centurio (cuyo papel es escindido) para interrumpir tales amores. Así se vincula la «caída» sexual de Melibea del acto XIV con el encuentro fatídico en el huerto del acto XIX, con esta escena del acto XV como única transición. Eliminado, por lo tanto, la necesidad del acto XIII, en el que son Sosia y Tristán los que narran a Calisto la noticia de estas muertes, el papel de esta pareja de sirvientes se reduce a voces en «off» en la última escena de amor (acto XIX), refiriéndose a los dos criados muertos que han entrado en «la salsa de estos amores» y, después, dando cuenta del descalabro de Calisto al caer éste tan precipitadamente de la escala. Presenciamos la reacción sobresaltada de Melibea a estas palabras. Ahora y después, Melibea es el centro de la acción escénica.

La versión se ha preparado respetuosamente, conservando los diálogos seleccionados de la obra clásica con poquísimas alteraciones. Prescinde de todos los monólogos (la vacilación de Celestina camino de la casa de Pleberio; el raciocinio de Calisto después de saber de las muertes de sus criados; el lamento de Pleberio) y reduce la acción de otras muchas (del acto III sólo se salva el conjuro de Celestina; se acorta el diálogo de las dos entrevistas entre Celestina y Melibea aunque retiene todo el ímpetu dramático de ambas; se abrevia la confesión final de Melibea). Pleberio, Alisa, Sosia y Tristán son voces que oímos en «off» sin verlos actuar y la economía conseguida es tratada inteligentemente por Manuel Carcedo. Así gana pulso y velocidad la tragedia anunciada en las primeras acciones de la teatralización. El final también es una innovación que funciona eficazmente. Tenemos a Melibea subida a un cajón en el centro del escenario, su cara iluminada por un foco. Su propia voz en «off» encapsula la confesión (y recapitulación de las acciones anteriores) hecha delante de su padre y Lucrecia (cuya ausencia física del escenario pone especial hincapié en la soledad en que Melibea está sumergida en esta coyuntura). En el momento cuando se arroja de la torre, alza abruptamente los brazos en ademán de saltar al vacío y el foco se apaga, dejando a todos en las tinieblas. Dejando el suicidio de Melibea a la imaginación (la caída de Calisto tampoco se visualiza; es comunicada por el sonido del contacto de su cuerpo con las baldosas) me pareció un logro eficaz de la concepción dramática que subyace a esta adaptación. En otras adaptaciones, el deseado realismo de estas dos muertes lleva a efectos no buscados, o la incredulidad del público o la risa.

En el reparto sólo figuran ocho de los personajes de «Celestina» y he de confesar que ha sido un innegable acierto, con alguna necesaria actuación de los otros efectuado por las voces en «off». El espacio escénico del Teatro Karpas, como el reducido foro implica, es pequeño. Pero con todo se hace pasar creíblemente para las casas de Calisto, Pleberio y Celestina con unos cuantos cambios de cortinas y arreglos de cajones que hacían las veces de muebles según el caso, diseñados por Manuel María Grimaldi. Las acciones en la calle se desarrollaban en el pasillo de entrada y salida del público, permitiendo la inclusión con gran efecto de las dobles conversaciones: Calisto-Pármeneo y Sempronio-Celestina del primer acto; Calisto-Celestina y Pármeneo-Sempronio del sexto acto, y Calisto-Melibea y Pármeneo-Sempronio del duodécimo acto.

Los actores son todos miembros de la compañía titular Karpas Teatro. He tenido la suerte de presenciar varias adaptaciones teatrales de «Celestina» pero nunca con un nivel tan igualado como el de estos ocho actores. Tenían todos la deseada presencia física de sus personajes, la ropa más adecuada a su situación social, las voces perfectas para proyectar sus asumidas personalidades. Todos habían estudiado y sentido sus respectivos papeles y entraban perfectamente en su caracterización. En el banquete

en casa de Celestina, pongo por caso representativo, estaban todos divirtiéndose de lo más lindo y con tanta pasión que sería difícil sacar la conclusión de que eran actores fingiendo una alegría ajena. Pero no menos convincentes eran las escenas de amor de los protagonistas o las de los personajes del hampa celestinesco. Por una vez, Jorge Gómez logro crear un Calisto profundamente enamorado, entre idólatra y crudo, pero siempre un amador. Laura Ramírez era una Melíbea a la vez temerosa de todo lo que le pasaba y deseosa de que ocurriera. La complejidad y la plausibilidad de la pasión amorosa central radicaba en estas dos actuaciones muy bien calibradas del comienzo al final.

Pármemo (Ignacio Ysasi) y Sempronio (Koldo Sanz) se *veían* opuestos, uno joven y espontáneo en su vivir, y el otro más calculador y frío. Todas sus escenas juntas eran fuentes de no sólo apasionadas confrontaciones sino a la vez de un creciente acercamiento de destinos, hecho real en la escena final cuando los dos manifiestan una dualidad compartida en su simultánea cobardía y braveza, la que estalla en una furiosa pasión capaz de matar. De las tres primas, Elicia (Laura Fernández), Areúsa (Belén Orihuela) y Lucrecia (Anabel Martín), esta adaptación ha resaltado los distintos grados de un sensualismo común bien trasladados al escenario. Elicia muy descarada y juguetona, Areúsa la más profesional, Lucrecia la más reprimida y más deseosa. Las tres actrices matizaron bien estas enriquecedoras diferencias con poca disimulada exuberancia. Mención aparte merece esta gran Celestina (Charo Bergón). Ella, como todos los demás, no sólo representaba físicamente el personaje de la vieja Celestina (algo mayor, de carnes generosas, con una magnífica voz encantadoramente seductora en toda ocasión que se le presenta), sino que *creaba* en cada escena suya la viva imagen de la mutifacética Celestina de los muchos oficios del texto clásico. No hay duda, en esta adaptación, de la razón por la que la obra lleva su nombre y ya no los de los amantes. Estaba en todas partes, zalamera, estrechando entre sus brazos a todos y haciendo que hicieran su voluntad. Y a pesar de su vejez, ella rezumaba un sensualismo verdadero que es esencial para una brillante interpretación de la famosa alcahueta.

Es mi esperanza que el texto de esta adaptación pronto se publique para que otras compañías y otros directores la representen. Aquí, por lo menos, uno termina convencido que ha visto y sentido, si no la grandeza y majestuosidad del original, pues sí una teatralización de su quintaesencia. Con la talla de este reparto, y la inteligente dirección escénica, está claro que esta versión del Teatro Karpas ocupará un digno lugar de honor en la moderna celestinesca.

Joseph T. Snow  
Michigan State University



Manuel da Costa Fontes, *The Art of Subversión in Inquisitorial Spain. Rojas and Delicado*. Purdue Studies in Romance Literatures, 30. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2005. xiii + 346 pp. ISBN 1-55753-348-2.

Manuel da Costa Fontes es una presencia familiar para los estudiosos de las literaturas ibéricas, especialmente para los de las letras medievales, y, por supuesto, de manera señalada para los interesados en *Celestina*, materias y textos sobre los que ha publicado numerosos trabajos. El volumen reseñado es, precisamente, recopilación y refección de un número de ellos (tal y como se explica en p. 273, nota 2 al Prefacio); la colección resultante constituye un volumen no sólo útil, sino también provocador, potencialmente generador de controversia, y, en suma, de lectura necesaria —para ulterior asenso o disenso— para los interesados en *Celestina*, en *La Lozana Andaluza* y, en general, en las modulaciones conflictivas que el fenómeno converso traslada a la literatura en lengua castellana del fin del medievo y el principio de la época áurea.

La finalidad e intenciones de este libro quedan formuladas tanto en su prólogo como hacia la mitad del capítulo 2, en dos asertos paralelos y complementarios:

In the pages that follow, I will attempt to show, with more concrete evidence than presented before, that Rojas and Delicado's situation as conversos must be taken into account in order to gain a fuller understanding of their works. Although the converso element is but one component of their rich, multifaceted character, it is also a crucial one, for it contributes considerably to an even better understanding of Rojas and Delicado's artistic genius (xi);

In the chapters that follow, I will attempt to show, hopefully in a more precise manner that has been done be-

fore, that both *Celestina* and *La Lozana andaluza* reflect the bitterness of Rojas and Delicado against the society that insisted on marginalizing and persecuting New Christians, especially in matters of conscience (51).

Nos llevan estas páginas, consiguientemente, al ámbito de la peculiaridad literaria de los conversos (tomo ¿irónicamente? para la designación del asunto la feliz fórmula denotativa acuñada por su magno debelador), tan en auge —acaso excesivo— en tiempos de irradiación castrista y post-castrista; y tan denostada —acaso, igualmente, en exceso, y con qué imponente fiscal— en tiempos subsecuentes. Tras un tiempo en que, quizá por confluencias de factores independientes y hasta dispares, lo relacionado con el estudio sociológico de la literatura y con el análisis literario practicado desde el biografismo de los autores, ha recaído a un plano decididamente menor en el ámbito de los estudios literarios medievales y renacentistas, los últimos años —y confiamos en que no sólo a la zaga de los bobalicones y endémicos *cultural studies*— han sido escenario (especialmente en Norteamérica) de una reviviscencia y acaso renovación de los estudios acerca de la peculiaridad literaria conversa, que ha dado ya frutos apreciables, como un no lejano *critical cluster* de *La Corónica*, o varias monografías presentes y venideras.<sup>1</sup> Creemos que se ahorra confortablemente en esta corriente crítica, o, si se quiere, en este *revival* crítico de un tema que parecía irremisiblemente preterido, el libro que aquí reseñamos.

Decíamos hace un momento que los propósitos y materia del presente libro se explicitan en dos lugares: uno de ellos —esperable— el prólogo, otro de ellos —menos— el mediado andar del capítulo segundo. Acaso tal sorpresa quede atenuada si consideramos que los capítulos primero y segundo son, fundamentalmente, capítulos de encuadre y presentación de consideraciones generales, explicables en gran medida por el hecho de que —como se advierte en la contraportada— el libro no se dirige solo a lectores especialistas en la literatura de la Edad Media y el Renacimiento hispanos, sino a personas expertas en otros campos con un interés cola-

1. Gregory S. Hutcheson, ed., «Critical Cluster. Inflecting the *Converso* Voice», *La Corónica*, 25.1 (Fall 1996), 3-84 (con contribuciones de Dayle Seidenspinner-Núñez, E. Michael Gerli, el propio Hutcheson y Gregory B. Kaplan), y el «Forum» sobre el mismo asunto publicado en *La Corónica*, 25.2 (Spring 1997), 159-205; Gregory B. Kaplan, *The Evolution of *Converso* Literature. The Writings of the Converted Jews of Medieval Spain*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2002; Bruce Rosenstock, *New Men: 'Conversos', Christian Theology, and Society in Fifteenth-Century Castile*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 39. Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2002; Dayle Seidenspinner-Núñez, *The Writings of Teresa de Cartagena*. The Library of Medieval Women. Cambridge: D.S. Brewer, 1998 (un trabajo importante, de carácter programático respecto de líneas de investigación futuras, de la propia Seidenspinner-Núñez es su artículo «Inflecting the *Converso* Voice: A Commentary on Recent Theories» en el mencionado *critical cluster* de *La Corónica*, 6-18

teral en los avatares de la identidad literaria conversa.<sup>2</sup> El profesor Costa Fontes dedica el primer capítulo de su libro («The Converso Problem», 1-32) a examinar la génesis, evolución y crisis del llamado problema converso, cuyo origen sitúa en los primeros brotes antisemitas cebados a lo largo del siglo XIV, que recibirán a sus finales el impulso de catalizadores tan poderosos como, entre otros, los pogromos del verano de 1391 (2-3). En las conversiones en masa que siguieron está el *quid* del problema converso: millares de antiguos judíos recibieron el bautismo y, por tanto, se vieron convertidos —irrevocablemente— en cristianos, del día a la noche, y mediante intimidación violenta. Muchos de estos *cristianos nuevos*, sin voluntad sincera de conversión, y en contacto con aquellos judíos que pudieron zafarse de las persecuciones y de la conversión forzada, recayeron —si es que alguna vez las abandonaron— en sus viejas prácticas y creencias judaicas: el problema no era tanto el ser converso, sino la sospecha de ser judaizante en secreto que envolvía a todos ellos, en muchos casos, y en buena lógica, con fundamento (4). En este caldo de cultivo crece y prospera la idea de *limpieza de sangre*: no basta con haberse convertido al cristianismo, habrá —siempre— una diferencia entre cristianos viejos y cristianos nuevos. Estos hechos, que Costa Fontes analiza a partir de la famosa *sentencia-estatuto* y su siniestra postrimería (7-12), sitúan a los conversos en una situación de doble marginalidad: ya no son, por su conversión, judíos; pero tampoco son aceptados como cristianos, por su condición conversa y su falta de limpieza de sangre.

Todas estas medidas, sin embargo, no sirvieron para erradicar el problema de los conversos judaizantes, y por ello los Reyes Católicos solicitaron de Roma el establecimiento de la Inquisición (14). Tras explicar breve, pero adecuadamente, el funcionamiento inquisitorial (14-19), Costa Fontes reexamina distintas opiniones críticas acerca del sentido, propósito y objetivos de la Inquisición expresadas por distintos estudiosos e historiadores, que no cabe resumir aquí (21-28): baste con decir que su puesta en marcha fue instrumental para la promulgación del edicto de expulsión de los judíos de los reinos de España en 1492 por los Reyes Católicos (28). Una solución final para el judaísmo en la Península que enseguida se manifestaría ser inoperante, si no contraproducente, como dice Costa Fontes:

The purpose of the edict was twofold: to keep as many Jews as possible by turning them into Christians, and to extirpate the Judaizing problem. [...] If everyone became Christian, the problem would certainly disappear. Ironically, since the thousands who embraced Christi-

2. Tal idea implícita del lector de esta obra transpira también en hechos como las largas sinopsis ofrecidas de las tramas de *Celestina* (104-105), *La Lozana* (171-173), y hasta *Cárcel de Amor* (70-71), superfluas para el lector mínimamente familiar con dichos textos.



anity did so only to avoid exile, the Judaizing problem became even worse (32).

Como dice poco más adelante el autor, «This was the suffocating environment in which Fernando de Rojas and Francisco Delicado had to live» (33). La idea motriz, siquiera implícita, es que ello por fuerza tuvo que dejar huella en los escritos de ambos.

El capítulo segundo, «Repression and Artistic Expression» (33-78), es bipartito: su primera mitad (33-51) revisa, por un lado, los datos que evidencian la condición conversa de Rojas (33-38) y, por otro, los puntos más relevantes de la vida y la trayectoria literaria de Delicado (38-51); su segunda mitad «survey[s] the contribution of conversos to Spanish letters, and the techniques that some of them used in order to express themselves freely before the establishment of the Inquisition and afterward, that is, in extremely repressive, dangerous conditions» (51). Tras una nómina de escritores conversos, o de ascendencia conversa, de los siglos xv-xvii (51-53), tal *survey* comienza con la revisión de algunos textos de poetas *ex illis* representados en el *Cancionero de Baena*, como Ferrán Manuel de Lando, Ferrant Sánchez Calavera y Nicolás de Valencia, en los que abiertamente satirizan y critican dogmas del catolicismo, como el de la Trinidad, el de la Inmaculada Concepción, o el del pecado original (53-56): como señala Costa Fontes, el hecho de que estas críticas disten de ser veladas muestra que estos autores «did not feel a need to hide or be silent about their background» (56). Sin embargo, y como subraya nuestro autor, es perceptible entre ellos una tendencia a utilizar un lenguaje muy preciso, que es «tantamount to a code, an in-house language that enabled conversos to communicate openly with each other while excluding their Old Christian audience» (61); cursiva mía: volveremos luego a hablar de ese *code*). La misma capacidad de libre expresión se mostraría en las quejas que muchos poetas conversos enuncian acerca de su condición de tales (64-68), Costa Fontes lo muestra a través del caso paradigmático, y peculiar en su enrocamiento autoirónico y abiertamente deprecatorio, de Antón de Montoro, inquietante siempre en la trastienda de sus burlas. Estas posiciones —más las de aquellos conversos en apariencia felices de serlo; valgan como dechado los de la familia Santa María–Cartagena, o los mencionados por Costa Fontes (69)— y manifestaciones se verán para siempre alteradas por el establecimiento de la Inquisición, que elimina, censura e intimidación mediante, cualquier expresión de índole marcadamente conversa, ni siquiera (y esto literalmente) en broma. La llegada de la represión inquisitorial contra la libre expresión literaria conversa tiene un efecto crucial, que es clave para la argumentación que, en último término, sustenta la tesis central del libro de Costa Fontes:

Some dissaffected authors [...] still found ways to say what they wanted. The code that began to be developed in the

*Cancionero de Baena*, enabling less integrated New Christians to communicate openly and yet secretly with each other, expressing ideas that, for obvious reasons, they did not care to share with Old Christians, would eventually serve succeeding generations well, when censorship and the Inquisition posed a serious, dangerous threat to freedom of conscience and free expression. Such writers had to become far more subtle, camouflaging their ideas so as to leave them open to interpretation and hopefully accesible only to like-minded readers (69).

Las obras de Rojas y de Delicado pertenecerían, según Costa Fontes, al *corpus* literario encuadrable en el seno de estas prácticas discursivas —criptodiscursivas, podríamos decir—, y no solo diríamos que admitirían, sino que exigirían, una lectura guiada por una exégesis *à clef*, que sería la lectura profunda compartida por los (literalmente) correligionarios de ambos autores, por aquellos que *entendían*. Esta es la tesis central de Costa Fontes, ejemplificada *ipso facto* con el caso de *Cárcel de Amor* (70-78); y desde su enclavamiento hermenéutico analiza nuestro autor en los capítulos restantes de este volumen diversos aspectos de *Celestina* y de *La Lozana*. Se convendrá en que los de veste celestinesca —capítulos cuatro y cinco— deben ser los que reciban examen más detallado aquí. Antes de llegar a ellos, sin embargo, encontramos en el capítulo tercero («The Idea of «Limpieza» in *Celestina*, *La Lozana andaluza*, and Other Literary Works», 79-100), un ejemplo de dicha práctica exégetica que, partiendo de *Celestina* y abarcando diversos textos áureos, hasta llegar a *La Pícaro Justina*, escudriña cómo dichos textos efectúan una no por velada menos contundente crítica al concepto de «limpieza de sangre», crucial en las prácticas de exclusión religiosa planteadas por la Inquisición.<sup>3</sup> En el caso concreto de la obra de Rojas, Costa Fontes «attempt[s] to show that he also attacks blood purity through the word *limpio*, albeit in a careful, rather ambiguous manner» (84). El análisis que hace el autor de las apariciones de la voz *limpio* y su familia léxica en la *Tragicomedia* (84-89) muestra que, aunque las palabras en cuestión (*limpio*, *limpieza*, *limpiar*, *limpiamente*, etc.) son palabras comunes y usuales —al menos desde el s. XIII—, «within the *Tragicomedia* itself, [they are] used in hypocritical, ironical, and incongruous ways at least thirteen out of the eighteen instances in which it appears» (85), lo que indicaría que en la obra ««limpieza» is mercilessly ridiculed through procuresses such as Celestina, servants such as Sempronio and Pármeneo, prostitutes such as Elicia and Aréusa, and even highly placed characters whose lineages were supposedly pure, such as Melibea» (89).

3. Este capítulo tiene como punto de partida un veterano artículo de tema celestinesco de Costa Fontes, «The Idea of 'Limpieza' in *La Celestina*», *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*. Ed. Joseph V. Ricapito. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1988, 23-35.

Es difícil atribuir el establecimiento de esta isotopía peyorativa a costa de los derivados castellanos de *L MP DU* a mera casualidad, sostiene Costa Fontes, y a los lectores conversos de la *Tragicomedia* no se les escaparía esa sátira en clave de este concepto cultural tan crucial para su propia discriminación (90): ellos entenderían connotaciones ante las que los *crístianos lindos* permanecerían *in albis*. Amplía nuestro autor su análisis de dicha familia léxica a otros textos, como *Lazarillo de Tormes*, *El Abencerraje*, *El retablo de las maravillas*, *Guzmán de Alfarache* y *La Pícaro Justina*, y en todos los casos detecta indicios de una semantividad tendenciosa cuya finalidad sería la puesta en solfa del concepto de limpieza de sangre (90-99). Algunos de los pormenores del análisis me parecen no añadir nada relevante (como el episodio de los «ratones fálicos» —*more Vasvari*— y las faldas de las señoras Castrada y Repolla en *El retablo de las maravillas* [95]) a la argumentación que ya quedó hecha de manera mucho más sólida en la magistral —como cervantina— y sobre todo explícita sátira del concepto de limpieza que constituye el núcleo temático de esa obra. Cabe censurar, además, en estas páginas (93, 94), así como en la bibliografía (322), el pasmoso prohijamiento de la «Introducción» a la edición del *Abencerraje* publicada por Ediciones Cátedra a don Rafael Lapesa, cuando son, una y otra, obra de don Francisco López Estrada.

El capítulo cuarto, «*Celestina as an Antithesis of the Blessed Mother*» (101-141), refección de un artículo de 1990-91,<sup>4</sup> ilustra perfectamente el modo en que, según sostiene Costa Fontes, Rojas elaboró en su obra una serie de significados vehiculados en un código sólo practicable por iniciados, código basado en la significación segunda de unos signos pertenecientes a otro código mayor, común: como Lotman querría, un sistema de modelización secundaria (¿terciaria quizá en este caso?), restringido y sociorreligiosamente determinado. Tales criptosignificados, en esencia, se cifran en lo siguiente: «*Celestina* includes a multipronged attack against Christian prayer and the central dogmas of Christianity» (103). Tras una serie de consideraciones previas acerca de la conflictiva polisemia constitutiva de la obra de Rojas y de la consideración crítica hecha del personaje *Celestina* (105-109), nuestro autor procede a «suggest the unimaginable, bringing together a number of religious parallelisms and parodies that show that Rojas created the figure of *Celestina* as a deliberate antithesis of the Blessed Mother» (109). Desde la conexión onomasiológica entre su nombre y la voz *cielo* (110), su reiterativa calificación como *madre* —atributo mariano por antonomasia— (110-111), o su presentación como receptora de un culto celestinesco que corrosivamente parodia, contrahaciéndolo, el recibido por la Virgen (113-122) —por no hablar del rol que ambas comparten como mediadoras (123-130)— Costa Fontes examina

4. «*Celestina as the Antithesis of the Virgin Mary*», *Journal of Hispanic Philology*, 14.1 (1990-91), 7-41.

todos los aspectos en los que Rojas estaría parodiando, con acidez cripto-judaizante, la despreciable figura de la Virgen María —despreciable desde la perspectiva de alguien todavía arraigado en sus creencias judaicas e incapaz de aceptar algunas de las premisas del dogma católico. El análisis es bien convincente, pese a algún ocasional punto disputable, como la lectura que hace (122-123) de la afirmación de que Celestina «quando vino por aquí el embaxador francés, tres vezes vendió por virgen una criada que tenía»: <sup>5</sup> Costa Fontes dice que esta es prueba de que «she was able to deceive a high ranking specialist like the French ambassador no fewer than three times with the same girl, selling her to him as a virgin on each occasion» (122). Aparte de que no se justifica de modo alguno por qué razón el «French ambassador» habría de ser un «high ranking specialist» (si lo entiendo bien, vale tanto como putero avezado y paladín de las *artes amandi*), la frase daría más bien para atestiguar su idiotez, al ser incapaz de reconocer, en el curso de una estancia verosímilmente breve, la identidad de una misma pupila con la que habría tenido triple acoplamiento: el entendimiento correcto de la frase pasa por verla como un encomio de la habilidad de Celestina para vender por virgen tres veces a una muchacha durante un período breve, pero de gran actividad de venta sexual, como el de la visita del embajador francés, que iría —debe suponerse— acompañado de un numeroso séquito, en el cual se contarían aquellos —también debiera suponerse— tres distintos sujetos que sufrieron el engaño de recibir por virgen a la que ya distaba de ser mozuela. <sup>6</sup>

Se complementa esta exploración de Celestina como contrafigura virgínea con dos puntos ortodoxamente escandalosos. El primero es el análisis de «the fashion in which Rojas deals with the name of Christ» (134), otra figura inaceptable desde el prisma judaizante. Se produce un tratamiento igualmente denigratorio, en este caso por vía del ninguneo: sólo en cinco ocasiones, y siempre en exclamaciones (en tres de ellas reduplicado) aparece el nombre de «Jesús», y ninguna el de «Cristo». Es preciso concurrir con Costa Fontes en que «there is no question that Christ's name is reduced to a mere expletive [...]. This formulaic utilization is tantamount to a virtual absence» (135). Y más si consideramos el contraste que se establece con las innúmeras veces en que aparece en el texto el nombre de Dios, hecho que interpreta bien nuestro autor poniéndolo en relación

5. Fernando de Rojas, *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1987, 112. Es la edición por la que Costa Fontes cita el texto rojano a lo largo de su libro. Es sabido que es éste paso en que no ayuda la *Celestina Comendada*.

6. No es, después de todo, importante, ni lo que voy a decir concluyente, pero acaso este *misreading* tenga su origen en una comparación que Costa Fontes hace en otro lugar de este volumen entre este pasaje de *Celestina* y otro pasaje de *La Lozana andaluza*, en que se engaña con una virgen contrahecha a otro embajador (239): aquí sí que es el mismo embajador quien es víctima del engaño, lo que no sucede —o al menos no necesariamente, y de ningún modo por triplicado— en el pasaje celestinesco aludido.

con la situación coincidente que al respecto presentan textos como *Lazarillo de Tormes*, *La Lozana andaluza* o la *Propalladia*, lo que da pie, por cierto, al palmetazo que adecuadamente asienta en las nalgas —filológicas, faltaría más— de Víctor García de la Concha (135). El segundo es el examen de las implicaciones de la ecuación *Celestina* = *Virgen María* presente en el texto rojano: Costa Fontes la pone acertadamente en relación con la estimación denigratoria de la figura de María como esposa infiel, o, *tout court*, como una puta, de vivo arraigo en el criptojudasmo peninsular (136-137). En este caso Rojas «is repeating, in a covert, artistic way, what a few other converts used to say» (137), lo que prueba sólidamente nuestro autor con abundancia de testimonios procedentes de deposiciones inquisitoriales castellanas y portuguesas (137). Son más los detalles y las implicaciones de los extremos examinados en este capítulo, pero es imposible examinarlos aquí, siquier de pasada. La conclusión del capítulo es dúplice, y provocadora: en *Celestina* «the Blessed Mother is alegorically transformed into a prostitute through parodic associations with Celestina, thus bringing to mind the constant denial of her virginity on the part of many converts» (140), e «it goes without saying that anyone capable of doing these things could not possibly be a true Catholic. [...] He [*sc.*, *Rojas*] may well have been a crypto-Jew» (141). Su mérito sería, entonces, haber transmutado tales desgarros íntimos de índole religiosa en material literario y estético de gran valor, solapadamente codificado —sólo para entendidos.

Posiciones homogéneas se defienden en el quinto capítulo, «Christian Prayer and Dogma in *Celestina* (The Polemic Continues)» (142-170).<sup>7</sup> En sus páginas Costa Fontes prueba, desde las premisas repetidamente mencionadas, que Rojas, quien «preferred to transmute [*his*] objections against Christianity into art, in a manner that could not be easily detected by the authorities of the Old Christian majority [...], misused the Scriptures and attacked Christian prayer and dogma» (143) en las páginas de *Celestina*. El análisis de numerosos pasajes prueba que Rojas subvirtió consistente y conscientemente una serie de referencias religiosas: «the Scriptures, Christian prayer, and the saints are systematically turned upside down, being used in sacrilegious and heretical ways» (151). Verbigracia (147-149), la oración sacrílega de Calisto en la iglesia de la Magdalena, pidiendo por el éxito de su ilícita e inmoral empresa amorosa (tendría lugar en el auto 11), y la no menos sacrílega —aunque nunca empíricamente probada, si se quiere— atribución por parte de Calisto del éxito de su acceso a Melibea a la intervención divina (ed. cit., 263). Como apostilla Costa Fontes, «obviously, one does not pray to God for illicit sex» (148). Las diversas menciones irrespetuosas o directamente sacrílegas que Cos-

7. En el que se embebe un artículo anterior, «Adam and Eve Imagery in *Celestina*: A Reinterpretation.» *Journal of Hispanic Research*, 17.2-3 (1993), 155-90

ta Fontes enumera han de ser valoradas, sostiene, a la luz de «the vulgar things that some contemporary conversos used to say about the saints» (150), de las cuales ofrece casos elocuentes en 150-151 —y estas ocasionales ilustraciones de extremos como este con evidencia tomada de fuentes históricas es uno de los puntos fuertes del trabajo de Costa Fontes. Otro punto fuerte de la argumentación se sustenta en el tratamiento herético-paródico de la imaginería católica en puntos centrales de *Celestina*: así, la visión de Calisto y Melibea como contrafiguras de Adán y Eva, la del huerto como del Paraíso y la de Celestina como de la serpiente y la manzana: esto, ya sugerido en un artículo de Weiner,<sup>8</sup> es desarrollado en 152-155. La red de conexiones se complica, y cobra mayores implicaciones anticatólicas, si se considera, como hace nuestro autor, la tradición que ve a Cristo como un segundo Adán y a la Virgen María como una segunda Eva, que cierran y redimen con su sacrificio de hijo y *mater dolorosa* el paréntesis causado por la expulsión del Paraíso y el pecado original (156-158): Calisto —ojo a la paronomasia— sería contrafigura de Cristo, y Melibea —*idem*— lo sería de María. Costa Fontes despliega su análisis a lo largo de las páginas 158-168, y aporta amplia evidencia (en algunos extremos tal vez discutible), y elocuente, de cómo Rojas, a través de esas asociaciones figurales, desmonta y critica los dogmas centrales del Catolicismo inaceptables para los judíos (Santísima Trinidad, Concepción Inmaculada, la Transubstanciación): el fin de ambos personajes mostraría perfectamente cuál es la visión de Rojas hacia tales puntos y figuras del Catolicismo. La conclusión es difícilmente refutable en su integridad:

In sum, Rojas's apparently didactic purpose constitutes a clever, indispensable cover for a bitter, multipronged attack on Christianity. Through his characters, he mocked the Christian interpretation of the Old Testament, the New Testament, Christian prayer, the Virginity of Mary, the Incarnation, Transubstantiation and the Holy Trinity. Since he could not possibly have written such things openly during his time, he exercised his human need to express what he thought in a cover, ambiguous, artistic manner. [...] He was unlikely to go to all of his trouble for himself alone, he also did it for the sake of the learned, like-minded conversos who were more likely to understand this aspect of his work» (170).

A continuación de los dos capítulos monográficamente dedicados a la obra de Francisco Delicado, que no comentaré aquí,<sup>9</sup> el libro se cierra

8. Jack Weiner, «Adam and Eve Imagery in *La Celestina*», *Papers of Language and Literature*, 5 (1969), 389-96.

9. En cualquier caso, sus títulos son «Sailing', Renaissance Rome, and Exile in *La Lozana andaluza*: An Allegorical Reading» (171-201), y «The Holy Trinity and the Annunciation in

con un capítulo, «Rojas, Delicado, and the Art of Subversion» (231-257),<sup>10</sup> que de algún modo pretende ser su conclusión, aunque quizá le faltan para serlo satisfactoriamente capacidad de generalización y contextualización explicativa. (Tal vez la idea de haber elaborado un capítulo final de conclusiones *ad hoc*, más satisfactoriamente recapitulatorio y concluyente —que, por ejemplo, hubiera profundizado en alguna de las conclusiones e implicaciones deducibles de los hechos examinados, como la de la existencia de un *código* literario patrimonio exclusivo de los conversos criptojudáizantes o, simplemente, disidentes<sup>11</sup>— hubiera mejorado la fuerza suasoria del volumen como un todo.) En este capítulo, Costa Fontes enumera y revisa los extremos que permiten la lectura de *La Lozana* como una respuesta, o réplica, y ello a varios niveles, a *Celestina* (231-248); más en detalle, en la parte final del capítulo, detalla cómo los puntos principales de la devastadora crítica a los grandes principios del Catolicismo que *Celestina* encierra, encubierta mediante un código sólo aprehensible por parte de iniciados (crítica a los dogmas de la Trinidad, la Encarnación, la Inmaculada Concepción, la Transubstanciación, a los santos, a las figuras de Cristo y la Virgen María, a la oración) están presentes también en *La Lozana*. Las coincidencias entre estas obras, por supuesto, ya han venido siendo puestas de relieve por la crítica desde hace tiempo; la gran aportación del libro de Costa Fontes es mostrar que, más allá de las coincidencias o afinidades más obvias (temáticas, ambientales, de personajes, etc.), ambas obras comparten los términos y la manera en que críticamente vehiculan una subversiva crítica a la religión católica

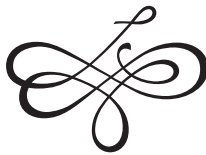
*La Lozana andaluza*» (202-230). En parte proceden de anteriores publicaciones del profesor Costa Fontes: el primero de ellos refunde «The 'Art of Sailing' in *La Lozana andaluza*», *Hispanic Review*, 66 (1998), 433-445; «The Idea of Exile in *La Lozana andaluza*: An Allegorical Reading», *Jewish Culture and the Hispanic World: Essays in Memory of Joseph H. Silverman*. Ed. S. G. Armistead y M. M. Caspi. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2001, 145-160, y partes de «'Un engaño a los ojos': Sex and Allegory in *La Lozana andaluza*», in *Marriage and Sexuality in Medieval and Early Modern Iberia*. Ed. Eukene Lacarra Lanz. Nueva York y Londres: Routledge, 2002, 133-157; el segundo está basado en «Anti-Trinitarianism and the Virgin Birth in *La Lozana andaluza*», *Hispania*, 76.2 (1993), 197-203, y en «The Holy Trinity in *La Lozana andaluza*», *Hispanic Review*, 62 (1994), 249-266.

10. A su vez con vínculos a «Imitation, Banter, and Competition: Francisco Delicado and *Celestina*», *Romance Philology*, 56 (2002-2003), 293-305.

11. La idea, clave en la argumentación de Costa Fontes, ha sido rechazada recientemente por otros estudiosos del fenómeno literario converso, como Kaplan (*op. cit.*, 37). Costa Fontes contra la discrepancia (282, nota 42), pero no entra a discutir explícitamente sus razones. Es de suponer que, implícitamente, todos los aspectos comentados en el libro son contemplados por Costa Fontes como prueba de que él está en lo cierto. Nos parece evidente que hay dos opciones: o los diversos aspectos comentados por él son actos de sobreinterpretación que hallan un significado críptico donde no lo hay ni nunca hubo intención de que lo hubiera —lo que parece dudoso—, o Costa Fontes está en lo cierto. *Tertium non datur*, dado que, si tales criptosignificados efectivamente están ahí, y eran reconocibles por todos, nada ni nadie hubiera podido salvar a Rojas de la hoguera.

en sus páginas, idealmente sólo aprehensible por aquellos que comparten circunstancias vitales y, por tanto, la posesión del código en que se artísticamente se encriptan tales críticas: «This peculiar type of writing,» —sostiene Costa Fontes— «which arose because of repression, is addressed only to trustworthy, like-minded readers» (257). Los datos analizados en su libro llevan a la necesidad, concluye Costa Fontes, de ver a los dos autores estudiados, pues, bajo una determinada luz: «I am certain of one thing, however: since no true Christian could do such things, Rojas and Delicado were two subversive, «unconverted» Spanish conversos» (257). Sin duda, una conclusión avocada a ser, como lo fueron en su día los artículos que forman la armazón de este libro, polémica, pero creemos que ineludible para cualquier estudioso de la obra de Fernando de Rojas: por ello nos parece que estamos en presencia de un título que ocupará de inmediato un lugar importante dentro del vasto mar de la bibliografía celestinesca.

Juan Carlos Conde  
Indiana University







Antonio Pérez-Romero, «*La Celestina* and Inner Desire for Equality: The Search for Lasting Relationships as Existentialist Fulfillment». Capítulo en *The Subversive Tradition in Spanish Renaissance Writing*, mismo autor. Lewisburg: Bucknell University Press. 2005. 96-130.

El libro del mismo autor en el que se encuadra este capítulo se abre con una introducción que lamenta la falta de compromiso social de los críticos y teóricos postmodernos, a los que acusa de usar un vocabulario especializado muy oscuro, de cierta tendencia lúdica en su prosa y de relativismo moral. Sigue una alabanza del modelo humanista de Noam Chomsky, que es ensalzada tanto por su claridad como por su compromiso ético con los valores humanos, especialmente con la igualdad y la lucha de clases, que el autor considera una categoría trans-histórica y por tanto válida para el estudio de la literatura e historia de España en los siglos xv y xvi. De su condena de la postmodernidad el autor excluye la crítica y la teoría feminista, a la que considera una de las innovaciones más valiosas dentro de la crítica literario-social. Fiel a estos parámetros, su monografía es un estudio de la subversión del orden establecido a favor de un igualitarismo social en textos del Renacimiento español, término cuyo significado o marco cronológico no define explícitamente. Los textos elegidos van desde *El triunfo de las donas*, *La historia de Griselda* y *Mirabella* o *la Carajicomedia* hasta el *Lazarillo*, incluyendo también textos de Alfonso de Valdés, de las revueltas de los comuneros, etc.

Las 35 páginas del capítulo quinto del libro, más 11 densas páginas de extensas notas, se dedican a estudiar *La Celestina* desde esta óptica social, a la que se añaden algunos tímidos toques feministas. La categoría de raza está ausente de este análisis, con las excepción de algunas menciones al posible origen converso de Rojas y sus personajes, algo que se descarta como improbable. Este capítulo, al igual que los otros del libro, consta de dos secciones. La primera es un detallado repaso de la crítica celestinesca más significativa, que el autor divide entre crítica

esteticista, —i.e., la que sólo se dedica a temas formales y eruditos—, y la crítica social, la que considera más válida pero desgraciadamente minoritaria dentro del total de los estudios celestinescos. Asigna así los principales trabajos sobre *La Celestina* a uno u otro lado de esta frontera: Lida de Malkiel es formalista, Maravall es social, Gilman es social pero presta demasiada atención al tema de los conversos en detrimento de la lucha de clases, etc. En el texto, y sobre todo en las quizás demasiado extensas 56 notas, el autor reconoce sin embargo casos en que parte de la obra de un crítico de la denostada rama esteticista puede tener implicaciones sociales.

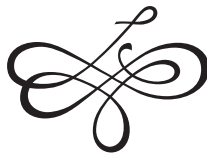
La segunda sección del capítulo está dedicada al estudio de *La Celestina* en sí y es básicamente un resumen lineal del argumento de la obra, cuyas implicaciones sociales se van explicando a medida que se va resumiendo en una especie de comentario de texto. Por ejemplo, las numerosas ocasiones en que los criados se quejan de la explotación a que se ven sometidos son explicadas en terminología de lucha de clases. Las quejas que Areúsa lanza contra los señores son comparadas a las que los comuneros presentarán 20 años después. En esta lectura, Pleberio y Calisto son los burgueses que se benefician de un orden social injusto. De entre esta clase social, Melibea es la única considerada con verdadero potencial subversivo.

Nada nuevo hay en este análisis un tanto simplista que no esté ya dicho de manera más profunda por otros autores como Maravall, por citar sólo al más conocido. Y anunciado en el subtítulo de este capítulo quinto («La búsqueda de relaciones duraderas como satisfacción existencialista»), un vago toque existencialista sirve de telón de fondo al análisis social. Así se presenta a Pármeno intentando establecer una relación auténtica con Areúsa, a diferencia de la relación alienada y modificada que Calisto establece con Melibea. Esta lectura humanista-existencialista con un toque de feminismo es aplicada especialmente al personaje de Melibea, que es la única que aparece alcanzando cierta satisfacción existencial en su intento de escapar del orden patriarcal y burgués. La nada novedosa conclusión del análisis es que, de todas las obras estudiadas en el libro, *La Celestina* es la más ambigua por lo que respecta a su posible progresismo. Aunque la obra presenta ejemplos de personajes y discursos subversivos, es siempre en contextos negativos y destinados al fracaso. Rojas, cuya ascendencia conversa se descarta, es un representante del orden establecido.

Lo más interesante de este trabajo es su repaso detallado de la crítica celestinesca que trata del tema social. Nada nuevo aporta este capítulo al estudio de *La Celestina* desde el punto de vista social o histórico. Si es cierto que aún queda mucho por hacer en este área, poco puede aportar una lectura como ésta que no aplica nuevos instrumentos teóricos ni aporta nuevas perspectivas o datos históricos. Este estudio refleja

cierta nostalgia por una época pasada en que los aún no problematizados conceptos de clase social y lucha de clases eran instrumentos suficientes para enfrentarse con un texto tan complejo como *La Celestina* y producir resultados rotundos.

Enrique Fernández  
University of Manitoba





Anónimo / Fernando de Rojas, *TragiComedia de Calisto y Melibea. V Centenario: 1499-1999*. Edición crítica, con un estudio sobre la autoría y la «Floresta celestinesca», de Fernando Cantalapiedra Erostarbe.

Tomo I: *La Celestina y su autoría*, pp. xiv, 235;

Tomo II: *Edición crítica*, pp. xxiv, 236-854;

Tomo III: *Floresta Celestinesca*, xxiv, 855-1679.

Kassel, Reichenberger, Col. Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, n° 102, 103 y 104. 2000, 24 x 17 cm.

De la presente edición, elaborada con saber y tenacidad de orfebre por Fernando Cantalapiedra Erostarbe (en adelante FCE), llama la atención su extensión, más de 1700 págs., y su esmerada y cuidada presentación en tres tomos; rasgos que muestran una vez más el afecto, cariño y tesón que manifiestan Roswitha y Kurt Reichenberger a la hora de editar los títulos de sus colecciones.

En el título de la edición, FCE muestra ya claramente cuáles son sus intenciones. Por un lado, recupera la doble autoría —Anónimo / Fernando de Rojas—, y, por otro, las dos versiones de la obra —la comedia de 16 actos frente a la tragedia de 21 (22) actos.

En el primer tomo, «*La Celestina*» y su autoría, justifica la doble autoría; y para ello sacrifica los clásicos prólogos —no hay, pues, ni resumen ni interpretación de la obra, ni estudio histórico, ni esbozo siquiera sobre los personajes, el espacio, los conflictos narrativos o sociales, nada sobre el estilo, la recepción de la obra, etc.— Todo esto puede resultar extraño, particularmente cuando nos consta que FCE ya dedicó una tesis doctoral, un libro y algunos artículos, al estudio de todo lo que acabo de mencionar. Este sacrificio intencionado le permite centrar su trabajo en un solo punto, el de su teoría sobre la autoría de *La Celestina*; teoría que FCE había simplemente esbozado en varias ocasiones, desde 1978 hasta nuestros días, siempre de pasada y sin atreverse a levantar demasiado la voz. Según FCE, alguien, Fernando de Rojas o quien fuere, encontró los doce primeros actos de la *Comedia*, y añadió el resto (incluso la primera

escena del huerto, el final del acto III —soliloquio de Celestina— la primera aparición de Pleberio, XII, 58-59, e innumerables adicciones primeras y segundas), transformando lo que era una comedia (la tristeza de Calisto transformada en felicidad) en una tragedia (la felicidad convertida en muerte), y posteriormente en una tragicomedia (Tratado de Centurio y auto de Traso).

En esta difícilísima aventura, FCE se hace acompañar por dos ilustres especiliastas de LC; en la primera parte (pp. 1-76) toma como guía el libro de Emilio de Miguel Martínez, *La Celestina de Fernando de Rojas*,<sup>1</sup> en donde se defiende la autoría única para toda la obra; su norte en la segunda parte (pp. 77-134) es el libro de James R. Stamm, *La estructura de La Celestina*,<sup>2</sup> quien sostiene la autoría de tres o cuatro autores. Se establece así un interesantísimo debate a tres bandas (más bien de dos en dos), en el cual, a la hora de interpretar los pasajes aducidos por ambos profesores, FCE —que suele añadir siempre que es posible nuevos ejemplos concordantes con los anteriores— nos recuerda que «la redundancia es la memoria genética de la creación literaria, es la que sostiene el edificio discursivo; pero hay maneras y maneras de reiterar» (pág. 8). Hay que distinguir la redundancia propia del primitivo edificio textual de la simple imitación de la pluma ajena, ya sea en adicciones primeras o en adicciones impresas, lo cual no es nada fácil en caso de LC. Citaré un caso. A los siete ejemplos que cita de Miguel sobre el llanto, FCE añade otros diez similares (pp. 22-23); y lo que debiera ser un suplemento de prueba a favor de la autoría única se desmorona en el análisis consiguiente (pp. 23-24) en el que se muestra que unos están copiados, otros tomados del *Index* de Petrarca, otros son de tono paródico; y que todos ellos se distribuyen en dos grupos semánticos: a) «I-XII: lloro, llorar, enternecer los ojos, lágrimas derramar, no llores, lloras de tristeza, lloro de plazer. b) XIII-XXI: rasgues, meses, gemidos, bozes altas, congoxas, hieres, meses, rascuñes, maltrates...»

Para James R. Stamm el primer acto es anónimo, pero reconoce, sin embargo, que «este segundo acto traba una relación estrecha con el Auto» (pág. 83). Tan estrecha es la relación que FCE cita a continuación 143 puntos de cohesión—con varias citas en cada uno de ellos— entre el primer acto y los once siguientes (pp. 79-96). Y dado que para el profesor Stamm el Tratado puede ser de una tercera pluma, FCE nos muestra la cohesión interna de los nueve últimos actos (27 elementos de cohesión para el XI-VI, 35 par el XVI, 21 para el XVII, 12 para el XVIII, 12 para el XVIII, 44 para el XIX, sin contar las simples copias y los pasajes parodiados, que también cita, de la primera parte de la obra; esto es, no omite nunca los ejemplos que pudieran parecer contrarios a sus tesis. Este primer tomo es el menos voluminoso de los tres, pero tengo la impresión de que el lector

1. Madrid, Gredos, 1996.

2. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.

lo juzgará, por el asunto tratado, como el más intenso. El tomo se cierra con una serie práctica e interesantísima de listados organizados alfabéticamente y por actos (pp. 135-209): a) de nombres propios, b) de refranes, c) de sentencias, d) de sentencias tomadas de la obra de Petrarca, y e) de sentencias tomadas directamente del *Index* del mismo autor.

El segundo tomo presenta la edición crítica de la obra con las siguientes particularidades. FCE sitúa en primer lugar los 16 actos de la *Comedia*, a continuación el *Tratado de Centurio*, y después el *Auto de Traso*. En la primitiva *Comedia* señala minuciosamente los añadidos posteriores, las llamadas adiciones segundas o impresas, en letra cursiva y en párrafos aparte y sangrados, lo cual facilita la doble lectura de la obra, en tanto que *Comedia* de 16 actos y en tanto que *Tragedia* de 21 (22) actos. FCE nos ofrece asimismo los grabados de *La Celestina* respetando el lugar que ocupan en sus primeras ediciones. Cada acto contiene los grabados de cuatro ediciones: tras el argumento de cada auto aparece el grabado de la edición de base, Valencia 1514, y en la página siguiente los otros tres, Burgos 1490, Sevilla 1502 [1518], y Toledo 1538. El final del acto XII lleva tres planchas fijas (Valencia, 1514; Sevilla, 1502 [1518]; y Toledo, 1538). Los actos XIII y XIV llevan detrás del argumento cinco grabados, puesto que la edición de Toledo lleva dos; los actos del *Tratado*, XVI al XIX llevan tres en el mismo lugar, y este último se cierra, al igual que el XII, con otras tres planchas fijas.

FCE respeta el texto de los distintos momentos editoriales, rechazando la idea de establecer un utópico texto definitivo, y presenta como texto base la edición de Valencia de 1514, con sus correspondientes lecciones y variantes textuales —incluyendo todas las variantes del manuscrito, recientemente encontrado, *Celestina de Palacio*—. Pero, puesto que separa la *Comedia* de la *Tragedia*, quizá hubiese sido más interesante utilizar la edición de Burgos (1499) como texto base de la primera, y la de Zaragoza (1507) o la de Valencia como texto de la segunda obra. La edición divide el texto en versículos; FCE sigue en esto a Miguel Marciales, (por ejemplo, acto VII, pasajes del 1 al 56), lo que permite encontrar las citas con cierta facilidad, aunque nos advierte en la Nota previa que «esta partición dista mucho de ser perfecta, pero no es conveniente establecer nuevas numeraciones» (pág. xi). Creo que es la primera edición que divide los largos parlamentos en párrafos, facilitando así su lectura y comprensión. FCE señala los refranes en el propio corpus con comillas simples y las sentencias con un asterisco; todo este material, más los dichos y frases, los ingredientes de la botica de la Vieja y los nombres propios, lo anota en el tercer tomo.

Las notas de la edición crítica son abundantísimas —422 para el primer acto, 293 en el acto VII, 319 en el XII— y generosas en su amplitud —por ejemplo, en las páginas 288 y 289 aparecen una y dos líneas de una réplica de Sempronio y el resto lo ocupa el texto de las notas— ; el sistema de



anotación, tanto para el segundo como para el tercer volumen, obedece al siguiente esquema: a) variantes textuales, b) relaciones del pasaje anotado con otros de la obra, c) notas lexicales (diccionarios), d) ecos trans-textuales —anteriores y posteriores a *La Celestina*—, e) comentarios y notas de la crítica especializada, f) sus propias apreciaciones. En un primer momento, el estilo de anotación quizá resulte extraño, pues es ajeno a las normas en uso; sin embargo, inmediatamente se observan las ventajas de colocar en primer lugar y en letra VERSALITA el nombre del autor o de la obra citada a continuación, lo cual nos permite saber, antes de leerla, si se trata de una nota léxica, crítica o literaria, y seguir por ende el rastro de un autor o de una obra. Aunque a veces las glosas de FCE, al no figurar su nombre ni marca distintiva alguna, pueden confundirse con las del autor citado en el párrafo anterior, por ejemplo en las notas 115 de la pág. 293, y en la 254 de la página 501.

Tanto en el segundo como en el tercero hay infinidad de ejemplos literarios; FCE recoge, por citar un ejemplo, las *Celestinas* posteriores, no todas, lo que ya es de por sí otra novedad editorial, en el sentido de considerar tanto la hipotextualidad, como es tradición filológica, como la hipertextualidad, la ascendencia y la descendencia literarias, no sólo en el sentido estricto de dependencia sino también en el de fondo cultural común. Señala asimismo lo que pueden ser añadidos anteriores a la primera edición conocida, citando de nuevo el pasaje sin el texto agregado, de tal modo que el lector tenga ante sus ojos las dos versiones y pueda juzgar en cada momento si la hipótesis le parece plausible o no.

No terminan aquí las primicias, pues FCE incorpora a su magna edición (II y III tomo) todas y cada una de las innumerables glosas (total o parcialmente, pero siempre lo fundamental) a *La Celestina* realizadas por un Comentador anónimo del siglo XVI (ms. 17.631 de la BN),<sup>3</sup> y acto seguido citas de otros críticos modernos por estricto orden cronológico, ofreciendo así al lector y al investigador el estado actual de la cuestión crítica, aunque la información se repita. Por citar un ejemplo, de este modo, y por primera vez, el lector y el investigador observan, directamente, la enorme deuda contraída por Castro Guisasaola,<sup>4</sup> y prácticamente no reconocida, con el Comentador anónimo de *La Celestina*. También cabe destacar la incorporación a la edición de los ejemplos de LC citados por el diccionario de *Autoridades, La Celestina* como autoridad de la lengua española, así como las relaciones existentes entre las paremias de la obra editada y los refranes que aún utilizan los judíos sefardíes.

Otro detalle importantísimo para los investigadores: en los tomos II y III, FCE relaciona constantemente el pasaje anotado con otros de la obra,

3. El Ms. fue publicado años después por Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne con el título de *Celestina comentada*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002, 508 págs.

4. *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, RFE, Anejo V, Madrid, 1924 [1973].

estableciendo a cada paso una tupida red de relaciones internas, tanto discursivas como narrativas. Baste un ejemplo:

Texto: Celestina.— (ix, 9) [...] que están aquí dos hombres que me quieren forçar.

Nota 31 a pie de página: Cf. vi, 37: sí, sí, porque no fuercen a la niña [Pármeno se refiere a Celestina]; vii, 103: no he temor que me fuercen en la calle [Celestina se lo dice a Pármeno].

Y en los pasajes vi, 37 y vii, 103 se anotan las mismas interrelaciones.

Originalísima y sumamente práctica es la organización del monumental tercer tomo, *Floresta celestinesca*, en cinco diccionarios: a) El refranero celestinesco (pp. 855-1144 con 542 entradas); b) los dichos y frases proverbiales (pp. 1145-1336, con 578 entradas); c) el florilegio de sentencias (pp. 1337-1488 con 294 entradas); d) los *exempla* de personajes literarios, históricos y mitológicos (pp. 1489-1550 con 125 entradas); e) la botica de la vieja (pp. 1551-1616 con 130 entradas). Esto representa un total de 1669 entradas. Tras las paremias, en negrita, FCE indica los conectores: */assí que, /lo que se dice que, /pues, /porque, /Entonces acertarán, quando...*; indicando en la línea siguiente la referencia al pasaje y al nombre del personaje que pronuncia la paremia, y distinguiendo en todo momento entre paremias pertenecientes a la *Comedia* y las que dependen de las interpolaciones impresas en la *Tragicomedia*. FCE utiliza en la *Floresta* el mismo esquema de notas que en la edición crítica, salvo que ahora las notas se transforman en texto normal. De tal modo que, por citar un ejemplo, la sentencia añadida «Aquel es rico que está bien con Dios...» ocupa las páginas 1345-1347 y ofrece citas de *Vita Christi, Desprecio de Fortuna, Silva de varia lección, Seniloquium, Correas, De Refranes, Comentador, Cejador, Castro-Guisasola, Deyermond y Severin*.

Dado que existe una cierta oscilación entre frases proverbiales, refranes y sentencias, quizá, no estoy muy seguro de ello, la fusión de estos tres diccionarios en uno hubiese facilitado aún más las consultas; claro que entonces FCE tendría que haber señalado en cada una de las entradas el tipo de paremia. Por si todo ello no bastara, FCE nos brinda, además, una serie de utilísimos listados alfabéticos de las paremias utilizadas en la *Comedia* y en la *Tragicomedia* (pp. 1617-1679): a-b) los refranes, c-d) los dichos y frases, e-f) las sentencias, g-h) los *exempla*, i-j) los ingredientes de la Botica.

En la lista de dichos encontramos, por citar un caso, «Lo de tu abuela con el ximio, hablilla fue?» que nos remite a la pág. 1250; y en ella encontramos pasajes de *Flores Curiosas* (donde se narran las relaciones sexuales de una mujer con un simio), *Autoridades* (con una cita del *Quijote*, II, II: 'Tal piensa que adora un ángel, y viene a adorar un ximio') y *Marciales* (ximio = hombre negro, cuco, cuclillo = cornudo ...), mientras que FCE

nos recuerda el refrán, coincidente con el de Miguel de Cervantes, 'Ni por casa ni por viña, no tomes muger ximia (o mezuquina)'. De este modo, FCE ofrece datos que apuntan en direcciones distintas (animal / moral), y, aunque no lo diga explícitamente, se inclina por la segunda opción. Algo similar acontece con la segunda parte de la réplica de Sempronio 'testigo es el cuchillo de tu abuelo' (págs. 1317 y 1318), en cuya entrada nos brinda ejemplos de la lectura 'cuchillo' (*Milagros de Nuestra Señora*, Quevedo, *Correas*, *Autoridades*, Maxime Chévalier) y de su posible sustituto 'cucillo' (*Proverbios glosados*, *Covarrubias*, *Correas*, *Floresta Española*).

En la lista de los *Exempla* de la *Tragicomedia* encontramos junto a los nombres clásicos, el de Molléjar el ortelano (añadido al pasaje XII, 52), que nos remite a la pág. 1526, y en cuya entrada se citan textos de *Segunda Celestina*, *Refranero de Espinosa*, *Correas*, *Covarrubias*, *Autoridades*, M. Bataillon, Gilman y Severin; en este caso, FCE rechaza la interpretación de los tres últimos, un recuerdo autobiográfico de Rojas, y lo entronca, a la luz de los textos citados, en la línea paródica del *Tratado de Centurio*, «Mesonero / Mollejas: 'ladronzuelo / holgazán, cobardica'».

En el diccionario *La botica de la vieja* encontramos dos páginas (1566-1567) dedicadas al famosísimo y diabólico 'azeyte serpentino'. FCE demuestra que de diabólico no tiene nada, que era un aceite que se recetaba contra la ictericia, se vendía legalmente en las farmacias, y se confeccionaba simplemente con lombrices; lo que indica que Celestina actúa como curandera y no como hechicera. En la misma línea interpreta 'la sangre de murciélago' y 'ala de drago' (págs. 1608-1609), pues propone la lectura 'sangre de drago' y 'ala de murciélago'; la primera con el sentido de 'bermellón', y de planta medicinal utilizada en la edad media como cicatrizante, para fortificar las encías, y en curas de rejuvenecimiento y belleza; y la segunda, con el sentido de 'burla y mentira'.

A pesar de algunas inevitables erratas, a pesar de no haber contado el autor ni el editor con ninguna ayuda económica ni de ningún otro orden, estamos ante una edición monumental y pionera, en muchos aspectos, donde se aúna el rigor científico con la elegancia en la presentación de la obra, y lo cómodo de su lectura con la facilidad de la búsqueda de datos; lo que convierte a esta magna edición del V Centenario en una eficaz herramienta de trabajo para los investigadores de la obra.

Francisco Torres Monreal  
Universidad de Murcia

# *Bibliografía*



## Celestina: Documento Bibliográfico Vigésimoctavo suplemento

Joseph T. Snow  
Michigan State University

Comencé a publicar esta serie de suplementos en 1985, el mismo año en el que apareció mi '*Celestina*' by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985* (Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Hispanic Studies). Esta publicación había incorporado todos los anteriores suplementos bibliográficos publicados en *Celestinesca* desde su fecha de fundación en 1977, suplementos aquéllos a la bibliografía monográfica («Un cuarto de siglo de interés en *Celestina* [1949-1976]») publicada por mí en la revista americana, *Hispania* 59 (1976): 610-660 (with Jane Schnieder and Cecilia Castro Lee). Con éste de ahora, suman veinte y ocho los nuevos suplementos (1985 a 2005) preparados por mí con la ayuda, en distintos momentos, de varios de los viejos ayudantes de esta revista y son: Martín Reyes-Durán (vol. 17.1); Randy Garza (vols. 18.2, 19.1-2, 20.1-2), Lola Colomina (vol. 22.2), Michelle Wilson (vol. 24.1-2), Mónica DelValle (vols. 25.1-2, 26.1-2), y Raúl Álvarez (vol. 28.1-2). Hemos reseñado casi 1.800 entradas en estas dos décadas.

En 2006, sin embargo, paso el testigo a dos meritorios investigadores y celestinistas, Eloísa Palafox Morales, «associate professor» en la Washington University de St Louis (Missouri, USA), y Raúl Álvarez, doctorando de Hispánicas en la Michigan State University. Han acordado con gran amabilidad estos colegas colaborar en la confección de los futuros suplementos bibliográficos. Para el suplemento de *Celestinesca* 30 (2006), Eloísa será la encargada, colaborando Raúl, y para el de *Celestinesca* 31 (2007), Raúl será el encargado, colaborando Eloísa. Yo agradezco sinceramente el espíritu positivo con el que cada uno de ellos ha aceptado el reto de seguir enriqueciendo las páginas de esta revista con un tan esencial servicio profesional.

En el entretanto yo, lejos de descansar de las labores bibliográficas, me dedicaré a la preparación de una completa bibliografía de interés mundial en *Celestina* a lo largo del siglo xx, esencialmente enfocada en el fenómeno de la explosión de interés que hubo entre el cuarto (1899) y el

quinto centenarios (1999) de esta gran obra clásica española. Terminada esta bibliografía, formará la proyectada tercera parte de mi gran proyecto celestinesco, del cual la primera parte será la ya comenzada Historia Crítica de la Recepción de *Celestina*, 1499-1822, y la segunda, un estudio panorámico del renacer de *Celestina* en el siglo XIX.

Antes de despedirme, quisiera agradecer encarecidamente la ayuda material proporcionada, que ha hecho posible este vigésimo octavo suplemento, por las siguientes personas: Patrizia Botta, John O'Neill, Manuel da Costa Fontes, Víctor García, Elisa Laje Cotos, Ana Montero, Carmen Armijo, Marcelo Rosende, Leonardo Funes, Santiago López-Ríos, Lieve Behiels y Kathleen Kish, Dorothy S. Severin, y Geoffrey West.

\* \* \* \* \*

1707. *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y Carmen Elena Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2004. Rústica, 202 pp.

Dieciséis estudios originalmente presentados en una celebración del quingentenario en 1999 en la Universidad Nacional Autónoma de México. Se reseñan en este mismo suplemento.

1708. ALVAR, Carlos. «De la *Celestina* a *Amadís*: el itinerario de un grabado», en *Acti del Simposio 'Filología dei Testi a Stampa (Área Ibérica)'*, ed. P. Botta, Testi e Manuali, Modena: Mucchi, 2005, pp. 97-109. Ilustrado.

Estudia el itinerario posterior de los grabados de los autos I, XII, XV y XVI de la *Comedia* de Burgos, demostrando que su reutilización es señal de su capacidad de ilustrar escenas o de la corte y los cortesanos «sentimentales», o de la vida de los caballeros andantes, en este caso con prevalencia en los pliegos sueltos de la primera mitad del s. XVI.

1709. ARMIJO, Carmen E. «La magia demoníaca en *La Celestina*», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. S. Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 161-170.

Afirma que, en *Celestina*, hechicera y bruja son sinónimos y que «sin magia, la obra desaparece» (170). Se empeña en que el conjuro de *Celestina* es, directa o indirectamente, la causa de todas las cinco muertes.

1710. ARMIJO CANTO, Maruxa. «Tiempo, memoria y olvido: 1499-1999», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 69-80.

Sugerentes páginas que nos quieren recordar cuáles eran las nociones del *tiempo* y *espacio* en 1499. La ciencia es una tendencia de superación de lo anterior mientras la historia se dedica a su recuperación. Quiere que nos acerquemos al texto celestinesco respetando las ideas que lo informan.

1711. BALTANAS, Enrique. «El matrimonio imposible de Calisto y Melibea. Notas a un enigma», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. P. M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad, 2005), vol. I: 281-307.

Después de repasar las soluciones ofrecidas por otros estudiosos a la pregunta: ¿por qué los amantes no se casan?, indaga en el tipo de amor que siente Calisto. Su amor es siempre y sin cambio una apetencia carnal, nunca es tierno o poético. En el caso de Melibea, su amor viene de lejos, antes del comienzo *in media res* de la obra, y se trata de un amor que no resiste el asalto físico e impetuoso del amante. En el *auto* XVI, Melibea pudo haber accedido al plan paterno de matrimonio, pero accede a que Calisto no quiere casarse, la quiere como amiga. Esta accesión al calor carnal hará necesaria su muerte. Había aparecido la sustancia de este estudio antes, en *Lemir* 5, 2001, de 17 pp. <http://parnaseo.uv.es/lemir.htm>.

1712. BEARDSLEY, T. S., Jr. «Early Editions of *Celestina* at The Hispanic Society of America», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', New York, November 17-19, 1999*, ed. O. DiCamillo & J. O'Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 7-17.

La fascinante historia de las adquisiciones de *Celestinas* en la colección de la Hispanic Society of America a lo largo del siglo XX, que incluye la *Comedia* de Burgos ¿1499? Quinientos años después de su publicación, la HSA posee 87 *Celestinas*: 32 ediciones tempranas, once de los cuales son únicas y completas; 39 microfilms de otras ediciones; tres facsimiles; trece traducciones tempranas, y más.

1713. BEHIELS, Lieve, y Kathleen v. KISH, eds. *Celestina. An annotated edition of the first Dutch translation (Antwerp, 1550)*. Avisos de Flandes, Fuentes 1, Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 2005. 411 pp. Una ilustración.

Una pulcra edición del texto (67-369), hermosamente presentada. Una generosa introducción de más de 50 páginas, en inglés, cubre el fondo histórico, otras ediciones holandesas, autoría, fuentes, la originalidad, el lenguaje y estilo de la traducción, y la influencia de *Celestina* en la literatura neerlandesa. Las notas a la edición, también



en inglés, son copiosas. Completan esta edición un glosario útil y una extensa bibliografía.

1714. BOTTA, Patrizia. «En el texto de B», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', New York, November 17-19, 1999*, ed. O. DiCamillo & J. O'Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 19-40.

Un sólido resumen de los estudios de Botta sobre la relación entre las tres *Comedias*. Con un cuidadoso cotejo, puede demostrar porqué, en el stemma, la edición de Burgos ocupa una posición aislada (de ella no derivan otros testigos), y porqué es anterior a un estado  $x$  del que depende tanto Toledo 1500 como Sevilla 1501 y en qué sentido es más antigua y fidedigna que las otras dos. También comprueba que aunque el manuscrito de Palacio es anterior, contiene tres lecturas superiores a las que da Burgos.

1715. BOTTA, Patrizia. «Pillole celestinesche per una tipologia dell'errore a stampa», en *Atti del Simposio 'Filologia del Testi a Stampa (Área Ibérica)'*, ed. P. Botta, Testi e Manuali, Modena: Mucchi, 2005, pp. 417-419.

A pesar de que muchos de los errores tanto de manuscritos como de libros impresos se pueden identificar con el acto de copiar, hay casos únicos que se desprenden del uso de letras de molde (p. ej. letras invertidas, pobre o excesivamente entintadas, etc.) que pueden llevar a malos entendidos. Se presentan casos de cada fenómeno mencionado, sacados de ediciones impresas de *Celestina*.

1716. BOTTA, Patrizia. «Onomástica y crítica textual: peripecias de los nombres propios en la historia textual de *La Celestina*». *Criticon* 87-89 (2003), 97-111.

Estudia los más o menos 160 nombres propios, dos terceras partes cultos y difíciles, que a lo largo de la historia se ven modificados por malentendidos, por malas lecturas paleográficas de cajistas, y un largo etcétera. Los traductores representan otro caso de interpretación y recepción y aquí se dan ejemplos sacados de la primera traducción italiana y de la inglesa de Mabbe de 1631.

1717. CAMACHO MORFÍN, Lilián. «El conflicto dramático en *La Celestina*», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 191-199.

Los personajes de *Celestina*, a pesar de estar emparejados por objetivos, entran en conflicto por disparidad de intereses personales. Esta idea de conflicto genera las contiendas dramáticas que hacen avan-

zar la trama hasta su final trágico, como demuestra la autora en su exposición del encadenamiento de los varios conflictos.

1718. CÁNDANO FIERRO, Graciela. «La cliéntula de Plutón: Celestina, falsa consejera», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.:Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 111-125.

Celestina presentada como Anticonsejera, y como desorientadora —con su gran saber— de sus aconsejados. Usa mal su saber y es un ejemplo perfecto de «lo que no debe ser un privado, un consejero verdadero» (124), tal como presentado en la literatura sapiencial que la precede.

1719. CARRILLO, Elena. «*La Celestina* vertaald (H. deVries, vertaling en toelichting van knisters en Goziedemij 'La Celestina'). *Madoc* 16 (2002): 234-236.

En esta reseña de la traducción al neerlandés, va la *Comedia* de 16 autos como corpus central, con los argumentos de los autos y los 5 autos interpolados de la *Tragicomedia* colocados al final. Los extensos comentarios y notas del traductor (293-353) siguen su conocido método de análisis a base de números. Cree que la obra es una sátira de la Iglesia en Roma y, además, una parodia de la *Divina Commedia* de Dante, y que detrás del nombre de «Fernando de Rojas» se esconde un equipo de autores.

1720. CASTAÑO, Ana. «'Delectables fontecicas de filosofía': glosas en el texto de *La Celestina*», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 99-107.

Interpreta dos figuras retóricas —la enumeración y la digresión— como una voz agregada a las de los personajes. Son estas dos comparables a unas glosas con las que los autores clásicos adornaban sus obras. Son voces que forman un contrapunto con las de los personajes.

1721. CASTELLS, Ricardo. «La melancolía y la unidad temática en *La Celestina*», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', New York, November 17-19, 1999*, ed. O. DiCamillo & J. O'Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 41-51.

Quiere reforzar la noción de S. Gilman de que en la figura de Pleberio Rojas quería expresar sus propios sentimientos. Lo hace estudiando tanto la Carta como el Prólogo en busca de un nexo, nexo que encuentra en un compartido sentido de la melancolía. Así que

sus fuentes, las ideas y los temas coinciden con las del *planctus* de Pleberio (auto XXI) y es allí que se ve que Rojas y Pleberio coinciden en su «pesimismo incurable».

1722. COCOZZELLA, Peter. «*Hombre Sciente and Docto Varón: A Profile of Fernando de Rojas's Authorial Persona*», *Celestinesca* 28 (2004): 7-24.

Abstrae de la Carta de la *Comedia* la figura de su autor, un «docto varón», y del Prólogo de la *Tragicomedia* la del «hombre sciente». Propone que una amalgama de estas dos figuras, correspondiendo con las venas de comedia y tragedia, que son propias de la obra, nos da la *persona* autorial creada por el autor

1723. CRIADO DE VAL, Manuel. *Don Quijote y Cervantes, de ayer a hoy (colección de trabajos en torno a Cervantes, el Quijote, y la literatura española del Siglo de Oro)*. Scripta Academiae 12, Guadalajara: AACHE Ediciones, 2005. Rústica, 325 pp.

En este tomo se reeditan los siguientes estudios relacionados con *Celestina*: «Calixto, Don Quijote, Segismundo, locos amadores», 99-102 (1964); «Melibea y Celestina ante el juicio de Don Quijote», 103-117, ilustrado (1954); y «El *Guitón Onofre*: un eslabon entre 'celestinesca' y 'picaresca'», 189-198 (1979).

1724. CRISTÓBAL, Vicente. «Dido y Eneas en la literatura española». *Alazet (Revista de filología. Monográfico Tradición Clásica en Aragón)*, coord. R. M. Marina Sáez. Huesca: Inst. de Estudios Altoaragoneses.-Dip. de Huesca, 2002, pp. 41-76.

Fuera de la semejanza de los suicidios de Dido y Melibea (auto XX), identifica como fuente del pasaje del *auto* VI que comienza: «si vuestra edad alcanzara aquellos pasados Eneas y Dido...» el texto de la *Eneida* I, vv. 657-694 (p. 49).

1725. Di CAMILLO, Ottavio. «Consideraciones sobre la *Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', New York, November 17-19, 1999*, ed. O. DiCamillo & J. O'Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 53-74.

Como no hubo gran presencia en la España del s. XV de la comedia humanística (su difusión no era homogénea en toda Europa), ¿cómo explicar la gestación más inmediata de *Celestina*? Explora los significados de los términos como 'comedia', 'tragedia' y 'tragicomedia' como polisémicos en la época e intenta ver en los paratextos agregados a la *Comedia* un primer intento de clasificar el género literario de la nueva obra que se prodiga.

1726. Di CAMILLO, Ottavio. «Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la *Comedia* de Burgos», en *Atti del Simposio 'Filologia del Testi a Stampa (Área Ibérica)'*, ed. P. Botta, Testi e Manuali, Modena: Mucchi, 2005, pp. 75-96. Ilustrado.

Trabajando directamente con el ejemplar único de la *Comedia* de Burgos en la Hispanic Society le ha llevado al autor a hacer esta serie de reflexiones: Sobre la posibilidad de una edición impresa anterior (sin ilustraciones), sobre cómo y cuándo se falsificó la numeración de las primeras hojas, sobre la supuesta copia del colofón y la fecha verdadera de la edición (que cree de 1499), y sobre la naturaleza terenciana del «argumento general» —que cree confirmar la noción de una representación, o recitación, de la obra.

1727. Di CAMILLO, Ottavio. «The Burgos *Comedia* in the printed tradition of *La Celestina*. A Reassessment», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', New York, November 17-19, 1999*, ed. O. DiCamillo & J. O'Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 235-335.

Artículo rico en sugerencias, en particular sobre la varia fortuna del ejemplar de Burgos ¿1499? que acabó en la Hispanic Society de Nueva York. Reproduce los documentos que viera Foulche-Delbosc en 1900 y valora su trabajo positivamente, enriqueciéndolo con los descubrimientos posteriores. Además, afirma que *Mp* es anterior a las ediciones impresas de las *Comedias* y postula una primera edición impresa en los 1490, siendo que cree que Burgos ¿1499? representa un estado evolucionado del texto. De los cinco estados de la evolución textual, el nombre de Rojas sólo aparece en el cuarto, en los versos acrósticos (las *Comedias* de Toledo y Sevilla), y hasta la edición madrileña de 1631 nunca aparece su nombre en ninguna portada. Cree posible que Proaza sirviera como editor y no sólo como corrector. Hay una reconstrucción del primer folio perdido de Burgos y un voto por la fecha de 1499 como la verdadera del ejemplar burgalés.

1728. ESPEJO, Beatriz, «Melibea reflejada en el espejo», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 183-190.

Una fantasía lírica centrada en una Melibea que se ve bella en el espejo y, espejándose en los ojos de su impetuoso amante, lo arriesga todo por él.

1729. FERNÁNDEZ, Sergio. «La amplitud sexual en *La Celestina*», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp.17-32.

Ve *Celestina* como una creación de lenguaje, e irrepetible. Se explora en este estudio cómo brilla el egoísmo, la sensualidad y la sexualidad, funcionando como una obsesión central que nunca después se vio duplicada.

1730. FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo. «Quejas por un cordón: burlas y veras con Camões y Fernando de Rojas». *Rilce* 20.1 (2004): 51-62.

Establece interesantes puntos de posible contacto entre el trato del cordón de Melibea por Calisto, en el auto VI de *Celestina*, y el cordón de cabellos que es el tema del soneto de Camoes, «Lindo e sutil trançado, que ficaste».

1731. FONTES, Manuel da Costa. *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*. Purdue Studies in Romance Literatures, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2005. 346 pp.

El punto de partida es el ser *converso* de Rojas y Delicado y las críticas subversivas y encubiertas encerradas en sus obras respectivas, *Celestina* y *Lozana andaluza*. Los dos atacan los dogmas cristianos de la Anunciación, la Encarnación, la Sagrada Trinidad y más. A final de cuentas, ambos eran *convertos* falsos («unconverted», p. 257). Estas dos obras son máximos representantes del «arte de la subversión» en los primeros decenios del s. XVI.

1732. GALINDO, Carmen. «Amor y dinero en *La Celestina*», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 81-90.

Una serie de breves reflexiones personales sobre varios temas: autoría, género, su parecido con la novelística, la censura tardía, el dinero y el amor.

1733. GALINDO, Magdalena. «El contexto social en *La Celestina*», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 127-134.

Coloca la *Tragicomedia* en la Europa y la España contradictoria de la época de Rojas, siendo espejo de contradicciones.

1734. GALVÁN, Luis. «'Valle de lágrimas' y lugares de la gloria: la *Celestina* y el Salmo 83/84», *Celestinesca* 28 (2004): 25-32.

San Jerónimo hizo tres versiones del salmo en latín (dos del griego, uno del hebreo) que en la Vulgata aparecen con los números 83 y 84. En el texto de *Celestina* hay similitudes en ciertas imágenes y moti-

vos teológicos (por ejemplo, el universo en tres niveles) que aquí se explicitan.

1735. GARGANO, Antonio. «*Tempora temporibus concertant*: cultura urbana y civilización cortés en *La Celestina*». *Ínsula* 691-692 (2004), 37-39.

El ambiente urbano crea otro concepto del tiempo como un bien utilizable (Celestina, Sempronio, Pármeno), en abierta lucha con otro concepto del tiempo, cortés, ajeno al ser humano (Calisto, Melibea). Estas dos ideas, presentes en *Celestina*, son analizadas a la luz de sus funciones en la obra. El texto enfrenta los dos conceptos y el de Melibea y Calisto —más cortesano— resulta casi siempre cómico, ridiculizado en la cultura urbana en la que se desarrollan las acciones de la *Tragicomedia*.

1736. GASCÓN-VERA, Elena. «Isabel, Celestina, Melibea y otras chicas del montón. Poder y género en el siglo xv». *Ínsula* 691-692 (2004), 28-30.

Defiende la noción de que el cuerpo político de Isabel, y los cuerpos físicos de Celestina y Melibea, que a tanto proyecto de poder aspiraban, resultan, a la hora de su respectivas muertes, frustrados por la sociedad patriarcal que las marca por su sexo.

1737. GIRÓN ALCONCHEL, J. L. «La lengua de *La Celestina*, notas para un estado de la cuestión», en *Lengua, variación y contexto. Estudios dedicados a Humberto López Morales*, coord. F. Moreno et al (Madrid: Arco Libros, 2003), vol. II, pp. 997-1915.

Comenta toda una gama de aspectos relevantes a los usos lingüísticos de finales del s. xv-comienzos del s. xvi y los aplica a *Celestina*. Descubre que el texto celestinesco refleja bien las transiciones y anticipa preferencias claramente renacentistas. La mayoría de los usos de elementos (fonéticos, morfológicos, léxicos) no indican si hay uno, dos o más autores, aunque sí hay más arcaísmos en el auto I. La lengua de *Celestina* indica que Rojas retocó el texto impreso con un criterio de cohesión textual.

1738. GONZÁLEZ, Aurelio. «Caracterización dramática de personajes en *La Celestina*», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 35-43.

Afirma, ilustrando con ejemplos precisos, que aunque *Celestina* no fuera destinada a los escenarios, sí se construía el texto desde una perspectiva profundamente teatral.

1739. GUARDIOLA-GRIFFITHS, Cristina. «Calisto y las consecuencias del deseo. Una posible influencia de las *Metamorfosis* en la *Tragicomedia*», *Celestinesca* 28 (2004): 33-46.

Propone y defiende la noción que el autor de *Celestina* modelara su Calisto en la joven del mismo nombre del *Ovidius moralizatus*, basándose en el similar propósito moralizador de ambas obras. Las *Metamorfosis* fueron castellanizadas en el s. xv por Alfonso de Zamora, y la narración de Calisto está en el Libro II: las semejanzas con *Celestina* se detallan a continuación.

1740. GUTIÉRREZ ARAUS, Ma. Luz. «El uso del perfecto simple y compuesto en *La Celestina*», en *Lengua, variación y contexto. Estudios dedicados a Humberto López Morales*, coord. F. Moreno et al (Madrid: Arco Libros, 2003), vol. II, pp. 1035-1049.

Un estudio de los diversos significados lingüísticos del PS y PC en la *Tragicomedia*, momento importante en la diacronía de la lengua española. Se pueden divisar usos actuales en todo el diasistema del español y otros usos que apuntan ya a unas funciones diferenciadas del PC y PS en el español actual de la península y en el de las Américas.

1741. KASSELIS-SMITH, Nathalie. *Los juegos del amor y del lenguaje en la obra de Antón Montoro, Rodrigo de Cota y Fernando de Rojas*. Pliegos de ensayo 182, Madrid: Pliegos, 2004. Rústica, 264 pp.

El capítulo sobre Rojas y *Celestina* (201-244) explora la marginalización del autor converso y cómo puede ser responsable para la importancia de la parodia, el language subversivo, la duplicidad y el uso de máscaras. *Celestina*, quien constantemente tiene que reinventarse, podría ser la representación del judío converso. La autora vincula actitudes presentes en *Celestina* con otras expuestas por Montoro y Cota, presentando así una visión de «los juegos del amor y del lenguaje» en la segunda mitad del siglo xv.

1742. *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', New York, November 17-19, 1999*, ed. O. DiCamillo & J. O'Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005. Tela, 359 pp.

Se reúnen catorce estudios procedentes del Congreso. Todos se reseñan en este mismo suplemento.

1743. LACARRA LANZ, Eukene. «Las pasiones de Areúsa y Melibea», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', New York, November 17-19, 1999*, ed. O. DiCamillo & J. O'Neill.

Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 75-109.

Areúsa y Melibea vistas según patologías conocidas en los tratados médicos y de filosofía moral de la época. La presentación de la salud de ambas, en este estudio erudito, rico en detalles y matices, demuestra la absoluta importancia del papel tanto de los ánimos como de la fisiología en el perder y recuperar la salud.

1744. LAJE COTOS, María Elisa. «El *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca y *Celestina comentada*», *Euphrosyne*, Nova Serie, 33 (2005): 109-123.

Aunque no hay fuente de *Celestina* con más citas que el *De remediis* en la anónima *Celestina comentada*, la obra se cita con diez distintos títulos. A veces la cita en el latín original es acompañada de la traducción castellana y a veces ocurre al revés. Se dan casos de citas en sólo una de las dos lenguas. Algunas citas en castellano vienen de la traducción de Francisco de Madrid; otras demostrablemente vienen de la *Margarita Poética* de Albrecht van Eyb.

1745. LAMBERTI, Mariápi. «El vestuario de *La Celestina*», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 45-58.

Un completo inventario de las menciones textuales del vestuario, armaduras y otros realces del cuerpo, según el estado social de los distintos personajes y su aportación al realismo destacado del texto. Trae a colación también las representaciones del vestuario en las viñetas que acompañan a algunas ediciones de la obra y también el vestuario que pintaban los grandes pintores contemporáneos para poder montar una representación moderna ubicada en el año 1500.

1746. LANDA, Josu. «Una muerte no tan blanda: la tragedia en *La Celestina*», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 173-182.

Reflexiones sobre la relación simbiótica entre comedia y tragedia (edad clásica y edad más moderna) para poder ver mejor la fuerza destructora de la pasión incontrolada como instrumento del destino de los personajes.

1747. LARA ALBEROLA, Eva. «La magia en el *Entretenimiento de Orfeo y Euridice*», *Celestinesca* 28 (2004): 47-68.

El papel de la hechicería en esta obrita de 1596 es central y ejercido por varios personajes. Hay recuerdos de la magia empleada por la



maga de Valladolid, por Celestina y por Claudina (en la *Tragedia Policiana*)

1748. LISABE, Gladys. «El cuerpo en *La Celestina*», *Actes del x Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. R. Alemany et al (Alacant: Univ. d'Alacant-Servei de Publicacions, 2005), vol. II: 969-978.

Señala a Aristóteles como origen de la visión del cuerpo en *Celestina*, visión que desde los albores del texto se asocia con la serpiente encoñada (léase Celestina misma). Junto con la palabra, el cuerpo forma una unidad en la obra, como mediadora en un mundo en el que unos devoran a otros en una lucha sin fin. En la «geografía corporal» del texto, se nombran casi todas las partes del cuerpo como efectos de la separación del individuo del cosmos, y la consiguiente destrucción de la unión de cuerpo y alma.

1749. LÓPEZ GRIGERA, Luisa. «*La Celestina*: Causas de las acciones de los personajes», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', New York, November 17-19, 1999*, ed. O. Di-Camillo & J. O'Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 111-124.

En cuanto a motivaciones para las acciones humanas, la clásica Fortuna cede en la Edad Media a santos, ángeles y demonios. Con el Renacimiento, lo maravilloso deja de jugar un papel tan central (de acuerdo con las ideas de Aristóteles). Vemos en *Celestina* que cada uno construye su camino y actúa por sí mismo. Los personajes crean situaciones con sus intenciones. La adversa fortuna no está en manos ajenas sino en manos reales. Lo extra humano no participa y, por eso, Melibea no cae por un *philocaptio* demoníaco sino por causas complejas a incluirse su relajación moral en el auto IV. El apetito no sigue la razón sino la irracionalidad, particularmente en su vertiente de concupiscencia-placer.

1750. LÓPEZ-RÍOS, «'Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja': Melibea y la muerte infamante en la *Celestina*», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. P. M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad, 2005), vol. I: 309-326.

Estudia las actitudes medievales en torno al acto de «desesperación» y sus consecuencias jurídicas y sociales. En *Celestina* la actitud va ligada al tema de honor social (no moral) y se observa su presencia a lo largo del texto. La muerte de Melibea, como la de los personajes que se mueren antes, es asunto público y escandaloso y, presumiblemente, acabaría con un entierro no cristiano para ella y gran igno-

minia para los padres junto con un papel disminuido para ellos en la sociedad.

1751. LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa. «La ‘Celestina de Palacio’: un origen no tan incierto», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of ‘La Celestina’, New York, November 17-19, 1999*, ed. O. DiCamillo & J. O’Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 125-151. Ilustrado.

Es una minuciosa relación de datos sobre la historia del fragmento de Palacio (*Mp*) que, faltando nuevos datos o descubrimientos, coloca este manuscrito y el tomo facticio que lo contiene en la biblioteca del vallisoletano Diego Sarmiento de Acuña, primer Conde de Gondomar, colección que pasa a formar parte de las colecciones de la real biblioteca.

1752. LOZANO-RENIEBLAS, Isabel. «La Celestina en el contexto de los pactos demoníacos», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of ‘La Celestina’, New York, November 17-19, 1999*, ed. O. DiCamillo & J. O’Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 153-164.

Defiende la postura de la eficacia de la magia en *Celestina* en el contexto de muchos ejemplos de otros pactos diabólicos a raíz de la búsqueda de un *philocaptio*. El cambio de Melibea de anti- a pro-Calisto se efectúa por la intervención del diablo, conjurado en el auto III (155-156).

1753. MAESTRO, Jesús G. *El mito de la interpretación literaria. Rojas, Cervantes y Calderón: la ética de la literatura y sus dogmas contemporáneos*. Frankfurt-am-Main/Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2004.

El cap. II, «La magia o el poder sobrenatural en la literatura», trata brevemente de *Celestina*. Aunque la creencia de Celestina en la magia tiende a confirmar su nihilismo moral, esto no confirma la eficacia de la magia en la trama de la obra.

1754. MAEZTU, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en Simpatía*. Prólogo de José-Carlos Mainer. Letras Madrileñas Contemporáneas 11, Madrid: Visor/Comunidad de Madrid, 2004. 188 pp.

Primera reimpresión de estos ensayos de 1925 desde el año 1982. El rico ensayo prologal de Mainer (7-24) contextualiza esta obra de Maeztu en su momento histórico. Afirma además que el mejor ensayo de los tres es «La Celestina o el saber».

1755. MARCOS ÁLVAREZ, F. de B. «Dos mozos adivinos: Hurón (*Libro de buen amor*), Pármemo (*La Celestina*) ...y alguno más», *Revista de literatura medieval* 13.2 (2001), 95-113.

Recupera una acepción no recogida en los léxicos tempranos de «mozo adevino/adivino» —tanto para el Hurón del *Libro de buen amor* como para el Pármemo (auto vi) de *Celestina*, y es «mozo rezongón, renuente a cumplir las órdenes de su amo», atributo del mal sirviente. Una reconstrucción modélica.

1756. MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel. «'Apártate allá, Lucrecia'. La violencia de Melibea», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', New York, November 17-19, 1999*, ed. O. DiCamillo & J. O'Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 165-187.

Matiza el ambiguo concepto de seducción. En la poesía latina, para la mujer, la violencia figura en su rendición. El hombre no se deja llevar por sus lloros y así ejerce su hombría. Siempre la resistencia en la mujer atrae y así se reconoce en *Celestina*. Calisto sube las cinco gradas progresivamente: el ver, el hablar, el tacto, y el beso. Es la quinta, el hecho, que en *Celestina* no llega a ser una violación física (Calisto de Melibea), siendo que Melibea ya se había entregado, figuradamente. Lo que ocurre es más bien una «seducción» o violencia de su voluntad, de su alma de «guardada hija». Lucrecia funciona a lo largo de la obra como el coro de la tragedia clásica. Alisa es «trágica» en que no sabe que no sabe, y Pleberio lo es por su exceso de orgullo, o «hubris».

1757. MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa. «La figura de la alcahueta: Trotaconventos y Celestina», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 137-147.

Concentra en la herencia clásica de la figura de la alcahueta y compara y contrasta Trotaconventos con Celestina.

1758. MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa. «Medianeras y presas: los personajes femeninos involucrados en el 'cortejo modelo' en el *Libro de buen amor* y *La Celestina*», en *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, ed. L. Von der Walde et al (Publicaciones de Medievalia 29, UNAM/UAM/ Colegio de México, 2003), pp. 171-186.

Estudia los personajes de las alcahuetas y las atrapadas bellas mujeres tanto en el *Libro de buen amor* como en *Celestina* como herederas todas de sus congéneres del *Pamphilus de amore*, respetando las diferencias ocasionadas por sus distintas épocas de creación.

1759. MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. «*La Celestina* de LePage: vista vs oída». *Celestinesca* 28 (2004): 145-152.

Una valoración del montaje de la *Celestina* (España 2005) de Robert LePage y el texto empleado para dicho montaje, además de su originalísima escenificación. Valora también la actuación de Nuria Espert en el papel central. Tacha la incorporación a la adaptación del Tratado de Centurio, y termina afirmando los valores teatrales del texto original.

1760. MONTERO, Ana Isabel. «A penetrable text? Illustration and transgression in the 1499? edition of *Celestina*», *Word & Image* 21.1 (2005), 41-55.

Las ilustraciones son más que complementos al texto escrito, son ventanas o puertas a otras interpretaciones, formando una dinámica con el texto impreso en este caso. Especialmente se estudian aquí espacios liminares —puertas, muros, ventanas— que dividen espacios públicos y privados que, en el contexto de su personaje principal, una alcahueta, son constantemente amenazados —como representación de la penetración del himen de la mujer, negocio principal de Celestina. Liminal es Celestina misma que camina siempre entre el apoyo a las normas de la sociedad patriarcal y su subversión.

1761. MORALES, Ana María. «Celestina, hechicería y alcahuetería», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 149-160.

Discusión sobre hechicería, alcahuetería y brujería (enriquecida con unos ejemplos de documentos inquisitoriales de México). Llega a la conclusión de que, para una talentosa alcahueta como Celestina, «la hechicería es apenas una más de sus adornos» (160)

1762. MOTA PLASENCIA, Carlos. «*La Celestina*, de la comedia humanística al pliego suelto. Sobre el *Romance de Calisto y Melibea*». *Criticón* 87-89 (2003), 519-535.

*Celestina* fue recreada como un romance en un raro pliego suelto de 1513 de 680 octosílabos y aquí se edita, con notas valiosas, por primera vez desde la edición de Menéndez Pelayo, en cuya biblioteca reposa (Santander). Buenas y bienvenidas observaciones sobre la deuda para con el romancero viejo y el texto original celestinesco.

1763. NAVARRO GALA, María Josefa. «La parodia de la carta de amores en la *Segunda Celestina*», *Celestinesca* 28 (2004): 69-99.

Las cartas de amor son antiguas y pasan por las *Heroidas* ovidianas, el *Collar de la paloma*, el *De amore*, la *Rota veneris* y el *Bursario*. En la *Celestina* de Feliciano de Silva (1534), se parodia el uso en su época de las cartas de amor al introducir cuatro de ellas, entre personajes de distintos niveles sociales, llenas de exageraciones, comicidad y bur-las. Dichas cartas de amor, sin embargo, no se utilizan en la *Celestina* original.

1764. ONTAÑÓN, Patricia. «Del amor y otras cosillas», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 91- 97.

*Celestina* es «un canto a la hermosura de los amores entre Calisto y Melibea» (97). El amor narcisista de Calisto, y el auténtico de Meli-bea, forman el eje central de la obra. Aquí se niega la eficacia de la magia, prefiriendo ver que el autor quiso terminar sus vidas en la cúspide de ese amor compartido.

1765. PEDRELL, Felipe. «Excelsior – La Celestina». Barcelona: Inst. de Ciencias Musicales / Ediciones Musicales IBERAUTOR, 1999. CDRom.

La primera grabación de música de su ópera de 1903-1904. Consis-te en su escena v y dura 36 minutos y 34 segundos, con Elisabete Matos en Melibea, Elena Gragera en Celestina, y María Rodríguez en Lucrecia. Con la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya, dirigida por Antoni Ros Marbà. La edición crítica es de Francesc Cortés.

1766. PÉREZ-ROMERO, Antonio. *The Subversive Tradition in Spanish Re-naissance Writing*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2005.

El cap. v (96-130) se titula «*La Celestina* and Inner Desire for Equali-ty». Contiene un repaso de la crítica social y un análisis pormenori-zado del tema social en la obra.

1767. RANK, Jerry R. «Speculations about the vanished texts of *Celes-tina*», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the Interna-tional Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', New York, November 17-19, 1999*, ed. O. DiCamillo & J. O'Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Me-dieval Studies, 2005, pp.189-196.

Especulaciones sobre unas ediciones tempranas perdidas de *Celes-tina*. Siguiendo a Marciales, que propone una fecha de nacimiento para Rojas de una década antes de la tradicional (1465 en vez de 1475), y sus estudios salmantinos de entre 1480-1485, sería facti-ble multiplicar copias manuscritas antes de una hipotética *princeps*

—ahora perdida— de 1497-1498. Cree posible que Rojas hubiera colaborado con los editores en ediciones posteriores a las tres *Comedias* y, aun más sugerente, que algunas de las tempranas ediciones perdidas pudieran haber sido copias manuscritas.

1768. REVUELTAS A., Eugenia. «La originalidad dramática de *La Celestina*», en *A quinientos años de 'La Celestina' (1499-1999)*. Coord. Sergio Fernández y C. E. Armijo, México, D.F.: Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 59-66.

Concentra el estudio en las distintas iconizaciones verbales textuales, en el caso de *Celestina*, que serían útiles para una actriz que la representara. Logra dar un panorama de las muchas perspectivas que se tienen de la alcahueta y hace justicia a la gran complejidad necesaria para realizarla.

1769. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Colección El Parnasillo, Dueñas (Palencia): Simancas Ed., 2004. 191 pp.

La *TCM* completa sin más: no hay estudio, notas, bibliografía, ilustraciones. Reproduce el colofón de Valencia 1514. Tamaño y formato de un talonario.

1770. ROJAS, Fernando de. *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*. Edición facsímil de Venecia: Estephano da Sabio, 1534, hecha sobre el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, Cerv. Sedó 8647. Facsímiles Obras Maestras, Madrid: S.A. de Promoción y Ediciones, 2004.

Impecable edición facsimilar (con grabados). No hay estudio preliminar.

1771. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Clásicos Universales 32, Madrid: Mestas, 2004<sup>3</sup>. Rústica, 252 pp.

Edición escolar, texto íntegro modernizado y sin aparato crítico (notas, bibliografía) aunque sí hay un vocabulario. La «Introducción» es excerptada del estudio de M. Menéndez y Pelayo.

1772. ROJAS, Fernando de. *Celestina*. Ed. de Pedro M. Piñera. Col. Austral 282, Madrid: Espasa Calpe, 2004<sup>41</sup>. Rústica, 438 pp.

Con esta nueva reimpresión (la primera es de 1941), lo nuevo es el valioso apéndice diseñado para servir de acompañante pedagógico y confeccionado por Fernando Rayo y Gala Blasco (375-423): un cuadro cronológico, documentos contemporáneos, taller de lectura, comentarios de texto, propuestas de creación, un glosario y una brevísima bibliografía comentada con siete entradas.

1773. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Colección Clásicos Comentados 6, San Juan, PR: Ed. Plaza Mayor, 2004<sup>5</sup>. Rústica, 220 pp. Introducción de Javier Huerta Calvo.

Para estudiantes. Contiene además de la introd. (5-14) una biografía de Rojas, una cronología, el texto de la *TCM* dividido en escenas, unas ilustraciones a cargo de Arturo Rodríguez y, en las pp. 189-200, secciones pedagógicas (temas, análisis, índice onomástico, etc.) Sólo la sección bibliográfica no es adecuada.

1774. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Madrid: El País-Clásicos españoles 5, 2005. Rústica, 283 pp.

Edición modernizada de la *TCM* cedida por Ediciones EDAF, se imprime con una breve introducción firmada por Eugenio J. Alonso Martín. Edición divulgativa sin notas, bibliografía, ilustraciones, ejercicios y estudio.

1775. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. de Santiago López-Ríos. Clásicos Marenstrum 17, Madrid: Mare Nostrum, 2005. Rústica, 292 pp. Una ilustración.

Contiene: una introducción (7-34), bibliografía fundamental (36), texto de la *TCM*, con notas (39-263), un vocabulario (264-273), actividades (274-276) y unos apéndices con citas de textos posteriores y con unas cuantas apreciaciones modernas (277-292).

1776. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Introducción de Juan Alcina Franch. Edición y notas de Humberto López-Morales. Grandes Escritores, Barcelona: Altaya, 2005. Rústica, xxxix + 248 pp.

Nueva reimpresión de la edición de 1995.

1777. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Clásicos elegidos 13, Buenos Aires: Longseller, 2002. Tela, 239 pp. Ilustraciones de E. Merle.

Edición modernizada de divulgación. Breves notas prologales (5-8), el texto de la *TCM* pero sin los versos finales. No hay notas explicativas ni bibliografía pero sí un breve glosario (233-235).

1778. ROMERA CASTILLO, José. «La importancia del cierre en las dramaturgias de la *Celestina* y *Don Juan*. Dos mitos redivivos por la compañía Nacional de Teatro Clásico», en *Dejar hablar a los textos. Homnaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. P. M. Piñero Ramírez (Sevilla: Universidad, 2005), vol. II: 1317-1335.

Las páginas referidas a la *Tragicomedia* (1323-1326) tratan del cierre de la versión de Torrente Ballester (dir. A. Marsillach, 1988-1989) para ilustrar el principio teórico semiótico de que un nuevo cierre (la omisión del planto de Pleberio) «abre una nueva teatralidad» (1335).

1779. RUEDA RAMÍREZ, Pedro. «La *Celestina* camino de América. El libro en circulación en la Carrera de Indias (siglos XVI-XVII)», *Celestinesca* 28 (2004): 101-116.

Estudio que —al menos en parte— utiliza los legajos del Registro de Ida de Navíos (Archivo de Indias-Sevilla), y recoge los datos relativos a la distribución en el Nuevo Mundo de *Celestina* (y *La escuela de Celestina* de Salas Barbadillo). Recoje 36 menciones no duplicadas en SNOW (1997, 2001) (serían más el número de ejemplares) encontradas en los legajos escudriñados.

1780. SANMARTÍN BASTIDA, Rebecca. «Sobre el teatro de la muerte en la *Celestina*: el cuerpo ‘hecho pedazos’ y la ambigüedad macabra», *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 5 (2005): 113-125. ([www.spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/volumes/volume\\_05/index.html](http://www.spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/volumes/volume_05/index.html)).

En contra del ideal de morir en el lecho, consciente de la llegada de la muerte, es decir, el arte de bien morir típico de la época de *Celestina*, las cinco muertes en la obra reflejan el gusto por lo macabro en el que es el cuerpo el que evidencia el castigo del pecado y apunta a la moralidad de la obra. Son consecuencias de la vida hedonista estos cinco cuerpos mutilados como pago del gozo que buscaban en vida. Es una lectura visual y simbólica del cuerpo roto la que nos da *Celestina*.

1781. SCHMIDT, Rigmor K. «Celestinas belaeringer». (*Pre*)publications, núm. 189 (marzo 2003), 48-55. (\*)

1782. SEBASTIÁN MEDIAVILLA, Fidel. «Las primeras ediciones de *La Celestina* y su puntuación». *Boletín de la Real Academia Española* 83 (enero-junio 2003): 113-135.

Estudia sistemáticamente las tres *Comedias* y cinco de las tempranas *Tragicomedias* (Zaragoza 1507, Valencia 1514 y las tres de «Sevilla 1502» que son, realmente, Sevilla 1511, 1516, y 1518-1520. Sus distintos sistemas de puntuación forman parte de la «lenta evolución de los hábitos de puntuar» (134). El sistema de la *Comedia* de Burgos es aparte del de Toledo –Sevilla, y los sistemas de las dos *TCM* de Zaragoza y Valencia se oponen al sistema usado por las tres de Sevilla.

1783. SEVERIN, Dorothy S. «*Celestina's* audience: from manuscript to print», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', New York, November 17-19, 1999*, ed. O. DiCamillo & J. O'Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 197-205.



La idea central es que el texto celestinesco, en sus distintas etapas de producción, tenía públicos distintos en su punto de mira. Copias tempranas habrían circulado entre círculos cultos salmantinos, el manuscrito de Palacio (*Mp*) documenta el proceso de revisión, corrección y creación, y la expansionada *Tragicomedia* refleja un texto producido para el público-masa (habiendo tenido en cuenta varias opiniones de lectores u oyentes). Un modelo para este proceso se encuentra en los distintos textos de *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores.

1784. SEVERIN, Dorothy S. «Del manuscrito a la imprenta en la época de los Reyes Católicos», en *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, ed. L. Von der Walde et al (Publicaciones de Medievalia 29, UNAM/UAM/ Colegio de México, 2003), pp. 33-48.

Sigue el fascinante proceso de recircular obras que circulaban en manuscrito en forma impresa, detallando los procesos de cambios y adaptación a la «nueva dinámica» bajo el reinado de Isabel y Fernando. Bajo su lupa analítica pasan las obras de Diego de San Pedro, las de Juan de Flores, la *Celestina* y las poesías doctrinales favorecidas por los reyes. Afirma que los primeros lectores de *Celestina* sin duda eran atraídos por el supuesto didactismo de la obra, tan pregonado en sus paratextos.

1785. SEVERIN, Dorothy S. «The relationship between the *Libro de Buen Amor* and *Celestina*. Does Trotaconventos perform a *philocaptio* spell on Doña Endrina», en *A Companion to the «Libro de Buen Amor»*, eds L. M. Haywood & L. O. Vasvari (London: Tamesis, 2004), pp. 123-130.

Postula que el autor de *Celestina*, aunque pudo manejar el *Libro de buen amor*, una de cuyas fuentes es el *Pamphilus*, refleja en la obra su conocimiento también directo del texto latino. En el *Pamphilus* no hay evidencia alguna de *philocaptio*. En el *LBA* se puede reconstruir una *philocaptio* (expone sus razones y análisis), por lo que tuvo que manejar también el *LBA* el autor de *Celestina*. Sin embargo, la magia de Trotaconventos habría sido blanca mientras que la de *Celestina* lo es negra.

1786. SEVERIN, Dorothy S. *Religious Parody and the Spanish Sentimental Romance*. Estudios de literatura medieval J. E. Keller 4, Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2005. Rústica, 86 pp.

Considera en esta monografía que *Celestina* pertenece al género de la ficción sentimental y, en cierto sentido, redondea y perfecciona las parodias iniciadas en obras anteriores: parodia del amante cortés, de la «religio amoris», de los plantos, del debate de la misoginia, etc.

1787. SNOW, Joseph T. «Lo teatral en *Celestina*: el caso de Areúsa», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina'*, New York, November 17-19, 1999, ed. O. DiCamillo & J. O'Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 207-217.

La vida de las ramerías y las alcahuetas era de por sí teatral. Entre las de *Celestina*, aquí se centra en Areúsa analizando sus intervenciones y todo lo que se sabe de ella. En particular hay un análisis de su actuación con Sosia en el auto XVII —un verdadero entremés— y cómo estos nuevos datos sobre Areúsa permiten una re-lectura de la Areúsa del auto VII.

1788. SNOW, Joseph T. «Imágenes de la lectura/lectura de las imágenes: el caso de la *Comedia* burgalesa impresa por Fadrique de Basilea», en *Acti del Simposio 'Filología del Testi a Stampa (Área Ibérica)'*, ed. P. Botta, Testi e Manuali, Modena: Mucchi, 2005, pp. 111-129.

Estudio-comentario de las diecisiete estampas —una por una— entalladas para la *Comedia* de Burgos. Pretende comprobar que el entallador era lector del texto al mismo tiempo que afirma que el programa iconográfico que creó capta visualmente en serie los momentos más memorables del texto para sus lectores.

1789. SNOW, Joseph T. «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain,» In *'Entra mayo y sale abril': Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Honor of Harriet Goldberg*, ed. M. da Costa Fontes & J. T. Snow (Newark DE: Juan de la Cuesta Press, 2005), 347-361.

Estudia la historia de la evolución de las diosas trinitarias paganas hasta sus transformaciones bajo la influencia cristiana (y patriarcal) que acepta las primeras dos (Virgen y Madre) y aísla la tercera (la «Crone» o Vieja) por sus asociaciones negativas con la muerte. La evolución de la figura de la Vieja en Occidente es fascinante y algunas de sus manifestaciones ibéricas —estudiadas aquí— son las *velhas* de los poemas satíricos gallego-portugueses, Trotaconventos, la vieja del *Corbacho* y *Celestina*.

1790. SNOW, J. T. & R. ÁLVAREZ. «*Celestina*. Documento bibliográfico. Vigésimoséptimo suplemento», *Celestinesca* 28 (2004), 179-204.

Mini-reseñas de 114 nuevas aportaciones a la bibliografía celestinesca.

1791. TORRES ÁLVAREZ, María Dolores. «De interjecciones, onomatopeyas y paralingüismo en la *Celestina*», *Celestinesca* 28 (2004): 117-138.

Según la opinión general, *Celestina* fue transmitida a través de la lectura pública: aquí se estudian los fenómenos retóricos de la interjección y la onomatopeya, ambos elementos expresivos asociados con la oralidad —como una manera eficaz de acercar el texto al lector/oyente.

1792. TOZER, Amanda. «Tristán, Sosia and Centurio as Burlesque Figures». *La corónica* 32.2 (2003-2004), 151-170.

Rojas parece estar experimentando en el *Tratado de Centurio* con técnicas narrativas y cómicas diferentes de las de la *Comedia*. Centurio representa el más puro humorismo, mientras el segundo par de criados de Calisto, al relatar acciones en «off» y comentar otras acciones, funcionan como pseudo-narradores dentro de la ficción.

1793. VASVARI, Louise O. «Escolios para el vocabulario de *La Celestina*. 1. La seducción de Pármeneo», en *LA CELESTINA 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of 'La Celestina', New York, November 17-19, 1999*, ed. O. DiCamillo & J. O'Neill. Spanish Series 133, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 219-233.

Se limita a estudiar el humor del intercambio Pármeneo-Celestina del primer auto que contiene la frase «cola de alacrán». Descubre el humor presente en la parodia de la retórica pseudo-culta salmantina. Explora el lenguaje connotativo del pasaje en sus dos niveles culto y burlesco y, con ejemplos de usos paralelos de otras lenguas y tradiciones literarias, confirma las posibilidades eróticas del texto celestinesco.

1794. VIAN HERRERO, Ana. «La *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*: relación cíclica y caminos de la parodia». *Críticón* 87-89 (2003), 899-914.

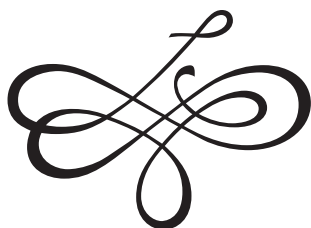
Esta obra anónima, fechable a partir de 1564, y sólo conocida desde 1988 (Biblioteca de Palacio) pertenece al ciclo celestinesco (la quinta, después de *Lisandro y Roselia*). Aquí se estudia como miembro de un ciclo, continuación más que imitación, obra que a la vez homenajea y parodia el modelo y sus continuaciones más tempranas, en cuanto estructura literaria, temática, técnicas dramáticas, personajes, recuerdos verbales, intrigas y, desde luego, sus innovaciones.

1795. VICENTE GARCÍA, Luis Miguel. «Consolación Baranda. *La Celestina* y el mundo como conflicto», *Celestinesca* 28 (2004): 159-176.

Artículo-resena que valora el proceder y el aparato crítico del libro a la vez que discrepa de algunas de las conclusiones avanzadas por la autora.

1796. WEST, Geoffrey. «Expansión del fondo antiguo español de la biblioteca del Museo Británico (1851-1900): Sobre la adquisición de ediciones quinientistas de *La Celestina*», en *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Madrid: Instituto de Historia del Libro y de Lectura, 2004, tomo II, pp. 499-507.

De las 22 ediciones de *Celestina* en las colecciones de la British Library, once —la mitad— fueron añadidas en la segunda mitad del s. XIX. Se trata de la historia de su adquisición. Un apéndice recoge una muy útil lista de las 22 con su procedencia, datos de imprenta, y su signatura actual.





# 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](mailto:Publicacions@uv.es)



