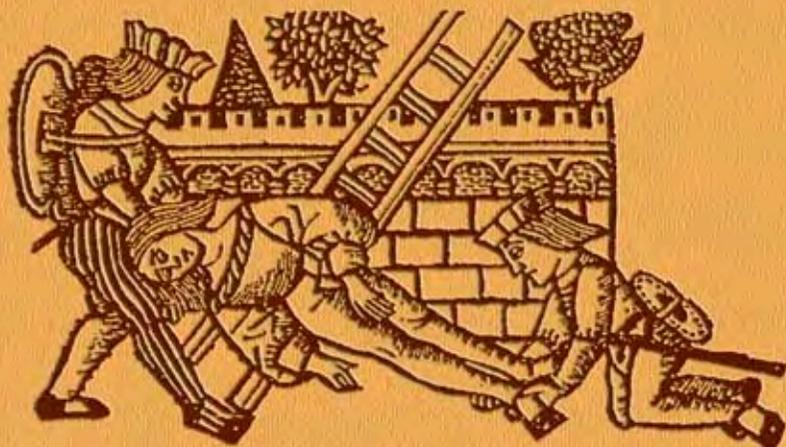


30

2006

Celestinesca



NÚM. 30, 2006, ISSN: 0147-3085

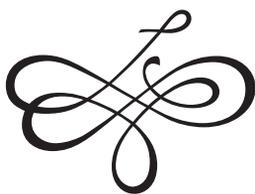
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 30

2006



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

EDITOR

JOSÉ LUIS CANET
Universitat de València

EDITOR-FUNDADOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

CONSEJO DE REDACCIÓN

RAFAEL BELTRÁN LLAVADOR	(Universitat de València)
JUAN CARLOS CONDE	(Magdalen College, University of Oxford)
MARTA HARO CORTÉS	(Universitat de València)
ELOISA PALAFOX	(Washington University in Saint Louis)
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
Depósito legal: GI")!!1#!)

© José Luis Canet - Universitat de València
© De los Autores, 2006

Fotocomposición y maquetación: *José Luis Canet*
Diseño de la maqueta y la cubierta: *Celso Hdez. de la Figuera*

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

Esta revista se incluye dentro del Proyecto de Investigación *Parnaseo* del Ministerio de Educación y Ciencia, referencia HUM2005-01334.

Impresión: Publidisa

Celestinesca

NÚM 30

ÍNDICE

2006

ARTÍCULOS

- CHAVIANO, Daína, «Símbolos y arquetipos en la trinidad protagonista de *La Celestina*» 9
- ECKART, Gabriele, «*Celestina* – a Spanish Novel on the East German Stage before and after German Reunification» 27
- LARA ALBEROLA, Eva «*Testamento de Celestina*: una burla de la hechicera» 43
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «*Por arte se ha de regir el amor*. El proceso de recuesta según Ximénez de Urrea» 89
- SALUS, Carol, «Some Early *Celestina* Drawings by Picasso» 111

RESEÑAS

- J. A. Garrido Ardila, *Charlotte Temple. Estudio de tradiciones, géneros y fuentes*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002. 127
- Celestina comentada*, ed. Louise Fothergill-Payne (†), Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, con la colaboración de Ivy Corfis, Michel Garcia, Fabienne Plazolles, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. 131

BIBLIOGRAFÍA

- PALAFIX, Eloísa, «*Celestina*: Documento Bibliográfico. Trigésimo Suplemento» 137

Artículos

Símbolos y arquetipos en la trinidad protagonista de *La Celestina*

Daína Chaviano
Florida International University

La persistencia de un texto literario en la memoria cultural no ocurre a menos que éste contenga algún sustento psicológico profundamente vital para el ser humano. Es casi imposible hallar una de esas obras indelebles donde no aparezcan personajes cuya esencia los ha convertido en símbolos culturales colectivos. *La tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas, incluye más de un elemento de esta clase, cuyo alcance llega a regiones psicológicas tan raigales que pertenecen al terreno del inconsciente colectivo. Aunque tales atributos no resulten evidentes tras una primera lectura, y ni siquiera después de un análisis más detenido —ya que los símbolos y los arquetipos suelen habitar en el ático del subconsciente—, no por ello su influjo deja de sentirse. Un texto que sigue siendo objeto de interminables conjeturas, medio milenio después de su aparición, que ha trascendido sus fronteras idiomáticas y culturales para marcar los orígenes del drama inglés (Ward) y ser el probable antecedente de una tragedia emblemática como *Romeo y Julieta*, podría justificar una pesquisa de esta índole.

En nuestro trabajo examinaremos las asociaciones arquetípicas que se ocultan en los nombres de los tres personajes principales de la obra de Rojas —Calisto, Melibea y Celestina—, como punto de partida para comprender la permanencia cultural de sus retratos psicológicos y posteriores destinos. Además, considerando la presencia de los símbolos y arquetipos asociados a ellos, y sus conexiones mítico-alegóricas, intentaremos mostrar cómo tales nombres determinan sus personalidades y anuncian el trágico fin de la trinidad protagonista celestinesca.

What's in a Name?

Las razones por las cuales se impone un nombre varían. Paolo Cherchi llama la atención sobre las diferencias entre los sistemas onomásticos que determinan la función de un apelativo. Por ejemplo, en el mundo mítico-primitivo todo nombre propio coincide con quien lo lleva, «pues el nombre es la persona misma, y por esto muchas veces se guarda secreto por miedo de que un enemigo lo utilice en prácticas mágicas». En nuestra sociedad occidental, el nombre tiene «en gran parte una función de identificación legal». En el mundo mágico-religioso, «evoca poderes ocultos». Por último, en la literatura «el nombre de un personaje tiene el sentido que el creador quiere darle» (Cherchi 77). Es en este terreno donde la importancia del nombre cobra una dimensión más definida:

Por lo general el autor impone los nombres a sus personajes pensando en describir a través de ellos su carácter o por lo menos unos rasgos destacados. La búsqueda del nombre para un personaje se basa a veces en recuerdos literarios, o se construye alrededor de elementos evocativos que pueden ser históricos, etimológicos o fónicos; y muchas veces el autor llega a crear verdaderos sistemas simbólicos, dando a los personajes de su obra nombres que en conjunto significan algo. Gracias a esta demiurgia los nombres propios en literatura tienen frecuentemente un poder connotativo que no se da en la lengua corriente. (Cherchi 78)

En ciertos casos, el nombre de un personaje puede contener incluso la negación de lo que éste representa, algo que suele ocurrir especialmente en obras de carácter paródico, satírico o humorístico. Esta negación puede coexistir con una afirmación de lo que constituye la naturaleza del sujeto, como veremos en los tres personajes principales del texto celestinesco. Para entender cómo puede ser posible esto, debemos repasar un par de conceptos.

En algún trabajo anterior, mencioné la existencia de dos niveles en los que se produce la creación literaria: uno lúcido, donde el autor tiene plena conciencia de lo que está introduciendo en su obra, y otro que escapa a su control, donde las ideas y los símbolos se deslizan desde su subconsciente para quedar atrapados en la propia historia (Chaviano 9, 16-17). Algunos investigadores que han estudiado el proceso creativo también concuerdan con esta percepción, cuando han señalado la importancia del subconsciente en la creación artística. Otros han propuesto variantes a la idea. Albert Rothenberg, por ejemplo, plantea la existencia de un mecanismo no-consciente, además del inconsciente:

Repeatedly, artists of all types report that they cannot trace the steps in their achievement of outstanding ideas and that such ideas seem to intrude into their awareness without warning or preparation [...]. Here, however, I will insert a caution and a clarification regarding a distinction between the unconscious and the non-conscious [...]. Although we often use negations as though they were opposites, *not tall* is not synonymous with *short*, and *not hot* is not equivalent to *cold* [...]. Failure to recognize these differences has caused problems with respect to the idea and the term *unconscious*. (50-51)

Es vital, pues, entender que no siempre un proceso creativo no consciente es necesariamente inconsciente. ¿Cuál sería la diferencia entre creación inconsciente y no-consciente? Según nuestra propia experiencia, a través de un proceso de creación inconsciente, el autor da salida a rasgos reprimidos, ocultos o innatos de su personalidad. En cambio, el proceso de creación no-consciente parece estar más vinculado a la influencia de contextos sociales donde el autor incorpora la «autocensura» al proceso creador, ya sea por razones, religiosas, éticas o políticas. Esta «represión», que comienza siendo consciente, conduce finalmente a la inserción no-consciente de elementos vitales para el autor o creador, que éste se esfuerza por evitar, pero que ineludiblemente aparecen en la obra de una u otra manera.

Rothenberg, por su parte, también distingue dos mecanismos mediante los cuales se produce la secuencia creadora: el proceso janosiano y el proceso homoespacial. En el proceso janosiano —término derivado de Jano, el dios romano de los comienzos cuyos dos rostros miran en direcciones opuestas—, múltiples antítesis son concebidas simultáneamente para crear algo nuevo: «In an apparent defiance of logic or of physical possibility, the creative person consciously formulates the simultaneous operation of antithetical elements or factors and develops those formulations into integrated entities and creations» (Rothenberg 15). De este modo, la valoración de elementos contrapuestos da lugar a uno completamente nuevo.

El proceso homoespacial —término derivado del griego *homoios* (lo mismo)— consiste en que dos o más conceptos ocupan un mismo lugar, es decir, una misma idea o entidad contiene más de un significado. Lógicamente, «the homospatial process leads to effective literary double meanings» (Rothenberg 28). Para el análisis literario que nos ocupa, este segundo proceso resulta de particular importancia. Dada la dinámica del funcionamiento del subconsciente, sabemos que las asociaciones de orden simbólico —que aparecen, por ejemplo, en objetos de apariencia trivial dentro de una obra— podrían desvelar ciertas intenciones del creador.

Por lo general, suele ocurrir con esa clase de elementos que un creador escoge *sin pensar mucho*, como los nombres de sus personajes. Por supuesto, puede existir un propósito consciente en su selección, pero detrás de cada decisión también hay vínculos de los que un autor no siempre es consciente.

Carl Gustav Jung observó que «los arquetipos no se difunden meramente por la tradición, el lenguaje o la migración, sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior» (*Arquetipos* 73). Por ello, el descubrimiento de algún elemento simbólico o arquetípico vinculado a los personajes de esta obra, podría ayudarnos a comprender mejor las características de un texto surgido en una época de transición, en la que los conceptos sobre el amor, la sexualidad y el matrimonio estaban en pleno tránsito evolutivo.

A Name by any Other Name

Lo primero que llama la atención cuando nos enfrentamos a *La tragicomedia de Calisto y Melibea* son los nombres de los personajes. Resulta extraña la inserción de semejantes nombres, casi todos de ascendencia «clásica», dentro de una obra que, en lo demás, se ajusta a los patrones de tiempo y lugar. Como señala humorísticamente Paolo Cherchi: «En la *Celestina* no hay ni un Paco ni un Pepe» (81). ¿Por qué bautizar de modo tan caprichoso a personajes tan representativos de sus respectivas clases sociales y que se mueven según costumbres bien definidas dentro de una época? Podríamos comenzar suponiendo que existió un propósito consciente en la selección de esos nombres. Si pensamos en el conocimiento mostrado por su autor o autores —para involucrar al anónimo iniciador del texto— sobre la literatura clásica precedente, no es arriesgado especular que existió una intención primaria consciente en esa selección.

Según el consenso general, Rojas escribió *La tragicomedia* a partir de la obra inconclusa de otro autor. ¿Es esto cierto? Y si es así, ¿mantuvo los nombres originales de los personajes o los cambió por otros? Es sólo su palabra contra ninguna. Pero incluso si Rojas no hizo más que continuar una historia ya comenzada, manteniendo los nombres originales, las claves para el desarrollo posterior de la trama ya vienen dadas desde el primer acto, donde aparecen casi todos. Recordemos que ya se ha señalado la posibilidad de que Rojas fuera un judío converso (Severin, 13-14), muchos de los cuales estaban familiarizados con la alquimia y la cábala. ¿Lo fue también el misterioso autor que originó el relato? El propio Rojas nos da una pista. En la carta incluida al principio de la obra, Rojas afirma que aunque el texto descubierto no contiene la firma de su autor, «algunos dicen, fue Juan de Mena, e según otros, Rodrigo Cota» (70).

Vale recordar que Juan de Mena (1411-1456) fue un poeta cordobés pre-renacentista que estudió en la Universidad de Salamanca, la misma institución donde Rojas cursó sus estudios de Leyes. Entre sus obras se destaca el poema alegórico *Laberinto de Fortuna*, en cuyo argumento aparecen abundantes figuras mitológicas con una enorme carga alegórica. Varias fuentes señalan el probable origen judeoconverso del autor. Por su parte Rodrigo Cota fue un poeta toledano (siglo xv) de origen judío, incluido en alguna monografía sobre la literatura de los conversos de la España medieval (Kaplan). Así, pues, las tres únicas fuentes vinculadas al texto —Rojas, Mena y Cota— apuntan a una conexión hebrea. Y aunque nunca sabremos qué parámetros conscientes o no-conscientes siguió el primer autor para bautizar a sus personajes, no sería descabellado suponer —dados estos vínculos autorales en los que insiste Rojas— que podríamos realizar una lectura esotérica de los nombres que se hallan en el texto, inspirada en los mecanismos de la cábala hebrea. Es significativo que el acróstico —uno de los recursos más socorridos de la cábala para ocultar y/o jugar con el significado de los nombres— haya sido empleado por Rojas en los versos que aparecen al principio de la obra. Señalemos también que investigadores como Henk De Vries, citado por Severin, «llega a interpretar toda la obra como un enorme acróstico» (xxi, n. 33). No nos parece arriesgado conjeturar que alguien versado en literatura clásica, y posiblemente familiarizado con los textos alquímicos, decidiera incluir —quizás a un nivel no-consciente— nombres que proyectan asociaciones simbólicas sobre sus personajes. Recordemos que la alquimia se caracteriza por un lenguaje en clave, que oculta el significado de los procesos.

El primer indicio proviene del nombre de Calisto —adjudicado a un personaje masculino—, que significa «de gran belleza». Aunque el mancebo queda retratado como de «gentil disposición» (Rojas, Prólogo 82), de «hermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerza, ligereza» (i, 99), el significado de ese nombre no cumple ninguna función significativa. Según Cherchi, «su belleza se queda como un atributo vacío en la obra por cuanto no contribuye en nada a la acción: al contrario, sabemos que la conquista del amor de Melibea la debe no a su belleza sino a la mediación de Celestina» (82). Aunque la afirmación de Cherchi pudiera parecer demasiado absoluta, pues Melibea parece sentir una atracción previa hacia Calisto, lo cierto es que Rojas no insiste en la fisonomía del joven como elemento determinante de su conquista. En otras palabras, Calisto nunca se vale de su atractivo físico para conquistar a Melibea, sino que usa la mano interventora de Celestina.

Quizás, pues, habría que desechar esta primera lectura etimológica para continuar indagando en el verdadero propósito del nombre. Buscando en fuentes mitológicas, descubrimos que Calisto es el nombre de una de las ninfas favoritas de la diosa Artemisa. Resulta bastante extraña la

idea de adjudicar un nombre femenino a un personaje masculino, especialmente teniendo en cuenta que los lectores potenciales del texto reconocerían de inmediato la incongruencia. Según el mito, Zeus adoptó la figura de Artemisa para hacerle el amor (o violar, según otras versiones) a Calisto, quien quedó embarazada del futuro Arcas. Cuando Artemisa —diosa extremadamente celosa de la virginidad de su séquito— descubrió el embarazo de Calisto, la expulsó de su compañía. Hera, esposa oficial de Zeus, que perseguía incansablemente a las amantes de su adúltero marido, también se vengó de esa infidelidad transformando en osa a la desdichada joven. Años después, Zeus la arrebató de la tierra junto con su hijo Arcas (nombre etimológicamente vinculado a Arktos, que significa «oso»), en el instante en que éste, convertido ya en un joven cazador, se aprestaba a matarla. Zeus transformó al joven en oso, y lo colocó junto a su madre en el cielo, donde ambos forman las constelaciones de la Osa Mayor y la Osa Menor. Despechada, Hera pidió a Tetis, esposa de Océano, que jamás permitiera que estas constelaciones pudieran acercarse a sus aguas para buscar refugio en ellas (Noël 280, Commelin 87-88). El significado que encierra esto para nuestra tragicomedia es algo que veremos más adelante.

Según la percepción jungiana, todo animal asociado a la personalidad del hombre es una especie de código simbólico que «representa la psiquis no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente» (Cirlot 73). Durante el proceso alquímico, se le da el nombre de «oso» a la *nigredo* o primera etapa de la metamorfosis alquímica. La *nigredo* es la fase correspondiente al color negro, cuando la materia se encuentra en estado bruto y sin purificar. Es la etapa de la putrefacción o fermentación. Para Jung, esta *nigredo* (o negrura) representaba el momento de máxima desesperación como requisito previo a la iluminación espiritual, un estado que sólo se alcanza después de procedimientos muy complejos. En general, el oso puede ser considerado como un «símbolo del aspecto peligroso del inconsciente o como atributo del hombre cruel y primitivo» (Cirlot 344). Los lingüistas han concluido que el vocablo original proto-indoeuropeo de oso —*rkso o sus variantes— significa «destructor», según indica el término sánscrito equivalente «*rackshas*», que significa «daño» o «herida».

El análisis que realiza Enrique Baltanás parece corroborar el vínculo entre la personalidad de Calisto y la mitología asociada a su nombre. Para ese investigador, Calisto no es el amante «tierna y poéticamente enamorado» del que hablan otros autores. Ya desde la primera escena, revela sus lujuriosas intenciones hacia Melibea. Incluso si ese polémico inicio fuera un sueño, según han apuntado investigadores como Miguel Garci-Gómez y Ricardo Castells, los verdaderos propósitos del personaje resultarían mucho más reveladores, dado que el sueño es el estado mental que

abre la puerta al inconsciente y, por tanto, resulta un medio idóneo para que el instinto irrumpa con toda su fuerza.

Según apunta este autor, Calisto sólo quiere gozar del cuerpo de Melibea, y no pedirla en matrimonio. Las razones de su pretendido enamoramiento son harto carnales. Y «porque lo que busca es gozar del cuerpo de Melibea, recurre a la vieja alcahueta, y por eso no se le ocurre enviar a un familiar a pedir su mano» (Baltanás 6). Es por eso que el lector contemporáneo, engañado por el lenguaje que utiliza Calisto —quizás el único medio que conoce para expresar lo que siente, según señala Baltanás—, pudiera creer en su entusiasmo amoroso. Sin embargo, las intenciones del mancebo no confunden a sus congéneres:

...ni los criados de Calisto ni la vieja Celestina se engañan acerca de la naturaleza de la pasión que atormenta al joven [...] La pasión de Calisto no despierta admiración, simpatía, compasión o solidaridad a su alrededor, y no sólo porque criados y alcahueta pertenezcan a un mundo bajo social y moralmente, sino porque ninguno de ellos se engaña al respecto. Para ellos, desde luego, no se trata de amor noble y desinteresado, sino de lisa y llana apetencia sexual, llevada al extremo y singularizada en la sola persona de Melibea. (Baltanás 6-7)

A partir del momento en que Melibea accede a verlo en la intimidad, las acciones de Calisto contradicen sus galantes palabras y él se comporta con bastante rudeza. Cuando Melibea se dispone a entregarse y le pide a su criada Lucrecia que se retire, Calisto interviene con una insólita salida: «¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria» (xiv, 285). Baltanás hace notar, con toda razón que «este comportamiento exhibicionista, y si se quiere, brutal, es lo más alejado del amor cortés que quepa imaginar. No hay rastro alguno de delicadeza en el comportamiento de Calisto precisamente en el momento en que éste va a arrebatar a la doncella ‘el mayor don que la natura me ha dado’».

La actuación de Calisto como paradigma del amante cortés deja tanto que desear que ha sido notada por varios autores. Dorothy S. Severin ha planteado que «a través de Calisto, el autor estaría criticando al amante cortés —ya sea en su papel trágico, ya sea en el paródico» (24). Otros son más incisivos. Baltanás opina que, debido a su posición social, Calisto es un caballero que asume los refinamientos de su clase, contaminado por las nuevas teorías sobre el amor. Sólo por eso, su deseo «no puede conformarse con rameras y mujeres de baja estofa, como sus criados. Necesita a alguien más poético, que sepa cantar y tañer instrumentos, ataviada de ricos vestidos, perfumada de olorosos perfumes, fina de gestos y ademanes, alguien que sea una verdadera dama, equiparable a él» (15).

Abrumado por este nuevo concepto del amor que va emergiendo, pero quizás aturdido aún por la visión medieval según la cual «una cosa era el sexo, otra el amor, y otra el matrimonio» (Baltanás 15), el joven no reacciona adecuadamente a los reclamos de su instinto. «Calisto —y éste es su drama— no es consciente de la verdadera naturaleza de sus sentimientos. Confundiendo sentimientos elevados con bajas pasiones, lo que hace en realidad es dorar y poetizar sus impulsos sexuales, que son los que lo mueven, y que nunca se transforman en verdadero amor» (Baltanás 15). De este modo, el deseo sexual de Calisto, disfrazado de solicitud amorosa, se convertirá en la torpe y desmañada ejecución de una satisfacción instintiva.

Aunque el joven intenta sublimar sus instintos a través de requerimientos caballerescos y socialmente aceptados, para él resulta demasiado prematuro asimilar esa mezcla. Faltará algún tiempo para que Occidente logre integrar saludablemente estos conceptos del amor y el sexo. Y si a primera vista las intenciones de Calisto no son evidentes, porque se encuentran camufladas tras el suntuoso bosque de frases caballerescas, su verdadero apetito continúa allí, oculto, del mismo modo que el instinto animal se oculta tras el simbolismo mitológico de su nombre. En esa imagen del oso, asociada a la leyenda del nombre, subyace ese «hombre cruel y primitivo» que se alza, como la proverbial sombra jungiana, en el trasfondo psicológico del personaje. Así, pues, detrás de la fraseología elegante «del erótico egoísta Calisto» (Severin 26), sólo hay un puro y descarnado deseo sexual. En este sentido podemos reconocerlo como la parodia del amante cortés, casi una figura satírica dentro de esta tragico-media.

Frailty, Thy Name is Woman

Melibeia, por el contrario, resulta un personaje verdaderamente trágico. Para Severin, nos hallamos ante lo que parece ser el «retrato, bastante convincente, de una joven que se enamora locamente, hasta la pérdida» (34). Incluso la etimología de su propio nombre es una alegoría de su condición femenina. Cherchi piensa que «el sentido de su nombre es transparente», gracias a la asociación con el pastor Melibeo de las *Églogas* virgilianas, y afirma que éste significa «de la voz melosa, dulce» (Cherchi 82). Para apoyar su tesis sobre ese vínculo, menciona el hecho de que la joven «canta por lo menos una vez en la obra» (Cherchi 82). Sin embargo, también reconoce que sólo canta mientras espera: «... es decir, en un momento de inacción. Su voz, como la belleza de Calisto, no determina de ninguna forma la acción de la obra. Al contrario, cuando Calisto llega y le ruega que siga cantando, ella rehúsa diciendo: ‘¿Por qué me dejabas echar palabras sin seso al aire, con mi ronca voz de cisne?’» (Cherchi 83). Meli-

bea tampoco canta cuando, al premeditar su suicidio en lo alto de la torre, pide a su padre que le traiga algún instrumento. «Las últimas palabras y el último acto de Melibea contradicen, pues, los atributos que su nombre indica» (Cherchi 83). En este caso, como en el de Calisto, Cherchi no logra encontrar razón alguna que justifique la presencia de su nombre.

Pero hay otra raíz etimológica que nos remite, una vez más, a la simbología del mito. Melibea proviene del griego *mely*: «ocuparse, cuidar de», y de *bois*: «buey», es decir, Meliboios significa «que cuida de los bueyes» (Tibón 167). De ahí que el pastor en las *Églogas* de Virgilio haya tenido ese nombre. También se llama así una ninfa, hija de Océano y Tetis, que habitaba en las aguas.

¿Qué puede decirnos esta doble referencia? En primer término, recuérdese que la doncella Calisto, una vez transformada en osa y convertida en constelación, no puede —por decreto divino— volver a acercarse al océano: el lugar donde habita la Melibea mitológica, hija del dios de las aguas. Desde un principio, la raíz mitológica de ambos nombres parece señalar la imposibilidad de que ambos jóvenes permanezcan juntos. Regresando a la etimología pastoril del nombre Melibea («que cuida de los bueyes»), debemos recordar que el buey siempre fue considerado en Grecia y Roma como atributo de la agricultura y de los fundamentos iniciales. Cirlot apunta que «en el *Hortus Deliciarum*, de Herrade de Landsberg, el carro de la luna es tirado por bueyes, lo que precisa el carácter feminizado del animal» y también que «en la emblemática medieval aparece con el citado significado de paciencia y sumisión o espíritu de sacrificio» (104). Si extendiéramos su significado al toro —o buey no castrado—, el animal posee una cualidad fuertemente vinculada a la feminidad, pues aparece como «símbolo de la tierra, de la madre y del principio húmedo» (Cirlot 445). Aunque luego el toro llegó a formar parte del culto mitraico o solar, ello sólo se debió a que el culto lunar —originalmente perteneciente al buey/toro del período agrícola de la civilización— fue vencido por el culto solar, que se apropió del símbolo. Pero el toro continúa siendo símbolo de la Luna «con la que se identifica morfológicamente por los cuernos y el creciente» (Cirlot 445). Por ello mantiene su carácter femenino. De ese modo, la imagen lunar de Melibea —vinculada a la feminidad paciente y reposada del buey— aparece como antípoda del joven Calisto, asociado al instinto infrahumano del oso mitológico. Esa diferencia marca el carácter y posterior destino de ambos amantes.

La muerte accidental de Calisto es una metáfora: la conclusión inevitable de ese instinto ciego que, al impedirle distinguir con claridad sus deseos, lo precipita a una caída fatal. Resulta, hasta cierto punto, una muerte tan grotesca como las pretensiones caballerescas con que el personaje disfraza su lujuria. En cambio, la muerte de Melibea es completamente premeditada y planificada. Ella es la joven instruida que ha logrado desarrollar ideas propias, según le explica a su padre antes de morir, «coligidas

y sacadas de aquellos antiguos libros que [tú], por más aclarar mi ingenio, me mandavas leer» (xx, 334). Esta «encerrada donzella» no ha permanecido tantos años en el hogar paterno, leyendo y ejercitando su imaginación por gusto.

Melibea ha alcanzado un estadio intelectual superior al de Calisto. Por eso es capaz de enamorarse, en el sentido moderno del término. La muchacha no disfraza su pasión con las frases bucólicas de su pretendiente. Claramente se refiere a su «amoroso desseo» (x, 238), una frase reveladora donde muestra que el amor y el sexo son conceptos que ella ha logrado fundir congruentemente. Y aunque ha tratado de guardar las formas, su espíritu «rechaza los modelos de comportamiento sexual de la época» (xx, n. 10), según hace notar Severin. Sin embargo, es de esperar que su sensibilidad, unida quizás a su prolongada doncellez, haya alimentado una «terrible pasión» (x, 238) que más tarde no la dejará sobrevivir la muerte de su amado. La convencional imagen de la fragilidad femenina encuentra en Melibea uno de sus paradigmas. No obstante, se trata de una fragilidad rebelde que protesta por el orden imperante: «¡O género femíneo, encogido y frágil! ;por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones?» (x, 239).

Esta es la gran diferencia entre Calisto y Melibea. Calisto profesa su deseo camuflándolo detrás de un lenguaje amoroso, mientras que Melibea profesa su amor aceptando la presencia del deseo. Como ha notado Baltanás:

La muerte voluntaria de Melibea confirma su entrega absoluta al amor; la de Calisto, accidental y algo ridícula, lo muestra definitivamente como esclavo de lo azaroso y efímero, de lo superficial y exterior. Su muerte no nos dice nada; o, mejor dicho, nos dice casi todo sobre ese casi nada —puro y simple desseo, si bien extremoso— que es Calisto. Melibea es humanamente superior a Calisto. Las respectivas muertes de ambos amantes ponen a cada uno en su lugar. (12)

Así, pues, Calisto —el mancebo con nombre femenino— y Melibea —la donzella con nombre de pastor— revelan, a través del género y la raíz de sus respectivos nombres, una naturaleza opuesta a la que pudiera evidenciar una primera ojeada. Calisto, la osa de carácter instintivo y salvaje, es un personaje frívolo y alocado por su ciego sometimiento ante el instinto; Melibea, el buey lunar de apariencia frágil y femenina, ha alcanzado una emotividad que supera las convenciones medievales y que la capacita para tomar decisiones osadas y racionales. Existe, sin duda, una creatividad homoespacial en la concepción de ambos nombres. En cada

uno de ellos encontramos elementos opuestos que, al fundirse, logran enriquecer el retrato psicológico de sus dueños.

Vale destacar la coherencia psicológica arquetípica entre el *ánima* femenina de Calisto —cuya exaltada emotividad cuaja perfectamente en el símbolo de una osa— y el *ánimus* masculino de Melibea —encerrado en el símbolo del pastor «que cuida de los bueyes»— de fría y calculada racionalidad. No deja de resultar curioso que, cuatro siglos más tarde, Jung calificara al *ánimus* como el «pastor anímico» de la mujer (Jung, *Aión* 29). La riqueza conceptual de ambos personajes le debe mucho a este concertado equilibrio de elementos contrarios, surgido quizás del vínculo sutil que establece todo autor con las fuentes de la psiquis donde yacen los arquetipos del subconsciente colectivo.

Ahora bien, no debemos olvidar que el final de ambos personajes se produce por la intervención de un tercer elemento, sin cuya mediación no se habrían dado las condiciones para la reacción final. Este desenlace revelador, al cual se precipitarán las naturalezas disímiles de sus protagonistas, proviene de un ingrediente supremo que, al igual que ocurre con la obra alquímica, termina por producir —según el procedimiento *Solve et Coagula*— la *coincidentia oppositorum*: la fusión de los contrarios. Ese ingrediente supremo, que completa la fórmula alquímica de Rojas, es un tercer personaje que es también la antítesis de su nombre.

This thing of darkness...

La intervención de Celestina es el componente que sellará el destino de varios personajes en la obra, incluyendo los protagónicos. Su importancia es fundamental en el desarrollo y desenlace de la trama. No por casualidad el texto, cuyo título original era *La tragicomedia de Calisto y Melibea*, terminó por convertirse en *La Celestina*. Pero la magnitud del personaje va más allá de su intervención catalizadora.

Los nombres en esta obra son una «microversión de lo que ocurre en el macrotexto» (Cherchi 88), como ya hemos visto al analizar la etimología de Calisto y Melibea. En el caso específico de Celestina, el examen de su nombre no es menos revelador, conduciéndonos incluso a alegorías y conexiones de potencia arquetípica. Celestina proviene del latín *caelestis* (celeste), un adjetivo que evoca «mundos celestiales, angélicos, puros, es decir, todo lo contrario de lo que la alcahueta es» (Cherchi 84). Celeste fue también una deidad de los fenicios y los cartagineses, que los griegos llamaban Urania, y que tenía el sobrenombre de Reina o Fortuna del Cielo (Noël, 314-15). Hagamos un paréntesis para recordar que Juan de Mena, a quien el propio Rojas propone como uno de los dos posibles padres de su obra, es el autor del poema alegórico *Laberinto de Fortuna*, un

texto hartamente conocido por Rojas, a juzgar por sus numerosas alusiones al mismo, anotadas por investigadores como Julio Cejador y Frauca que lo considera un admirador del poeta cordobés.

Por otra parte, «Fortuna del Cielo», sobrenombre de la diosa Celeste, nos remite a la idea de la lectura astrológica que revela los destinos humanos. Existen vínculos entre la astrología, la alquimia y la cábala; algo que debió de influir en el proceso creativo de un autor judeoconverso de la época, aunque fuera de manera no-consciente. No profundizaremos más en este aspecto, pero vale la pena señalar que, si intentáramos la asociación del vocablo «celeste» por la vía astrológica, también llegaríamos al mismo resultado: Celeste o Celestial → Astros → Destino.

Además del nombre, existen otras claves que identifican la figura de Celestina con la fortuna y/o el destino. Por boca de la misma Celestina sabemos que ella siempre lleva su hilado (atributo del destino) como pretexto para entrar a las casas: «Aquí llevo un poco de hilado en esta mi faltriquera, con otros aparejos que conmigo siempre traygo para tener causa de entrar donde mucho no só conocida la primera vez» (III, 145). Si repasamos el mito, la diosa Destino tenía bajo sus órdenes a las tres Parcas—Cloto («hilar»), Laquesis («suerte») y Átropos («inflexible»)—cuya tarea consistía en tejer, tensar y cortar el hilo de la vida. La alegoría se extiende aún más porque ese hilado (o destino), con el que entra a casa de Melibea, ha quedado maldito tras un ritual de magia negra en el que la alcahueta establece un pacto con Plutón (III, 147-48), el dios del mundo infernal. Si aceptamos el vínculo simbólico de Celestina con el destino, puede hacerse una lectura bastante significativa sobre la sucesión de acontecimientos que se desencadenan después que Melibea acepta el hilado diabólico.

Existe otro detalle de esa alegoría que se encuentra reflejado en la obra. Para simbolizar la inevitabilidad del destino, los antiguos lo representaban «por medio de una rueda fija con una *cadena*» (Noël 435). Y recuérdese que Calisto le regala a Celestina una cadena, a modo de pago, cuya presunta pérdida, que parece encubrir una negación a compartirla con Sempronio y Pármeneo, provoca su propia muerte y, más tarde por concatenación, la muerte de éstos. Visto de ese modo, resulta una ironía—bien apropiada para una tragicomedia—que este objeto marque el destino inevitable de su poseedora y de quienes la anhelaban.

Sin embargo, Celestina representa algo más que una figura de predestinación. Existe un vínculo entre este personaje y la simbología de la Madre. A lo largo de la obra, la llaman así todos aquellos con quienes ella se relaciona para asuntos amorosos. La primera vez que un personaje se dirige a ella es Sempronio, quien la llama «madre bendita» (I, 104). Calisto se refiere a ella como «*la madre*» (I, 117). Este uso del artículo «*la*» para acompañar al vocablo «*madre*», en un momento tan temprano de la obra, parece establecer una identificación genérica con la figura materna.

Posiblemente la clave definitiva para esta caracterización quede registrada desde el primer acto, cuando Pármeno, al dolerse de la locura amorosa de su amo, que se postra lleno de adoración ante la Celestina, dice: «¡O Calisto desventurado, abatido, ciego! Y en tierra está adorando a la más antigua [y] puta tierra, que fregaron sus espaldas en todos los burdeles» (I, 116). La frase «puta tierra» apenas deja dudas sobre la identificación del personaje con el más universal de los arquetipos maternos. Y la asociación avanza así: Celestina → Madre → Madre Tierra.

No importa que Celestina aparezca como el lado oscuro de la maternidad. Como apuntara Jung, «todos estos símbolos pueden tener un sentido positivo, favorable, o un sentido negativo, nefasto» (*Arquetipos* 75). Celestina, obviamente, se adscribe al segundo grupo. Su intervención en el destino de los personajes —que se facilita ante la ausencia de una figura materna positiva— sienta las bases para la tragedia. Para James E. Burke, los finales trágicos de los personajes son resultado del metafórico «mal de la madre» centrado en Celestina, quien personifica todo lo opuesto a lo que implicaría una maternidad positiva (114). El «mal de madre» es un padecimiento que siguen tratando las curanderas del territorio español conocido como Castilla-La Mancha. La «madre» es la matriz o útero. «Se pensaba que el útero, es decir, la madre, de donde viene el mal, era capaz de conmoción y de él procedían los casos de histerismo, pues se suponía que dejaba su sitio natural y vagaba por donde quería, causando un agudo proceso histérico» (Blázquez 190).

Cuando Burke, quien cita diversas fuentes médicas dedicadas a estudiar el fenómeno, identifica a Celestina con el «mal de madre», establece también una correlación arquetípica importante. Celestina ofrece algunos remedios contra ese mal que sufre Areúsa, incluyendo una serie de sustancias con olores fuertes, lo cual «is completely in accord with the advice of ancient physicians, who believed that strong odors, both pleasant and unpleasant, could be effective in relieving symptoms» (Burke 112). Celestina sabe también que el remedio más eficaz contra ese padecimiento es el sexo y la maternidad. Pero cuando Areúsa, tras una noche de relaciones sexuales con Pármeno, se queja de que aún no se ha librado de su «mal de la madre» (VIII, 211), el investigador cree reconocer en ello la maternidad negativa que representa Celestina: «Areúsa's 'wandering womb' serves as a symbol, which demonstrates the failure of affirmative maternal functions in *Celestina*» (Burke 114).

Al analizar el arquetipo de la Madre, Jung formula la existencia de dos aspectos opuestos: la *madre amante* y la *madre terrible* (*Arquetipos* 76). Cabe destacar también que, para él, la diosa del destino es un aspecto ambivalente de la figura materna, en tanto que la bruja es uno de los aspectos nefastos (*Arquetipos* 75). Ambas figuras se encuentran vinculadas al personaje que nos ocupa. En el primer caso, Celestina cumple cabalmente su papel de interceder entre los amantes, aunque esa intervención termina

trágicamente. Ése sería su aspecto ambivalente. Pero también existe su identificación como bruja (recuérdese el ritual de magia negra del tercer acto): un aspecto negativo del arquetipo. Además, Celestina es llamada «vieja barbuda» (I, 103), «barbuda» (III, 138) y «desvergonzada barbuda» (IV, 161), en lo que parece una alegoría física a la tradicional bruja, que suele ser una vieja con vellos en el mentón. Por extensión, esta barba también podría ser una alusión al macho cabrío del aquelarre y al propio demonio.

Los personajes aceptan a Celestina como la figura materna nominal. Piden su ayuda, y la mujer, ciertamente, se las brinda. Pero, de un modo u otro, eso termina por destruirlos: «Far from being a positive mother figure who secures the well-being of her children in both physical and metaphysical terms, the old woman initiates a course of action which brings ruin and destruction to those who have been foolish enough to seek metaphorical shelter under her mantle» (Burke 113-14). Y esa destrucción es la que confirma el arquetipo de la *madre terrible* a la que todos habían acudido en busca de ayuda y cuya intervención los conduce a la ruina.

Celestina logra usurpar el papel de Madre ante Melibea porque su contrapartida, Alisa, la madre biológica de la muchacha, desaparece en los momentos más importantes: desde que la alcahueta aparece por primera vez, en su casa, hasta los instantes previos al suicidio de Melibea. «Tu madre está sin seso en oír tu mal; no pudo venir a verte de turbada» (XX, 330), dice Pleberio para explicar su ausencia en un instante crucial de la trama, cuando quizás un oportuno apoyo habría cambiado el ánimo y el destino de la muchacha. Pero Alisa nunca llega y, por tanto, no llega a convertirse en esa figura materna que hubiera podido contrarrestar el lado oscuro del arquetipo representado por Celestina.

Una variación interesante del aspecto de la *madre terrible* es el avatar de la diosa como *madre devoradora*, que los celtas representaron tan bien en la terrible Sheela-na-gig, una diosa que «ofrece la fantasía de excesos sexuales sin límite», pero que, a la vez, y curiosamente, «es recuerdo cómico [sic] de nuestros orígenes» (Sharkley 8). La estatuaría celta representa a la diosa Sheela-na-gig con un rostro de facciones cadavéricas y una enorme vulva que se abre desmesuradamente. Para Sharkley, «tales figuras, que expresan el misterio íntimo y conmovedor del nacimiento y simbolizan el momento en que la placenta se separa y nace una nueva vida, indican el profundo significado que acompaña el humor grotesco de algunos cuentos celtas» (8). Se trata de un humor incomprensible para la mentalidad actual, presente en muchas obras escritas o plásticas de la antigüedad:

Evidentemente, los gustos acerca de la comedia han cambiado en estos últimos cinco siglos y lo que entonces era entretenido, o divertidísimo, puede parecer hoy

cruel y, a veces, inaguantable, razón por la cual necesitamos notas a pie de página que nos expliquen los chistes. Indudablemente hay mucha crueldad en el humor de *La Celestina*. (Severin 23)

Ese humor primitivo y oscuro revela la presencia de la diosa arquetípica que, como Celestina, evoca la figura de la madre, aunque —en este caso— se trate de una madre destinada a devorar a sus propios hijos.

Al igual que ocurre con Calisto y Melibea, Celestina también lleva un sino contradictorio. La caracterización homoespacial contenida en su propio nombre representa el destino fatídico que aguarda a todos los que se arriman a su sombra y, en una doble ironía final de la tragicomedia, a la propia Celestina. Aunque encarna a la diosa Destino, ella misma es la primera en caer bajo la ineludible fatalidad del hado... lo cual nos recuerda el axioma mitológico de que ni siquiera los dioses son invulnerables al hilado de las Parcas. El doble simbolismo de Celestina —como destino y como madre terrible/devoradora— sirve de caja de resonancia que amplía su retrato psicológico y canaliza el desenlace de la trinidad protagonista donde ella está incluida. Su papel surge de las asociaciones implícitas en su nombre, igual que ocurre con Calisto y Melibea, cuyos nombres también contienen una duplicidad homoespacial: lo masculino instintivo *versus* lo femenino racional.

En cada caso, las asociaciones etimológicas parecen resumir las debilidades y, por ende, los peligros que acechan a sus correspondientes naturalezas. No es de extrañar que todos sigan una ruta predestinada por esos nombres. Este es el patrón que siguen también los cuentos de hadas, extensamente estudiados por Marie-Louise von Franz, para quien los destinos de los héroes y heroínas arquetípicos son expresiones de las dificultades y los peligros que nos suministra la naturaleza (VIII).

No sabemos si Fernando de Rojas fue consciente del significado oculto de esos nombres, pero las asociaciones arquetípicas encerradas en ellos parecen haber dirigido las acciones de sus personajes hasta el final. El vínculo judeoconverso del autor pudo influir notablemente en la asimilación de las alegorías y los símbolos culturales inscritos en esa onomástica. De cualquier modo, parecería como si la conducta y el trágico fin de la trinidad protagonista —determinados por la «biografía» mítica contenida en sus nombres— hubiera sido respetado por Rojas de manera no-consciente, siguiendo los tortuosos engranajes por los que atraviesa todo proceso creativo. Es posible que en este mecanismo de camuflaje y develación de conceptos arquetípicos —que todo lector realiza intuitivamente— radique uno de los motivos por los cuales *La Celestina* sigue alimentando nuestra avidez por revalorarla e interpretarla, una y otra vez, como un trágico cuento de hadas para adultos, contradictorio e infinito.

Obras citadas

- BALTANÁS, Enrique. «El matrimonio imposible de Calisto y Melibea (notas a un enigma)». *Lemir: Revista Electrónica sobre Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 5 (2001): sin paginación. (<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista5/Calisto/Calisto.htm>)
- BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan. *Castilla-La Mancha: magia, superstición y leyenda*. León: Everest, 1991.
- BURKE, James E. «The *Mal de Madre* and the Failure of Maternal Influence in *Celestina*». *Celestinesca* 17.2 (1993): 111-28.
- CASTELLS, Ricardo. «La primera escena de La Celestina: análisis y documentación del sueño de Calisto». (<http://aaswebsv.aas.duke.edu/celestina/Celestina/ensa/escena1-Castells.htm>).
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio. Introducción. *La Celestina*, por Fernando de Rojas. Ed. Julio Cejador y Frauca. Madrid: La Lectura, 1913.
- CHAVIANO, Daína. «Science Fiction and Fantastic Literature as Realms of Freedom». *Journal for the Fantastic in the Arts* 1.15 (2004): 4-19.
- CHERCHI, Paolo. «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil». *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*. Ed. Rafael Beltrán y José Luis Canet. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 1997. 77-90.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985.
- COMMELIN, P. *Nueva mitología griega y romana*. México: Divulgación, 1955.
- GARCÍ-GÓMEZ, Miguel. «El sueño de Calisto». *Celestinesca* 9.1 (1985): 11-22.
- JUNG, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1991.
- . *Aión. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona: Paidós, 1976.
- KAPLAN, Gregory B. *The Evolution of Converso Literature: the Writings of the Converted Jews of Medieval Spain*. Gainesville: UP of Florida, 2002.
- NOËL, J. E. M. *Diccionario de mitología universal*. Barcelona: Edicomunicación, 1987.
- TIBÓN, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1987.
- ROTHENBERG, Albert. *Creativity and Madness*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990.
- SEVERIN, Dorothy S. Introducción. *La Celestina*. Fernando de Rojas. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1987.
- VON FRANZ, Marie-Louise. *The Interpretation of Fairy Tales*. Boston: Shambhala, 1996.
- WARD, Trent, et al. *The Cambridge History of English and American Literature*. Vol. 8. New York: G.P. Putnam's Sons, 1907-21.

CHAVIANO, Daína, «Símbolos y arquetipos en la trinidad protagonista de *La Celestina*», *Celestinesca* 30 (2006), pp. 9-25.

RESUMEN

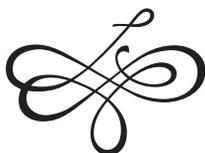
En el trabajo se examinan las asociaciones arquetípicas que subyacen en los nombres Calisto, Melibea y Celestina, los tres personajes principales de la obra de Rojas. Es probable que los arquetipos ocultos en sus nombres sean mecanismos no-conscientes que servirían para explicar sus retratos psicológicos. También se analiza la presencia de símbolos y arquetipos asociados a ellos, así como diversas conexiones mítico-alegóricas, para mostrar cómo esos nombres determinan sus personalidades y anuncian el trágico final de la obra.

PALABRAS CLAVE: Celestina, Melibea, Calisto, arquetipo, alegoría, símbolo, onomástica, onomástico, Jung, subconsciente, mitología, madre, mitológico, cábala alquimia, destino, fortuna, ánimo, ánima, luna, lunar, bruja, celta.

ABSTRACT

This paper analyses the archetypal associations lying behind the three main characters names of de Rojas' work: Calisto, Melibea and Celestina. The archetypes hidden in their names may function as non-conscious mechanisms that would explain their psychological profiles. In exploring the symbology associated to those names, together with their mythical and allegorical connections, it is possible to explain their personalities and to foresee their tragic destinies.

KEY WORDS: Celestina, Melibea, Calisto, archetype, allegory, symbol, onomastic, onomastics, Jung, subconscious, mythology, mother, mythological, kabala, alchemy, destiny, fortune, animus, anima, moon, lunar, witch, celt, celtic.





Celestina – a Spanish Novel on the East German Stage before and after German Reunification

Gabriele Eckart
Southeast Missouri State University

Fernando de Rojas' novel in dialogue *Celestina* (1499) tells the story of the unfortunate lover Calisto who employs the services of the old crone Celestina in order to enjoy the favors of the beautiful Melibea. This famous Spanish story about love, sex, greed and intrigue has been adapted for the stage many times during the last five hundred years, all over Europe. In the following, I will compare two adaptations by East German authors, one written before and one after the fall of the Berlin Wall in 1989. Both adaptations, while clearly connected to Fernando de Rojas' text, change the story line in different ways that reflect the very different contexts in which they were written. While Mickel's adaptation of *Celestina* (1974) includes scenes about the Inquisition and concrete allusions to life in the GDR to hint at the fact that people were constantly under surveillance by the state police, Wekwerth's adaptation (2002) clearly criticizes the changes that capitalism brought about in this part of the world after the collapse of the GDR. While most East Germans had greeted the German reunification enthusiastically, Wekwerth stated skeptically about this event: «Se habla de 'democratización' cuando se asalta a un país y se restaura el capitalismo» («Teatro de Brecht. ¿Una respuesta a nuestro tiempo?» 4) In order to reach his goal of political criticism, Wekwerth in his adaptation refers to plays by Bertolt Brecht and uses strategies of his epic theater.

Fernando de Rojas' text, at first glance, seems to be a warning about procuresses and corrupt servants. Calisto, a rich young man who is in love with Melibea but cannot reach her, commits the error of trusting them. He must pay for this error with his life. Melibea, in desperation

about his death, jumps from a tower and dies also. During the seventeenth century, *Celestina* was censored in Spain; between 1633 and 1821 there was not one new edition (see Briesemeister 102). Very likely, the text caused offense due to the fact that Calisto in his infatuation raises Melibea to the position of God: «Sempronio: ¿Tú no eres cristiano? Calisto: ¿Yo? Melibea sí, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo» (Rojas 22). This heresy in the eyes of the Church and the figure of Calisto from whose fresh mouth it came seem to be the main reason for the GDR writer Karl Mickel's strong interest in de Rojas' tragicomedy. It permits him to insert two other protagonists into the text: an Inquisitor and his secretary, whose job it is to deal with cases of heresy. In the end of the play, it turns out that all intrigues in the text have not just been observed by these two protagonists, but planned. The death of Calisto, Melibea, and the others, according to Mickel, is the result of the work of the Inquisition. Due to this Orwell-like dimension, critics called Mickel's play «a parody on the perfect state» (Zingg). It goes without saying that because of this dimension, the author had problems with the East German censorship office that saw in Mickel's depiction of the Inquisition a criticism of the feared GDR State Police. Although performed on stage in Berlin in 1974—in a short time period of more political tolerance after the dismissal of party boss Walter Ulbricht—the text could not be published until 1980. East German critics and scholars clearly ignored it until 1985.

As Christoph Rodiek shows, the motif of the Inquisition is nothing new in German adaptations of Fernando de Rojas' text. However, in West German adaptations, this motif only served as a decorative touch to give the work local color, showing the Inquisition as being something specifically Spanish. By contrast, in Mickel's text, this motif becomes a «differenziert gestaltetes Mittel literarischer Erkenntnis» / («a distinctly formed means of literary realization») (160). Mickel's two scenes in which the Inquisitor and his secretary observe what is going on take place in front of the curtain. In contrast to all other scenes of the play in verse, these scenes are written in prose to highlight the action's bureaucratic nature. During the first scene, the secretary informs his supervisor about Calisto's heretical statement raising Melibea to the position of God as well as about a serious error committed by Sempronio, Calisto's servant. He was aware of his master's heresy, but did not denounce it to the police. The audience knows that nobody else had been present during Calisto's and Sempronio's conversation about Melibea; consequently, Calisto's house must have been bugged. With this change, the text becomes relevant to the situation in the GDR with the omnipresence of the state police in people's lives, when political conversations were avoided inside houses for fear of hidden microphones. Afterwards, the secretary asks the Inquisitor what steps he should take against Calisto and his servant. Surprisingly, the answer is: «Keine!» / («None!») (164) It turns out the Inquisitor knew that all

persons had so strongly internalized the Inquisition that—without being aware of it—they behaved as if they were programmed according to its rules. Therefore, it was not necessary to take any steps. A good example of this internalization is Sempronio's remark to Parmeno that they could play the «Inquisitionsspiel» / («game of Inquisition») with Celestina if she doesn't want to share the money with them:

Weißt du was: wir nehmen einen Strick
Binden Celestina an den Schemel
Und den Schemel rücken wir ans Feuer.
Inquisition. Und schleunigst teilt die ehrlich.
(Do you know that we will take a rope
And tie Celestina to the stool
And we will move the stool to the fire.
Inquisition. And at once she will share.) (179)

The second scene about the Inquisition is very short. The Inquisitor has Calisto's, Melibea's, Celestina's and her accomplices' files put away into the archive for dead people, although they are still alive at the time. It serves as final proof that the Inquisition indeed planned the deaths of all five protagonists.

To make sure the audience understands that his adaptation of *Celestina* refers to the context of the GDR, Mickel also plays with the double meaning of words that were typical for the language of party officials, the so-called *Parteichinesisch* / (*party Chinese*). An example is the expression «die Sache» / («cause» or «matter») when Sempronio asks Celestina: «Warst du in der Sache unterwegs?» / (Were you busy for *die Sache*?) (180). In Helga Königsdorf's novel *Im Schatten des Regenbogens*, for instance, the protagonist Alice recalls her joining the party with the following words:

Als ihr der Alte damals die Hand gedrückt hatte, erlebte sie einen Moment tiefer religiöser Hingabe. Sie spürte, dass es noch eine höhere Liebe gab als die Liebe zwischen Mann und Frau. Die Liebe *zur Sache*. Was das auch immer war. / (In those days when the old man shook her hand, she experienced a moment of deep religious devotion. She felt that there was a higher love than the love between a man and a woman, the love of *die Sache*. Whatever that was) (86, italics added by the author of this article).

For us today it is hard to imagine what political impudence Mickel showed by using a communist holy word «die Sache» in the context of Celestina's intrigues. The situation is the following: To make even more money with the «Sache,» Celestina has Pleberio, Melibea's father, informed about Calisto's sexual interest in his daughter. Pleberio pays

Celestina for this information and has his daughter put in a convent. Afterwards, Calisto —informed by Celestina's accomplices about this change of place— seduces Melibea in the convent's garden. With Sempronio's and Celestina's use of the expression «die Sache» in the context of their criminal intentions, the word becomes a dirty touch that probably reflects Mickel's dislike of this word. After all, Stalin's notorious purges against hundreds of thousands of his own comrades during the 1940s, in party meetings, had been justified by «die Sache».

As Rodiek points out, in order to highlight Calisto's «Erkenntnisprozess» / («process of discovery») (168) about the deficiencies of the society he lives in, Mickel changes Fernando de Rojas plot in another important way: Calisto, who did not consider a marriage with Melibea because of her mother's Moorish ancestors, finds letters according to which Parmeno, his servant and a murderer, is probably his half brother and he himself not of noble birth. This shocking discovery causes a deep identity crisis in Calisto and later, in Melibea's arms, a process of realization that «den Bewusstseinsstand postfeudaler Gesellschaftsformationen vorwegnimmt» / («anticipates the knowledge of post-feudal societies») (Rodiek 168). Calisto says:

Adel oder Pöbel
Spanier Mohr Indianer, Henker Hexe
Was miteinander Junge machen kann
Alles ist Eins.
Gott würfelt. Gott ist tot. Kein höhres Wesen
Ist, als der Mensch. / Und das sieht so aus.
Ich sehe nackte Affen, Melibea!
(Nobility or rabble
Spaniard Moor Indian, hangman witch
Who can make babies with each other
All are the same.
God is playing at dice. God is dead. No higher being
Exists than man. And it looks like that.
I see naked monkeys, Melibea!) (202-3)

After this heretical statement, Calisto —this is now clear to the audience who saw the members of the Holy Office in front of the curtain— must die. In his interpretation of Calisto's death, Rodiek states correctly: «Die Ausweglosigkeit eines neuen, aber von den soziohistorischen Möglichkeiten isolierten [...] individuellen Bewußtseins —diese Lektion will der Autor seinem Publikum vermitteln». / («The hopelessness of a new, but from the socio-historic possibilities isolated [...] individual consciousness —this lesson the author wants to teach the audience.») (169).

In Wekwerth's play, written three years after the fall of the Berlin Wall and two years after German reunification, the Inquisition's planning and

directing of what happens on the stage is missing. Instead of introducing the figures of the Inquisitor and his secretary, the author adds a fat priest to the ensemble of de Rojas' protagonists. The priest comes to *Celestina's* house to have sex with Elicia, a prostitute —a criticism of the hypocrisy of the Church. As is well known, the GDR was an atheist state. Although religion was not forbidden, its followers were treated unfavorably. German reunification also meant for the East Germans that state and church were united again with the consequence that people who confessed to be Christians had to pay church-rates. Wekwerth's introduction of the figure of the hypocritical priest is meant without doubt as a criticism of the recent institutionalizing of the Church in the East.

However, the major motif for Wekwerth's changes in the story line of Fernando de Rojas' text is the corrupting power of «totale Vermarktung» / («total marketing») (117) that came along with the introduction of capitalism in East Germany as a consequence of German reunification. With the figure of *Celestina* as designed by Fernando de Rojas, the author does not have to introduce new figures that represent capitalism into de Rojas ensemble. Ottavio di Camillo put it this way:

es ella [*Celestina*] la que lleva las cuentas, como un gran mercader florentino, utilizando la recién inventada 'partida doble' en que anota todas las niñas que nacen en la ciudad, y es ella la que va marcando el tiempo al ritmo de las campanadas del reloj y va midiendo las horas, como un newyorkino cualquiera, por la ganancia que puede realizar. (74)

Instead, Wekwerth intensifies all dialogues that concern money and invents new ones. In one instance, Parmeno, one of Calisto's servants, steals his master's sword and tries to sell it to *Celestina* —an incident that is missing in the Spanish original. *Celestina*, a master of theft on a bigger scale, refuses to buy the weapon: «Du bringst ihn sofort dem Eigentümer zurück. Diebesgut nehme ich nicht. [...] Bei mir gilt: Du sollst nicht stehlen. Jedenfalls wenn es sich nicht lohnt». / («You will return this to its rightful owner immediately. I do not take stolen things. [...] I believe in: Thou shall not steal. Or, at least when it is not worth the effort») (45). In the following scenes, Parmeno learns from her how to rob his master of things that are much more valuable than a sword.

To make sure that the audience really understands the relevance of his adaptation of *Celestina* to what had recently happened in Germany, Wekwerth has Sempronio say in the first act: «seit unser Ferdinand die schöne Isabella von Kastilien geheiratet hat, haben wir die Wiedervereinigung. Spanien ist wieder eins» / («Since Ferdinand married the beautiful Isabel from Castile, we have the reunification. Spain is one country again») (9)

—a direct hint at German reunification. Afterwards, Wekwerth goes into detail to describe this new time after having become one country:

Die Ausländer mußten raus, und dafür haben wir uns Granada genommen und diesen Muselman von Emir zum Teufel gejagt. Seitdem blühen Handel und Wandel. Und die Inquisition. Sie sorgt dafür, daß alle alles glauben und daß man genug Böse findet, um sie dort hinzuschicken, wo sie hingehören: Auf den Scheiterhaufen. Ja, wir leben in Gottes eigenem Land und alle reden von Aufschwung. / (The foreigners had to leave and for this reason we have taken over Granada and we have sent the Muslim from Emir to hell. Since then, life and commerce are flourishing. And the Inquisition. It makes sure that everyone believes everything and that enough evil ones are located to be sent where they belong: the stake. Indeed, we live in God's chosen land and everyone talks about progress.) (9)

This statement insinuates 1) that the rigid German policies against foreigners were the result of the fall of the Berlin Wall and 2) that the omnipresence of the secret police in East Germany was nothing but a result of the fall of the Wall and of German reunification. Both insinuations misrepresent historical facts:

1) Although it is true that foreigners, mainly Vietnamese, had to leave East Germany in 1992, the rigid policy against foreign asylum seekers who could not prove that they were persecuted in their home countries was German policy before this time. In addition, the GDR had welcomed the Vietnamese and people from other countries because its inefficient economy continuously suffered from a lack of workers. With German reunification and the shutdown or restoration of East German factories, this situation changed over night.

2) To highlight the omnipresence of the state police *after* German unification and to pretend that it did not exist before is ridiculous in light of the scandals that the opening of the GDR Stasi files caused right at the time when Wekwerth wrote this play. However, it is also possible that the mentioning of the Inquisition in Wekwerth's adaptation of *Celestina* refers to the West Germans who investigated Stasi archives to find evil East Germans and to condemn them. Given both interpretations, Wekwerth's adaptation of *Celestina* clearly criticizes Mickel's work so far as his representation of the Holy Office of the Inquisition is embedded in the context of the GDR and aims to criticize this totalitarian version of socialism. It must be mentioned that Wekwerth was the former president of the GDR's academy of arts —a position he had been given by the party. After German reunification, he lost this influential job. His text,

without doubt, is influenced by his bitterness about this loss and a proof that critics have been right to ask: «Frente al ‘esencialismo’ de ‘¿Qué es la *Celestina*?’, la razón hermenéutica enfrenta una cuestión mucho más exigente y reveladora: ‘¿Qué ha sido y es, para nosotros, la *Celestina*?’» / «Faced with the ‘essentialism’ of [the question] ‘What is *Celestina*?,’ the hermeneutic reason confronts a much more demanding and informative question: ‘What was and what is, for us, *Celestina*?’» (quoted from a student’s MA thesis in Snow 278). The fact is that for Karl Mickel in 1974 and for Manfred Wekwerth in 1992, Fernando de Rojas’ *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea* seems to consist of two completely different texts.

Nevertheless, both adaptations are convincing interpretations of *Celestina*. Reading Stephen Gilman’s analysis of the sociopolitical context in which Fernando de Rojas wrote *Celestina*, the similarity of both contexts, at that time and today, is amazing. As during Fernando de Rojas’ life in Spain at the end of the fifteenth century, when a radical change from the medieval to the early modern society took place, people today in East Germany experience the transition from a strictly stratified, semi-feudal society to a capitalist one with the brutal reign of the rules of the market. For readers unfamiliar with life in the former GDR, see Rudolf Bahro’s famous analysis *The Alternative in Eastern Europe* (1980). Bahro’s reasons for drawing a parallel between actually existing socialism in the GDR before the fall of the Iron Curtain and feudal societies are the following: «its bureaucratic-centralist organization of labor, its character as a stratified society, the marked impotence of the immediate producers, its relatively weak impulse towards raising productivity, its political-ideological organization as a quasi theocratic state» (13). Since the context of fast emerging capitalism is reflected in Fernando de Rojas’ text (see, for instance, *Celestina*’s obsession with increasing her income), Manfred Wekwerth’s interpretation that focuses on the word «money» is not at all too far-fetched. However, neither is Karl Mickel’s if we consider that his adaptation was written twenty-eight years before Wekwerth’s, meaning before the collapse of the GDR. In my opinion, Fernando de Rojas’ situation as *converso* during the time of the Inquisition is not without similarities with Mickel’s situation as a critical intellectual behind the Iron Curtain where the party trials and the surveillance by the state police gave an Inquisitional quality to life. Given this similarity, Gilman’s description of a critical mind at the end of the fifteenth century —«forced back on itself, unsure of its beliefs, pursued by the suspicion of countless watchers and spies, resentful, fearful» (178)— could fit for both Fernando de Rojas and Karl Mickel. Although we know little about the Spanish author’s feelings towards the Inquisition, Gilman showed that his father-in-law had been accused of secretly being a Jew —a fact that certainly influenced de Rojas’ perception of reality. Mickel, on the other hand, was attacked severely

by functionaries of the party for his poem «Der See» / «The Lake» in 1963. Hans Koch, for instance, director of the GDR's writers' organization, denounced the poem to be sick due to its ambiguity. The lines «See, schartige Schüssel, gefüllt mit Fischleibern / Du Anti-Himmel» / («Lake, chipped bowl, filled with bodies of fish / You Anti-Heaven») (Mickel 14-5), according to Koch, were incorrect from a social and historical point of view. As Ijoma Mangold showed in her interpretation of Mickel's poem:

Die amtliche Geschichtsphilosophie und eschatologische Fortschrittserzählung von der Befreiung des Subjekts verwandelte sich da zu einem unterirdisch-organischen Danse macabre, zu einer negativen Naturgeschichte, in der sich einzig Leid, Wunden und Schmerz [...] fortpflanzen.

(The official philosophy of history and eschatological narration of historic progress of the liberation of the subject was changed to a underground-organic Danse macabre, to a negative natural history, in which only suffering, wounds and pain are being reproduced.) (2)

After this attack «in der die orthodoxen Kritiker ihre Ignoranz und Engstirnigkeit unverhüllt zur Schau stellten» / («in which the orthodox critics showed openly their ignorance and narrow-mindedness») (Emmerich 233) and other acts of ideological disapproval (one had to do with an anthology of poetry *In diesem besseren Land* that Mickel and his friend, Adolf Endler, published in 1966), Mickel did not become a dissident writer who would publish critical books about life in the GDR illegally in the West, constantly running the risk of being arrested. Instead, he withdrew from public debates about literature into a close circle of equally critical-thinking friends that he called «Sächsische Dichterschule» / («Saxon School of Poets») — a kind of collective inner emigration.

Returning to Wekwerth's play, in addition to being an interesting representation of the bad feelings of a member of the GDR's elite about the fall of the Wall, his adaptation of *Celestina* is important for another reason. During the 1960s, the author had worked with Bertolt Brecht at the Berliner Ensemble; his adaptation of *Celestina* shows his master's influence in several instances. The following example reminds us of Brecht's *Three-Penny Opera* written and staged in 1928 when Brecht was beginning to explore Marxism. In this famous work, Brecht satirizes the bourgeois society of the Weimar Republic by praising the intelligence of the small criminals in their struggle for survival in a society that is ruled by the big criminals. Wekwerth's protagonist Celestina seems to be taken directly from Brecht's world of beggars, thieves, and prostitutes and is evidence that Joseph Thomas Snow's suspicion «that a collective secret admiration for [Celestina's] ability to outfox, outwit and out-manuever,

almost at her will, her social superiors has been an important ingredient of her longevity» (2000, 9). Like Jonathan Peachum, Brecht's king of beggars, she acts as an entrepreneur and «has the instincts of a contemporary market researcher» (Lazere 1). In act six, for instance, her accomplice Sempronio urges her to help Calisto to see Melibea immediately. After all, he paid for it more than generously. Celestina who wants even more money rejects this proposal with the following words: «Man zahlt nur für das, was man nicht hat. Und je länger es fehlt, desto größer der an sich unnatürliche Drang, Geld herzugeben». / («We only pay for what we do not have. And the longer we are lacking this the more we have the unnatural desire to pay money for it») (41). This is too much for Sempronio: «Ich finde, du gehst zu weit. Ich bin zwar nur ein kleiner Dieb, aber ich achte die Menschen, die ich bestehle». / («I think, you go too far. I am, to be sure, only a small thief, but do respect the people who I steal from») (41). Celestina answers: «Ich eben nicht, ich kenne sie. Ich gehe davon aus, daß es alles Gauner sind. So können sie mich nie enttäuschen». / («I do not because I know them. I assume that they are all crooks. This way, they cannot disappoint me») (41). After Sempronio's reply: «Dann will ich dir etwas sagen. Auch ich bin ein Gauner, aber ich bin ehrlich. Das bin ich». / («Then I will tell you something. I am a crook, too. But I am honest. This I am») (41), Celestina explains in a typical Brechtian manner her philosophy of life:

Ehrlich sind wir alle. Gaunerei ist die ehrlichste Art, sich der großen Gauner zu erwehren. Wenn du von den Wölfen nicht gefressen werden willst, musst du mit ihnen heulen, wie sollen sie sonst Vertrauen zu Dir haben. [...] Willst du nicht, dass man dir die Ohren abschneidet, musst du den andern übers Ohr hauen, das erwartet der sogar von dir. So schließt sich der Kreis der Gerechtigkeit und das schöne Sprichwort bewahrheitet sich: Ehrlich währt am längsten. / (We all are honest. Swindling is the most honest way to protect one against the big rogues. If you do not want to be killed by the wolves, you will have to join them howling. Otherwise, how should you gain their confidence? [...] If you do not want them to cut your ears off, you will have to cheat the other; in fact, you are expected to do just that. This is how the circle of fairness is completed: Honesty lasts the longest.) (41)

The fact that Celestina has to die anyway —as in the Spanish original, she is murdered by her own accomplices because she doesn't want to share the money received from Calisto— is due not to perfect planning by the Holy Office as in Mickel's adaptation, but rather it happens as a

result of the decline of morals in the market society. Wekwerth explains this in his notes following the text of the play:

Und da [Celestina] nicht aufhört, ihnen [ihren Freunden] lang und breit zu beweisen, daß große Zeiten auch groß sind, weil sich alles, Freundschaft eingeschlossen, zu Markte tragen läßt, fragen sie sich irgendwann, warum sie ihre Freundschaft zu Celestina nicht zu Markte tragen sollen. / (And because Celestina doesn't stop to prove to them [her friends] at great length that great times are also great because you can sell everything, friendship included, they ask themselves some time why they shouldn't sell their friendship with Celestina.) (Wekwerth 115)

In addition, Wekwerth uses elements of Brecht's epic theatre to destroy the audience's identification with the protagonists and to cause alienation. At the end, for instance, Pleberio, Melibea's father, addresses the audience with the following words:

An dieser Stelle, verehrtes Publikum, müssen wir die Tragikomödie um Calisto und Melibea abbrechen. Die Nachricht von den schrecklichen Ereignissen sprach sich noch in derselben Nacht herum, so daß die halbe Stadt zusammenlief. Das können wir mit unseren bescheiden Mitteln nicht darstellen. Auch müssen wir Sie um Nachsicht bitten, daß wir die Trauer nicht unbegrenzt ausdehnen können, da wir alle Kräfte zum Abbau der Dekoration brauchen. Wir sind ein kleines Theater. Und wenn die Toten nun wiederaufstehen müssen, behalten Sie sie und uns alle dennoch in guter Erinnerung. / (At this point, Ladies and Gentlemen, we have to stop the tragicomedy of Calisto and Melibea. The news about the horrible events got around during the same night so that the whole city gathered. This we cannot show with our modest means. Also, we have to ask for your leniency that we can't extend the mourning indefinitely because we need everybody to take down the decoration. We are a small theatre. And when the dead must rise up, keep them and all of us in good memory.) (113)

As Brecht explained in his notes about Aristotle's concept of catharsis, the uncritical identification of the audience with the protagonist's destiny is dangerous because the public might be seduced by this identification. Instead, the audience should be enabled to use its own judgment to think critically about the protagonist. To reach this goal, Brecht introduces cer-

tain epic elements that interrupt the identification and enable the audience to discover connections and contradictions that go beyond the subjective awareness of the protagonists. One such element is addressing the audience directly. Both in Fernando de Rojas' and in Manfred Wekwerth's text, Pleberio, Melibea's father, has the last word. However, while in Fernando de Rojas' text Pleberio ends the play lamenting bitterly about the world, this «río de lágrimas, mar de miserias» (264), and has the audience identify with his pessimism, Wekwerth's figure of Pleberio, addressing the audience about logistics of the performance of the play, creates distance between the actor and his role. This way, the audience is able to obey Brecht's rule: «Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden» / («I laugh about the one who cries, I cry about the one who laughs») (Brecht, *Schriften* 254). Pleberio's Baroque grief, according to Wekwerth, should be laughed away. In this way, he prevents the audience from leaving the theatre with a pessimistic worldview that would be incompatible with Brecht's optimism based on the conviction that the prevailing order can be overthrown and the world changed. Christel Berger stated about the theater production of Wekwerth's *Celestina* in Wuppertal in 2002: «Brecht hätte seine Freude [daran] gehabt» / («Brecht would have derived pleasure from it») (4). He would have derived even more pleasure in view of the fact that in Wekwerth's text, *Celestina* teaches Parmeno a lesson about masters and servants that is a reference to Brecht's «model analysis of the master-servant relationship» (Mews, 31) in *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1948). Parmeno reproaches her: «Mit deinen Versprechungen blendest du ihm die Augen für jegliche Vernunft» / («With your promises, you blind his eyes for any reason») (34). *Celestina*, replies:

Vernunft! Was ist Vernunft? Meinst du, Kindskopf, was für deinen Herrn Vernunft ist, ist es auch für dich? Für deinen Herrn ist es vernünftig, dich zu schinden, dafür ist er ein Herr. Und nennt er dich seinen Freund, tut er das nicht aus Freundschaft, sondern um dich noch mehr zu schinden, weil du für ihn kein Wesen mit Haut und Haaren bist, sondern ein Gegenstand, den er besitzt, sagen wir ein Stiefelknecht. Ein Stiefelknecht wird nicht nach seiner Moral gefragt, sondern danach, ob er Stiefel auszieht. / (Reason! What is reason? Do you think, fool, what is reason for your master it is also for you? For your master, it is reasonable to maltreat you, for that he is a master. And when he calls you his friend, he doesn't do this for friendship, but to maltreat you even more, because you are not a human being for him, but an object

that he owns, let's say a bootjack. You don't ask a bootjack for his morals, but if it takes off boots.) (34)

Brecht in *Herr Puntila und sein Knecht Matti* explores the relationship between master (a rich landowner) and servant (his chauffeur) with the result that the servant turns his back on the master, stating: «s' wird Zeit, daß deine Knechte dir den Rücken kehren. / Den guten Herrn, den finden sie geschwind / Wenn sie erst ihre eignen Herren sind». / («It's at the time that your servants leave you. / The good master they will find quickly / Once they have become their own masters») (Brecht, *Stücke II* 334). It is Brecht's answer to the problem of the difficult relationship between master and servant that according to Wekwerth today —«im Umkreis des gefrässigen Neoliberalismus» / «in the context of the voracious neoliberalism» (2000,375— has a new relevance. In an interesting article titled «Teatro de Brecht. ¿Una respuesta a nuestro tiempo?» Wekwerth argues that Brecht's Marxist theater is not at all outdated after the collapse of the socialist experiment in Eastern Europe:

El triunfo del capitalismo es al mismo tiempo su gran pérdida: el capitalismo ha perdido la imagen del enemigo, la cual no se puede sustituir con Bin Laden ni con ningún estado bribón. Es el «reino del mal» lo que Ronald Reagan entendía por comunismo, pues la imagen enemiga del «fantasma del comunismo» era lo que mantenía más o menos unidos a los hostiles hermanos capitalistas, y frenaba el desmontaje de lo humano y lo social, ahora practicado sin obstáculos. Ya que sin la fuerza opuesta [...] el capitalismo se vuelve despiadado y sin límites, y regresa a su normalidad, es decir, a Marx. (3)

A sign of this development for Manfred Wekwerth has been the massive unemployment in East Germany during recent years —a phenomenon that Brecht dealt with in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* in 1930.

To summarize, in this study I compared two East German adaptations of Fernando de Rojas' famous text *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea* —written before and after the fall of the Wall and German reunification. Both adaptations change Fernando de Rojas' story line in very different ways. While Mickel, reveling in the subversive aspects of the work, introduces two members of the Inquisition into the ensemble of the protagonists who, invisibly for the protagonists but not for the audience, plan and direct the plot, Wekwerth introduces the figure of a fat priest who indulges in sex with one of the prostitutes. In addition, Wekwerth intensifies *Celestina's* greed and entrepreneurial abilities by adding more dialogues between her and her accomplices that circle around the word «money». The reasons for these different changes are sociopoliti-

cal. While Mickel uses Fernando de Rojas' text to have a critical look at East German reality before the fall of the Wall with its omnipresent state police, Wekwerth uses the same text to articulate his unhappiness about the introduction of market economy in this part of the world. Having been a student of Brecht, the author uses his adaptation of *Celestina* to show that Bertolt Brecht's view of the world and its theatre is still relevant after the collapse of the socialist experiment in Eastern Europe.

Bibliographie

- BAHNER, Werner. «La Celestina en el teatro de la República Democrática Alemana». Manuel Criado de Val (Ed.) *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*. Barcelona: Borrás, 1977: 485-9.
- BAHRO, Rudolf. *The Alternative in Eastern Europe*. Oxford: NLB, 1978.
- BERGER, Christel. «Unverwüstliche Celestina». [Online.] ><http://www.jungewelt.de/2002/10-29/018.php>< 8/5/2005.
- BRECHT, Bertolt. «Herr Puntilla und sein Knecht Matti». *Stücke II*. Berlin: Aufbau, 1973.
- «Das epische Theater». *Schriften*. Berlin: Aufbau, 1973.
- BRIESEMEISTER, Dietrich. «Die Sonderstellung der 'Celestina'». *Das Spanische Theater: Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhundert*. (Ed. Klaus Pörtl). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985: 91-108.
- COSTA FONTES, Manuel da. *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain*. West Lafayette: Perdue UP, 2004.
- DI CAMILLO, Ottavio. «Ética Humanística y Libertinaje». *Humanismo y literatura en tiempos de Juan de Encina*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, 69-82.
- ECKART, Gabriele. «Unstreitig ist mein armer Herr ein Ketzer». *Glossen*. 20 (2004). [Online.] <<http://www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft20/celestina.html>> 11/29/2004.
- EMMERICH, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig: Kiepenheuer, 1997.
- ENDLER, Adolf, Mickel, Karl. *In diesem besseren Land: Gedichte der Deutschen Demokratischen Republik seit 1945*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1966.
- GILMAN, Stephen. *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of La Celestina*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- KÖNIGSDORF, Helga. *Im Schatten des Regenbogens*. Berlin: Aufbau, 1993.

- LAZERE, Arthur. «The Threepenny Opera». [Online.] <<http://www.culture-culture.net/Theater/Threepenny.htm>> 8/5/2005.
- MANGOLD, Ijoma. «Stiehlt soviel ihr nur könnt: Zum Tod des Lyrikers, Essayisten und Dramatikers Karl Mickel». Online. <<http://www.berlinonline.de/wissen/Berliner-zeitung/.bin/dump.fcgi/2000/0622/feuilleton/0013/>> 2/22/03.
- MEWS, Siegfried. «A Merry Departure from the Past? Master-Servant Relations in Bertolt Brecht, Martin Walser, and Volker Braun». Frank Pilipp (Ed.). *New Critical Perspectives on Martin Walser*. Columbia: Camden House, 1994: 29-46.
- MICKEL, Karl. «Celestina oder Die Tragikomödie von Calisto und Melibea». *Schriften 3: Halsgericht*. Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1993.
- . *Vita nova mea: Mein neues Leben*. Berlin: Aufbau, 1966.
- RODIECK, Christoph. «Das Inquisitionsmotiv in neueren deutschsprachigen Bühnenauffassungen der Celestina». *Arcadia*. 25, 2 (1990): 160-71.
- ROJAS, Fernando de. *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Miguel Marciales (ed.). Urbana: U of Illinois P, 1985.
- SNOW, Joseph Thomas. «Five Centuries of 'Celestina' Readings: An Overview and an Example from the Nineteenth Century». *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow (eds.). Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1993: 267-81.
- . «Celestina (1499-1999) Medieval and Modern: Survival & Renewal of a Spanish Classic». *Medieval perspectives* 15 (2000): 1-11.
- WEKWERTH, Manfred. *Erinnern ist Leben: Eine dramatische Autobiographie*. Leipzig: Faber & Faber, 2000.
- . *Fernando de Rojas. Celestina*. München: Drei Masken, 2002.
- . «Teatro de Brecht. ¿Una respuesta a nuestro tiempo?» [Online.] <<http://www.casadelasamericas.com/revistaconjunto/132/manfred.htm>> 8/5/2005.
- ZINGG, Martin. «Wirtschaftshistoriker und Dichter: Zum Tod des Schriftstellers Karl Mickel». *Neue Zürcher Zeitung*, 06/23/2000.

ECKART, Gabriele, «*Celestina* —a Spanish Novel on the East German Stage before and after German Reunification», *Celestinesca* 30 (2006), pp. 27-41.

ABSTRACT

This study compares two East German adaptations of *Celestina* —written before and after German Reunification in 1990. Both adaptations change Fernando de Rojas' story line in very different ways. While Karl Mickel introduces two members of the Inquisition into the ensemble of the protagonists who plan and direct the plot, Manfred Wekwerth introduces the figure of a hypocrite priest and also intensifies *Celestina*'s greed and entrepreneurial abilities by adding more dialogues between her and her accomplices that circle around the word «money». The reasons for these different changes are sociopolitical. While Mickel uses Fernando de Rojas' text to have a critical look at East German reality before the fall of the Wall with its omnipresent state police, Wekwerth uses the same text to express his unhappiness about the introduction of market economy in this part of the world.

KEY WORDS: *Celestina*, translation, theatre, Germany.

RESUMEN

Este estudio compara dos adaptaciones alemanas de *Celestina* —una escrita antes y otra después de la reunificación de Alemania en 1990. Las dos adaptaciones cambian el argumento de Fernando de Rojas de diferente forma. Mientras Karl Mickel introduce dos miembros de la Inquisición, los cuales planifican y dirigen la trama, Manfred Wekwerth introduce un cura hipócrita y, por otra parte, intensifica la codicia y las habilidades comerciales de *Celestina*, para lo cual añade diálogos entre ella y sus cómplices referentes al «dinero». En los dos casos, las razones de los diferentes cambios son socio-políticas. Mientras Mickel usa el texto de Fernando de Rojas para criticar la realidad de Alemania oriental antes de la caída del Muro con su policía secreta omnipresente, Wekwerth usa el mismo texto para expresar su descontento sobre la introducción del capitalismo en esta parte del mundo.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, traducción, teatro, Alemania.



Testamento de Celestina: una burla de la hechicera

Eva Lara Alberola
Universidad Católica de Valencia «San Vicente Mártir»

Introducción

El *Testamento de Celestina* es una composición poética que Antonio Rodríguez Moñino incluyó entre los pliegos de su *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos*, atribuyéndolo al poeta ciego Cristóbal Bravo. Se publicó en 1597 en Barcelona, en la imprenta de Valentín Vilomar.¹ María Cruz García de Enterría recoge este texto en sus *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Baviera de Munich*,² al igual que hace Blanca Perrián en *Poeta ludens*.³

Existen varias versiones de esta pieza, de las que da buena cuenta Caravaggi en «Apostilla al *Testamento de Celestina*».⁴ También resultan de gran interés sus consideraciones acerca de la recepción del poema y de la métrica.⁵ La versión más extensa e interesante es precisamente la que han

1. Rodríguez Moñino, 1970. Este autor considera tres partes en el *Testamento*, ya que el pliego se titula: «Aqvi se con / tienen dos testa / mentos muy graciosos / El vno es de la Zorra, y el otro de Celestina, / de Duarte, juntamente el Codicillo, / y el Inuentario. / [*Tres figuras de mujer*] / Impresso en Barcelona en casa / Valentin Vilomar. / Año 1597.

2. García de Enterría, 1974. Esta autora, en el estudio introductorio, distingue varios textos independientes: el Testamento, el Inventario, el Codicillo y la Carta de Celestina. En la reproducción que hace de la edición facsímil de 1597, efectivamente, se presenta la diferenciación de dichas partes, puesto que entre el final de una de ellas y el comienzo de la siguiente aparece la palabra «fin» y un nuevo título inaugura el poema que continúa. Sin embargo, el personaje de Celestina y la temática común hacen de estas cuatro composiciones una sola.

3. Perrián, Blanca, 1979.

4. Caravaggi, 1981, pp. 140-151.

5. Aquí seguimos la conservada en la Biblioteca Estatal de Munich de Baviera. La segunda se halla recogida en el *Romancero de la Biblioteca Brancacciana*, disponible en la Biblioteca Nacio-

reproducido los investigadores mencionados más arriba y es la que seguiremos para el desarrollo del presente trabajo.

El *Testamento de Celestina* es un texto que llama la atención y debe ser considerado en la línea de la trayectoria literaria mágica, pues en ésta supone un hito, aunque en el panorama literario general se tome como una obra menor. Y precisamente se ha de tener en cuenta por el tratamiento burlesco que se hace de la materia hechiceril-celestinesca y por su carácter de testimonio acerca de algunas prácticas mágicas de cariz popular y de las plantas, hierbas y demás componentes presentes en los laboratorios de esta clase de hechiceras. Blanca Perriñán, mencionada más arriba, acierta, por tanto, incluyendo esta pieza en su *Poeta ludens*, ya que, sin duda alguna, el *Testamento* es una composición lúdica-burlesca. El *Testamento de Celestina* es un poema burlesco, siguiendo también la aclaración de conceptos que presenta Arellano en la introducción a la *Poesía satírico burlesca de Quevedo*.⁶ Lo burlesco sería lo jocoso, lo festivo, aquello que hace reír para facilitar la penetración de la sátira o por su valor lúdico y estético en sí. Es interesante atender también a las afirmaciones de Jammes en torno a la sátira y la poesía burlesca que recoge también Arellano y que dicen que la sátira ejerce una crítica apoyada en valores reconocidos por la sociedad del momento y los defiende. En cambio, la poesía burlesca exalta los valores negados por la norma social: los «antivalores».⁷

Blanca Perriñán subclasificó la pieza como disparate en su obra *Poeta ludens*. Se entiende como disparate la poesía sin sentido que cae dentro del ámbito burlesco,⁸ caracterizada principalmente, como esta autora explica, por «su desordenado contenido, la ambigüedad de su propio nombre y una aversión por formas cristalizadas claramente definibles»⁹ y se hace mucho hincapié en el «carácter irracional de la materia del contenido de todos los textos» (que ella antologa). Se afirma que: «El análisis del nivel métrico del género induce a constatar que la irracionalidad de la materia conlleva el rechazo de todo molde formal unívoco como reconocible vehículo expresivo en que cristalizar y definirse».¹⁰ Y se dice también:

El universo del disparate en su aparente fachada ortodoxa y normal es un caos primitivo en el que todo aparece mezclado, revuelto, combinado según los más im-

nal de Nápoles. La tercera, reproducida por el propio Caravaggi se encuentra en el *Cancionero* de la Biblioteca de la «Accademia dei Lincei» de Roma (Caravaggi, 1981, pp. 141-151).

6. Arellano, Ignacio (ed.), 2003.

7. Arellano, 2003, pp. 24-26.

8. Esta pieza aparece citada como una obra en la que se dan cita el humor y la burla y se hace referencia a la «Bella malmaridada». Se dice del *Testamento* que consiste en «un jocoso e irreverente adiós con el que Celestina se despide de este mundo» (Labrador Herraiz, José J., Di Franco, Ralph A., 2004).

9. Perriñán, 1979, p. 13.

10. Perriñán, 1979, p. 40.

previstos movimientos. La violación de los atributos intrínsecos y del orden natural de las cosas empieza por los propios elementos, siempre alterados.¹¹

Se incide mucho en la irracionalidad de la materia y el caos que se percibe en la combinación de elementos en el texto. Sobre el *Testamento* en cuestión, como una de las posibles formas del disparate, con unas cualidades concretas, se explica que:

El esquema de fondo se basa en la adaptación del formalismo legal rastro de las *mandas*, con su inmovilidad repetitiva y anafórica como pretexto para la inclusión de una mezcla confusa de objetos que alegar con aperturas continuas hacia lo grotesco absurdo.¹²

Caravaggi, algunos años después, en su «Apostilla al *Testamento de Celestina*» acepta la clasificación de Perinián y habla de «acumulación disparatada de objetos absurdos o de legados hiperbólicos en los testamentos de personajes heroicómicos o picarescos (dotados de una munificencia bastante improbable)». ¹³ Monique Joly habla del disparate en relación con las comparaciones descabelladas. ¹⁴ Y Márquez Villanueva lo sitúa en el reino de la locura y lo conecta con la combinación de elementos muy dispares (léxico eclesiástico, ropas, comestibles, zoónimos y cachivaches). ¹⁵

Las ideas expuestas por Perinián y Caravaggi en cuanto al caos o la acumulación absurda son muy ciertas si analizamos el *Testamento de Celestina* de modo superficial, pero si atendemos a la complejidad del elemento mágico de la pieza veremos que no se puede hablar de desorden y caos, como iremos comprobando a lo largo de este trabajo, y, por tanto, no se podrá calificar este poema de disparate.

Celestina se presenta como un personaje indisolublemente unido a su ocupación: la alcahuetería-hechicería. En la persona de esta tercera grotesca, se pueden encontrar antecedentes de sobra conocidos y explotados: desde las hechiceras clásicas a la Celestina rojana y sus descendientes, ¹⁶ pero el *Testamento* presenta rasgos novedosos, que captan nuestra

11. Perinián, 1979, p. 44.

12. Perinián, 1979, p. 44.

13. Caravaggi, 1983, p. 141.

14. Joly, 1985-86, p. 728.

15. Márquez Villanueva, 1985-86, p. 509.

16. Tras nuestras investigaciones, puedo concluir que existen varias tipologías hechicileras literarias: la hechicera clásica o mediterránea, la hechicera celestinesca y la bruja. Para diferenciar hechiceras y brujas, nos basamos, primeramente, en las afirmaciones de Julio Caro Baroja (1995, pp. 113, 135 y 148), que relaciona la hechicería con la práctica solitaria y urbana, y la brujería con la práctica comunitaria y rural. Los estudios de las tipologías literarias nos han llevado a corroborar la distinción de Caro Baroja y a ampliarla con nuevos datos. No es necesario acudir a otros estudios para trazar la diferencia entre bruja y hechicera, las piezas literarias no suelen confundir ambas figuras. La hechicera, además de ser independiente y

atención y la mayor parte de ellos, como hemos adelantado, van en la línea de lo burlesco. Hasta ahora no tenemos constancia de que exista otra pieza que realice tal alarde de instrumentales hechicerescos y que dé tantas instrucciones acerca de rituales concretos y consejos encaminados a la pervivencia y la mejora del oficio celestinesco. Se trata de un poema muy rico en matices que merece la pena analizar en profundidad. Una primera aproximación a este testamento literario puede hacer que el investigador se pierda en un sinfín de plantas, hierbas, piedras, partes de animales, etc. y, de hecho, es importante prestar atención a los inventarios, pero fuera de éstos existen otros contenidos relacionados con la hechicería que es necesario resaltar. Por esto mismo, atenderemos a los datos mágicos de que dispongamos en el caso de cada uno de los ingredientes, pero prescindiremos de la descripción de los usos medicinales en la mayoría de ocasiones, haciendo solamente referencia a si se consideró o no tal uso en la época. Lo más interesante a la hora de estudiar los inventarios es constatar si existe algún tipo de documentación acerca de los usos estrictamente mágicos o supersticiosos de los elementos que Celestina lega a sus herederas. Es necesario ver si tales instrumentos funcionan hechicerilmente o si se trata de elementos dudosos o de una invención. Por ello, no podemos obviar el estudio de los listados.

Por otra parte, hay toda una serie de comentarios de Celestina que apuntan a cómo mejorar el oficio, para que sus discípulas se hagan con el monopolio. Incluso hace una apología de la hechicería, incitando concretamente a la invocación de los muertos. Celestina, prostituta retirada, alcahueta y hechicera, ser mortal, está a punto de pasar por un duro trance, la muerte, que significa un cambio de orden en el cosmos. Celestina podrá, así, formar parte de otra realidad como espíritu que puede ser invocado en cualquier momento de necesidad. Ella pide que se la convoque para ejercer como maestra de su arte. La única duda es dónde localizarla exactamente, pero la respuesta es sencilla. Solamente hay que buscar al diablo, donde esté él, estará la vieja. No en vano decía Pedro Ciruelo:

Todas las supersticiones y hechicerías (vanas) las halló y enseñó el diablo a los hombres; y por esto todos los que las aprenden y ejercitan son discípulos del diablo, apartados de la doctrina y ley de dios, que se enseña en la santa iglesia católica. [...] Porque la santa escritura dice que dios aborrece todas las vanidades: que son las supersticiones y hechicerías. [...] La doctrina que enseñan

urbana, tiene relación con el diablo, al que invoca en sus rituales mágicos, pero su trato de amistad con él no pasa de ahí. La bruja se reúne en un cierto punto (valle o montaña) con otros integrantes de la secta y adora al diablo, ante el cual ha renegado de Dios y ha jurado obediencia, e instigada por él debe practicar todo el mal que esté en su mano. No debemos olvidar que también mantiene relaciones sexuales con su mentor, aspecto que se halla ausente en el caso hechiceril.

las supersticiones es falsa y mentirosa; y no la enseñó dios que las aborrece, sino el diablo que es padre de todas las mentiras.¹⁷

1.- El legado de una hechicera

1.1.- La hechicería se hereda: el laboratorio.

La hechicería se hereda, siempre que la discípula o familiar en cuestión acceda,¹⁸ y, además, matrilinealmente.¹⁹ Se trata de un matriarcado representado por la alcahueta-hechicera y las mujeres que la rodean.²⁰ El único elemento patriarcal que desestabiliza la sociedad femenina de Celestina es el diablo: ser masculino con el que tiene trato.²¹ Puede que la idea del testamento, del legado, partiera precisamente de otra pieza perteneciente al género celestinesco: la *Tragedia Policiana*. Recordemos que Claudina lega su saber, representado sobre todo por el laboratorio, a su comadre Celestina.²² En este caso, es ésta última la que se encuentra en la tesitura de ceder sus posesiones y no existe ninguna duda acerca de la disposición tanto de Elicia como de Areúsa a la hora de aceptar el oficio celestinesco. Celestina, como alcahueta-hechicera que necesita de alguien que continúe sus pasos y mantenga la amistad diabólica, dicta un testamento para asegurarse de legar a las personas indicadas sus herramientas de trabajo, sin las cuales no es posible ser una buena hechicera. Por ello, en esta pieza poética tienen particular interés los dos inventarios, tanto el que aparece en el cuerpo del testamento, como el que forma parte del codicilo. Estos dos listados de elementos constituyen una descripción del laboratorio de la moribunda Celestina y también, aunque no de forma muy detallada, de los rituales que podían llevarse a cabo con los componentes de la botica de la vieja. Por tanto, son también los inventarios los que reflejan,

17. Ciruelo, 1978, p. 39.

18. «Se dice entre los vulgares que este oficio o ministerio diabólico dejan o pueden dejar unos a otros como por herencia. Más claro está que ninguno puede ser engañado del demonio sino por su propio consentimiento expreso u oculto; [...] por ende, si de la madre hereda la hija o la sobrina familiaridad diabólica, no fue sin su propio consentimiento, verdadero o interpretativo» (Castañega, 2001, p. 47).

19. Herrero, 1990, p. 50.

20. Severin, 1993, pp. 12-13.

21. En la sociedad matriarcal que representa la hechicería femenina, los seres invocados eran, en la Antigüedad, también femeninos: Selene, Diana, Hécate... Del mismo modo, se invocaba a los seres infernales, sin especificar la condición de los mismos. La sucesiva transformación del universo mágico, a raíz de la extensión del Cristianismo, da lugar a que el patrón de la hechicería sea el Diablo y los diablos, de carácter masculino sobre todo.

22. Finch afirma sabiamente que Claudina, en el momento de su muerte, pide confesión, pero en lugar de llamar al sacerdote, clama por Celestina, a la que hace su heredera (1979, p. 22).

en gran parte, la obsesión por lo hechiceril en el texto. Las relaciones de ingredientes y hechizos perfilan a la sucumbida Celestina como una hechicera principalmente, sin olvidar nunca, por supuesto, su principal oficio, el de alcahueta, del cual la magia es un apoyo muy importante. Del mismo modo, veremos en el apartado siguiente otra de las referencias al mundo esotérico por parte de la anciana, que da las instrucciones precisas para ser invocada. Veamos cuáles son los integrantes del primer inventario:

Aquesta cama en que duermo,	[80]
dos sillas viejas y un banco,	
vna arqueta pequeñica,	
tres botas y cuatro jarros,	
la cadena de Calisto	
que harto caro me ha costado,	[85]
el arca de mis tesoros	
que es aquel cofre encorado	
donde están los aparejos	
para bien y para daño.	
Barbas de un cabrón bermejo ²³	[90]
y sogas de un ahorcado, ²⁴	
dos ojos de un gato negro, ²⁵	

23. El cabrón es un animal unido íntimamente a lo mágico en tanto está, igualmente, unido a lo satánico, pues lo estuvo anteriormente a determinados ritos del paganismo. Simón el mago lo menciona en su grimorio y atribuye peculiares cualidades a su sangre y sus testículos (Recopilación de grimorios publicada bajo el título de *El gran libro de San Cipriano*, 1982, p. 152). El hecho de que sea bermejo puede relacionarse con el color de la sangre, puesto que los rituales hechiceriles pueden precisar de sacrificios. Pero existe una planta medicinal denominada, entre otros términos, «barba de cabrón». La «barba de cabrón», como planta, posee virtudes medicinales (Font Quer, 1985, pp. 866-67).

24. Es un objeto archinombrado en el mundo mágico. Se trata de un pedazo de la sogas en la cual ha sido ejecutado un hombre y de la cual todavía sigue suspendido. Las hechiceras lo utilizaban en multitud de rituales diferentes. Y es que se creía que estas sogas tenían grandes virtudes, al igual que ocurría con las muelas de los desdichados. Aparece en multitud de obras literarias con alguna hechicera por medio, como se comprobará cuando comparemos el *Testamento* con otras piezas. Los objetos relacionados con los muertos violentamente eran muy codiciados en hechicería (véase *Textos de magia en papiros griegos*, 1987, pp. 137-38). Dice Agrippa que los objetos que se hallan presentes en las exequias fúnebres, como el palo, toma cualidades de éstas (en este caso las cualidades tristes). Por ello mismo, la cuerda del ahorcado posee virtudes maravillosas. Del mismo modo, afirma dicho autor que un trozo de clavo del patíbulo o bien la sogas, envuelta en lana y atada al cuello cura la fiebre cuartana (Agrippa, 1992, p. 193). Véase también Cirac, 1942, pp. 94-95.

25. Los ojos de diversos animales se utilizaban con muy diferente finalidad en varias prácticas de las hechiceras y las brujas. Es interesante la siguiente afirmación: «No resulta extraño que se hayan considerado como vías de curación a los animales y sus partes, ya que éstos eran vistos como poseedores de una relación especial con lo divino. Esta divinización los dotó de un lugar importante en los mitos, leyendas y procedimientos curativos» (Cupul-Magaña, 2003, p. 46). El gato negro es un animal íntimamente unido a la brujería sobre todo, pero, por contaminación, no se libra de él la hechicería. El gato, animal sagrado en Egipto, llegaría

un corazón de venado,²⁶
 y el hueso que tiene dentro
 que sirve al enamorado; [95]
 cinco granos del helecho²⁷
 cogidos por propia mano,
 parias de mujer morena,²⁸
 una culebra y un sapo,²⁹
 un pedazo de la tela [100]
 que saca el niño en el parto,³⁰

a catalogarse como diabólico entre los cristianos, sobre todo cuando se relacionó con las reuniones de los cátaros (Bologne, 1997, p. 256). Desde el momento de la demonización de este animal, su cercanía con el mundo mágico aumenta. Nombrar al gato negro es aludir directamente a la brujería. Por otra parte, el gato negro está muy presente en tratados de magia como el de San Cipriano («Suerte del gato negro», pp. 92 y 109-112). Los ojos del gato negro, en concreto, los nombra el autor del grimorio de San Cipriano en un hechizo cuyo epígrafe reza: «Manera de obtener dos diablillos con los ojos de un gato negro» (pp. 111-12).

26. Nos hace recordar rápidamente los huesos de corazón de ciervo de *La Celestina*. Al parecer, con el hueso del corazón del ciervo se podían fabricar un amuleto que ya era bien conocido por las hechiceras clásicas. Facilita el parto, según sus creencias, y es bueno contra las enfermedades del corazón y las mordeduras de serpiente (Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 2000, pp. 1585-86). Sobre este animal, los bestiarios medievales dicen que cuando el ciervo se siente viejo o enfermo come serpientes y esto lo hace rejuvenecer (Véase *Bestiario medieval*, 1986, pp. 42-45).

27. Planta muy usada en hechicería, debían recogerse en la noche de San Juan (Perucho, 1986, pp. 170-71). Era creencia común que el helecho atraía la lluvia, daba protección y buena suerte, riqueza, juventud, salud y ayudaba a descubrir tesoros ocultos. También se empleaba para realizar exorcismos. El helecho macho (una variedad del común) se usaba en la magia amatoria para atraer a las mujeres (*Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 2000, pp. 1582-1583). También posee varias virtudes medicinales (Font Quer, 1985, p. 60). Tiene bastantes aplicaciones en la magia negra. Al mismo tiempo, es protector en tanto aleja las pesadillas, los rayos, combate los hechizos y a los espíritus malignos. De igual modo, el helecho es apto para la sanación, tocando con él a la persona enferma (Paracelso, 1984, pp. 139-40). Las ramas de helecho machacadas forman parte de la mixtura que da lugar a la tinta con que se han de escribir los pactos diabólicos (*El gran libro de San Cipriano*, cap. 6, p. 24), y posee muchísimas cualidades mágicas: puede actuar contra cualquier espíritu maligno, sanar a un enfermo, defender del diablo, lograr la simpatía de otra persona, etc. (*El gran libro de San Cipriano*, pp. 108-109).

28. Parias se utiliza por pares. En el *Tesoro de Covarrubias* leemos: «Aquella piel en que el niño ha estado envuelto en el vientre de su madre, que en naciendo sale luego tras él». Es muy posible que se refiera a los que se conocía vulgarmente y en relación con la hechicería, como «mantillo de niño» (*Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 2000, pp. 1586-1587).

29. Este tipo de animal se relaciona fácilmente con lo diabólico y, por tanto, con la brujería; pero su uso y su conocimiento no es reciente, si pensamos en los Siglos de Oro o incluso la Edad Media. Su origen es antiguo, puesto que en la literatura grecolatina ambos se mencionan como fauna de la cual se utilizan ciertas partes para componer determinados filtros y pociones (Véase Valencia, 1997, pp. 74-77, 157-81).

30. Se trata del denominado «mantillo de niño», una membrana, una fina tela que en ocasiones cubre la cabeza del recién nacido. Este elemento garantizaba buena suerte y valor al niño (*Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 2000, pp. 1586-1587).

las orejas de una mula,³¹
 dientes de un desesperado,³²
 un galápagos marino,³³
 barbas de un descomulgado,³⁴ [105]
 tierra de una encrucijada
 que no poco me ha costado,³⁵
 que cogiéndola en candelas,
 por ella me han encorozado;
 tuétanos de higuera lozana,³⁶ [110]
 un bote de sesos de asno,³⁷
 la lupia del potro nuevo,³⁸

31. En uno de los hechizos recopilados en *Textos de magia en papiros griegos*, aparecen las «inmundicias de la oreja de un a mula» (p. 358).

32. Dientes o muelas de un suicida. Los miembros u objetos personales de los muertos se utilizaban a diario por las hechiceras, debido a sus muchas virtudes (*Textos de magia en papiros griegos*, 1987, p. 137).

33. Puede que sólo se trate de un ingrediente exótico. Dioscórides, en la sección de su obra dedicada a los usos médicos de la hiel, habla de la tortuga marina, cuya hiel es muy intensa, útil para los problemas oculares, las llagas de los niños en la boca y, metida en la nariz, eficaz contra la epilepsia (Dioscórides, 1998, pp. 279-80). No disponemos de más datos.

34. Guardan cierta similitud con los dientes de un desesperado, por ejemplo. La barba o las barbas de ciertos animales, como el cabrón, el perro y el lobo se citan asiduamente. El caso del excomulgado es, en cierto modo, peculiar. Debemos pensar que ciertos apéndices de cuerpos malditos poseen un gran poder.

35. Las encrucijadas eran uno de los lugares predilectos para que la diosa Hécate, protectora de las mágicas en la fabricación de pócimas, hiciera acto de presencia, precedida por los perros que la acompañaban. De ahí que las hechiceras fueran a recoger tierra de estos cruces de caminos, pues supuestamente tenía grandes propiedades. Esta costumbre se mantiene porque, aunque Hécate desaparece de escena, no lo hacen las artes que presidía y esta diosa cede las encrucijadas a su sucesor: Satán. Celestina hace referencia, además, al hecho de que la han prendido por esta fea afición de ir por las noches a tomar la arenisca encantada. Por ello mismo, aprecia tanto este ingrediente que le ha costado más de un disgusto.

36. Como tuétanos se entiende «el jugo que se extrae de los huesos de un animal», por lo que difícilmente funciona en este contexto. Se puede interpretar como la savia del árbol, pues no creo que se refiera al jugo de los frutos. Por los datos hallados en el *Dioscórides*, sabemos que la lágrima de la higuera silvestre posee virtudes medicinales (Dioscórides, 1998, p. 231). Por otra parte, La higuera fue un árbol consagrado a Hermes y a Juno y que protegía los casamientos, por lo cual podría estar relacionado con la magia amatoria. Igualmente, se afirma que se creía que la higuera era visitada constantemente por el diablo, que codiciaba sus frutos (Perucho, 1986, pp. 23-25). Además, la *sycomanía* era un método de adivinación que se valía de las hojas de la higuera. Se escribía la pregunta sobre una hoja y el vaticinio dependía del tiempo en que ésta tardara en secarse (Paracelso, 1984, p. 141).

37. Se usaban básicamente para la magia amatoria. Eran capaces de atraer al enamorado con la docilidad y simpleza de un asno. También poseen propiedades medicinales (*Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, 2000, p. 1589).

38. Se refiere a la «tela de caballo» de *La Celestina*, es decir, el *hipomanes*: una membrana que se quita del potrillo cuando nace y se cree desde la Antigüedad que es muy efectiva en los filtros amorosos (Agrippa, 1992, p. 190).

pelos de perro rabiando,³⁹
un pedazo de papel
escrito en sangre de drago;⁴⁰ [115]
agua de mayo cogida
que ya la he confeccionado;⁴¹
pergamino blanco y virgen,
polvos de sangre de drago,
cinco agujas del oficio [120]
y con ellas un candado
para celosos ausentes
como perros de hortelano;

39. No se alejan de las barbas de perro rabioso que se citan tal cual en *Orfeo y Eurídice*. Entretenimiento, inserto en la *Comedia de Santa Catalina* del Padre Hernando de Ávila (Lara Alberola, 2004, pp. 49 y 51). E, igualmente, nos recuerdan a la «espuma de canes que el agua recelan» del *Laberinto de Fortuna* de Mena y a la «espuma de perro rabioso» de *La Farsalia* de Luciano. De este animal se utilizan diferentes partes para la confección de hechizos para distintos fines. Tiene sentido que el ingrediente más codiciado del perro rabioso sea la baba. En el caso del *Orfeo* una de las posibles explicaciones para la aparición de barbas por babas es una confusión del autor o, incluso, un error tipográfico. El hecho de que en el presente texto aparezcan los pelos nos hace pensar bien en el aprovechamiento real de dichos filamentos, bien en una extensión del error que una vez cometiera el Padre Ávila. Es fácil confundir las babas con las barbas, dado que las segundas eran muy utilizadas en el universo mágico.

40. Está directamente extraído de las prácticas que llevara a cabo la original creación de Rojas. En el caso de *La Celestina* aparece la «sangre de murciélago», animal utilizado a menudo en el universo mágico. Además, se trata de una representación del diablo y de la muerte, aunque su sangre tiene virtudes medicinales. Comer el corazón del dragón otorga valentía y poder para vencer a los animales; atando su piel a un enamorado se consigue que decaiga su pasión; todo aquel lugar en el que se entierre su cabeza se volverá agradable (*Bestiario medieval*, 1986, p. 182). Resulta curioso el hecho de que exista una planta denominada dragón, cuyas flores poseen pigmentos, algunos de ellos rojos y color magenta (Font Quer, 1985, p. 608). Hallamos, además, referencias concretas al drago, un árbol (*Croton lechleri*) que tenía fama de curar la lepra con la savia oscura, como sangre, que rezuman sus troncos. Esta savia se usaba en multitud de pociones curativas (Withman, 1980, p. 113). Se trata de un látex rojo y líquido que se obtiene mediante unos pequeños cortes en la corteza. La resina que se obtiene se llama Sangre de drago o Sangre de grado y tiene mucha similitud con la sangre humana tanto en su aspecto como en su composición (en el sitio web <<http://www.ethnohealth.com/esp/sdg/sd-gref.htm>>, consultada el 21 de octubre de 2004). La sangre de drago que se menciona en el *Testamento* puede no ser más que la savia de este árbol.

41. Era la mejor lluvia de todo el año, tenía muy buenas propiedades para la tierra. También se utilizaba con fines cosméticos y posee efectos afrodisíacos. La usaban las hechiceras para fabricar pócmias debido a su pureza y a su potencia germinativa (Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibeá*, 2000, p. 1555).

laurel,⁴² ciprés⁴³ y zumaque,⁴⁴
 con vino tinto mezclado, [125]
 que en damas de boca grande
 suele estrechar el paso;
 agua de algarrobas verdes⁴⁵
 para este mismo caso.
 Mil ungüentos y unturas [130]
 para hombres así mentado:
 cabezas de aves nocturnas
 muertas en Febrero y Marzo,⁴⁶
 de dos murciélagos sangre,⁴⁷

42. Del laurel existen dos variedades: el laurel común y el laurel cerezo, siendo este segundo el más usado en hechicería. Ambas variedades tienen usos medicinales (Perucho, 1986, p. 36; Font Quer, 1985, p. 200-201 y 346; Dioscórides, 1998, pp. 183-84). El laurel era un árbol consagrado a Apolo y existía un sistema de adivinación llamado dafnomancia, que utilizaba básicamente las hojas de laurel, bien echándolas al fuego y vaticinando en base al chisporroteo, bien masticando las hojas tiernas y entrando en trance (Pitonisas, Sibilas, Sacerdotes de Apolo) (Paracelso, 1984, p. 145). En *La Celestina* aparece el laurel blanco en la sección (del laboratorio) «aparejos para baños», pero muchas de las referencias que se encuentran en la época resaltan las creencias supersticiosas alrededor de este ingrediente. Se pensaba que alejaba los rayos (Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 2000, p. 1563). Agrippa especifica que el laurel aleja toda clase de venenos y a los rayos y también preserva contra los rigores del invierno (Agrippa, 1992, p. 113). El laurel se empleaba en multitud de pociones de clarividencia y sabiduría, como hierba protectora y de purificación. Sus hojas mezcladas con sándalo y quemadas neutralizaban maldiciones y encantamientos.

43. Árbol sagrado entre numerosos pueblos, por su longevidad y verdor persistentes. Interesa particularmente saber que, entre los griegos y los romanos, está en relación con las divinidades del infierno. Es el árbol de las regiones subterráneas; está ligado al culto de Plutón, dios de los infiernos y también adorna los cementerios. Se le atribuyó la virtud de repeler hechizos malignos. La madera extraída de este árbol se utilizaba para construir la mesa triangular que se utilizaba en determinadas operaciones de brujería. Igualmente se usaba para echarla al fuego junto con hierbas y drogas en algunas invocaciones (Paracelso, 1984, p. 130).

44. Una planta tanto culinaria como medicinal (Dioscórides, 1998, p. 210; Font Quer, 1985, p. 445).

45. Posee propiedades terapéuticas (Dioscórides, 1998, pp. 218-19; Font Quer, 1985, p. 351).

46. Hemos hallado información sobre otras cabezas de animales diversos con usos medicinales. Dioscórides nos habla de la cabeza del caramél (pez pequeño de mar); la cabeza de la mena (pez marino); la cabeza del lagarto (Dioscórides, 1998, pp. 248, 249 y 261), etc. En general, se suelen utilizar determinadas partes de algunos animales para ciertos rituales mágicos, para ciertos hechizos. Hallamos alusiones interesantes en Agrippa, que afirma que la cabeza, el corazón y los ojos de aves como la lechuza y el murciélago contribuyen a la vigilia (Agrippa, 1992, p. 87).

47. Los seres nocturnos se relacionan con la oscuridad, con el submundo, con lo diabólico, con el mal. En *El gran libro de San Cipriano*, se alude directamente a la sangre de dos murciélagos. Cito el hechizo completo en este caso: «Matad dos murciélagos, macho y hembra, de manera que podáis aprovechar su sangre, la cual mezclaréis, agregándole unas gotas de espíritu de sal de amoníaco, metiendo todo esto en un frasco de vidrio de dimensiones cómodas a fin de que siempre podáis llevarlo en el bolsillo. Cuando deseéis hechizar a una joven, lo mismo que cuando ésta quisiere hechizar a un hombre, es suficiente con darle a oler el contenido del frasco» (p. 113).

unto de hombre cuarteado,⁴⁸ [135]
 un pedazo de mortaja
 de mujer muerta de parto,⁴⁹
 una lengua de un judío
 muerto en caso desastrado,⁵⁰
 cantáridas en conserva,⁵¹ [140]
 una mandrágora macho,⁵²
 huevos de tortuga vieja

48. Se refiere al hombre descuartizado. Guarda similitud con los componentes que se extraen del ahorcado. Aquellos hombres que morían violentamente eran bastante codiciados por las hechiceras. Recordemos a este respecto cómo la Ericto de la *Farsalia* buscaba uno de estos muertos para practicar la necromancia.

49. Algo muy semejante ocurre con el *pedazo de mortaja de mujer muerta de parto*, que nos recuerda a la sogá del ahorcado. Los objetos que están en contacto con aquel que ha fallecido, como ya hemos dicho, de muerte súbita o violenta, poseen muchas virtudes mágicas. Dice Agrippa que los objetos que se hallan presentes en las exequias fúnebres, como el palo, toma cualidades de éstas (en este caso las cualidades tristes). Por ello mismo, la cuerda del ahorcado posee virtudes maravillosas. Del mismo modo, afirma dicho autor que un trozo de clavo del patíbulo o bien la sogá, envuelta en lana y atada al cuello cura la fiebre cuartana (Agrippa, 1992, p. 193).

50. Funciona en la misma línea que los dos elementos anteriores. En relación con esto, es interesante resaltar la afirmación de Agrippa cuando explica que «las paperas y parótidas se curan tocando la garganta con la mano de alguien que haya muerto de repente» (Agrippa, 1992, p. 193).

51. Las cantáridas son pequeños insectos coleópteros que viven en las ramas de los tilos y de los fresnos, a las que se dio el nombre de «mosca española». Hipócrates las mencionaba en el siglo V a.C. como remedio antiguo y muy conocido entre griegos y romanos frente a la impotencia masculina. Normalmente eran un ingrediente básico de muchos bebedizos amorosos. Se consideraban como un afrodisíaco de efectos seguros, aunque lo cierto es que también podían producir una nefritis aguda de fatales resultados. Poseen también virtudes medicinales (Dioscórides, 1998, pp. 259-260; Vian Herrero, 1990, p. 54).

52. Es una de las plantas más características de aquellas relacionadas con la brujería, posee propiedades anestésicas, alucinógenas y, en grandes cantidades, venenosas. Por esto mismo, es muy utilizada para preparar pociones. Posee propiedades mágicas y eróticas. Además, fue probablemente la responsable de que muchas brujas creyesen que volaban y acudían a los aquelarres presididos por el diablo. Según Agrippa, es una de las hierbas presididas por Saturno, caracterizada por el hecho de que aturde y no da frutos (Agrippa, 1992, p. 119). Juan Perucho explica que las raíces de la mandrágora parecen un hombre desnudo y esa apariencia humana es desconcertante. Existen dos clases de mandrágora: el macho y la hembra, la una es blanca y la otra es negra. Esta planta es un gran condensador de fuerzas astrales. Por ello mismo (supuestamente) la usaban las brujas para componer los ungüentos para asistir al aquelarre. Igualmente, especifica que es legendaria la creencia en que la mandrágora lanza gritos cuando se la arranca de la tierra (Perucho, 1986, pp. 55-57). Font Quer nos expone sus virtudes medicinales, argumentando que posee las mismas propiedades que el beleño y la belladona: es sedante y antiespasmolítica (Font Quer, 1985, p. 593). Como planta unida de manera indisoluble al mundo mágico, destacan la multitud de leyendas que existen sobre el misterioso poder que encierra, pudiendo matar a un hombre mientras éste la está arrancando. Se creía que su fruto aumentaba la potencia sexual y la fertilidad, siendo un fuerte afrodisíaco (Withman, 1980, pp. 127-132; Paracelso, 1984, pp. 147-48). De ahí que pueda estar en los laboratorios celestinescos. Sin embargo, el efecto más destacado es el narcótico y anestésico. Existía la certeza de que la mandrágora podía hacer a las personas invisibles y con esta misma propiedad la cita la vieja Celestina (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, acto II, pp. 48-49).

para aborrecer de grado.
 Mil hierbas, aguas y piedras,
 perfumes y estoraques: [145]
 la del pito⁵³ y la verbena,⁵⁴
 salvia,⁵⁵ espligo,⁵⁶ ruda,⁵⁷ apio,⁵⁸
 hinojo,⁵⁹ cebolla marina
 muerte para hombre nafrado;⁶⁰
 la puntera⁶¹ y bacetico [150]

53. Hemos hallado información interesante al respecto: «Diego de Rosales –cuenta Aukaw—, en su obra: *Historia General del Reyno de Chile*, describiendo las plantas medicinales mapuche, habla de una hierba llamada Pito que es de las más raras encontradas en todo el mundo y tiene gran valor medicinal. Dice que esta planta, pequeña de tamaño y que crece pegada al suelo, recibe su nombre de un pajarito que los mapuche llaman Pito porque come la planta. Los españoles le dieron el nombre de Pájaro Carpintero. La planta pulverizada disuelve el hierro» en <<http://www2.uah.es/vivatacademia/antiores/n46/docencia.htm>>, sitio web consultado el 15 de septiembre de 2004. Por otra parte, dos plantas medicinales tienen el término pito entre sus múltiples denominaciones populares: la *Escrofularia acuática* (*herba do pitos*) (Font Quer, 1985, p. 611) y la *Aguiñeña* (*herba de pitos*) (Font Quer, 1985, p. 211), esta segunda se ha relacionado asiduamente con el universo bruñeril.

54. Es una hierba conocida desde la antigüedad. Los médicos antiguos le atribuían multitud de propiedades que todavía no han llegado a demostrarse en su totalidad (Font Quer, 1985, pp. 636-637). Conocida como *Hierba de los hechizos*, ha sido tradicionalmente una planta muy empleada en la tradición mágica europea, sobre todo en conjuros para hacerse amar. Con sus flores se componen filtros amorosos muy potentes (Paracelso, 1984, p. 163). Tradicionalmente, debía recogerse en verano, en un momento en que no puedan verse en el cielo el sol, ni la luna, y preferentemente la noche de San Juan. Se asocia al elemento Tierra y a las deidades femeninas. Agrippa explica que esta planta transmite el «poder de vaticinio y de conjuro» (Agrippa, 1992, p. 113). Se encuentra, por ejemplo, junto al hinojo, entre los materiales que deben usarse en un hechizo para hacer danzar a una mujer desnuda, que aparece en *El gran libro de San Cipriano* (p. 99).

55. Es una planta que gozó de la reputación de curar muchos de los males de la humanidad (Dioscórides, 1998, pp. 393-94). Se utilizaba también en numerosos rituales de magia amatoria, como se puede observar en los Textos de magia en papiros griegos (p. 166).

56. Es, como el resto de las hierbas que se enumeran, medicinal. Del mismo modo, es muy importante en la industria cosmética (Font Quer, 1985, p. 655).

57. En el universo mágico, se considera curativa, protectora y adecuada para los hechizos amorosos. Unas ramitas de ruda llevadas encima preservan de embrujos y evitan sustos (Paracelso, 1984, p. 159). Agrippa dice también de la ruda que es una planta que aturde (Agrippa, 1992, p. 119). Igualmente, forma parte de los ingredientes de un hechizo «para que una mujer sea amada por un hombre a quien ella quiere», en *El gran libro de San Cipriano* (pp. 99-100).

58. Es un vegetal con virtudes terapéuticas (Dioscórides, 1998, p. 417; Font Quer, 1985, p. 488). El apio fue una planta sagrada entre los griegos y se utilizaba en muchas ceremonias fúnebres (Paracelso, 1984, p. 121).

59. Posee propiedades medicinales (Font Quer, 1985, p. 499; Dioscórides, 1998, p. 421).

60. Es decir, hombre llagado. Es una variedad de cebolla que evita las plagas si se entierra junto al árbol que se quiere proteger. Este vegetal es un protector amuleto mágico. Se utiliza también en hechizos amatorios, como se comprueba a partir de los *Textos de magia en papiros griegos* (p. 166), en los que se cita la cebolla de mar junto a otros materiales.

61. La puntera (también denominada uña de gato) no se aleja de las propiedades medicinales de sus antecesoras en el texto (Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 2000, vol. III, p. 1597; Dioscórides, 1998, pp. 348-349; Font Quer, 1985, pp. 896-97).

que la llaman del gitano,⁶²
 una manada de berros
 sin agua ni sol criados,⁶³
 raíces de pempinella,⁶⁴
 hierba de sol⁶⁵ y tabaco,⁶⁶ [155]
 agua de hazar y rosas
 con ciertos polvos mezclado
 para quitar mal olor
 que de la boca va echando;
 cabellos de moza virgen [160]
 en mes de Mayo cortados,
 de la sangre de mujer
 cuando tiene lo arreglado,⁶⁷
 y la piedra de invencibles
 que la llaman la del gallo,⁶⁸ [165]
 piedra himán la blanca y negra
 para diferentes casos;⁶⁹

62. El *bacético* o, según Celestina, *hierba del gitano* es una especie desconocida, al menos si atendemos a estas denominaciones, pues por *bacético* no hallamos más que «bazo» como órgano del cuerpo. Hemos hallado una *hierba gitana*, denominación de la *Bituminaria bituminosa* (*Herbari virtual de les Illes Balears*. Laboratori de botànica. Departament de Biologia. Universitat de les Illes Balears, en <<http://www.uib.es/depart/dba/botanica/herbari/Populars/H.html>>, consultado el 19 de octubre de 2004).

63. Los berros tienen, cómo no, usos medicinales (Font Quer, 1985, pp. 274-275). Los berros a los que alude Celestina, con tanta exigencia respecto a su crianza, nos recuerdan a los berros que hacía nacer en una artesa la Camacha de Montilla de *El coloquio de los perros* cervantino.

64. Existen dos variedades de esta planta: la pimpinela mayor y la menor. Es ésta una hierba que no conocieron los médicos de la Antigüedad clásica, pues su uso se generalizó en el Renacimiento (Font Quer, 1985, pp. 327-329).

65. No la hemos hallado con tal denominación, pero sí hemos topado con el llamado *Mijo del sol*, que posee importantes propiedades médicas (Dioscórides, 1998, p. 473 y Font Quer, 1985, p. 558).

66. El tabaco no anda lejos de las referencias que lo preceden, puesto que se trata de un elemento muy usado en la medicina precolombina como purgante y, por supuesto, como planta psicoactiva (Font Quer, 1985, p. 601).

67. Estos dos materiales, colocados en estiércol, hacían nacer serpientes según las creencias de la época en que nos situamos (Agrippa, 1992, p. 163).

68. Es un cálculo de naturaleza pétreo, al que se han asociado, desde muy antiguo, diversas propiedades y virtudes medicinales, que se halla en el hígado del gallo. Este mineral proporciona victorias y éxito al hombre que lo lleva, quita le sed si se coloca en la boca del sediento, torna más seductor y elocuente, etc. Puede provocar el amor entre un hombre y una mujer (*The Aberdeen bestiary*, 101r, <http://www.clues.abdn.ac.uk:8080/bestiary_old/alt/translate/trans101r.html>).

69. Este mineral recibe su nombre de sus propiedades magnéticas. Éstas son precisamente su peculiaridad. Agrippa explica que este mineral es capaz de atraer anillos de hierro y transmitirles su fuerza, de modo que ellos mismos pasan a tener propiedades semejantes (Agrippa, 1992, p. 88). La piedra imán debe usarse, según *El gran libro de San Cipriano* (cap. 13, p. 51), para trazar el círculo cabalístico sobre una piel de cabrita virgen antes de realizar la invocación

la del Águila⁷⁰ y corvinas
 con un jacinto ahovado
 para los que con ventaja [170]
 tienen el cerebro flaco;⁷¹
 un anillo⁷² donde tengo
 un familiar⁷³ encerrado
 y me sirve más que quiero
 y me trae buen recado, [175]
 las piedras de golondrinas
 para los enemistados.⁷⁴
 Un librito donde tengo

que terminará en pacto demoníaco. También se señalan finalidades amorosas en estos grimorios y esta piedra se usa, por ejemplo, en un «Modo especial de ligar a un hombre» junto a otros materiales (*El gran libro de San Cipriano*, pp. 95-96). De la misma manera, se menciona en *Clavis secretorum coelis et terrae* de Simón el Mago (*El gran libro de San Cipriano*, p. 146), con la cualidad de otorgar el don de gentes a quien la lleva y, si se posee un pedazo de la variedad de color hierro, de atraer al sexo opuesto.

70. Mineral conocido como etites. Se trata de una piedra que el águila deposita en su nido en el momento de la puesta, muy codiciada por sus grandes virtudes mágico-medicinales. Se creía que ayudaba a bien parir a las mujeres. Este elemento también aparece en *Laberinto de Fortuna* y en *La Celestina* (Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 2000, pp.1587-88). Agrippa refuerza esta creencia, argumentando, además, que esta piedra, llevada encima, aumenta la fertilidad de las mujeres y las plantas (Agrippa, 1992, p. 78).

71. La corbina es un pescado y el jacinto es una planta en principio aromática. Hay variedades distintas de la planta El jacinto es, según Agrippa, una de las plantas consagradas al sol. Tiene virtudes contra los venenos y la peste; da seguridad a quien lo lleva, disposición para la riqueza y el ingenio. Del mismo modo, si se mantiene en la boca, alegra el espíritu (Agrippa, 1992, p. 113). Sin embargo, el adjetivo «ahovado» nos da muchas pistas. Ahovado proviene de ovas, unas algas unicelulares de color verde que se crían en el mar, ríos o estanques, flotantes en el agua. Por tanto, hemos de suponer que Celestina se refiere a una especie de jacinto acuático. El jacinto acuático es originario de las regiones tropicales de América. También existe una piedra preciosa denominada jacinto, que proporciona fuerza y aleja la tristeza (*The Aberdeen bestiary*, 102r, consultado el 26 de octubre de 2004, en <http://www.clues.abdn.ac.uk:8080/bestiary_old/alt/translat/trans102r.html>).

72. El anillo es un objeto que, en los grandes tratados o grimorios de magia, se menciona asiduamente (véase *El gran libro de San Cipriano*, p. 85). En relación con la ocupación los objetos por parte del diablo, es interesante consultar el artículo de Deyermond (1977, p. 7) sobre *La Celestina*.

73. Se refiere a un demonio.

74. Las recomienda Celestina para poner paz entre los enemistados. Cuenta la tradición que las golondrinas llevan dos piedras preciosas: una piedra roja que cura la locura y una piedra negra que asegura la buena suerte. En *Clavis secretorum coelis et terrae* de Simón el Mago, se dice que en las vísceras de la golondrina hay una piedra, la «quelonita», normalmente negra y amarilla, cuya virtud consiste en el caso de la negra en hacer simpático y agradable a quien la lleva, y la amarilla posee usos medicinales (*El gran libro de San Cipriano*, pp. 146-47). También Dioscórides hace alusión a unas piedras. Explica que, si se abren en cuarto creciente los polluelos recién nacidos de la golondrina, se encontrarán en su estómago unas piedras: una de colores variados y otra de color puro. Antes de que toquen tierra hay que meterlas en un pellejo de ternero o ciervo y atarlas a la muñeca o el cuello. Son útiles para los epilépticos, que pueden llegar a restablecerse del todo. (Dioscórides, 1998, pp. 257-58). También la menciona Agrippa, 1992, pp. 181-82.

a los míos registrados
y sé cuál es más franco [180]
y cuál es más apocado.
Item tengo otro registro
que se llama herio trato⁷⁵
donde tengo uno a uno
los machucas registrados, [185]
y cuál hurta más y da más
y tiene conmigo trato.
Últimamente y postrera
y fin de todo remato,
agua turbia llovediza [190]
cogida de lagunazo⁷⁶». ⁷⁷

En las notas al pie del primer inventario, hemos intentado aportar los datos más relevantes acerca de los materiales citados por la vieja. El listado comienza con un acopio de elementos que van desde las barbas de cabrón bermejo hasta el agua de algarrobas verdes (vv. 90-128). Se introduce al lector de golpe en el mundo mágico y no se detalla ninguna sección determinada, aunque sí hay una evolución, pues seguidamente llegamos a los «Mil ungüentos y unturas» (v. 130). Y de ahí se pasa a otra sección: «Mil hierbas, aguas y piedras, / perfumes y estoraques» (v. 144). Sin previo aviso, se pasa posteriormente a otra sección, inaugurada con los «cabellos de moza virgen» (v. 160), que llega hasta el final de este inventario. La evolución se detecta, sobre todo, en el hecho de que en los últimos materiales se concreta el uso. Como el lector ha podido observar, la mayor parte de integrantes tiene virtudes medicinales, lo cual resulta curioso e interesante. Veamos el segundo inventario, inserto en el codicilo:

Artemisa es lo primero,
para no sentir cansancio;⁷⁸ [305]

75. Para poder interpretar el término «herio», hemos acudido a «erístico», del griego *ἐρισταχός*, significa 'consistente en discusiones', derivado indirecto de *ἔρις*, 'disputa'. Herio trato puede ser, por tanto, disputado trato.

76. Lagunazo puede provenir de laguna, pero el sufijo -azo implica un sentido despectivo que explica el hecho de que su agua sea turbia. Pero llagunal, en asturiano, es un cenagal o una charca de barro. De ahí podría venir ese lagunazo de donde de puede tomar agua no demasiado clara.

77. *Testamento de Celestina*, ed. de María Cruz García de Enterría, pp. 444-447. La numeración es nuestra.

78. Esta vez sí se hace referencia de forma directa a una finalidad terapéutica. La artemisa tiene, en efecto, propiedades tónicas, provoca y regula la menstruación. (Font Quer, 1985, p. 815). Dioscórides alude a otras propiedades, como por ejemplo: calorífica y adelgazante (Dioscórides, 1998, pp. 452-53). Pero no se libra esta planta de usos ocultos y éstos son: si se coge el día de San Juan y se suspende en el tronco de un roble, vuelve fértil el campo. Si se recoge por la noche, se puede utilizar como amuleto contra los sortilegios. Es básicamente protectora contra embrujos, demonios y desgracias (Paracelso, 1984, pp. 122-23). Forma

la centaurea⁷⁹ y celidonia,⁸⁰
 mastuerzo⁸¹ negro y blanco,
 tormentillo⁸² y pan de puerco⁸³
 para los muy desamados;
 lengua del buey negro todo,⁸⁴ [310]
 rocío del mes de Marzo,
 un poco de ombligo de niño,⁸⁵
 granos de rosa quemados,⁸⁶
 salvia neta⁸⁷ y la cicuta,⁸⁸
 para aquel que es olvidado; [315]

parte de los materiales que se usan en algunos rituales amatorios (*Textos de magia en papiros griegos*, pp. 169 y 174).

79. La centaurea también tiene propiedades medicinales (Font Quer, 1985, p. 727; Dioscórides, 1998, pp. 372-73). Es antidemoníaca. Tiene grandes virtudes mágicas y debe recogerse mientras se pronuncian unas palabras de encantamiento. En un *Grimorio* atribuido a Alberto Magno, se explica que si se echa un poco de esta planta en el aceite de una lámpara con sangre de abubilla se contemplarán alucinaciones terroríficas (Paracelso, 1984, p. 129; *El gran libro de San Cipriano*, 1982, p. 190).

80. También es una planta medicinal (Font Quer, 1985, p. 232 y 246). Si se coloca su raíz sobre la cabeza de un enfermo en estado febril, se pondrá a cantar si va a morir, y a llorar amargamente si va a vivir (Paracelso, 1984, p. 128).

81. El mastuerzo es, igualmente, una planta medicinal, cuyas virtudes principales son prácticamente las mismas que las del berro (Font Quer, 1985, p. 268). No hemos hallado información acerca de las propiedades mágicas, pero Celestina, en este texto, dice claramente que los materiales citados se usan en hechizos amatorios.

82. El tormentillo, como tal, no lo hemos hallado, aunque sí aparece recogido en las obras consultadas la variedad conocida como «tormentila», planta medicinal (Font Quer, 1985, p. 525).

83. El pan de puerco es una de las denominaciones del pamporcino. Se trata de un tubérculo tóxico (Font Quer, 1985, pp. 341-42).

84. La lengua de buey es una planta medicinal que para los antiguos era una variedad muy cordial, puesto que se consideraba muy afín a la borraja (Font Quer, 1985, p. 553). En el caso de este ingrediente se da una evidente confusión, puesto que se puede tratar de la lengua de un buey negro o de la mencionada planta. El principal problema lo plantea el adjetivo que parece remitir a un animal más que a una planta. Sin embargo, el contexto apunta a la flora más que a la fauna.

85. Creo que se refiere a un pedazo del cordón umbilical de un recién nacido. Recordemos que anteriormente ya había aparecido el pedazo de tela en que el niño va envuelto, también conocido como «mantillo de niño» y las «parias de mujer morena». Por lo tanto, no es de extrañar la presencia de dicho material, sobre todo en el caso en que la hechicera sea también comadrona y pueda conseguir fácilmente este elemento. Este material formaba parte, por ejemplo, del laboratorio real de una hechicera de Madrid llamada doña María Acevedo (Cirac, 1942, p. 41).

86. No hallamos más aplicaciones fuera de la de perfumar el ambiente quemando los mencionados granos. Por otra parte, sólo resta decir que la rosa fue una flor iniciática en diferentes órdenes religiosos de la Antigüedad (Font Quer, 1985, p. 158).

87. A la salvia se le atribuyen muchas propiedades terapéuticas desde la Antigüedad (Font Quer, 1985, pp. 678-679).

88. Se refiere a la cicuta, que es una planta anestésica y tóxica además de medicinal (Font Quer, 1985, p. 485). Es uno de los componentes del ungüento de los brujos. Además, preparada con vino, infunde un sueño letárgico a los pájaros (Paracelso, 1984, p. 129).

oreja de Abad que llaman⁸⁹
 con albahaca⁹⁰ mezclado,⁹¹
 la piedra de la tortuga
 para adivinar hablando;⁹²
 y para ser más discretos [320]
 un gran ceral de los blancos;⁹³
 de la color de oro fino
 un verdadero topacio⁹⁴
 que, echado en agua hirviendo,
 vuelve el color más templado [325]
 y hace caer granizo
 y llover estando raso;
 un papelón de azabache⁹⁵

89. La oreja de abad es una de las denominaciones de la planta conocida como Ombligo de Venus, que tiene aplicaciones medicinales.

90. La albahaca es una planta medicinal. Interesa resaltar que su esencia primero excita y después deprime y abate (Font Quer, 1985, p. 714).

91. Es muy probable que estos dos elementos, unidos a la piedra de la tortuga (puesto que no hay ningún signo gráfico que los separe) estén indicados para la adivinación por medio del trance.

92. Dicha piedra es la denominada chelonite y es transportada por una especie determinada de tortuga en la India. Este mineral, colocado en la boca y bien mojado, bajo la lengua, da el poder de predecir el futuro (*The Aberdeen bestiary*, f. 103v, <<http://www.clues.abdn.ac.uk:8080/besttest/firstpag.html>>). Este mineral aparece también en el grimorio de Simón el Mago, en el que se explica que su nombre es «silonita» y «se forma en el cuerpo de las tortugas que vegetan en los mares de Oriente, y que aumenta de volumen en el cuarto creciente de la luna y disminuye en su menguante, además de hacer desaparecer la tristeza de la persona que la lleva encima, y de volverla alegre, jovial, vivaracha, le hará adivinar las cosas del porvenir. [...] El que se la coloque durante la luna nueva debajo de la lengua; sabrá con verdadera certeza si ha de suceder o no una cosa» (*El gran libro de San Cipriano*, pp. 146-47).

93. Una de las posibles explicaciones que encontramos para «ceral» es que se use por cereal, puesto que el término no se encuentra en ningunos de los diccionarios consultados (una búsqueda en la red ha demostrado el uso de ceral por cereal). Sin embargo, la especificación de «grande» y «blanco» conduce a confusión a la hora de considerar el ingrediente como cereal. Otra de las opciones es interpretar el «ceral» como un objeto hecho a base de cera. Dicho objeto sería seguramente una vela o un cirio, que sí puede ser grande y blanco y se utiliza en multitud de rituales mágicos.

94. De este elemento es la propia vieja la que nos da la información oportuna, permitiéndonos conocer determinados usos de las piedras, como es el caso. Algunas hechiceras y brujas, para hacer llover, hacían un agujero en la tierra, orinaban y después removían la sustancia con un palito. Según los testimonios, llovía inmediatamente (Véase Torquemada, 2000, pp. 136-37). El topacio podía hacer que el agua tomara el mismo color del orín y podría, por tanto, estar relacionado con este hecho. Se habla de esta piedra preciosa en el *Bestiario de Aberdeen* y se indica que brilla con el resplandor del sol, como el oro. Se califica como una de las piedras más grandes y hermosas y se explica que procede de Arabia. No se añade ningún dato referente a algún hechizo semejante al celestinesco (*The Aberdeen bestiary*, folio 99r <http://www.clues.abdn.ac.uk:8080/bestiary_old/alt/translat/trans99r.html>).

95. En el grimorio de Simón el Mago, se nos informa de que esta piedra, llevada encima, permite triunfar sobre los enemigos (*El gran libro de San Cipriano*, p. 148), pero nada se detalla acerca de su poder para detectar vírgenes. Esta propiedad sólo la hemos hallado en el *Testa-*

por un cedazo pasado⁹⁶
 para conocer la virgen [330]
 en vino o agua echado;
 la piedra de la abubilla
 para invisibles recados;⁹⁷
 cerebro de Águila en polvo
 para enemistar casados;⁹⁸ [335]
 corazón piedra del búho
 que hace hablar soñando,⁹⁹
 y una cabeza de mirla
 con un hilo colorado,
 un pie de grillo de huerta¹⁰⁰ [340]
 con unto de gato blanco,¹⁰¹
 corazón de comadreja¹⁰²
 con cuero de lobo atado,

mento. Isabel Cuevas, una vecina de Aldemán, hechicera real, disponía en su laboratorio de «cerillo de azabache» (Cirac, 1942, p. 43).

96. El cedazo era utilizado por las hechiceras reales para la adivinación (Cirac, 1942, pp. 54-55).

97. Con piedra de la abubilla, *Celestina* se refiere a toda una tradición basada en la creencia en que determinados animales tienen en su interior una piedra que posee virtudes extraordinarias. Según el *Bestiario medieval*, 1986, p. 103, la abubilla se caracteriza por el hecho de que las crías, al ver a sus padres viejos, sin poder apenas valerse, se compadecen de ellos y los cuidan y dan de comer. De la abubilla se nos dice que sus ojos, llevados encima, hacen engordar; puestos sobre el vientre, producen la reconciliación con los enemigos; su cabeza, llevada en el bolsillo, impide ser engañado por algún mercader (*El gran libro de San Cipriano*, p. 192).

98. En *El gran libro de San Cipriano* se afirma que los sesos del águila reducidos a polvo y mezclados con azúcar harán a quien los coma que se arranque los cabellos de todo el cuerpo (p. 192).

99. Agrippa explica que el corazón del búho (no especifica nada sobre ninguna piedra) torna locuaz. Colocado en la mama izquierda de una mujer dormida le hace contar todos sus secretos (Agrippa, 1992, p. 87).

100. No hemos hallado información mágica acerca del grillo, pero sí disponemos de datos interesantes acerca del escarabajo, por haber sido un insecto simbólico en Egipto. El escarabajo se utilizaba, entre otros, en hechizos amorios (*Textos de magia en papiros griegos*, p. 163).

101. El unto se refiere a la grasa del animal. Decíamos en la nota anterior que el escarabajo se usaba en prácticas amorios, en alguno de esos hechizos aparece también como material la grasa de un animal determinado, como, por ejemplo, de cabra virgen (*Textos de magia en papiros griegos*, p. 163).

102. Dice el *Bestiario medieval* (1986, pp. 165-166) que *El Fisiólogo* afirma que la comadreja tiene la propiedad de concebir a través de la boca y parir por la oreja. Esto lo resaltamos como elemento curioso. De hecho, en el *Bestiario* consultado la comadreja se cataloga no como animal de tierra, sino como monstruo o híbrido, lo cual resulta muy interesante. No hallamos nada acerca de las cualidades que puede poseer su corazón atado en un cuero de lobo, pero sí encontramos información relevante que puede ayudarnos a dilucidar su presencia entre los elementos pensados para hechizos amorios. Se dice que las comadreas son muy entendidas en medicina y que si sus crías, por alguna razón, mueren, son capaces de resucitarlas. Este hecho hace pensar en que *Celestina* nombra este ingrediente porque representa la posibilidad de dar vida, de resucitar (provocar el amor). Del mismo modo, este animal posee propiedades medicinales (Dioscórides, 1998, p. 247).

un despojo de serpiente,¹⁰³
 tuétanos de huesos de asno, [345]
 corazón de tortolilla¹⁰⁴
 y cabeza de un milano¹⁰⁵
 que quitan enemistades
 y engendran amor doblado;
 un gusano de hombre muerto [350]
 ha catorce días sacado,
 rana negra y calamita¹⁰⁶
 con un cangrejo tostado¹⁰⁷
 para empañarse de macho
 después del primer parto,¹⁰⁸ [355]

103. El despojo de la serpiente, cocido, es eficaz contra la otalgia y la odontalgia (Dioscórides, 1998, p. 243). Respecto al uso mágico relacionado con los hechizos amorosos nada se especifica, aunque esto no significa que no tuviera esta utilización en la época. Sin embargo, no tenemos ninguna otra referencia.

104. La tórtola, según el *Bestiario medieval*, es un ave que se caracteriza por el hecho de que la hembra ama tanto al macho que le es siempre fiel, incluso después de muerto ésta no tendrá nunca un nuevo compañero. De ahí que sea un ingrediente muy significativo en hechizos amorosos (*Bestiario medieval*, 1986, pp. 90-91). El *Clavis secretorum coelis et terrae* de Simón el Mago aporta información interesante acerca de la tórtola, pues dice que es el ave del amor. Su corazón, dado a comer a la persona amada en horas en que domina Venus en el firmamento, hará posible conseguir cualquier cosa de ella (*El gran libro de San Cipriano*, p. 151). Véase también Agrippa, 1992, p. 86.

105. Según el *Clavis secretorum coelis et terrae* de Simón el Mago, la cabeza del milano, llevada encima del estómago, hará que el portador sea amado por las personas y, sobre todo, por las del sexo opuesto (*El gran libro de San Cipriano*, p. 151).

106. Sobre la rana en general, Dioscórides puntualiza que tiene propiedades medicinales (Dioscórides, 1998, p. 248). La rana negra puede referirse al sapo, animal definido por Laguna como ponzoñoso. La Calamita es una de las varias especies de rana, verde y pequeña (Laguna, 1984, 139-140).

107. La ceniza del cangrejo quemado, según Dioscórides, mezclada con raíz de genciana y bebida con vino, es eficaz para aliviar las mordeduras de perro rabioso (Dioscórides, 1998, p. 240). No especifica nada acerca de la relación de este ingrediente con la concepción de la mujer.

108. En este caso, se trata de un remedio médico-ginecológico, aunque la superstición entra en juego desde el momento en que se habla de «macho». Este filtro ayuda a la mujer no sólo a quedarse embarazada después del primer parto, sino también a que el feto sea macho, hecho importante en una sociedad patriarcal en la que el hombre tiene más poder y muchas más posibilidades. No hemos hallado datos concretos que indiquen que los ingredientes de este brebaje sean convenientes para solucionar el problema del que habla Celestina, lo cual nos lleva a pensar en dos posibilidades: bien el autor combina elementos que, por su fácil vinculación tanto con el mundo médico como con el mágico, se puedan asimilar para la función que les atribuye sin tener base experimental; bien se trata de un preparado que se utilizaba en algunas ocasiones y del cual no tenemos testimonios. No olvidemos que la composición de muchos remedios como estos, de andar por casa, populares, pudo circular de manera oral, transmitirse de generación en generación sin ponerse por escrito hasta desaparecer o ser sustituidos por otros con fundamento científico. Está claro que Dioscórides, por poner un ejemplo, no recogió todos los posibles usos y finalidades de hierbas, plantas, partes de animales, piedras, y sus posibles combinaciones. En cada época y zona geográfica existirían unas

aceite de cañamones,¹⁰⁹
 ojo de cebra sacado,¹¹⁰
 raíz de espárrago viejo¹¹¹
 y de liebre hembra el cuajo,¹¹²
 que es para no concebir [360]
 después del primer parto;¹¹³
 ojo derecho de lobo¹¹⁴
 para dar fuerza a los flacos
 y los pelos de su barba¹¹⁵
 para si uno no es amado; [365]

tradiciones médico-mágicas, que, aunque con una esencia común, pudieron diferenciarse por la utilización de ingredientes y rituales ligeramente distintos.

109. Simiente que se usa para plantar el cañamo, es decir, el *cannabis*. El aceite de cañamones es un recurso excelente para preparar lociones terapéuticas y aceites para masajes. Las simientes de cañamo se utilizan en un hechizo para hacerse amar por los hombres en *El gran libro de San Cipriano* (pp. 97-98).

110. El ojo de cebra, mientras no se demuestre lo contrario, se refiere a dicha parte del animal citado. En el mismo contexto se hace referencia al cuajo de liebre, así que no tenemos que considerarlo una planta. De todos modos, no hemos hallado ningún dato que nos impulse a pensar que el ojo de cebra pueda ser una simple hierba.

111. Dioscórides habla también de la raíz de espárragos, pero no menciona como propiedad nada relacionado con la concepción (Dioscórides, 1998, p. 315).

112. Dioscórides explica que el cuajo de liebre, aplicado a la matriz, tras el periodo, con mantequilla, ayuda a la concepción, pero bebido hace estéril (Dioscórides, 1998, pp. 243-45; Agrippa, 1992, pp. 270-271).

113. En esta nueva serie encontramos exactamente los mismos problemas que en la anterior, pues se trata otra vez de un remedio médico-ginecológico. El cuajo de liebre es el que nos da la clave, puesto que sí posee las propiedades que le atribuye Celestina. En cuanto al resto de materiales, la mayor parte posee virtudes medicinales, así que posiblemente contribuyan a evitar la concepción combinados con el cuajo de liebre. El elemento que más duda genera es el ojo de cebra, del que no encontramos dato alguno.

114. El lobo se considera un animal fuerte y, por ello, su ojo derecho, el órgano que este animal tiene más desarrollado (y el derecho por cuestiones supersticiosas), se cita como ingrediente para dar fuerza al debilitado. Por otro lado, existe una creencia legendaria-supersticiosa acerca de la mirada del lobo, pues si este mamífero acierta a ver al hombre primero, éste pierde el habla; en cambio, si el hombre observa primero al lobo, el animal pierde su ferocidad y se considera vencido (*The Aberdeen bestiary*, f. 17r, <http://www.clues.abdn.ac.uk:8080/bestiary_old/alt/translat/trans17r.html>), consultado el 5 de noviembre de 2004. De ahí que el ojo del lobo sea un codiciado material hechiceril y, en este caso, podríamos decir que también medicinal. Además, Agrippa explica que en la Escitia había unas mujeres que, cuando se encolerizaban, mataban con la mirada. Según este autor, los hechiceros utilizan ojos de animales en sus preparados por este hecho, puesto que desean obtener fines similares, de dominación y muerte, con sus encantamientos (Agrippa, 1992, p. 102).

115. En el *Bestiario de Aberdeen*, se nos informa de que Solino decía que en la cola de este animal hay un pequeño retazo de pelo que constituye un poderoso hechizo o amuleto amoroso. Si el lobo teme ser capturado, arranca ese pedazo de pelo con sus dientes. El hechizo no funciona a menos que este material le sea arrebatado estando todavía vivo (*The Aberdeen bestiary*, f. 17r, <http://www.clues.abdn.ac.uk:8080/bestiary_old/alt/translat/trans17r.html>, consultado el 5 de noviembre de 2004).

polvos de cuerno de ciervo¹¹⁶
 mezclados con hiel¹¹⁷ de gallo,
 que hace empreñar las damas
 muy estériles sin daño;¹¹⁸
 ojos de perro mastino [370]
 con una lengua de un galgo
 con que los perros no ladran
 ni a los hombres hacen daño;¹¹⁹
 y más dos agujas gordas
 con que se hayan amortajado [375]
 dos pobres de un hospital
 y sus carnes horadado,¹²⁰
 que, hincadas en cierta parte,
 no comen los convidados;
 azúcar, ajos,¹²¹ piñones [380]
 para los debilitados;¹²²
 sangre de narices de hombre
 en un candil limpio echado
 que hace bailar las damas¹²³
 con algodón colorado.¹²⁴ [385]

En esta última relación de elementos, se percibe un cambio respecto a la primera: no podemos hablar de secciones claras, pero sí hay una mayor pormenorización de la finalidad de los diferentes hechizos o combinaciones. Comienza el inventario con lo que parece un remedio natural

116. Dioscórides dice que el cuerno de ciervo quemado (hecho polvo) posee múltiples virtudes medicinales (Dioscórides, 1998, pp. 258-59).

117. Sobre la hiel como ingrediente concreto habla Dioscórides (1998, pp. 278-79), mencionando las propiedades que tienen la de la gallina, el oso, la tortuga marina o el macho cabrío, pero del gallo no dice absolutamente nada.

118. Los polvos de cuerno de ciervo poseen propiedades medicinales. La hiel de gallo en concreto no sabemos qué utilidad tiene fuera de lo que afirma con tanta seguridad la vieja Celestina, pero sí podemos decir que el gallo es símbolo de lujuria y pasión. Alguna de sus partes, como los testículos, tienen virtudes medicinales. Aparece aquí seguramente por el hecho de que se relaciona con el sexo, la supremacía del macho; de ahí que aparezca en una receta contra la esterilidad, junto al elemento más característico del ciervo: los cuernos.

119. Leemos en Agrippa que llevar la lengua de un perro en el zapato, debajo del dedo gordo, evita que éste nos ladre. Lo mismo ocurre si se lleva encima el corazón del mismo animal (Agrippa, 1992, pp. 164-65).

120. Forman parte del laboratorio porque han estado en contacto con los cadáveres, al igual que ocurría con la sogá del ahorcado, los pedazos de mortaja, los dientes de un suicida, etc.

121. El ajo se utiliza para preservarse de todo maleficio (Paracelso, 1984, p. 120).

122. Estos remedios son conocidos y se basan en alimentos determinados que poseen vitaminas concretas.

123. Podemos pensar en el baile de las brujas en el aquelarre.

124. *Testamento de Celestina*, ed. de María Cruz García de Enterría, pp. 451-454.

de tipo terapéutico, pero tras éste tenemos una lista de diez utilidades relacionadas con la magia. Posteriormente, siguen un par de remedios médico-ginecológicos relacionados con la concepción, y volvemos al universo mágico con dos hechizos distintos, para saltar de nuevo a la medicina popular en un caso más. Antes de finalizar el listado aparecen tres soluciones mágicas, siendo la última la más curiosa, pues se dice acerca del resultado: «que hace bailar las damas / con algodón colorado» (vv. 384-385). Este último inventario funciona más en la línea de los tratados de magia, que dan pautas para la realización de hechizos. Lo que se echa de menos, claro está, es la presencia de fórmulas para ser pronunciadas, es decir, de conjuros. Pero no hemos de olvidar que no estamos ante uno de dichos tratados de magia, sino ante un testamento, y Celestina es bien consciente (en nombre del autor).

De nuevo, se puede observar que, entre las utilidades de los materiales mencionados en el laboratorio, la mayoría posee usos medicinales además de los supersticiosos. Muchos de los elementos tanto del primer listado como del segundo tienen una arraigada tradición que se puede rastrear en piezas anteriores al *Testamento*. Nos remontaremos a la literatura grecolatina y nos ceñiremos al orden cronológico de las piezas y no al orden de los ingredientes de los inventarios.

Una pieza clásica en la que podemos encontrar datos de interés es *Idilios* de Teócrito, cuando la maga Simeta expresa:

¿Dónde están mis *laureles*? Tráelos, Testilis.¹²⁵ ¿Dónde están los filtros también? Rodea esta copa con el vellón rojo de una oveja. Quiero hacer un encantamiento para ese hombre cruel a quien amo y por quien sufro, que no ha venido desde doce días atrás, que no sabe si estoy muerta o viva y que no ha llamado a mi puerta.¹²⁶

Entendemos, a partir del texto, que el laurel se utiliza en los hechizos amorios. He ahí un testimonio aportado por la literatura que arroja luz sobre el uso mágico de hierbas y plantas. En el *Testamento*, el laurel aparece en el primer listado: «laurel, ciprés y zumaque» (v. 124), y forma parte de una combinación de varios elementos. La finalidad del hechizo no queda demasiado clara, está sujeta a varias interpretaciones, pero puede estar relacionada con lo sexual.

125. Está hablando la maga Simeta, a la que Teócrito hizo famosa. Esta mujer hace uso de la magia amoriosa para atraer de nuevo a su amante. El comportamiento es justo el contrario que el de Medea. Ésta se decidió por la venganza, pues damos por supuesto que conocería los hechizos capaces de enamorar de nuevo a Jasón, la consideramos una maga poderosa. En cambio, Simeta opta por la funcionalidad y la efectividad de la magia y realiza un hechizo para que su amado Delfis regrese.

126. Teócrito, *Idilios y epigramas*, 1900-1930?, p. 19.

Virgilio, en sus *Bucólicas*, pone en la boca de una pastora las siguientes palabras:

Trae agua y rodea estos altares con suave venda y quema
verbenas de espeso jugo e incienso macho, para que pruebe
yo trastornar por sacrificios mágicos el sano juicio de
mi amante, nada aquí sino los ensalmos faltan.
[...] Llevad a casa desde la ciudad, conjuros míos, llevad
a Dafnis. Comienzo por ceñir alrededor de ti tres veces
cada uno de estos tres hilos de tres colores diferentes. [...] Llevad a casa desde la ciudad, conjuros míos, llevad a Dafnis. Amarilis, ata con tres nudos cada uno de estos tres colores [...] ¹²⁷

Hacen acto de presencia aquí las verbenas y los hilos. En la primera relación de el *Testamento*, hallamos la verbena: «la del pito y la verbena» (v. 146), pero forma parte de la sección de hierbas, aguas, piedras, perfumes y estoraques. Claro está que este componente tiene fines cosméticos entre otros, pero también mágicos, como se puede observar en los *Idilios*, pues la pastora quema verbenas para preparar el ritual de atracción del amante. El hilo aparece en el segundo inventario: «con un hilo colorado» (v. 339). Los hilos, como vemos en la pieza de Virgilio, se usaban para practicar la magia amatoria de tipo homeopático. Se procuraba amarrar al amante, atarlo del mismo modo que se anudaban los hilos. En la misma línea, podría funcionar «una madeja de alambre» (v. 282).

En las *Elegías* de Propercio, también se dan a conocer interesantes datos:

No me ha vencido ésa por su carácter, sino con hierbas,
/ la malvada: lo lleva la rueda de hilo del trompo.¹²⁸ / Lo
arrastran los efectos prodigiosos de la rana hinchada de
la / zarza, los huesos recogidos de serpientes disecadas,
/ plumas de los búhos encontradas en tumbas abandonadas / y cintas de lana colocadas sobre una pira fúnebre.¹²⁹

Se hace referencia, de nuevo, al hilo del que hablábamos anteriormente. En cuanto a la rana, la podemos hallar en la segunda relación, en el codicilo: «rana negra y calamita» (v. 352).

Interesa, igualmente, citar los *Épodos* de Horacio:

Canidia, rodeándose los cabellos y la cabeza despeinada con pequeñas víboras, manda que se ponga a cocer

127. Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas*, 1996, pp. 68-71.

128. Planta semejante a la neguilla, que se cría entre el trigo (DRAE, 1992).

129. Propercio, *Elegías*, 1989, p. 189.

sobre las llamas de Colcos *higos silvestres arrancados de los sepulcros, ramas del fúnebre ciprés*, huevos untados en sangre de *sucia rana* y las plumas de la *nocturna lechuza*, hierbas enviadas desde Yolco e Iberia, fecunda en venenos y huesos arrancados de las fauces de una perra hambrienta.¹³⁰

En esta ocasión, volvemos a encontrar a la rana y al ave nocturna, ya vistas anteriormente. Interesan particularmente los higos y el ciprés. En el primer inventario, vemos ingredientes muy relacionados con los citados: «tuétanos de higuera lozana» (v. 110), «laurel, ciprés y zumaque» (v. 124). Canidia está preparándolo todo para pronunciar un conjuro amatorio, por lo que los elementos que nombra sirven a tal fin. Así queda documentado el uso de dichos componentes.

En la *Medea* de Séneca, leemos:

[...] Habiendo ya evocado toda casta de sierpes, / reúne todos los venenos de las hierbas funestas. / [...] Recoge las ponzoñas que la tierra produce / [...] y las plantas de mortíferas flores, / [...] los espantosos zumos que sirven a la muerte. / [...] Coge hierbas mortíferas, y exprime las ponzoñas / de las sierpes, y mezcla con *repugnantes aves* / el *corazón del búho*, que augura cosas tristes, / y las frescas entrañas de la ronca lechuza. / [...] Añade a las ponzoñas ensalmos. / [...] Suena su paso enfurecido, / y canta.¹³¹

En el primer inventario, cita Celestina las «cabezas de aves nocturnas / muertas en febrero y marzo» (vv. 132-133), que guardan relación con las repugnantes aves. En el segundo listado, aparece el «corazón piedra del búho / que hace hablar soñando» (vv. 336-337), que se corresponde con el «corazón del búho, que augura cosas tristes» del que se habla en la *Medea*. Se trata de elementos con tradición literaria y también real.

El asno de oro, de Apuleyo, también aporta información relevante:

Lo primero que hizo una vez allí fue preparar su aciago laboratorio con el instrumental acostumbrado: aromas de toda clase, láminas grabadas con signos indescifrables, restos de naufragios, *innumerables miembros de cadáveres hasta hace poco llorados y enterrados ya: narices, dedos, trozos de carne* clavados en la pared, sangre de asesinados, mutiladas calaveras arrancadas de las fauces de las fieras [...]¹³²

130. Horacio, *Épodos y odas*, 1985, pp. 45-46.

131. Séneca, *Medea*, 1964, pp. 95-100.

132. Apuleyo, *El asno de oro*, 1994, pp. 102-108.

Esta pieza sirve para ilustrar todo lo que tiene que ver con las partes del cuerpo u objetos pertenecientes a los muertos, que gozan de un grandísimo valor para las hechiceras. Así funcionarían en el *Testamento* la sogá de ahorcado (v. 91), «dientes de un desesperado» (v. 103), «unto de hombre cuarteado» (v. 135), «un pedazo de mortaja / de mujer muerta de parto» (vv. 136-37), «una lengua de un judío / muerto en caso desastrado» (vv. 138-39), «un gusano de hombre muerto» (v. 350) «y más dos agujas gordas / con que se hayan amortajado / dos pobres de un hospital / y sus carnes horadado» (vv. 374-77).

Pasemos seguidamente a los textos áureos propiamente dichos, considerando como tal *La Celestina* de Fernando de Rojas. No vamos a reproducir íntegramente la descripción que hace Pármeno del laboratorio celestinesco. El lector recordará que en la rebotica de la vieja se tratan los productos por secciones: perfumes y estoraques, agua para oler, untos y mantecas, hierbas y raíces, y para remediar amores. Entre las aguas para oler, menciona la de azahar y rosas,¹³³ lo cual también aparece en el *Testamento* (v. 156) y con el mismo uso. Entre las hierbas y raíces incluye el laurel y el espliego,¹³⁴ ambos presentes en el *Testamento* (vv. 124 y 147 respectivamente). Para remendar virgos, utilizaba, además de otros componentes, hilos de seda y cebolla albarrana,¹³⁵ elementos no olvidados por la vieja moribunda (vv. 148 y 339), aunque no se citan con los mismos fines. A partir del análisis del laboratorio de *La Celestina*, se puede observar que el primer inventario del *Testamento* intenta seguir, de algún modo, en su estructura, la botica presentada por Rojas, puesto que habla de secciones. En la pieza poética no existe una organización como la que muestra Pármeno, pero hay una imitación clara al respecto. Citemos el fragmento que más interesa en relación con nuestro tema de estudio:

Y en otro apartado tenía para remediar amores e para se querer bien. Tenía *huessos de corazón de ciervo*, lengua de bívora, *cabeças de codornizes*, *sesos de asno*, *tela de cavallo*, *mantillo de niño*, *hava morisca*, *guija marina*, *soga de ahorcado*, *flor de yedra*, *spina de erizo*, *pie de texón*, *granos de helecho*; la *pedra del nido del águila* e otras mil cosas. Venían a ella muchos hombres y mujeres y a unos demandava el pan do mordían; a otros, de su ropa; a otros, de sus cabellos; a otros, pintava en la palma letras con açafrán; a otros, con bermellón; a otros, dava unos coaçones de cera, llenos de agujas quebradas y otras cosas

133. Rojas, *La Celestina*, 1993, p. 111.

134. Rojas, *La Celestina*, 1993, p. 112.

135. Rojas, *La Celestina*, 1993, p. 112.

en barro e en plomo fechas, muy espantables a ver. Pintava figuras, dezía palabras en tierra.¹³⁶

Una vez recordados los integrantes (amatorios) del laboratorio celestinesco, veamos sus correspondencias con el *Testamento*: «un corazón de venado, / y el hueso que tiene dentro» (vv. 93-94) se identifica con los huesos de corazón de ciervo, «una cabeza de mirla» (v. 338) y «cabeza de un milano» (v. 347) con las cabezas de codornices, «un bote de sesos de asno» (v. 111) con los sesos de asno, «la lupia del potro nuevo» (v. 112) con la tela de caballo, «un pedazo de la tela / que saca el niño en el parto» (vv. 100-101) con el mantillo de niño, «soga de un ahorcado» (v. 91) con la misma, «cinco granos de helecho» (v. 96) con los mismos, «la del águila...» (v. 168) con la piedra del nido del águila. Estos ingredientes se utilizan en rituales de magia amatoria, según *La Celestina*. En el *Testamento* se hace referencia al uso amoroso en el caso del hueso de corazón de venado, la cabeza de la mirla y del milano. Del resto de elementos no se especifica ninguna finalidad amatoria, aunque ésta es de sobra conocida en el caso de dichos componentes, como se ha observado en el análisis realizado en las notas al pie del texto citado.

Celestina, antes de llevar a cabo el conjuro a Plutón, nombra varios materiales más, tales como: aceite serpentino, papel escrito con sangre de murciélago, ala de drago, agua de mayo, pelleja de gato negro, ojos de loba y sangre y barbas de cabrón.¹³⁷ En el *Testamento*, aparecen «barbas de un cabrón bermejo» (v. 90), los «dos ojos de gato negro» (v. 92), pero no la pelleja; «agua de mayo cogida» (v. 116), «un pedazo de papel / escrito en sangre de drago» (vv. 114-15), no con sangre de murciélago, aunque más adelante, en el primer inventario, leemos: «de dos murciélagos sangre» (v. 134); y «ojo derecho de lobo» (v. 362). La correspondencia es evidente.

En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón, se nombran la «mandrágora y granos de helecho con que puedan entrar y saliendo quisiesen sin ser sentidos [...]»¹³⁸. En el *Testamento*, ya hemos visto que aparecen los granos de helecho y, del mismo modo, lo hace «una mandrágora macho» (v. 116), aunque no se menciona la finalidad a la que se hace referencia en la pieza de Muñón. Más adelante, Elicia relaciona algunos materiales más:

[...] Hieles de perro negro macho, *tripas de alacrán y cangrejo*, testículo de comadreja, meollos de raposa del pie izquierdo, *pelos priápicos del cabrón*, *sangre de murciélago*, estiércol de lagartijas, huevos de hormigas, *pellejos de culebras*, *pestañas de lobo*, tuétanos de garza, estrañuelas

136. *La Celestina*, 1993, pp. 110-113.

137. *La Celestina*, 1993, pp. 146-47.

138. Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 1933, acto II, pp. 48-49.

de torcecuello,¹³⁹ rasuras de ara, ciertas gotas de olio y crisma que me dio el cura, zumos de peonia, *celidonia*, de sarcocola, de tryaca, de hipericón, de recimillos, y un poco de *hierba de pito* que hobe por mi buen lance.¹⁴⁰

Entre este texto y el *Testamento* existen varias conexiones muy interesantes. En el codicilo, cuando la vieja da las pautas para su invocación después de muerta, menciona «del alacrán la piel» (v. 292) y, en el segundo inventario, «un cangrejo tostado» (v. 352) al hablar de un remedio ginecológico-supersticioso; los pelos priápicos de cabrón guardan relación con las «barbas de cabrón» del primer listado, al igual que la sangre de murciélago también aparece citada, como hemos visto anteriormente. Los pellejos de culebras se corresponden con «un despojo de serpiente» (v. 344), para un hechizo amatorio; las pestañas de lobo tienen mucho que ver con el «ojo de lobo»; la celidonia se menciona junto a la centaura (v. 306) como parte también de un hechizo amoroso; y la hierba de pito se cita junto a la verbena (v. 146) en la sección de hierbas, aguas, piedras, perfumes y estoraques del primer inventario.

En la *Farsa de la hechicera* de Diego Sánchez de Badajoz, se mencionan exactamente cinco granos de helecho,¹⁴¹ al igual que en el *Testamento* (v. 96). En muchas otras obras de los Siglos de Oro se pueden hallar detalles acerca de los laboratorios y los rituales hechiceriles. No vamos a detenernos en la totalidad de éstas, pues no hay espacio para ello y ya hemos visto las principales piezas al respecto. Así se comprueba que existe una importante tradición literaria hechiceril que se refleja en el texto que nos ocupa, que viene de antiguo y que guarda una evidente relación con el funcionamiento mágico real. La literatura se erige así en un inestimable testimonio.

En relación con los materiales que hemos estado analizando, es necesario aclarar algunas cuestiones antes de dar por concluido este punto. Hemos visto que muchos de los ingredientes que se citan en el laboratorio del *Testamento* pertenecen a la tradición popular de la hechicería vulgar de estirpe celestinesca. Así se refleja en la literatura, como hemos comprobado, como un calco de prácticas reales, inmediatas. Podríamos pensar, por ello, que se trata de un rico caudal popular. En gran parte, es así. Pero esta pieza también se halla vinculada a la magia culta que se plasma en los tratados de magia como *La clavícula de Salomón*, *El libro de San Cipriano*,

139. Debe de aparecer 'estrañuelas' por 'entrañuelas'. El torcecuello es ave trepadora, de unos 16 cm de largo, de color pardo jaspeado de negro y rojo en el lomo, alas y cola, amarillento en el cuello y pecho, y blanquecino con rayas negras en el vientre. Si teme algún peligro, eriza las plumas de la cabeza, tuerce el cuello hacia atrás y lo extiende después rápidamente. Es ave de paso en España y suele anidar en los huecos de los árboles. Se alimenta de insectos, principalmente de hormigas (DRAE, 2001).

140. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, acto II, pp. 49-50.

141. Sánchez de Badajoz, *Farsa de la hechicera*, 1929, p. 273.

El libro de Simón el mago, el *Picatrix*, etc. Este hecho no significa que el *Testamento* se incline por la alta magia antes que por la magia de tipo popular. Quiere decir, más bien, que, por un lado, el autor de este poema estaba familiarizado con el universo mágico libresco y que, por otra parte, la hechicería vulgar es heredera de las prácticas antiguas elevadas.¹⁴² Se trata de una herencia ininterrumpida que Celestina lega también a sus discípulas; una tradición que posee una doble cara: la culta y la popular, pero ambas comparten una misma esencia. La hechicería vulgar no es más que la degradación y simplificación de los rituales más elevados y complejos, como los que encontramos en los *Textos de magia en papiros griegos*, sumados a los conocimientos cosméticos y de medicina popular, y, por supuesto, sometidos a la variabilidad impuesta por razones de época, zona geográfica, género, finalidad, experiencia práctica, entorno, etc.

En este sentido, también interesa presentar algunas puntualizaciones acerca de los materiales y sus denominaciones. Hemos observado que determinados elementos responden a títulos que pueden conducir a confusión (pan de puerco, oreja de abad, sangre de drago, etc.) y, en relación con esto, interesa comentar un fragmento de los *Textos de magia en papiros griegos*. En dicha pieza se traducen unas interpretaciones, procedentes de los templos, de las que se servían los escribas sagrados, en las que se identifican los distintos ingredientes que se han ido enumerando en los hechizos, puesto que se ocultaba el verdadero nombre de los materiales. Por ejemplo, la cabeza de serpiente se refiere en realidad a la sanguijuela; la sangre de serpiente a la piedra hematites; las lágrimas de cinocéfalo a jugo de eneldo, etc.¹⁴³ Este hecho debe ponernos sobre aviso y hacer que el lector de cualquier texto de carácter hechiceril, como es el *Testamento*, no se aventure a tomar al pie de la letra cada uno de los títulos atribuidos a los elementos que integran el elenco. En el caso de la pieza que nos ocupa, no hay un sistema cifrado de nomenclaturas, pero sí un cierto juego que nace de la denominación popular de algunas plantas y hierbas.

1.2.- Los rituales.

El autor del *Testamento* nos presenta al hacer alusión a los materiales de los dos inventarios, en cierto modo, unas pautas para la realización de distintos hechizos con variadas finalidades haciendo hincapié, básicamente, en el instrumental. En ningún caso hallamos un conjuro, que tiene que ver con la palabra, con fórmulas determinadas que hay que pronun-

142. Este hecho se comprueba al hallar patrones de rituales y también instrumentales en los diferentes tratados de magia mencionados, que se perpetúan, con variantes, en las obras literarias y en las relaciones de los procesos inquisitoriales por hechicería (en relación con esto último, véase Cirac Estopañán, 1942; Sánchez Ortega, 2004).

143. *Textos de magia en papiros griegos*, pp. 274-75.

ciar en el momento en que se realiza el hechizo. La explicación de la ausencia del conjuro es sencilla. No estamos ante un tratado de magia, sino ante un testamento, como ya apuntábamos en el apartado anterior. Se trata de la herencia de una alcahueta-hechicera y ésta lega elementos materiales y aprovecha para incluir algún dato al respecto de la utilización de éstos, pero no puede extenderse haciendo que el escribano transcriba la imprecación que acompaña a cada rito. Sin embargo, no dejará a sus posibles discípulas sin las lecciones necesarias para el correcto ejercicio del oficio. Aquello que se quede por decir y por enseñar será concluido en una o varias sesiones en las que la muerta comparecerá:

Pero cese ya el parlar,¹⁴⁴
y el que me quisiere hablar [265]
y aprender la ciencia mía,
a la peña¹⁴⁵ camosina¹⁴⁶
me tiene de ir a buscar.

Parta en noche oscura y fría
llamando el ánima mía, [270]
y para que le aproveche
de murciélago la leche
beba al descubrir del día;

Vaya mirando a la sierra
donde tengo de estar yo [275]
y verá cómo no yerra
si pone del lodo de tierra
do la víbora picó.¹⁴⁷

Y para aquesta ocasión
lleve junto al corazón [280]

144. *Testamento de Celestina*, pp. 450-451.

145. El lugar más adecuado para realizar una invocación es la cima de una montaña (*El gran libro de San Cipriano*, cap. 1, p. 14).

146. La peña Camosina aparece en otros textos como peña Camasina o Camasia: «Yo leí la Peregrina, / Partidas e Ordenamientos, / e fueros e regimientos / e la Suma ambrosina, / e más la Ley bartolina, / e los libros retratantes / de çiençias espantantes / de la pena camasina (*Cancionero* de Juan Alfonso de Baena, p. 743, vv. 155-162). «[...] Si os viera hacer eso Rampín el bravo, que es un diablo de la peña Camasia» (*Retrato de la Lozana andaluza*, 1528, 50r.); «[...]en fin, sabéis tanto, que podríades ser maestra de los que cursan en la escuela de la peña Camassia» (*Cartas inéditas* de Eugenio de Salazar, 1964, Carta IV, II, p. 281). Debe de tratarse de un topónimo referente a un punto concreto, famoso por su filiación por la magia. En ninguno de los estudios que manejamos hemos hallado datos al respecto.

147. Es decir, tierra ponzoñosa. La ponzoña de serpiente parece en rituales como el que prepara Medea (Séneca, *Medea*, 1964, pp. 95-100).

faldas de bruja con sangre,¹⁴⁸
 y una madeja de alambre¹⁴⁹
 y las barbas de Charón.¹⁵⁰

Que lleve en la boca quiero
 la lengua del can cerbero, [285]
 la pluma de un escribano
 y el pico de un milano,
 el dedo de un carnicero.¹⁵¹

Que lleve quiero también
 del cocodrilo el pellejo,¹⁵² [290]
 del sapo tuerto la hiel¹⁵³

148. Entendemos que se habla de la sangre menstrual, que se podía aprovechar incluso de sábanas y ropas manchadas. Dicha sangre se utilizaba para filtros amorosos, pero en este caso la vieja habla de una especie de ritual necromántico. Es muy probable que a la sangre de bruja se le atribuyan propiedades distintas de las que posee la del resto de los mortales. Pensemos también que se quiere resucitar a una hechicera y la sangre de sus comadres puede ser adecuada para preparar el terreno.

149. El alambre, asiduamente, se utilizaba en prácticas de magia amatoria, nos cuenta Agrippa 1992, p. 177. Según Cirac, una tal Isabel Cuevas, juzgada por la inquisición, guardaba «tres lazos de alambre trabados entre sí» (1942, p. 43).

150. Barbas de Caronte, el barquero del infierno.

151. Entre estos últimos elementos hay varios ingredientes satíricos. El escribano y el carnicero se someten a crítica y a burla incluyéndose su pluma y su dedo respectivamente entre los materiales necesarios para llevar a cabo una invocación. En el caso del escribano, debemos pensar en la fama que éste tenía en la época y cómo aludir a su pluma era hacer referencia a los vicios propios de los de su oficio. Interesa, en relación a esto, unas palabras que aparecen en boca de la pícara Justina: «Y a fe, que si a mi padre resucitara, le había de preguntar que quién libraba peor en el infierno, porque me han dicho que los que más carena llevan son los malos escribanos, y otros, que los letrados injustos, y otros hablan diversamente» (*La pícara Justina*, 1977, p. 655). En cuanto al carnicero, era un individuo relacionado con la sangre y, por tanto, con la muerte.

152. El cocodrilo, desde tiempos antiguos, cautivó a varias culturas (maya, mexica, egipcia...) pasando a formar parte de los panteones y los elementos fundamentales de los procesos mágicos, religiosos y de sanación. El cocodrilo era uno de los animales curativos según algunas tradiciones, pero sus propiedades terapéuticas aún están por comprobar; aunque, según Plinio el Viejo, la carne de cocodrilo podía ayudar a calmar los síntomas de un niño con tos ferina; su piel tostada y combinada con vinagre era anestésica y su excremento se usaba como anticonceptivo. Hoy, se han descubierto en la sangre de este animal unos potentes antibióticos naturales: las cocodrilinas, que pueden ser la base del desarrollo de una nueva generación de antibióticos para las enfermedades humanas. (Cupul-Magaña, 2003, pp. 45-48).

153. El sapo es el anfibio estandarte de la brujería, puesto que era la forma que tomaba el demonio familiar que acompañaba día y noche a las brujas. Por ello, es comprensible que el oficiante del acto deba ir acompañado de uno. Se utilizaba para extraer de él el líquido para fabricar el unguento para volar hasta el aquelarre y, cocido, servía de ingrediente para muchas pócimas (véase Valencia, 1995, pp. 74-77). Según San Cipriano, en *El gran libro de San Cipriano* (pp. 101-104), existen múltiples encantamientos producidos por la virtud del sapo, puesto que éste tiene una gran fuerza mágica, porque el demonio tiene una estrecha vinculación con él. Es más, afirma que es la comida que Lucifer da a las almas del infierno. El autor de este

y del alacrán la piel¹⁵⁴
y el huevo del gallo viejo.¹⁵⁵

Estas instrucciones celestinescas llaman bastante la atención, puesto que la hechicera está hablando de su propia invocación, la cual implica una determinada y clara cosmovisión y una certeza en cuanto al destino que espera a las almas después de abandonar el cuerpo. Martín del Río, por ejemplo, afirmaba que los espíritus podían comparecer en el mundo de los vivos si Dios lo permitía, e incluso podían ocupar temporalmente el cuerpo que los había vestido anteriormente. Pero, en cuanto a los actos mágicos, eran más bien las almas de los condenados las que eran invocadas y éstas, por regla general, no podían abandonar el infierno, pues debían sufrir perpetuo tormento. De ahí que, en los casos en que respondía a la llamada el ánima de un condenado, hubiera que pensar que se trataba realmente del demonio.¹⁵⁶ Celestina, con sus afirmaciones y las pautas que detalla puede querer decir que bien no comparte la opinión de teólogos como Del Río, o bien que ha establecido un grado de amistad tal con Satán que no tendrá ningún problema para entrar y salir a sus anchas del Averno. Sin duda alguna, la estrecha relación que la ha unido en vida al demonio, la conducirá al infierno.¹⁵⁷

Por otra parte, la vinculación que Celestina adquiere con la enseñanza, a través de los versos presentados, no es de extrañar, ya que las alcahuetas-hechiceras solían tener discípulas y compartir sus conocimientos.¹⁵⁸ Sin embargo, la imagen de un maestro transmitiendo su saber mágico a un grupo de iniciados está conectada con la magia culta más que con la popular-celestinesca y es eminentemente masculina. Sólo hay que acudir, por ejemplo, a la *Clavicula Salomonis*.¹⁵⁹ En este grimorio, se detalla un

grimorio detalla hechizos en los que toma parte el sapo con finalidades como: hacerse amar, hacer y deshacer un mal hechizo, rendir a un hombre o una mujer a los deseos del mago/a, apresurar casamientos, etc.

154. Según Plinio el Viejo, el escorpión se caracteriza por su veneno mortal, que termina con la vida de una persona en tres días. Se dice que una bebida compuesta por la mezcla de cenizas de escorpión con vino puede ser un remedio contra la propia picadura (*Historia natural*, Libro 11, p. 30). San Isidoro de Sevilla dice que los escorpiones se forman a partir de los cadáveres de los cangrejos. Lo define como un gusano de la tierra armado con el poder de picar (*Etimologías*, Libro 11, 4:3 y Libro 12, 5:4), información consultada en soporte digital en <<http://www.bestiary.ca/beasts/beastalphashort.htm>> el 15 de noviembre de 2004.

155. Se creía que el basilisco nacía del huevo de un gallo (*The medieval bestiary*, en <<http://www.bestiary.ca/beasts/beat265.htm>>, consultado el 5 de abril de 2005.

156. Véase Del Río, 1991, pp. 436-511 para aclarar la cuestión de la invocación de espíritus y p. 451 para lo afirmado en este punto.

157. Recordemos la cita de Pedro Ciruelo que traíamos a colación en la introducción de este estudio.

158. Castañega decía de las mujeres (hechiceras) que: «son más parleras que los hombres y no guardan tanto secreto, y así se enseñan unas a otras» (Castañega, 2001, p. 35-36).

159. *The key of Solomon*, chapter III, «Concerning the arts», en <<http://www.sacred-texts.com/pag/kos/kos.htm>>, consultado el día 21 de diciembre de 2003.

conjuro en el que se demanda al supremo Dios la capacidad para adquirir todas las artes y las ciencias.¹⁶⁰ Por ello, es fácil concluir que la magia de carácter elevado y masculina tiene como principal finalidad la adquisición tanto del conocimiento absoluto, como del dominio universal, muy al contrario de lo que suele suceder con la hechicería femenina.¹⁶¹ No obstante, la vieja explica que se personará en la Peña Camosina, punto concreto que podemos imaginar como escuela de artes oscuras al aire libre, como si fuera un eminente mago, de vara en mano, dispuesto a dar unas lecciones a sus seguidores. Ahí está uno de los matices burlescos del *Testamento*. Celestina se considera una fémina de rango distinguido dentro de las categorías hechiceras, si no ¿por qué tal prepotencia? ¿Quién querría hacer el esfuerzo de llegar hasta la Peña Camosina cargado de extraños objetos para tomar apuntes delante de un espectro? Hemos de tener en cuenta que, a través del esbozo del laboratorio, se puede concluir que la vieja no es una simple hechicera de tres al cuarto centrada únicamente en cuestiones amorosas, aunque ésta sea su faceta más desarrollada. Posee nociones de medicina natural, tiene un familiar encerrado en un anillo, es capaz de fabricar amuletos, adivinar el futuro, hacer llover y provocar alucinaciones, por poner un ejemplo. Aun así, dista mucho de estar a la altura de los grandes magos. Podríamos pensar, incluso, que la anciana moribunda está delirando. Precisamente, las estrofas que hemos presentado quizás sean las que más cerca puedan estar del delirio en esta pieza poética. De todos modos, Celestina no anda desencaminada al dejar patente, en cierta manera, a través de sus palabras, que ella es la Madre de las hechiceras, la inauguradora de una estirpe y, por tanto, una figura venerada y apreciada hasta el punto de inspirar la necesidad de ser conjurada.¹⁶² Sería más acertado, a nuestro parecer, considerarla desde el punto de vista de la prepotencia y la vanidad que de la locura y el delirio,

160. Se trata del conjuro («Conjuration») que aparece en el capítulo III. Véase nota anterior.

161. «La hechicera y el mago: la feminidad reducida a mera función sexual, despojada de la dignidad y de la responsabilidad de los deberes maternos, reducida a seducción física; la virilidad, desanclada de la armonía cósmica y concebida como voluntad de dominio y omnipotencia. La magia, la alquimia, la astrología, las ciencias son artes masculinas: expresan el ansia viril por ser Dios y de regir el mundo, la audacia de violar los secretos de la vida y de la muerte, de sobrepasar cualquier límite establecido. Filtros amorosos, cosméticos, pociones que otorgan juventud, prácticas seductoras, son artes de la mujer, interesada en dominar al hombre, que domina el mundo. La mujer seduce al hombre con la artes de su debilidad. El hombre seduce a la mujer con la fascinación de su potencia. La hechicera no tiene el poder del mago, pero en la conquista del hombre, ella sabe aprovechar los resultados de la obra de él, aunque no por esto la hechicera puede situarse al nivel del mago. Sus prácticas permanecen dentro de un círculo bien delimitado y obedecen a una finalidad eminentemente erótica o ligada a valores como la belleza y la juventud, que conducen al erotismo» (Faggin, 1959, pp. 54-55).

162. Aunque la categoría mágica a la que pertenece posee antecedentes clásicos, se inaugura a partir de *La Celestina* de Rojas y tal personaje se puede considerar, sin duda, como la madre de todas las hechiceras urbanas literarias de carácter marginal.

pero no podemos olvidar en ningún momento que la alcahueta cae en varios comas etílicos a lo largo del texto. Una vieja borracha puede imaginar y expresar muchas fantasías. No obstante, ninguna de las sugerencias o instrucciones celestinescas se aleja de lo que se considera plausible dentro del universo mágico,¹⁶³ por lo que sus argumentos no dejan de tener sentido, si pensamos en una mujer que se cree sumamente poderosa, y su laboratorio lo avala.

Celestina pasará, si alguien tiene estómago para requerir su presencia, de invocadora a invocada. Sólo imaginarla sobre la cima de la peña ataviada con vapóreos ropajes causa más que temor una sonora carcajada.

1.3.- *Los consejos.*

Celestina forma parte de una sociedad matriarcal que posee su propio saber, el cual se transmite de forma matrilineal. Al igual que en la sociedad patriarcal son el rey y el Sumo Pontífice las figuras más importantes, y al igual que la doctrina y el conocimiento está en mano de teólogos e intelectuales, la hechicera adquiere un papel equiparable al de los primeros en su mundo particular. Se trata de lo que podríamos denominar «realidades paralelas» o quizás opuestas, pues lo que Celestina expresa no es más que una inversión. La mujer es la depositaria de la doctrina (la mágica, claro está, no la teológica) y del saber. Se trata del mundo al revés. Ahí está la base de la burla que se lleva a cabo en el texto y que está conectada, todo el tiempo, con la hechicería. Es la primera parte (las estrofas iniciales) del Codicilo la que más llama la atención y mejor sostiene el aspecto burlesco.

Celestina, la más grande, mujer experimentada donde las haya en lo que a su ocupación y a las relaciones sociales se refiere, asume un relevante papel aquí. Ordena, predice, pontifica, aconseja (en los versos que preceden al ritual que hemos comentado en el apartado anterior) a sus sucesoras acerca del oficio:

Mando sean visitadas [240]
hechiceras y alcahuetas,
y sean examinadas
para que sean reprobadas
las que fueren indiscretas.

Protomédicas serán [245]
éstas que en mi casa están

163. Pensemos, por ejemplo, en la invocación que lleva a cabo la pitonisa de Endor, a petición de Saúl, para que el alma de Samuel aclare algunas dudas acerca del futuro (*Libro Primero de Samuel*, 28; 3-25).

para aqueste beneficio,
 pues la prima del oficio
 en todo el reino les dan.
 [...]

Pues hay ahora aparejo,
 sin que nadie lo revoque, [260]
 con profético consejo
 con mi bendición las dejo
 graduadas con mi toque.¹⁶⁴

La vieja moribunda, que todavía tiene fuerzas para oscilar entre el dictado de sus últimas voluntades y los desfallecimientos provocados más por su adicción al vino que por las causas que la conducen inminentemente hacia la otra vida, tiene perfilado en su mente un plan estratégico que también desea legar a Elicia y Areúsa. El instrumental que sus discípulas heredarán es la base material y funcional para el ejercicio profesional de ambas, pero eso no es suficiente. Cuando se tiene una «empresa» hay que saber hacerla evolucionar, mejorar, con nuevas ideas, con iniciativa, para conducirla al éxito y hacerse con el monopolio del mercado. Parece que, para la anciana, dicha exclusividad ya es un hecho, puesto que afirma que cuenta con la prima del oficio en todo el reino. Posee la cartera de clientes más extensa. Pero Celestina no se contenta con eso, quiere más. Su propósito consiste en lograr que sus dos sucesoras supervisen los negocios de todas las alcahuetas-hechiceras. La vieja les atribuye automáticamente la función de controlar el oficio en general, el cual cuenta con una serie de normas, de reglas que se deben aplicar en todos los casos. Se podría hablar, por tanto, de un gremio bien organizado. Atribuye, a través de dicho deseo de control, la función del Protomedicato a Elicia y Areúsa. El Protomedicato fue, precisamente, la institución creada por lo Reyes Católicos para examinar a los sanitarios:

En Castilla, desde 1477, los Reyes Católicos crearon una institución especial, el Real Tribunal del Protomedicato, formado por los médicos reales y encargado de examinar a los sanitarios, perseguir el intrusismo y vigilar el ejercicio profesional, recaudar impuestos relativos a las actividades sanitarias e incluso administrar justicia en ese campo¹⁶⁵.

En este caso, Celestina es la encargada de instituir este Protoalcahuite-hechicerato. Su osadía es tal que se comporta como lo hicieron los monarcas católicos al crear la institución mencionada. Se equipara, por

164. *Testamento de Celestina*, pp. 449-450.

165. Puerto Sarmiento, 1999, p. xlviii.

tanto, a los reyes. La vieja no deja de sorprendernos. El hecho de que compare la medicina con la alcahuetería-hechicería no es de extrañar,¹⁶⁶ pero no es ese hecho el que interesa al analizar la comparación. Lo que realmente sorprende es que ponga en relación el «gremio» hechiceril con una institución formada por médicos reales. Existe, por tanto, una clara oposición entre las celestinas y los protomédicos: su posición social. Se opondría la marginación y el rechazo social al reconocimiento y la aceptación. Celestina, haciendo referencia al Protomedicato, intenta, por una parte, explicar sus objetivos aludiendo a un cuerpo ya conocido y, por otra, prestigiar su oficio acentuando la necesidad de supervisión. Evidentemente, el autor incluyó estos versos para acentuar el aspecto humorístico de la pieza.

La alcahueta, de modo sutil, se erige en pitonisa al proporcionar este «profético consejo», pues parece haber tenido una visión en la que Elicia y Areúsa se hacen con el dominio del oficio y con el control del resto de hechiceras. Quizás se trate solamente de una ilusión, del sueño de una pobre desarrapada que, del mismo modo que escapa de la vida, intenta huir de la marginalidad. He ahí el contraste con la grandeza que pretende proyectar la vieja delirante. Se trata, en el fondo, de una desheredada. Esta mujer, que se ha definido desde la original obra de Rojas por su ocupación, básicamente, desea que lo único que ha tenido y que tiene (de ahí que legue sobre todo materiales relacionados con esas ocupaciones) se prestigie, llegue muy alto, pues así todas las féminas de los arrabales se prestigiarán con él, sobre todo sus herederas.

2.- La hechicería y lo burlesco

Ya adelantábamos en la introducción del presente artículo que el *Testamento de Celestina* es un poema burlesco, siguiendo la aclaración de conceptos que presenta Arellano en la introducción a la *Poesía satírico burlesca de Quevedo*.¹⁶⁷ Apoyándonos en estas definiciones o aclaraciones de lo burlesco, podemos afirmar que el *Testamento de Celestina* es una composición burlesca, puesto que prima lo festivo y lo lúdico, pero, además, pensamos que también se realiza una exaltación de «antivalores»,¹⁶⁸ puesto que la anciana moribunda se encarga de hacer apología de la hechicería y de asegurar la continuidad y la mejora de su oficio, como queda bien pa-

166. Porque éstas practicaban la medicina popular.

167. Arellano, 2003.

168. Es necesario atender a la puntualización de Arellano cuando explica que es preciso distinguir entre el autor real y el locutor poético (Arellano, 2003, p. 28), puesto que tenemos que tener en cuenta que es Celestina la apologista, no el autor.

tente por el estudio realizado en los apartados anteriores. Se trata, en concreto, de un testamento jocosos, una parodia de los testamentos serios.

El texto se construye sobre la burla, funciona todo el tiempo desde ahí y se basa en lo grotesco que resulta una fémica mágica que dicta un testamento y que pontifica como lo hace Celestina. No es necesaria la clasificación de Blanca Perrián. No es relevante hablar de disparate, sobre todo si éste se relaciona con lo caótico. El caos domina la pieza en un primer momento, durante un primer acercamiento a los contenidos, pero un análisis más profundo puede demostrar que el desorden es engañoso y existe un paso evidente de lo caótico a lo no caótico, de lo asombroso a lo explicable, del sinsentido a lo significativo. No obstante, nos topamos con confusiones que el autor no pensó, no consideró, pues son fruto de los años, del paso del tiempo, de la nueva cultura desde la cual se aborda el texto. Los receptores del siglo xvi conocerían muchas de las hierbas y plantas, muy probablemente sabían que la *lengua de buey*, la *sangre de drago* y la *oreja de abad*, por poner un ejemplo, se referían a especies del reino vegetal. Sin embargo, nosotros nos enfrentamos al problema añadido del no reconocimiento, que proviene del desconocimiento. Es muy fácil considerar las enumeraciones de Celestina como un simple acopio de ingredientes que se colocan ahí simplemente porque se trata de hierbas varias, de piedras de distintas procedencias, de elementos que por tradición se asocian tanto a la hechicería como a la brujería (tanto por vía literaria —pensemos en la literatura clásica grecolatina y en los tratados de magia— como por vía popular oral) y de materiales que por sus mismas cualidades, extrañeza o repugnancia pueden relacionarse con dicho mundo. El elenco, en efecto, podría haber sido «disparatado», carente de sentido, haber consistido en una serie de objetos que al autor le van viniendo a la mente por las causas explicadas. No obstante, no es así, puesto que el análisis realizado demuestra que prácticamente todos y cada uno de los componentes poseen bien propiedades medicinales, bien propiedades mágicas documentadas. Pensemos en la tradición popular que debió de existir al respecto y en la transmisión oral. Quizás no dispongamos de las herramientas para descifrar todos y cada uno de los usos de los integrantes del inventario, pero sí está en nuestro poder una pieza poética que podemos juzgar, a todas luces, receptora tanto de la tradición popular como libresca y literaria. Por ello, el *Testamento* es un testimonio, una reliquia cuyo autor no fue ignorante, en absoluto, en este tema.

El primero de los inventarios se inaugura con una serie de muebles, pero, de pronto, nos topamos con las *barbas de cabrón bermejo*, la *soga del ahorcado*, los *ojos de gato negro* y el *corazón de venado* (vv. 90-93). Ése es el primer golpe visual que inmediatamente nos hace cambiar la concepción sobre la pieza. Ahí, justamente, comienza la dificultad. Desde el verso 90 hasta el verso 116, observamos un elenco de materiales cuya única finalidad es sumergirnos en el universo hechicero y destacar dicha faceta

celestinesca. Estos ingredientes tienen en común el hecho de estar íntimamente relacionados con la magia, y esto cualquier lector lo sabía. Sin embargo, en la enumeración se cuele algún componente que nos resulta llamativo, poco conocido o demasiado exótico, como es el caso de las *parias de mujer morena*, el *galápago marino*, o de las *barbas de un descomulgado* (vv. 98, 104 y 105). Es parte del interés del texto. A partir del verso 117 los elementos se agrupan en pequeños bloques, que constituyen hechizos o filtros concretos y de los cuales se menciona la finalidad, aunque de modo muy breve. En algún caso existe una forma de organización a mayor nivel, como es el caso de los ungüentos y unturas que se presentan en los versos 130-143 o los perfumes y estoraques de los versos 145 a 159, cuyos integrantes se inscriben en el mundo de la cosmética, aunque posean también otros usos. A partir del verso 160, las recetas y combinaciones son de lo más diversas y oscilan entre lo médico y lo mágico.

Seguramente, la sección más burlesca sea la dedicada a los consejos y a la invocación a Celestina que deberá hacer, una vez muerta, todo aquel que desee que la famosa hechicera comparezca para impartirle unas clases particulares sobre la ciencia de las ciencias. La burla proviene del hecho de que la anciana pontifique, nombre a sus descendientes Protomélicas y se sienta tan imprescindible como para tener que ser requerida tras su fallecimiento, más que de los instrumentales necesarios para el ritual. Tres estrofas se dedican a los materiales de que debe ir acompañado el oficiante. En la primera consta lo que llevará junto al corazón (tres objetos); en la segunda lo que llevará en la boca (cuatro objetos); en la tercera, otros componentes (cuatro más). Los dos primeros integrantes de la enumeración son una excepción a la regla general: «partes del cuerpo de animales o seres humanos».

Celestina será la Suma Sacerdotisa, la Pitia, en su faz más vulgar. Es la maestra, al estilo salomónico, la portadora del saber. De ahí que proporcione pautas para ser invocada. De todos modos, el hecho de dar instrucciones sobre su invocación después de muerta conduce a pensar que el personaje está fraternalmente unido a los demonios, auxiliares de las prácticas mágicas. Salomón invocaba a los demonios para conseguir la sabiduría, entre otras cosas. La alcahueta-hechicera, al mismo tiempo que se sacerdotiza, se devalúa, se condena, se maligniza. ¿Hay mayor burla que la que se puede operar en aquellos que creyendo prestigiarse se desprestigian?¹⁶⁹

Pero no es nuevo en absoluto el hecho de que una figura negativa, deplorable, asuma la voz de la experiencia y la enseñanza. Pensemos en el *Elogio de la locura* de Erasmo, cuando la estulticia dice:

169. No hay más que recordar a la Cañizares de *El coloquio de los perros* cervantino, la cual también gusta de pontificar, aunque, eso sí, se va dejando en evidencia ella misma, consciente del engaño en el que vive, y termina desenmascarada ante los vecinos de la villa.

Me ha dado hoy por hacer un poco de sofista ante vosotros, pero no de esos de ahora que inculcan penosas tonterías en los niños y los enseñan a discutir con más terquedad que las mujeres. Imitaré, en cambio, a los antiguos, que para evitar el vergonzoso dictado de sabios prefirieron ser llamados sofistas. Se dedicaban éstos a celebrar las glorias de los dioses y los héroes. Por ello, vais a oír también un encomio, pero no el de Hércules ni el de Solón, sino el de mí misma, el de la Estulticia.¹⁷⁰

Que Celestina se encomie es un acto semejante al que lleva a cabo la estulticia. Se trata de un mundo regido por la locura, en tanto se invierte, de algún modo, la realidad. Es el mundo al revés, pero la presencia de éste no basta para hablar de disparate.

En el codicilo se incluye un nuevo inventario, con el que concluyen al fin las extensas citas. Esta sección se caracteriza en su totalidad por la presentación de materiales organizados en combinaciones que dan lugar a diferentes hechizos, de los cuales se menciona la finalidad. Tenemos remedios para los cansados, los desamados, los olvidados, los indiscretos, las estériles, etc.; preparados para poder adivinar el futuro, enemistar a los casados, hacer hablar en sueños a otras personas, engendrar amor, concebir o no concebir, no ser mordido por los perros, no dejar comer a los invitados y hacer bailar a las damas. Los más variopintos hechizos, uno tras otro, como en los tratados de magia. Prácticas presentadas con sentido, de modo mucho más ordenado que en el primer inventario. He ahí la evolución. Existe un sentido tras la apariencia de caos e incongruencia, un orden que solamente se puede detectar si se posee un amplio conocimiento sobre la magia y la hechicería en su vertiente botánica y ritual. Por todo esto, no adscribiremos el *Testamento de Celestina* al subgénero del disparate. El hecho de presentar un universo inverso y de realizar alguna comparación que llama la atención por lo que tiene de descabellada (la comparación de las alcahuetas-hechiceras con los Protomédicos y la de Celestina con los grandes maestros de la magia) no son suficientes. Sí se ha de decir, en cambio, que estamos ante una pieza burlesca que deriva hacia lo grotesco, lo caricaturesco, con lo que esto puede acarrear de disparate.

Varios son los puntos que demuestran que el *Testamento de Celestina* se trata de una pieza burlesca: 1) El hecho mismo de que Celestina haga un testamento, puesto que estamos hablando de una mujer marginal, una alcahueta-hechicera. 2) El inventario, que ocupa la mayor parte del texto y se centra en lo hechiceril principalmente, práctica sobre todo vulgar, mal vista y prohibida por varias leyes. 3) Que se den pautas para llevar a cabo un ritual invocatorio con una finalidad nueva: el pupilaje. 4) Que

170. Erasmo de Róterdam, *Elogio de la locura*, 1953, p. 24.

se prestigie un oficio tan bajo como el de Celestina hasta ponerlo a la altura del Protomedicato.¹⁷¹ La vieja pretende que sus seguidoras legitimen el negocio, lo organicen y se hagan con el control (gremio). 5) Cierre del *Testamento* con una carta que da consejos prácticos que van en contra del canon femenino católico tan bien expuesto por moralistas de la talla de Juan Luis Vives, Fray Luis de León y Erasmo de Róterdam.

Uno de los citados moralistas, en concreto Vives, no dejó de mencionar a las alcahuetas-hechiceras en su *Instrucción de la mujer cristiana* y decía al respecto:

Aquella mujer que pagada por el galán, con palabras blandas solicita y empuja a la maldad, carece de nombre en el diccionario humano, puesto que es una cosa diabólica.

Y aún hay alguna de esas celestinas de tan satánica habilidad, que muchas veces conquistan con sólo mirar, sin auxilio de razonamiento. Y aún hay otras que se valen de hechizos y encantamientos, de cuyas maneras de proceder ojalá fuesen más raros los ejemplos. Y qué decir si las hay que con el solo saludo, o la sonrisa, o el guiño, a guisa de serpiente mancha a la doncella a quien miró, especialmente entre aquellos que conocen el arte diabólico de la mujer.

Al poder público tocaría ejercer vigilancia sobre las viejas pobres, porque al censor de la pública moralidad le constasen sus medios de vida, pues en faltándoles con toda seguridad se hacen alcahuetas y luego, al punto, hechiceras.¹⁷²

Parece ser que Vives no estaría muy de acuerdo con la osadía de una Celestina que prestigia a las de su oficio comparándolas con el Protomedicato y que incita a practicar las malas artes. Y qué decir del hecho de que asegure la continuidad, si no de su estirpe, de su ocupación. No faltará a Elicia ni Areúsa instrumental suficiente para remediar los distintos males que aquejaban a aquellos que acudían a solicitar sus servicios. Precisamente lo burlesco también se encuentra en la exagerada organización de Celestina, que, además de tenerlo todo listo, catalogado, en el momento inminente de su partida, también expone ideas provocativas y sorprendentes referentes al negocio en un intento de dejar los cabos bien atados, como si se tratara de una noble actividad que sus sucesoras deben continuar. La mentalidad práctica y el interés material están presentes durante todos los parlamentos de Celestina en esta pieza. No creemos

171. Puerto Sarmiento, 1999, p. XLVIII.

172. Vives, 1947-48, p. 1027.

que se dé, por el contrario, la condición de «legado hiperbólico» de que hablaba Caravaggi al aceptar la subclasificación del texto como disparate.¹⁷³ Es cierto que tanto el inventario como el codicilo agrupan multitud de elementos y se puede pensar fácilmente en la exageración, pero hemos de tener en cuenta que no se trata de objetos de valor que estén fuera del alcance de un personaje marginal como Celestina, sino de materiales tales como plantas, piedras, instrumentos cotidianos, partes de animales y otros varios que las hechiceras consiguen tomándolos directamente del lugar apropiado, sin necesidad de comprarlos y pagarlos.¹⁷⁴ Estamos ante un laboratorio que no distaría demasiado de uno real y, si goza de una extensión considerable en una composición como la presente, es porque así adquiere, por una parte, un matiz burlesco (al dar tanto peso a lo mágico en un testamento) y, por otra, potencia una faceta que el autor conocía bien y que le interesaba resaltar. Precisamente, con todos los materiales se podrá construir el retrato burlesco total de la hechicera, gran mágica, como las mejores de la literatura (con las que la hemos puesto en relación anteriormente), de lo cual ella es consciente, como muestran sus ínfulas de borracha, protonecia y ensoberbecida, por contagio con el orgullo luciferino. Claro que todo ello no es sino la excusa para aplicar el recurso del mundo al revés, ya que la realidad en que Celestina se mueve es la impura marginalidad, demostrada por la acumulación de objetos repugnantes para lograr unos determinados y despreciables objetivos. Así surge una caricatura o retrato grotesco de la vieja hechicera, que proporcionará rechazo y risa por el salto entre aquello que se pretende y lo que se es en realidad. Se trata de una degradación absoluta entre carcajadas.

La estrategia que usa el autor del *Testamento* es magistral, pues la burla se encuentra en la base misma del texto, pero va emergiendo a medida que avanza el poema y destaca, sobre todo, en el Codicilo. Además, se juega también con cierta ambigüedad muy interesante que ya apuntábamos a lo largo de este artículo: ¿Está Celestina delirando por la fiebre en determinados pasajes? ¿Está loca o senil? ¿Está borracha? ¿Es consciente de todas y cada una de sus palabras? Dependiendo de la respuesta a estas preguntas, se concluirá bien que la burla se erige sobre la locura y se apoya en la hechicería, bien que la burla se basa en la magia, sin demencia, y el ensueño de poder que ésta provoca en Celestina. En el primer caso, la pieza representaría un momento de concesión, parecido al carnaval, en el que la hechicera asume un rol que no le es propio. En el segundo

173. Caravaggi, 1983, p. 141.

174. En relación con esto, véase el listado de objetos que presenta Cirac al hablar de la hechicera María Sánchez de la Rosa, juzgada en 1699 (Cirac, 1942, p. 44-46). También interesa al respecto la afirmación de uno de los personajes de *El viaje entretenido*: «Lo que desto me asombra es que hay mujeres tan pobres que aun no tienen un manto que cubrirse, y tienen veinte sebillos con qué untarse, y trescientos badulaques que ponerse y dos mil hechizos e invenciones de que aprovecharse» (Rojas, *El viaje entretenido*, 1977, p. 83).

caso, el poema plasmaría (burlescamente) las aspiraciones femeninas de matriarcado a través de una clara hiperbolización (no de los elencos), que contribuye a la jocosidad del *Testamento*. Si se acepta la primer opción, ha de tenerse en cuenta que el delirio, la locura, no afecta a los inventarios, que se rigen por un orden, un sentido claro y, sobre todo, son un reflejo de la realidad de unos recetarios que circulaban y que otorgan credibilidad al *Testamento*.

El texto se construye por y para la burla, aprovechando el filón celestinesco y haciendo hincapié en el aspecto hechiceril. Hay que observarlo y analizarlo desde esta perspectiva y, si así se hace, no es necesario ni conveniente hablar de disparate¹⁷⁵

Conclusión

En definitiva, diremos que el *Testamento* marca, sin duda, un hito dentro de la serie de piezas literarias que dedican un espacio a la hechicera celestinesca. A primera vista, se trata de un simple pliego que no contiene un gran texto, como fuera el de Rojas, sino una obra menor teñida de pinceladas populares. No obstante, tras realizar un estudio como el que aquí presentamos, que atiende tanto a los interesantes contenidos mágico-testimoniales, como, sobre todo, a lo burlesco; vemos que se trata de un texto de una categoría artística muy notable. Su autor, Cristóbal Bravo, tiene en cuenta desde la tradición literaria que arranca de la Antigüedad grecolatina hasta el mundo al revés que materializa Erasmo en su *Elogio de la locura*; desde los conocimientos supersticiosos que se transmitían oralmente hasta los contenidos y la estructura de los más famosos grimorios de magia. Supo sintetizar tan gran caudal histórico y literario para dar a luz una pieza en la que un personaje totalmente grotesco hacía partícipes a los lectores de sus burlescos ensueños de grandeza. Se ha de calificar como una de las pocas composiciones que hacen un uso «funcional» de la hechicería, puesto que sobre la base de ésta se construye una burla que, en realidad, oculta un trasfondo trágico: el de la mujer marginal que muere pensando que es alguien importante, imprescindible y que, algún día, todas aquellas que pertenezcan a su estirpe dominarán el mundo.

175. Vian Herrero ve a Celestina como un héroe trágico invertido en su significación, grotesca y lírica a la vez y su muerte, en la obra de Rojas, sería su gran error trágico (1990, pp. 73-74). El Testamento explotaría la faceta grotesca.

Bibliografía

- ABERDEEN *BESTIARY*, Translation & Transcription Copyright 1995 Colin McLaren & Aberdeen University Library, Universidad de Aberdeen, Primera edición 1996, segunda edición 2000, en <<http://www.clues.abdn.ac.uk:8080/besttest/firstpag.html>>, consultado el 22 de noviembre de 2004.
- ABUL-CASIM MASLAMA BEN AHMAD, *Picatrix*, Marcelino Villegas ed., Madrid, Editora Nacional, 1982.
- AGRIPPA, Enrique Cornelio, *Filosofía oculta. Magia natural*, traducción y edición de Bárbara Pastor, Madrid, Alianza, 1992.
- APULEYO, *El asno de oro*, ed. de José María Royo, Madrid, Cátedra, 1994.
- BESTIARIO MEDIEVAL*, edición de de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 1986.
- BRAVO, Cristóbal, *Testamento de Celestina*, en García de Enterría, María Cruz (ed. lit.), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Baviera de Munich*, Ed. facs., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1974.
- CANCIONERO DE JUAN ALFONSO DE BAENA*, ed. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, 1993.
- CARO BAROJA, J., *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1995.
- CASTAÑEGA, Fray Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, ed. de José Dueso Alarcón, San Sebastián, De la Luna, 2001.
- CIRAC ESTOPANÁN, Sebastián, *Los procesos de hechicerías en Inquisición de Castilla la Nueva*, Madrid, CSIC, 1942.
- CIRUELO, Pedro, *Reprouacion de las supersticiones y hechizerias*, ed. de Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanófila Ediciones, 1978.
- CLAVÍCULA DEL HECHICERO o El gran libro de San Cipriano (seguido del de Simón el Mago)*, Barcelona, Producciones Editoriales, 1982.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico*, Madrid, Gredos, 1976.
- CUPUL-MAGAÑA, Fabio Germán, «Cocodrilo: medicina para el alma y el cuerpo», en *Revista Biomed*, 2003, 14 enero-marzo, pp. 45-48, consultado en versión digital en: <<http://www.uady.mx/~biomedic/rb031419.pdf>>.
- DELICADO, Francisco, *Retrato de la Lozana andaluza*, ed. facsímil, Venecia, 1528.
- DIOSCÓRIDES, *Plantas y remedios medicinales*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1998.
- DUESO, José, *La rebotica de la Madre Celestina*, San Sebastián, Roger editores, 1998.
- FAGGIN, Giuseppe, *Le streghe*, Milano, Longanesi & C., 1959.

- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (ed.), *Testamento de Carlos V* (edición facsímil), Madrid, Editora Nacional, 1982.
- (ed.), *Testamento de Felipe II* (edición facsímil), Madrid, Editora Nacional, 1982.
- FINCH, Patricia S., «Religión as magic in *The Tragedia Policiana*», *Celestinesca*, vol. 3, nº 2, noviembre 1979, pp. 19-24.
- FONT QUER, Pío, *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado*, Barcelona, Labor, 1985.
- GIRÓN, Luis Alberto; Guarín, Luis Fernando; Gómez, Jennifer Andrea, *Parque natural Los Katios*, en <http://es.geocities.com/parques_naturales/katios.html>, consultada el 27 de noviembre de 2004.
- HORACIO, *Épodos y odas*, traducción, introducción y notas de Vicente Cristobal López. Madrid, Alianza, 1985.
- JOLY, Monique, «El truhán y sus apodos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 2, 1985-86, pp. 723-740.
- KEY OF SOLOMON, *The*, (traducido por Liddell MacGregor Mathers [1888], en <<http://www.sacred-texts.com/pag/kos/kos.htm>>, consultado el 21 de diciembre de 2003.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. y Ralph A. DI FRANCO, «Continuidad de la poesía del XV en Cancioneros del XVI», en *Prologus Baenensis*, nº 1: <<http://www.juanalfonsodebaena.org/ACTAS%20LABRADOR.htm>>, obtenida el 17 de noviembre de 2004.
- LAGUNA, Andrés, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, notas de Otto Mazal, presentación de Agustín Albarracín y prefacio de Guillermo Folch, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984.
- LAGUNA, Andrés, *Pedacio Dioscórides Anarzabeo, acerca de la materia médica medicinal y de los venenos mortíferos*, Madrid, Fundación de Ciencias de la Salud, 1999 [edición facsímil 1566].
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, «Andrés Laguna» en Andrés Laguna, *Pedacio Dioscórides Anarzabeo, acerca de la materia médica medicinal y de los venenos mortíferos*, Madrid, Fundación de Ciencias de la Salud, 1999 [edición facsímil 1566], pp. CI-CXIX.
- LARA ALBEROLA, Eva, «La magia en el *Entretenimiento de Orfeo y Eurídice*», en *Celestinesca*, nº 28, 2004, pp. 47- 68; también en los *Anejos* de la *Revista TeatrEsco*, en *Parnaseo*: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Anejos.html>>.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Literatura bufonesca o 'del loco'», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 2, 1985-86, pp. 501-528.
- MUÑOÑ, Sancho de, *La tercera Celestina (Tragicomedia de Lisardo y Roselia)*, ed. de Joaquín López Barbadillo, Madrid, Imp. Sáez Hermanos, 1933.
- PARACELSO, *El arcano de las plantas. Sus propiedades mágico-curativas*, Madrid, Edad, 1984.
- PARACELSO, *Obras Completas*, trad. y ed. de Estanislao Lluesma Uranga, Sevilla, CSIC, 1992.

- PERIÑÁN, Blanca, *Poeta ludens, disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII: estudio y textos*, Pisa, Giardini, 1979.
- PERUCHO, Juan, *Botánica oculta o el falso Paracelso*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.
- PLANTAS MEDICINALES. *BAYAS, VERDURAS SILVESTRES*, Barcelona, Blume, 1986.
- PROPERCIO, *Elegías*, introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Gredos, 1989.
- PUERTO SAMIENTO, Francisco Javier, «Felipe II y la sanidad» en Andrés Laguna, *Pedacio Dioscórides Anarzabeo, acerca de la materia médica medicinal y de los venenos mortíferos*, Madrid, Fundación de Ciencias de la Salud, 1999 [edición facsímil 1566], pp. XLV-LXXV.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Ignacio Arellano ed., Madrid, Universidad de Navarra - Iberoamericana-Vervuert, 2003.
- RÍO, Martín del, *La magia demoníaca. Parte II de las Disquisiciones mágicas*, Trad. y ed. de Jesús Moya, Madrid, Hiperión, 1991.
- RODRÍGUEZ MOÑOINO, Antonio, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1993.
- ROJAS, Fernando de, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco Cantalapiedra, Kassel, Reichenberger, 2000, tomo III.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. de Jacques Joset, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- RÓTTERDAM, Erasmo de, *Elogio de la locura, traducción, prólogo y notas de Pedro Voltes Bou*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- RUSSELL, Peter E., «La magia como tema integral de *La tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *Temas de La «Celestina» y otros estudios del «Cid» al «Quijote»*, Barcelona, Ariel, 1978.
- SALAZAR, Eugenio de, «Cartas inéditas de Eugenio de Salazar (1570)», en Ramón Paz, ed., *Sales españolas y agudezas del ingenio nacional (Biblioteca de Autores Españoles, 176)*, Madrid, Atlas, 1964.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, D., *Farsa de la hechicera en Recopilación en metro del bachiller Diego Sánchez de Badajoz: Sevilla, 1554*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.
- SÁNCHEZ ORTEGA, M^a Helena, *Ese viejo diablo llamado amor. La magia amorosa en la España moderna*, Madrid, UNED, 2004.
- SÉNECA, *Medea*, ed. y trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- SEVERIN, D. S., «Celestina and the magical empowerment of women», *Celestinesca*, vol. 17, n^o 2, noviembre 1993, pp. 9-28.
- TEÓCRITO, *Idilios y epigramas. Tirteo, Odas anacreónticas*, traducción de Leconte Lisle, Valencia, Prometeo, 1900-1930?
- TEOFRASTO, *Historia de las plantas*, introducción, traducción y notas de José María Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos, 1988.

TEXTOS de magia en papiros griegos, ed. de J. L. Calvo y M. D. Sánchez Romero, Madrid, Gredos, 1987.

VIAN HERRERO, A. «El pensamiento mágico en *Celestina*: instrumento de lid o contienda», *Celestinesca*, 14.2 (Nov.), 1990, pp. 40-91.

VIRGILIO, *Bucólicas. Geórgicas*, traducción, introducción y notas por Tomás de la Ascensión Recio García. Madrid, Planeta, 1996.

VIVES, J. L., *Instrucción de la mujer cristiana en Obras completas*, ed. de Riber Lloren, Madrid, M. Aguilar, 1947-48.

WITHMAN, John, *El poder psíquico de las plantas*, Barcelona, Martínez Roca, 1980.

LARA ALBEROLA, Eva, «*Testamento de Celestina*: Una burla de la hechicera», *Celestinesca* 30 (2006), pp. 43-88.

RESUMEN

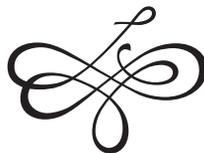
Este artículo se propone analizar la vertiente mágica del *Testamento de Celestina*, un poema burlesco compuesto por el poeta ciego Cristóbal Bravo y publicado en 1597 como pliego suelto. Esta pieza sigue el molde formal del testamento como documento legal, parodiándolo; puesto que Celestina, moribunda, lega su laboratorio hechiceril y da ilustrativos consejos, a las que serán sus seguidoras, sobre prácticas mágicas y sobre *ars amandi*. El *Testamento* es un testimonio único. El autor, utilizando el humor como filtro, recopila una parte de la sabiduría popular y de la tradición oral en lo que a magia se refiere.

PALABRAS CLAVE: *Testamento de Celestina*, Aspecto mágico, tradición popular, humor.

ABSTRACT

This article analyzes the magical aspect of *Testamento de Celestina*, a burlesque poem composed by the blind poet Cristóbal Bravo and published in 1597 as a single sheet of paper. This text imitates the pattern of a will as a legal document and parodies it. Celestina, in her deathbed, leaves her witch's laboratory to those women who will follow her steps and gives them illustrative advices about magic and *ars amandi*. The *Testament* is a compilation of popular knowledge and oral traditions about sorcery, which are approached from a humorous point of view. It is a unique testimony of female magic in Hispanic literature.

KEY WORDS: *Testamento de Celestina*, Magic aspect, popular tradition, humour.



Por arte se ha de regir el amor.
El proceso de recuesta según Ximénez
de Urrea

Valentín Núñez Rivera
Universidad de Huelva

Uno de los pasajes de *Penitencia de amor* que más ha despertado el interés de la crítica ha sido la definición de la obra que hace el propio Ximénez de Urrea en el prólogo de la misma, llamándola con razón «esta arte de amores». Por lo común, una caracterización tan ajustada al texto se ha extrapolado a otros más o menos adyacentes, que, eso sí, tratan siempre del amor y sus circunstancias.¹ En lo que respecta, no obstante, a las ficciones sentimentales existe, desde luego, la objeción de que todas ellas se denominan *Tractados* en los títulos o en las piezas prologales y este concepto supera semánticamente al de las *artes de amores*, desde el momento en que no todos han de serlo necesariamente. De cualquier modo, dejando a un lado la posibilidad de aplicar o no el concepto a otras obras circundantes, Urrea sabe muy bien lo que se hace cuando sostiene que su propuesta específica se trata de un arte de amar en toda regla. Y por eso lo confirma no muchas páginas después, explicando con más detalle el alcance de su definición previa. En la primera conversación de Darino, el caballero enamorado, con sus dos criados y consejeros, uno de ellos intenta convencerlo de que las «diligencias y mañas» ablandan cualquier cosa por fuerte que sea en un principio, especialmente en lo tocante a los casos de amor. Entonces, Renedo echa mano de un conocidísimo y recurrente pasaje del *Ars amatoria* de Ovidio (I, 3-4) para ejemplificar esa máxima, traduciendo así de su cosecha:

1. Véase Edwin J. Webber, «The *Celestina* as an arte de amores», *Modern Philology*, LV, 3 (1958), pp. 145-153. Asimismo, Jesús Gómez, «Las «Artes de amores», *Celestina*, y el género literario de la *Penitencia de Amor* de Urrea», *Celestinesca*, 14.1 (1990), pp. 3-16

Que como dize Ovidio, por arte de los remos y velas van las fustas por la mar, por arte son ligeros los carros y carretas y por arte se a de regir el amor, que por muy grave que sea verná a la razón. El cavallo rezia cosa es quando va corriendo, mas con el freno lo detienen (77).²

Con esta cita Ximénez de Urrea se integra en la tradición de las artes de amar, puesto que el fragmento ya aparece glosado, por ejemplo, en las enseñanzas de Venus a don Melón en el *Libro de buen amor*, a partir del *Pamphilus de amore*.³

Así pues, esa naturaleza erotodidáctica condiciona todas las particularidades de la obra, desde su propia enunciación, a la estructura dramática. Y también se extiende a la concepción y actuación de los personajes, sus relaciones, y, en fin, al propio proceso de recuesta amorosa, a través del intercambio epistolar y de los encuentros furtivos entre Darino y Finoya. Además, la mayor parte de estos componentes aparecen recogidos de modo explícito, es decir, de tal forma que tanto el autor como los personajes se refieren a ellos desde una perspectiva autorreflexiva.⁴ Sin ir más lejos, la aseveración del prólogo ya comentada se refiere a su conformación discursiva.⁵ Dice Urrea: «esta arte de amores está ya muy usada en esta manera por cartas y por çenas» (71). En definitiva, las pautas del arte de amores se evidencian en la *Penitencia* desde un punto de vista teórico, haciendo referencia a las fuentes y los modelos previos, y con una plasmación práctica de las consabidas estrategias. El primer aspecto corresponde fundamentalmente al contenido de los parlamentos de Renedo y Angis, los criados confidentes; y la segunda, al propio caso de amores entre Darino y Finoya.

2. Todas las citas van por la edición de Manuel Ximénez de Urrea, *Penitencia de amor*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Akal, 1996.

3. *Pamphilus de amore*, ed. L. Rubio y T. González Rolán, Barcelona, Bosch, 1991, pp. 95-103.

4. La autorreflexividad es una de las características de la ficción sentimental señaladas últimamente por la crítica. Por ejemplo, E. Michael Gerli, «Metafiction in Spanish Sentimental Romances», en *The Age of Catholic Monarchs; 1474-1516: Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, 1989, pp. 57-63. También, V. Blay Manzanera, «Metaliteratura y reflexividad en la ficción sentimental: La primera generación», *Anuario Medieval*, vi (1994), pp. 39-74.

5. Sobre el particular he tratado en «*Penitencia de amor* en la tradición sentimental (Porque todo lo que es ha sido)», *Bulletin of Spanish Studies*, lxxxiii, 4 (2006), pp. 481-505. Este trabajo supone la base conceptual de la que parten las reflexiones presentes.

Un arte de amores

Comparando con la ficción sentimental anterior, el proceso de amores⁶ de la *Penitencia* resulta bastante desarrollado, con una peripecia continuada, entre otras cosas porque combina rasgos de los tratados de Flores o San Pedro con la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, un hibridismo que no ha pasado inadvertido para la crítica.⁷ Pero este desarrollo del caso de amor no tiene una finalidad en sí mismo, sino que está supeditado al modelo del arte de amar. Esto quiere decir que se propone sobre todo como ejemplo paradigmático del procedimiento de los amadores y las amadas en el código cortés.⁸ Por eso se ha hablado de cierto mecanicismo en la trama de la obra. Lo que ocurre es que el proceder de Darino y las reacciones de Finoya son siempre las esperables, las que vienen dándose en los especímenes de la tradición sentimental y en la erotodidaxis desde época clásica. Las alusiones a esta suerte de determinismo de los acontecimientos, no ya a causa del destino o las leyes de natura, que también los condicionan,⁹ sino por obra del seguimiento de unos patrones consabidos, constituye uno de los temas recurrentes a lo largo del texto. Todos los personajes son *lectores internos*, conscientes de los procesos amorosos de la tradición.¹⁰ Conocen el catálogo al uso de mujeres culpables (84) o de hombres pecadores (113).¹¹ Darino ha sido lector de casos de amores paralelos al suyo. Renedo le dice, por ejemplo: «Y en estos *casos de amores*, como tú, señor, mejor sabes, que as leýdo más que yo...» (77). Él mismo

6. Resulta fundamental al respecto, José Luis Canet, «El proceso de enamoramiento como elemento estructurante en la ficción sentimental», en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo xv*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Universitat de Valencia, Departament de Filologia Espanyola, 1992, pp. 227-39. Téngase en cuenta además, Valentín Núñez Rivera, «Los casos de amor desde Juan de Flores hasta *Celestina*. Entre terceros y mezcladores» en *Homenaje a Klaus Wagner*, ed. Piedad Bolaños et al., Sevilla, Universidad (en prensa).

7. Desde M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, III, ed. Enrique Sánchez Reyes, Edición Nacional de las *Obras Completas de Menéndez Pelayo*, Madrid, CSIC, 1943. Añádase R. Foulché Delbosc, «*La Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea», *Revue Hispanique*, 9 (1902), pp. 200-215. Además mis reflexiones en «*Penitencia de amor* en la tradición sentimental...».

8. La enseñanza *ex contrario* es una de las señas de identidad de las artes de amores, puesto que todas ellas son a su vez ejemplo de la *reprobatio amoris*.

9. Esta perspectiva del texto la he estudiado por mi parte en «*Penitencia de amor* en la tradición sentimental...», pp. 500-505.

10. Sobre esa cuestión ha trabajado Barbara F. Weissberger, desde su «Authors, Characters and Readers in *Grimalte* y *Gradissa*», en *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain. Studies in honor of Stephen Gilman*, ed. R. E. Surtz y N. Weinerth, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 61-76.

11. Nombran distintas fuentes como Séneca, por ejemplo; Darino hace uso de Petrarca y los criados de Juvenal, Aristóteles o Serafino Aquilano. También se insertan máximas morales, sentencias filosóficas y avisos. Véase Regula Rohland de Langbehn, «Materiales sapienciales y emblemáticos en *Penitencia de amor*, de Pedro Manuel Giménez de Urrea», en *Studia Hispanica Medievalea* IV. *Actas de las v Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, 1999, pp. 262-71.

ha aprendido en los libros y no sólo con la práctica, como confiesa, sino a través de la lectura.¹²

Aunque vengo espantado de lo que e oýdo, no tengo del todo perdida la confiança, que porfiando no se alcanças-se otra y otras cartas. Que yo sé qué cosa son muges, que aunque sean cuerdas y virtuosas, de contino les agrada la conversación y las alabanças, de donde naçen aviventezas y de las aviventezas los yerros. Esto alcanço yo por práctica y por teórica (88).

En este sentido, *Penitencia* es una obra enteramente metaliteraria, puesto que dirige sus miras a la tradición precedente, la cual sigue, aunque no a pie juntillas, sino redefiniéndola, con el ánimo de hibridarla o incluso subvertirla con el sesgo de la ironía.¹³ Todas estas cuestiones acerca de la originalidad las trata Urrea de forma bastante críptica, desde luego, en ese prólogo que, si bien escueto, no tiene desperdicio alguno.

Aparte de ese término altamente significativo, *arte de amores*, la apreciación de que la obra se conforma «por cartas y por çenas» no deja de ser menos importante al respecto de su naturaleza y tiene mucho que ver con la estructura dramática. Se ha dicho innumerables veces que el diálogo, el modo dramático de la enunciación, procede de *Celestina*¹⁴ y que las cartas se asimilan desde la serie sentimental, especialmente de *Cárcel de amor*. Ahí radica, en efecto, uno de los hibridismos más palpables de la *Penitencia*. Ahora bien, no se entiende del todo por qué dice Urrea que la combinación de cartas y parlamentos dialogados «está ya muy usada en esta manera», si es el primero que las imbrica en España. Pero sí es posible que esté pensando en la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini, la primera narración que incluye el proceso epistolar y uno

12. En sus prólogos al *Cancionero* afirma Urrea: «La lectura es más agradable en prosa que en metro, porque se comprehenden mejor las razones, porque se allega más a nuestro hablar» (María Isabel Toro Pascua, *El arte de la poesía: el Cancionero (Teoría e ideas sobre la poesía en los Siglos xv y xvi)*, Salamanca, SEMYR, 1999, pp. 102-103).

13. La ironía es uno de los pilares de muchas obras sentimentales, según opinión de la crítica más reciente, especialmente en el caso de Juan de Flores. Para la *Penitencia de amor* resulta fundamental, además de por otros extremos, Regula Rohland de Langbehn, «*Penitencia de amor* de Pedro Manuel Giménez de Urrea, ¿entre la *Celestina* y la novela sentimental?», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV 1 (1997), pp. 93-106.

14. Las huellas de la obra maestra ya las identificó María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, 2ª ed. Véase asimismo, Ruth House Webber, «Pedro Manuel de Urrea y la Celestina» en *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre la 'Celestina'*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Hispam, 1977, pp. 359-366. Además, Regula Rohland de Langbehn «Algunos temas sociales de la 'celestinesca', considerados desde la perspectiva del género sentimental», en *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Ian Macpherson y Ralph Penny, Londres, Tamesis, 1997, pp. 363-80.

de los referentes más claros de Urrea, tal como habremos de ver.¹⁵ Sea como fuere, en relación con el arte de amores, ambos principios discursivos, «por cartas y por çenas», sirven de cauce a tres tipos distintos de actuaciones posibles. El proceso epistolar pone en contacto escrito a la pareja protagonista cuando ambos están ausentes; mediante el diálogo en presencia hablan los criados con el amo, o bien Renedo con Finoya y, por otra parte, en fin, se entrevistan o yacen Darino y Finoya. Por tanto, las conversaciones entre los criados, maestros en las tácticas eróticas, y su señor configuran el arte de amar propiamente dicho, mientras que las cartas y las obras amorosas constituyen la confirmación práctica de tales consejos. Esa estructura es la misma del *Pamphilus*, por ejemplo, puesto que primero Venus da una serie de castigos eróticos que más tarde lleva a cabo el amador. Más perfeccionada, incluso, se presenta en el *Libro de buen amor*, dado que la secuencia de enseñanza resulta doble. En efecto, la primera pieza erotodidáctica es el largo discurso de don Amor, tras el que interviene su esposa, dándole normas a don Melón, quien las lleva a cabo con doña Endrina.

De la combinación de cartas y diálogos, marcados cada uno de ellos con el epígrafe correspondiente, podemos diferenciar dos tipos básicos de segmentos dramáticos,¹⁶ algo así como los actos de la tradición terenciana, que no se señalan, sin embargo. Por su naturaleza distinta y específica de marco habrán de dejarse a un lado de este agrupamiento el prólogo, el argumento general y los segmentos I (1-2)¹⁷ y X (24-26),¹⁸ planteamiento y desenlace del proceso, respectivamente. El primer tipo de segmento contiene siempre un parlamento de Renedo y Angis con el amo, en donde se plantea la estrategia epistolar. A ello se une la propia carta de Darino con su correspondiente invención,¹⁹ la embajada de Renedo a Finoya con el fin de entregarle la misiva y, por último, la respuesta escrita de la dama. A este primer tipo corresponden los segmentos II (3-5),²⁰ III (6-9),²¹ IV (10-

15. José Luis Canet Vallés lo adelanta en *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, Universidad, 1993, pp. 49-53.

16. Estructuraciones parecidas proponen M. F. Aybar Jiménez, *La ficción sentimental del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 265-71, dentro del amplio espacio que le dedica a la obra, pp. 249-333, y Françoise Vigier, «Fiction épistolaire et novela sentimentale en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XX (1984), pp. 229-259, concretamente, p. 145.

17. Asigno a partir de aquí una numeración consecutiva a cada uno de los epígrafes que marcan las distintas intervenciones de los personajes. En este caso: [1] Darino. Finoya. [2] Darino solo.

18. [26] Nertano. Darino. Finoya. Renedo. Angis. [27] Razonamiento de Darino a Nertano. [28] Razonamiento de Finoya a Nertano, su padre.

19. De las invenciones y su valor se trata *infra*.

20. [3] Darino. Renedo. Angis. [4] Carta de Darino a Finoya. [5] Renedo. Finoya. Aquí no hay respuesta de Finoya porque rompe la misiva.

21. [6] Renedo. Darino. Angis. [7] Carta de Darino a Finoya. [8] Renedo. Finoya. [9] Respuesta de Finoya a Darino.

13)²² y VI (16-19).²³ El segundo tipo engloba, por su parte, la estrategia o preparativos y, a continuación, el encuentro de los amantes. También son cuatro segmentos en este caso: V (14-15),²⁴ VII (20-21),²⁵ VIII (22-23)²⁶ y IX (24-25).²⁷ Esta paridad numérica nos hace ver en primer lugar el meditado equilibrio del diseño argumental. Asimismo, se observa cómo los segmentos V y VI, el eje simétrico del proceso amoroso y verdadero nudo de la acción, puesto que constituye el momento del cambio de actitud de Finoya, se intercambian su orden con respecto a las series anterior y posterior. Según este sencillo esquema, una primera sección de la trama (segmentos II, III y IV) correspondería sobre todo a las palabras y disquisiciones acerca del amor, mientras que la segunda (VII, VIII y IX) casaría con los hechos eróticos.

Semejante dicotomía entre *palabras* y *obras* resulta muy productiva para la caracterización del proceso amoroso y subraya el paso entre un bloque y otro de segmentos dramáticos. Y así se marca en el texto. Al preparar el primer encuentro, todavía diurno (IV), Angis le adelanta a Darino: «Pues que tú vayas, señor, hablar con Finoya, acabado es el fin desto. No quedará en tan poco, yo te digo de cierto, que pues que aora viene a palabras que después verná a obras, que ya dizen que ‘quien osa dezir osará hazer’» (94), algo que luego le confirma la propia Finoya: «Tus buenas palabras no an de hazer malas mis obras» (96). Igualmente, Renedo, el otro criado, viene a establecer la misma evolución antes de la acometida de Darino en casa de la dama: «Pues ya se açerca la ora no aya muchas palabras, que en esta sazón todo a de ser obras» (110). De todas formas, en el *Argumento* inicial ya se adelantaba que «Fue tal la diligencia y astucia de sus criados, que alcançó Darino al principio reçeibir cartas de Finoya y al cabo gozar de su persona» (72).

Otra consecuencia que se desprende de la estructura comentada es la reiteración de las situaciones dramáticas y, por tanto, de los esquemas de intervención, de forma que se cuentan cuatro segmentos de cartas y otros tantos de encuentros entre los enamorados. Esta compensación viene a subrayar la necesidad del proceso misivo como medio más eficaz del arte de amar, en tanto que propicia los acercamientos cada vez más íntimos de la pareja. He aquí el principal ingrediente para la recurrencia o mecanicismo de las acciones que implican esa connotación determinista antes mencionada, la cual no sólo parte del condicionamiento naturalista del texto, sino de su conformación, tal como se diseña en el prólogo. Asi-

22. [10] Renedo. Darino. Angis. [11] Carta de Darino a Finoya. [12] Renedo. Finoya. [13] Respuesta de Finoya a Darino.

23. [16] Darino. Renedo. Angis. [17] Carta de Darino a Finoya. [18] Renedo. Finoya. [19] Respuesta de Finoya a Darino.

24. [14] Renedo. Darino. Angis. [15] Darino. Finoya.

25. [20] Renedo. Darino. Angis. [21] Darino. Finoya.

26. [22] Darino. Renedo. Angis. [23] Darino. Finoya.

27. [24] Darino. Renedo. Angis. [25] Darino. Finoya.

mismo, se refuerza la idea básica del arte de amores, que consiste en la aplicación de tácticas y mañas, de todas las que sean necesarias y con una actitud siempre diligente. Como dice Renedo a su señor en el segmento II: «hallarás en mí diligencia y fidelidad; y, sobre todo, lo que es más necesario, que es una poca desdicha y ventura en esto más que en otro, que algunas vezes viene por la diligencia la suerte, quando se sabe procurar» (76). El otro componente indispensable para llegar a medrar es la fortuna, que según Renedo siempre acude al lado de la diligencia. Él piensa que Darino está tocado por la buena ventura, entre otras causas por la calidad de su linaje.²⁸ Le dice: «No desesperes; ten confianza, que tu ventura y mi diligencia bien podrán bastar para la flaqueza de una muger» (78). A pesar de todo, Darino coincide con Renedo en que lo que nunca ha de faltar es la buena disposición y el trabajo: «Mas ase de mirar que haga hombre lo que debe, y piérdasse por la ventura y no por la negligencia» (76).

Tan necesaria es la aplicación del arte de amar que el primer encuentro fortuito entre Darino y Finoya no lleva a ningún acuerdo. La trama de *Penitencia de amor* comienza *in media res*, como *Cárcel de amor* o la *Celestina*, con el parlamento del caballero a la dama, que éste se encuentra a la ventana de su castillo, tal como se anuncia en el *Argumento* previo (77). Un argumento que sirve para que los lectores se enteren de algunos aspectos escamoteados más tarde. Darino, después incluso de ofrecer su propia vida a la dama y de hacer alusiones a un posible suicidio, no consigue más que el desplante de Finoya, la cual tiene muy claro lo falaz de los requiebros cortesanos. Ante esa negativa, Darino enuncia un soliloquio (75) que constituye una oración a Dios, donde le pide perdón por su loco amor, pero donde también insiste en que ese apetito es inherente a su naturaleza. En definitiva, esas palabras de desesperanza muestran la imposibilidad de la unión erótica, sin que medie un arte de amar articulado por unos terceros. Esta primera escena de desencuentro procede de toda una larga tradición que comienza con el *Pamphilus*, pasa por Piccolomini y llega a la *Celestina*. Más original parece el Soliloquio de Darino, un modelo retórico que no se encuentra en la *Tragicomedia* y que tal vez proveniga de Piccolomini.

En la siguiente escena Darino dice encontrarse en una cárcel de desesperación, una idea esta de la prisión que se repite en varios lugares y que quizá sea un leve recuerdo de la cárcel alegórica que mantiene preso a Leriano y que da nombre a la *Cárcel de amor*. La situación resulta idéntica a la del acto I de la *Celestina*, aunque la naturaleza de los personajes no sea la misma. Darino es un amador tan lascivo como Calisto o incluso más osado, si cabe. Pero los criados Renedo y Angis poco tienen que ver con Sempronio y Pármeneo. Ambos son mayores que su señor y más experi-

28. Renedo le dice: «eres más bivo por el linaje, que siempre la mayor sangre haze más bivo el ingenio, aunque algunos de baxa manera en cosas de bellaquería pueden ser más despiertos» (77).

mentados, por eso son los maestros perfectos para mostrarle el arte de amores. Darino piensa que Renedo es el intermediario más adecuado con Finoya por estar libre de pasión («pues que conozco que tú bastas como libre y ajeno de pasión para pensar la forma que se a de levar en esta tan grande empresa», 79), lo cual lo equipararía al *auctor* de *Cárcel de amor*. Además, los dos criados le son fieles y comparten de modo absoluto la misma mentalidad señorial. Por eso no usan nunca los apartes, como ocurre en *Celestina*.²⁹ Téngase en cuenta además que ambos criados, sobre todo Renedo, asumen también la función de la alcahueta, que en la obra de Urrea no aparece por ningún sitio.³⁰ Sí existen unas parcas alusiones a un contacto con las criadas de Finoya, que tal vez recuerde la relación de Pármeno y Sempronio con las *mochachas* de *Celestina*. Sea como fuere, estos criados mantienen el mayor parecido con el sesudo y fiel Sosias de la *Historia de duobus amantibus*.³¹

«Cada carta tuya es un combate...»

Desde el principio de su intervención, los mediadores proponen la táctica de enviar cartas como sistema más adecuado en la conquista amorosa. Angis le pide a Darino que cuente su desafortunado encuentro (78)³² y le da muestras de su solicitud: «Lo que yo sobre esto digo es que me parece que digas quién es aquélla que tú tienes por señora, y que le escribas una carta, que uno de nosotros se pondrá en qualquier peligro por hazer tu mandado, procurando todo el descanso que somos obligados» (77-78). El encargado de trasladar los escritos a Finoya va a ser siempre Renedo, para evitar que la dama sospeche que el caso está en boca de muchos. Renedo coincide totalmente con la opinión de su compañero en que las cartas constituyen la fórmula más adecuada para sospesar la situación: «Mi parecer es que me des una carta y tentemos qué tan hondo está este vado» (79). Ante la negativa de Finoya a contestar la primera epístola de Darino, en el segmento III, Renedo insiste en la necesidad de hacerle llegar una segunda: «Escribe otra carta que, aunque dizen que es neçio el que buelve al peligro donde escapó, yo bolveré con entera voluntad. Escribe por entero tu pasión» (83). Darino no las tiene todas consigo, no obstante, y piensa que de nuevo no va a obtener respuesta. Y así se lo comunica a la amada: «My perdición es llegada, pues que me es dañoso lo que más me conviene; pues que mi carta no a de ser leýda, en valde va mi trabajo»

29. En definitiva, Renedo y Angis se parecerían más a Tristán y Sosias que a Pármeno y Sempronio.

30. Váyase a mi artículo «Los casos de amor...».

31. Bien es verdad que éste con un exceso de celo que impide la consecución amorosa en ocasiones.

32. Darino añade datos sobre lo que se cuenta en el *Argumento*.

(85). En esto, sin embargo, se equivoca de plano, porque Finoya le ofrece una respuesta, indicándole, eso sí, que será la única y última, hecho que tampoco ocurrirá, al remitirle otras dos: «Ésta quiero que sea la primera y postrera carta que de mí as de tener; y ésta, en siendo leýda, rasga, porque no va para más de que sepas por mí que tu loca empresa no puede tener descansado fin» (87).

Fundamental, en fin, en el proceso de cartas viene a ser el segmento IV, que supone la transición hacia los encuentros en presencia. La primera reacción de Darino ante la carta de Finoya recuerda el lloriqueo desmedido de Calisto sobre el cordón de Melibea:

Yo te beso, carta, que traes razones pensadas del gentil entendimiento de aquélla que no tiene comparación. ¡Oh palabras escriptas por aquella mano blanca y delicada! ¡Oh papel guardado en aquella arquilla donde tiene aquella dama el espejo y atavíos, sin los quales ella puede parecer donde quiera y ninguna delante della! ¡Oh cómo huele a los suaves perfumes de quien la embía!...

Renedo, por su parte, ha puesto toda la carne en el asador en su embajada epistolar y prácticamente le ha arrancado la misiva de respuesta, pero está muy seguro de que esta primera carta de la dama no ha de ser la postrera. Dice al respecto: «Aunque vengo espantado de lo que e oýdo, no tengo del todo perdida la confiança, que porfiando no se alcançasse otra y otras cartas» (88). Y Angis confirma la misma presuposición, cuando le dice a Darino: «no te tengas en poco, que yo por çierto tengo que as de recibir cartas de tanto amor como ésta de dolor» (88). Las cartas deben ir acompañadas, en cualquier caso, de regalos y otros presentes, tal como sugiere Renedo: «Pero yo soy de parecer que curemos nosotros tanto de apretar a Finoya con cartas como con otras gentilezas, porque los requiebros también piensan ellas que los hazemos por ser loados, y que si juegas a cañas, que es porque digan que eres buen cavallero. No por las cartas a de parar esto, mas lo uno y otro juntamente...» (89). A pesar de la insistencia de los criados, Darino todavía no está conforme con los efectos del procedimiento y estima que las cartas no surtirán el debido efecto. Sin embargo, Angis es tajante ante esta reticencia y conmina al amo en términos vehementes:

No solamente digo que no se deve escusar el escrevir otra carta, mas digo que no se deve tardar. Ya començando a escribir, Finoya no parará. Poco a poco yrá perdiendo el fingido enojo que tiene y quiçá muy presto, según se rigen algunas por extremos. Lieve otra carta Renedo, que en esta segunda respuesta suya conoçeremos las mudanças suyas, que con las libiandades se acompañan.

Por muy alcançado tengo yo tu deseo; tanto es lo que yo creo como lo que tú dudas. Cata que las mugeres son más mudables que el día: si ésta al principio, como la mañana, haze fuerte, a la postre se suele mudar el día. (89-90)

En efecto, Renedo presupone que en la segunda respuesta de Finoya se atisbarán ya cambios en su opinión, algo que, desde luego, no tarda en ocurrir. Y es que como le dice al amo el criado, cuando le pide la carta para Finoya: «Cada carta tuya es un combate». La entrevista consecuente resulta fundamental en el progreso amoroso, puesto que se concierta la primera cita entre Darino y Finoya, un encuentro que todavía ocurre de día y que la dama certifica en la carta que entrega a Renedo. Por eso el segmento dramático v se centra en la conversación de ambos, un enfrentamiento dialéctico en el que Finoya mantiene aun muchos temores y donde se muestra bastante esquivada. De ahí que en el segmento vi Angís continúe viendo la necesidad de insistir con las cartas de rigor: «Con cartas, es mi parecer, se deve porfiar, porque es más gala que el interesse» (98). Una propuesta a la que se une, por supuesto, Renedo: «De dexar lo enprendido no se deve hablar. Gran poquedad sería; pues para pasar adelante, las cartas es el mejor remedio» (98). Este segmento dramático, al igual que el anterior, resulta crucial en el desarrollo de la trama, dado que supone el inicio inevitable del vencimiento amoroso de Finoya. Las cartas de Darino y su conversación terminan por ablandar el corazón de la dama, tal como han ido vaticinando los servidores del enamorado. La carta tercera de Finoya no deja lugar a dudas, al sostener que la conversación le ha agradado finalmente. Además supone el visto bueno a la cita que le ha solicitado Renedo para la media noche. Pero aparte de los términos explícitos que se deducen de las conversaciones y las cartas, existe otro importante indicio del cambio interior que se va produciendo en Finoya. Las invenciones o letras de justadores que acompañan todas las epístolas de *Penitencia de amor* entrañan un significado simbólico. Si en la carta primera Finoya adjuntaba una letra sobre una vihuela sin cuerdas,³³ imagen clara de la imposibilidad del amor, las otras dos invenciones van progresando hacia lo positivo. La segunda letra hace referencia a unos árboles todavía pequeños, pero que, en tanto que árboles, han arraigado, desde luego.³⁴ Ahora la tercera invención se centra en el simbolismo del pavo real, una imagen ambivalente por la belleza de la cola del animal, en contraste con la fealdad de los pies.³⁵ En esa tesitura se encuentra la amada.

33. «No tienes más esperanza / de alcançar lo que conuerdas, / que esa de tañer syn cuerdas» (87).

34. «Embía Finoya a Darino unos árboles pequeños y dezía la letra: / Estos tyenen más que tyenes, / que darán fruto con flores, / lo que no ay en tus amores» (93).

35. «Embía Finoya a Darino un pavo y dezía la letra: / Su ermosura es tu pensar, / y sus pies son tu esperanza, / y su voz tu confyança» (104-105).

En realidad, el proceso de cartas de amores constituye en *Penitencia* un modelo de pequeño *ars dictaminis*, donde se codifica una casuística de propuestas, así como la explicación de su intención en cada momento. También la adecuación a los acontecimientos, de forma que no sólo aparecen los ejemplos de cartas, sino también la función de cada una y la reacción que surte en la pareja. En este proceso epistolar radica, en definitiva, el verdadero arte de amores. En un sentido tal, el núcleo epistolar de *Penitencia* de amor podría ponerse en relación con obras como la *Rota veneris*³⁶ o con el pliego *Cartas y coplas para requerir nuevos amores*.³⁷ Todo ello, a pesar de que la construcción estructural del proceso con un intermediario o embajador tan activo, pero tan respetuoso como Renedo, se parece sobre todo al de *Cárcel de amor*, obra que presenta, quizá, el conjunto de cartas más elaborado y modélico³⁸ de toda la serie sentimental.³⁹ Lo que sí podría ser un elemento asumido desde la tradición y, por tanto, mecánico es el número de misivas enviadas. Ha de recordarse que Darino remite a Finoya cuatro cartas y que ésta le responde con tres. Pues bien, Arnalte también escribe exactamente cuatro misivas y Leriano hace lo propio con Laureola. Esto, desde luego, no puede ser una casualidad, máxime cuando observamos que en la *Historia de duobus amantibus*, el núcleo de las cartas iniciales está conformado asimismo por cuatro escritos. Así pues, San Pedro habría tenido en cuenta quizá el modelo de Piccolomini y Urrea partiera tal vez de ambos. Lo que sí cambia, no obstante, es la proporción de las respuestas en cada uno de los casos. Finoya, con tres respuestas, oscila entre Lucenda, que sólo escribe una, y Laureola, que responde con evasivas a las cuatro de Leriano, las mismas respuestas de Lucrecia, a pesar de que esta rompe la primera de las suyas.

«Aora viene a palabras, que después verná a obras...»

En correspondencia con el proceso epistolar la evolución de los encuentros amorosos, la otra sección del conjunto, obedece a una gradación bien

36. Ahora editada y traducida en Antonio Cortijo Ocaña, *Boncompagno da Signa. El Tratado del Amor carnal o Rueda de Venus. Motivos literarios en la transición sentimental y celestinesca*, (ss. XIII-XV), Pamplona, EUNSA, 2002.

37. Véase Pedro Cátedra, *Tratados de amor en el entorno de Celestina (siglos XV-XVI)*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 249-259. Ha de tenerse en cuenta que en un volumen facticio de la Biblioteca Nacional de Francia *Penitencia de amor* aparece encuadrada junto con las tres obras de Diego de San Pedro, las *Cartas y coplas para requerir nuevos amores* y una colección de romances.

38. Véase Sol Miguel-Prendes, «Las cartas de la *Cárcel de amor*», *Hispanófila*, 102 (1991), pp. 1-22.

39. Para el estudio de la epístola sentimental resulta imprescindible Françoise Vigier, «Fiction épistolaire et novela sentimental en Espagne aux xve et xvie siècles». Asimismo, Antonio y Adelaida Cortijo Ocaña, «Las cartas de amores: ¿otro género perdido de la literatura hispánica medieval?», *Dicenda*, 19 (1999), pp. 34-58.

articulada, aunque también con modelos evidentes. Como ya hemos visto, la primera conversación entre Darino y Finoya ocurre de día y sirve fundamentalmente para dar pie al segundo encuentro, ya de noche. El cambio de actitud de la amada ha sido espectacular desde sus prevenciones iniciales, tanto que el propio Angis se escama de que pudiera tratarse de alguna burla o emboscada:

De todas las cosas es bueno ni mucho osar ni mucho esperar, syno un medio, que el tenor por eso es çimiento de la música, porque está en medio della. Esto de Finoya no tiene medio; ayer nos amenazó y oy nos convidada. Mas quando pienso que algunas son que usan de su naturaleza flaca y débil, después que tú hablaste puede estar muy contenta de ti, señor. (99)

Urrea, desde luego, ha eliminado el ingrediente diabólico de la *Celestina* para la *philocaptio* de la amada, ausencia que supondría en principio un abandono de la verosimilitud argumental. Sin embargo, en otros textos anteriores a Rojas el cambio experimentado por la amada desde el rechazo a la aceptación se logra exclusivamente por mediación de las tercerías. Así ocurre en el *Pamphilus de amore* y, por supuesto, en la historia de don Melón y doña Endrina. También ocurre en un texto en la órbita celestinesca, un *Tratado de amores*, que, aunque nos ha llegado fragmentario,⁴⁰ parece dar a entender un rendimiento súbito de la dama después de la tercera misiva del amador, produciéndose quizá el encuentro amoroso en el resto del proceso, que lamentablemente desconocemos.

Ante unas expectativas bastante halagüeñas, Darino se viste para la ocasión con colores altamente simbólicos de esperanza y alegría, el verde y el grana. No es para menos, en efecto, porque Finoya coquetea desde su ventana con el enamorado y deja caer un abanico que Darino recoge y trata con fruición. Una imagen simbólica de la entrega amorosa que se producirá en breve. En este momento Darino solicita la entrada en la cámara de la dama, último peldaño en el proceso erótico, y ella accede a otorgarle el permiso para la medianoche siguiente.⁴¹ Los preparativos para la entrada en la casa de la amada requieren ciertos cuidados, como por ejemplo, que los criados hayan trabado amistad con sus criadas, con el fin de desviar la atención. Por otro lado, las pretensiones exclusivamente eróticas de Darino se ponen al descubierto y no piensa en otra cosa que en recaudar. Dice: «Ya la sangre me vulle por verme en lo que dizes» (110). La vehemencia del amador resulta más que evidente y actúa conforme a esa dosis de violencia que aconseja la normativa ovidiana. La

40. Véase la edición de Consuelo Gonzalo García, en Cátedra, *Tratados...*, pp. 83-92. Lo descubrió Carmen Parrilla, «El *Tratado de amores*: nuevo relato sentimental del siglo xv», *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, 2 (1986), pp. 473-86

41. Siguiendo, en efecto, el esquema de la *Celestina*.

escena erótica se representa de modo bastante explícito, con una serie de lamentos entrecortados por parte de Finoya, que recuerdan los encuentros respectivos del *Pamphilus*⁴² o la *Historia de duobus amantibus*,⁴³ los dos textos tal vez más explícitos al respecto. Pero la clave del asunto se concentra en el argumento esgrimido por Darino a partir de aquí. Según su visión absolutamente naturalista,⁴⁴ esa reticencia inicial de la amada forzada se disolverá en no más de tres días y se convertirá en placeres y risas. Por ese motivo es necesario un segundo encuentro erótico, para que se represente un ayuntamiento carnal finalmente consentido y con su beneplácito. Los preparativos y pláticas del segmento IX insisten en la dimensión naturalista del loco amor. Darino se ha convertido en un bozacas que brinda detalles sobre la belleza de las intimidades de Finoya y los criados debaten sobre la cuestión de la filosofía natural. Pero en esa conversación previa se insertan otros asuntos claves, como la alusión a la tristeza de Nertano, padre de la dama. Esto lleva a intuir que algo barrunta sobre la traición de su hija. Además aparecen esas «pullas honestas» de Angis con Lantoyo que tanto han desconcertado a la crítica.⁴⁵ Suponen un contrapunto burlesco precisamente en el punto culminante de la acción, marcado entre otras cosas por la alusión fatal al padre de Finoya. Las pullas constituyen un recuerdo de la tradición eclógica del teatro representable, que el propio Urrea desarrolla en otra parte de su producción.⁴⁶ Desde un punto de vista del proceso dramático esa pieza abunda en el trato y conocimiento de los criados con los de casa de Finoya y sirve para avisar a la dama de que Darino ha llegado con los suyos. La segunda noche de amor nos presenta, en fin, a una Finoya más desinhibida, que trata a Darino con términos de mayor complicidad. Predisposición que concuerda con esa especie de *carpe diem* que Darino le propone para reconfortarla: «Si tu madre por ser vieja va rezando con sus cuentas, tú por ser moça as de yr tomando deleytes, que ella ya a posado ese mesón. No cumple santidades, que todos somos umanos. Yo no debería hablarte desto syno de otros plazer; mas porque te veo algo desconsolada quiero dezirte cómo yerras en tener fatiga de lo que es plazer» (122). Pero el final está a

42. Ed. cit., pp. 167-169.

43. Enea Silvio Piccolomini, *Estoria muy verdadera de dos amantes*, ed. Ines Ravasini, Roma, Bagatto Libri, 2003, p. 362.

44. Ese componente naturalista lo he estudiado en mi artículo «*Penitencia de amor...*», pp. 500-505.

45. Podrían tener relación con los disparates de la *Triste deleytación*. Para este asunto, véase Vicenta Blay Manzanera: «El humor en *Triste deleytación*: sobre unas originales coplas de disparates», *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), pp. 45-78

46. Para el teatro de Urrea la mejor aproximación la constituye Aurora Egido, «Aproximación a las *Églogas* de Pedro Manuel de Urrea», en *I Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Edad Media)*, coord. Tomás Buesa y Aurora Egido, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, pp. 217-55. Los textos han sido editados en Eugenio Asensio, *Églogas dramáticas y poesías desconocidas*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1950.

la vuelta de la esquina y el sonido de los pasos de Nertano acaba con la intimidad de los enamorados.

Las causalidades que concatenan el proceso amoroso resultan más que evidentes. Al primer encuentro diurno le sigue una cita por la noche, presagio de la entrada en la alcoba que tiene lugar por dos veces. La primera supone casi un acto forzado, como el de Pamphilus con Galatea o don Melón con Endrina. Pero esa primera intentona deja lugar a una segunda en que el placer de la dama va cediendo a su temor inicial. Si hubiera que comparar con algún modelo para interpretar el transcurso final del caso de amores, habría que decidirse sin duda por la *Tragicomedia*. En *Celestina* el desenlace fatal, aunque han tenido lugar otros muchos encuentros eróticos, ocurre en el segundo de los representados, al igual que en la *Penitencia*. Y téngase en cuenta que esta es la diferencia fundamental desde la *Comedia*, donde el final trágico resultaba inminente, produciéndose la primera noche de amor. Entre el capítulo XIV y el XIX se introduce entonces el conocido como *Tratado de Centurio*, que abunda sobre la perspectiva de los criados y la venganza que planean las muchachas por la muerte de sus compinches. Pues bien, todo el asunto de las relaciones entre los criados de una y otra parte y esas *pullas honestas* que se intercambian podría constituir el recuerdo, muy difuso de todas formas, de esa cuña novedosa en la *Tragicomedia*, si bien con una finalidad completamente distinta.

El hibridismo final

A pesar de ese seguimiento general de la *Tragicomedia*, Ximénez de Urrea se separa de la *Celestina* en el desenlace del caso de amor (segmento x), uno de los momentos más desconcertantes de la obra. Como corresponde al ejercicio del loco amor Calisto y Melibea habían muerto para pagar su pecado. Calisto de un modo accidental y casi ridículo y Melibea con la grandeza heroica que corresponde a los suicidas. En este final desastroso Fernando de Rojas se insertaba en la tradición sentimental que sanciona castigos de ese tipo cuando existe ayuntamiento carnal,⁴⁷ frente al final feliz que caracteriza a la comedia humanística. La autoinmolación de Melibea podría recordar el acto de Mirabella, cuando se arroja a los leones. Ahora bien, la muerte antiheroica de Calisto al caer de la escala incorpora una dimensión debida al *fatum* adverso que resulta desconocida en la tradición anterior. Tales amadores se suicidan, como Ardanlier, Grisel, no sabemos si Leriano; se dejan morir por consunción o se retiran a la soledad de los campos, como Grimalte, Pánfilo o Arnalte.

47. La más cabal gramática amorosa de la ficción sentimental la ofrece Regula Rohland de Langbehn, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos xv y xvi*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1999.

Sin embargo, en *Celestina* existe un cambio importantísimo con respecto a los padres vengadores⁴⁸ de la honra femenina como el padre de Mirabella o el de Laureola, y en su momento el rey Croes en *Siervo libre de amor*. Bien es verdad que Pleberio no es un rey que tenga que salvaguardar los principios públicos del reino. Únicamente funciona como padre de la amada, en el ámbito privado. En este sentido se parecería en su función a las madres respectivas de Mirabella y Laureola y sobre todo, por el llanto tras la muerte de su hija, a la madre de Leriano.⁴⁹ Tal como ya mencioné, la amada suicida que primero se nos viene a la cabeza cuando reparamos en Melibea es Mirabella, princesa de Escocia, cuyo padre implacable se encarga de castigar por su unión carnal con Grisel, que también se autoinmola. Ya Barbara Matulka se dio cuenta de que los últimos *Razonamientos* de la *Penitencia*, cuando Darino y Finoya se autoinculpan por su mayor responsabilidad en los yerros de amor, se basan en lo que ella denominó *combate de generosidad* entre Grisel y Mirabella.⁵⁰ Nertano desde luego, se parece más a los padres de la ficción sentimental, ejecutores de los castigos, que a Pleberio, puesto que toma cartas en el asunto de la honra. Pero, sin embargo, no aplica el criterio tal como correspondería a un amor que ha sido consumado. En consecuencia, no manda matar a los responsables, sino que se limita a encerrarlos a cada uno de ellos y sus criados en una torre para que cumplan la penitencia. Afirma:

No he querido daros muerte a vos, hija, porque el co-
raçón no me lo a çufrido; y a vos, Darino, no he querido
mataros porque penéys más. La fama que se pondrá a
de ser que Finoya, mi hija, es muerta y assí le haremos
las onras; y de Darino se dirá que se a ydo al cabo del
mundo. Unos creerán que por veer tierras, otros que de
desesperado se a ydo por la muerte de mi hija, que ya
sabían que la quería. Vamos, que ello será tan secreto
quanto traydor (123).

Esta irresolución por parte de Nertano resulta ser, por tanto, el acto que más profundamente contradice el principio de automatismo que rige la obra, frente a la muerte consabida en casos de amor de esta suerte. Por eso ha de entenderse como un ejemplo de elemento irónico. Y el caso es que el propio Darino, ya sabemos que plenamente al tanto de las convenciones sentimentales, le recrimina que no haya aplicado la pena máxima,

48. Para la función de padres y madres en la serie sentimental, véase Patricia E. Grieve, «Mothers and Daughters in Fifteenth-Century Spanish Sentimental Romances: Implications for *Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67 (1990), pp. 4-13.

49. Luis Miguel Vicente, «El lamento de Pleberio: Contraste y parecido con dos lamentos en 'Cárcel de amor'», *Celestinesca*, xii (1988), pp. 35-43.

50. Barbara Matulka, *The novels of Juan de Flores and their European diffusion*, New York, Institute of French Studies, 1931, pp. 181-183.

tal como le correspondería a un modélico padre justiciero. Al menos a él, verdadero culpable, debía de haberlo matado:

Razonamiento de Darino a Nertano.

Perdona mi osadía, que con la desesperación no puedo estar sin dezillo. No te as regido en esto como cavallero, porque avías de matar a mí, y con la misma fama que he ydo a ver mundo se encubriera. Y pues yo fuera muerto no cumpliera matar a Finoya, que no se supiera nada. ¿Cómo as podido çufrir el desamor que a mí me tienes, dándome tan poca penitencia en pago de lo que yo he hecho? Y a Finoya, el amor de padre, ¿cómo la puede encarçelar? De la enemistad mía y del amor de ella as usado muy mal. ¿En qué batalla me as vençido que me tienes encarçelado? Qué tan libre me as dexado, según lo que he acometido, y qué tan atado me tienes, según lo que merezco. Acaba ya de matar a mí y de soltar a Finoya; yo pagaré por los dos. No uses de justicia de yglesia, que es misericordia, que no mata a nadi. Tu mucho coraçón no çufra que des ygual pena a tu hija y a tu enemigo. Yo he de ser el condenado y ella la asuelta. Mas según lo que en ti veo, no mudarás la miserable sentencia y mal pensada presión, que tu dudosa condiçión a ordenado (123-124).

Desde luego, Nertano no actúa conforme a las leyes sentimentales. Ahora bien, hay que tener en cuenta que no se trata de un rey, ni Finoya de una princesa. Esta condición de plebeyo le otorga una libertad, un comportamiento dentro de los márgenes de la privacidad, que no son posibles en los casos de Mirabella o Laureola. Por eso Nertano se queda más o menos en la mitad entre los reyes vengadores y el comprensivo Pleberio. Parece que Urrea ha optado por una fórmula de compromiso, que incorpora el castigo pero no lo lleva hasta sus últimas consecuencias.

Por más que el castigo parezca insuficiente según los parámetros de la norma sentimental, el caso es que la penitencia existe y se cumple. Ello viene a confirmar una norma generalizada en las artes de amores, las cuales llevan aparejada a su vez la correspondiente reprobación del amor, que aquí se manifiesta desde el título. Sin ir más lejos, repárese en Ovidio o Capellanus, el propio *Libro de buen amor* y, desde luego, la *Historia de duobus amantibus* o la *Celestina*. Posiblemente Ximénez de Urrea tenga en cuenta a casi todos esos modelos, pero a la luz del final anómalo o la inserción de las pullas humorísticas y, sobre todo, del distanciamiento con que se manifiesta en el prólogo, habría que preguntarse si el mecanicismo del argumento de la obra y su estructura matemática no son más que una mirada irónica sobre los presupuestos de un género demasiado encorse-

tado en sus propias convenciones. Así pues, a base de taracear y mezclar de aquí y de allá, la *Penitencia de amor* resulta ser un producto híbrido, a veces contradictorio, pero digno representante del final de una etapa en la concepción amorosa de raigambre cortés, que habrá de ser sustituida en unos tres lustros por la renovación del modelo petrarquista.

Bibliografía

- ASENSIO, EUGENIO (1950), *Églogas dramáticas y poesías desconocidas*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- Aybar Jiménez, M. F. (2001), *La ficción sentimental del siglo xvi*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Blay Manzanera, Vicenta (1994), «El humor en *Triste deleytación*: sobre unas originales coplas de disparates», *Revista de Literatura Medieval*, 6, pp. 45-78.
- Blay Manzanera, Vicenta (1994), «Metaliteratura y reflexividad en la ficción sentimental: La primera generación», *Anuario Medieval*, vi, pp. 39-74.
- Canet Vallés, José Luis (1993), *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, Universidad.
- Canet, José Luis (1992), «El proceso de enamoramiento como elemento estructurante en la ficción sentimental», en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo xv*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Universitat de Valencia, Departament de Filologia Espanyola, 1992, pp. 227- 39.
- Cátadra, Pedro (2001), *Tratados de amor en el entorno de Celestina (siglos xv-xvi)*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- Cortijo Ocaña, Antonio (2002), *Boncompagno da Signa. El Tratado del Amor carnal o Rueda de Venus. Motivos literarios en la transición sentimental y celestinesca*, (ss. xiii-xv), Pamplona, EUNSA.
- Cortijo Ocaña, Antonio y Adelaida (1999), «Las cartas de amores: ¿otro género perdido de la literatura hispánica medieval?», *Dicenda*, 19, pp. 34-58.
- Egido, Aurora (1991), «Aproximación a las *Églogas* de Pedro Manuel de Urrea», en *I Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Edad Media)*, coord. Tomás Buesa y Aurora Egido, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 217-55.
- Foulché Delbosc, R. (1902), «La *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea», *Revue Hispanique*, 9, pp. 200-215.
- Gerli, E. Michael (1989), «Metafiction in Spanish Sentimental Romances», en *The Age of Catholic Monarchs; 1474-1516: Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, pp. 57-63.
- Gómez, Jesús (1990), «Las «Artes de amores», *Celestina*, y el género literario de la *Penitencia de Amor* de Urrea», *Celestinesca*, 14.1, pp. 3-16
- Grieve, Patricia E. (1990) «Mothers and Daughters in Fifteenth-Century Spanish Sentimental Romances: Implications for *Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67, pp. 4-13.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1970), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 2^a-ed.

- MATULKA, BARBARA (1931), *The novels of Juan de Flores and their European diffusion*, New York, Institute of French Studies.
- Menéndez Pelayo, M. (1943), *Orígenes de la novela*, iii, ed. Enrique Sánchez Reyes, Edición Nacional de las *Obras Completas de Menéndez Pelayo*, Madrid, CSIC.
- Miguel-Prendes, Sol (1991), «Las cartas de la *Cárcel de amor*», *Hispanófila*, 102, pp. 1-22.
- Núñez Rivera, Valentín (2006), «*Penitencia de amor* en la tradición sentimental (*Porque todo lo que es ha sido*)», *Bulletin of Spanish Studies*, lxxxiii, 4, pp. 481-505.
- Núñez Rivera, Valentín (en prensa), «Los casos de amor desde Juan de Flores hasta *Celestina*. Entre terceros y mezcladores» en *Homenaje a Klaus Wagner*, ed. Piedad Bolaños et al., Sevilla, Universidad.
- PAMPHILUS DE AMORE (1991), ed. L. Rubio y T. González Rolán, Barcelona, Bosch, pp. 95-103.
- Parrilla, Carmen (1986), «El *Tratado de amores*: nuevo relato sentimental del siglo xv», *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, 2, pp. 473-86.
- Piccolomini, Eneas Silvio (2003), *Estoria muy verdadera de dos amantes*, ed. Ines Ravasini, Roma, Bagatto Libri.
- Rohland de Langbehn, Regula (1997), «Algunos temas sociales de la 'celestinesca', considerados desde la perspectiva del género sentimental», en *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Ian Macpherson y Ralph Penny, Londres, Tamesis, pp. 363-80.
- Rohland de Langbehn, Regula (1997), «*Penitencia de amor* de Pedro Manuel Giménez de Urrea, ¿entre la *Celestina* y la novela sentimental?», *Bulletin of Hispanic Studies*, lxxiv, 1, pp. 93-106.
- Rohland de Langbehn, Regula (1999), «Materiales sapienciales y emblemáticos en *Penitencia de amor*, de Pedro Manuel Giménez de Urrea», en *Studia Hispanica Medievalia iv. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, pp. 262-71.
- Rohland de Langbehn, Regula (1999), *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos xv y xvi*, Londres, Queen Mary and Westfield College.
- Toro Pascua, María Isabel (1999), *El arte de la poesía: el Cancionero (Teoría e ideas sobre la poesía en los Siglos xv y xvi)*, Salamanca, SEMYR.
- Vicente, Luis Miguel (1988), «El lamento de Pleberio: Contraste y parecido con dos lamentos en 'Cárcel de amor'», *Celestinesca*, XII, pp. 35-43.
- VIGIER, FRANÇOISE (1984), «FICTION EPISTOLAIRE ET NOVELA SENTIMENTAL EN ESPAGNE AUX XVE ET XVIIÈ SIÈCLES», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, xx, pp. 229-259.
- Webber, Edwin J. (1958), «The *Celestina* as an *arte de amores*», *Modern Philology*, lv, 3, pp. 145-153.

- WEBBER, RUTH HOUSE (1977), «PEDRO MANUEL DE URREA Y LA *Celestina*» en *La Celestina y su contorno social. Actas del i Congreso Internacional sobre la Celestina*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Hispam, pp. 359-366.
- Weissberger, Barbara F. (1983), «Authors, Characters and Readers in *Grimalte y Gradissa*», en *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain. Studies in honor of Stephen Gilman*, ed. R. E. Surtz y N. Weinerth, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 61-76.
- Ximénez de Urrea, Manuel, *Penitencia de amor*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Akal, 1996.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «*Por arte se ha de regir el amor. El proceso de recuesta según Ximénez de Urrea*», *Celestinesca* 30 (2006), pp. 89-109.

RESUMEN

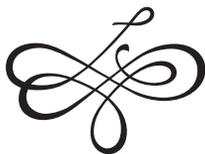
Penitencia de amor constituye un *arte de amores* en toda regla cuyas estrategias se muestran en la estructura dramática. El proceso de recuesta amorosa se conforma mediante el intercambio epistolar y los encuentros entre los enamorados. En ambos casos se trata de cuatro segmentos dramáticos, hecho que confirma el mecanicismo de las acciones. Ese determinismo viene impuesto, entre otras cosas, por el modelo de *Celestina*. No obstante, en el segmento final el castigo a medias que impone Nertano invalida las leyes de la tradición sentimental.

PALABRAS CLAVE: *Penitencia de amor* Ximénez de Urrea, artes de amar, *Celestina*, epistolaridad.

ABSTRACT

Penitencia de Amor can be considered a real art of love whose strategies are shown in its dramatic structure. The loving process is constituted by the epistolary exchanges and by the meetings among the lovers. In both cases, we are in front of four dramatic segments; a fact which confirms the mechanism of the actions. Such determinism is imposed by the pattern of *La Celestina*. Nevertheless, in the last part, Nertano's half punishment invalidates the laws of the sentimental tradition.

KEY WORDS: *Penitencia de amor* Ximénez de Urrea, *ars amatoria*, *Celestina*, epistolarity.





Some Early Celestina Drawings by Picasso

Carol Salus
Kent State University

Picasso's early drawings of *Celestina*, are cursorily alluded to, if at all, recognized in the many catalogues and books devoted to his work. It is intended here to present only a few of the various examples and to discuss some of the fascinating issues involved in identification of the maleficent heroine who intrigued him in separate stages of his life. Picasso created images of *Celestina* according to his own interpretation into his early twenties. Starting in the mid-1950s when he was in his mid-seventies, the famed procuress resurfaced in his art. Print-making was of major importance to him during most of his last decade. Between April and August of 1968 when he was 87 years old as his health and sexual prowess declined, his beloved *Celestina* reappeared in his art as a kind of self-portrait in a series of sixty-six etchings inspired by Fernando de Rojas's text. Originally this series formed part of a larger collection of 347 engravings known as *Suite 347*.¹ (He was particularly enamored with act 7 in his old age.) In 1971, when Picasso was 90 years old, two years prior to his death, *Celestina* still appealed to him and dominates an amusing brothel scene in an etching.

Celestina's character undoubtedly embodied for Picasso lusty, carnal humor and memories of Spain. As an elderly Spaniard he shared by then several problems, searches for lost youth, and voyeuristic pleasures similarly expressed by the aged former whore. I intend here to clarify one of

1. William Nowak, «Picasso's *Celestina* Etchings: Portrait of the Artist as Reader of Fernando de Rojas», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Volume 9 (2005): 1-17. Examples of Picasso's late *Celestina* imagery, part of series of 347 etchings are fully reproduced in the following publications: *Picasso 347 Gravures 13/3/68-5/10/68* (catalogue 23, Serie A), Galerie Louise Leiris, Paris, December 1968; *Picasso 347* (2 vols.), New York, Random House/Maecenas Press, 1970; Georges Bloch, *Pablo Picasso, Catalogue of the Printed Graphic Work II*, 1966/1969, Berne, 1971. See also the 66 etchings and aquatints in the artist's book, *La Célestine*, (Paris: Atelier Crommelynck, 1971).

Picasso's first Celestinas. I also want to add a new reading for a painting in which Celestina or a celestina-like figure supposedly appeared as previously presented in these pages.

In a wonderfully thoughtful article, «Las primeras Celestinas de Picasso»,² Francisco Rico, the distinguished scholar, editor, and member of the Spanish Royal Academy, was the first to articulate the cultural significance of Celestina in Spain in our modern world. According to Rico, in the last decade of the eighteenth century, *La Celestina* was far from occupying the clear and indisputable place that it is given today among the half dozen absolute gems of Spanish literature. One hundred years later, in the last decade of the nineteenth century, *La Celestina* was still in no way considered one of Spanish literature's uncontested masterpieces (unlike today).

In order to judge Picasso's exposure to the text, it is necessary to look at a few facts regarding his early education and environment. It is first important to establish that Picasso was born in 1881 in Malaga and in 1890 his family moved to Corunna where they lived until 1895. Rico documented four textbooks Picasso kept from his childhood years in Corunna and donated to the Museo Picasso de Barcelona in 1970. These books were from among all those that must have passed through the young Pablo's hands in the «Da Guarda» Instituto de Segunda Enseñanza of Corunna during 1891-1895. The artist kept a French primer, with seventy-six words translated in his own hand. The four titles are those with which he began his theory training in Spanish language and literature. The fact that until 1970 he did not part with these four books shows that he felt a special fondness for them as well as for the subject matter that he found within them. They are, specifically, *Elementos de gramática castellana*, by Miguel de la Iglesia y Diego; *Literatura preceptiva o Retórica y poética* by Emilio Álvarez Jiménez, *Trozos selectos, latinos y castellanos* by Eduardo Raboso de la Peña, and finally *Ejercicios de análisis literario* by Ramón Casal y Amenedo.

The 646 pages of *Literatura preceptiva* are the most handled of the books and Jose Palau i Fabre, the major biographer of Picasso's early years, indicated that Pablo wrote on the cover «1890 to 1894» meaning that the artist already owned the book in Malaga. It is significant that Picasso spelled out in 1894 a name of a love object on page 97 of this book and adorned it with geometric sketches. This page is part of a larger section that contains a short chapter, «Different Types of Dramatic Compositions.» This chapter expressly references the

2. Francisco Rico, «Las primeras Celestinas de Picasso», *Bulletin Hispanique*, 92 (1990): 609-626.

form designated «tragicomedy» and includes a concise history of world theater with prominent attention, of course, to that of Spain. Not even in that section, nor even in the section dedicated to novels (to which Rojas' play is sometimes attributed), nor in any other place in the manual, can be found the slightest allusion to *La Celestina*. I have also searched for it in vain in other language and literature books used by Pablo. What I have found in both *Literatura preceptiva* and *Ejercicios de análisis literario* are repeated admonitions to the effect that «under no circumstances, written or otherwise, (...) should dishonest, repugnant, disgusting or inferior ideas be tolerated, and even less, applauded» (*Literatura*, 41). They also contain warning that the theorists could «present many passages taken from the classic authors as examples of immorality,» but they refused to do so «for reasons easy to understand» and because that was «something that, in addition to not demanding explanation, can only be dealt with lightly» (*Ejercicios*, 114). Therefore, in none of Picasso's texts, not a word of *La Celestina* can be found, or better, deliberate silence, along with shocking and generic condemnations.³

Importantly, John Richardson, Picasso's famed biographer and friend, notes that while we know virtually nothing about his education in Corrunna beyond these books, we do know that his teachers were priests.⁴

Rico pointed out the obvious that the banning of certain books leads to the delight in reading them. Undoubtedly, this is what happened a century ago with *La Celestina*. The importance of the «*Tragicomedia*» was known, and the protagonist was known even by the uneducated thanks both to the proverbial «magic formulas» as well as loose sheets, songs, and enduring popular works. It is interesting to note that there even existed a «Moorish shadow play, in one act and three scenes, entitled *Celestina o los trabajadores*, published in Barcelona in 1865. However, anathemas and the spell of modest silence hung over the great dramatic work. Must I add that these were ideal conditions for Picasso to feel drawn to the book?⁵ According to Maria Teresa Ocaña, the former long-time director of the Museo Picasso, the artist would certainly have been familiar with the character of the old madam. She had entered into common parlance.⁶

3. Rico, 611-612.

4. John Richardson, *A Life of Picasso, 1881-1906*, 1 (New York: Random House, 1991): 42.

5. Rico, 613.

6. Maria Theresa Ocaña, «Del 'Mal Amor', 1902-1904» in *Picasso Érotique, exhibition catalogue*, edited by Jean Clair. New York, Prestel: 2001: 91.

Celestina was clearly a known figure as her name appeared in a puzzle in *Blanco y Negro: Revista ilustrada*, a weekly Spanish art magazine published in Madrid from 1890. John Richardson, by contrast, referred to it as, «Spain's most popular weekly magazine of the period».

In Corunna as a boy, he produced handwritten «newspapers» modeled, he said, on *Blanco y Negro* and, *Teatro Crítico*, a theatrical journal to which his family subscribed, and to which he wanted to contribute.⁷ Picasso, in fact, had a deep interest in the printed and illustrated press, fairly recent scholarship has shown that the journal acted as a manual of iconography for the young Picasso, leaving a long-lasting mark on his visual formation.⁸ The journal set out on an ambitious programme of artistic and literary education.⁹ Originally based around numerous drawings, *Blanco y Negro: Revista ilustrada*, offered an opportunity for the best Spanish graphic artists to make names for themselves. This journal published special reports, illustrated headlines, advertisements, grotesques, caricatures, charades, games which involved multiple meanings, words, and images, rebuses, and anagrams.

In November 28, 1896 issue of *Blanco y Negro: Revista ilustrada*, a numerical riddle, appeared in which the answer was Celestina. The *logogrifo numérico* is duplicated below (figure 1) as well as a figure containing the answers (figure 2). Rows of numbers spell out the image of a bottle and wineglass.¹⁰ There are 16 horizontal rows in the bottle, going from top to bottom; additionally, there are 6 rows in the cup. We already know that the bold-faced numbers 1 through 9 spell Celestina, therefore 1=C, 2=E, 3=L, 4=E, 5=S, 6=T, 7=I, 8=N, 9=A. Through the use of these letters and correctly plugging them into each row, the following answers are shown below resulted. This puzzle is fascinating in that it points to the visibility of Celestina even in the popular press.

7. Richardson, 46.

8. Anne Baldassari, *Picasso: Works on Paper*, (London: Merrell Publishers, Ltd., 2000): 29. The author points out how Picasso's identity as reader of the printed press throughout the twentieth century is revealed through two principal sources: first, the numerous newspapers and magazines kept by him and found today in the Picasso archive, and secondly, the graphic works on newsprint, using press clippings.

9. Baldassari, 28. This book has wonderful examples from *Blanco y Negro*. The author explains the artistic/ literary goals, for example: front pages on the issues of 1892 deal with the Spanish school of painting, Gustave Courbet, Ernest Meissonier or Victor Hugo. The journal was outstanding, too, owing to its outstanding techniques of reproduction. Hollow engraving and stereotypography combined to make a truly fine artistic journal that must have impressed both Picasso's father who was an art teacher and his young son Pablo.

10. For this puzzle and other fascinating games and visual material that were part of Picasso's world, see Natasha Staller, *A Sum of Destructions: Picasso's Cultures and the Creation of Cubism*, (New Haven: Yale University Press, 2001): 169-172.

Figure 1	Figure 2		
3	3 L		
3 9	39 LA		
2 5	25 ES		
6 4	64 TE		
5 7	57 SI		
9 8 9	989 ANA		
7 8 4 5	7845 INES		
6 4 1 3 9	64139 TECLA		
9 6 2 1 9	96219 ATECA		
1 2 3 5 9	12359 CELSA		
2 3 4 8 9 5 2 8 2 8	23489 ELENA	52828	SENEEN
1 9 5 6 9 3 7 8 9	19569 CASTA	3789	LINA
9 5 6 9 5 3 7 9	95695 ASTAS	379	LIA
4 3 7 9 5 4 3	43795 ELIAS	43	EL
5 9 8 6 9 1	59869 SANTA	1	C
9 8 9 8 9 3 7 5	98989 ANANA	375	LIS

Léase horizontalmente en la botella: 1. cifra romana; 2. nota musical; 3. signo aritmetico; 4. bebida; 5. nota musical; 6. nombre de mujer; 7. idem; 8. idem; 9. villa de Zaragoza; 10. nombre de mujer; 11. idem; 12. idem; 13. en los toros; 14. nombre de varón; 15. idem de mujer 16. fruta.

Verticalmente, ó sea el todo, se leerá un nombre de mujer.

Horizontalmente en la copa: 1. nombre de varón; 2. idem de mujer; 3. idem; 4. pronombre; 5. punto cardinal; 6. flor.

Several Celestina figures appear in freely inspired drawings by Picasso from his teen years and into his early twenties in which he transformed the character from Rojas and Spanish art, into contemporary scenes, brothels or taverns. Picasso knew Celestina as a literary form. Richardson writes that Picasso knew Rojas's *Tragicomedia* from adolescence, if not before. In later life he collected various editions, the earliest dating from 1601.¹¹ He also had familiarity with Celestina from her appearance in several Goya paintings as well as many scenes in *Los Caprichos* (1793-96), a set of eighty aquatint etchings, whose aim was the censure of human error and vice.¹²

11. Richardson, 288. For other references to his various editions of *Celestina*, see Louis Aragon, «The Verve of Picasso», translated A. D. Simons, in *Picasso in Perspective*, ed. Gert Schiff, The Artists in Perspective Series, gen. ed. H. W. Janson (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1976): 176.

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

In 1898, when he was seventeen years old, he was registered at the Academia de San Fernando. During this year in Madrid he spent hours at the Prado studying, sketching, and copying the great masters. He copied in 1898 from Goya's *Bien tirada está* (figure 3) («This is nicely stretched»), which shows Celestina checking a young prostitute's well pulled-up stocking, as well as the slang expression «well laid.»¹³ Celestina and her clothing reflect the eighteenth-century characterization he saw in Goya. The witch-madam-sorceress is depicted as an old lady with a skull-like head and pinched lips. She sits stooped over and has a round, shapeless body wrapped in a long cape. Her head is covered by the hood of the cape.



Figure 3

13. Natasha Staller, 104. For Picasso's copy see: *Picasso Érotique, exhibition catalogue*, ed. Jean Clair, Montreal Nuseum of Fine Arts, Musée National Picasso, Paris; Museo Picasso, Barcelona, 2001, p. 80.

Picasso was thinking of Goya in creating his own version of the heroine in one of a number of drawings in which his own imagination comes to play in her visualization. *The Divan* (1899-1900) (see http://www.museopicasso.bcn.es/eng/collection/index_collec.htm) is of particular interest for a number of reasons from this early body of works. In *The Divan*, a charcoal, pastel, and colored crayon drawing on paper, Celestina appears in a modern brothel. It is an example of one of Picasso's *dibujos fritos* («fried» drawings). These were drawings that were fried in oil in order to give them the patina of age.¹⁴ The setting could very likely be based upon the fin-de-siècle taverns and brothels he saw in Barcelona. There is an appropriate crudeness in Picasso's application of line used to depict the central characters: Celestina and a couple in a moment of intimacy on a sofa in the center of the composition in this scene of prostitution.

The eighteen-year-old Picasso shows Celestina as an old lady with a stout, flat face and tight lips appearing on the left behind the curtains or entranceway of a contemporary brothel as she watches one of her workers and a client amorously touching on a couch. The *puta vieja* wears a red scarf on her head, while a long dark cape covers her amorphous hunched over body as she clasps her hands together. The prostitute, with a rouged cheek and a red flower in her hair, wears a yellow dress with puffy sleeves and caresses the chin of her client. Picasso, to contrast the use of primarily warm colors, depicts him in a black jacket and white pants. The client embraces her and fondles her breast. The use of modeled line defines their forms as both the figures and the objects are outlined with firm strokes. The red-orange sofa is set against a green wall. A pipe and a liquor bottle are set on a table in front of the couple. Above them on the wall are cropped views of an oval mirror and a painting of a reclining nude. The presence of Celestina adds a narrative dimension to the sexual ambience of the setting. Picasso wrote his own fiction for the character who fascinated him repeatedly in his lifetime.

Picasso does not retain some of the attributes and characteristics associated with Celestina that are present in the play. The quintessential celestina iconography –the large facial scar, rosary beads, and beard are missing from Picasso's depiction. But she does appear with a cloak and covered head scarf. After the initial and striking description of «bearded,» the appearance of Celestina in Rojas' play is immediately enriched with a precise mention of her clothing: «Take the cloak and let's go...» (108). This was, of course, typical at the end of the fifteenth century. Away from home, a woman protected herself with a cloak. The «worn skirt» (177) of the procuress or the «damned long skirts» (170) in the *Tragicomedia* can be read into Picasso's portrayal of this nineteenth-century bor-

14. Richardson, 135-7. See also p. 163 *Old Woman* (1900) for another example of a «fried drawing».

dello celestina. The skirts hinder her way the more of a hurry she is in. But Celestina is always on the go, visiting from house to house, and the cloak is part of her identity –it is her uniform in the text.

Celestina, in accordance with the custom that women covered their heads on every occasion, undoubtedly wore out «those large wimples» (97) that Rojas called archetypal of her sex; Picasso here put a scarf on her head. In other works he folded her cloak over her head, in the manner of a hood. It is this cloaked and hooded figure who appears in his treatment of Celestina in his graphic works of the late 1960s. It is interesting to observe how Celestina is dressed in his 1971 etching –his last rendition of the procuress. (It is this etching created in his ninth decade which is mentioned in the opening paragraph.) In *Brothel Scene*, the procuress is a descendant of his famous shrouded 1904 *Celestina* (figure 4). The old bawd wears the same dark mantilla and hood as seen in the Blue Period portrait.¹⁵ The archetypal greedy figure holds out her gnarled, open hand as she waits for her payment from her customers while the sensuous prostitutes chatter and laugh.

His art, from his early renditions of Celestina to these late life examples, allowed him to act out his love for this great literary masterpiece and perhaps he saw embodied in the old whore's character such personal concerns as mortality and impotency as he aged.¹⁶ From among his early images of Celestina there is frequently cited the appearance of the procuress in *The Harem* (figure 5). In my own article in these pages I identified the crouching old woman over a wash basin in the corner who guards over the four nudes in *The Harem* as an «old greying Celestina-type bawd» in a bordello and want to rethink this interpretation.¹⁷

From her appearance in the back, the shriveled old woman is dressed and looks worn and forms a strong contrast with the graceful women. This magnificent rose-ochre oil painting, which is traditionally considered to belong to Picasso's Rose period, displays four beautiful nudes in various attitudes, modeled, after Fernande, Picasso's mistress during these years, —one combs her hair, one washes in a small bowl, one stretches voluptuously, one gazes into a hand mirror. Some of these images appear in earlier toilette scenes. The nudes are unconnected, each involved in her own private ritual of bathing and personal grooming. Typically it has been wrongly described as a harem setting. More specifically, the canvas is considered to be Picasso's transposition of Ingres' *Turkish Bath* which he had seen at the Ingres retrospective that formed part of the celebrated Autumn Salon of 1905.

15. For *Brothel Scene*, see *Late Picasso: Paintings, Sculptures, Drawings, Prints, 1953-1972*, The Tate Gallery, exhibition catalogue, fig. 142, p. 126. See also my article, Carol Salus, «Picasso's Version of *Celestina* and Related Issues», *Celestinesca*, 15, 2, (noviembre 1991): 3-17.

16. Richardson, 288.

17. Carol Salus, «Picasso's *Celestina Knitting*», *Celestinesca* 18: ii (novembre 1994): 133-144.



Figure 4

La Celestina (1904), Musée Picasso, Paris

As Robert Rosenblum described:

The Harem signals the start of Picasso's never-ending infatuation with Ingres' *Turkish Bath*, freshly topical, thanks to its inclusion in the major Ingres retrospective at the 1905 Salon d'Automne. Picasso recreates not only its theme and figural postures, but, more subtly, its precariously constructed corner view of an enclosed space confined to sensual delights...

He has added two new characters to Ingres' theater of pleasure: a clothed woman crouched in the corner over a wash basin (a relative of Blue Period *La Celestina*), it appears, and the archetypal Spanish procuresses of Picasso's early work); and prominent in the foreground, an anatomically undersexed and overmuscled male... he holds a flower in his

limp right hand and enjoys the simplest of working-class lunches. But the meal has been emphatically Hispanized, thanks for the conspicuous porrón, nearly emptied of red wine, the most earthy and popular drinking vessel of Catalonia... that reflect Picasso's reawakened awareness of his national roots while summering in Gosol.¹⁸

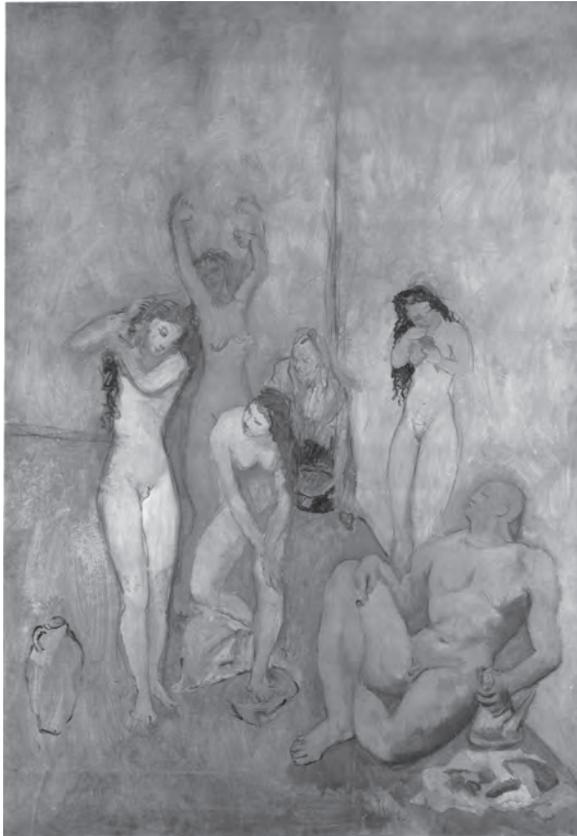


Figure 5

Pablo Picasso (1881-1973). *The Harem* (1906). Oil on canvas: 154,3 x 110 cm.
© The Cleveland Museum of Art, Bequest of Leonard C. Hanna, Jr. 1958.45

This needs to be explained and therefore why this is not Celestina in this painting in the Cleveland Museum of Art. In the foreground the nudes are guarded by a colossus, a naked eunuch, with diminutive genitals who draws attention to his impotence as he grasps a large, erect

18. Robert Rosenblum, «Picasso in Gosol: The Calm before the Storm,» in *Picasso: The Early Years, 1892-1906*, exhibition catalogue, edited Marilyn McCully, Washington, D.C., The National Gallery of Art, 1997: 263-64.

porrón. All his life, as in the play that had inspired him, Picasso associated the Celestina figure with prostitutes. Careful reading of the iconography indicates these are not prostitutes, nor is the elderly figure their madam. The setting of the painting is a bathhouse in Gosol in northern Spain. There is also a possibility of other locations and eras for the empty room. Because of Picasso's interest during this time period in ancient Greek art, it has been suggested that this could be a Greek or Roman 'tepidarium' as well as a modern bath house in France.¹⁹ Picasso with Fernande spent about nine or ten weeks during the summer of 1906 when he was poor in the steep and rugged south slope of the Pyrenees, in this area accessible only on mules. John Richardson describes more precisely «Gosol is as unfrequented and as unspoiled today as it was in 1906».²⁰ Whatever quarters Picasso could afford during this near penniless period of 1906, when he and Fernande stayed in Gosol, would not have been furnished with heated water and a bathtub. He and Fernande stayed in a small rooming house, their window overlooked a fountain where cattle were brought to drink and from which the villagers drew their water. Fernande had to bathe.²¹ There was only one inn, Cal Tampanada, which had two rooms to rent. At least one public bathhouse was most likely in the village. It would have been attended by an old woman, for such roles were typically reserved by government decree for widows of war veterans. A male guardian would be expected in attendance, which, as a rule, alternated days for men and days for women.²²

Wayne Anderson presented a very convincing argument about the iconography of *The Harem*:

Those among us who were in Europe even as late as the early 1960s recall that toilets and bathhouses had an attendant, and to my knowledge no men were distressed over an old woman in attendance when showering naked or lined up at the urinal. The fact that the guardian is himself naked would be an artist's decision rather than a real-life fact, representing the difference between art and documentary picture making, or it could have some basis in reality. Fernande mentions that about the time that this painting was created, Apollinaire and Jacob, when visiting Picasso's studio, would strip naked and lounge around the house a good part of the time.

19. Susan Mayer, *Ancient Mediterranean Sources in the Works of Picasso, 1892-1937* (Ph. D. dissertation, New York University, 1986): 212.

20. Richardson, 436-38.

21. Wayne Anderson, *Picasso's Brothel: 'Les Demoiselles d'Avignon'* (New York: Other Press, 2002): 218.

22. Anderson, 218..

...If any art historical impulse came over Picasso when working out the picture, it could have been an association with a tepidarium, such as Ingres' *Turkish Bath*, but not with a brothel. And even then, Ingres' «bathhouse» picture was not a unique resource, had Picasso needed one. Engravings by the hundreds, depicting bathhouses, were sold along the quays then as today.²³

There are many nineteenth-century paintings of bathers. This painting is among the few significant pictures of women at a bath that comes after the final decade of the nineteenth century. The relative disappearance of the motif had much to do with women's hygiene altered by the advance of modern plumbing.²⁴

The old woman in the corner is attending wash pans in the corner. She is a custodial maid who prepares bath water, heats it, pours it into wash-basins, and cleans up after bathers. She is not counting money from her girls' customers, she is not a *celestina*, as too many have stated. While this painting is an unresolved attempt by Picasso to create a large-scale (154.3 x 109.5 cm) classical figure composition, it is for our purposes a study in which the image of *Celestina* has been mistakenly identified. The appearance of *Celestina* would not resurface in Picasso's art for another fifty years, and when she does her role fulfills a variety of functions in his creative and emotional worlds.

© 2006 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York.

23. Anderson, 218-19.

24. Anderson, 221.

SALUS, Carol, «Some Early Celestina Drawings by Picasso», *Celestinesca* 30 (2006), pp. 111-123.

RESUMEN

En este artículo se presentan algunos dibujos de Celestina de Pablo Picasso pertenecientes a su primera época artística. Francisco Rico dio información sobre los primeros años de escolarización de Picasso en La Coruña y también examinó los libros de texto que el artista conservó de aquellos años. No se encuentra citada *La Celestina* en ninguno de aquellos textos y Rico aclara que a fines del siglo XIX en España la prohibición de ciertos libros los hacen más atractivos al lector. Sin embargo, puntualizó que hasta las personas con menos educación eran conscientes de la importancia de *La Tragicomedia* y su protagonista debido a su alcance en la cultura popular. Es cierto que resultaba familiar al artista el personaje de la alcahueta. A la edad de dieciocho años, mientras estudiaba en el Prado, Picasso pintó la Celestina, una copia de uno de *Los Caprichos* de Goya.

En otro dibujo de aquella época, *The Divan*, Picasso la colocó en un burdel contemporáneo. A los 23 años, en el retrato famoso de la Época Azul, la retrató ciega. Picasso incluyó su propia ficción en estas obras posteriores; se desvió de la tradición literaria en cuanto al escenario, el aspecto y los accesorios de la alcahueta. Una nueva interpretación es *The Harem*, en el cual se supone que la alcahueta arquetípica aparece, pero no se representa como Celestina sino como encargada de un baño público.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Picasso, Barcelona, Francisco Rico, Goya, *The Harem*.

ABSTRACT

A few drawings of Celestina are presented from Picasso's early oeuvre. Francisco Rico carefully examined Picasso's early education in Corunna and the books the artist kept from these years. *Celestina* was not mentioned in any of his texts as Rico explained the banning of certain books in late nineteenth-century Spain obviously leads to the delight in reading them. Rico pointed out, however, the importance of *La Tragicomedia* and the protagonist were known even by the uneducated thanks to popular culture. The artist certainly would have been familiar with the character of the old madam. As an eighteen-year-old learning in the Prado, Picasso made a copy of Celestina from one of Goya's *Los Caprichos*.

In another early drawing, *The Divan*, Picasso placed her standing in a contemporary Barcelona brothel. At age 23, in his famed Blue Period portrait, *La Celestina*, she appeared blind in one eye. Picasso wrote his own fiction as, in these later works, he deviated from the literary tradition in regard to her locale, appearance, and props. A new interpretation of his Rose Period painting, *The Harem*, in which supposedly the archetypal Spanish procuress appeared, is identified not as Celestina but rather a public bathhouse attendant.

KEY WORDS: *Celestina*, Picasso, Barcelona, Francisco Rico, Goya, *The Harem*.



Reseñas

J. A. Garrido Ardila, *Charlotte Temple. Estudio de tradiciones, géneros y fuentes*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002. 253 pp. ISBN 84-7723-493-0.

It is now fifty years since Ian Watt claimed the novel as English territory. His seminal work, *The Rise of the Novel*,¹ taught several generations of students in the anglophone world that the novel originated in late-seventeenth century England with the pseudo-journalism of Daniel Defoe and was developed in the laboratory of the eighteenth century by writers such as Samuel Richardson and Henry Fielding. The distinguishing features of this novelistic tradition were middle-class morality and the protestant mercantile ethic: in the great works of Richardson, such as his epistolary novels *Pamela* and *Clarissa*, virtue is rewarded and the heroine's modesty protected, while in Henry Fielding's *Tom Jones* vice is justly punished. While Cervantes's *Don Quixote* has long been recognised as an important influence on the English novelistic tradition, the debate for much of the second half of the twentieth century was partly about whether or not Cervantes could truly be regarded as the first novelist, or whether that distinction did not indeed belong to the merchant turned writer, Daniel Defoe. John Ardila's study of the English novel *Charlotte Temple* must be read in this context of an anglo-centric history of the novel, for its conclusion is that this work draws part of its inspiration from *La Celestina*.

Charlotte. A Tale of Truth by Mrs Susanna Rowson was first published in London in 1791. In 1794 it was published in the United States and has never since been out of print there: Ardila notes more than 200 editions between 1791 and 1933 and the book is often described as the first

1. Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley, University of California Press, 1957.

American best-seller. Pirated editions, with slightly different titles, were common; by 1797 the book had become known simply as *Charlotte Temple*. Although the novel has never been as popular in the United Kingdom as in America, the American novelist Jane Smiley links its author Susanna Rowson with Harriet Beecher Stowe as 'the two most popular and successful American novelists before the modern era'.² The storyline is simple: a fifteen-year old girl is encouraged by an older woman to accept the advances of a soldier who is about to sail for service in America. Inevitably, this leads to the downfall of the girl and she dies, homeless in New York, in childbirth. The older woman at first is socially successful in New York, and refuses help to the dying Charlotte; but eventually dies from the effects of her dissolute life, 'a striking example', as Mrs Rowson writes in the last sentence of the novel, 'that vice, however prosperous in the beginning, in the end leads only to misery and shame.' It is in this character, first known as Mlle La Rue and then as Mrs Clayton, that Ardila sees the influence of *La Celestina*.

Susanna Haswell Rowson had lived on both sides of the Atlantic before she wrote *Charlotte Temple*. Born in England in 1762, she had grown up in Massachusetts but returned to her native country in 1778; she married young and spent much of the rest of her life struggling to support her husband, at one time working as an actress as well as a writer. Having settled permanently in North America in 1793 she ran a successful girls' boarding school from 1797 until 1822 and her last works were textbooks. Instructing the young was important for her: she stresses throughout *Charlotte Temple* that she is writing this story to encourage young women to avoid Charlotte's mistakes. She is particularly anxious that daughters should follow their parents' guidance and the portrayal of Charlotte's parents is especially sympathetic. *Charlotte Temple* is a moral tale and quite clearly sets out to demonstrate to girls what will happen if they fail to keep the Fifth Commandment: honour thy father and thy mother.

John Ardila gives a detailed examination of the critical history of *Charlotte Temple*; he looks at it as a feminist novel and he considers its place in the Richardsonian tradition of the puritan novel. He demonstrates convincingly, however, that neither of these approaches is satisfactory: Charlotte's seducer is treated in a more complex way than the villains of Richardson's novels and poor Charlotte is not a feminist icon. Although he does not make explicit reference to it, Ardila moves close to the revisionist movement of recent years that has traced the origins of the novel far beyond Daniel Defoe. As Terry Eagleton says, 'Because it is so hard to

2. Jane Smiley, «Introduction» to Susanna Rowson, *Charlotte Temple*, New York, The Modern Library, 2004, p.xi.

say what a novel is, it is hard to say when the form first arose',³ and Margaret Anne Doody argues that the novel as a form is at least two thousand years old.⁴ Over the last decade it has increasingly been argued that the rise of the novel is a European phenomenon in which Spain played a particularly important part: that Cervantes, far from being the first novelist, was the culmination of a Spanish tradition of prose fiction that can be termed 'novels'.⁵ This tradition included *La Celestina*.

Having carefully demonstrated that *Charlotte Temple* owes little to feminism or to the tradition of the puritan novel, in his final chapter Ardila deals in depth with *Charlotte Temple's* relationship to *La Celestina*. He argues convincingly that La Rue is a literary descendant of Celestina and that she forms the psychological heart of the novel. Further, he considers, and dismisses, an impressive array of possible sources for the character of La Rue, from Chaucer's Cressida to the Nurse in *Romeo and Juliet*. It is in Celestina that Ardila finds the closest analogue to the ambition and ruthlessness of La Rue. *La Celestina* had been translated into English by James Mabbe as *The Spanish Bawd* and published in 1631; it had been several times reprinted in the eighteenth century and would, Ardila believes, have been available to Susanna Rowson.

Ardila's study of *Charlotte Temple* is an important contribution to the rediscovery of the Spanish roots of the European novel. It is to be hoped that an English translation of the book will be made available: it deserves to be known in the anglophone world. (If an English edition is published, however, the opportunity should be taken to correct the many typographical errors in the quotations from English texts.) It is salutary to have so clear a demonstration of the influence of Spanish prose on the first American best-seller.

Trudi L. Darby
King's College London

3. Terry Eagleton, *The English Novel. An Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p.2.

4. Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel*, Brunswick NJ, Rutgers University Press, 1996.

5. See Jenny Mander (ed.), *Remapping the Novel. The Rise of the Novel in Europe*, Oxford, *Studies in Voltaire and the Eighteenth Century*, special volume, 2007 (forthcoming).



Celestina comentada, ed. Louise Fothergill-Payne (†), Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, con la colaboración de Ivy Corfis, Michel Garcia, Fabienne Plazolles,
Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002
(Textos Recuperados, xx).

En el códice 17.631 de la Biblioteca Nacional de España se conserva el único testimonio de la llamada *Celestina comentada*, un extenso y erudito comentario anónimo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, realizado en el siglo XVI. El conocimiento de la existencia de este manuscrito coincide, podríamos decir, con el arranque de la crítica celestinesca contemporánea, pues ya se refería a él, si bien en términos muy peyorativos, Marcelino Menéndez Pelayo, quien abogaba por condenarlo al olvido.

Peter Russel reaccionó y se opuso a las palabras de Menéndez Pelayo, reivindicando el interés de dicho manuscrito para el estudio de la *Tragicomedia* en su artículo «El primer comentario crítico de *La Celestina*: cómo un legista del siglo XVI interpretaba la *Tragicomedia*» [1976] (en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 293-321). El artículo de Russell constituye el primer estudio de conjunto del anónimo comentario, que para el británico debió de ser obra de un jurista de la segunda mitad del siglo XVI. Profundizar en la *Celestina comentada* le permitió advertir el mérito relativo del trabajo de Castro Guisasola *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina* (Madrid, *Revista de Filología Española*, Anejo 5, 1924), en el que se seguía muy de cerca, aunque sin citarlo apenas, el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España. Russell

volvió a usar la *Celestina comentada* en «*La Celestina* y los estudios jurídicos de Fernando de Rojas» (en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 323-340) y también recurrió con frecuencia a ella para anotar la *Tragicomedia* en su edición de Castalia (1993, 2001³). Así, por ejemplo, recordaba cómo el «estrépito de armas» al que se refiere Melibea antes de suicidarse alude, a la luz de la *Celestina comentada*, a una forma de duelo corriente en Castilla que consistía en romper armas y escudos por la calle. Apoyarse en la *Celestina comentada*, por supuesto, también ha sido práctica habitual entre otros editores, como Lobera *et alii* (Barcelona, Crítica, 2000). Según cabía esperar, la aportación de Russell suscitó más trabajos, como la tesis doctoral de Modesto Fernández Márquez (*Estudio filológico del manuscrito 17631 de la Biblioteca Nacional de España. Fuentes de LC*, Madrid, Tesis Doctoral, UCM, 1984) o los artículos de Ivy Corfis, Michel Garcia o Enrique Fernández Rivera, por ejemplo. Finalmente, otros estudios celestinescos en cuestiones puntuales también se han referido a la *Celestina comentada*, la cual, al conservarse en un único códice algo deteriorado, se solía citar a través de los estudios de Castro Guisasaola o Peter Russell. La considerable extensión del texto, su complejidad a la hora de anotarlo, y las dificultades de lectura del manuscrito desanimaban a la crítica a publicarlo, pese a su indudable interés. Haber eliminado esta asignatura pendiente de Filología Hispánica se lo debemos a Louise Fothergill-Payne (†), Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, quienes, con la colaboración de Ivy Corfis, Michel Garcia y Fabienne Plazolles, han realizado la espléndida edición de la *Celestina comentada*, publicada en la prestigiosa colección Textos Recuperados de Ediciones de la Universidad de Salamanca, y que, a mi modo de ver, constituye una de las mayores aportaciones de la crítica celestinesca de los últimos años.

La importancia de esta excelente y tan esperada edición estriba no sólo en ser la primera que se realiza de un muy relevante texto celestinesco, sino en el esmero filológico con que se ha llevado a cabo. El manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, dañado por el paso del tiempo, presenta algunas lagunas (desgraciadamente, hemos perdido las glosas, por ejemplo, a las piezas preliminares), y pasajes de difícil o imposible lectura. Esto no ha sido óbice para ofrecer una transcripción cuidadísima, enriquecida con cientos de notas eruditas que precisan las numerosas fuentes empleadas por el comentarista anónimo. Sin duda, las glosas a la glosa ponen de relieve una labor ímproba por parte de los editores, digna del mayor encomio y que evidencia un profundo conocimiento de los textos literarios y legales a los que recurrió el comentarista del siglo XVI. Hay que aclarar que el comentarista anónimo gustaba, en especial, de poner apostillas eruditas a las abundantes sentencias de la *Celestina*. Los editores han hecho un esfuerzo inmenso por localizar las variadísimas fuentes de dichas apostillas, corrigiendo en muchos casos citas inexactas y declarando, con total honradez, cuando les ha sido imposible localizar

la referencia, lo que, de todas maneras, ocurre en pocos casos. La edición del texto ocupa más de 500 páginas y pocos reparos se pueden poner a los criterios adoptados, aparte de que hubiera sido conveniente, para facilitar la lectura, acentuar según normas actuales, de la misma manera que se ha regularizado el uso de mayúsculas, se han separado palabras y se ha puntuado.

Entre las aportaciones más relevantes de la breve introducción, cabe destacar las conclusiones que se extraen sobre la forma de anotar el texto por parte del comentarista, algunas de las cuales confirman intuiciones de críticos anteriores: debió de ser una obra concebida para su publicación; probablemente hubo varias versiones de la obra (pp. xvi-xvii); en los últimos autos es donde hay más errores en la identificación de fuentes; el comentarista glosa con tal afán de ser exhaustivo que a veces las notas se hacen casi interminables (p. xx). Respecto a autoría los editores no se decantan por ninguna de las dos propuestas de la crítica (un jurista [Russell] o un religioso [Fernández Vázquez]), si bien contribuyen a precisar su perfil intelectual:

El rasgo más definitorio del anónimo comentarista es el de ser un personaje de transición, alguien que a mediados del xvi aún tiene sus pies anclados en conocimientos medievales. (...) La *Celestina comentada* se puede explicar como el resultado de la combinación entre una mentalidad medieval que gusta de las largas listas exhaustivas, y un método de trabajo basado en ediciones modernas fácilmente manejables mereced a sus índices y tablas. (p. xix)

Merece destacarse que la investigación de los editores corrobora la propuesta de Russell de que la redacción de la *Celestina comentada* corresponde a la segunda mitad del siglo xvi (pp. xix-xx). Tal vez hubiera sido deseable una introducción a la *Celestina comentada* un poco más extensa, en la que se hubiera profundizado en ideas que quedan tan sólo esbozadas, como esa «relación obsesiva de amor y odio» que los editores ven que el comentarista mantiene con la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (p. xix) o en la que se hubiera enmarcado la obra dentro del panorama de la recepción de la *Celestina* en el siglo xvi, algo sobre lo que cada vez sabemos más. Esta línea de investigación se antoja realmente fecunda, según sugiere un trabajo de Ivy Corfis que demuestra cómo el autor del comentario veía la *Celestina* como una obra dramática (Ivy Corfis, «*Celestina*, as drama», *Romance Philology*, 47.1 (1993), pp. 33-47). En este sentido, en la introducción se podría haber ampliado el *status quaestionis* de los estudios de la *Celestina comentada*, el grueso de los cuales viene firmado por los hispanistas que han participado en este libro.

En cualquier caso, no perdamos de vista lo verdaderamente importante: la tan esperada edición de la *Celestina comentada* es ya un hecho gracias al impecable trabajo filológico de Louise Fothergill-Payne (†), Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne. Ahí está el grandísimo mérito de este libro, un instrumento de trabajo imprescindible para cualquier celestinista que permitirá seguir profundizando en cómo un legista del siglo XVI interpretaba la *Celestina*, parafraseando el título del clásico estudio del llorado Peter Russell.

Santiago López-Ríos
Universidad Complutense de Madrid

Bibliografía

Celestina: Documento Bibliográfico Trigésimo suplemento

Eloísa Palafox
Washington University in St. Louis

Este suplemento no sería lo que es sin la invaluable colaboración de Joseph T. Snow. A lo largo del 2006, en sus cartas y mensajes electrónicos enviados desde East Lansing, Madrid, México y Buenos Aires, me proporcionó muchas noticias sobre entradas a las cuales difícilmente habría tenido acceso. Toda esta información, tan generosamente recopilada, así como los interesantes artículos que ha publicado últimamente, son pruebas más que contundentes de que el autor de la bibliografía monográfica (*Hispania* 59 (1976): 610-660) de la bibliografía anotada (Madison, Wisconsin: HSMS, 1985), y de los primeros veintinueve suplementos bibliográficos publicados en esta revista, amén de un sinnúmero de artículos sobre *Celestina*, la celestinesca, la autoría e historia de la recepción del texto, lejos de retirarse de los estudios celestinescos, está ahora más activo que nunca. Aunque ya lo hice en persona en Kalamazoo y en la Ciudad de México, aprovecho este espacio, que ha sido y sigue siendo tan suyo, para desearle a nuestro querido Joe Snow (o Pepe Nieves para quienes están del otro lado del océano) una muy feliz jubilación, que le permita dedicarse más de lleno a las tareas y quehaceres que tanto le entusiasman.

* * * * *

1797. AMASUNO, Marcelino. *Sobre la 'Aegritudo Amoris' y otras cuestiones fisiátricas en 'La Celestina'*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005. 350 pp.

Presentación de la problemática amorosa que se plantea en la *Celestina* a partir de la concepción de la pasión amorosa como un fenómeno patógeno, conocido en la medicina medieval como *agritudo amoris*. La presencia en la obra de esta concepción científica, imperante hacia fi-

nales del siglo xv y principios del xvi, da lugar a una dinámica interna que, en gran medida, explica y justifica el comportamiento de Calisto, Melibea y Celestina. Al mismo tiempo, este comportamiento le sirve al autor para realizar una labor crítica destructora de las bases ideológicas sobre las que descansaba la *sciencia medica* de su época.

1798. ANDRÉS FERRER, Paloma. «El suicidio de Melibea, esa fuerte fuerza del amor». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 30 (2005) <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/index.html>>.

Análisis del personaje de Melibea encaminado a explicar las razones de su suicidio, al que se ve como una mezcla de lucidez y pasión. Melibea muere porque quiere abolir el tiempo, amar al extremo, pugnar contra la eterna mengua de todo, sacrificar un mundo por no perder el absoluto.

1799. ANGLIN, Barbara. «The Book of the Courtesan: Three Alternate Portraits of Late Renaissance Life». Diss. The Catholic University of America, 2005.

Estudio comparativo en el que se incluye *Celestina* junto con el *Retrato de la lozana andaluza* de Francisco Delicado y los *Ragionamenti* de Aretino. Se enfoca en la figura de la cortesana, que funciona como una crítica ambivalente de uno o más aspectos de la sociedad que al mismo tiempo la crea y la marginaliza. Considera la pertinencia de usar teoría feminista moderna para analizar textos renacentistas. Sugiere que el autor converso de *Celestina* pudo haberse identificado con la posición marginal de la cortesana de su obra, de la que se sirvió para emitir sus críticas a la sociedad en la que ambos se inscriben.

1800. BERNALDO DE QUIRÓS, José Antonio. «Comentarios a la hipótesis de García-Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 30 (2005) <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/index.html>>.

Se apoya la hipótesis de García-Valdecasas a propósito de la autoría de *Celestina*, según la cual Rojas completó un texto preexistente anónimo de catorce actos, al que añadió las muertes de los enamorados y el planto de Pleberio, además de muchas interpolaciones. Luego, años después, hizo la ampliación a *Tragicomedia*.

1801. BOTTA, Patrizia. «*La Celestina* como autoridad». *Incipit* 25-26 (2005-2006): 57-66.

Un análisis de las 345 veces que se cita *Celestina* en la edición de 1727 del *Diccionario de Autoridades*. Cincuenta entradas se refieren a términos poco usuales, las restantes se ocupan de palabras comunes, expresiones idiomáticas y refranes.

1802. CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando. «La *Celestina* y el *Seniloquium*». *Celestinesca* 29 (2005): 9-45.

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.

1803. CARMONA RUIZ, Fernando. «La recepción de la *Celestina* en Alemania: su primera adaptación teatral (Richard Zoozmann, 1905)». *Celestinesca* 29 (2005): 47-70.

Estudio y observaciones sobre la fortuna de esta adaptación neorromántica en la que se elimina todo aspecto atrevido que soliviantara la moral y costumbres de su época. Zoozmann adultera la versión original castellana al acercarla a un patrón shakesperiano, en el que las semejanzas con *Romeo y Julieta* son evidentes.

1804. CHECA, Jorge. «La *Lozana Andaluza* (o cómo se hace un retrato)». *Bulletin of Spanish Studies* 80.1 (2005): 1-18.

Delicado no sólo se apropia de un texto canónico, sino que extiende dicha apropiación a su personaje, en cuanto lo representa en la actividad de asimilarse a *Celestina*. La metáfora pictórica de Delicado es por lo tanto parte de una ilusión referencial propuesta en *La Lozana Andaluza*, consistente en que la obra simula dirigir a los lectores hacia un *extra texte* donde, al igual que el modelo vivo de un cuadro, se ubicaría hipotéticamente el sujeto empírico de la representación.

1805. COCOZZELLA, Peter. «The Theatrics of the *Auto de amores* in the *Tragicomedia* called *Celestina*». *Celestinesca* 29 (2005): 71-143.

Intento de revalidar el género del llamado «auto de amores», indagando su viabilidad como pieza teatral y su función primordial como *exemplum*, a base del cual es posible elaborar una composición literaria de extraordinaria complejidad. Se perfila la hipótesis de un caso especial de integración y asimilación del «auto de amores» en el plan estructural de la *TCM*.

1806. De VRIES, Henk. «Melibea, Melíboia». *Celestinesca* 29 (2005): 145-154.

Se comenta la polisemia de los nombres de Calisto y Melibea, y se sugiere que éste último se tomó del de una población de Tesalia que menciona Homero.

1807. Di PATRE, Patrizia. «P y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*». *Celestinesca* 29 (2005): 155-169.

Se estudia el problema de la utilización anómala del patrimonio retórico tradicional en *Celestina*. Este fenómeno aberrante se debe a la ambivalencia contradictoria o doble capacidad inferencial de los razonamientos expuestos en la obra. El verdadero blanco de la ironía celestinesca vendría a ser entonces la falacia generada por la ruptura de la famosa tautología aristotélica, expresable simbólicamente como P v -P.

1808. FERNÁNDEZ, Enrique. *Pornobscodidascalus Latinus (1624): Kaspar Barth's Neo Latin Translation of 'Celestina'*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2006.

Edición de la traducción neolatina que hizo el erudito alemán Kaspar von Barth de *La Celestina*. Esta edición contiene además del texto latino y las numerosas notas e introducción del propio Barth, una traducción al inglés de la introducción de Barth y de sus notas. Incluye también aparato crítico y prólogo del editor.

1809. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. «Los tiempos de Nebrija y *La Celestina*», en su *Sombras y luces de la España imperial*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2004, pp. 141-181.

Las páginas de este capítulo en las que se comenta *Celestina* son 169-181, después de las reflexiones sobre Nebrija, Jorge Manrique y Pedro Berruguete. Enfoque social y descriptivo, concentrado en los miembros del patriciado urbano y del hampa tal y como aparecen retratados en *Celestina*.

1810. GARCÍ-GÓMEZ, Miguel. «El ximio de la abuela y el cuchillo del abuelo de Calisto: identificación». April 12 2006 <<http://aaswebsv.aas.duke.edu/celestina/CELESTINA/ENSA/EL-XIMIO.HTM>>

Sugiere una interpretación de la mencionada frase como una alusión-explicación al origen noble de Calisto. El «ximio» es una referencia al rey Enrique IV, a quien algunos escritores de la época com-

pararon, por su fealdad, con un mono. Así leída, la frase insinuaría que la abuela de Calisto fue amante de Enrique IV y que por lo tanto Calisto es su nieto.

1811. GIL-OSLÉ, Juan P., «La amistad, el remedio de la Fortuna en *La Celestina*». *Celestinesca* 29 (2005): 171-195.

La *Celestina* rebosa de conceptos y dichos sobre la amistad provenientes de fuentes clásicas y renacentistas. 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.

1812. GÓMEZ-IVANOV, María Luisa. «Algunas noticias sobre Lucena, hijo de Juan Ramírez de Lucena y autor de *Repetición de amores e arte de axedrez: con CL juegos de partido* (Salamanca, h. 1497). *e-humanista* 5. *Journal of Iberian Studies* (2005): 96-112 <http://spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/volumes/volume_05/index.html>.

Intento de definir la identidad y obras de Juan de Lucena. Para los estudios celestinescos, las páginas más relevantes son las dos últimas (109-110), en que se menciona la posible relación entre Lucena y la *Celestina*.

1813. GREEN, Roland. «The protocolonial baroque of *La Celestina*», en *Postcolonial Approaches to the European Middle Ages. Translating Cultures*, eds. Ananya Jahanara Kabir y Deanne Williams. Cambridge: Cambridge UP, 2005, pp. 227-249.

La figura de Celestina anticipa y condiciona el barroco colonial. La luminosidad del personaje de la alcahueta representa las posibilidades de lo barroco y se contrapone a la visión del mundo de los demás personajes de la obra. En este sentido podría decirse que *Celestina* es un texto protobarroco, que articula preocupaciones que luego serán centrales a la mentalidad colonial y postcolonial.

1814. GRILLO, Elsa Beatriz. «Desde una perspectiva de género, para la comprensión de la cosmovisión femenina en *La Celestina*». *Revista Mèlibea* 1-2 (2005): 143-147.

A partir de la exposición de su testimonio, Celestina desarrolla sus propias estrategias de dominación. Este discurso-testimonio de la alcahueta es transgresor si se lo concibe desde la perspectiva del género, porque transgrede las normas hegemónicas que determinaban la su-

misión de la mujer al varón y las normas institucionales que ejercían el control social sobre la mujer, así como el poder de los discursos masculinos.

1815. HIGASHI, Alejandro. «'Fablar curso rimado' en *Celestina*: funciones del *cursus* en la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX jornadas medievales*. México: UNAM, UAM, Colegio de México, 2005, pp. 179-204.

Las reglas de la gramática latina para una prosa artística que se adaptan para el *Libro de Alexandre* siguen vigentes a finales del siglo xv en la *Comedia* de Burgos. Con un abundante muestreo de los distintos tipos de *cursus* que el público lector de la época reconocía y apreciaba. La prosa rítmica es señalada en el texto con el sistema de puntuación (como en la *Tragicomedia* de Valencia 1514).

1816. NOWAK, William. «Picasso's *Celestina* Etchings: Portrait of the Artist as Reader of Fernando de Rojas». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 9 (2005): 53-69.

Estudia los grabados de Picaso como parte de la historia de la recepción de *Celestina*. Sugiere que cuando hizo estos grabados, el pintor, al igual que el autor de *Celestina*, se proponía desenmascarar con su obra el carácter engañoso del arte, que oculta, por medio de la mimesis, su calidad de representación.

1817. LIMA, Robert. «The Pagan Pluto: Touchstone of *Celestina*'s Magic in *Tragicomedia de Calixto y Melibea*», en su *Stages of evil: Occultism in Western Theater and Drama*. Lexington: UP of Kentucky, 2005, pp. 83-97.

Celestina es la obra más representativa de la literatura española del siglo xv, en la que puede verse la confusión provocada por la Iglesia Cristiana entre los conceptos de magia (prácticas paganas, pre-cristianas) y brujería (que no es sino la magia demonizada). Basándose en esta distinción conceptual, las prácticas de *Celestina* pueden ser consideradas como mágicas o bien calificadas de brujería. De ahí la variedad de opiniones de los personajes con respecto a los quehaceres de la alcahueta.

1818. LIZABE, Gladys. «La ropa y la seducción en *La Celestina*». *Revista Melibea* 1-2 (2005): 149-157.

Estudia las diversas estrategias de desarrollo, sostén y afianzamiento del arte de seducción en la obra, especialmente la ropa. Subraya la

importancia de la oferta que Calisto hace a Sempronio de un jubón de brocado. Éste funciona como representación del sistema vestimentario, que es a su vez parte de un tipo de comunicación no verbal susceptible de múltiples interpretaciones.

1819. LIZABE, Gladys. «El sistema de la moda en *La Celestina*: tocas y oficios». *Revista Melibea* 1-2 (2005): 199-207.

Como fuente de diferenciación social, la indumentaria aquí estudiada, la toca, constituye un ingrediente inseparable de un nuevo concepto del yo, y del yo en la ciudad. La ropa vincula a sujetos como Sempronio, Elicia y Celestina, en tanto que seres observantes y deseantes que se auto-representan por lo que visten, por cómo lo visten y por qué visten así.

1820. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. «La salida de Melibea (Jean de Meung, Juan Ruiz y Fernando de Rojas)», en *Spain's Literary Legacy. Studies in Spanish Literature and Culture From the Middle Ages to the Nineteenth Century. Essays in Honor of Joaquín Gimeno Casalduero*, ed. Katherine Gyékényesi Gatto & Ingrid Bahler. New Orleans: U P of the South, 2005, pp. 139-167.

En contra de quienes defienden la acción de la magia en la obra, se presenta la idea de que *Celestina* se inserta en una tradición textual (junto con Jean de Meung y el *Libro de buen amor*) en la que se maneja el concepto del amor como sexo y de éste como «celo» animal. La filosofía determinista que subyace a esta tradición rechaza la inmortalidad del alma y concibe a la especie humana como una más entre los animales superiores.

1821. MOLL, Jaime. «Un cuaderno mal contado en la *Celestina* de Toledo 1500». *Incipit* 25-26 (2005-2006): 441-444.

En la edición de Toledo 1500 hay un cuaderno que tiene 30 líneas por página en lugar de 32. El autor explica las posibles causas de esta irregularidad.

1822. MONTERO, Ana Isabel. «Deflowering Textual Boundaries: Illustration and Transgression in the 1499 (?) Edition of *Celestina*». Diss. Emory University, 2006

Estudio interdisciplinario de la interacción entre palabras e imágenes en la literatura medieval de la Península Ibérica. Propone que las ilustraciones sean interpretadas como textos capaces de transmitir signifi-

cados nuevos o reprimidos que pueden contradecir e incluso subvertir los significados de las palabras. Se enfoca en la primera edición conocida de la *Comedia*. Utiliza la teoría feminista, el concepto de hymen de Jacques Derrida, las teorías post-estructuralista y psicoanalítica, la historia, la antropología y la filosofía medieval, para examinar las interacciones entre la representación pictórica y el texto escrito, la importancia de Celestina como personaje y como texto, y la relevancia simbólica de la imagen de la puerta de entrada como encarnación visual de la riqueza y apertura del texto.

1823. NÚÑEZ RIVERA, Valentín. «*Penitencia de amor* en la tradición sentimental ('porque ya todo lo que es ha sido...')». *Bulletin of Spanish Studies* 83.4 (2006): 455-479.

Trata de demostrar que esta obra se sitúa en la tradición textual de la ficción sentimental, pero es al mismo tiempo un «producto experimental» que asume propuestas diferentes. Ximénez de Urrea pretende desenmascarar la verdadera naturaleza materialista de un amor pretendidamente espiritual, poniendo en evidencia los comportamientos vituperables pero dejando bien clara su postura aleccionadora y el hecho de que no comparte las ideas ni las actuaciones de sus personajes.

1824. PATALUCCI O'DONELL, Kathleen. «*Sentencias, Persuasion and Perversion of Authority in La Celestina*», en *Spain's Literary Legacy. Studies in Spanish Literature and Culture From the Middle Ages to the Nineteenth Century. Essays in Honor of Joaquín Gimeno Casaldueiro*, ed. Katherine Gyékényesi Gatto & Ingrid Bahler. New Orleans: U P of the South, 2005,

Estudio de la distribución de las sentencias y refranes en *Celestina*, y de varias funciones que éstos desempeñan en el texto: persuasión, ironía, profecía e hipocrecía. Los personajes rechazan sus enseñanzas morales, porque viven en un mundo sin Dios, única fuente de verdad y sabiduría. Pero el lector que acepta la autoridad divina tiene la opción de aprovechar su valor edificante.

1825. PAOLINI, Devid. «Una *Comedia de Calisto y Melibea* de 1497? *Letras* 52-53 (= *Studia hispanica Medievalia* VII. *Actas de las VIII Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, [Buenos Aires, 2005]) (2005-2006): 227-235.

Postula la posible existencia de un manuscrito de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de 1497, basándose en una observación de Daniel Poyán Díaz, quien en su introducción a la edición facsímil de la Co-

media (Toledo 1500), cita una entrada, en el catálogo de la biblioteca particular de Lorenzo Ramírez de Prado, en que se describe un códice facticio que contenía tres títulos. El tercero de ellos era la *Tragedia* (?) *De Calisto y Melibea*. Aunque la fecha de 1497 aparece relacionada con la primera obra incluida en el códice, la *Reprobación* de Pedro Ciruelo, es probable que haya sido tomada de esa mencionada versión manuscrita de la *TCM*.

1826. PATISSON, David G. «Teófilo Ortega, *El amor y el dolor en la 'Tragi-comedia de Calisto y Melibea'*, prólogo de Eduardo Tecglen», *Bulletin of Spanish Studies* 83.4 (2006): 565-566.

1827. PELÁEZ BENÍTEZ, María Dolores. «Retórica y misoginia en la caracterización egoísta del héroe sentimental: Aquiles y Calisto». *Dicenda* 21 (2003): 211-225.

Descubre en la *Versión de Alfonso XI del 'Roman de Troie'* (1350) que el Aquiles tiene bastante en común con el Calisto de *Celestina* y lo ofrece como posible antecedente del héroe sentimental egoísta. Destaca en el análisis el uso del *topos* de los sabios caídos, presente en el primer acto de *Celestina*.

1828. PÉREZ LÓPEZ, José Luis. «La *Celestina* de Palacio, Juan de Lucena y los conversos». *Revista de Literatura Medieval* 16.1 (2004): 121-146.

Se publica por primera vez la *Oración* anónima que acompaña al manuscrito de Palacio, en el que se encuentran un fragmento manuscrito de *Celestina* y el *Diálogo de la vida beata* de Juan de Lucena. Se sugiere la posibilidad de que dicho manuscrito estuviera en el convento de Santa Cruz de Segovia porque éste fue la sede del Inquisidor general Torquemada, y Lucena tuvo una polémica con el canónigo toledano Alfonso Ortiz que le costó el ser condenado por un tribunal eclesiástico. Se presenta la hipótesis de que, como a veces las obras pertenecientes a un mismo autor se agrupaban en un códice facticio, Lucena pudo estar relacionado con la autoría de la *Celestina* primitiva.

1829. QUIROGA DE FRASSONI, Elsa Noemí. *Revista Melibea* 1-2 (2005): 303-307.

Observa cómo, con su *Antinomia*, Joaquín Benito de Lucas, poeta nacido en Talavera de la Reina en 1934, rinde homenaje al texto de *Celestina*.

1830. RODRÍGUEZ CACHO, Lina. «Nuevas prosas a fines del siglo (páginas que pudo leer la reina», en *Isabel la católica. Los libros que pudo leer*

la reina (catálogo)». Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua-Caja Burgos, 2004, pp. 139-156.

Entre los libros en prosa que pudo leer la reina Isabel están la *Comedia* y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, así como las ficciones sentimentales y la *Historia de duobus amantibus* que influyó en ellas. Ver especialmente pp. 153-156.

1831. RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando. «'Quien bien ata, bien desata': *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo». *e-humanista. Journal of Iberian Studies* 6 (2006): 114-131. <http://spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/volumes/volume_06/index.html>.

Partiendo del análisis del narrador, define esta obra como una *novela* robustecida con recursos tomados de las obras mayores de Mateo Alemán y de Cervantes. Concluye también que *La hija de Celestina* no pretende inscribirse en el género picaresco.

1832. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Colección Clásicos Agebe 45. Buenos Aires: Agebe, 2005. Rústica, pp. 253.

Texto modernizado de divulgación. Sin introducción, notas, bibliografía, ilustraciones, ni versos finales.

1833. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2006.

Edición de divulgación, con un prólogo breve y notas léxicas. Portada ilustrada con un cuadro de Goya: «La vieja comiendo sopas».

1834. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. de Gerardo Gonzalo. Clásicos Literarios-Colección Didáctica. Madrid/New York: Mc Graw Hill, 2005. Rústica, 367 pp.

Edición bien anotada para estudiantes, con una introducción panorámica (7-32), sugerencias de cómo leer antes de cada auto y, al final, un texto comentado, propuestas de temas para análisis y debate, cuatro «lecturas complementarias» y un glosario. Sigue la edición de P. E. Russell.

1835. ROJAS, Fernando de. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Venecia: *Estephano de Sabio, 1534*. Ed. facsímil. Madrid: S. A. de Promoción y Ediciones-Club Internacional del Libro, 2004.

Bella reproducción en tamaño original con todas sus ilustraciones del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (Cerv. Sedó 8647).

1836. ROJAS, Fernando de. *La Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: BBVA, 2005. Tela, 99 folios. Ilustrada con pinturas de Ángel Roncero.

Edición de lujo patrocinada por el banco BBVA. De formato grande, reproduce el texto en letra gótica a doble columna a imitación de un manuscrito ricamente miniado en colores, en ambos lados de cada folio. Tiene un prólogo, una selección de los mejores refranes y un glosario hechos por Francisco Calero.

1837. ROJAS, Fernando de. *La Célestine*. Trad. de Aline Schulman. France: Fayard, 2006. Rústica, 353 pp.

Traducción completa de la *Tragicomedia* al francés, incluso los versos. Tiene dos prefacios: el primero de Juan Goytisolo (7-19) fue un ensayo escrito en 1999; el segundo de Carlos Fuentes (21-32) fue una conferencia leída en París en el 2001.

1838. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Adaptación de Francisco Alejo Fernández. Clásicos a Medida. Madrid: Anaya, 2006. Rústica, 159 pp. Ilustraciones de Puño.

Recomendada para estudiantes a partir de los 14 años, profusamente ilustrada en colores. Esta adaptación abreviaba y modernizada sirve de introducción a los personajes y a la trama de la obra.

1839. RUIZ, Roberto. «Las nuevas dimensiones de espacio y tiempo en *La Celestina*», en *Spain's Literary Legacy. Studies in Spanish Literature and Culture From the Middle Ages to the Nineteenth Century. Essays in Honor of Joaquín Gimeno Casalduero*, ed. Katherine Gyékényesi Gatto & Ingrid Bahler. New Orleans: U P of the South, 2005, pp. 169-176.

Contribución al estudio del espacio y el tiempo en la obra. La constante evolución y revolución de las circunstancias espacio-temporales de los agonistas hace aún más evidente su mutabilidad. Dice que el ámbito visual de *Celestina* es más bien cubista, y no impresionista, como proponía María Rosa Lida.

1840. RUIZ MONEVA, Ma. Ángeles. «Aproximación a una versión inglesa de *La Celestina*», en *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, ed. de A.L. Pujante y K. Gregor. Murcia: Universidad de Murcia, 1996, pp. 353-361.

Compara y contrasta el argumento y propósito didáctico-moral de *Celestina* y el *Interludio de Calisto y Melibea* (impreso por John Rastell c. 1525). Explica que la adaptación no es una traducción fiel, y que tiene toques de originalidad.

1841. RUIZ MONEVA, Ma. Ángeles. «A relevance approach to irony in *La Celestina* and its earliest English versions». Diss. Universidad de Zaragoza, 2004.

Estudio de *LC* y de las versiones inglesas de Rastell (ca. 1525), Mabbe (1631) y Captain Stevens (1707), a la luz de las teorías sobre la ironía (Sperber y Wilson). Discute y evalúa la pertinencia e insuficiencia de las categorías propuestas por los teóricos más actuales para definir el uso de la ironía en las mencionadas obras.

1842. SABEC, Maya. «Celestina denostada y glorificada: la ambigüedad en las caracterizaciones de la alcahueta». *Verba Hispanica* 11 (2003): 27-35.

Expone las dos actitudes medievales frente a las alcahuetas reales y las literarias: la vilificación y la necesidad que se tenía de ellas. No hubo término medio. Incluye también varios antecedentes de *Celestina* en las letras españolas y árabes.

1843. SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. «'Huego de amor': la metáfora amor-fuego en la estructura de *Celestina*». *Celestinesca* 29 (2005): 197-209.

El modo más común en que los personajes de *Celestina* describen el amor es recurriendo a la metáfora clásica del amor como fuego, la cual aparece vinculada a dos famosas conflagraciones urbanas de la Antigüedad clásica, las de Troya y Roma. Esta asociación metafórica entre conflagración urbana y amor fuego sirve para anunciar el trágico fin de los amantes y transmitir una lección moral sobre la peligrosidad del amor.

1844. SCOTTO, Michela. «Eroticism in Early Modern Spanish Literature: *La Celestina* to Cervantes». Diss. Cornell University, 2006.

Estudio de la representación del cuerpo femenino en cuatro textos de la literatura española: *Celestina*, *La lozana andaluza*, «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros». Los cuerpos que aparecen en estos textos son los de mujeres cuya posición en la sociedad es marginal en función de limitaciones sociales, económicas y religiosas. Esta

marginación aparece representada como una marca visible en el cuerpo femenino. Dado que estas obras se enfocan en la corrupción de la sociedad, estos cuerpos representados funcionan como símbolos de dicha corrupción, e instrumentos de crítica para sus autores en contra de los conceptos predominantes de linaje, capital y privilegio.

1845. SEBASTIÁN MEDIAVILLA, Fidel. «Las primeras ediciones de la *Celestina* y su puntuación». *Boletín de la Real Academia Española* 83 (2003): 113-135.

Interesante estudio exhaustivo de la puntuación de las tres ediciones de la *Comedia* y de las cinco ediciones de la *Tragicomedia* antes de 1520. Comprueba la unicidad de Burgos 1499 y observa cómo las demás ofrecen oportunidades de estudiar y contrastar la evolución de la puntuación en España. Es útil para el *stemma* de las *Celestinas* tempranas.

1846. SIMÓN, Paula Cecilia. «El trabajo femenino en *La Celestina* de Fernando de Rojas». *Revista Melibea* 1-2 (2005): 173-180.

Se enfoca en el ambiente laboral en que se insertan las mujeres de la obra: las marginadas (*Celestina* y sus muchachas), que son las encargadas de urdir los engaños y avanzar la acción; las no privilegiadas (*Lucrecia*); y las privilegiadas (*Alisa* y *Melibea*), dedicadas al goce de sus bienes y sumidas en la ignorancia con respecto al entorno social en el que se mueven los demás personajes.

1847. SIMÓN, Paula. «‘Deleitables fontecicas de filosofía’: los refranes en el personaje ‘*Celestina*’ de Fernando de Rojas». *Revista Melibea* 1-2 (2005): 227-231.

Considera a *Celestina* como un personaje que se construye a sí mismo a través del uso de refranes, mediante los cuales dirige la acción de sus interlocutores y anuda la trama amorosa de la obra.

1848. SKEMER, Don C. *Binding Words: Textual Amulets in the Middle Ages*. Pennsylvania State U.P., 2006, pp. 328.

Historia de los amuletos textuales en la Edad Media. Se centra en la Europa Occidental de los siglos XIII al XV. Se interesa principalmente en los amuletos que, en el contexto de la religión cristiana, eran utilizados como instrumentos para ganar el favor de Dios y protegerse del Demonio y su corte. En el segundo capítulo, se menciona brevemente el papel escrito con sangre de murciélago que *Celestina* utiliza para hacer su conjuro, como ejemplo de los amuletos textuales que se escondían cuando no se les utilizaba, probablemente para preservar su

eficacia y porque estaban relacionados con prácticas satánicas prohibidas (p. 164).

1849. SNOW, Joseph T. «*Celestina*. Documento bibliográfico. Vigésimocavo suplemento», *Celestinesca* 29 (2005): 271-293.

1850. SNOW, Joseph T. «Cervantes como lector de *Celestina*». *Letras* 52-53 (= *Studia hispanica Medievalia* VII. *Actas de las VIII Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, [Buenos Aires, 2005]) (2005-2006): 116-130.

Muestrario de los más llamativos pasajes inspirados en *Celestina* que Cervantes, como lector sensible, tuvo a bien recrear en sus obras en prosa y en sus obras dramáticas. Se revisan aquí pasajes del *Quijote*, el teatro de Cervantes y sus *Novelas ejemplares*. Como observa Snow, el reto de un estudio como éste radica en el hecho de que Cervantes había interiorizado de tal modo las obras celestinescas que su forma de citar los temas y estilos presentes en *Celestina* y sus secuaces es más sutil y menos explícita, pero más eficaz en transmitir las nuevas formas y estilos presentes en *Celestina* y sus secuaces.

1851. SNOW, Joseph T. «En los albores de la celestinesca: sobre el *Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea* en el pliego suelto de 1513». *Olivar* 7 (2006): 13-14.

Análisis de este romance impreso por Jacobo Cromberger en Sevilla. La prosa dramática de *Celestina* aparece transformada aquí en un poema narrativo con narrador extradiegético. La trama concisa incluye los típicos motivos narrativos del romancero hispánico y acentúa el tema del pecado y el castigo, también presente en los primeros pliegos sueltos cantados por ciegos. Existen evidencias de que el texto base ha sido la *Comedia* y no la *Tragicomedia*.

1852. SNOW, Joseph T. «La problemática autoría de *Celestina*». *Incipit* 25-26 (2005-2006): 537-561.

A la escasa «evidencia» de la autoría de Fernando de Rojas, se añaden aquí varias razones por las cuales podemos dudar de ésta: la ausencia de otros testimonios, la economía y las prácticas de impresores hacia 1500, la aparición de los versos acrósticos sólo en la tercera fase de la elaboración textual, etc.

1853. VALLE DE RICOTE, Godofredo. *Los tres autores de 'La Celestina': El judeoconverso Juan Ramírez de Lucena, sus hijos Fernando de Rojas (Lucena)*

y Juan del Encina (alias Bartolomé Torres Naharro y Francisco Delicado). Blanca: Academia de Estudios Humanísticos de Blanca, 2005.

Propone que el llamado 'antiguo autor' de *Celestina* fue el converso Juan Ramírez de Lucena, autor del diálogo *De vita beata*, protonotario y embajador de los Reyes Católicos. Los otros dos autores de *Celestina* habrían sido Luis de Lucena (usando el seudónimo de Fernando de Rojas) y Juan del Encina (encubierto tras los seudónimos de Bartolomé Torres Naharro y Francisco Delicado).

1854. VÉLEZ-QUIÑONEZ, Harry. «Labyrinth of Errors: Celestinesque Ploys against Death». *Celestinesca* 29 (2005): 211-225.

Se muestra cómo los textos de la celestinesca procuran diferenciarse del original de Rojas así como entre ellos, intentando ofrecer alternativas al cerrado laberinto de errores, muerte, desolación y melancolía que la *Celestina* propugna.

1855. VIVANCO, Laura. *Death in Fifteenth-Century Castile: Ideologies of the Elites*. Londres: Tamesis, 2004.

En las páginas 108-115 (de «God and the Devil») se analizan y comentan las referencias textuales al diablo en *Celestina*, que es invocado por Calisto, Sempronio y Celestina, y termina engañando a los que se fían de él, según una conocida tradición. Se da por sentada la presencia del diablo en la conciencia de estos personajes y su influencia en el desarrollo de la trama de la obra, siguiendo la tradición interpretativa de críticos como Deyermond, Russell, Severin y Haywood, entre otros, pero con nuevos matices.



Normas para la presentación de originales

Celestinesca acepta para su publicación artículos, notas, reseñas, estudios bibliográficos y material gráfico. Como revista internacional, no sólo se dirige a lectores y suscriptores que formen parte del campo académico o universitario, sino que acoge trabajos de interés general relacionados con el ámbito de estudio de la tradición celestinesca.

Los trabajos serán revisados al menos por dos miembros del Consejo de Redacción y del Comité Científico.

Se recomienda que los artículos no superen las 35 páginas de extensión (texto y notas). Sólo excepcionalmente, y previa consulta con el editor, se podrá sobrepasar ese límite. Tanto las notas como los artículos tratarán temas y aspectos muy bien definidos, relacionados con el texto de *La Celestina* (u obras afines), su interpretación, contexto histórico, imitaciones, continuaciones, traducciones, adaptaciones teatrales, etc. Se aceptarán aproximaciones desde distintos puntos de vista críticos, literarios, estilísticos y lingüísticos; asimismo, reseñas sobre ediciones, estudios o representaciones teatrales relacionadas con los objetivos de la revista.

Los originales se presentarán por duplicado, impresos en papel, a doble espacio, y en soporte informático. En el trabajo debe constar el nombre y apellido(s) del autor, su universidad o filiación profesional, dirección postal y electrónica, y número de teléfono o fax. Igualmente, en dos lenguas, un breve resumen (unas 10 líneas) de su aportación y 4 o 5 palabras claves.

No serán aceptados trabajos con un sistema de citas no regularizado. Se recomienda el siguiente modo de citación:

a) Con nota a pie página, citando libros y artículos del siguiente modo:

Libro: James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Artículo en revista: J. T. Snow, "Celestina (1499-1999) Medieval and Modern: Survival & Renewal of a Spanish Classic", *Medieval Perspectives*, 15 (2000), pp. 1-11.

Artículo en libro: Alan Deyermond, “La Celestina como cancionero”, en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Col.lecció Oberta, València, Universitat de València, 1997, pp. 91-105.

b) Con cita interna (Murphy 1986: 128-29; Deyermond 1997: 95).

En ambos casos, se dará al final el listado de Bibliografía. Si se ha utilizado a), repitiendo la bibliografía de las notas, con el apellido delante. Si se ha empleado b), con Apellido (fecha); por ejemplo: Murphy, James J. (1986), *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Sólo excepcionalmente, y siempre que vaya regularizado (por ejemplo, MLA), será aceptado otro tipo de citación.

Todos los trabajos y cualquier consulta han de ser enviados a:

José Luis Canet

Celestinesca

Dept. de Filología Española de la Universitat de València

Avda. Blasco Ibáñez, 32

46010 - Valencia (SPAIN)

correo electrónico: jose.canet@uv.es

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)
publicacions@uv.es

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

