

37

2013

Celestinesca



NÚM. 37, 2013, ISSN: 0147-3085

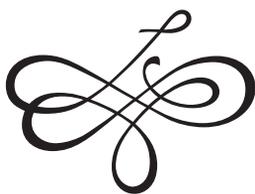
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 37

2013



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)
DEVID PAOLINI	(The City College of New York)

CONSEJO EDITORIAL

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

ISSN: 0147 3085

Depósito legal: V-1800-2008

© José Luis Canet - Universitat de València

© De los Autores, 2013

Fotocomposición y maquetación: *José Luis Canet*

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

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

Esta revista se incluye dentro del Proyecto de Investigación *Parnaseo* del Ministerio de Economía y Competitividad, referencia FFI2011-25429.

Celestinesca

NÚM 37

ÍNDICE

2013

ARTÍCULOS

- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, «Ecos de *La Celestina* en el *Primaleón*: Objetos mágicos y prendas de amor» 9
- CORFIS, Ivy A., «Readers and Comedy in *Celestina*» 27
- HERAS HONZÁLEZ, Juan Pablo, «*La Celestina* como emblema del exilio republicano en México: la versión de Álvaro Custodio» 49
- ILLADES AGUIAR, Gustavo, «El carácter delictivo de los personajes celestinescos a la luz de *Las siete Partidas*» 87
- PALMA VILLAVERDE, Mariel Aldonza, «El hilo del que está tejido el manto de *Celestina*» 101
- SNOW, Joseph T., «Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I-XII)» 119
- TORREGROSA DÍAZ, José Antonio, «'Cuando andan a pares los diez mandamientos' (*Celestina*, IX). Interpretación» 139

HISTORIA CRÍTICA RECEPCIÓN CELESTINA

- SNOW, Joseph T., «Historia crítica de la recepción de *Celestina* 1499-1822. Entrega IV» 151

RESEÑAS

- FRANÇOIS, Jérôme: «Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. de Folke Gernert y Jacques Joset, Madrid, Biblioteca Clásica RAE, 2013» 207
- MILLÁN, Silvia, «*Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, ed. Pablo Ancos y Ivy A. Corfis, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013» 211

BIBLIOGRAFÍA

- PAOLINI, DEVID, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 35)» 223

Artículos

Ecós de *La Celestina* en el *Primaleón*: Objetos mágicos y prendas de amor.^{1*}

Axayácatl Campos García Rojas
Universidad Nacional Autónoma de México

Para Joseph T. Snow

El estudio de los libros de caballerías ha permitido identificar aquellas tradiciones literarias que desde el Medioevo y a través del siglo *xvi* configuraron el género, su impacto cultural y su lugar como parte de la literatura caballeresca hispánica.

Por otra parte y como ha señalado la crítica, el análisis de los motivos folclóricos constituye un revelador vehículo de aproximación al estudio de la narrativa caballeresca.² Asimismo, se ha indicado también el valor y papel constitutivo de los mitos clásicos en los libros de caballerías: cómo fueron recuperados, reelaborados e incorporados por los autores de estas obras (Marín Pina 2010). Sirvan estas puntualizaciones como punto de partida para señalar la riqueza literaria que configuró el género caballeresco; además, hay que sumar a este amplio bagaje, la poderosa tradición de la poseía de cancionero, la influencia del romancero y los vínculos con la ficción sentimental o los libros de pastores.

Podemos así considerar que los libros de caballerías constituyen un crisol donde convergen variadas y complejas tradiciones literarias. Como

1.– Una primera versión de este trabajo fue presentada en el *Congreso Internacional xiv Jornadas Medievales (Ciudad de México, 11-15 de febrero de 2013)*; aquella lectura la dediqué a Jesús Linares Miranda, Rodrigo Lomas Salas, Ma. Alejandra Posadas Vázquez (Alexa), Ma. Isabel Guerrero Rosas (Isa) y Teresa Pedro Reyes, los técnicos radiólogos y personal del Centro Oncológico Integral (Diana Lura Riojas de Colosio) del Hospital Médica Sur (Tlalpan), por su apoyo, alegre amabilidad y ánimo durante las sesiones de mi radioterapia, temporada en que elaboré este artículo. Este artículo se realizó en el marco de las actividades del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca (PIFFyL2006-017) y del Proyecto PAPIIT «Estudios sobre Narrativa Caballeresca», núm. IN403411 de la Facultad de Filosofía y Letras y la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México.

2.– Para el estudio de los motivos en la literatura caballeresca, ver las importantes aportaciones de Bueno Serrano (2007, 2012), Cacho Blecua (2002, 2012), González Pérez (1990) y Luna Mariscal (2007, 2013).

parte de ese contexto, es posible reconocer también en el género la sugerente y provechosa presencia de *La Celestina*. En señalados episodios y obras de la narrativa caballeresca, existen elementos narrativos que recuerdan la historia de los amores de Calisto y Melibea; se trata de recursos que caracterizan la obra de Fernando de Rojas y que han llegado a identificarse plenamente con ella, lo que se puede entender como parte de una tradición celestinesca.

Hay que advertir, sin embargo, que la presencia de esos ecos celestinescos en los libros de caballerías se debe a significativas razones: primero es necesario recordar que *La Celestina* fue el resultado de la confluencia de varias tradiciones literarias, entre las que podemos mencionar, para los fines de este trabajo, las de origen folclórico (Lida de Malkiel 1970); además, es reconocible el poderoso impacto que la misma obra de Rojas tuvo en el ámbito cultural de su tiempo, de modo que no fueron pocas las obras posteriores que imitaron o hicieron eco de ella. Así, *La Celestina* fue un referente cultural rico en posibilidades narrativas, tanto que en 1534, Feliciano de Silva, reconocido autor de libros de caballerías, escribiría su *Segunda Celestina*. Otros títulos caballerescos, de una u otra forma, recibieron también la influencia celestinesca (Sales Dasí 2001): *Amadís de Grecia*, *Palmerín de Olivia*, *Clarián de Landanís*, *Florisel de Niquea*.

En este artículo estudiaré algunos motivos tradicionales que están presentes en ciertos episodios del *Primaléon* (1512) y que en un primer momento podemos identificar claramente con aquellos equivalentes que proceden de *La Celestina* o que están igualmente presentes en ella. Se analizará la pervivencia de los motivos y sus variantes, atendiendo, así, a sus similitudes o diferencias formales y funcionales. Para este objetivo, focalizaré el trabajo en los episodios correspondientes a los amores de Flérida y don Duardos y la historia de los amores de Finea y Tarnaes.

María Carmen Marín Pina y Ana Carmen Bueno Serrano dedicaron sendos trabajos al estudio de estos episodios del *Primaléon*. Marín Pina (1986) advirtió el carácter digresivo de la aventura de Finea y Tarnaes en el marco del desarrollo argumental del *Primaléon*; y por su parte Bueno Serrano (2010) analizó minuciosamente éste y otros episodios de la obra desde la perspectiva del análisis de los motivos folclóricos, donde advierte una importante síntesis de tradiciones. Por lo tanto, en el *Primaléon*, como en otros libros de caballerías, se debe entender la procedencia de los temas, motivos y esquemas narrativos como una combinación de fuentes literarias y folclóricas (Marín Pina 1986: 106). Así, los motivos que en el *Primaléon* recuerdan *La Celestina* no sólo proceden de ésta, sino de la tradición literaria. Sin embargo, es definitivo que los mismos motivos varían en cuanto a su forma y su función en ambos esquemas narrativos; son similares o casi idénticos si se atiende al encuentro de los amantes en un jardín cerrado, la belleza femenina admirable, la manifestación de la *ira feminae*, los clandestinos encuentros amorosos y el suicidio de la dama.

Por otra parte, me interesa estudiar aquí la *copa mágica* y la *guirnalda* y la *prenda amorosa: halcón y manto*.

La copa y la guirnalda de Flérida

En la historia de los amores de don Duardos y la princesa Flérida, interviene una hortelana que media entre los dos jóvenes y atiende la enfermedad de amor que sufre Flérida, quien también se muestra airada por los atrevimientos de Duardos:

La ortelana avía gran duelo d'él [Duardos], que mucho preciava por el grande aver que él de contino le dava. Y a los seis días que Flérida no salía a la huerta forçando muy poderosamente a sí mesma, la ortelana le llevó rosas y flores como otras vezes solía y díxole:

—¡Ay, mi señora Flérida, ¿qué faré, que el mi fijo Julián es maldoliente y no sé qué le faga? Dígovos que no lo conoceríades, tal es parado.

—Mucho me pesa a mí d'esso —dixo la infanta—. Fazé mucho por él.

—Yo fago todo mi poder, mas no conozco su mal y con esto le puedo dar la melezina.

—Dégela Dios —dixo Flérida—, que para bivar es. (225)³

La intervención de la hortelana es un eco de *La Celestina*, pues recuerda la escena cuando la alcahueta visita a Melibea y le pide su cordón, que ha tocado reliquias milagrosas y sirve para curar con él un supuesto mal de muelas que sufre Calisto (Rojas 1991: 317-318). La alusión al cordón como medicina y el doble sentido que ésta conlleva en cuanto a la satisfacción amorosa de Calisto son también eco de las palabras de la vieja alcahueta (Rojas 1991: 318), pues en el *Primaléon* vemos cómo la hortelana del mismo modo menciona la enfermedad de don Duardos y la medicina que significaría la respuesta positiva de Flérida.

En este episodio caballeresco, el autor introduce otros objetos que remiten el hechizo sobre Melibea y las palabras elogiosas que Calisto hace al cordón de la joven. Una copa mágica es ofrecida a Flérida para que beba de ella y conforme lo haga, más y más vaya cobrando amor por don Duardos:

Y aquel día salió la infanta Flérida a la huerta como solía y sentóse cabe las fuentes, y don Duardos le traxo de la fruta que comiesse. (220)

3.— Todas las citas del *Primaléon* proceden de la edición de Marín Pina (1998); sólo indicaré entre paréntesis los números de páginas que remiten a esta publicación.

[...] Y estando ellos hablando en esto, vino la ortelana con la copa y díxole:

—Mi señora Flérida, pues avéis comido de la fruta razón es que beváis dell agua con esta copa tan hermosa. (223)

Se advierte que no hay, como en *La Celestina*, cordón curativo, ni la comrade un hilado hechizado que propicie la *philocaptio*. No obstante, la copa y beber de ella sí constituyen un objeto y una acción mágicas que desencadenan la pasión amorosa en la joven:

La infanta tomó la copa [...]. E así como Flérida bevió por ella sintió un ardor muy grande en su corazón y miró a don Duardos, que ent'ella estaba, y parecióle tan hermoso como jamás ella otro uviessse visto y no de la manera que él estava ant'ella, mas como si estuviera vestido tan ricamente como a él le convenía, y parecióle que veía ante sí el más preciado caballero que avía en el mundo. Y mirándole muy afincadamente con esta voluntad, comenzólo de amar muy demasadamente y ella se sintió tal que no sabía de sí parte. Y aunque ella era muy niña, era muy entendida a maravilla y de sí mesma se maravilló de tan gran mudança como en sí sintió y no pudo ella tanto encobrir que don Duardos no conociesse que los sus muy hermosos ojos no lo miravan amorosamente y fue muy ledo a maravilla. Y la infanta estuvo tan gran pieça que no pudo hablar. (224)

Tras beber de aquella copa, la princesa no sólo siente ardor en su corazón, sino que la magia le permite ver realmente a don Duardos, quien para ocultar su identidad estaba vestido de hortelano con el falso nombre de Julián. Ella lo puede ver como el caballero que realmente es y ataviado con las ropas dignas de su verdadero estamento. Por otra parte, la pasión de la joven pone de manifiesto el nuevo estado en que se halla a modo de locura, pues «ella se sintió tal que no sabía de sí parte» (224). No podemos hablar aquí de un hechizo diabólico como el de Celestina sobre Melibea; si embargo, en *Primaléon* el encantamiento resulta velado con un halo de maravilla y bajo una perspectiva cortesana del amor, habitual en los libros de caballerías. La copa es un trofeo que Duardos (Julián) ganó tras destacar en un torneo, lo que diluye en el objeto maravilloso las connotaciones diabólicas que le son conferidas al hilado de Celestina (Rojas 1991: 292-295). Desde este punto de vista, el enamoramiento por magia de Flérida tiene un sentido benéfico a diferencia de la *philocaptio* ejercida sobre Melibea. Los efectos, sin embargo, son prácticamente los mismos y el encantamiento es igualmente poderoso:

CEL.— ¿Qué es señora, tu mal, que así muestra las señas de su tormento en las coloradas colores de tu gesto?

MEL. —Madre mía, que me comen este coraçón serpien-tes dentro de mi cuerpo.

CEL. (Aparte). —¡Bien está, assí lo quería yo! Tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu yra.

(Rojas 1991: 427-428)

Y la infanta Flérída tanto cuanto más bevía por la copa, más amava afincadamente a don Duardos, [...]. Y ella era tan sesuda que muy poco le dava a entender que lo amava, antes sufría gran tormento en su coraçón y muchas vezes se maldecía llorando muy de coraçón cuando sola se veía. (224)

Cabe advertir que en el *Primaléon*, la pasión de Flérída se mantiene atemperada por el seso y el entendimiento; la joven princesa logra mantenerse discreta y «muy poco le dava a entender [a Duardos] que lo amava», lo que la coloca, si cabe, en una posición más virtuosa frente a Melibea. El enamoramiento de Flérída, aunque de procedencia mágica, está bien delimitado por el tono ideológico y moral de los libros de caballerías del siglo XVI; más aún, la princesa se lamenta de sentir aquel amor por un villano:

—¡Ay, cativa, malandante de mí —dezia ella—, cómo yo devo ser muerta de muy cruel muerte por poner tan afin-cado amor en un villano! ¡O, Flérída, cómo no te acuer-das del alto linaje de donde vienes, fija del más alto prín-cipe y mejor que ay en el mundo! [...] (224)

Más adelante en la narración, un segundo objeto mágico completa la *philocaptio*: una guirnalda que, en premio a su belleza, le es obsequiada por Duardos. Así, cuando el joven caballero estaba ausente, Flérída toma entre sus manos aquella prenda y le habla como lo hiciera Calisto con el cordón de Melibea:

¡O nuevo huésped! ¡O bienaventurado cordón, que tan-to poder y merescimiento toviste de ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno de servir! ¡O ñudos de mi pasión, vosotros enlazastes mis desseos! [...] (Rojas 1991: 349);

Y sabed que [Flérída] muy estrañamente era cuitada por-que no sabía si era muerto o bivo [don Julián] y si no fuera por Artada que la esforçava, ella fuera perdida con desseo del su Julián y muchas vezes se razonava con la guirnalda tomándola en las manos:

—¡Ay, guirnalda— decía ella—, cómo me costaste cara, que fuese causa que el mi Julián fuesse quitado delante de mis ojos! ¡Ay, cativa!, ¿y qué faré si él es muerto? Y si es bivo, ¿cómo se tarda tanto que no viene? Si no fuesse por amor del que con tanto afán te ganó, yo te oviera desfecho y vengara en ti la mi saña. Y otras cosas decía que le traían bivas lágrimas a los ojos. (256)

La guirnalda es un eco celestinesco del cordón de Melibea, donde la semejanza del motivo atiende a la atribución, por parte del enamorado, de cualidades que personifican el objeto. Flérida, imitando aquella propopeya (Russel 1991: 349n65), le habla a la guirnalda como le hablara Calisto al cordón, estableciendo un imaginado diálogo con la prenda. En un nivel narrativo, la guirnalda de Flérida es un objeto recordatorio del amado, que mantiene vivo el amor que se profesan y subraya la tensión dramática del episodio; por otra parte y en un nivel simbólico, la guirnalda es justamente la representación del amado ausente y donde la dama deposita toda su lamentación amorosa. Flérida es pasiva en cuanto a su espera y sólo tiene para su consuelo aquella guirnalda; a diferencia de Calisto, que a través del cordón va logrando pasos en su avance hacia la conquista de Melibea.⁴ La inversión de género *Calisto > Flérida* (*hombre > mujer*) y la transformación formal del objeto *cordón > guirnalda* responden a la carga ideológica de la narrativa caballeresca donde habitualmente la dama espera paciente el regreso del amado. Cuando Calisto habla con el cordón sugiere también la sexualidad de y con Melibea, pues incluso la prenda ha ceñido la cintura de la joven (Deyermond 1997, 2008); por su parte, el diálogo de Flérida con la guirnalda no revela claramente las mismas connotaciones sexuales y más bien se mantienen en un tono de lamento cortesano por la ausencia del amado; cabe señalar que la prenda no es de Duardos, ni está relacionada con ninguna parte de su cuerpo, por el contrario, es una prenda obsequio y recordatorio que ha ceñido la cabeza de la misma Flérida, lo que por un lado enmarca la belleza de la dama y por otro destaca el carácter racional de esta prenda de amor.

La hermosura de Flérida va de la mano de su buen seso y su buen entendimiento, virtudes altamente deseables en el público femenino y lector de libros de caballerías en el siglo XVI. Al menos en principio, la guirnalda pretende subrayar estos valores, aunque sepamos que más adelante en la novela, Flérida sí tiene un encuentro amoroso y sexual fuera del matrimonio con Duardos e incluso huye posteriormente con él.

4.— María Rosa Lida de Malkiel (1970: 368-369) y Peter Russel (1991: 349 n.66) advierten que, cuando Calisto alude a los nudos del cordón, que son aquellos que para la Pasión del Viernes Santo las damas piadosas hacían en sus cordones, está comparando osadamente su propio sufrimiento amoroso con el de Cristo. Para el tema del cordón de Melibea, en relación con el hilado de Celestina y la cadena de oro, ver Alan Deyermond (1977 y 2008)

El vínculo de estos motivos con la tradición celestinesca es como un eco que evoca la obra de Rojas. La copa recuerda el hilado hechizado y la guimalda maravillosa emula el cordón de Melibea. Los motivos están presentes con similares funciones, pero con formas distintas.

El halcón y el manto de Tarnaes

En el *Primaleón*, la historia de los amores de Finea y Tarnaes recuerda poderosamente a aquella de Calisto y Melibea en *La Celestina*. Sin embargo, un esquema narrativo similar puede localizarse igualmente en otras obras literarias, como el *Cligès*, el romance de la Infantina Encantada, *Orlando furioso*, *Píramo y Tisbe* o el *Siervo libre de amor*. Bueno Serrano (2010) demostró las deudas que el episodio, su tema y estructura tienen con el folclore; además Marín Pina (1986) estableció los importantes vínculos de este relato con otras narraciones folclóricas y su fuerte relación con el argumento general de la obra, considerándolo, así, como un relato digresivo.

Sin embargo, me interesa estudiar aquí los elementos que construyen la historia de Finea y Tarnaes y que como ecos proceden de la tradición celestinesca, la imitan y perviven en la nueva estructura narrativa. En conjunto no sólo constituyen una *mímesis*, sino que presentan variantes significativas en la reelaboración que el autor llevó a cabo para el *Primaleón*. Para los fines de este trabajo, me centraré, por lo tanto, en el motivo del *halcón extraviado* y el *manto del amado*, que respectivamente abren y cierran el episodio.

La síntesis de la historia es la siguiente: Al nacer la hermosa Finea, una profecía advierte que a partir de los veinte años, los hombres que la miren se enamorarán irremediablemente de ella; lo que la conducirá a un trágico final. El padre de la joven, para evadir el destino, la mantiene encerrada en un castillo. Pasados los años, la ya hermosa joven es llevada fuera de su encierro para visitar al padre enfermo, desafortunadamente durante el viaje es vista por el viejo rey de Lacedemonia, quien se enamora *ex visu* y le demanda su amor bajo la amenazada de obligarla con violencia. Para evitar el conflicto, Finea lo persuade y consigue que la visite, respete su honra y sólo admira su belleza. Sin embargo, el destino da un giro repentino: un día que Tarnaes, príncipe de Lacedemonia, estaba cazando extra-*vía* su halcón que cae en el jardín del castillo de Finea. La hermosa joven, que paseaba con sus doncellas, encuentra el ave y la capturan; mientras tanto, Tarnaes traspasa la barda del jardín, descubre a Finea y, al verla, se enamora; la joven también se siente enamorada de él y conciertan encuentros clandestinos. Un día que dormían sobre un manto en el prado y rodeados de flores, son descubiertos por el viejo rey de Lacedemonia, quien por fuerza toma a su hijo Tarnaes y mágicamente lo deposita en una lejana montaña donde sufre terribles tormentos que recuerdan a los

de Tántalo y Prometeo (sólo puede comer los frutos amargos que dan ciertos árboles que ahí crecen y sólo puede beber del agua amarga que surge ahí una fuente; al mismo tiempo, cada día acuden cuervos que le mutilan los ojos y le pican el cuerpo). Finea, al verse brutalmente separada de Tarnaes, desesperada toma la espada del joven y se da muerte con ella. Cuando el viejo rey de Lacedemonia advierte su desgracia, construye mágicamente un sepulcro historiado para depositar en él el cuerpo de la hermosa joven (338-347).

Varios elementos de esta historia recuerdan la tradición celestinesca sobre un argumento similar al de los amores de Calisto y Melibea. En un primer momento, encontramos el motivo de la *belleza admirable y oculta*, cuando el rey de Lacedemonia descubre a Finea y se enamora de ella:

Y el Rey [de Lacedemonia] era hombre que folgava mucho de andar a caça y [...] cada día salía a caça por allí y aquel día y ora en que Finea estava a la fuente el Rey se avía apartado de sus caçadores por folgar solo por aquella floresta y no traía consigo sino solo un donzel. Y el Rey se avía apeado por folgar andándose passenado vino por aquel lugar donde estava Finea y no pudo ella, como lo vido, tanto fazer que se encubriessse d'él. E como el Rey la viesse tan fermosa [...] maravillóse mucho y ansí fue cautivado de la vista de Finea que se le olvidaron quantas cosas avía en el mundo. (339)

La vista y el enamoramiento inmediato son tópicos bien conocidos en la tradición del amor cortés; así como el valor propiciatorio de la *caza fallida* para el encuentro en un bosque con el peligro y la maravilla.⁵ En este caso, la belleza de Finea se describe casi como algo sobrenatural que enamora al viejo rey:

E llegóse a ella diziéndole:
—Amiga fermosa, ¿por qué vos encobrís de mí? Que la vuestra gran fermosura para ver es. [...] La vuestra fermosura es tanta que, desde mis ojos vos vieron, vos he començado tanto de amar que yo no me podría apartar de vos. (340)

Tras el enamoramiento, la conducta del rey transita entre la ruptura y el respeto a las normas cortesas; admira la belleza de la joven, pero también la obliga a que acepte sus visitas. La imposición del rey, sin embargo, ocurre bajo una fuerte tensión narrativa, pues aunque termina por respetar la

5.— Para el tema de la caza fallida y el bosque como espacio propiciatorio del encuentro con lo maravilloso, ver los trabajos de Daniel Devoto (1960), Edith Randam Rogers (1980), Donald McGray (1989) y Campos García Rojas (2001).

honra de la joven y contener su pasión sexual, también se mantiene como admirador ideal de su belleza:

Mas el Rey fue tan mesurado que no fizo ni dixo cosa contra la voluntad de Finea [...]. Finea lo rescibió con alegre cara aunque no tenía aquella alegría en el corazón [...], aunqu'él [el rey] muy desseoso fuesse de la ver a su voluntad, no le osava dezir nada [...]. (341)

El episodio subraya poderosamente la desencaminada voluntad del viejo que pretende amar a la joven. Bueno Serrano advierte que, en este motivo (Thompson 1955-1958: T92.7. *Rival lovers do battle for girl*), las intenciones del rey están fuertemente asociadas, a través del folclore y por la edad de la joven, con una relación incestuosa, aunque no se trate de su propia hija:

La edad de la muchacha y el parentesco del rey con su amante hacen pensar en una forma particular de incesto porque Finea podía haber sido, sin problemas, hija del rey. [...] En el fondo de la aventura subyace la ancestral rivalidad del padre y el hijo. (2010: 417)

El esquema narrativo donde el rey contiene sus pasiones, permite el enlazamiento con la segunda parte de la historia, cuando Tarnaes, hijo del mismo rey, conoce a la hermosa joven. En el encuentro de estos jóvenes intervienen varios ecos celestinescos de tipo argumental que incluso no varían demasiado del modelo celestinesco: la doncella se encuentra en un jardín cerrado, como Melibea; el joven enamorado pierde su halcón, como Calisto, y advierte que se ha metido en aquel jardín. El joven traspasa la barda y así se encuentra con Finea.⁶

Y Tarnaes [...] no tenía otro pasatiempo ansimesmo sino andar a caça y tenía un falcón estrañamente bueno y él lo preciava mucho. Y un día salió a caça y el falcón se le trasmontó yendo tras una ave y, como él tanto le preciava, fue tras él y andovo tanto que en la tarde llegó al castillo donde estava Finea. Y vido al su falcón caer con el ave en la huerta del castillo y Finea, que en aquella ora en la huerta estava con sus doncellas solamente fue corriendo a tomar al falcón.

Tarnaes, que vido el castillo maravillóse de vello de tan alto muro cercado y, como conosció que su falcón era caído en la huerta [...]. (342)

6.– Hay que advertir que en la historia de Calisto y Melibea, ambos jóvenes ya se conocían previamente al encuentro en el jardín; mientras que en la historia de Finea y Tarnaes, éste sí es su primer encuentro y es ahí cuando ocurre el enamoramiento.

Cabe señalar que en este punto, el halcón constituye la prenda de amor entre los enamorados. En *La Celestina*, el halcón de Calisto es el elemento conductor que permite el acceso del joven al huerto de Melibea; mientras que en *Primaleón*, el ave no sólo cumple esa misma función, sino que presenta una variante al ser la prenda capturada por Finea.

Al enamoramiento *ex visu* que experimenta Tarnaes se suma la presencia del ave cetrera, preciada por él, pero ahora capturada por las hermosas manos de Finea. Cuando el joven príncipe entra al jardín, contempla a la dama y sus doncellas, lo que hacen con el halcón y la belleza de la joven:

Finea y sus doncellas estavan tan embueltas con el falcón a una parte de la huerta que no lo vieron [al príncipe].
[Tarnaes] fuesse muy passo entre (el) los árvoles por ver quién eran. Y vido toda su cuita en mirar a Finea, que de más firviente amor y cautivo coraçón fue preso de la su fermosura que su padre y estovo así una pieça mirándola y ellas jamás lo vieron a él. (342)

En un nivel argumental, el halcón tiene el mismo sentido y función en ambas obras, procedente de la tradición celestinesca, del folclore y del amor cortés, recuperado incluso por el romancero. Sin embargo, en *Primaleón* el ave cetrera constituye simbólicamente la materialización del amor entre los jóvenes. Finea ha capturado el amor masculino de Tarnaes, representado por el halcón que entra en su jardín.

Este halcón, que vuela sin control, simboliza en la literatura medieval el deseo sexual desmedido y condena a su poseedor a ser un *mal cazador* (Devoto 1960). En el romancero y por extensión en este episodio, «El halcón parece ser lo que en el folclore se conoce como *life-token*, esto es, un índice vital, un indicio de la futura suerte del cazador» (McGrady 1989: 547 *apud* Bueno Serrano 2010: 415-416).

El halcón, además de servir como motor narrativo para el encuentro de los jóvenes, es también *mimesis* del cordón de Melibea y nuevamente a través de una prosopopeya. El motivo se combina con el cordón deseado y, así, ambos construyen una variante. Tarnaes habla con su halcón, como Calisto lo hiciera con el cordón, pero a la distancia, pues es Finea quien lo sujeta entre sus manos:

—¡Ay, cabtivo! —dixo él—, ¿y cómo he fallado mi muerte en ver la fermosura d'esta doncella? ¡Ay, falcón mío, cómo eres de tan buena ventura en estas en manos de aquella que par de fermosura no tiene!
Y como esto dixo, sospiró muy fieramente y Finea y sus doncellas lo sintieron y, como lo vieron, fueron muy espantadas y començaron de fuir para el castillo. (342)

El enamoramiento de Tarnaes es equivalente al que experimenta su mismo padre, pues ambos descubren a la dama y, al verla, sucumben a la profecía. No obstante, Tarnaes procede con una conducta distinta que modifica su situación amorosa, en contraste con las acciones del padre. Mientras que el rey, además de ser viejo, amenaza a Finea de tomarla por la fuerza; el joven parece ceñirse a las normas del amor cortesano. Además de ser joven, cuenta con el amor correspondido por Finea, quien al sentirse observada por Tarnaes quiere huir del lugar, pero el príncipe la intercepta y toma por el brazo:

Tarnaes, que vido que Finea se iva, él fuese muy apriessa a ella y ravóla del braço.

—¡Ay, mi buena señora! —dixo él—, ¿y dónde vos queréis ir? Pídivos por merced que por mí no dexéis este lugar tan sabroso, que yo no vine aquí por vos enojar, mas por serviros. Y dígovos que me puedo yo llamar el más bienandante de los cavalleros por vos aver visto; yo perdí ese falcón que vós tenéis en las manos y buscándolo fallo todo mi bien y plazer en ver la vuestra fermosura. Muy maravillado soy cómo está aquí encerrada tan preciada cosa, que por todo el mundo debía de ser sabida y conocida la vuestra fermosura. (342)

Y como [Tarnaes] esto dixo, fue a fincar los enojos ante Finea.

—¡Ay, mi señora [...], pídivos por merced que me toméis por vuestro cavallero! Que yo no quiero que me fagáis otra merced sino ésta, que ansí avéis captivado mi coraçón que yo jamás otra entiendo de amar no servir sino a vos. (342)

La declaración amorosa de Tarnaes cumple con lo esperado en él como amante cortés, que solicita ser caballero de la dama y, con ello, su vasallo de amor; sin embargo, también ha dado un paso más allá que el rey, su padre, e incluso que el mismo Calisto, pues al sujetarla del brazo establece, así, un primer contacto físico con Finea. Este acto desencadena en la dama la correspondiente *ira feminae* (Green 1953; Lacarra 1997), aunque también se siente enamorada del joven y accede claramente al amor:

Finea, que assí mesuradamente vido hablar a Tarnaes y miró la su grande apostura, fue assí presa del su amor que lo començó de amar muy afincadamente y no tovo poder de allí se mudar, antes se sentió espantada y dixo: —Y vós, cavallero, ¿quién sois que tan osado fuisdes d'entrar ansí en este lugar? (342)

—A gran maravilla tengo yo esso —dixo Finea—, que tan ligeramente vós me amáis afincadamente, que ésta es la primera vez que me veis y por esto no creo vuestras palabras y por esto vos digo que luego partáis de aquí y salgáis por donde entrastes y no vos fallen aquí aquellos que me tienen en guarda; y si no lo fazéis, yo me quejaré de vos al Rey. Que algunas vezes viene por aquí. (342)

En un primer momento, Finea se muestra airada por el atrevimiento de Tarnaes, pero a mi parecer, se apega también a los consejos de Andrea Capellanus en su *De amore* y reacciona mesuradamente. La dama sí manifiesta su molestia, pero siempre atemperada por lo que me gustaría llamar, si cabe, un *racional enamoramiento*: Aunque Finea aprecia que Tarnaes sea mesurado en el hablar, no deja de anteponer a su sentimiento, la pausada reflexión a cerca de la aparente ligereza del amor del joven, pues se trata de la primera vez que la mira: «por esto no creo vuestras palabras». Como lectores, sabemos que la profecía está actuando sobre el enamoramiento *ex visu* de Tarnaes, pero Finea lo desconoce y actúa de modo adecuado. No obstante, como ya en ella ha nacido también el amor hacia el joven príncipe, disfraza con su enojo la preocupación por la seguridad de Tarnaes y le pide que abandone el jardín: «por esto vos digo que luego partáis de aquí y salgáis por donde entrastes y no vos fallen aquí aquellos que me tienen en guarda». A diferencia de Melibea, quien ante las palabras y osadía de Calisto se muestra furiosa e incluso grosera, desatendiendo los modos aconsejados por Capellanus para las damas nobles (Beltrán 2001; Deyermond 1961, 2008; Green 1953; Lacarra 1997)

La profecía al momento del nacimiento de Finea nada mencionaba sobre el amor que ella sentiría por quienes la viesan, sin embargo, rápidamente acepta al joven: «[...] pressa estava ya en el amor de Tarnaes, [...] y las sus dulces palabras le fizieron muy pagada. Y en aquel pensamiento [...] acordó, pues que Dios le avía traído aquel tan preciado cavallero allí, de fazer por él todo quanto él le rogasse [...]» (343); concierta visitas con él y le devuelve el halcón definitivamente transformado en prenda de amor:

[...] A mí me conviene de irme de aquí agora porque es la ora de recogerme en mi castillo y vós quedáos aquí y yo vos prometo de tornar a veros lo más cedo que yo pudiere. Y tomad vuestro falcón y curaldo, que de preciar es. (343)

En un nivel simbólico, el halcón representa el amor de Tarnaes y también el amor correspondido de Finea. Cuando la joven dice: «tomad vuestro falcón y curaldo, que de preciar es», refuerza en el ave el sentido de prenda amorosa. El halcón ya está plenamente identificado con ambos amantes, pues si bien es el amor viril de Tarnaes, también ha recibido las

heridas del amor de Finea: hay que curarlo, pues se trata de algo precioso, es decir, que satisfaga su deseo amoroso en él mismo y en ella.

El halcón de Tarnaes es, así, un eco celestinesco que construye, a través de la tradición conocida, la estructura argumental del episodio. Es un elemento clave para la lógica del discurso narrativo y de los elementos que refuerzan el sentimiento amoroso entre los protagonistas. Además resulta significativo que en cuanto al enamoramiento de Finea, la historia se aleja de la tradición celestinesca y éste no ocurre bajo la influencia de ningún objeto mágico, no hay *philocaptio*, ni vieja alcahueta; únicamente el poder profético, que no es poco. Aunque el poder del enamoramiento tiene la misma fuerza que el conjuro de Celestina.

Por otra parte, el desenlace de la historia corresponde a la definitiva conclusión de la profecía, pues tras el embeleso de amor, los jóvenes son descubiertos por el Rey, lo que desencadena la incontenible ira regia. Cegado por la furia, el Rey actúa sobre su propio hijo y lo arroja a un cruel encantamiento.⁷ La lección es clara y tras el triste suicidio de Finea, queda el ejemplo de un viejo que pretende amar a una mujer joven; la enseñanza parece dictar que el amor legítimo, aunque desgraciado, es para los jóvenes. Pese al triste final de Finea y Tarnaes, la lección va más allá y la culpa recae directamente en el viejo rey de Lacedemonia que, además, descuidaba su propio gobierno y a su propia esposa (344). El rey forzó a la joven para que accediera a su compañía y, aunque no tuvo encuentros sexuales con ella, sí quebrantó las reglas del amor cortés. Por otra parte y en contraste, el amor de Tarnaes sí se apega al canon cortesano: no fuerza a la joven, ni requiere de hechizos amorosos o medianeras:

El amor se presenta como una pasión irrefrenable, devoradora y trágica; es una historia ejemplar y provechosa en la que se adopta una postura moral en relación con el erotismo. (Bueno Serrano 2010: 417)

Hacia el final del episodio, el cordón de Melibea nuevamente tiene un eco en las palabras últimas que Finea dirige al manto de Tarnaes:

[Finea] cobijóse el manto de Tarnaes diciendo:
—¡Vós, manto de aquel que mi corazón tanto amava,
sed agora mi sepultura y repose mi cuerpo en vos, que
otra cosa no me queda del mi amado Tarnaes y la su es-
pada con que dé fin a mis días!

7.— En el encantamiento de Tarnaes hay clara influencia de los mitos clásicos; el joven príncipe es depositado en un lugar donde sólo puede comer los amargos frutos de ciertos árboles y beber el agua también amarga de una fuente, lo que recuerda definitivamente a Tántalo. Además, continuamente lo atacan y pican los ojos ciertas aves negras y rapaces, que recuerdan el tormento que en Zeus pone a Prometeo (Marín Pina 1986 y 2010).

Y tomó la espada y sin más se detener la metió en derecho de su corazón y cayó muerta de la otra parte, que sabe que Tarnaes no avía allí traído otras armas sino aquella espada y aquella hizo fenecer los días de Finea. (345)

Halcón y manto representan dos momentos del enamoramiento de los jóvenes; primero el ave, como hemos visto, es aquella prenda que une a los amantes en correspondencia amorosa; mientras que al final de la historia, el manto del joven, en su ausencia, lo representa a él mismo, pero también es una mortaja o sepultura para Finea. Esta prenda del joven igualmente recuerda al manto que Celestina recibió de Calisto como pago parcial de sus servicios y que al final del acto doce, junto con la cadena de oro, será causa de su muerte (Rojas 1991: 485).

Como último eco celestinesco del argumento, la dama desesperada hace un *planctus* que nítidamente sugiere las palabras de Melibea cuando lamenta la temprana y accidental muerte de Calisto:

—¡O, ventura esquiva para mí!, ¿cómo no me dexaste gozar más tiempo de mi amigo tan amado Tarnaes? [...] Sed muy cierto que yo no tardaré de vos fazer compañía. ¡O, falso Rey y viejo, culpaste aquel que era cabo y comienzo de toda beldad y mesura y era en tiempo de usar de amar y no miraste a ti viejo, lleno de canas, que querías tomar el uso de los mancebos! Si tú folgavas con la mi vista, yo faré que la aborrescas y mirarás en mí la fealdad de la muerte, la cual yo no escusaré. (345)

A diferencia de Melibea, Finea arremete contra el Rey y condena su inadecuado proceder como hombre viejo que pretende «tomar el uso de los mancebos». Se trata de una fuerte crítica a una sociedad donde mujeres jóvenes eran cortejadas por hombres viejos. En la historia de los amores de Finea y Tarnaes, en triángulo amoroso con el rey de Lacedemonia, existe una condena a los pecados y conducta del viejo. Si bien es cierto que se muestra también un amor desmedido que conduce a la desgracia, podemos igualmente sospechar una crítica a las justificaciones hechas por Castiglione cuando argumenta por qué hombres viejos, alejándose de la sensualidad propia de los mancebos, pueden amar a mujeres jóvenes (Martín Romero 2009: 253). Así, cuando el anciano cae en la peligrosa y carnal sensualidad, debe ser condenado, como sucede al rey de Lacedemonia; mientras que Tarnaes y Finea, víctimas de la pasión amorosa, de la profecía y del celoso rey viejo son redimidos a través de la resolución de la aventura y posterior rescate de Tarnaes por parte de don Duardos. Sólo Finea, suicida como Melibea, no tiene recompensa.

En conclusión, podemos reconfirmar que, a través del estudio de los motivos compartidos entre los libros de caballerías y otras obras literarias

afines, es posible reconocer el trabajo narrativo de los autores caballerescos. Queda claro que los libros de caballerías recibieron variadas y ricas influencias de la tradición literaria, folclórica y mitológica; en episodios como los que aquí hemos analizado del *Primaleón*, los vasos comunicantes con *La Celestina* ponen de manifiesto el impacto de la tradición celestinesca en la narrativa caballeresca hispánica; asimismo, se hace evidente que también la obra de Fernando de Rojas potenció, con sus recursos y esquemas narrativos, la configuración del género caballeresco. La riqueza infundida a través de *La Celestina* a los libros de caballerías es reconocible, significativa y fue una inspiración para que los ingenios áureos imprimieran originales variantes a los motivos que compartieron con ella. Crearon, de ese modo, nítidos y sonoros ecos celestinescos en las inusitadas aventuras caballerescas.

Bibliografía

- BELTRÁN, Rafael (2001), «*Aspera et inurbana verba*: la ira de Melíbea y Carmesina y la lección desoída de Andreas Capellanus», en *Studia in honorem Germán Orduna*, eds. Leonardo Funes, José Luis Moure, Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares, pp. 73-89.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2007), «Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)», en *De la literatura caballeresca al «Quijote»*, coord. Juan Manuel Cacho Blecua, ed. Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal, Humanidades, 61, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 95-114.
- (2010), «La experiencia de la muerte en el *Primaleón* como síntesis de tradiciones: la deuda del folclore», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 16, pp. 395-441.
- (2012), «Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos», *Revista de Poética Medieval*, 26 *El motivo en la literatura caballeresca*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, pp. 83-108.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2002), «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en *Libros de caballerías (de Amadís al Quijote): Poética, lectura, representación e identidad*, ed. E. B. Carro Carbajal, L. Puerto Moro y M. Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 27-53.
- (2012), «El motivo en la literatura caballeresca. Presentación», *Revista de Poética Medieval*, 26, pp. 11-30.

- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2001), «El rey o caballero perdido durante la caza: un motivo folclórico en narrativa y lírica», en *Lyra Mínima Oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, ed. Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 361-374.
- CASTIGLIONE, Baltasar de (1945), *El Cortesano*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Cátedra.
- CREIXELL VIDAL-QUADRAS, Inés ed. (1984), Andrea Capellani/Andrés el Capellán, *De amore / Tratado sobre el amor*, Barcelona, El festín de Esopo.
- DEVOTO, Daniel (1960), «El mal cazador», en *Studia philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, 3 vols., Madrid, Gredos, I, pp. 481-91.
- DEYERMOND, Alan (1961), «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, 41, pp. 218-221.
- (1977), «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1, pp. 6-12.
- (2008), «Hilado-cordón-cadena: Equivalencia simbólica en la *Celestina*», en su *Estudios de Alan Deyermond sobre la «Celestina»: In memoriam, Medievalia*, 40, eds. Axayácatl Campos García Rojas y Daniel Gutiérrez Trápaga, México, UNAM, pp. 27-32.
- (2008), «El libro de texto mal empleado: Andreas Capellanus y la escena inicial de la *Celestina*», en su *Estudios de Alan Deyermond sobre la «Celestina»: In memoriam, Medievalia*, 40, eds. Axayácatl Campos García Rojas y Daniel Gutiérrez Trápaga, México, UNAM, pp. 33-38.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio (1990), *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, México, El Colegio de México.
- GREEN, Otis H. (1953), «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4, pp. 1-3.
- LACARRA, María Eugenia (1997), «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat, pp. 107-20.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2007), «Índice de motivos de las historias caballerescas del siglo XVI: catalogación y estudio», en *De la literatura caballerescas al «Quijote»*, coord. Juan Manuel Cacho Blecua, ed. Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal, Humanidades, 61, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 347-360.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2013), *Índice de motivos de las Historias caballerescas breves. Motivos. Novelas. Concordancias*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- MARÍN PINA, María Carmen (1986), «La aventura de Finea y Tarnaes como relato digresivo del *Primaleón*», en *Formas breves del relato (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de*

- Zaragoza. Madrid, febrero de 1985), Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 105-113.
- (2010), «La mitología en los libros de caballerías: De la cita comparativa a la aventura mítico-caballeresca», en *Labirinti*, 126, *Il mondo caballescresco tra immagine e testo*, ed. Claudia Demattè, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, pp. 135-171.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2009), «Amadís de Gaula humanizado: vejez y melancolía en la obra de Feliciano de Silva», *Letras*, 5-60, pp. 251-262.
- MCGRAY, Donald (1989), «Otra vez el ‘mal cazador’ en el Romancero hispánico», *Actas de IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 de agosto de 1986*, Frankfurt am Main, Verveurt, pp. 543-551.
- PRIMALEÓN (1998). *Primaleón. Salamanca, 1512*, ed. María Carmen Marín Pina, *Los libros de Rocinante*, 3, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ROGERS, Edith Randam (1980), *The Perilous Hunt: Symbols in Hispanic and European Balladry*, *Studies in Romance Languages*, 22, Lexington, University Press of Kentucky.
- ROJAS, Fernando de (1991), *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter Russel, Clásicos Castalia, 191, Madrid, Castalia.
- RUSSEL, Peter (1991), «Introducción» en Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter Russel, Clásicos Castalia, 191, Madrid, Castalia, pp. 11-178.
- SALES DASÍ, Emilio J. (2001), «Feliciano de Silva, aventajado ‘continuador’ de Amadises y Celestinas», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional. Salamanca (Talavera de la Reina), Toledo (La Puebla de Montalbán), 27 de setiembre a 1 de octubre de 1999*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez et alii, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 403-414.
- THOMPSON, Stith (1955-58), *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 2nd ed., 6 vols., Copenhagen, Rosenkilde and Bagger; Bloomington, Indiana University Press.

CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, «Ecos de *La Celestina* en el *Primaleón*: Objetos mágicos y prendas de amor», *Celestinesca* 37 (2013), pp. 9-26.

RESUMEN

Se analizan los ecos de carácter celestinesco en el *Primaleón* (1512), libro de caballerías del siglo XVI, bajo la perspectiva del estudio de los motivos folclóricos. Se determina cómo esos elementos derivados de *La Celestina* fueron utilizados por el autor: cómo los recreó y reinterpretó. Atiende especialmente al episodio de Flérida y don Duardos y al de Finea y Tarnaes, donde los motivos considerados son la *copa mágica*, la *guirnalda mágica*, el *halcón extraviado*, el *huerto de amor* y el *manto*.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, copa mágica, guirnalda mágica, halcón perdido, *Primaleón*.

ABSTRACT

This article analyses those called echoes from *Celestina* tradition in *Primaleón* (1512), a romance of chivalry. It studies the subject attending folk and chivalric motives, and also how they derived from *Celestina*. It also reviews how *Primaleón's* autor used them in a process of recreation, and reinterpretation. Serves especially two meaningful episodes: that one of Flérida and Don Duardos, and that one of Tarnaes and Finea. The motives analysed are: a *magic cup*, a *magic wreath*, a *lost hawk*, a *garden of love*, and a *mantle as shroud*.

KEY WORDS: *Celestina*, magic cup, magic wreath, lost hawk, *Primaleón*.



Readers and Comedy in *Celestina*

Ivy A. Corfis
University of Wisconsin–Madison

As Jauss and Iser describe, readers are part of the literary endeavor, where their interpretative response to the work enters into «a dialectical process of production *and* reception» (Holub 57), with their horizon of expectations determined by individual experience, historical moment, social context, and understanding of the world and literature (Jauss 39).¹ Given the importance of the reader's response in the interpretation of texts, it is essential to distinguish between reading publics and their expectations. While the author may have an intended public in mind upon writing the work, they are only a subset of the possible/actual readers. The general readership may differ from the implied readers in social or historical context, and therefore their understanding of the text may differ from the author's intention or the implied reader's reception. The general reader may overlook encoded clues of form, genre, or meaning that the author embeds in his writing to guide its interpretation. Thus, text and readers together produce meaning, and reception theory places them squarely within the literary process. *Celestina* clearly bears witness to this in the creation of the *Comedia* and its revision as *Tragicomedia de Calisto de Melibea*.

The Prologue to the *Tragicomedia* offers insight into how the *Comedia* was approached and read. Since it is clear that the world is filled with conflict and strife, as Rojas describes, basing his reasoning on Petrarch, he then states that «no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad» (Rojas 200).² Some read the work for plot, to pass the time, not taking advantage of any particular value or meaning stemming from the story; while others enjoy the proverbs and pleasing sayings without applying the wis-

1.— I would like to thank Professors Joseph T. Snow and Pablo Ancos for reading an earlier draft of this article. Responsibility for content is mine alone.

2.— On Petrarch in *Celestina*, see works by Deyermond 1961 and Russell (108–11). All quotations from *Celestina* are taken from Russell's edition; however, I do not reproduce his use of italics to indicate the *Tragicomedia* material added to the *Comedia*.

dom of those words to any particular good; while still others understand the work in a more fulsome manner, going beyond the story to see the work's goodness and truth and enjoy the comic moments yet remember the *sententiae* and proverbs within the dialogue to use later as appropriate (Rojas 201). Chartier describes the third type of reading, the more expansive understanding, as the «correct, profitable reading ... that grasps the text in its complex totality without reducing it to mere episodes of a plot or a collection of impersonal maxims»; this, for Chartier, «clearly indicates the central tension of every history of reading» (1989: 155).

It must be remembered that the author, too, was a reader, and what caught his attention and inspired him to continue the «papeles del antiguo autor» was precisely its «estilo elegante ... no sólo ser dulce en su principal ystoria o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían delectables fontezas de philosophía; de otr[a]s, agradables donayres; de otr[a]s, avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras ... la gran copia de sentencias entrexeridas» (Rojas 185).³ The author followed in the Antiguo Autor's footsteps and continued the sententious style in the *Comedia*.⁴

The readers' reaction to the *Comedia* brings to fore the old adage, «you can't please all the people all the time», something Juan Manuel showed his readers in the 14th-century *Conde Lucanor* (i.e., Exemplo II), but in *Celestina* the topos applies to the specific context of literary writing. In particular, two specific reactions to the *Comedia* caused the author to take up his pen and revisit the text.

Otros han litigado sobre el nombre, diziendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamasse tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llaméla 'tragicomedia'. Assí que, viendo estas conquistas, estos díssonos y varios juyzios, miré a donde la mayor parte acostava, y hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleyte destes amantes, sobre lo qual fuy muy importunado. De manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor y tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición. (Rojas 202–03)

3.— On Rojas as reader, see, for example, Snow 1995.

4.— On the topic of *sententiae* and proverbs in *Celestina*, see, among other studies, the work by Cantalapiedra (esp. vol. 3).

The author's response to the readers' reaction underscores the work's importance as a printed book. Only in the age of printing, with multiple copies available simultaneously, would readers so quickly be able to voice a collective response, and only in the age of printing would the author have the possibility to address the comments in a revision that will reach a wide audience in less than 2–3 years.⁵ There are questions regarding the author's response that we may never be able to answer conclusively. Did the author's act of revision stem from a desire to find favor and prestige among the reading public? Was the idea to revise the text the author's or the printer's, stemming from an economic desire to sell more copies?⁶ Was the person to make the changes the *Comedia* author or someone else? Recent studies by critics such as Di Camillo (2010), Canet (2007, 2008), and Cantalapiedra (vol. 1), working off previous arguments made by Stamm, Marciales, and Miguel Martínez (1996), among others, have revisited the question of who took up the pen and when (that is, at what stage of composition). For the purpose of this article, the «who/how many» is less important than the «why», and I will refer to «Rojas» as the author without entering into the thorny debate of who was the author of the *Comedia* or *Tragicomedia*. This study is more concerned with the readers and their reading than with the identity of the author(s).

The first question to be faced when considering the readers' reaction to the text is: who were the readers? In the paratextual matter, the author identifies for whom he is writing. In the title and subtitle to both the *Comedia* and *Tragicomedia*, we find:

Comedia de Calisto y Melibea: la qual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales y avisos muy necesarios *para mancebos*, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas. (Rojas 181, from *Comedia*, Toledo 1500; emphasis mine)

Tragicomedia de Calisto y Melibea: nuevamente revisata y emendada, con adición de los argumentos de cada un auto en principio. La qual, contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosofales

5.— Three years, that is, if we assume that readers began to react to the *Comedia* shortly after a publication date ca. 1499 and that the *Tragicomedia* then was printed ca. 1502.

6.— Di Camillo believes the rewriting of the *Comedia* «may be due more to early marketing strategies than to the literary aspirations of specific authors» (2010: 96). He states the same regarding the change in title (2005: 60). In a similar vein, speaking of the *Carta*, he maintains that «la *Carta* representa la primera innovación que impresores y libreros introducen para vender sus ediciones. Son ellos los que, siempre atentos a los cambios ideológicos y al gusto de los lectores, toman la iniciativa de hacer su producto más atractivo añadiendo, en competición con otros impresores, material que adorne cuantitativa y cualitativamente el texto de la obra» (2001: 118).

y avisos muy necesarios *para mancebos*, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas. (Rojas 181, from *Tragicomedia*, Valencia 1514; emphasis mine)

The *Comedia* further identifies the intended public in «El autor a un su amigo»:

me venía a la memoria, no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra por la muchedumbre de *galanes y enamorados mancebos* que posee, pero aun en particular *vuestra mesma persona*, cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto, y de él cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las cuales hallé esculpidas en estos papeles, no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas. (Rojas 184–85, emphasis mine)

The work states that it is written for the moral edification of young men and lovers, of whom the author's friend is one: that is, men of Rojas' own age, if we take him at his word that he wrote the *Comedia* during his vacation from university studies.⁷ These young men and friends would most likely be of a similar university class. Thus the readers whom the author has in mind—that is, the intended public—would be of a certain level of learning. However, there would seem to be a distance between the implied readers of *galanes y mancebos*, and the actual readership that raise objections to the *Comedia*. One of the readers' criticisms points to a concept key to understanding the difference between the intended and actual readers: that of comedy.

Many scholars have discussed the debt of *Celestina* to the humanistic comedies: e.g., Menéndez y Pelayo, Lida de Malkel (esp. 37–50), Casas Homs (151–65), Castro Guisasaola, Whinnom (1993), Fraker, and Russell (45–52). Canet Vallés studies *Celestina's* debt to humanistic comedy and proposes that the work circulated «originariamente manuscrita y con una extensión muy breve, al decir del «Autor a un su amigo», lo que equival-

7.— Again, for this discussion I am not entering into the debate of authorship and who wrote what. I am taking the text at its word and assuming the Carta was written by the author and not by another person. Regarding the intention of the work, Di Camillo noted that: «the stated objective is unmistakably that of a *Remedia amoris*» (2010: 141). The text as *remedia amoris* has also been studied by other critics, principally among them, Lacarra (2003). Canet Vallés links the reproach of love to Paulist philosophy, important in the period, which influences *Celestina's* condemnation of carnal acts (see, for example, Canet Vallés 2010). Di Camillo also discusses the Carta as similar to Piccolomini's letter to his teacher Sozzino, used to introduce the *Historia de duobus amantibus* (2010: 141). See Whinnom (1981) on Rojas' motivations for writing the *Comedia*.

dría aproximadamente a la primera cena o auto» (2008a: 85), perhaps as a complete work, and certainly reflecting the university environment and philosophical debates of the period (2007: 35). Di Camillo posits that the original *comedia* of the Antiguo Autor may have been a translation of a Latin work composed by someone intimately familiar with the texts and philosophic debates of the Italian Quattrocento—a proposition that, as Di Camillo himself notes, still lacks documentary evidence (2010: 133).⁸

In spite of the many theories surrounding the intention, circumstances, and identity of the Antiguo Autor, few critics would deny the importance and influence of the Latin humanistic comedies on the Papeles and *Comedia*.⁹ Yet the absence of a «final feliz» in the Castilian work has been an argument against the *Comedia* as «comedy», a reaction expressed by Rojas' early readers. Nonetheless, Fraker has shown that the definitions of «comedy» did not always mean «happy ever after» (26–31, 47–49); and, moreover, it has been documented that decorum and a moral lesson are fundamental attributes of comedy, both in the works of Terence, as Fraker states, and in the later humanistic texts (Canet Vallés 1993: 20–26), thus making *Celestina* «rogue only in that it is written in a vernacular» (Fraker 23).

As Fraker reminds us, not all the humanistic comedies had an overtly happy ending: chief among these being *Paulus* and *Philogenia*. In Vergerio's *Paulus* (ca. 1390), the malevolent servant Herotes encourages his young master's decadent and self-indulgent lifestyle. The young student Paulus, who is easily manipulated, falls victim to Herotes' wiles and squanders his life and money on hedonistic pursuits. In the end, Herotes shows that he will continue to take advantage of Paulus' lack of self-responsibility and always dupe his masters and lead them to ruin. No true «happy-ever-after» concludes the work, only a cycle of vice, moral decadence, and abused women.

Ugolino Pisani's *Philogenia and Epiphebus* (1437–38) also shows an unhappy seduction, where a young woman runs away from her father's house to follow her lover Epiphebus. Her father, Calisto, takes a rather objective, distanced stance regarding his daughter's flight and does not wish to cause open scandal by searching for her. However, her absence is soon noticed, and Epiphebus shifts her from one male friend's house to

8.— Di Camillo dates the composition of the text that inspired the *Comedia* from the 1490s (2010: 144).

9.— It should be mentioned that Di Camillo does not accept the linkage between *Celestina* and humanistic comedy: «De los muchos problemas serios que plantea la identificación de la obra con la comedia humanística, el más obvio y el que lleva implícito repercusiones específicas con respecto a la autoría de la obra es la ausencia total de una tradición de comedias neolatinas o humanísticas en la Castilla del siglo xv y en España en general» (2005: 66). On the other hand, Canet Vallés, disagreeing with Di Camillo, shows the coincidence between *Celestina* and humanistic comedies like *Poliscena* (2007: 35–36; 2008b) as well as *Poliodorus* (2008b).

another, to avoid her being found by the authorities. As the young woman is passed from man to man, each new host takes his pleasure with her, and she supposedly accepts being scurried away to new locations all for love of Epiphebus. It is also clear, in the end, that the young woman's initiation into the world of sexual pleasure has not been repulsive to her. While confessing her sins to the priest Prodigius, she says: «I was seduced by clever flattery and abducted from my home, wretch that I am; I was naïve, as all of us young girls are. That's why I had to service the lust of so many men». Prodigius then explains: «This, then, is no sin. For any action to be called virtuous or vicious, it has to be voluntary. So if it wasn't your own will but necessity that forced on you this shameful act, I say that you are innocent». To which she replies in an aside: «Well, thank God I was always able to satisfy my passion without doing anything wrong!» (Pisani 257, 259).

The end, however, is far from happy. The young woman is married off to a country bumpkin, to spend her days as a farmer's wife, debased in social and economic status, but accepting the situation because her lover Epiphebus has promised to visit her as often as possible. It is clear, of course, that the young man has no intention of following through on the promise and comments to a friend at the end of the work that since this has been such a successful tryst and he has come out of the affair free from any obligation to the young woman, who is now successfully married off, that this is a model for future amorous adventures, and that perhaps such repeated scenarios even might prove economically lucrative. There is no happy ending for the young woman, exiled to the country and separated from her lover, with Epiphebus ready to deceive other women in a similar manner.

It is not known if the humanistic comedies provided inspiration for the *Comedia's* ending, but, as Fraker suggests, that the work ends sadly does not alienate it from the definition of comedy. It is through the concept of decorum that Terence and the humanistic comedies portray the unhappiness of foolish people as comic, since either they bring about their own ruin or their death is viewed as unimportant or deserved. It is through such a moral framework that Morón Arroyo views *Celestina*: «[T]he characters bring about their own downfall as a result of their sin ... In this way, the didactic intention is linked to the generic condition of the text as comedy» (12).

Lawrance takes a slightly different stance on the matter. He sees the principals of comic decorum present in the work of the Antiguo Autor, where the first act represents «fictional stories about mediocre characters with trivial or happy endings», as Donatus describes (1993: 85); but given «the unprecedented twist given to the play by the sombre genius of Fernando de Rojas», the idea of comic decorum does not seem to apply to Rojas' work, where something darker evolves (Lawrance 1993: 86).

Lawrance discusses how even the title *Tragicomedia* was an ironic touch on Rojas' part:

his newly-coined generic term did the opposite of what it appears to do: it granted the point about tragedy, but highlighted the retention of comic element. Faced with the argument that the 'trágico fin' demanded a change from *comedia* to *tragedia*, Rojas demurred and insisted instead on inventing a term (in itself grotesque and comic) which indicated that the play was not a tragedy, but a burlesque tragedy; or, as we might say today, a black comedy. (1993: 87)

Lawrance masterfully shows how Rojas continued to stress comic elements in his work, but in a new way: going beyond comedic decorum in the «tragicomedy» to create something totally different. Rojas, as Lawrance shows, prepares the reader for the tragic ending from the beginning through the *Argumento* and preliminary matter, anticipating the laughter as well as deaths in a dark comedy that does not surprise the reader in the end (1993: esp. 90–92 for conclusions). Lawrance's insights into the title and Rojas' art does not negate the humanistic comedies' influence on the work. That *Celestina* is of a piece with comedy, in the tradition of humanistic comedy, is documented, but the darkness is different and important.

With the discovery of the Palacio manuscript (MP), we have a glimpse into the *Comedia*'s early form prior to the first-known printing (Faulhaber, Botta, Lobera Serrano, Canet Vallés [2011], Conde). As Botta and Michael point out, with the presence of two hands in MP, it is unlikely that the fragment represents Rojas' autograph text. Setting that point aside, Conde summarizes that to date MP has been defined in various ways: as the Papeles del Antiguo Autor with revisions by Rojas in his own hand (Faulhaber 1991); Rojas' own work (Garcia); or a manifestation of an early stage of the *Comedia* tradition (Botta 1993; Lobera Serrano). In practical terms, «en uno y otro caso nos hallamos ante un testimonio de la mayor importancia por transmitirnos por vez primera noticias relativas al estado textual de los primeros estadios de vida de la *Celestina*» (Conde 184–85). The variants of MP, viewed against the printed texts, reflect an earlier draft of the first act, which would be reworked in the printed *Comedia*; and, although we may never know for sure, the reading and reception of the *Comedia* manuscript tradition may have played a part in shaping the work that comes down to us through printed editions today.¹⁰

10.— Again what constituted the manuscript tradition and if a manuscript version of the 16-act *Comedia* circulated is unknown. However, it seems unlikely that no manuscript existed and circulated amongst the author's circle of friends prior to printing; but, again, that is my supposition and at present we do not know.

Severin has posited that MP may have been a draft circulated by Rojas amongst his friends (201–05). The original work by Rojas that expanded the Papeles of the Antiguo Autor was destined, thus, for a community of Rojas' Salamanca peers, who, through their university training and experience, would have recognized its debt to the humanistic comedy. When the work was printed and fell in the hands of a wider reading public, things became more complicated. Rojas, in his prologue, casts the blame for the textual ambiguities at the readers' feet and underscores the didactic intent of the work (Rojas 201, 202–03, cited above; Severin 201). Severin concludes:

it is fairly certain that after his two weeks of vacation, Rojas would have had a draft of the text to show to his student friends at Salamanca, making it possible that everyone might suggest how to improve especially the first act, and that they might help make the changes, as María Rosa Lida suggested many years ago. Perhaps the Palace manuscript is a testimony to that process of revision of a text which circulated in various manuscript versions among the Salamanca students before finally being prepared for print some time later ... Rojas is an author who is aware of his multiple functions as author of his own text, reviser and editor of another's text, and finally as rewriter of his own text. (205)

However, we have no definitive, concrete information as to who the readers were or how they reacted to MP or other manuscript(s) that might have impacted the printed version. We do know that the title *Comedia*, according to the author, was given to the original work by the Antiguo Autor, and the changes between MP and printed witnesses would suggest that the title «Comedia» did not pose a concern to the manuscript readers at that point. The use of «comedia» remained in the title. The concern was raised later, it would seem, with the spread of the printed text.¹¹ This would suggest that the circle of friends, peers, or students reading the manuscript(s) was different from those reading the printed work. Canet Vallés understands the manuscript *comedia* of the Antiguo Autor as intended for a university audience (2008a: 104; 2010: 70). The same could be posited for the manuscript tradition of its continuation, whose intended readers were within the academic sphere —perhaps Rojas' university acquaintances and colleagues, as Severin suggests; the *galanes* whom Rojas mentions in «El autor a un su amigo». These readers' expectations included Donatus' definition of Terentian comedy and were perhaps more ac-

11.— Again, this presumes that a manuscript of the 16-act version circulated. If not, and only the first act or an extended first with «final feliz» circulated, then the readers never saw a version of the *Comedia*, as we know it, in manuscript.

cepting of «less-than-happy endings», given their acquaintance with Roman and humanistic comedies. They perhaps had a better appreciation of Rojas' generic maneuvering from the comedy of the *Papeles* to the *Comedia*. These readers understood comedy more broadly than did the later readership that thought in terms of «happy» and «sad».¹²

As Lawrance has indicated, Rojas knew from the start that he was creating something different: «Rojas was fully conscious of what he was doing long before tragicomedy became the dominant mode of literature» (1993: 92). The *Comedia* itself was already combining «dark undertones» (Lawrance 1993: 89) of which the reader was alerted with the «opening admonitions about 'trágico fin'» (Lawrance 1993: 89). Yet Rojas saw the work as a comedy with a tragic tone rather than a tragedy with comic elements, as witnessed by the title *Tragicomedia* rather than «comitragedy» (Lawrance 1993: 87). However readers of the printed *Comedia* focused on the tragic and did not seem to understand the title as Rojas intended it to be «read»: that is, as «in itself grotesque and comic» (Lawrance 1993: 87). Nor did they seem to note the irony of the changes or how Rojas may have had the last laugh, since the author did not make the work «tragic», either in content or title, but rather insisted on the comic (Lawrance 1993: 87).

As suggested above, prior to the work's publication, in manuscript form, the title did not seem to be a concern. The problem arises with the printed book. A dual readership, one of a manuscript tradition and another of printed texts, follows a description of early readers put forth by Chartier:

La imprenta sustituyó a las audiencias separadas y especializadas de la edad del manuscrito por un nuevo público, en el cual se mezclaban los estamentos, edades y sexos ... Al crear un nuevo público, gracias a la circulación de los textos en todos los estamentos sociales, los pliegos sueltos contribuyeron a la construcción de la di-

12.— It is important to note that Canet Vallés (2007) has proposed that the printed *Comedia* was destined for an academic audience and used, at some point, as a university text. If he is correct in that assumption, then the intended readers were, without doubt, of a certain level of learning. However, if the text was read mainly by university students, that calls into question who criticized the comedic form. Canet Vallés believes that «[l]a justificación de Rojas para alargar la obra a causa de la presión de los lectores para gozar más de los 'deleites destes amantes', no es ni más ni menos que la interrelación entre el autor y el lector de su época en un ambiente universitario, porque no ser así no se explicaría el cambio genérico que implica la modificación del título de *comedia* a *tragcomedia*» (2008b: 37). Canet Vallés sees the change in the humanistic comedy in Salamanca from a «simple ejercicio escolar a una nueva fórmula literaria liderada por ciertos profesores (me refiero a los que cuestionaban la enseñanza tardía medieval) y el estudiantazgo, escogiendo los esquemas básicos de la comedia humanística pero modificándolos sustancialmente» (2008b: 38). Lawrence (1993), cited above, also believed Rojas knew he was creating something very new. Yet, that the complaint about the title came from university readers would mean that they did not accept/understand the ideas of comedic decorum outlined by Donatus or as incorporated in the humanistic comedies. That the concern sprang from more lay readers, not Rojas' academic circle, would seem more likely.

visión entre el «vulgo» y el «discreto lector». ¹³ ... Entre 1480 y 1680, la construcción de la nueva figura del lector se remitió a una paradoja. Los lectores letrados y doctos, que acogieron las nuevas obras y las nuevas técnicas intelectuales, siguieron fieles a los objetos manuscritos y las prácticas de la oralidad. Al revés, fueron los lectores «populares», que no pertenecían al mundo de los humanistas y que participaban plenamente en una cultura tradicional oral, visual y gestual, a quienes las innovaciones editoriales constituyeron como un nuevo público de lo impreso. (2003: 148–49)

Rojas himself recognized the diversity among his readers. He states that those who express concern over the printed *Comedia* «[da] cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad» (Rojas 200); and, as cited above, Rojas acknowledged that different readers make different use of the text through different types of reading. Chartier reiterates that in *Celestina*: «Abilities and expectations are ... differentiated according to the highly distinct uses readers make of the same text» (1989: 155).

Lawrance and Chevalier have described readers and readerships in the late 14th through 15th (Lawrance 1985) and into the 16th centuries (Chevalier), and it would seem that the impact of lay literacy clearly played its part in reading the *Comedia*. Chevalier states that: «en la lista de los compradores del libro existe cierto equilibrio entre caballeros cultos y lectores doctos, el mismo equilibrio que hemos observado en el público de la épica» (141), which would indicate a wider sector of the reading public than that of university students and academics. Chevalier discusses how the 16th- and 17th-century writers who mention *Celestina* focus mainly on the character of the bawd and the morality of the literary work—or its lack thereof (162–66). In the first 100 years of *Celestina*'s publication, the range of readers represents a varied social class.

Severin also comments on Rojas' readers:

some of the ambiguities of Rojas' letter and prologue can be explained by the change of readership. He may well be aware that the text is incendiary if not to say obscene; he commends the didactic aspect to the general reader. When he sees just how ambiguous the text is and how no one can agree about what it means he is frankly appalled. On the one hand he ups the obscenity quotient in his additions to the text, but on the other he has to escape dangerous criticism. A palpable hit was a mixed blessing for a *converso* in early sixteenth-century

13.— With regard to the *pliegos*, Chartier cites the work by Infantes (1992).

Spain. Rojas could not resist the urge to capitalize on his success, but he took the opportunity to blame the ambiguities of his text on the multifold readers with their many backgrounds and reactions. (200–01)

The Prologue's emphasis on proper reading distances the work from the superficial, licentious interpretation that some readers may take from their reading.

In the readers' reaction to the work, the literary model of the original *Papeles* and the *Comedia* becomes crucial. Beyond the *Comedia's* use of character names found in Terentian and humanistic comedies (Pármeno, Calisto, etc.), which bespeak a common lore, the idea of comedy as presenting ordinary people and events (e.g., a world of young lovers and servants and even at times go-betweens) link the Castilian text to comedic form in content as well as rhetoric, as Fraker has discussed (17–66). For those versed in the university curriculum, who knew the comedies, the *Comedia's* characters, content, and ending would not have caused any serious concern. The author was constructing a comedy, which he assumed the implied readers, most likely an academic group, would read in the manner in which he intended. It would seem the manuscript readers responded to the text in such a way, since at that stage no change in the title occurred. The general reading public of the printed *Comedia*, or at least those who expressed concern, seem unaware of the definition of comedy and did not recognize the embedded structures that would have clued them to read the work as «comedic»: structures such as an ordinary world of ordinary characters, dialogue, asides, and a moral message. As Di Camillo concludes with regard to the printed text's readership: «la ingenuidad de su juicio crítico parece indicar un conocimiento dramático, adquirido, posiblemente, a través de muy pocas e inciertas lecturas o simplemente de oídas» (2005: 61). They understand comedic form in a less academic and more second-hand manner, which required a happy ending. Di Camillo also maintains that the readers are «grupos de distinta orientación cultural. Carente de modelos dramáticos análogos a los que dieron forma a *La Celestina*, el lector español ... asoció la obra con el género literario que mejor conocía, ... leyendo la comedia como si fuera efectivamente una novela» (2005: 65). The expectations of the early 16th-century reading public perhaps interpreted the text through the lens of popular farce and focused more on plot, as if they were reading a romance rather than a dramatic text; and their understanding was certainly far removed from that of Roman and humanistic comedies known to university circles.¹⁴ Chartier's (2003) description of manuscript and print-

14.— While I agree with Canet Vallés that the humanistic comedy was known and important in the formulation of *Celestina*, and thus disagree slightly with Di Camillo on that point, I believe Di Camillo's remarks on the readership are important. These readers were not familiar

ed-text readerships, mentioned above, underscores the difference in expectations found between various readers of the *Comedia*. The academic peers that Rojas originally envisioned as his implied readers turned into a larger general public that read the text with different abilities and expectations (Chartier 1989: 155). With the printed text accessible to a greater lay reading public, the author seems to lose control of the work, not just to the printers with their «punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía—una cosa bien escusada según lo que los antiguos scriptores usaron» (201–02) but also to the readers. The general readers of the printed text did not recognize the humanistic form begun by the Antiguo Autor and continued by Rojas and could not understand how the work could be comic. Rojas addressed the complaint—either of his own volition or of the printers’—adjusting the title, as well as adding more acts to extend the plot.

The addition of more material is also a fascinating aspect of Rojas’ creation of the *Tragicomedia*. The author tells us that the readers wished to have more content centered on the lovers (Rojas 202–03). The desire for more information on the affair may simply reflect the portion of the plot that most appealed to the audience, or a desire for more information to make Melibea’s suicide more believable after the night of love. Palafox speaks to some of these matters, especially with regard to Melibea and Calisto. As she points out, and as will be underscored below, the author responded not so much by prolonging the love interest as by rewriting the plot to encompass a variety of new thematic threads: material that was not essential to the reader’s request to extend the «deleyte», which the author says he does «contra mi voluntad» (Rojas 203).¹⁵

When we examine what was added in the five additional acts, there is only one new episode between the two lovers in Act 19. While this is an important love scene and has more erotic elements than in Act 14 and adds a courtly air, opening with *cancionero* love songs, the amatory interest does not represent a majority of the material in Acts 14–19. By the end of the 21-act work, although the lovers have been together for a month, we do not see too much more of their «deleyte». We do, however, have more insight into Calisto through his soliloquy in Act 14,

with humanistic comedy or the academic forms of comedy and therefore their reaction points to them as non-academic readers who focus more on plot and expect a happy-ever-after ending. Di Camillo’s observation regarding MP is also intriguing: that its very initial word «comiença» may suggest a type of farce (2010: 131n71), thus underscoring comedic aspects.

15.— Palafox cites Miguel Martínez (2000: 33) and Stamm (26, 175) as well as other critics who have noted that the additional acts do not necessarily provide more of the love affair that the readers wanted. Rather what is added in the extended time are circumstances pertaining to and surrounding the affair (Palafox 211n4). Palafox shows how the added material provides more information regarding Celestina since, after her death, the characters speak about her and her role in Calisto and Melibea’s love. There is also more insight into Calisto and Melibea through their speeches and dialogue in the added acts.

which in addition to his speech from the *Comedia* in Act 13, provides more depth to his character. We also understand more of Melibea's view of love and marriage through her speech in Act 16. Then there is the added intrigue of the two prostitutes Areúsa and Elicia, especially Areúsa who seeks revenge against the young lovers.¹⁶ Yet, overall, it could be said that Rojas did not truly address the readers' request for more information about Calisto and Melibea's love affair. What he principally did was change the cause of Calisto's death from an arbitrary fall (clumsily falling off the ladder) to a death brought about by the prostitutes' vengeful plotting. It is interesting that even a 19th-century bibliographer noted that, in his opinion as reader, the added material lent little to the work, and Bernard Quaritch comments that the *Comedia*, «[the author's] first labour was the best», and «differences of a minor kind, here and there, between the first edition and those that followed, are so numerous that it ought to be reprinted» (*Bibliotheca Hispana. Catalogue of Books in Castilian, Catalan, Portuguese or otherwise of Spanish Interest* [London 1895], 31–32, cited in Di Camillo 2005: 249–50n17).¹⁷ What is interesting in Quaritch's reading of the added acts is that he believes them to be added «not for the better, and protracted the end unnecessarily» (Di Camillo 2005: 250n17). Quaritch is, in effect, one of the «nuevos detractores a la nueva adición» to whom the Prologue alludes (Rojas 203).¹⁸

If we accept that the Prologue is written by the author and we take him at his word that he adds material to the *Comedia* in reaction to the readers' concerns, and that the material, in addition to interpolations, is the *Tratado de Centurio*, it is notable that the added acts do not seem to center on the readers' wishes that «se alargasse en el processo de su deleyte destes amantes» (Rojas 202–03). Rather the acts provide Rojas the oppor-

16.– See Parrilla on the creation of Areúsa from a mere mention by the Antiguo Autor in Act 1 to her presence, beauty, and strong independence in the *Comedia*, and her role in Calisto's death in the *Tragicomedia*, all of which, in the end, stems from her portrayal in Act 1 and the re-reading and re-writing of the *Comedia*. See also Snow (2005) on how Areúsa's words in Acts 15 and 17 provide additional insights into her character, especially as portrayed in Act 7.

17.– In his description of the 1499(?) edition, Quaritch, in *Bibliotheca Hispana* (1895), compares the *Comedia* to the *Tragicomedia*: «Calisto goes home safe, soliloquises half remorsefully, and sleeps. New characters are introduced in the substituted fifteenth act, a scheme of vengeance upon Calisto is prepared by the daughter [sic] and friends of *Celestina* (who had been murdered by her associates in the intrigue); in the sixteenth, there are projects of a marriage for Melibea by her parents; in the seventeenth and eighteenth the vulgar plot is strengthened; in the nineteenth, Calisto is again in Melibea's garden, and the scene of love is repeated more voluptuously than before, as though the author had forgotten the events of the fourteenth act. Then Calisto hears his servants attacked by the bravos, rushes to the wall, falls from the rope-ladder [sic], and is killed. Finally the twentieth and twenty-first acts contain the same matter as the fifteenth and sixteenth of the original edition» (quoted in De Camillo 2005: 250n17).

18.– I am grateful to Professor Joseph Snow for bringing to my attention Quaritch's role as one of the new readers mentioned in the Prologue.

tunity to create a tale with more intrigue and deeper, darker motivations on the part of the secondary characters. True, it also provides further development of principal characters, as mentioned above, but more than anything, it brings to fore secondary characters. There is the appearance of Sosia, who is only mentioned briefly in Act 2, then appears in Act 13 after the death of Sempronio and Pármeno, and becomes pivotal in the *Tragicomedia* as part of Areúsa's plot to seek revenge against Calisto and Melibea. There is Pleberio and Alisa, hardly seen previously, discussing Melibea's possible marriage in Act 16. Tristán, who only appears in Act 13 after Sempronio's and Pármeno's death in the *Comedia* and reappears in Act 19 of the *Tragicomedia*. Then, new secondary characters emerge; e.g., Centurio and the silent, and mostly invisible, Traso.¹⁹

What is also interesting is that the one character that would become part of the title, Celestina, is not part of the Gran Adición, except in reminiscences of the past. After the deaths in Act 12, the *Comedia* leaves that action fairly much at a close. The fact that Rojas adds the new material after the deaths is striking. He could have added additional love scenes directly after Scene 8 of Act 12, after Calisto's interview with Melibea at her garden gate at midnight. The author could have made the original first night the last night, not the last the first, and in that way increase Celestina's role in the *Tragicomedia*, but he did not. As it stands, while the interpolations and added acts contribute to Celestina's characterization, as Palafox indicates (212–14), in the main the *Tratado de Centurio* focuses on the lovers and, more importantly, highlights the minor players. With the primary exception of the love scene in Act 19, the additional action shifts to the secondary characters or creates new secondary characters.

So although the readers «querían que se alargasse en el processo de su deleyte destes amantes» (Rojas 202–03), the author responds to the request but does not fulfill it *per se*. The *Tratado de Centurio*, with the accentuated role of the prostitutes and their revenge, constructs a clear moral lesson against the «locos enamorados» who become entangled in the «engaños de las alcahuetas» and «malos y lisonjeros sirvientes» (Rojas 205). Noble courtly lovers die as a direct result of their connection with the lower social class, and they fall because of their lack of reason and good judgment and their self-absorption. In the *Tragicomedia*, more than in the *Comedia*, Calisto's association with Celestina and her cohorts brings the young lover to his inevitable death.²⁰

19.— On invisible characters, see Deyermond 1997 (on Traso, see pages 25–26 of Deyermond's article).

20.— Lacarra remarks on the increasing importance of the world of prostitution in the *Tragicomedia* and the interpolations, accentuating the prostitutes as well Celestina and Claudina's world and the judge's debt to Calisto and his family (1993: 47–50). Whinnom (1981) includes remarks on Rojas' possible critique of the noble class.

On the one hand, then, the author loses control of the text and is forced to add material that he says he does not wish to add (and which at least one 19th-century reader does not consider an improvement); on the other, upon revising the work, the author takes the opportunity to rewrite it in ways that the readers do not explicitly envision. The question is, then, what does the additional material (Melibea's anti-marriage speech, Calisto's soliloquy, the prostitute's plot, etc.) add to the work? There is no single answer, and as Palafox has suggested, the new acts provide additional insights into both principal and secondary characters; but one clear result is that the two lovers, even more than in the *Comedia*, create their own fall (both literal and figural). Melibea's rejection of marriage on the basis of chivalric, courtly ideals; Calisto's lack of reason in his discourse in Act 14; all highlight morally destructive choices. Ironically, if we look at the academic definition of comedy, with ordinary characters in an ordinary world providing a moral reading, the additions in the *Tragicomedia* make the text even less tragic and more comedic. Centurio himself represents a typical Terentian figure, and the lovers' deaths are more clearly the result of their own ill-thought actions and, thus, carry moral overtones. All this brings us back to comedy and decorum. As Canet Vallés reminds us in his discussion of humanistic comedy vis-à-vis the Papeles del Antiguo Autor and *Celestina*'s manuscript tradition (2007: 35–36), the first act may have been close to a complete work. Humanistic comedies such as *Poliscena* end very quickly after «boy gets girl». There is not much «alargarse el proceso de deleyte» in the humanistic works, which may be one of the reasons the author was «importunado» upon having to extend it. It was not part of the model he had in mind when he continued the Papeles or extended the *Comedia* to the *Tragicomedia*.

Palafox alludes to the idea of comedy at the end of her study: «la concesión que hizo a sus lectores se tradujo en una ampliación de la parte relativa al 'plazer', es decir, de lo que más bien podría considerarse su elemento 'cómico'» (224). She concludes that: «una de las funciones principales de los actos y párrafos añadidos a las versiones de veintiún actos es la de dar más sentido al final trágico de la historia» (224); but more than just adding «plazer», which falls within the realm of the comic, and making the final deaths more believable, the additional acts underscore how the characters, through their own choices, bring about their own demise. There is no arbitrary attack of fortune or undeserved, untimely death. The prostitutes' plotting; Melibea's embracing love without marriage; Pleberio and Alisa's ironic thoughts of marrying Melibea when it is too late; all of these new threads to the plot highlight the characters' choices that lead them into blind inaction (in the case of Pleberio and Alisa), contact with a world of bawds and thugs (in the case of Calisto), or

illicit desire (Calisto and Melibea), all of which will bring them to a sad, but not tragic, end.²¹

While the author changed the title to *Tragicomedia* to appease the readers, he in fact maintained the work as he originally envisioned it as a comedy; and central to it all are Calisto and Melibea, whose fall takes on greater moral dimensions in the 21-act *Tragicomedia*. Although the character of Celestina becomes associated with the title, which as Lawrence indicates may have been an accident of printing, and yet another testament to how printing participated in the creation of *Celestina* as we know it today; and while her name does become part of the Spanish title with the ca. 1518–20 edition, *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, the author christened his text, as he himself says, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.²² The work was about the young couple, as the title and focus of the added material bears out. The author's nod to the readers' reaction, changing the title to *Tragicomedia*, did not mean that the author accepted the readers' criticisms. Ironically, in the end, the work's comedic form only grew stronger, focused on Calisto and Melibea as well as the prostitutes, in the *Tragicomedia*. The author reacted to his changing readership but stayed true to his original form.

21.– In the last note to the last paragraph of her study, Palafox suggests how the added material explains and points toward the deaths: «Esta idea de entender los actos añadidos como una preparación del desenlace (y en especial de la muerte de Melibea) explicaría el hecho de que en ellos proliferen también los anuncios proféticos de lo que será el final de la obra» (225n18). Palafox cites the work of Shipley, among others, for this conclusion.

22.– See again on the matter of the title Lawrence 1993: 79–82.

Works cited

- Actas del Simposio Internacional 1502–2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18–19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*. (2007). Ed. Juan Carlos Conde. Spanish Series 137. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- BOTTA, Patrizia. (1993). «La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales». *Boletín de la Real Academia Española* 73: 25–50.
- . (1997). «El texto en movimiento (De la *Celestina* de Palacio a la *Celestina* posterior)». In *Cinco siglos de Celestina*. 135–59.
- . (2007). «El paso de la Comedia a la Tragicomedia». In *Actas del Simposio Internacional 1502–2002*. 91–113.
- CANET VALLÉS, José Luis, ed. (1993). *De la comedia humanística al teatro representable*. Col·lecció Oberta. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI. UNED. Sevilla: U de Sevilla; Valencia: U de València. 11–89.
- . (2007). «*Celestina*: 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?» *Celestinesca* 31: 23–58.
- . (2008a). «La *Celestina* en la 'contienda' intelectual y universitaria de principios del s. XVI». *Celestinesca* 32: 85–107.
- . (2008b). «Género y dramaturgia en la *Celestina*». *Theatralia. Revista de poética del teatro*. 10: La dramaturgia de «La *Celestina*». Eds. José María Ruano de la Haza y Jesús G. Maestro. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo. 27–42.
- . (2010). «La *Celestina* y el paulinismo». In «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». 69–90.
- , ed. (2011). *Comedia de Calisto Melibea*. Textos Parnaseo 14. Valencia: U de València.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, ed. (2000). Anónimo/Fernando de Rojas. *Tragicomedia de Calisto y Melibea. V centenario: 1499–1999*. 3 vols. Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas 104. Kassel: Reichenberger.
- CASAS HOMES, José María, ed. (1953). J. de Vallata. *Poliodoros. Comedia humanística desconocida*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Nicolás Antonio». 5–170.
- CASTRO GUIASOLA, F. (1973). *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*. *Revista de Filología Española Anejo* 5. Rpt. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- «*La Celestina*» 1499–1999. *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina»*. New York, November 17–19, 1999. (2005). Eds. Ottavio Di Camillo and John

- O'Neill. Spanish Series 133. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- CHARTIER, Roger. (1989). «Texts, Printing, Readings». In *The New Cultural History*. Ed. Lynn Hunt. Studies on the History of Society and Culture. Berkeley: U of California P. 154–75.
- . (2003). «El concepto de lector moderno». In *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472–1914*. Eds. Víctor Infantes et al. Biblioteca del Libro. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 142–49.
- CHEVALIER, Maxime. (1976). «*La Celestina* según sus lectores». In *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner. 138–66.
- Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*. (1997). Eds. Rafael Beltrán and José Luis Canet. Valencia: U de València.
- CONDE, Juan Carlos. (1997). «El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y la *Celestina*: balance y estado de la cuestión». In *Cinco siglos de «Celestina»*. 161–85.
- «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. (2010). Ed. Devid Paoletti. Vol. 1: Estudios celestinescos. Spanish Series 144. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- DEYERMOND, A.D. (1961). *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*. Oxford Modern Languages and Literature Monographs. Oxford: Oxford UP.
- . (1997). «How Many Sisters Had Celestina? The Function of the Invisible Characters». *Celestinesca* 21.1–2: 15–29.
- DI CAMILLO, Ottavio. (2001). «La péñola, la imprenta y la doladera. Tres formas de cultura humanística en la Carta ‘El autor a un su amigo’ de *La Celestina*». In *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*. Eds. Isabel Lozano-Renieblas and Juan Carlos Mercado. Madrid: Castalia. 111–26.
- . (2005). «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar». In «*La Celestina*» 1499–1999. 53–74.
- . (2010). «When and Where Was the First Act of *La Celestina* Composed? A Reconsideration». In «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». 91–157.
- FAULHABER, Charles B. (1990). «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520». *Celestinesca* 14.2: 3–39.
- . (1991). «*Celestina* de Palacio: Rojas’s Holograph Manuscript?». *Celestinesca* 15.1: 3–52.
- FRAKER, Charles F. (1990). «*Celestina*»: *Genre and Rhetoric*. Colección Tamesis, Serie A, Monografías 138. London: Tamesis.
- GARCIA, Michel. (1994). «Consideraciones sobre *Celestina* de Palacio». *Celestinesca* 18.1: 3–16.
- HOLUB, Robert C. (1984). *Reception Theory: A Critical Introduction*. New Accents. London and New York: Methuen.

- INFANTES, Víctor. (1992). «Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482–1600)». In *En el Siglo de Oro. Estudios y textos de literatura áurea*. Scripta Humanistica 88. Potomac, MD: Scripta Humanistica. 47–58.
- ISER, Wolfgang. (1974). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- . (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- JAUSS, Hans Robert. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans. Timothy Bahti. Intro. Paul de Man. *Theory and History of Literature* 2. Minneapolis: U of Minnesota P.
- LACARRA LANZ, Eukene. (1993). «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo xv y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas». In *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary*. Eds. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies. 33–78.
- . (2003). «*Ars amandi*» vs. «*Reprobatio amoris*». *Fernando de Rojas y «La Celestina»*. Biblioteca Crítica de las Literaturas Luso-Hispánicas 4. Problemas Históricos y Estética. Madrid: Ediciones del Orto, U de Minnesota.
- LAWRANCE, J. N. H. (1985). «The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile». *Bulletin of Hispanic Studies* 62.1: 79–94.
- . (1993). «On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*». In *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain. Studies presented to P. E. Russell on his eightieth birthday*. Eds. Alan Deyermond and Jeremy Lawrance. Llan-grannog: Dolphin. 79–92.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. (1962). *La originalidad artística de «La Celestina»*. Teoría e investigación. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- LOBERA SERRANO, Francisco J. (1993). «El Manuscrito 1.520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*». *Boletín de la Real Academia Española* 73: 51–67.
- MANUEL, Juan. (1971). *El Conde Lucanor o Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio*. Ed. José Manuel Blecua. Clásicos Castalia 9. 1969. Madrid: Castalia.
- MARCIALES, Miguel, ed. (1985). Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Prepared by Brian Dutton and Joseph T. Snow. Vol. 1. Illinois Medieval Monographs 1. Urbana and Chicago: U of Illinois P.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. (1943). *Orígenes de la novela*. Vol. 3. Madrid-Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas [Aldus].
- MICHAEL, Ian. (1991). «*La Celestina* de Palacio: el redescubrimiento del MS. II-1520 (sign. ant. 2.A.4) y su procedencia segoviana». *Revista de Literatura Medieval* 3: 149–61.

- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. (1996). «*La Celestina*» de Rojas. Biblioteca románica hispánica. Estudios y ensayos 398. Madrid: Gredos.
- . (2000). «Melíbea en amores: vida y literatura. 'Faltándome Calisto, me falte la vida'». In *El mundo como contienda: estudios sobre «La Celestina»*. Ed. Pilar Carrasco. *Analecta Malacitana*. Anejo 31 de la *Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*. Málaga: U de Málaga. 29–66.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco. (1994). «*Celestina* and Castilian Humanism at the End of the Fifteenth Century». *Occasional Papers* 3. Center for Medieval & Early Renaissance Studies. Binghamton, NY: Medieval & Renaissance Texts & Studies.
- PALAFOX, Eloísa. (2007). «El 'nuevo' mundo sin *Celestina*: reflexiones en torno a la ética y la estética de los actos añadidos». In *Actas del Simposio Internacional 1502–2002*. 209–25.
- PARRILLA, Carmen. (1999). «Leyendo a Areúsa». *Ínsula* 633 (Sept): 18–19.
- PISANI, Ugolino. (2005). *Philogenia and Epiphebus*. Ed. and Trans. Gary R. Grund. *Humanist Comedies*. I Tatti Renaissance Library. Cambridge: Harvard UP. 170–283.
- ROJAS, Fernando de. (1991). *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melíbea*. Ed. Peter E. Russell. Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia.
- RUSSELL, Peter E., ed. (1991). Rojas. 11–178.
- SEVERIN, Dorothy Sherman. (2005). «*Celestina*'s Audience, from Manuscript to Print». In «*La Celestina*» 1499–1999. 197–205.
- Shipley, George A. (1973–74). «*Non erat hic locus*; the Disconcerted Reader in Melíbea's Garden». *Romance Philology* 27.3: 286–303.
- SNOW, Joseph T. (1993). «Fernando de Rojas as First Reader: Reader-Response Criticism and *Celestina*». In *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*. Eds. Mercedes Vaquero and Alan Deyermond. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995. 245–58.
- . (2005). «Lo teatral en *Celestina*: el caso de Areúsa». In «*La Celestina*» 1499–1999. 207–17.
- STAMM, James R. (1988). *La estructura de «La Celestina»*. *Una lectura analítica*. Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos 204. Salamanca: U de Salamanca.
- VERGERIO, Pier Paolo. (2005). *Paulus*. Ed. and Trans. Gary R. Grund. *Humanist Comedies*. I Tatti Renaissance Library. Cambridge: Harvard UP. 2–69.
- WHINNOM, Keith. (1981). «Interpreting *Celestina*. The Motives and the Personality of Fernando de Rojas». In *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*. Eds. F. W. Hodcroft et al. Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literatures. 53–68. Rpt. in *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected Essays*. Eds. Alan Deyermond et al. Exeter: U of Exeter P, 1994. 176–90.
- . (1993). «The Form of *Celestina*: Dramatic Antecedents». Ed. Alan Deyermond. *Celestinesca* 17.2: 129–46.

CORFIS, Ivy A., «Readers and Comedy in *Celestina*», *Celestinesca* 37 (2013), pp. 27-48.

RESUMEN

Este artículo investiga el papel de los lectores en la continuación de la *Comedia* a la *Tragicomedia*. Se analiza el género de comedia a base de varias preguntas: ¿quiénes eran los lectores?; ¿cómo reaccionó el autor a la crítica de los lectores de la *Comedia*?; y ¿qué impacto tenían los lectores en la *Tragicomedia*? La conclusión que propone el artículo es que no sólo la *Comedia* sino la *Tragicomedia* forman parte del género cómico, según las formulaciones de la comedia romana y la humanística.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, comedia humanística, lectores.

ABSTRACT

This article discusses the readers' role in the *Comedia*'s continuation as *Tragicomedia*, posing the questions: who were the readers?; how did the author react to the readers' response as he continued the *Comedia* as the *Tragicomedia*?; and what impact did the readers have on the work? Evidence would point not only to the *Comedia* but also the *Tragicomedia* as comedy, in the style of the late Roman and humanistic genre.

KEY WORDS: *Celestina*, humanistic comedy, readers.



La Celestina como emblema del exilio republicano en México: la versión de Álvaro Custodio

Juan Pablo Heras González
Universidad Complutense de Madrid

Álvaro Custodio (1912-1992) fue uno de los más importantes directores de escena que el exilio republicano de 1939 llevó a América. En su juventud (1932) formó parte de La Barraca, la célebre compañía universitaria que dirigió Federico García Lorca. Al finalizar la Guerra Civil, su militancia comunista, pronto abandonada, le llevó primero a Francia (1939-1940), República Dominicana (1940-1941) y Cuba (1941-1944), donde empezó a dirigir teatro. Pero fue durante su larga estancia en México (1944-1973), donde logró formar una de las compañías más sólidas del siglo xx entre las dedicadas al teatro clásico español. Llamada primero Teatro Español de México y luego Teatro Clásico de México, puso en escena con sonoro éxito de público y crítica numerosas obras del Siglo de Oro, además de textos de Lorca y algunos títulos contemporáneos españoles y mexicanos. La obra con la que se inició la trayectoria de la compañía en 1953 fue *La Celestina*, en versión del propio Álvaro Custodio. El montaje, símbolo del grupo, recorrería toda la república mexicana alcanzando el máximo reconocimiento, hasta que en 1960 se produjo un hecho insólito: la prohibición de su representación en el Distrito Federal, tras una rocambolesca acusación según la cual Custodio habría perpetrado una versión pornográfica, aunque en realidad fuera la misma que la crítica más conservadora había aplaudido los años anteriores. El veto a *La Celestina* de Custodio en México, tras el que se escondían indudables motivaciones personales, se alargó hasta 1968¹, cuando la recuperó con el respaldo de la Olimpiada cultural. Una vez terminado su exilio mexicano, Custodio llegó a montar otra vez *La Celestina* en 1978, en Los Ángeles. Hasta su

1.—Nuestras investigaciones (Heras González 2012: 236-242) nos han permitido comprobar que la prohibición se debió exclusivamente a la antipatía del crítico Armando de María y Campos (1897-1967), a la sazón asesor de la Oficina de Espectáculos de la capital mexicana, dirigida por un personal tan inepto que en 1960 llegó a convocar al propio Fernando de Rojas para que diera explicaciones sobre lo escandaloso de su lenguaje (Reyes de la Maza 1984: 116).

muerte en El Escorial en 1992, *La Celestina* sería para él un símbolo de su forma de entender el teatro. En este artículo pretendemos explorar las razones por las que un exiliado republicano decide iniciar su más ambicioso proyecto artístico con la obra de Fernando de Rojas, y tratar de definir su poética particular como adaptador, a partir de la más importante de las versiones de *La Celestina* representadas en México durante el siglo xx.²

Lectura insólita de *La Celestina*

Cuando se hace balance de las distintas versiones escénicas de *La Celestina* que han pisado tablas a lo largo del siglo xx, a la de Custodio se le suele alinear entre las más fieles o «respetuosas» al modelo. Por ejemplo, Joseph T. Snow (1997: 205) la agrupa junto a las de Alejandro Casona, Camilo José Cela o Gonzalo Torrente Ballester, frente a las más libres de Paul Achar, Alfonso Sastre o Ángel Facio. Peter G. Earle (1955: 49) sostiene que su versión «is a faithful reproduction of the original work, scarcely differing from it except by abridgement»; Mandel (1978: 37) afirma con alborozo que «in spite of the substantial excisions, Custodio's sensitivity and literary awareness has enabled him to capture the thematic richness of *La Celestina* while at the same time projecting on stage a unified poetic whole». Por otro lado, María Rosa Lida de Malkiel, que nos acompañará con su minucioso análisis en el nuestro, llega a afirmar que la de Custodio es la adaptación que «abreva más acertadamente el original» y que es «muy superior a los demás adaptadores en sentido estilístico» (Lida 1970: 244, 280). Esta fidelidad no impidió a Custodio tener presente la concepción del teatro del espectador del siglo xx, y tampoco que la naturaleza dramática de *La Celestina* (para él, indudable) no implicaba necesariamente que el texto original estuviera pensado para la representación. En efecto, el análisis comparativo de la versión de Custodio con respecto al original rojano revela que jamás tuvo como intención crear una obra original partiendo de los materiales de *La Celestina* (como hizo, por ejemplo, Alfonso Sastre), sino que se planteó a sí mismo la misión de rescatar para la escena un texto tan adelantado a su tiempo, que, aunque nació para ser leído, contiene la semilla nunca germinada del teatro que pudo ser. Haciendo suyas las palabras de Pedro Henríquez Ureña, «si de *La Celestina* hubiera podido nacer directamente el gran teatro español, se habría configurado de modo distinto al que tuvo» (Custodio 1953: 275³).

2.– Para más información sobre Álvaro Custodio, puede acudirse a mi tesis doctoral (Heras González, 2012), dirigida en la Universidad Complutense de Madrid por José Paulino Ayuso.

3.– La cita está tomada de *Plenitud de España. Estudios de historia de la cultura*. El esplendor con el que el erudito dominicano pinta los años de Fernando de Rojas pudo recordarle a Custodio el llorado proyecto de la Segunda República: «*La Celestina* (1499) se escribió en momento de plenitud, la plenitud juvenil que alcanzó la vida española bajo los Reyes Católicos; es con-

En la particular lectura que Custodio hace de la historia del teatro español esa posibilidad fue frustrada por la Contrarreforma, que impuso a nuestros genios dramáticos del Siglo de Oro unas limitaciones morales y estéticas de las que se libró a tiempo el desinhibido Fernando de Rojas, y que se oponen a la libertad creativa que, en cambio, disfrutó Shakespeare, a mayor gloria del teatro inglés de su tiempo. Para Custodio, *La Celestina* se erige en símbolo de la libertad perdida, de la España que pudo ser:

Al erigirse en paladín del catolicismo petrificado, degeneración de aquella unidad religiosa *a fortiori* que culminó en los Reyes Católicos después de siglos de perseverante reconquista, insemínó las mentes de sus escritores con la cruzada de la ortodoxia, convirtiéndoles en publicistas del dogma, *velis nolis*, desde los poetas místicos a los dramáticos. Ni más ni menos que lo que en nuestro siglo hizo Stalin con la literatura soviética y Mao Tse-Tung hace ahora con la China. ¡El tiempo corre como un relapso perseguido por los demonios, pero la humanidad no parece muy sensible a la conversión! Porque España, desde la cúspide de su inmenso poder, vio desarrollarse, a pesar de la extrema calidad de sus *publicistas* literarios, de su *armada invencible* y de sus temidos tercios, a los herejes protestantes para que ella cayera en la impotencia y la inanidad, perdiendo sus conquistas y sus colonias, mientras la pequeña y heterodoxa Inglaterra de los tiempos de Shakespeare convirtió en enorme potencia con un imperio colonial que llegó a superar al de España y, si hoy lo ha perdido en su mayor parte, ha sabido conservar, al menos, su prestigio intelectual, al que España, con su incurable fanatismo, parece haber querido renunciar para siempre (Custodio 1969: 10).

Custodio encuentra en la victoria franquista un paralelo histórico con el impulso castrador del Concilio de Trento, y en la represión o expulsión de los intelectuales que estaban renovando la cultura española en el siglo xx, un reflejo del camino cerrado al que se enfrentó el teatro incipiente que se prefiguraba en *La Celestina*. Por eso, rescatar con la mayor fidelidad posible la valiente y desinhibida propuesta de Rojas para el público contemporáneo es para él una manera de dar continuidad a la causa frustrada de la República en territorio mexicano. Así lo afirma cuando presenta por primera vez su versión al público del Ateneo Republicano de México en 1953:

temporánea de la toma de Granada, del descubrimiento de América. Aquella plenitud, hecha de libertad y abundancia, capaz de exceso, dura hasta Carlos V; después declina» (Henríquez Ureña 2001: 535).

Esperemos que el futuro teatro de habla hispana siga esta trayectoria cuando termine la transitoriedad política que sofoca a España desde hace tres lustros y que los países de la América española que disfrutaron de plena libertad sepan recoger el mensaje de la inmortal Tragicomedia de Calixto y Melibea (Custodio 1953: 275).

Sólo una lectura muy concreta permite entender *La Celestina* como reivindicación romántica de cierto liberalismo moral. Será esta visión de la *Tragicomedia* la que va a subyacer en la versión de Custodio, no porque pretenda arrojarse unos valores anacrónicos, sino porque la considera parte de una historia de la heterodoxia y quiere reivindicar la valiosa naturaleza «escéptica» de la que entiende que está dotada, una peculiaridad que le permite, como a toda obra maestra, trascender la «natural evolución de las ideas» (Custodio 1953: 272). Buena prueba de que este es el enfoque de Custodio es la postura que mantiene en su polémica con Segundo Serrano Poncela en 1958 acerca de una pregunta que ha mantenido ocupados a numerosos críticos celestinescos: ¿qué les impide a Calisto y Melibea casarse y legitimar su relación si ambos pertenecen a la misma clase social? ¿Es una debilidad de la obra o es coherente con la intención del autor? En su breve escrito «Sobre el secreto de Melibea» (1958), Custodio responde al artículo «El secreto de Melibea», publicado por Segundo Serrano Poncela en el número anterior de la misma revista, *Cuadernos Americanos* (Serrano Poncela 1958). Serrano aseguraba (sin citar como precedente a Emilio Orozco, como denuncia Custodio⁴) que las causas del secretismo que envuelve la relación entre Calisto y Melibea se encuentran en la naturaleza conversa de la familia de Pleberio, lo que trata de probar acudiendo a diversas citas y rastreando el aire hebraico que se desprende del monólogo final del padre de Celestina. Esta tesis podría incluirse en lo que Dorothy S. Severin llama «escuela judeo-pesimista», que lee el discurso de Pleberio, y por ende *La Celestina* completa, como «una desolada condena del amor, un concepto pesimista de la vida que deja pocas esperanzas de reforma o de redención de la especie humana», en oposición —o en paralelo, según se mire— al «punto de vista tradicional y moralista» (Severin 37). Para Custodio, en cambio, las dificultades que complican la vida a los amantes pueden explicarse sin necesidad de recurrir a «impedimentos raciales o místicos que ni el autor del primer acto ni Fernando de Rojas, su genial continuador, tomaron en cuenta» (Custodio 1958: 210). Para él, si Calisto se ve obligado a recurrir a la alcahuetería es porque Melibea rechaza su precipitación inicial, y porque la tercera «era uno de los medios más naturales en siglos de encerramiento y de invencibles prejuicios religiosos y sociales» (Custodio 1958: 210). Una vez que

4.— Custodio no lo dice, pero el trabajo que no citó Serrano Poncela es OROZCO, Emilio, «*La Celestina*: hipótesis para una interpretación», *Ínsula*, 124 (marzo de 1957), 1, 10.

Celestina logra ganar para Calisto la voluntad de Melibea, el ardor del impetuoso galán no tendrá ya freno: rotos los límites, «ya no hay ocasión de regularizar esos amores. Los amantes pecaron y lo seguirán haciendo cada noche en el mismo lugar durante un mes entero» (Custodio 1958: 212). Hasta aquí, Custodio utiliza los mismos argumentos de los críticos que entienden *La Celestina* como una lección moral, como advertencia ante los peligros de las relaciones ilegítimas⁵. Él, en cambio, prefiere extrapolar la apertura moral que atribuye a Fernando de Rojas y su ámbito (al menos en la expresión de las ideas) a la motivación interna de los personajes de la *Tragicomedia*. Para Custodio, el conflicto es la consecuencia inevitable de que los dos personajes —Melibea con mayor grado de responsabilidad— transgredan las convenciones de su tiempo al asumir una relación que *ambos* desean pero que la sociedad considera pecaminosa. Las dudas y problemas de conciencia de Melibea serían sólo un débil pero persistente reflejo de prejuicios sociales en un espíritu enamorado que aspira a superarlos. Por eso, la motivación del suicidio de Melibea es clara: «se sabe deshonrada y ha perdido al hombre que ama» (Custodio 1958: 213). Por todo ello, a la Melibea de Custodio, como veremos, se la ha acusado de excesivamente romántica, como consecuencia del hincapié que la adaptación hace en los «invencibles prejuicios religiosos y sociales», de los que Melibea resulta ser víctima. Custodio trasciende así tanto las lecturas moralistas («de lógica de sacristía», 1958: 210) como las nihilistas, e interpreta el discurso final de Melibea no como lección aprendida de una conducta equivocada, sino como denuncia de un sistema hipócrita y represor. De ahí que en su versión las pequeñas alusiones que van configurando al personaje de Pleberio, incluso antes de que aparezca en escena, vayan en la misma dirección: dibujar la sombra de una ominosa autoridad paterna que fuerza a Melibea a esconder su relación con Calisto. Y sólo el sentimiento de culpa que se impone la joven tras la muerte de su amado le impulsará a confesar el secreto tan celosamente guardado.

En 1968, después de haber sufrido años de prohibición que habían hecho de *La Celestina* un texto insospechadamente subversivo, cuando a Custodio le corresponde redactar el texto del amplio programa de mano trilingüe (inglés, francés y español) de *La Celestina* para el «programa cultural de la Olimpiada» de México 68, preferirá ceder la palabra a una firma nada sospechosa, la de Buenaventura Carlos Aribau, que afirmó lo siguiente en una introducción que escribió para *La Celestina* en la edición de la Biblioteca de Autores Españoles de 1846:

Tenemos que aceptar *La Celestina* tal como se escribió y se publicó, sin que sea nuestra la culpa de que en su siglo la sociedad tuviese costumbres más licenciosas que

5.— Por ejemplo, Bataillon o Green. Véase un buen ejemplo de esta posición en Alborg 1979: 585-591.

en el presente, o tal vez menos decoro para ocultarlas (...) La inmoralidad en literatura no consiste en retratar fielmente los vicios de la sociedad, sino en presentarlos bajo un aspecto amable y seductor que estimule el apetito a la torpeza: en vez de descubrir las malas artes para que se precavan los menos advertidos, ofreciendo el amargo fruto de las pasiones o hábitos desordenados, y señalando ya el castigo de la maldad, ya la ignominia de que se cubre ante la pública opinión, ya los consuelos del arrepentimiento y las ventajas de la enmienda. Pocos libros habrá que llenen tan cumplidamente este útil objeto como la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Programa de mano de *La Celestina* para el «Programa cultural de la XIX Olimpiada», 1968).

No es que comparta Custodio plenamente la lectura de Aribau: solamente se sirve de la autoridad que le dan los más de cien años transcurridos para abochornar, por trasnochados, a sus censores y a todos aquellos que, todavía en la década de 1960, encontraban en *La Celestina* una incitación a la inmoralidad.

Por eso, en un congreso de 1974 Custodio reiterará su punto de vista y arremeterá contra cualquier lectura moralista:

Que Calisto recurra a *Celestina* (...) es porque no persigue otro fin (...) que la posesión material de Melibea, y para eso sirven precisamente las alcahuetas. ¿Qué debilidad dramática puede hallarse en algo tan evidente como el propósito del autor y el de Calisto desde el comienzo mismo de la *Tragicomedia*? El manejo por la crítica de prejuicios sociales como presunta debilidad de un texto tan actual concebido en el siglo xv muestra una vez más la superioridad del genio sobre su propia época en que la obra, pese a su éxito de lectura, tuvo reparos numerosos de índole moralista que todavía no terminan (Custodio 1977: 480).

A pesar de la particularidad de esta lectura, las transformaciones a las que sometió a *La Celestina* no fueron nunca abusivas. Custodio entendía el respeto al texto original como una forma de recuperar la vitalidad de una obra que para el público del siglo xx resultaba agotadora por su extensión y distante por sus claves retóricas. Como dice Snow, el valor de las adaptaciones teatrales de *La Celestina* en nuestro tiempo no está en la reconstrucción arqueológica, sino en la búsqueda de la continuidad de sus «temas vitales» (Snow 1997: 205).

Pistas y motivaciones

Entre las valoraciones que matizan la enorme admiración que sentía Custodio hacia *La Celestina* encontramos algunas que permiten entender el porqué de muchas de sus decisiones como adaptador. Veamos:

Adolece *La Celestina* de una irrefrenable pedantería latinizante, fruto del tiempo. Se escribe en pleno Renacimiento, cuando nobles y plebeyos cultivaban las letras como una moda. Y como la obra está compuesta en ‘rudo y desierto romance’ según decía Juan de Mena del castellano, ha menester de la lengua culta, el latín, para revestirla ricamente, y de las citas abundantes con las que el autor —o autores— sienten necesidad de mostrar su erudición humanística (Custodio 1953: 266).

Efectivamente, al considerar la frondosidad sentenciosa de *La Celestina* como una excrescencia derivada de la «moda» del momento, explicable sólo por el afán de erudición de su autor y no por exigencias dramáticas o por enriquecimiento conceptual de la obra, al adaptador no le temblará la tijera a la hora de desbrozar las abundantes citas, más o menos ocultas, de Petrarca y tantos otros humanistas. La necesidad de cortar y reducir el texto de *La Celestina* parece inevitable y tiene numerosos precedentes, bien conocidos por Custodio, que refiere algunos con detalle en el prólogo de su edición (Custodio 1966: 20-30). Sin embargo, el afán de fidelidad y respeto al original le impulsa a justificar la reducción con argumentos históricos:

Se ha dicho que 16 o 21 actos son demasiados para una obra dramática tal y como concebimos la dimensión teatral desde Lope de Vega. El tiempo y la capacidad de asueto hanse disminuido considerable y lamentablemente desde las gloriosas tetralogías helénicas que a veces se prolongaban en los anfiteatros al aire libre ocho y diez horas. Cuando se escribe *La Celestina*, el autor —o los autores— no tienen otros puntos de referencia que las comedias latinas o sus torpes imitaciones medievales (Custodio 1953: 268).

Cuando en 1966 Álvaro Custodio publica su versión, desde muy pronto deja claro que «este no es el texto completo de *La Celestina*, sino un arreglo para llevarla a la escena con una duración no mayor de tres horas. La tragicomedia genial no fue concebida para ser representada, sino leída» (Custodio 1966: 15). Aclaración obvia, si se quiere, pero que nos habla del rigor filológico y pedagógico que distingue a Custodio de otros adaptadores. De hecho, la libertad con la que decide cortar el texto no se

corresponde con un afán idéntico para el añadido, discreto en comparación con otros adaptadores, quizá porque Custodio quiso seguir el consejo de Moratín que incluyó en el programa de la representación de 1968 a través de la argumentación ya citada de Aribau:

Un hombre inteligente haría desaparecer los defectos de *La Celestina* sin añadir por su parte una sílaba al texto (Programa de mano para la Olimpiada de 1968).⁶

Sin embargo, el amor de Custodio por *La Celestina* le llevó a proponer, años más tarde, un montaje del texto íntegro (Custodio 1977: 482-483; Laborda 1974: 89-90) como parte de un Festival Internacional sobre la obra de Fernando de Rojas que se celebraría periódicamente en Toledo. La representación que él soñaba dirigir, a la que se le suponía una duración de unas siete horas repartidas entre tres días (Ponce 1984: 47), nunca se llevó a cabo⁷.

Hemos expuesto las razones para la reducción textual, para los cortes y para las adiciones que conlleva tal proceso. Pero, ¿es necesario justificar por qué la mayor parte de su versión es repetición casi literal del modelo? No cabe dudar del valor literario de *La Celestina*, pero, ¿tal cantidad de texto original, en el más puro castellano de finales del siglo xv, puede funcionar en una representación teatral en el México de mediados del xx? Para Custodio, los valores dramáticos de la obra de Fernando de Rojas y la inteligibilidad de su lenguaje no son menores que los de Shakespeare:

Los arcaísmos y latinismos de *La Celestina* o las expresiones alusivas a hechos de su tiempo son escasos en obra de tales dimensiones. Su estilo es claro y hermoso, no crea dificultades serias de comprensión ni en su lectura ni durante su representación escénica. El autor o los autores de la *Tragicomedia* demuestran un dominio intuitivo en el arte del coloquio (primera condición necesaria para su validez dramática) porque la réplica es siempre exacta y consecuente logrando en ocasiones una belleza de expresión sólo inherente a las obras maestras (Custodio 1977: 474).

Y si el estilo es comprensible para el público del siglo xx, mucho más la disposición de la trama y el ritmo de la acción:

La trama de *La Celestina* es de una extrema simplicidad, la sucesión de escenas tiene un ritmo casi cinematográ-

6.- Aribau toma la cita de *Orígenes del Teatro Español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*.

7.- En realidad, Custodio recogía un proyecto de Manuel Criado del Val, que ya había propuesto lo mismo al Ayuntamiento de Talavera de la Reina hacia 1967 (Criado del Val 1974).

fico y ningún personaje se aparta un solo instante de su no muy compleja contextura anímica (...). Basta un sencillo nudo de acción para convencernos de su profundo humanismo —en su sentido prístino— y de la emotiva al par que sabrosa sucesión de situaciones admirablemente encadenadas como podría hacerlo el autor más experto de nuestros días en lo que se refiere a técnica y ritmo (Custodio 1977: 477-478).

Por eso la versión de Custodio se aleja de las refundiciones al uso de tiempos anteriores, o de las interpretaciones libres de sus contemporáneos. El aprecio que algunos eruditos han mostrado por su fidelidad al original está fundado en el respeto y amor al texto con el que Custodio emprende su labor dramaturgica. Veremos mediante el análisis detenido de su versión si es tan coherente con estos presupuestos como parece a primera vista.

¿Versión o versiones?

Hoy sólo conservamos el texto de una de las versiones de *La Celestina* que Álvaro Custodio llevó a escena: la que él mismo editó en 1966. Pero tenemos constancia de que hubo al menos cuatro: la primera, de 1953, estrenada en el Ateneo Español de México; la segunda, de 1957, estrenada en el Teatro del Caballito; la tercera, publicada en 1966, en plena prohibición, y estrenada en 1968 en el Teatro Reforma; la cuarta y última, presentada en 1978 en el Inner City Cultural Center's Lodge Theater en Los Ángeles.

Sólo podemos reconstruir a partir de diversos testimonios las variantes que distinguían a la versión de 1966 de las otras tres. Lo haremos pormenorizadamente cuando nos introduzcamos en el análisis de la que disponemos, pero por ahora podemos adelantar una curiosa tendencia: será en la primera donde más recorte textos y escenas del original, y en la última en la que los recupere en mayor medida, como si el amor que tuvo por este clásico y la confianza que mostró siempre en sus posibilidades dramáticas no hubieran hecho sino dilatarse con el paso del tiempo.

La puesta en escena

Como era de esperar, no conservamos grabación alguna de los montajes de *La Celestina*, aunque sí numerosas fotos⁸ de representaciones de

8.— Del montaje de 1953 en la Sala Molière, en la edición de 1966, en un cuadernillo sin paginar situado en el centro del libro (Custodio 1966). En cuanto al de 1968, en el Teatro Re-

1953 y 1968. Aunque la mayor parte de las decisiones dramaturgicas de Custodio pueden deducirse del análisis de su versión, trataremos de rastrear, a partir de los testimonios de los que disponemos (con frecuencia del propio director), los datos que nos permitan reconstruir aquellos elementos puramente escénicos que se escapan de la partitura literaria.

La intención didáctica e ilustrativa que caracterizó al primer montaje de *La Celestina* en 1953 lanzó a Custodio a la búsqueda de un tipo de puesta en escena propio y genuino de la época de Fernando de Rojas. Y como él mismo nos informa en el prólogo a su versión (Custodio 1966: 37), lo encontró en *Plenitud de España*, un libro de Pedro Henríquez Ureña que le serviría de fuente también para otro tipo de consideraciones:

La Celestina está concebida escénicamente dentro del antiguo escenario de «decoraciones simultáneas» en que había tres interiores posibles, detrás de cortinas corredizas, y el espacio delantero, libre, servía para los personajes que atraviesan calles o caminos (...). Dónde haya visto escenarios de tipo Renacimiento el autor de *La Celestina*, no podemos conjeturarlo; tal vez no los vio, pero debió de tener noticia de ellos, como conocedor que era de la cultura italiana de su tiempo. *La Celestina* es una comedia humanística del tipo de las que se escribían y representaban en la Italia del siglo xv (Henríquez Ureña 2001: 535-536).

Este tipo de disposición de la escena, que permitiría a Custodio recrear la sencillez del teatro primitivo y aprovechar a la vez los escasos recursos materiales con los que contaba, fue el elegido para esta primera versión:

Nuestra versión recurrió a este antiguo escenario de decoraciones simultáneas a base de cortinas corredizas. A la derecha del actor estaba la casa de Melibea; en el centro, la de Celestina —y una vez la de Areúsa— y a la izquierda la de Calixto. Cuando las cortinas estaban cerradas, la acción se suponía en la calle. En todo caso, se utilizaba completo el escenario para cada escena. (...) Nuestra concepción escénica, sumamente sobria, tiene todo el carácter de una representación de teatro de cámara (Custodio 1966: 38).

Sólo hace falta ver las fotos que acompañan la edición de 1966, tomadas de las representaciones de la Sala Molière en 1953, para comprobar lo exacto de esta apreciación de Custodio: los actores actuaban frente a los

propios telones. La sencillez del atrezzo no le iba a la zaga, como recuerda Earle en este jugoso recuerdo de la función, en el que nos rescata, además, valiosos datos acerca de la iluminación:

The stage, also, is practically devoid of scenery. Only a bench is utilized until the last scene of the first act, when a simultaneous stage, rear-center, is opened, disclosing Areúsa in bed. In Act II, the same rear stage is opened and a long table used for Celestina's feast is pulled out perpendicularly. In the second part of Act II, during Calixto's first appointment with Melibea, a white «scrim» represents the walls of Pleberio's house (Act XII of the original). When Calixto leaves the lights go out and the scrim is removed for the following scene (Celestina's murder). In Act III, Calixto and Melibea's last rendezvous is decorated only by a large paper moon. No wall or ladder is necessary, as Calixto falls to his death off-stage. When Melibea commits suicide the lights are extinguished again. As Pleberio leans over her corpse and laments her fate, a soft red light is turned on. (Earle 1955: 50).

Sabemos además que en esta primera versión de 1953, y también en la estrenada en 1957 en el teatro del Caballito, la extrema austeridad escenográfica del montaje era compensada, para mejor comprensión del público, con la aparición sucesiva de carteles «con caracteres renacentistas» que bajaban del peine del teatro e indicaban los lugares en los que sucedían los distintos cuadros: «Jardín de Melibea, Casa de Areúsa, Calle, Casa de Celestina, Casa de Calixto...» (Custodio 1966: 38).

Años después, una vez superada la prohibición, la compañía tuvo la oportunidad de ofrecer un montaje más sofisticado. Fue en 1968, en el teatro Reforma. La financiación del IMSS permitió un despliegue de efectos técnicos que transformó por completo el sencillo montaje original de Custodio. Las sobrias telas lisas fueron sustituidas por telones ricamente pintados, mientras que la unión de recursos musicales y escenográficos trataba de sumergir al público en el mundo cuatrocentista de *La Celestina*. Así lo describe el propio director:

EL TEATRO CLASICO DE MEXICO decidió reponer LA CELESTINA como gran producción, en el escenario un tanto irregular del Teatro Reforma, perteneciente al I.M.S.S., pero cuya curiosa configuración permitía darle un concepto totalmente nuevo, como teatro vivo, sin cortar la continuidad escénica, donde se mezclan el recuerdo del teatro renacentista —no hay telón y todos los cambios de decorado se hacen a la vista del públi-

co- con los recursos de la técnica moderna para el mejor resultado plástico y sin obligar al público a imaginar lo que el realizador no fue antes capaz de ofrecerle. (...) LA CELESTINA del Teatro Reforma aparece abierta a los ojos del espectador, como un corral de comedias; al comienzo de la tragicomedia, los actores se mezclan con el público, como quien va a cumplir una misión y dos de ellos ofrecen, como en los antiguos corrales, aloja y naranjas a los espectadores. Una voz, la del Retablo de Maese Pedro de Falla, entona la frase consabida. Siéntense todos que comenzamos... Oímos un redoble de tambor y surgen las primeras cadencias de la prosa de Rojas. Son las palabras de Pleberio en su monólogo final: «¡Oh, mundo de congojas lleno, de miserias acompañado!...». El personaje desaparece y surge el encuentro casual de Calixto y Melibea cuando aquel busca el jerifalte que cayó en el jardín de la doncella... El decorado inicial es la calle de una ciudad del Siglo xv, con sus casas y torres que abarcan una dimensión de casi veinte metros de altura, concebidas en los tonos suaves de los pintores renacentistas (...) reproducidas con maestría por el notable pintor escenógrafo mexicano David Antón. En cada escena desciende, a la vista del público, un telón que nos transporta a la casa de Calixto, otro al jardín de Melibea y en un momento dado suben calles, torres y jardines para mostrarnos el interior, con su piso superior donde huelga una pupila de Celestina con el putañero de turno, mientras abajo, la vieja lava su ropa o repone el virgo perdido de alguna mozuela. Cuando transcurre la acción, aquella casa celestinesca se convierte después en la muy distinta alcoba de la apetitosa y doliente Areúsa, que habrá de aceptar de buen o mal grado la compañía nocturna del libidinoso Pármeneo, por intercesión de la proxeneta. (...). En los intermedios el público escucha encantadoras canciones españolas de músicos renacentistas, Mateo Flecha, Juan Arenas... (*Notas y Comentarios*, 20, enero-febrero de 1968).

Si las limitaciones materiales del montaje de 1953 obligaron a Custodio a situar fuera de escena las muertes de Calisto y Melibea, la posibilidad de utilizar plataformas y andamios, unida a más complejas técnicas de iluminación, le permitirá subrayar en 1968 estos momentos álgidos de la *Tragicomedia* con efectos sumamente espectaculares:

En el Acto Tercero se utiliza, en forma inesperada, la plataforma superior, donde primero aparece Calixto, anticipando su ulterior caída de la escala y después, muerto el mancebo, Melibea, que sube hasta una torre, casi en el techo del teatro, desde donde explica a su padre su resolución de despeñarse para seguir a su amante: el efecto del suicidio es tan impresionante que el público recibe la sensación —por medio de un simple recurso de iluminación y del doblaje de la figura— de la caída de la joven. (*Notas y Comentarios*, 20, enero-febrero de 1968).

En efecto, la austeridad del primer montaje obedecía más a las dificultades materiales de la joven compañía que a una decisión puramente artística. La habilidad de Custodio hizo de la necesidad virtud y de la pobreza una reivindicación del escenario renacentista, lo que no le impidió reconocer, aunque fuera para justificar los oropeles del nuevo montaje, que el de los años 50 resultaba insuficiente, «magro» (*Notas y Comentarios*, 20), para *La Celestina* que aspiraba a mostrar al público mexicano. Custodio afirmó que la versión de 1968 fue la mejor de todas las que puso en escena en cuanto a las condiciones del montaje. Sin embargo, reconocía que el reparto no podía superar al de 1953: aquellos que entonces comenzaban su carrera, como Ofelia Guilmáin o Ignacio López Tarso, eran ya en 1968 actores muy reconocidos y solicitados en el cine y la televisión, de modo que Custodio no pudo contar con ellos; por otro lado, una salud precaria impidió a la mítica actriz del exilio Amparo Villegas reencarnarse de nuevo en Celestina⁹.

Custodio no guardó tan grato recuerdo de la tercera de sus *Celestinas*, la presentada en Los Ángeles en 1978. Se trataba esta vez de una *Celestina* políglota, curiosa propuesta de la Bilingual Foundation of the Arts¹⁰. Durante los fines de semana de octubre y noviembre de 1978, en el teatro del Inner City Cultural Center el público angelino pudo disfrutar de funciones alternas en español y en inglés¹¹. Buena parte del reparto de ambas versiones dominaba las dos lenguas y actuaba en todas las funciones; el resto cambiaba, de modo que algunos personajes, como Calisto, Sempronio o Areúsa, eran interpretados siempre por los mismos actores, y otros, como Celestina, Melibea o Pármeno, cambiaban de piel según cuál fuera la lengua de cada representación, con la variabilidad en la interpretación y

9.— Amparo Villegas (1890-1969) representó a Celestina en todos los montajes de Custodio entre 1953 y 1960. Era hija de Francisco Fernández de Villegas, *Zeda*, cuya versión de *La Celestina* se representó en el Teatro Español de Madrid en 1909, con ella en el papel de Melibea (Heras González 2009: 241-242).

10.— Fundada en 1973 por Carmen Zapata, Margarita Galbán y Estela Escarlata, se trata de una institución que todavía hoy trata de difundir el teatro en lengua española en Estados Unidos.

11.— Véase nota anónima en *Celestinesca*, 2, 2, Noviembre de 1978, página 34.

en la inteligibilidad del texto que puede imaginarse. Las funciones fueron acompañadas de un simposio en la UCLA, donde Custodio pudo dialogar con los estudiantes.

Pese a lo atractivo del experimento, Custodio comprobó pronto que las condiciones de trabajo que le imponían desde la producción no le permitían trabajar con libertad, y que la dificultad de los esforzados actores bilingües por dominar el texto en ambas lenguas alejaba su montaje del perfil profesional que estaba habituado a ofrecer. La perspectiva del fracaso le abocó a una salida impensable para su concepción habitual de la escena:

Las dificultades que tuve que resolver para dar vida en un escenario inadecuado, con elementos técnicos de pobre calidad a mi nueva adaptación —dos horas y media de *La Celestina*, me estimularon a redondear el espectáculo del que me sentí satisfecho como resultado artístico. No conté con más colaboración positiva que la de los actores, algunos de ellos admirables en sus papeles. La inexperiencia de críticos, espectadores y técnicos ante una obra maestra de la literatura clásica se hizo también manifiesta en los productores del espectáculo, a quienes llegué a proponer que presentáramos la *Tragicomedia* con trajes modernos de ensayo y sin escenografía como aquella inolvidable versión de *Hamlet* que yo presenciara en Broadway con Richard Burton bajo la dirección de John Gielgud. El sistema bilingüe —siete de los diez intérpretes participaron en las dos versiones— propio de las representaciones de la BFA no dio, en mi concepto, el resultado apetecido. La versión inglesa tenía fuertes contrastes de acentos en perjuicio de la emisión dramática, aunque la actuación fuera buena. El esfuerzo de memorización de aquellos bravos actores me pareció realmente heroico, pero una obra clásica tiene que contar con una dicción perfecta (Custodio 1979: 35).

Parece ser que la censura volvió a hacer de las suyas: «ni en la escena de Areúsa con Celestina y Pármemo en su casa, ni en la del jardín cuando Calisto desflora a Melibea, me fue permitido por los productores de la obra exponer mi concepción plástica» (Custodio 1979: n. 18). Así lo cuenta Custodio, aunque la verdad pudo ser diferente, dado que la intérprete de Melibea que debía mostrarse casi desnuda ante el público era nada menos que su hija Victoria. Se trataría, según Kathleen V. Kish (2007: 384), de un caso de auto-censura.

Esta versión hizo volver a Custodio al espíritu de sus primeras experiencias escénicas con *La Celestina*. Si atendemos a los testimonios que conservamos acerca de aquella versión, incluido el suyo, observamos que

se produce un regreso a las formas iniciales, a la pobreza de medios y al «escenario de decoraciones simultáneas». Aunque las decisiones sobre la escenografía escaparon al dominio de Custodio y quedaron a cargo de Frances Acosta, de la «Bilingual Foundation», la disposición básica del escenario recuerda mucho al de *La Celestina* de 1953, aunque se pierda fluidez en las mutaciones:

The sober architectural set is designed to suggest separate entrances to Calisto's and Melibea's houses, while Celestina's is fittingly placed in-between. The transitions from one scene to another, however, often seem abrupt and confusing. The theatre's physical structure and stage dimension probably do not allow for a more imaginative staging and movement. All the action is, in fact, confined to one level. This becomes particularly damaging, I believe, when Calisto rushes from the scene of his love-making to come to the aid of his watchful servants and falls from the ladder to his death. Since the staging offers no suggestion of physical danger, Calisto merely runs offstage, with distant voices announcing his death. With ladder or wall missing, the viewer is left without a sense of dramatic immediacy, and therefore untouched by the tragedy. (Mandel 1978: 37).

Aunque Custodio recupere el recurso de situar la muerte de Calisto fuera de escena, como en los montajes anteriores a 1968, no renuncia a sus progresos escénicos y se las arregla para mantener a Melibea en lo alto:

Por último, el monólogo de Melibea desde la torre antes del suicidio, lo resolví haciendo subir a la actriz hasta un balcón muy hermoso con adornos de caoba —reminiscencia arquitectónica de la antigua logia— que obligaba al público a ver la escena de lado. (Custodio 1979: 36).

Acostumbrado a aguzar el ingenio ante la escasez, Custodio resuelve y mejora aspectos del montaje que nunca le habían dejado satisfecho:

La escena a través de las puertas creó siempre un problema de visualización porque significaba condenar a uno de los amantes a no ser visto o a introducir un elemento adicional al decorado en medio de la escena o a hacerlo a través de una cortina de gasa, ninguna de cuyas soluciones me pareció acertada. En obra esencialmente realista, todo lo que sea recurrir a factores simbólicos parece descartado, pero el teatro tiene ya por naturaleza un muro ficticio que separa al público del actor. Las puertas que

Calixto quiere romper para poder ver a Melibea fueron establecidas por la acción, con las manos en gesto mímico, acariciadas por los amantes como si fueran ellos mismos; el texto complementaba el suceso eficazmente, haciéndolo perfectamente claro (Custodio 1979: 35).

No sabemos si fue por los desvelos que le causó esta experiencia, pero Custodio no volvió a montar *La Celestina*, ni siquiera con la compañía vocacional que dirigió en El Escorial entre 1979 y 1986. Las tres versiones, correspondientes con tres concepciones escénicas que no son sino variantes de una sola, dan fe de la confianza de Custodio en la potencia escénica de *La Celestina*, y de lo mucho que había asumido como propia la «misión pedagógica» de divulgar la *Tragicomedia*, que, en sus propias palabras, «sólo podrá popularizarse a través del teatro» (Custodio 1979: 36).

El orden

En todas sus versiones, y la que publicó en 1966 es suficiente prueba de ello, Custodio trata de apegarse en gran medida a la disposición de la trama que propone el original. La invención de situaciones nuevas es escasísima, si la comparamos con la de otros adaptadores. En gran medida, su trabajo se limitaba a volcar los 21 autos de la *Tragicomedia* en un molde teatral, filtrando todo aquello que pudiera resultar prolijo o atentar contra el ritmo vivo que exige un espectáculo de duración convencional. Sin embargo, la intervención de Custodio va más allá de «un arreglo para llevar [*La Celestina*] a escena con una duración no mayor de tres horas» (Custodio 1966: 15), porque, por medio de estos cambios excusados por la reducción temporal, introduce su visión particular del clásico.

Custodio distribuye el drama en tres actos de desigual duración, que podemos subdividir en una sucesión de cuadros¹² introducidos por indicaciones del lugar en el que sucede la acción, las mismas que se hicieron visibles mediante carteles en las primeras puestas en escena. En la siguiente tabla, podemos ver en la columna de la izquierda la estructura propuesta por Custodio en su versión de 1966, y en la derecha el «auto» o «autos» de *La Celestina* de los que, con más o menos variaciones, ha obtenido el material. Quedan indicados, además, los casos en los que encontramos textos de cosecha propia, verdaderamente escasos. El paréntesis

12.— Partimos del concepto de «cuadro» que define José Luis García Barrientos (2001: 76), es decir, «cada unidad espacio-temporal en el desarrollo del drama, cada secuencia, pues, delimitada por un cambio de lugar o por una ruptura de la continuidad temporal». Aunque Custodio no proponga explícitamente esa división de la acción, la importancia que para la puesta en escena de esta obra tienen los espacios nos permite privilegiarlos como elemento ordenador frente a otros factores, como la entrada y salida de personajes.

con la indicación de lugar de la columna izquierda se cierra con el número de página en el que comienza cada cuadro en la edición de 1966:

Actos y cuadros (Custodio)	Autos (Rojas)
I	
1 (Jardín de Melibea, 43)	1
2 (Casa de Calixto, 44)	1
3 (Casa de Celestina, 50)	1 + una página nueva
4 (Casa de Calixto, 55)	1 + dos páginas nuevas con fragmentos de 3
5 (Calle, 59)	1
6 (Cámara de Celestina, 62)	3
7 (Casa de Melibea, 63)	4
8 (Calle, 71)	5
9 (Casa de Calixto, 72)	5-6
10 (Calle, 76)	7
11 (Casa de Areúsa, 77)	7
II	
1 (Casa de Calixto, 84)	8
2 (Casa de Celestina, 88)	9
3 (Casa de Melibea, 97)	10
4 (Calle, 102)	11
5 (Casa de Celestina, 106)	11 + 7 + dos páginas nuevas
6 (Calle, 110)	12
7 (Casa de Celestina, 114)	12
III	
1 (Casa de Areúsa, 119)	15 + 18
2 (Jardín de Melibea, 124)	14 + 19 + 20 + 21

Como se puede comprobar con un rápido vistazo a la tabla, Custodio sigue con bastante fidelidad el orden de las escenas del original, salvo en el tercer acto, que sintetiza en sólo dos cuadros que ordenan los sucesos de un modo bien distinto. Hay amplios fragmentos cortados de todos los autos, en especial en el Acto I, donde perdemos el auto 2 completo y buena parte del 3; y en el Acto III, para el que desaparecen los autos 13, 16 y 17, en parte coincidentes con las interpolaciones de la *Tragicomedia* de 21 actos.

Tanto Peter G. Earle (1955) como María Rosa Lida de Malkiel (1970¹³), los principales comentadores de la versión de Custodio, trabajaron con

13.— Esta es la fecha de la edición que manejo, pero *La originalidad artística de La Celestina* se

un mecanoscrito que, creemos, se corresponde con la primera versión, la del estreno de 1953. Concretamente, Earle llegó a verla representada en México y tuvo acceso a una copia de 46 páginas que hoy se ha perdido. Él habla de un primer acto de nueve escenas y le calcula una duración de 45 minutos. La diferencia se explica si tenemos en cuenta que Custodio no incluyó el conjuro de Celestina a Plutón hasta la segunda versión, la de 1957 (*Boletín de Teatro Español de México*, septiembre y octubre de 1959). Esta omisión es la que nos hace deducir que Lida trabajaba también con la versión de 1953, ya que ella afirma que Custodio «ha suprimido el aparato mágico» (Lida 1970: 469).

Análisis e interpretación

A continuación, recorreremos el texto de *La Celestina* y nos transportaremos al momento en el que Custodio tomó el haz de decisiones en el que se resume el proceso de adaptación de una obra literaria al teatro. Además de aplicar nuestro propio bisturí, recuperaremos para la ocasión muchos de los minuciosos comentarios de María Rosa Lida de Malkiel, que en su libro *La originalidad artística de La Celestina* estudió la versión de Custodio entre las muchas otras obras surgidas de la imitación, refundición o adaptación de *La Celestina* durante estos últimos quinientos años. Conviene advertir que la finalidad del libro de Lida era demostrar esa «originalidad artística» que hace a la *Tragicomedia* insuperable no sólo frente a sus precedentes, sino ante todas sus herederas, reflejos pálidos e inevitablemente imperfectos. Aunque sus comentarios son agudos, sabios y certeros, Lida no reserva indulgencia para las necesidades de la reducción textual ni acepta de buen grado que el público de nuestro tiempo repudie buena parte de la alambicada retórica con la que se expresan los personajes de *La Celestina*. Vaya por delante que si bien estos presupuestos condicionan el criterio de la profesora y explican buena parte de su hipercriticismo, no llegan nunca a oscurecer la potencia iluminadora de sus comentarios¹⁴.

Acto I

Es en el primer acto en el que se muestra más conservador, donde respeta con más fidelidad el orden de su modelo y más rehúye las innovaciones. Su procedimiento consistirá en borrar o adaptar fragmen-

publicó en realidad en 1962, el mismo año del fallecimiento de la profesora.

14.— Tomaremos las citas de *La Celestina* de la edición de Julio Cejador y Frauca (1999, edición virtual, sobre la publicada en 1913), una de las que probablemente manejó Custodio.

tos del original, sin modificar apenas acciones, personajes y espacios, y procurando conservar todo aquello que permita volcar a los personajes en escena de la manera más genuina, entendida ésta siempre desde su lectura particular.

Durante los dos primeros cuadros, es decir, hasta la aparición de Celestina, las modificaciones en el texto son mínimas, pero en cambio son muchos los borrados, asemejándose el trabajo de Custodio por un momento al de un censor que tachara líneas transgresoras de alguna ley teatral. Las escasas modificaciones obedecen al intento de representar gráficamente aspectos de la dicción escénica, como la transformación de la monótona —y misógina— retahíla de defectos de la mujer que lanza Sempronio en una serie, más expresiva, de preguntas retóricas (47), que es contundentemente contestada por Calisto con una frase añadida por Custodio: «Nada de eso reza con Melibea» (47). De este modo, el prolijo y laberíntico diálogo se hace sintético y directo.

Antes, Custodio ha simplificado el encuentro entre Calisto y Melibea mediante la eliminación de todos aquellos razonamientos que pudieran resultar redundantes, y cuyo sentido es mantenido en el texto salvado. La puesta en escena compensará con creces el texto perdido:

Creo que en esa primera escena de la obra sucede algo que escapa a la moral convencional pero que no inquieta a nuestra época: el ataque amoroso de Calisto a Melibea cuando la ve por primera vez en el huerto. De ahí parte del error primario de la crítica por atenerse de modo estricto a la letra olvidando que como obra dramática la acotación —según señala en otros casos María Rosa Lida de Malkiel— va implícita en el diálogo. Sobre la escena se puede mostrar claramente, y así lo he hecho yo cuando he dirigido la obra en distintas ocasiones desde 1953 a 1968. (...) Para Calisto ese galardón que él juzga superior a la silla sobre los santos en el cielo es el cuerpo de Melibea, en ese mismo instante, sin más dilación. Y así se produce lo que Melibea llama *loco atrevimiento*: Calisto trata de abrazarla y ella lo rechaza con violencia ante el intento del joven de comunicar su deleite con ella en ilícito amor. (Custodio 1977: 479).

A continuación, Custodio borra la primera discusión de Sempronio con Calisto, que, en cambio, solicita directamente a su criado el laúd y empieza a cantar sus penas. La acción del laúd, que expresa a la vez la situación lastimosa de Calisto y la actitud burlona de Sempronio (reducida al elocuente comentario «destemplado está el laúd»), queda así privilegiada frente a la más elaborada y verbal querrela del original. Para nosotros,

síntesis y búsqueda de lo concreto para su traducción a medios escénicos; para Lida, «antipatía a la lentitud oratoria» (1970: 640).

La mayor parte de los borrados que siguen cumplen esta función de resumen, a excepción de otros que resultan menos explicables por lo que sacrifican: los apartes maliciosos de Sempronio, fuente garantizada de comicidad para la escena. Sucede algo curioso con respecto a los apartes. Por un insospechado afán de verosimilitud, Fernando de Rojas hace que las intervenciones en aparte de los criados o de Celestina sean con frecuencia audibles, aun como murmullos, para los otros personajes. Custodio prefiere atenerse a la convención escénica más habitual, y, o bien los sacrifica, como sucede a menudo en este primer acto, o bien los transforma. Así interpreta Lida esta decisión: «Custodio ha tratado de reducir el número de apartes, ya por prestar menos atención a los personajes ‘bajos’, ya por sentir el recurso como una rutina artificiosa» (Lida 1970: 148). También puede entenderse como una manera de «teatralizar» *La Celestina*, acomodándola a las convenciones que ya le son familiares a un espectador de teatro clásico.

Pasamos a casa de Celestina en el cuadro 3. Tenemos ante nosotros un primer ejemplo de reconstrucción de una escena: Custodio elimina el diálogo inicial entre Celestina y Elicia, y la acción comienza directamente con la llegada de Sempronio a la casa. ¿Por qué? Quizá para facilitar la transición, o para no sacar innecesariamente a Sempronio de escena. También resulta más verosímil que Celestina sepa que Crito está en casa, de forma que se convierta en innecesaria —y por lo tanto, borrrable— la explicación de Elicia. El comentario de la muchacha, «¡Ay, triste!», es dicho ahora a Sempronio, y no a Celestina, lo que acentúa un tanto la astucia e hipocresía de la joven, cuyos sentimientos reales hacia Sempronio se muestran ahora más ambiguos. Para recomponer la escena en esa dirección, Custodio añade unas cuantas líneas, entreveradas con las del original, hasta sumar en conjunto casi una página nueva, bien conjugada en cuanto al estilo con el resto. Reescribe así la escena de modo que la astucia de Elicia y Celestina se hace más evidente, así como la ingenuidad de Sempronio. Por otro lado, ahora Elicia no se va de escena, sino que simplemente calla (53). La actitud que Celestina muestra aquí, «los arrumacos con que pondera a Sempronio el amor de la moza que le está engañando, el aparte agregado a las afectuosas palabras con que le recibe», es indicio para Lida de la construcción de una Celestina «más dura y cínica que la del original» (Lida 1970: 591).

Una vez tejida la telaraña de Celestina y Elicia sobre Sempronio, lo que interesa ahora es que Sempronio introduzca sin más dilación el encargo de Calisto: Custodio elimina todo circunloquio previo y reconstruye el texto con habilidad sintetizadora (54). La inclusión aquí de una referencia al tiempo que lleva padeciendo Calisto de amores («sin dormir pasa las noches»), es destacada por Lida como ejemplo de lo mucho que se espon-

ja el tiempo en esta versión (Lida 1970: 197). Así mismo, con sus elecciones Custodio hace hincapié en la complicidad de Celestina y Sempronio, en el impreciso pacto que les llevará a la muerte.

Convenientemente aligerada de algunos circunloquios más o menos redundantes, Custodio mantiene la discusión de Pármeno con Calisto. Así sucede con la sarta de vilipendios que Pármeno deja caer sobre el nombre de Celestina. En cambio, elimina casi por completo la intervención de Sempronio en el diálogo entre Celestina y Calisto con el fin de reforzar un único vector dramático: la persuasión de Calisto por Celestina. Para ello, introduce aquí un importante añadido, que llega casi a las tres páginas (57-59) y que consiste en un diálogo entre Celestina y Calisto, para el que recupera buena parte de lo que se dicen Celestina y Sempronio en el auto 3 del original. Parece que Custodio juzgaba confuso que no se produjera o se elidiera la conversación en la que Calisto «contrata» los servicios de la alcahueta, o que se produjera de forma vicaria a través de Sempronio. A propósito, Custodio añade en su versión un cierto disimulo del que hace gala Celestina, recreado en paralelo al que utilizará con Melibea después. Lida confiesa su disgusto con esta decisión, que «aquilata la cuidada contextura del original»: el hecho de que Celestina informara de sus planes a Sempronio y no a Calisto subrayaba según ella «la incapacidad del soñador para la acción práctica» (Lida 1970: 405). El Calisto de Custodio, que tan sólo opone una tímida protesta a las maledicencias de la alcahueta («nada de eso reza con Melibea»), resulta así un poco más mezquino y materialista, y enseguida se deja llevar por las facilidades y garantías que le ofrece Celestina.

En estas nuevas páginas, Custodio hace uso de toda la imaginería de la lírica amorosa medieval de raigambre petrarquista, especialmente para la descripción de Calisto de sus propios sentimientos (lucha de opuestos, fuego que consume, etc., 58) e incluso de tópicos sobre la naturaleza ambigua del desdén femenino, algunos de su propia cosecha (59). Por otro lado, parece que también quiere Custodio que el diálogo siguiente entre Pármeno y Celestina forme parte de un mismo plan de batalla: tras ganarse al amo, corresponde conquistar al criado. Poco a poco vamos comprobando que la constante simplificación de la acción refuerza las líneas de causalidad del texto dramático, especialmente las que se vinculan a Celestina, pero reduce la sutileza psicológica con la que los personajes estaban trazados en el original.

A continuación, sitúa el diálogo entre Pármeno y Celestina en la calle, fuera del alcance de los oídos de Calisto (59). En una nueva estrategia de concentración dramática, elimina a Sempronio de esta conversación, dejando aislados a los dos personajes. También omite las consideraciones generales sobre lo poco fiables que son los señores, y pasa directamente a aquello que tiene implicaciones en la acción dramática: la exhortación de Celestina a que se ponga de su lado y que deje de aconsejar a su amo.

De este modo, y con sus artes habituales, quiere Celestina quitarse de en medio un enemigo (61).

Hasta tal punto ha concentrado Custodio la acción que consideraba de valor dramático, que decide que ha llegado el momento de dar un gran salto. El elemento desencadenante de la acción, sus prolegómenos, han sido ya claramente expuestos: podemos pasar directamente a la acción protagonizada por Celestina. Esta hipótesis explica el borrado más importante hasta el momento, que abarca casi dos autos completos del original: el segundo auto y la mayor parte del tercero. Como consecuencia, se privilegia el recorrido y el protagonismo de Celestina pero se simplifica considerablemente la trama de los criados y su propia caracterización. La pérdida más grave radica en la minimización de la vida interior de Pármeno. En el desaparecido auto 2, era el desdén desagradecido de Calisto ante sus sinceros consejos lo que provocaba la desafección de Pármeno. Este primer desengaño le hacía, a su vez, más sensible a las tentaciones corruptoras de Celestina y Sempronio. Ahora, una vez desaparecida cualquier motivación interna, Pármeno queda como un muñeco de trapo con el que Celestina puede jugar a su antojo. Perdida su evolución emocional, se convierte en un personaje contradictorio que pasa inexplicablemente de la tozuda resistencia que muestra en el cuadro 5 a una rápida claudicación en el 10. No se equivoca Lida cuando afirma, respecto a los criados, que «la atenuación de sus rasgos emana de las directivas generales del adaptador más que de la reconsideración deliberada de cada sirviente» (Lida 1970: 640).

Para Custodio todo lo que separa el pacto de Calisto con Celestina y el comienzo de su abordaje a Melibea son distracciones de la acción principal. Por eso pasamos directamente a la escena del conjuro. El salto parece grande, pero, por lo visto, lo era aún más en la versión inicial, la de 1953, y lo fue de nuevo en 1978, ya que en ninguna de las dos aparecía. La decisión inicial de prescindir de esta escena podría estar ligada a la perspectiva con la que Custodio encara su versión. Si para él Melibea no era víctima de un hechizo, sino de la represión y el sistema moral de una sociedad que le impedía expresar libremente su atracción hacia Calisto, esta escena estaría de más. La decisión de incluirla en la versión que publicó en 1966 no obedecería a un cambio de actitud, sino a la indudable espectacularidad de la que esta escena está dotada y a la certeza de que no es incompatible, en rigor, con la lectura de una Melibea enamorada desde el inicio.

Precisamente para evitar la acumulación de monólogos, Custodio elimina el que mantiene Celestina consigo misma¹⁵ al comienzo del auto 4, y nos sitúa directamente en el interior de la casa de Melibea. Perdemos numerosos matices de la intrincada psicología de Celestina, pero ganamos,

15.— En rigor, soliloquio (García Barrientos 2001: 64).

de nuevo, agilidad dramática. La razón principal para el borrado de líneas del auto cuarto es la eliminación del personaje de Alisa, madre de Melibea. Consideraba Custodio que la participación de este personaje en el drama era tan limitada, que no tenía sentido económico mantenerlo en su versión. Además, la progresiva y sutil conversión de Pleberio en un padre celoso al uso del teatro del siglo de oro queda reforzada si se le deja solo.

En cuanto al diálogo entre Celestina y Melibea, Custodio se limita a borrar todo aquello que ya está expresado de manera sintética en las palabras que quedan en su versión (64-65). Las apostillas de Lucrecia, a diferencia de las de los criados de Calisto en su respectivo encuentro con Celestina, son mantenidas en su mayor parte, pero Custodio procura que sea Celestina, y no Melibea, quien se encargue de replicarlas, quizá para marcar escénicamente la distancia social que separa al ama de su criada. El riguroso adelgazamiento del diálogo entre Celestina y Melibea tiene consecuencias negativas inversamente proporcionales a la agilización de la acción. Por ejemplo, Custodio prescinde del discurso con el que Celestina pretende embelesar a Melibea, en el que dilataba la resolución de tal modo que le generaba a ésta un ansia incontrolable de conocer a quién se refería. Perdemos así parte del ingenio de Celestina, al optar Custodio por adelantar en lo posible el nombre de Calisto (66-67), probablemente con la intención de que la reacción airada de Melibea, y con ella la escalada agónica del conflicto, llegue lo antes posible.

Justo al inicio de esta respuesta de Melibea, de esta furibunda reacción contra el nombre de Calisto, Custodio añade en cambio un comentario muy llamativo: «Ganas me dan de llamar a mi padre para que te dé tu merecido» (67). Esta adición es comentada por Lida como prueba de la transformación del personaje de Pleberio en un «defensor de la honra» cercano a la tipología del Teatro del Siglo de Oro, la que ha dado lugar a la «actitud hispánica tradicional» (Lida 1970: 487) que Custodio parece tener en mente en su visión particular del drama.

En cuanto al pretexto de Celestina, la petición del cordón y de la oración de Santa Apolonia para el mal de muelas de Calisto, el texto se mantiene en su mayor parte, con las correspondientes actualizaciones, aunque hay alguna variación de interés: tras mencionar brevemente el desenlace fatal que le corresponderá a Calisto si nadie intercede por él, Celestina calla. Custodio elimina así la acusación de falta de misericordia del original. La astuta estrategia de la Celestina custodiana alude a la compasión de Melibea, y no a su vergüenza: eludiendo el riesgo de encorajinar de nuevo a Melibea con acusaciones agresivas, se limita a pintar un cuadro lastimoso sobre la muerte de Calisto. El cambio encaja perfectamente con la Celestina callada y sigilosa que se va configurando, a fuerza de cortes, en la versión. Así mismo, Custodio añade unos significativos puntos suspensivos que, suponemos, se corresponderían con unas marcas de dirección que subrayarían el cambio de actitud de Melibea:

MELIBEA: Espera... si eso querías, ¿por qué no me lo dijiste sin rodeos?... ¿Y qué tiempo ha...? (68).

De nuevo para reforzar el personaje del padre, Custodio introduce un par de intervenciones en las que queda manifiesta su autoridad en la casa, ante la que deben tener cuidado tanto Celestina como la propia Melibea. Así dice el original:

MELIBEA.— ¡O quanto me pesa con la falta de mi paciencia! Porque siendo él ignorante e tu ynocente, haués padescido las alteraciones de mi ayrada lengua. Pero la mucha razón me relieua de culpa, la qual tu habla sospechosa causó. En pago de tu buen sofrimiento, quiero complir tu demanda e darte luego mi cordón. E porque para escriuir la oración no haurá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy secretamente.

LUCRECIA (*Aparte*).— ¡Ya, ya, perdida es mí ama! ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ay! ¡Más le querrá dar, que lo dicho!

Y así queda en la versión de Custodio:

MELIBEA: Casi me arrepiento ya de la falta de mi paciencia. Harto me dejé llevar de mi cólera, pero no quiero que me juzgues cruel y sin entrañas. Te daré de buen grado el cordón, que no quiero tener sobre mi alma la pena de haber dejado padecer a un triste, estando en mi mano el remedio. Y si el cordón no basta, ven por la oración.

CELESTINA: Sí vendré, pero enojarse tu padre si acaso me viese.

MELIBEA: Ven recatada y yo haré que secretamente nos veamos.

LUCRECIA: (Ya, ya... pobre de mi ama. En secreto quiere hablar con Celestina. Algo más le dará que la oración) (69).

Se sustituye así la referencia de la madre por la del padre y, además, es ahora Celestina, gracias a su propia astucia, quien consigue una cita secreta, que en el original era sugerida directamente por Melibea. De este modo se justifica mejor todavía la suspicacia de Lucrecia.

A continuación, Custodio suprime la prolija discusión que mantienen Celestina y Sempronio y la obstinación de este último en saber cómo fueron los negocios con Melibea. Sempronio ya no insiste más, como en el original, sino que se limita a acceder a la petición de Celestina de apremiar el paso hacia la casa de Calisto y a injuriarla por lo bajo. Esta simplificación es condenada por Lida: «donde Rojas subraya la inferio-

ridad intelectual del criado, Custodio le asigna, en cambio, una castiza maldición, es decir, destaca exclusivamente la faz emotiva del personaje» (Lida 1970: 641).

Dado que el contenido del auto sexto es en gran medida informativo, Custodio corta sin piedad la mayor parte de los diálogos y conduce la acción hacia aquello que puede hacer de este cuadro un eslabón efectivo en la cadena de peripecias del drama celestinesco: la entrega del cordón, a través del cual Celestina sigue ganándose a Calisto. La acción se agiliza de nuevo, aunque se pierden pormenores y el juego de la negociación, así como las hiperbólicas exclamaciones de Calisto, contrapunteadas por la ironía de Pármeno (74). Lida considera esta omisión como un atentado a la causalidad del relato, porque, en su opinión, vacía de sentido la entrega posterior de la cadenilla por Calisto, en el auto 11 (Acto II, cuadro 4, en Custodio): «dicha supresión convierte la dádiva de la cadenilla, que provoca la codicia y la muerte de los tres cómplices, en un azar externo, no en la consecuencia trágicamente irónica del juego de ansias y odios de los personajes mismos» (Lida, 1970: 248). Lo cierto, como veremos en su momento, es que Custodio tendrá especial cuidado en darle el suficiente relieve a la entrega de la «cadenilla» y al círculo de codicia y sangre que se cernirá en torno a ella.

Ya ganado definitivamente Calisto, a continuación Celestina reemprende la conquista interrumpida de Pármeno. Custodio elimina la larga digresión de Celestina en la que evoca su relación con su madre, Claudina. Lida critica esta omisión, porque hace menos comprensible la reacción airada de Pármeno en el momento del asesinato, es decir, el acto II, cuadro 7 (116-117; Lida 1970: 248). Más que desprestigiar la información, parece que Custodio pretendiera volcar en la puesta en escena lo que en el original es puramente verbal. Sólo así se explica la radical simplificación que hace Custodio de la escena en la que Celestina blande el nombre de Areúsa para seducir a Pármeno. El extenso corte deja perder muchos matices de la pasión de Pármeno, y el trato con Celestina tiene así un aire casi comercial. También introduce Custodio unos puntos suspensivos entre «Mu...» y «...chachas» (77) que parecen recoger una actitud interpretativa que dejaría ver la sorpresa y el interés del infantilizado Pármeno, y a la vez el poder que Celestina ejerce sobre él. Lida lo reprocha: «Custodio suprime, en suma, la evolución de Pármeno, ya que le muestra inflexible hasta que Celestina le ofrece su tentadora mercancía, e inmediatamente vencido así que se la ofrece» (Lida 1970: 641). El siguiente paso es ya el encuentro sexual. Para ello, Custodio introduce un cambio de espacio: de la «calle» a «Casa de Areúsa», donde se desarrolla lo que llamamos cuadro 11 del acto I. En esa mutación, sin mencionarlo, ha desaparecido Pármeno, quedando a solas Celestina y Areúsa (77). Es a la muchacha a quien Celestina debe seducir ahora, para que acceda a tener relaciones con Pármeno. Custodio borra muchos de los argumentos de la alcahueta,

confiando en que la interpretación, las miradas y los silencios sean suficientes para dejar claro el sentido de la acción (78). Sólo así tiene sentido pleno la escena resultante tras tantos cortes, porque de la mera lectura no se entiende cabalmente por qué se vencen tan fácilmente las resistencias de Areúsa. Aspectos de suma importancia, como el momento en el que Celestina arranca a un Pármeno hechizado por la belleza de Areúsa la promesa de que le servirá junto a Sempronio, mantienen intacto el texto del original. Si descontamos el componente escénico, comprendemos que Lida criticara severamente estas omisiones, sumadas a las que se refieren al diálogo con Pármeno: «empequeñecen el papel de la tercera, que ni agota las objeciones del mozo, ni le somete enrostrándole la infamia de su madre y atizando su sensualidad, ni predica a la muchacha su lasciva filosofía y sus interesadas lecciones.» (Lida 1970: 592).

En cuanto al encuentro entre Celestina y Elicia, Custodio prefiere situarlo en el cuadro 5 del acto II (107-108) con el fin de alargarlo. Es en esta escena, a la mitad del auto séptimo, cuando Custodio pone fin a su Acto I. No es casualidad: Celestina termina este acto de presentación en lo más alto de su ascenso: ha convencido a Melibea de que le preste su cordón, ha encandilado a Calisto y ha conseguido vencer las dudas de Pármeno, que se ofrece finalmente a estar a su servicio. Ese final climático es ideal para bajar por primera vez el telón (83).

Acto II

El segundo acto de la versión de Custodio reconstruye básicamente los autos que van del 8 al 12 en el original. La técnica y los recursos de Custodio como adaptador vienen a ser los mismos del acto I, si bien da un paso adelante en la recreación libre del drama en el muy reconstruido cuadro 5, que, partiendo del auto 11, es transformado mediante páginas nuevas e injertos del auto 7 del original. Lo veremos detenidamente.

Para comenzar el acto segundo, Custodio nos lleva directamente a casa de Calisto, donde hablan Pármeno y Sempronio, y elimina la breve introducción con la que comienza el auto octavo del original, aquella en la que aparecen Pármeno y Areúsa en el amanecer de su noche de amores. Se trata, según Lida, de una elipsis frecuente entre los adaptadores del siglo XX, en la que coincide Custodio con José Ricardo Morales y el dúo Escobar-Pérez de la Ossa (Lida 1970: 162). El diálogo entre ambos se simplifica considerablemente. Su alianza se lleva a cabo, aunque Custodio prefiere expresarla con pocas palabras. La expresión no verbal, suponemos, haría el resto. Lo mismo sucede con la descripción borrada del estado de Calisto, ya que su aparición en escena habla por sí misma: en cuanto Pármeno pregunta «¿y qué hace el desesperado?», entra Calisto desafinando una cuarteta. Los jocosos comentarios que hacen a propósito los criados son

a veces mantenidos («SEMPRONIO: ¡Hideputa el trovador!», 86) y otras sustituidos por acotaciones («*Rien los criados*»), 86).

El cambio de auto en el original se traduce en la versión con un cambio de espacio: de la casa de Calisto a la de Celestina, para recrear el célebre auto 9, el de la comida en casa de Celestina, en el cuadro 2 del Acto II. Aunque no deja de limpiar la escena de sentencias y expresiones redundantes, Custodio es aquí más indulgente que en otras ocasiones con todos aquellos diálogos que no tienen un valor dramático evidente. Eso se debe a la naturaleza misma de la escena, en la que efectivamente la acción apenas avanza, pero que resulta imprescindible por lo mucho que nos cuenta de los seis personajes y de su visión del mundo. Al final, añade una escena sin palabras para mostrar la borrachera de Sempronio y que se desarrollaba simultáneamente al diálogo de Celestina con Lucrecia: «When the dinner is finished and Celestina departs with Lucrecia, Sempronio passes out on the floor. Elicia wipes the grease from her hands with his hair as she tries to revive him» (Earle 1955: 50). Earle pone esta escena como ejemplo de que Custodio no ha tratado de modernizar el sentido del humor (a diferencia de Achard, que introdujo diálogos sutilmente irónicos), sino de hacer más evidente el humor que ya subyace al texto y que no suele percibirse en la lectura: «The dining scene, for example, is funny, yet what laughter it may inspire depends more on *how* things are said and done than on *what* is said» (Earle, 1955: 51). Lida, por su parte, comenta que el carácter de Elicia se mantiene y refuerza con este tipo de agregados (Lida 1970: 692).

Es en el cuadro siguiente, el tercero del segundo acto, donde Custodio realiza una de las transformaciones más importantes: la que afecta al monólogo inicial de Melibea (97-98), al que modifica considerablemente siguiendo las siguientes líneas:

- Introduce, justo al comienzo, una referencia al padre, al que Melibea teme aunque no sospeche nada, dentro de la «acentuación de la función del padre como defensor de la honra» de la que habla Lida (1970: 487).
- Cuando expresa su arrepentimiento por no haberse entregado antes, elimina la referencia concreta que situaba el encuentro con Celestina «ayer» por el más indefinido «en un principio», referido no a la mediación de la alcahueta sino al encuentro primero con Calisto.
- Custodio añade inflamadas loas a Calisto de parte de la enamorada Melibea, con imágenes más o menos propias de la época pero escritas absolutamente por él, incluido un desafortunado ripio («sus miradas... flechas que aquí, para siempre, quedaron hincadas», 97). Custodio cierra el discurso con una sentencia fatalista («...que sepa que Melibea es suya y muera luego», 98) que deviene en evidente

profecía (recordemos que en México la palabra «luego» mantiene el sema de inmediatez que ha perdido en el castellano de España).

- Custodio reconstruye lo que sí está en el texto, es decir, el arrepentimiento de Melibea por no haberse entregado antes, el miedo de que Calisto, despechado, se vaya con otra, y su vergüenza ante Lucrecia.
- Custodio elimina las consideraciones ante Dios y sobre la condición femenina.

Lida juzga desfavorablemente esta transformación porque, en su opinión, «impone un sesgo romántico, ajeno al original» (1970: 135), que, sin embargo, encaja perfectamente con el personaje que Custodio dibuja en su artículo «Sobre el secreto de Melibea» (Custodio 1958).

A continuación, Custodio realiza importantes cortes en el diálogo entre Melibea y Celestina. Mediante el borrado, retarda la aparición del nombre de Calisto, de modo que el diálogo se asiente en la pura sugerencia: ambas saben de quién hablan, pero ninguna lo dice. Así es más efectivo cuando luego Celestina lo menciona como remedio para el mal de Melibea y justifica mejor la tremenda impresión que le causa, mantenida sin alteración por Custodio y reforzada escénicamente con el desmayo de la joven, como queda atestiguado por dos de las fotos que ilustran la edición de 1966. Lo cierto es que el carácter de Celestina ha cambiado como resultado de los cortes: es ahora más decidida, más taxativa, va directamente al imperativo sin pasar por el subjuntivo. La Celestina de Custodio no necesita justificarse: simplemente, actúa.

Custodio prefiere que sea Sempronio y no Celestina quien inicie la acción del cuadro 4, basado en el auto 11. Facilita así el cambio y permite que ella pueda aparecer por sorpresa, interrumpiendo el diálogo entre Sempronio y Calisto. Evita además esos ingenuos y redundantes avisos, más propios del teatro leído que del representado, en los que los personajes anuncian con palabras lo que el espectador puede ver directamente con sus ojos («CELESTINA: A Pármene e a Sempronio veo yr a la Magdalena»). Hacia el final de la escena, Custodio realiza unos sutiles pero significativos cambios: con el fin de dejar solos a Sempronio y Pármene, adelanta la salida del escenario de Calisto, que, en lugar de regresar a casa para descansar y preparar el tan ansiado encuentro, se lanza en persecución de Celestina, lo cual, por cierto, revela mejor todavía la eficacia de las artes de la hechicera.

Custodio transforma por completo el cuadro 5. Celestina ha logrado su victoria y ahora disfruta de su botín. Para mostrarlo, recupera un fragmento borrado que mostraba un anterior encuentro con Elicia y que se situaba al final del auto séptimo, y añade casi dos páginas de texto nuevo en el que Celestina muestra su fascinación por el dinero. Aunque, como señala Snow (1997: 2006), la mayoría de los adaptadores subrayan la

codicia de Celestina, Custodio lo hace en tal grado que termina por empobrecer al personaje, al convertir este vicio en su casi única motivación. El agudo comentario de Lida nos ayuda a entender el procedimiento de Custodio:

La reelaboración de Celestina destaca sistemáticamente uno de sus rasgos de carácter, una de sus actividades profesionales, una de sus actuaciones, y le subordina las restantes. Y no por afán de concisión —ya que hay frases y hasta escenas enteras agregadas—, sino para simplificar y concentrar la multiplicidad y amplitud del modelo. (...). El predominio de la codicia ha desalojado como motivación a la conciencia profesional que, emparentada con el sentido de la honra, daba hondura humana a la alcahueta. (Lida 1970: 592).

Es probable que Custodio hubiera querido añadir una nueva línea de ironía trágica: el dinero no sólo no alargará la vida de Celestina, sino que será la causa directa de su muerte. Sin embargo, la reducción a la que Custodio ha sometido el personaje de Celestina no puede justificarse suficientemente por exigencias dramáticas. Una Celestina cuya motivación fuera la supervivencia, o al menos mantener cierto estatus de dominio sobre su pequeña corte de miserables, sería un personaje tan dramáticamente eficaz como el avaro en el que la ha convertido Custodio, y en cambio mucho más vivo y humano¹⁶.

El auto 12, que incluye la visita de Calisto a Melibea a través de las rejas y la escena del asesinato de Celestina, es dividido por Custodio en dos cuadros, el sexto y séptimo de este Acto II. Es al diálogo entre Melibea y Calisto a lo que Custodio presta más atención. Custodio omite cualquier interrupción, ni siquiera como alivio cómico, en la inflamada escena de los amantes (112). Una vez que Calisto ha conseguido la cita, su discusión con los siervos se reduce a una mera despedida. Lida considera que estos cortes impiden que «pueda percibirse el efecto corruptor del cambio» en los criados (Lida 1970: 641). En efecto, el apresuramiento con el que Custodio resuelve esta escena parece precursor del que caracterizará al Acto III. No cabe duda de que la acción avanza rauda, y que Custodio deja en pie aquello que afecta a la acción principal y mantiene recta la línea de causalidad de la obra.

Nos encontramos ya en un momento decisivo en el drama: el cuadro 7, aquel en el que Pármeno y Sempronio cometen su asesinato y se inicia la espiral de sangre por la que se derramará la *Tragicomedia*. En un primer momento, Custodio mantiene la mayor parte del texto, borrando sólo

16.— No por casualidad compara Mandel a esta Celestina con el célebre personaje de Molière: «The chest and the money it contains are an extension of her person, not unlike the similar situation in Molière's *The Miser*», Mandel 1978: 38.

expresiones un tanto redundantes o aquellas que no tienen consecuencia, como la petición de comida de Pármeno. Pero a continuación hace un borrado importante con el fin de acelerar la violencia de la acción. Las moderadas consideraciones iniciales, la suave transición que va de considerar lo que les debe Calisto a solicitar lo que les debe a Celestina, que entiende rápidamente las insinuaciones, son sustituidas por una rápida y brusca petición del dinero. Las razones de Celestina no serán rebatidas más que con amenazas (116-117). La escena ha ganado sin duda en violencia y brutalidad, y aunque muy reducidas, las réplicas que tratan de dilatar la acción consiguen mantenerla lo suficientemente tensa.

En el momento en el que los criados se deciden a matar a la alcahueta, los rápidos diálogos situados alrededor del asesinato se mantienen intactos, aunque Custodio añade una coda final: un breve lamento de Elicia por la muerte de Celestina, para colmar la tragedia de su muerte y cerrar en alto el acto segundo. No es casual que Custodio haya situado esta escena al final del Acto II. Si el primer acto había terminado con una muestra del dominio de Celestina sobre los demás, ahora las tornas han girado 180 grados. La frágil armonía con la que habían funcionado todos los engranajes de la máquina celestinesca se han roto. Lo que queda es tragedia. En nuestra opinión, dar por terminado aquí el segundo acto impone una pausa tensa que agiganta la tormenta que se avecina.

Acto III

El tercer acto supondrá el desenlace definitivo de la acción. Es, con diferencia, el más corto en número de páginas (I, 40 pp.; II, 34 pp.; III, 14 pp.). Es aquí donde Custodio introduce más modificaciones, creando cuadros que combinan escenas que en el original tenían otro orden, y también donde borra más cantidad de texto, eliminando autos completos.

Quizá por continuidad con el final del Acto II, nos vamos directamente a casa de Areúsa, donde ella se encuentra con Elicia. Por las dos muchachas conoce el público, enseguida, la muerte de Sempronio y Pármeno, cosa lógica una vez eliminados los personajes de Tristán y Sosia, que son los que dan la información por primera vez en el original. Mientras Elicia y Areúsa hablan, Centurio permanece escondido y desconocido todavía para el público, como esperando a recibir un encargo de parte de las muchachas: la de vengador de las muertes de los criados (119-121). Centurio no aparecía en la primera versión (Custodio 1960), pero lo introdujo en la versión publicada, todavía en los tiempos de la prohibición, y apareció en escena sólo en la renovada versión de 1968 para el Teatro Reforma. Según Custodio, fue la primera vez «en México y en España» en la que se representó «la escena entre Centurio, el rufián cobarde, con Elicia y Areúsa» (*Boletín de Teatro Español de México*, enero-febrero de 1968). En

1978 este cuadro tuvo al parecer bastante éxito, quizá porque, como él mismo dice, dio «un salto hacia lo irreal» y convirtió la escena en «farsa» (Custodio 1979: 35).

En un detalle de habilidad dramática, Custodio acierta a conservar un fragmento que en cualquier otro momento habría borrado: el relato (aun así, resumido) del asesinato de Celestina, en boca de Elicia. ¿Por qué no borrar un discurso que repite lo ya mostrado en escena? Porque nos informa de la posición de Elicia respecto al conflicto, no tan favorable a Celestina como se podría pensar. En todo caso, Custodio reduce y resume los lamentos de las muchachas y pasa directamente a las palabras que generan acción: los planes de venganza de Areúsa (121). La urgencia es tal que no hay lugar para explicaciones ni aclaraciones sobre cómo sobrevivirán Elicia y Areúsa sin la ayuda de Celestina. La propuesta de Custodio, una variante fundamental, es situar aquí el diálogo de Areúsa y Centurio que en el original está en el auto 18, de modo que la sombra y amenaza del asesinato pese ya sobre Calisto y Melibea en su inmediato encuentro en el jardín de la dama, que Custodio ha preferido poner a continuación.

Aunque ya hemos visto que cambió de opinión en la última de sus *Celestinas*, la de 1978, tanto en la versión publicada en 1966 como en las anteriores Custodio decidió reunir en uno solo los dos encuentros de Calisto y Melibea que en el original se desarrollaban en los autos 14 y 19. Lida (1970: 469) señala la coincidencia de Custodio con la versión inglesa de 1707 al tomar esta decisión de unificar los encuentros.

Dado que Custodio sitúa en el mismo espacio («Jardín de Melibea») la muerte de Calisto, el suicidio de Melibea y el monólogo final de Pleberio, consideramos que los autos 14, 19, 20 y 21 se reúnen en un único cuadro final, el segundo del Acto III. El trabajo de síntesis es enorme, si tenemos en cuenta que este cuadro no resulta mucho más extenso, en número de páginas, que los anteriores.

Del auto 14 sólo conserva unas pocas líneas, las que nos presentan al inicio a Melibea y Lucrecia esperando la llegada de Calisto. A Custodio no le interesa este encuentro, sino aquel que desembocará en la muerte de Calisto, y mucho menos las prolijas consideraciones del galán con ejemplos de la antigüedad clásica incluidos. De todos modos, el omitido atrevimiento de Calisto en esta escena, esta vez sí consentido por Melibea, le sirve a Custodio para justificar una decisión de puesta en escena: que Calisto se propase en el encuentro con el que se inicia la obra:

El complemento de esta situación [la de la escena inicial] se halla en el Acto XIV: Calisto no deja pasar un instante tras la turbación que le produce el primer abrazo que puede dar a la doncella ya sin resistencia para llevarla al acto carnal. Cuando ella se cree obligada a llamarle al orden sin mucha convicción le replica el fo-

goso galán: «Nadando por este fuego de tu deseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis pesados trabajos?» Imagen de dudoso vuelo poético pero de innegable clarividencia al resumir el acto frustrado de la primera escena y la espera en la media penumbra de su alcoba a que la alcahueta hiciera su trabajo: provocar a lujuria a la supuesta peña que era Melibea (Custodio 1977: 480).

En cuanto a las razones del borrado completo del auto 16, podemos suponer que Custodio quería ser coherente con la eliminación de Alisa y no dilatar el desenlace de la acción. ¿Qué perdemos? La trágica ignorancia de los padres, que al menos por lo que afecta a Pleberio, tiene valor dramático, y las sutiles justificaciones y decisiones personales de la valiente Melibea. Según Lida, perdemos un «delicado» ejemplo de alternancia de diálogos simultáneos (Lida 1970: 162), aunque la omisión encaja con la configuración del personaje de Pleberio como amenaza latente y celosa de la honra de su hija, incompatible con las «muestras de ternura e intimidad» (Lida 1970: 487) que aparecen en esta escena. ¿Qué ganamos? Una acción trepidante y un incremento en el patetismo trágico del encuentro en el huerto.

El auto 17, en el que Elicia y Areúsa hablan con Sosia, es también eliminado por Custodio, dado que no tiene ninguna consecuencia con respecto a la acción principal, esto es, la que llevará a las muertes de Calisto y Melibea.

Volvamos pues al segundo y último cuadro del acto III. Del auto 19 Custodio sólo salva parte de las canciones que Lucrecia y Melibea entonan para aliviar la espera, así como los diálogos de Melibea con Calisto que terminan con la muerte de éste. La espera de las dos mujeres conecta con los fragmentos del auto 14 en los que sucedía lo mismo. No sólo Tristán y Sosia son reducidos a unas oscuras voces en *off*, sino que también Lucrecia queda bastante apartada de la acción, en la que se inmiscuía grotescamente si atendemos al original. El protagonismo de la escena se focaliza exclusivamente en la pareja protagonista. Lida critica esta omisión porque empobrece el personaje de Lucrecia: si bien conserva en escenas anteriores «la nota de sensata desconfianza», gracias a que Custodio, frente a otros adaptadores, posee una «intuición más exacta para asir la tónica de un personaje o de una escena», finalmente «ha reducido a esta sola nota el carácter de Lucrecia, pues ha desechado (...) tanto la explosión de sensual despecho como la solicitud por la honra de Melibea». En la versión a la que tuvo acceso Lida, por cierto, había una «apostilla» en boca de Lucrecia que Custodio eliminó en la versión de 1966, quizá atendiendo a la crítica afilada de la profesora: «la coletilla ‘jay de la pena!’ introduce una inoportuna sugerencia de cante jondo» (Lida 1970: 657).

En cuanto a la muerte de Calisto (129), que Custodio sitúa fuera de escena, las intervenciones de los criados son reducidas al mínimo. Custodio consideraba esta escena fundamentalmente antiheroica: «la muerte casual de Calisto un instante después de haber holgado con Melibea es una burla trágica del destino y una muestra más por el autor —expuesto por Pleberio— de que este mundo no pasa de ser un laberinto de errores. Calisto muere por consiguiente como un antihéroe, sin dignidad, como Celestina, Sempronio y Pármeno» (Custodio 1977: 481).

Una vez muerto Calisto, la acción se acelera ostensiblemente. La transición entre los primeros lamentos de Melibea, la aparición de Pleberio y el monólogo de Melibea son reducidos a sólo tres réplicas. Custodio no elimina solamente la referencia a ejemplos de la antigüedad, sino también el diálogo con el que Melibea trataba de ocultar a Pleberio la verdadera razón de su dolor y convencerle con pretextos falsos para subir a la azotea. En la versión de Custodio, Pleberio aparece sólo para escuchar el monólogo final de su hija y responder con el suyo. Hemos ganado en celeridad pero perdido en los sutiles argumentos que utiliza Melibea para conseguir su objetivo, lo cual estaba dotado de un patetismo de claro valor dramático (129-131). La prisa con la que Custodio resuelve esta parte final de la obra le impide discriminar adecuadamente los fragmentos de pura amplificación retórica de aquellos, muchos, que cumplen una función importante en el drama.

En cuanto al monólogo de Melibea, se hace patente aquí el acierto de haber eliminado a Alisa. La soledad del padre a la que Melibea hace referencia, también en el original, queda así reforzada. En cuanto a la selección del resto del texto, Custodio opta por mantener aquellos elementos que incumben a los tres personajes en juego (Calisto-Melibea-Pleberio) y no las consecuencias que la muerte de Calisto tiene en la ciudad (130). En coherencia con la eliminación del personaje de Alisa, el monólogo de Pleberio sucede inmediatamente al de Melibea, tras unas inútiles palabras, añadidas por Custodio, en las que trata de retener a su hija para que no se arroje al vacío:

PLEBERIO: ¡No! ¡No! Hija mía, ¡Melibea! ¡Espera! ¡Hija mía! (131).

Los cortes en el monólogo de Pleberio tratan quizá de darle un línea discursiva más clara: si «turbose la orden del morir» es porque el mundo ya no conserva el orden que Pleberio suponía en su juventud (132). La sucesión de poderes fatales que se atribuyen al amor es reducida al mínimo, decisión que es valorada positivamente por Earle: «Pleberio's lament, reduced to about five minutes' speaking time, is very effectively rendered» (Earle 1955: 50) y criticada por Lida: «El planto, despojado de ejemplos, se reduce a la queja contra Mundo y amor (...) También el planto de Pleberio revela una concepción más tradicional y austeramente hispáni-

ca que la del modelo, ya que Custodio ha desechado las notas de dolor individual, peculiares de Rojas (...) que quizá inspiraron a Shakespeare (...) conservando en cambio las imágenes de Mena, Manrique, y sobre todo las de Petrarca (...) para realzar solemnemente el alcance universal de la lección» (Lida 1970: 487). Suponemos que, más que por fidelidad a unas tradiciones, Custodio decidió resumir el monólogo optando por una sola de las vías temáticas por las que éste discurre, y organizar todos sus elementos coherentemente en torno a una única segunda persona del singular, ya fuera referida al amor o al mundo, para evitar así una dispersión que pudiera resultar fatigosa para el público a estas alturas de la representación, con la acción principal ya resuelta. A pesar de la rigurosa reducción, no por coincidir con el final del original fue menos criticada la decisión de cerrar con el monólogo de Pleberio. Con respecto al estreno, Miguel Guardia dijo en *México en la Cultura* (229, 9 de agosto de 1953: 2) que el final hubiera sido más eficaz si terminara con el suicidio de Melibea. De hecho, parece ser que en la representación de 1957 modificó el final en ese sentido (Maxwell 1971: 31), aunque finalmente lo recuperó en el texto de 1966 y en las posteriores representaciones de 1968 y 1978.

Conclusiones

Partiendo de una lectura muy personal, coherente en cualquier caso con su posición ideológica, la visión de la historia que había adquirido durante su vida y las circunstancias que le llevaron a aproximarse a *La Celestina*, Álvaro Custodio utiliza el teatro para entregar al público un clásico al que venera, y que se considera obligado a popularizar. Buen conocedor de los ritmos del espectador contemporáneo, conserva hábilmente aquello que la *Tragicomedia* tiene de relato eficaz, sorprendente y vivo, pero, en aras de la agilidad, recorta o transforma sin dudar muchos aspectos del original que sí tenían valor dramático. Especialmente interesante resulta la sutil conversión de Melibea en heroína romántica y de Pleberio en padre celoso al estilo del teatro del Siglo de Oro. El estudio de las sucesivas versiones, limitado porque en su mayoría sólo nos han llegado a través de testimonios indirectos, nos lleva a comprobar el afán de Custodio por mejorar y corregir constantemente su trabajo.

Bibliografía

ALBORG, Juan Luis (1979), *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, tomo I.

- CRIADO DEL VAL, Manuel (1974), «Carta a Talavera», *ABC*, 27 de junio: 30.
- CUSTODIO, Álvaro (1953), «La Celestina y la literatura estatal del Siglo de Oro», *Cuadernos Americanos*, CI, 4 (julio-agosto): 262-275.
- (1958), «Sobre el secreto de Melibea», *Cuadernos Americanos*, CI, 6 (noviembre-diciembre): 209-213.
- (1960), «Mi adaptación escénica de La Celestina», *Excélsior (Diorama de la cultura)*, 14 de febrero: 2.
- (1966), «Proemio para el lector de esta adaptación teatral», en ROJAS, F., *La Celestina*, Adaptación a la escena en tres actos de Álvaro Custodio, México, Ediciones Teatro Clásico de México: 15-38.
- (1969), *Lope, Calderón y Shakespeare. Comparación de dos estilos dramáticos*, México, Teatro Clásico de México.
- (1977), «La belleza actual de La Celestina», en CRIADO DE VAL, Manuel (Dir.), *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina (Madrid, 1974)*, Barcelona, Borrás: 471-483.
- (1979), «La Celestina como experiencia teatral», *Celestinesca*, 3, 1, Mayo: 33-38.
- EARLE, Peter G. (1955), «Four Stage Adaptations of *La Celestina*», *Hispania*, 38, 1: 46-51.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (2001), *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo (2009), «La Barraca en México: Álvaro Custodio, Amparo Villegas y la Celestina», en Iñaki Beti Sáez y Mari Karmen Gil Fombellida, *Exilio y Artes escénicas - Arte eszenikoak erbesten*, San Sebastián, Saturrarán: 235-251.
- (2012), *La labor teatral de Álvaro Custodio*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- KISH, Kathleen (2007), «*Celestina* sale a las tablas en México», *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas», Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 1: 379-388.
- LABORDA, Ángel (1974), «Hacia un festival anual de *La Celestina*», *ABC*, 3 de julio: 89-90.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba.
- MANDEL, A. S. (1978), «*La Celestina* revisited», *Celestinesca*, II, 2, Noviembre: 37-38.
- MAXWELL DIAL, Eleanore (1971), «Spanish Classical Theatre in Mexico in the 1950's», *Latin American Theatre Review* (primavera): 29-38.
- PONCE, Armando (1984), «Un breve retorno para el Cervantino. Álvaro Custodio: nada mejor en el teatro que los clásicos», *Proceso*, 20 de octubre: 47.

- REYES DE LA MAZA, Luis (1984), *En el nombre de Dios hablo de teatros*, México, UNAM, 1984.
- ROJAS, Fernando de (1966), *La Celestina, Adaptación a la escena en tres actos de Álvaro Custodio*, México, Ediciones Teatro Clásico de México.
- SERRANO PONCELA, Segundo (1958), «El secreto de Melibea», *Cuadernos Americanos*, C, 5, Julio-Octubre: 488-510.
- SEVERIN, Dorothy S. (1997), «Introducción» a ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, Madrid, Cátedra.
- SNOW, Joseph T. (1997), «Un texto dramático no cerrado: notas sobre la Tragicomedia en el siglo XX», en BELTRÁN, Rafael y CANET, José Luis, *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València: 199-208.

HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo, «*La Celestina* como emblema del exilio republicano en México: la versión de Álvaro Custodio», *Celestinesca* 37 (2013), pp. 49-86.

RESUMEN

El director de escena Álvaro Custodio (1912-1992), miembro en su juventud de La Barraca de García Lorca, formó durante su exilio en México (1944-1973) una importante compañía dedicada a los clásicos del teatro español. El montaje más representativo de la compañía fue el de su particular versión de *La Celestina*, a la que acudió en primer lugar por identificar la heterodoxia de Fernando de Rojas con la de los republicanos españoles. El artículo analiza con detalle las motivaciones y las decisiones dramáticas que conforman su versión, entre las que destacan, entre otras cosas, el perfilado de Melibea como heroína romántica y la atribución a Pleberio de rasgos propios del padre celoso de la comedia del Siglo de Oro.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Álvaro Custodio, exilio, representación teatral.

ABSTRACT

The stage director Álvaro Custodio (1912-1992), who belongs in his youth to García Lorca's La Barraca, created during his exile in Mexico (1944-1973) an important company dedicated to Spanish theatre classics. The most representative staging of his company was his own version of *La Celestina*, first identifying Fernando de Rojas' heterodoxy with Spanish republicans. The article analyzes in detail causes and decisions in his version, as Melibea's profile as romantic heroine or identification of Pleberio with Golden Century comedy's jealous father.

KEY WORDS: *Celestina*, Álvaro Custodio, exile, theatrical performance.



El carácter delictivo de los personajes celestinescos a la luz de *Las Siete Partidas*

Gustavo Illades Aguiar
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Con toda seguridad la *Comedia de Calisto y Melibea* ocasionó a los lectores y oyentes de 1499 el asombro que produce lo nunca antes visto ni oído. Ciertamente aquel primer público se hallaba, no solo ante una obra maestra, sino frente a un nuevo universo literario. Las causas son diversas, pero quiero destacar una: la *Comedia* fue el primer diálogo dramático en castellano cuyo modelo latino, gama de personajes, división en autos y ausencia completa de tercera persona narrativa solicitaban un teatro de corral inexistente entonces. Esta singularidad genérica es indisociable de una técnica dialógica que no ha sido superada hasta ahora; a saber, la autonomía discursiva de cada uno de los personajes. Lo digo de otra manera: en nuestra obra los hechos ocurren como consecuencia del intercambio verbal agonístico de los personajes, lo cual convierte a estos en voces-conciencias libérrimas y, por lo mismo, resistentes a la tipificación. ¿Y quién más hondo y complejo si no la alcahueta Celestina, cuyo oficio consiste en poner en contacto las palabras de individuos que el orden social de aquella época mantenía separados?

Con todo, ese mundo discursivo inmanente es conducido por la cosmovisión de Rojas a su desenlace trágico vía una dinámica diríase tanática. Recordémosla en breve: Celestina muere a manos de Sempronio. Este y Pármeno quedan agonizantes al saltar, en su errática huida, desde unas ventanas. Al poco perecen ajusticiados. Después, por accidente, Calisto pierde la vida cuando cae del muro. A consecuencia de ello Melibea se suicida precipitándose desde una torre. Se advierte en seguida la antítesis entre el grupo que muere despeñado y Celestina, quien sucumbe por el filo de la espada. También resulta evidente la segunda antítesis, esta vez entre el grupo que muere en contra de su voluntad y Melibea, quien se mata por decisión propia. Ambas oposiciones generan a su vez otra, de mayor complejidad, entre los personajes femeninos más elaborados: Celestina, una anciana innoble y asesinada *versus* Melibea, una joven aristócrata y suicida.

La dinámica tanática descrita se comprende mejor si observamos la conducta de los personajes a través del derecho civil, pues además de que Rojas fue bachiller en Leyes, es decir, especialista en la materia, la obra misma acusa la impronta de una suerte de conciencia jurídica sistémica. Al respecto, fue Peter Russell quien observó que «casi todos los personajes [...] o viven de costumbre fuera de la ley, como Celestina misma, o son llevados durante la acción a cometer infracciones del derecho civil o del derecho canónico» (Russell 1978: 327). Esta aseveración se encuentra en un estudio dedicado a la *Celestina comentada*, obra escrita en la segunda mitad del siglo XVI por un autor anónimo, conocedor del derecho civil y notoriamente interesado en demostrar la ortodoxia de la *Tragicomedia* en su versión de 22 autos. Además, el propio Russell llama nuestra atención sobre el léxico jurídico utilizado por Celestina y Melibea y, más todavía, por Calisto cuando en el Auto XIV discute en soliloquio, imaginariamente, con el juez que condenó a muerte a sus criados. A pesar de estas observaciones, concluye lo siguiente: «no creo que haya razones para afirmar que los estudios jurídicos de Rojas hayan tenido ninguna influencia fundamental en la obra» (Russell 1978: 338). En mi opinión, como se verá más adelante, la dimensión jurídica de la obra no es accesoria, sino sustancial en la medida en que los personajes conforman una inusitada microsociedad criminal. Para argumentar esto he recurrido a las *Siete Partidas*, que no menciona Russell.

Según los especialistas, las *Partidas* se nos han transmitido en ochenta y un manuscritos y a través de cuatro redacciones: el *Libro del Fuero de las Leyes* (1256-1265), el *Libro de las Leyes* o *Espéculo* (quizá posterior a 1272), otro *Libro de las Leyes* cuyo *terminus post quem* es el año de 1272 y, por último, según Craddock, el *Setenario*. La tercera redacción corresponde al manuscrito Vit. 4-6 de la Biblioteca Nacional de Madrid, único que contiene *Las Siete Partidas* íntegras y, en su momento, propiedad de los Reyes Católicos (Pérez 1996: 235-39).

En opinión de Rodríguez-Velasco, fue la transmisión impresa la que permitió que la obra ocupara el centro del poder monárquico en lugar del derecho romano¹ (Rodríguez-Velasco 2010: 120). Vista en perspectiva, la historia de promulgaciones, ediciones y comentarios de este magno corpus legal ha sido concordante con «problemas objetivos de sucesión, de abdicación o de restauración de la monarquía». Incluso, tras el intento de golpe de Estado de 1981, se reeditaron en 1985 con la reimpresión de una ley de acompañamiento que indica a la letra: «No puede decirse... que las Leyes de Partidas hayan desaparecido de nuestra legislación vigente». Así entonces, representan el eterno retorno de la monarquía, la «fusión razonable entre el cuerpo del rey y el cuerpo de la ley, como *imago* de la

1.— Para la diferenciación entre el discurso legal y el literario de las *Partidas*, véase Rodríguez-Velasco (2006), y para las fuentes latinas de la obra, Antonio Pérez Martín (1992).

monarquía y su concepto de *imperium*», con sus «tesis sobre la jurisdicción central y la indivisibilidad del poder» (Rodríguez-Velasco 2010: 101, 129 y 128, respectivamente).

Ocho años anterior a la primera edición conocida de la *Comedia de Calisto y Melibea*, la *editio princeps* de las *Siete Partidas* —Sevilla, 1491— se debe al jurista Alonso Díaz de Montalvo, quien insertó numerosas adiciones provenientes de diversos códigos legales castellanos. El impreso sevillano contribuyó a la creación del nuevo imperio hispánico por unir en «un solo cuerpo político a dos de los grandes reinos peninsulares», preparando de este modo su extensión por Europa y América (Rodríguez-Velasco 2010: 128).

¿Tuvo en sus manos Fernando de Rojas la edición de Montalvo durante sus años salmantinos o alguna de las versiones manuscritas de la segunda mitad del siglo xv? Es muy posible, aunque en su testamento la recopilación legal que se menciona son las *Ordenanzas Reales de Castilla*, de 1484, obra en la que el mismo Díaz de Montalvo incorpora el *Fuero* (Alfonso X), el *Ordenamiento de Alcalá* (1348), pragmáticas y bulas diversas y las *Siete Partidas*. Con base en lo dicho, elijo esta obra para interrogar las conductas de los personajes celestinescos, no por su vigencia legal, sino porque constituía el modelo del derecho propiamente castellano, lo cual se debía a las siguientes razones: el abolengo real de las *Partidas*, su jerarquización temática (Dios, el Rey, el reino), su armonización entre derecho civil y canónico y su perspectiva monárquica. A diferencia de otros textos legales que ponían al día las leyes, la magna obra de Alfonso X era el canon de referencia o, por así decir, la conciencia jurídica de Castilla.

Paso ahora a identificar algunos delitos de los personajes celestinescos, delitos sin los cuales sería imposible el discurso crítico de la obra, su desenlace trágico y su pesimismo naturalista, en una palabra, su modernidad. En primer término describiré infracciones a la ley evocadas en el plano diegético y después las ocurridas en el plano mimético del diálogo. Enumerando los oficios de Celestina, Pármeneo agrega que es también «alcahueta y un poquito hechicera». ² Y luego detalla que en casa de aquella se efectuaban los encuentros sexuales de «moças» con «hombres descalços, contritos y reboçados». Y abunda: «ni dexava monasterios de frayles ni de monjas; esto porque allí fazía ella sus aleluyas y conciertos» (I: 242-43). ³ Incluso la propia Celestina, en un diálogo imaginario, pone estas palabras de reproche en boca de Calisto: ««tú, puta vieja, ¿por qué acrecentaste mis pasiones con tus promessas? ¡Alcahueta falsa [...]!»» (IV: 299).

2.— Cito por la edición de Russell (1991). En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, consigno número de auto y páginas; para el caso: (I: 242).

3.— Russell anota en su edición que «hombres descalços» sin duda es alusión a los frailes descalzos y que «aleluyas», además de su sentido religioso, '*laudare Dominum*', tiene en el habla popular el sentido de 'alegría' o 'cosa que alegra' (I: 242-43, notas 151-52).

En otro momento, Elicia abunda en la alcahuetería de la anciana: «*Jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios aya. Siempre acuden allí moças conocidas y allegadas, medio parientes de las que ella crió. Allí hacen sus conciertos*» (xv: 529).⁴ En cuanto a Claudina, añorando los años en los que convivía y trabajaba con ella, Celestina describe en detalle las prácticas sacrílegas de su «amiga» y «compañera»:

Tan sin pena ni temor se andava a media noche de cimiterio en cimiterio buscando aparejos para nuestro oficio, como de día. Ni dexava christianos ni moros ni judíos cuyos enterramientos no visitava; de día los acechava, de noche los desenterrava (vii: 364).

Y luego agrega: «digo que [...] [la] prendieron quatro vezes [...] que Dios aya, sola. Y aun la una le levantaron que era bruja» (vii: 367).

De los personajes secundarios, Centurio resulta el más pródigo. Por ejemplo, según Areúsa, es tahúr reincidente, pues ella lo ha «*quatro vezes desempeñado en los tableros*», y además es alcahuete diríase próspero, ya que tiene «*treynta mugeres en la putería*» (xv: 521). Baste con estos pasajes.

La *Séptima Partida*, en el Título xxii, discurre sobre los alcahuetes: «Ca por sus palabras dañan a los que los creen, e los traen al pecado de luxuria».⁵ La Ley 1 especifica cinco maneras de alcahuetear, de las cuales la primera correspondería a Centurio, es decir, a los «vellacos malos que guardan las putas, que estan publicamente en la pueteria, tomando su parte de lo que ellas ganan» (331). Celestina, en cambio, encaja en la tercera manera según la descripción antes dicha de Elicia: «La tercera es, quando los omnes tienen en sus casas captiuas, o otras moças a sabiendas, para fazer maldad de sus cuerpos, tomando dellas lo que assi ganaren» (331). La Ley 2 contiene los castigos correspondientes. Centurio debería ser echado de la villa, perder la casa —que iría a la Cámara del rey— y «pechar diez libras de oro». Celestina estaría obligada a casar y dar dote a las «moças» que crió, por ejemplo a la misma Elicia. Si no quisiere o no pudiere, debería «morir porende» (332-33). En cuanto tahúr, Centurio puede asimilarse al grupo de quienes practican «juegos engañosos [...] con dados falsos, o en otra manera semejante». Al respecto, la misma Partida, Título xvi, Ley 10, ordena al juez «poner pena de escarmiento, o de pecho para la Camara del Rey, al engañador, qual entendiere que la meresce, segun su aluedrio» (295).

En lo que toca a Claudina, cuando a media noche irrumpe en los cimiterios para desenterrar cadáveres comete sacrilegio, esto es, «que-

4.— Cursivas en el original y así en adelante.

5.— Cito *Las Siete Partidas* por la edición de Ignacio Sanponts y Barba *et al.* (1843-1844). Dado que en mi redacción se indica cada vez el número de Partida, de Título y de Ley, cuando cito la obra consigno solo, a renglón seguido y entre paréntesis, las páginas respectivas; para el caso: (331). Asimismo, indico con números romanos el número de Título y con arábigos, el de Ley.

brantamiento de cosa sagrada, o de otra que pertenezca a ella», según la *Primera Partida*, Título XVIII, Ley 1. La Ley 3 de esta misma Partida y Título define tal acción como una manera de sacrilegio que sucede «quando algun ome derrompiesse la Iglesia, o el cementerio, haciendo y alguna enemiga» (655). La pena prevista en la Ley 12 consiste en pechar. Pero lo que más llama la atención es la correspondencia entre la descripción que hace Celestina de las andanzas nocturnas de su amiga y los criterios que el juez debe aplicar para tasar la multa; a saber, si el sacrilego es hidalgo o no, si es rico o pobre, libre o siervo, si el acto ocurrió en sagrado o fuera, si de día o de noche, si lo hizo un viejo o un mancebo, si está cuerdo o no lo está y, por último, si el infractor es varón o mujer (658-59). En cuanto a las actividades de Claudina como posible bruja, nada se puede decir, ya que en ningún lugar de toda la obra se discurre sobre este crimen que quizá, no lo sé, es exclusivo del derecho inquisitorial.

Paso ahora a comentar algunos delitos ocurridos en el plano mimético del diálogo. Justo en la apertura de la obra, Calisto, excitado ante la presencia de Melibea, reconoce la «grandeza de Dios» en dos cosas: en «dar poder a natura» de dotarla a ella de una «tan perfeta hermosura» y hacerle a él la «merced» de verla y en un lugar «tan conveniente» que puede manifestarle su «secreto dolor». Entiéndase: su deseo sexual. Incapaz de contenerse verbalmente, Calisto terminará afirmando que su «felicidad» es mayor a la que tendría si «Dios [le] diesse en el cielo la silla sobre sus santos» (I: 211-12). Poco después dará su célebre respuesta a la pregunta del criado Sempronio («¿Tú no eres christiano?»): «Yo melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo» (I: 220).

Ahora bien, en la *Séptima Partida*, Título XXVIII, Ley 2 (363-64) se establece con relación a los denostadores que el hombre rico y de mayor linaje y más noble sangre se halla más obligado a ser «apuest[o] en sus palabras». Por lo mismo, si denuesta a Dios o a Santa María o a los otros Santos⁶ la primera vez «pierda la tierra que tuuiere por vn año, e por la segunda vez, pierdala por dos años, e por la tercera, pierdala de llano». Este último sería el castigo aplicable a Calisto, el cual, al mismo tiempo, por esas mismas palabras está empezando a cometer el delito de quienes «sosacan con engaño, o falago, o de otra manera, las mugeres virgines [...] faziendoles fazer maldad de sus cuerpos». Por ello «deue perder la meytad de todos sus bienes, e deuen ser de la Camara del Rey», según el Título XIX, Leyes 1-2 (319-20). Como puede colegirse, la obra se abre asociando dos delitos que superponen el campo semántico de la lujuria al campo semántico de la religión cristiana, campos que serán indisociables a lo largo del texto y al final, en el planto de Pleberio, se unirán, allí donde el padre de Melibea apostrofa al Amor.

6.- La Ley 6 trata sobre las penas contra judíos y moros denostadores.

No obstante, el caso de Calisto resulta ambiguo en cuanto que la Regla 4 del Título xxxiv de dicha Partida asienta: «Otrosi, el ome que es fuera de su seso, non faze ningun fecho endereçadamente; e porende non se puede obligar, porque non sabe, nin entiende pro, nin daño» (443). Recuérdese que el personaje está fuera de seso a ojos de Sempronio («No me engaño yo, que loco está este mi amo»; I: 218), de Pármeno («dolor o afición priva y tiene ageno de su natural juyzio [a Calisto]»; II: 276) y en un principio de Melibea («¡Jesú! ¡No oyga yo mentar más esse loco, saltaparedes, fantasma de noche [...]!»; IV: 316).

En cambio, las prácticas adivinatorias de Celestina no dejan lugar a dudas en el corpus jurídico. El Título xxiii de la *Séptima Partida* tiene este epígrafe: «De los agoreros, e de los sorteros, e de los otros adeunios, e de los fechiceros, e de los truhanes» (335). Y la Ley 1 detalla lo siguiente:

Adeuinança tanto quiere dezir, como querer tomar el poder de Dios para saber las cosas que estan por venir. E son dos maneras de adeuinança; La primera es, la que se faze por arte de Astronomia [...]. La segunda manera [...] es, de los agoreros, e de los sorteros, e de los fechizeros, que catan agujeros de aues, o de estornudos, o de palabras (a que llaman Prouerbio), o echan suertes, o catan en agua, o en cristal, o en espejo, o en espada, o en otra cosa luziente; o fazen fechuras de metal, o de otra cosa qualquier; o adeuinança en cabeça de ome muerto, o de bestia, o en palma de niño, o de muger virgen (335-36).

De camino a casa de Pleberio, debatiéndose entre el miedo al castigo de este y la codicia del oro de Calisto, Celestina mitiga su abismado soliloquio «catando agujeros de palabras» («Todos los agüeros se adereçan favorables o yo no sé nada desta arte; quatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes [...]. La primera palabra que oy por la calle fue de achaque de amores») y «de aues» («ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras noturnas») (IV: 300). La ley referida prescribe al respecto:

E estos truhanes, e todos los otros semejantes dellos, porque son omes dañosos e engañadores, e nascen de sus fechos muy grandes males a la tierra, defendemos que ninguno dellos non more en nuestro Señorío, nin vse destas cosas; e otrosi, que ninguno non sera osado de los acoger en sus casas, nin encubrirlos (336).

En lo referente al conjuro de Celestina a Plutón al final del Auto III, nada pude encontrar en las *Partidas*.

Ser mal criado implica también un delito. En sentido jurídico, a diferencia de Sempronio, Pármeno es literalmente *criado* de Calisto, pues este hace las veces de «alguno que ouiesse criado al que ouiesse echado su padre,

o su madre, o su señor, o otro criado qualquier». Por lo mismo, Pármeno (*Quarta Partida*, Título xx, Ley 3) «deue honrar, al que lo crio, en todas las cosas, e auerle reuerencia, bien assi como si fuesse su padre» (1103). Se recordará que Pármeno decide ser desleal a su señor al cierre del Auto II, cuando exclama: «[Calisto] Destruya, rompa, quiebre, dañe, dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá; pues dizen: «a río buelto, ganancia de pescadores». Nunca más perro al molino» (II: 278). Dicha deslealtad conduce —en parte e indirectamente si se quiere— a la deshonra y muerte de Calisto, lo cual se corresponde con estas especificaciones: «acusandol [el criado a quien lo crió], o faziendole otra cosa, por que perdiessse el cuerpo, o algun miembro, o por que fuesse enfamado, o perdiessse la mayor partida de sus bienes». Siendo esto así, «deue morir por ello» (1103).

Paso ahora a los homicidios, con una precisión: los que se comenten en el texto de Rojas no pertenecen a aquellos que abarca el Título VIII de la *Séptima Partida* —«De los Omezillos»—, sino, significativamente, a los que refiere el Título XXVII: «De los desesperados que matan a si mismos, o a otros [...]».

Comienzo con la definición: «Desesperacion es pecado que nunca Dios perdona a los que en el caen» (358). Sucede «quando el ome se desfiuza, e se desampara de los bienes deste mundo, e del otro, aborreciendo su vida, e cobdiciando su muerte», según la Ley 1 (359). En cuanto a las maneras de desesperarse, se identifican cinco. Primera: suicidio por miedo o vergüenza del castigo que espera recibir el acusado. Segunda: «quando alguno se mata, con gran cuyta, o por gran dolor de enfermedad». Tercera: suicidio con «locura, o con saña». Cuarta: suicidio o intento del mismo por parte de hombres ricos, honrados y poderosos a causa de perder la herencia, el «señorio» o la «honra». Y quinta: ya no suicidio, sino asesinato y traición de quienes «matan a furto a los omes por algo que les dan» (359-60).

Esta última manera de desesperación incluye el caso de quienes mandan a «omes desesperados, e malos, que matan a los omes a traycion» «matar algund ome», según la Ley 3 (360-61). No otra cosa acuerdan Areúsa y Elicia en el Auto xv cuando eligen a Centurio como «verdugo» de Calisto en venganza de la muerte de Celestina.

Por otra parte, debe incluirse el asesinato de Celestina a manos de Sempronio en el título de la desesperación, por sorprendente que parezca. Recordemos lo que Pármeno le propone si la alcahueta se niega a repartirles las ganancias: «espantémosla de manera que le pese» (XII: 476). Es decir: los criados de Calisto ni son homicidas ni tienen la intención de quitarle la vida a Celestina. El desenlace obedece en parte a la 'sordera' de la alcahueta,⁷ quien, según sale de cauce la discusión con los criados,

7.— Albert Lloret asevera que la muerte de Celestina no obedece a la defectuosa argumentación de su postura —mantener todo el capital conseguido—, sino a su codicia, la cual hace imposible ensayar el único argumento válido: el reparto de la riqueza (2007: 128-29). Tal conclusión implica ignorar la dinámica errática del diálogo entre alcahueta y

va siendo sucesivamente presa del desconcierto, la codicia, el pánico y la cólera. Siete veces, en distintos tonos, Sempronio le pide que reparta con ellos la cadena de oro; la séptima —error fatal de la anciana— lo insulta a él y a Pármeno gritándoles: «rufianes». Sobreviene el golpe de espada. Con todo, es al inicio de esta discusión aciaga cuando Sempronio nos da la clave para clasificar su tipo de asesinato, al advertirle a Celestina lo siguiente: «Por Dios, sin seso vengo, desesperado» (xii: 477). El posterior degüello de ambos criados por orden del juez condice la ley respectiva de las *Partidas*.

El suicidio de Melibea, anticipado poco antes por Pleberio cuando le dice a la hija «no te ponga desesperación el cruel tormento desta tu enfermedad y pasión» (xx: 581), se debe, según las propias palabras de Melibea, a una «causa desesperada»: la muerte de Calisto, que «combida a la mía [...] sin dilación; muéstrame que ha de ser despeñada, por seguille en todo» (xx: 588-89). Es entonces evidente que ella se deja caer de la torre por desesperación, pero no lo es tanto la manera como se desespera.⁸ Quizá corresponde a la segunda manera apuntada en las *Partidas*: «con gran cuyta», pues ella le declara al padre: «gran dolor llevo de mí, mayor de ti, muy mayor de mi vieja madre» (xx: 591). O quizá corresponde a la tercera manera: con «locura, o con saña» —entiéndase, ‘locura furiosa’—⁹ en cuanto que le solicita a Pleberio no interrumpirla con sus palabras porque estas, dice, «acrecientan la saña» (xx: 586). La locura o locura furiosa podría también explicar una de sus últimas frases: «A él [a Dios] ofrezco mi alma» (xx: 591). ¿Cómo es posible con un mínimo de cordura ofrecer

criados, tan minuciosamente elaborada por Fernando de Rojas. Para mostrar la ‘sordera’ de Celestina, me remito solo, por razones de espacio, al arranque de dicho diálogo. Los criados tocan en la «ventanilla» junto a la que duerme la alcahueta. La despiertan. «¿Quién llama?», pregunta ella. A lo que Sempronio responde: «Abre, que son tus hijos». La réplica («No tengo yo hijos que anden a tal hora») indica que la anciana no reconoce las voces. Sempronio le aclara quiénes son ellos y lo que, supuestamente, quieren («venimos acá almorzar contigo»). Ahora la réplica y el tono de Celestina son diametralmente opuestos («¡O locos traviesos! ¡Entrad, entrad!»). Se comprenderá que su rectificación indica a los lectores y oyentes de la obra que ha sido despertada de súbito y antes del amanecer. Quien revise el resto del diálogo advertirá que ella, por no lograr sobreponerse, nunca entiende la situación de conjunto —el estado anímico de los criados, la hipocresía de estos, el motivo aparente de su visita y el motivo real, sus graduales amenazas, etc.—, de ahí que las respuestas sucesivas que emite resultan sistemáticamente equivocadas y, por lo mismo, se entiende mejor la desesperación de Sempronio. Para un análisis detallado de la muerte del personaje, véase Illades (2013).

8.— Stephen Gilman observa la desesperación como indicativo de autodestrucción en la obra de Rojas, en la de Juan del Encina, en Grisóstomo, personaje del *Quijote*, y en documentos inquisitoriales (1978: 361 y n. 32). Para un análisis del término aplicado al suicidio de Melibea, véase Illades (1999: 61-4). En cuanto al autor anónimo de la *Celestina comentada*, nada discurre sobre el término ni sobre su fondo jurídico, aunque cita autoridades contra el suicidio (2002: 499).

9.— En su *Tesoro*, Covarrubias define *saña* como «furor y enojo, del nombre latino *insania*», y en cuanto a *furor* observa que «[p]uede significar locura [...]. Otras vezes se toma por una ira colérica con furia, que se passa presto».

el alma a Dios cuando, vuelvo a citar las *Partidas*, «Desesperacion es pecado que nunca Dios perdona»?

Alan Deyermond, a quien llamó la atención la posible salvación de los personajes celestinescos, notó que Celestina es el único de los moribundos que pide confesión en la *Comedia*. En cambio, en la *Tragicomedia* Melibea es quien resulta aislada, pues solo ella se abstiene de manera inequívoca de llevar a cabo la contrición, es decir, el recurso último de la salvación cristiana. En su opinión, la contrición de Celestina *in articulo mortis* pertenece a «una etapa en la cual Rojas no parece preocuparse del problema del arrepentimiento». Además, a diferencia de Calisto, ninguna acción caritativa precede a su muerte. Y peor aún, se entrega al diablo en un pacto solemne. De la *Comedia* a la *Tragicomedia*, agrega, pasamos de una sociedad en la que, salvo la dudosa excepción de la alcahueta, todos mueren sin arrepentirse a otra en la que la mayoría muere con palabras o gestos de arrepentimiento. Concluye planteando esta disyuntiva:

Es posible que se trate de un primer síntoma de suavización, de la relajación de la actitud austeramente pesimista que anima la *Comedia* [...]. Es igualmente posible que se trate de un pesimismo intensificado, de una amonestación más fuerte; es decir que en el último momento de su vida el personaje ve con toda claridad lo que ha hecho, pero que sus pecados han estropeado fatalmente la voluntad de contrición (2008: 37-8).

Veamos qué establece nuestro corpus jurídico, al que no hace referencia Deyermond. *Primera Partida*, Título XIII («De las sepulturas»), Ley 9:

el que muriesse en pecado mortal [...] sin penitencia, non se confessando deste pecado, non le deuen dar sepultura de Santa Iglesia. [...] Pero si ante que muriesse, mostrasse señales de arrepentimiento, que se confessara si pudiera, mas que non lo pudo fazer por algun embargo, assi como por enfermedad que le tollesse la lengua, porque non lo pudiesse fazer, nin dezir, o porque non ouiesse a quien, en tal manera non le deuen toller la sepultura; ca aquellos que rescibe Santa Iglesia en su vida, confessando su pecado, o auiedo voluntad de lo fazer, non deuen ser desechados en la muerte (568-69).

De aquí se sigue que solo Melibea debería ser sepultada extramuros de los sitios sagrados, pues las enmiendas de Rojas incluyen el arrepentimiento de Calisto y de, al parecer, uno de sus criados.¹⁰ En mi opinión, el

10.— He aquí el testimonio de Sosia, que no deja en claro si se refiere a Pármeno o a Sempronio, ambos malheridos tras saltar por las ventanas de casa de Celestina: «*Ya sin sentido yvan;*

pesimismo del autor no aumenta ni disminuye: se vuelve menos aparente al perder estridencia, ya no siendo la única, la contrición de Celestina. Al mismo tiempo, se concentra el sentido final de la obra en la muerte incontrita de la joven y en el planto de Pleberio, que no es, desde esta perspectiva, sino una glosa íntima del suicidio de la hija, glosa que supone una última infracción de la ley. Ciertamente, el padre incurre en herejía cundo declara ante su cadáver:

Del mundo me quexo porque en sí me crió; porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nascida, no amara; no amando, cessara mi quexosa y desconsolada postrimería (xxi: 606).

La suya es una reflexión naturalista donde Dios no tiene ya lugar, pues es el «mundo» el que da y quita la vida. Por ello, Pleberio se abstiene de condenar el delito y pecado mortal de Melibea. El Título xxvi de la *Séptima Partida*, Leyes 1-2, discurre sobre los herejes y subdivide la herejía en dos modalidades:

La primera es, toda creencia que ome ha, que se desacuerta de aquella Fe verdadera, que la Iglesia de Roma manda tener, e guardar. La segunda es, descreencia que han algunos omes malos, e descreydos, que creen que el anima se muere con el cuerpo, e que del bien, e del mal, que ome faze en este mundo, non aura gualardon, nin pena, en el otro: e los que esto creen, son peores que bestias (351).

La Ley 2 ordena que al descreído reincidente «deuenlo quemar en fuego, de manera que muera» (354).

En resumen, la alcahuetería de Celestina y Centurio, los engaños adivinatorios de esta, los sacrilegios de Claudina, los denuestos de Calisto contra Dios y su sonsacamiento de una mujer virgen, la deslealtad de Pármemo, las intrigas de Areúsa y Elicia para que muera Calisto, el homicidio de Sempronio, el suicidio de Melibea y la herejía de Pleberio integran, por así decir, una danza general del delito, el pecado y la muerte indisoluble del etos de la *Comedia/Tragicomedia* en la medida en que aquella abarca las acciones —y pulsiones— definitorias de los personajes, salvo los casos marginales de Alisa, Tristán y Sosia.

Asimismo, en el ciclo de muertes la desesperación es causa predominante. Al respecto, Alejandro Morín explica con perspicacia que en la *Séptima Partida* la desesperación abarca, no solo a suicidas y homicidas,

pero el uno, con harta dificultad, como me sintió que con lloro le mirava, hincó los ojos en mí, alçando las manos al cielo, quasi dando gracias a Dios» (xiii: 490).

sino también a herejes y apóstatas,¹¹ lo cual involucra a moros y judíos. Su conclusión, útil a mi propósito, es esta: las *Partidas* ofrecen «una noción de desesperación [...] montada sobre una lógica de la traición» cuyo sentido último sería el «crimen de lesa majestad por intermedio de la figura de la lesa majestad divina en función de la identificación que este texto propone entre desesperados y herejes» (2001: 219). Desde tal perspectiva, el crimen de Sempronio, el suicidio de Melibea y el descreimiento radical de Pleberio vienen a ser manifestaciones de desesperación que convergen en una traición omnímoda, en tanto que esta, en último término, se dirige simultáneamente contra Dios y contra el rey.

En suma, el profundo conocimiento del canon jurídico que Rojas incorpora a una obra de ficción, no solo resulta sustancial a esta, sino que contribuye a esbozar al individuo moderno, aquél que a vuelta de siglo estará solo en el mundo. En efecto, el camino trazado por Pleberio («agora [andaré] sin temor, como quien no tiene qué perder, como aquel a quien tu compañía [mundo] es ya enojosa, como caminante pobre, que sin temor de los crueles salteadores va cantando en alta voz»; XXI: 598-99) será recorrido por un desamparado y egoísta Lázaro de Tormes y más tarde por don Quijote, personaje egocéntrico si los hay.

11.— Por ejemplo, en la *Séptima Partida*, Título xxv, Ley 4, se considera que la desesperación puede ser causa de apostasía: «omes y ha, e pierden el seso, e el verdadero entendimiento, como omes de mala ventura, e desesperados de todo bien reniegan la Fe de nuestro Señor Jesu Christo, e tornanse Moros» (344).

Bibliografía

- Celestina comentada* (2002), ed. Louise Fothergill-Payne (†), Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, con la colaboración de Ivy Corfis, Michel Garcia y Fabienne Plazolles, Textos Recuperados, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1993), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla.
- DEYERMOND, Alan (2008), ««¡Muerto soy! ¡Confesión!»: *Celestina* y el arrepentimiento a última hora», *Estudios de Alan Deyermond sobre la «Celestina»*, *Medievalia*, 40, pp. 33-38.
- GILMAN, Stephen (1978), *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de «La Celestina»* [1972], trad. de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Taurus.
- ILLADES AGUIAR, Gustavo (1999), «*La Celestina* en el taller salmantino», Instituto de Investigaciones Filológicas, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- , (2013, en prensa), «¿Por qué muere *Celestina*?», en «*A la Laura Austral: Estudios en homenaje a Alicia Colombi de Monguió*», eds. Marisa García-Verdugo y Eva Mendieta, Hispanic Monographs, Newark, Del., Juan de la Cuesta.
- Las Siete Partidas del Sabio Rey Don Alfonso el IX* [sic] (1843-1844), eds. Ignacio Sanponts y Barba, Ramón Martí de Eixala y José Ferrer y Subirana, Barcelona, Imprenta de Antonio Bergnes.
- LLORET, Albert (2007), «El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*», *Celestinesca*, 31, pp. 119-32.
- MORÍN, Alejandro (2001), «Suicidas, apóstatas y asesinos: La desesperación en la «Séptima Partida» de Alfonso el Sabio», *Hispania, Revista española de Historia*, 61, 207, pp. 179-220.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis (1996), «Las *Siete Partidas* según el código de los Reyes Católicos de la Biblioteca Nacional de Madrid», *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 14, pp. 235-58.
- PÉREZ MARTÍN, Antonio (1992), «Fuentes romanas en las Partidas», *Glossae, Revista de historia del derecho europeo*, 4, pp. 215-46.
- RODRÍGUEZ-VELASCO, Jesús (2006), «Espacio de certidumbre: palabra legal, narración y literatura en «Las siete partidas» (y otros misterios del taller alfonsí)», *Cahiers d'études hispaniques medievales*, 29, pp. 423-52.
- , (2010), «La urgente presencia de *Las Siete Partidas*», *La Corónica*, 38, 2, pp. 99-135.

- ROJAS, Fernando de (1991), *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia.
- RUSSELL, Peter E. (1978), *Temas de «La Celestina» y otros estudios (del «Cid» al «Quijote»)*, Barcelona-Caracas-México, Ariel.

ILLADES AGUIAR, Gustavo, «El carácter delictivo de los personajes celestinescos a la luz de *Las Siete Partidas*», *Celestinesca* 37 (2013), pp. 87-100.

RESUMEN

En este estudio se identifican los delitos que cometen los personajes de *La Celestina* según el derecho civil vigente en aquella época, el cual se contiene en *Las Siete Partidas*. En la medida en que los delitos constituyen las acciones definitorias de los personajes principales, expresan el ethos de una obra compuesta con una conciencia jurídica sistémica por el bachiller en Leyes Fernando de Rojas. Asimismo, los actos ilegales tienen como causa dominante la «desesperación» de quienes los realizan. Esto último conduce a Pleberio a la soledad del individuo moderno.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, *Siete Partidas*, derecho civil, desesperación, homicidio, alcahuetería.

ABSTRACT

In this study the crimes that the characters of *La Celestina* commit are identified according to the civil law active during that time, which is contained in *Las Siete Partidas*. As much as the crimes constitute the definitive actions of the principal characters, they express the ethos of a work composed with a systematic legal conscience by the «bachiller en Leyes» Fernando de Rojas. Likewise, the illegal acts have as a dominant cause the «desesperación» of the ones performing them. This conducts Pleberio to the solitude of the modern individual.

KEY WORDS: *Celestina*, *Siete Partidas*, civil law, «desesperación», homicide, bawdry.



El hilo del que está tejido el manto de Celestina

Mariel Aldonza Palma Villaverde
Universidad Nacional Autónoma de México

En los siglos I y II d.C., los tratadistas latinos definían al *textum* (texto) como una tela perfecta que el escritor tejía con las palabras: era perfecta porque no se notaba el hilado del que estaba hecha. *La Celestina*, a la luz de esta consideración, es un texto que se teje con los diálogos de los personajes —o *vidas* como ha optado por llamarlos Stephen Gilman—¹, quienes con su voz crean y entrelazan los muchos hilos discursivos de la trama.² Uno de estos hilos es el que forman las unidades léxicas referentes al vestido, las cuales abundan en la obra y la recorren de principio a fin. En la *Celestina*, el vestido funciona como pago, como esperanza y como motor; también como recurso discursivo o como objeto de traición. Las prendas de vestir están entretejidas en los diálogos de todos los personajes y por lo tanto en su vida, pues como la lengua y el discurso, el vestido tiene su propia historia y sus propios cambios de significado en cuanto función social. En la época de Rojas, el vestido era un elemento tan importante en la vida social que la gente gastaba grandes sumas de dinero en un atuendo, y se perdían y empeñaban fortunas con tal de mantener o aparentar un estado de prosperidad.

El vestido, tal como la palabra, oculta y revela; muestra (demuestra), pero también esconde. En la *Celestina*, algunas de las unidades léxicas re-

1.— Cf. Stephen Gilman, *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974.

2.— Según Rosario Ferré, existe en la obra una gran metáfora primaria o madre que es la metáfora del hilado, de la cual derivan metáforas secundarias que construyen la red discursiva del texto: «Las metáforas secundarias derivadas del hilado son las siguientes: cordón-sábanas-aguja-cadena de oro. A estas metáforas habría que añadir [...] el jubón que Calisto le regala a Sempronio; el manto y saya que Calisto le promete a Celestina (y que Celestina luego le promete a Pármene); y la saya que Melibea le promete a Celestina». (Rosario Ferré, «*Celestina* en el tejido de la Cupíditas», *Celestinesca* 7 (1983), p. 7). Estas metáforas secundarias demuestran que las unidades léxicas «independientes» pueden ser consideradas como un hilo discursivo que también teje la acción. Mercedes Alcalá Galán, por su parte, afirma que el texto es «una red casi invisible de alianzas y traiciones, obsesiones, voluntades, usurpaciones [...] todo ello marcado por un rabioso individualismo que hará inevitable el caos y el aniquilamiento del mundo en miniatura que se refleja en *Celestina*». (Mercedes Alcalá Galán, «Voluntad de poder en *Celestina*», *Celestinesca* 20 (1996), p. 38).

ferentes al vestido cumplen con esta función, pues no sólo acompañan la acción del texto, sino que muchas veces son catalizadores de los deseos ocultos de los personajes y tienen distintos significados a lo largo de la obra. Tal es el caso de las unidades léxicas en las que se concentra este estudio, que son las *haldas* – *saya/manto* de Celestina, y su función en el devenir discursivo de la vieja alcahueta, porque palabra y vestido están cosidos en su discurso como elementos que determinan su destino.

Entonces, la unidad léxica *haldas* significará, a grandes rasgos y como primer nivel de categorización, el presente en que Celestina se encuentra. En consecuencia, la unidad léxica *manto*, en relación directa con la unidad *haldas*, significará el futuro al que Celestina pretende llegar con el negocio entre Calisto y Melibea. Estas unidades son inseparables una de otra y también de la red discursiva del texto. Como tales, forman un proceso que ahonda tanto en las situaciones discursivas, como en la sustancia y en la forma del discurso de Celestina.³ Cuando una de estas unidades se menciona, ocupa un espacio y una temporalidad en la trama, por lo que no siempre tienen la misma función en el texto, y parten de un *significado general*.

Así pues, tendremos que las funciones discursivas de estas unidades léxicas estarán determinadas por su valor o contenido, que son los siguientes:

1. SIGNIFICADO GENERAL

Significa el desamparo económico y espiritual en el que Celestina se encuentra. Este significado envuelve y determina a los significados *primordial* y *circunstancial*, que no son menores en cuanto a valor discursivo. Ubicamos a la unidad léxica *manto* en este nivel porque determina el devenir discursivo de Celestina.

2 SIGNIFICADO PRIMORDIAL

Es el movimiento o proceso de las unidades léxicas *haldas* – *saya/manto*. Sin embargo, cada unidad tiene su propio *valor primordial*, así, tendremos que:

- a) *Haldas*: En este nivel las *haldas* significan y representan el oficio de Celestina. Discursivamente son el elemento aliado que la acompaña en la red de pasos que teje entre su estado actual y al que pretende llegar con el negocio.

3.– Las acepciones de discurso usadas en este trabajo siguen aquellas propuestas por Albert Lloret en su trabajo «El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*». El estudioso propone una serie de elementos encaminados a descubrir la situación argumentativa, la sustancia de esta situación y el objetivo del argumento. Véase Albert Lloret, «El error retórico de la alcahueta. Performatividad y nueva retórica en la *Celestina*», *Celestinesca* 31 (2007), pp. 119-132.

- b) *Manto*: En este nivel significa la codicia económica de la vieja alcahueta y la parte indivisible del negocio que, irónicamente, la llevará a su fracaso discursivo.

Los incisos *a* y *b* se entretujan mediante la unidad *saya*, que significa a grandes rasgos un estado transitorio entre los *significados primordiales* de las *haldas* y el *manto*.

3 SIGNIFICADO CIRCUNSTANCIAL

Los *significados general* y *primordial* se amplían dependiendo del momento textual/discursivo de Celestina, así como de su estado emocional y del diálogo con uno u otro personaje o bien consigo misma.

Así pues, cada mención parte del *significado general*; por su posición en el texto, este *significado general* sumará uno *primordial*, que se vuelve más puntual mediante su *valor circunstancial*. Estas unidades, además de símbolo, son a la vez un hecho lingüístico.

A continuación se ofrece un análisis de las unidades léxicas *haldas* – *saya/manto* de Celestina bajo los parámetros que acabamos de mencionar. Este análisis se basa fundamentalmente en el *significado circunstancial* que adquiere cada unidad léxica durante cada mención. Si bien la primera unidad de nuestro hilo discursivo es *manto*, para los fines que persigue este estudio, analizaremos primero la unidad *haldas*.

Las *haldas*

Dado que la *Celestina* carece de narrador, los personajes son los encargados de crear el texto. Dependemos de su punto de vista para entender y cuestionarnos su mundo. En nuestra obra no existen grandes descripciones y, por el contrario, la realidad extralingüística de los personajes parece estar, también, sometida a su punto de vista. Así pues, la primera aparición de la unidad léxica *haldas* tiene lugar en el auto IV. Antes de ello, lo único que sabemos acerca del vestido de Celestina es que ésta lleva un manto, apenas mencionado por Sempronio en el auto I. La atención se ha enfocado en las «cualidades» de la vieja, las cuales nos permitirán entender los *significados circunstanciales* de cada prenda y con qué otros elementos se tejen, y si éstas son causa o agente de algunas de las acciones posteriores.

Existen en total cinco menciones a la unidad *haldas*,⁴ todas en boca de la propia Celestina. Cuatro de ellas aparecen entre el auto IV y V, y la última

4.– Como toda producción discursiva, *La Celestina* dialogará forzosamente con tradiciones literarias, discursivas e indumentales. Conocer cómo era la vestimenta en aquella época arroja datos harto significativos. Por ejemplo, respecto a la unidad *haldas*, sabemos que ésta no era

muy lejos de estas apariciones, en el auto XI, ya muy cerca de su muerte. Existen además dos menciones a la acción de las *haldas*, esto es, el verbo *haldear*. Esta acción será reconocida por agentes externos y nunca enunciada por Celestina.

Cuando la unidad *haldas* aparece, la situación discursiva de Celestina es la siguiente: Celestina se ha aliado con Sempronio y ha «aceptado» las condiciones que éste la ha puesto. Por otro lado, Celestina descubre que tiene que buscar la manera en que Pármeno no sea una molestia para la realización del negocio y decide darle un pago a cambio de que éste prometa amistad con Sempronio. Además, Celestina se ha entrevistado con Calisto y le ha prometido que ella será la encargada de recuperar su palabra perdida.

Hasta aquí, la vieja alcahueta se ha presentado ante Calisto, Pármeno y Sempronio, como una maestra de la palabra. Sin embargo, al inicio del auto IV, encontramos a una Celestina que, por fin sola, «habla» consigo misma, reconociendo ante sí misma los temores que tenía ocultos acerca del negocio. María Teresa Miaja de la Peña, en su artículo «‘Agora que voy sola...’ en boca de Celestina»,⁵ explica que la vieja aprovecha este momento de soledad para ponderar los pros y los contras de su empresa, y después de que, como afirma Josep T. Snow,⁶ ha encontrado el motivo que le dará fuerza para seguir con el negocio, ésta menciona sus *haldas* por primera vez: «las piedras parece que se apartan y me hacen lugar a

una prenda individual como en nuestros tiempos, sino que pertenecía a la estructura completa de la *saya*. Ésta era una prenda semi-interior que «se diferenciaba de los trajes de encima como mongiles, hábitos y ropas, en que no era un traje holgado como ellos, sino ceñido al cuerpo». (Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Volumen II, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979, p. 120.) Por su parte, Sebastián de Covarrubias distingue el verbo que atañe a la falda: «falda: recoger las faldas para andar más desembuelto, que vulgarmente decimos poner faldas en cinta, [tal como Sempronio] y es determinarse deveras a hazer alguna cosa con mucha ligencia, tomada la semejança de los que avian de caminar, que se enfaldavan recogiendo las faldas en la cinta, como agora haen los religiosos que caminan a pie. Enfaldarse la muger, recoger sus sayas para andar más ligera». (Sebastián de Covarrubias Orozco, *Nuevo tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995, p. 395). Los paréntesis son míos. Por su parte, Fray Hernando de Talavera apunta, acerca de las *haldas*: «Cuando las mujeres se ocupan en servicios y oficios humildes, alzan y remangan las faldas de la saya porque no les haya de ensuziar, y para guardar la honestidad y quedar cubiertas las piernas suplen allí las faldetas de vil y grueso paño». (Fray Hernando de Talavera, *Tratado de los pecados que se cometen en el vestir*, en *Ibid.*, p. 89).

5.— Cf. María Teresa Miaja de la Peña, «‘Agora que voy sola...’ en boca de Celestina», *Olivar: Revista de Literatura y Culturas Españolas* 11 (2008), pp. 27-37.

6.— Josep T. Snow plantea que el motivo por el que Celestina decide ir finalmente a casa de Melibea se encuentra en la frase: «Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto». Véase, Josep T. Snow, «Quinientos años de animadversión entre Celestina y Pleberio: postulados y perspectivas», *Visiones y crónicas medievales. Actas de la VII Jornadas Medievales*, eds. Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company, México, Universidad Nacional Autónoma de México – Universidad Autónoma Metropolitana – El Colegio de México, 2002, pp. 13-29.

que passe; ni me estorvan las haldas ni siento cansancio al andar; todos me saludan. Ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto, ni tordo ni cuervo ni otras noturnas».⁷

Celestina se refiere a sus *haldas* como un elemento que le pesa, pues es una unidad que, *primordialmente*, significa su oficio. En un significado *general*, podemos ver que éstas son las *haldas* que viste la mujer barbuda, la de la cuchillada; aquella que está ya muy mudada por la edad. Sin embargo, Celestina siente ahora una fuerza interior que la impulsa a seguir adelante con el negocio y que se manifiesta en distintas señales favorables, como sentir ligeras sus *haldas*. Es decir, los significados *general* y *primordial* se amplían en esta nueva circunstancia o motivo para seguir adelante con su empresa.

Esta mención, pues, establecerá una inmediata conexión con la siguiente, que es angular para este estudio: «Pues alégrate, vieja, que más sacarás deste pleito que de quinze virgos que renovarás. ¡O malditas haldas, prolixas y largas, cómo me estorváys de allegar a donde han de reposar mis nuevas!» (v, 175)

Ha pasado algo muy importante entre estas dos menciones. Celestina ha podido entrar a casa de Melibea y ha asegurado su vuelta. En este momento Celestina ya no ve en sus *haldas* solamente un signo favorable, sino el presente que comienza a molestarle cada vez más, porque es un presente de lazería, de pelo malo que según Pármeno «ni en cincuenta años ha podido medrar» (vi, 182). Éstas son las *haldas* que viste la mujer que ha sido empicotada y emplumada, y que, además, han recibido la furia de Melibea. Pero *circunstancialmente*, Celestina comienza a arrojarse con los hechos que tendrían que suceder como consecuencia lógica del negocio, o sea, con la obtención del *manto*, que la arropará en su última edad. Es decir, que el motivo que le dio fuerza para llegar a casa de Melibea, ahora se ha transmutado en un claro objetivo. El *significado general* de *haldas-saya/manto* y estos *circunstanciales* de la unidad *haldas*, se unen en un hiato temporal con la unidad *manto*, y adelantan la acción, puesto que, precisamente, Celestina le pedirá a Calisto un manto como pago por sus servicios.

Vemos, pues, que los *significados circunstanciales* progresan y se van haciendo indefectiblemente con acciones posteriores o anteriores. Además, esta segunda aparición de la unidad *haldas* sucede también en un monólogo, con lo cual podemos ver la sustancia del discurso individual de Celestina y entender desde dónde comienza a fraguar la traición hacia Pármeno y a Sempronio.

7.— Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. de Dorothy Severin, Madrid, Cátedra, 2008. A partir de este momento, los números romanos indicarán el auto, mientras que los arábigos la página. En este caso iv, 154.

Pues bien, llena de sí misma y del buen resultado que parece que tendrán sus pasos, Celestina pone más atención en el acto lingüístico que en su sustancia. Es decir, el sentimiento de codicia que surge en su interior no la dejará ver que hay otros intereses zurdidos a los suyos. Dice Celestina: «Por esto dizen que quien las sabe las tañe, y que es más cierto el médico sperimentado que el letrado, y la esperiencia y el escarmiento haze los hombres arteros, y la vieja, como yo, que alce sus haldas al pasar el vado, como maestra» (v, 176). Esta tercera mención refuerza el *significado circunstancial* de las anteriores porque confirma la fuerza interior que siente la vieja.

Hasta ahora, solamente ha «hablado» consigo misma, y ha decidido —aunque aún no explícitamente— que el pago que demandará a Calisto tiene que ser indivisible. A partir de aquí, el discurso de Celestina hacia Pármeno y Sempronio estará encaminado a engañarlos, mientras que el que dirigirá a Calisto, será perfectamente pensado y atinado. Así pues, surge una partícula determinante para comprender nuestro hilo discursivo: la acción de *haldear*, que significa *primordialmente*, en sus dos apariciones, la prisa que la vieja alcahueta lleva.

Celestina se da a notar por esta acción y Lucrecia se pregunta: «¿Quién es esta vieja que viene haldeando?» (iv, 155). Con lo que la acción de sus *haldas* precede a la primera mención de la unidad léxica. Aquí el verbo funciona como una especie de reconocimiento para Lucrecia, y para Sempronio funciona como revelación: «O yo no veo bien, o aquella es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trahae! Parlando viene entre dientes» (vi, 176).

Esta acción descubre a Sempronio que algo inusual pasa, y dice a la vieja:

La raleza de las cosas es madre de la admiración; la admiración concebida en los ojos desciende al ánimo por ellos, el ánimo es forçado descubrillo por estas exteriores señales. ¿Quién jamás te vido por la calle, abaxada la cabeza, puestos los ojos en el suelo, y no mirar a ninguno como agora? ¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles y venir aguijando, como quien va a ganar beneficio? Cata que todo esto novedad es para se maravillar quien te conoce. (v, 176)

Este momento o situación discursiva es muy importante, porque Celestina verbalizará lo que pasa en su interior y cometerá el error de llamar «partezilla» a la parte del negocio que en teoría correspondía a Pármeno y a Sempronio. Este último le dice a la vieja: «¿Partezilla, Celestina? Mal me parece esso que dizes» (v, 177), a lo que ésta contesta: «Calla, loquillo, que parte o partezilla quanto tú quisieres te daré. Todo lo mío es tuyo; gozémonos y aprovechémonos, que sobre el partir nunca reñiremos» (v, 177).

Así pues, con este diálogo podremos entender que los significados circunstanciales de las unidades hasta aquí mencionadas, establecen desde este momento el destino de Celestina en tanto que:

- 1) Celestina construye dos tipos de discursos en cuanto al negocio:
 - a) El que está dirigido a Calisto, el cual implica distancia económica, y se produce en un nivel que incluye fórmulas de tratamiento, tópicos y motivos literarios.
 - b) El que compete a Pármeno y a Sempronio. Con cada uno manejará un discurso diferente, pero a partir de que aparece la unidad léxica *haldas*, el discurso de la vieja en cuanto al negocio incluirá a ambos sirvientes, si no en un mismo nivel discursivo, sí en una misma esfera. Este discurso, a diferencia del que dirige a Calisto, se mueve sobre la familiaridad y a un mismo nivel económico.
- 2) Celestina no tiene en cuenta a Sempronio y a Pármeno de la misma manera que tiene en cuenta a Calisto, y no pone cuidado en tejer su discurso de manera en que éste cubra con maestría sus intenciones.
- 3) En nuestra obra ceguedad significa perder el seso y Celestina lo ha demostrado con la palabra «partezilla» justo después de que ha venido *haldeando* a casa de Calisto.

Así pues, cuando Celestina lleva consigo la buena palabra de Melibea (la palabra recuperada), las *haldas* aparecen por cuarta ocasión, y esta vez, su significado está dirigido a Sempronio: «¿Qué dizes Sempronio? ¿Con quién hablas? ¿Viénesme royendo las *haldas*? ¿Por qué no agujijas?» (v, 178).

La unidad léxica *haldas* funciona aquí como una metáfora, según Peter Russell: «royendo las *haldas*: entiéndase aquí, caminando por detrás; [...] hay un posible doble sentido puesto que roer los zancajos significa murmurar, decir mal de alguna».⁸ El vestido de Celestina ya ha recibido la furia de Melibea, y ahora también la enemistad de Sempronio.

Finalmente, la unidad *haldas* vuelve a aparecer a finales del auto XI, cuando el negocio está prácticamente hecho. Celestina ha ido y venido, ha rememorado los días de prosperidad y a la vez ha remarcado su condición de vieja desamparada. Pármeno y Sempronio ya se han alejado discursivamente de la vieja, y ésta comienza a sentir nuevamente el cansancio que le producen sus *haldas*, y la Fortuna comienza a declinar su rueda: «¿Qué dezís desta esclava de Calisto? Toda la calle del Arcediano vengo a más andar tras vosotros por alcançaros, y jamás he podido con mis luengas *haldas*». (XI, 253)

En un inicio se planteó que el significado de las unidades léxicas depende, además de otros elementos, del momento textual en que sean enun-

8.– Esta cita ha sido tomada del aparato crítico que Russell realiza en su edición de la *Celestina*. Fernando de Rojas, *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2001, nota 23, p. 346.

ciadas. En el auto XI la tensión entre Celestina y Pármeno y Sempronio es ya muy evidente, y Calisto aún no le ha dado el *manto* que demandó en el auto VI.

Vemos pues, que los *significados circunstanciales* de las *haldas* están cosidos a acciones más profundas que la de vestir un personaje. Lo mismo sucede, pues, con las unidades que revisaremos a continuación.

La *Saya*

La *saya*⁹ es la unidad léxica más complicada, porque aparece literalmente entretrejida a las unidades *haldas* y *manto*, además de que en algunas menciones parece desdibujarse con esta última. Tiene dos vertientes primarias. La primera se refiere a Celestina, y la segunda al resentimiento que Pármeno le tiene a ésta. La primera, podríamos decir, es la que ubicamos en el nivel de *significado primordial*, en el sentido de que confirma y recupera los *significados circunstanciales* de la unidad *haldas*, pero sobre todo, el de la segunda mención a las *haldas*, que como se dijo es piedra angular para este estudio. En la primera entrevista con Melibea (luego de que sus *haldas* se volvieran ligeras) Celestina nombra la unidad léxica *saya* por primera vez: «tu mala palabra será bíspera de una saya» (IV, 170). Esta mención da sentido a la segunda aparición de la unidad *haldas* y comprueba, efectivamente, el deseo de Celestina de vestido nuevo. Al respecto, Mariapia Lamberti opina: «El elemento del vestido está siempre presente, y juega un papel fundamental en la obra. Las malas artes de Celestina —y de los criados— tienen como uno de sus primarios efectos esperados el volverse a vestir».¹⁰

Pues bien, antes de entrar a casa de Calisto la vieja le dice a Sempronio: «¿Oyes Sempronio? De otro temple anda nuestro amo [...] No ay palabra de las que dize que no vale a la vieja Celestina más que una saya» (V, 180). Entre estas dos menciones, Celestina trae a colación los anteriores significados de las *haldas* en un mismo nivel. Palabra y vestido tienen ya una relación explícita. El *significado circunstancial* de la *saya*, pues, establece que las palabras de Celestina (y no son sólo las suyas, sino las de Melibea) tienen un valor, por lo que a continuación, dice: «Calla Sempronio, que

9.— La *saya*, se aclaró en la nota cuatro, era una prenda semi-interior. Más específicamente: «En los siglos XIII y XIV, este nombre (*saya*) se había dado a un vestido de hombre y a un vestido de mujer. Mediado el siglo XV, se estableció la distinción entre el *sayo* de los hombres y la *saya* de las mujeres. La *saya* aparece desde entonces, como el nombre genérico del traje que las mujeres vestían directamente sobre la camisa, o sobre las faldillas o los corpiños interiores». (Carmen Bernis, *Op. Cit.*, p. 120).

10.— Mariapia Lamberti, «El vestuario de *La Celestina*», en *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, ed. Sergio Fernández, coord. Carmen Elena Armijo, Colección Jornadas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 47.

aunque haya aventurado mi vida, más mereçe Calisto y su ruego y tuyo, y más mercedes spero yo de él». (v, 180)

Bajo estas circunstancias, Celestina entra a darle las buenas nuevas a Calisto, acompañada de Sempronio. Y es aquí donde el significado de la unidad *saya* se complica, puesto que, si en este momento Celestina la usa como un recurso retórico para pedir su pago a Calisto, Pármene encuentra en esta unidad la prueba de que Celestina los ha traicionado. El diálogo que se establece entre Pármene y Celestina corre a la par que el que Celestina está teniendo con Calisto, y Pármene puede descargar todo el resentimiento que tiene hacia Celestina en estos apartes, pues descifra los deseos de la vieja y pone bajo advertencia a Sempronio, quien toma en cuenta sus palabras porque a Celestina ya se le ha escapado aquello de la «partezilla».

El significado de la unidad *saya*, depende de los *significados circunstanciales* de la unidad *haldas*, y los posteriores que desarrollará la unidad *manto*, pues desde que Celestina comienza a hablar con Calisto una y otra unidad aparecen entretrejidas como recurso retórico para resaltar su pobreza.

La función de esta unidad, en cuanto a Pármene, es muy diferente, veamos el siguiente diálogo, en donde omitiremos las participaciones de Calisto para centrarnos en este diálogo indirecto que se establece entre Celestina y Pármene:

CELESTINA. ¿Cuál mujer se vido en tan estrecha afrenta como yo? Que en tornallo a pensar se menguan y vazían todas las venas de mi cuerpo de sangre; mi vida diera por menor precio que agora daría este manto raído y viejo.

PÁRMENO. (Tú dirás lo tuyo; entre col y col lechuga, sobido as un escalón; más adelante te spero a la saya. Todo par(a) ti y no nada de que puedas dar parte. Pelear quiere la vieja; tú me sacarás a mí verdadero y a mi amo loco. No le pierdas palabra, Sempronio, y verás que no quiere pedir dinero, porque es divisible.

CELESTINA. Buena se puede decir, pues queda abierta puerta para mi tornada, y antes me recibirá a mí con esta saya rota, que a otra con seda y brocado.

PÁRMENO. (Sempronio, cóseme esta boca, que no lo puedo sufrir; encaxado ha la saya).

Este diálogo es sumamente importante porque amplía los niveles de discurso en la obra y teje, además, el pasado de Celestina en el presente. Un pasado, por lo demás, que es de donde proviene todo el odio que Pármene siente hacia la vieja, y que recupera en estos instantes. Momentos antes, Sempronio tejió su mala palabra a las *haldas* de Celestina; ahora, Pármene comprueba sus sospechas por medio de la *saya* que ha pedido

Celestina. Por otro lado, el diálogo que.... que Celestina está iniciando con Calisto cumple con las expectativas de la retórica clásica, en cuanto a que desarrolla elementos propios que están dirigidos a mover los ánimos en pro de un objetivo. La *saya* funciona aquí como un recurso retórico que potencia la imagen que Celestina quiere dar de sí misma, encaminada ésta a lograr su objetivo. Pero en la parte del discurso que corresponde a Pármeno y a Sempronio, Celestina ha cometido bastantes errores.

Después de esta escena, tiene lugar el encuentro entre Pármeno y Areúsa, gracias a esto, Celestina pensará que Pármeno se ha unido definitivamente a sus términos y que controla pues, su voluntad. Albert Lloret opina al respecto:

Por lo tanto, parece claro que Pármeno adopta el discurso de Celestina, se amolda a él, a sus argumentos, para proponer una justificación discursiva que le permita llevar a cabo sus propios fines, de acuerdo con las promesas de la vieja. Él, como Celestina, se sirve de las palabras confiándoles un valor simbólico y pervertible. La supuesta pericia dialéctica de la alcahueta solamente resulta contra Pármeno en tanto que cimentada en argumentos performativos, en promesas que determinan una consecución de determinadas acciones para poder conseguir otras.¹¹

Así, cuando Pármeno está temporalmente bajo la voluntad de Celestina, le dice: «Tu saya y manto y aun mi sayo cierto está; lo otro vaya y venga, el cuándo lo dará no lo sé». (ix, 234)

Estas menciones a la unidad *saya* están directamente cosidas al devenir discursivo de Pármeno particularmente, puesto que él, además de adivinar las intenciones de Celestina, ha impedido que ésta obtenga su *manto* y *saya*. Y aunque durante esta mención parecería que ambas partes tienen el mismo objetivo, los intereses individuales tendrán más peso.

Terminemos este apartado con la siguiente mención, dice Calisto: «En lugar de manto y saya, porque no se dé parte a oficiales, toma esta cadena; ponla al cuello y procede en tu razón y mi alegría». (xii, 254) Calisto también entreteje las unidades *manto* y *saya*, y en este momento, la unidad *saya* no puede tener un *significado circunstancial* independiente, pues el objetivo que permanecía en el aire se transforma en un objeto que está presente y que cierra la acción. Rosario Ferré dice al respecto: «La entrega de la cadena de oro a Celestina por parte de Calisto, se refiere en primer lugar al cumplimiento del contrato entre ellos, y simultáneamente, al incumplimiento de contrato entre Celestina, Sempronio y Pármeno».¹² En

11.- Lloret, *Op. Cit.*, p. 128.

12.- Rosario Ferré, *Op. Cit.*, p. 11.

este instante, pues, entraremos de lleno a la parte del fracaso discursivo de Celestina, que es un recurso estilístico que pone en relieve la indigencia moral de la vieja, que ha iniciado en la segunda mención a sus *haldas*, ha continuado por las *significados circunstanciales* de la *saya*, y finalmente se ha materializado en el auto XII.

El manto

El *manto*¹³ es la unidad léxica que inicia y termina nuestro hilo discursivo. Los significados que arroja la unidad *manto*, no se refieren a una misma prenda, puesto que una es la que Celestina lleva puesta (el *manto* que pide a Sempronio; el que viste cuando habla con Calisto en el auto VI, y el que pide a Elicia al momento de su muerte), y otra la prenda ideal (aquel *manto* que queda fuera de los límites textuales, pues Celestina lo usó en un tiempo anterior a la acción, y aquel que el que pide a Calisto).

En su primera mención, en boca de Sempronio: «toma el manto y vamos» (I, 110) parecería que es un elemento ajeno a la acción. Es verdad que en este momento del texto no tiene mayor importancia, pero cobra valor significativo gracias a su última mención en el auto XII, pero ya llegaremos a eso. Que quede esta idea para retomar el *significado general*, y descubrir la tela perfecta del discurso celestinesco. A partir de aquí, dividiremos entonces las apariciones de la unidad manto no por orden de aparición, sino reconociendo los *significados circunstanciales* a partir del manto que Celestina lleva puesto, y la prenda ideal, que aún no existe o que ya no existe.

Para darle circularidad a nuestro argumento, tengamos en cuenta que Celestina una y otra vez insiste en un estado ideal perdido que ha quedado, por supuesto, en el pasado. En el auto IX, —el auto del resentimiento social— Celestina cuenta a Lucrecia:

[Que hombre avía, que estando diziendo missa] en viéndome entrar se turbaban, que no hazían ni dezían cosa a derechas. Unos me llamaban señora, otros tía, otros enamorada, otros vieja honrrada. Assí se concertaban sus venidas a mi casa, allí las ydas a la suya. Allí se me ofrescían dineros, allí promesas, allí otras dádivas, besando el cabo de mi manto, y aun algunos en la cara por me tener más contenta. (IX, 239)

13.— El manto, por su parte, era una prenda que iba por encima del atuendo completo. Las mujeres acomodadas poseían además uno o varios mantos para vestir en casa y era algo más corto que el de salir. El manto, con este nombre, era una prenda mayormente femenina. Las telas con las que se confeccionaban los mantos iban desde las más austeras, hasta una gran variedad de ricas telas. El manto se consideró, en el siglo XVI, un atuendo característicamente español. Véase, por ejemplo, James Laver, *Breve Historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 2008.

Es indispensable comenzar el análisis de nuestra unidad *manto* por aquí, puesto que, en la segunda mención a sus *haldas*, el objetivo de Celestina era obtener un vestido nuevo. Éste supone un estado de gracia al que pretende regresar y que, como dice, un día tuvo. Celestina está en su última edad, y entendemos, cuando recuerda estos momentos, la motivación de la vieja para traicionar a sus confederados. Pues bien, dentro de este estado ideal, tenemos pues el momento que la vieja pide su pago a Calisto, o como diría Pármeno líneas atrás, «encaxado ha la saya»:

CELESTINA. Por un manto que tú des a la vieja, te dará en tus manos el mesmo que en su cuerpo ella traía.

CALISTO. ¿Qué dizes de manto? Y saya y quanto yo tengo.

CELESTINA. Manto he menester y éste terné yo en harto; no te alargues más. No pongas sospechosa dubda en mi pedir, que dizen que ofrecer mucho al que poco pide es especie de negar. (vi, 188, 189)

Este manto que promete Calisto, se mantiene en un nivel de ideal porque Celestina no lo obtiene en ese momento gracias a la intervención de Pármeno. Las circunstancias de esta petición son muy diferentes a las de su pasado, pues en este presente ella tiene que *pedir* su pago, mientras que en su estado anterior éste se le ofrecía.

Con Calisto, Celestina se encuentra en una situación comunicativa totalmente distinta. Las condiciones de diálogo deben de ser exactas, pensadas con precisión y recuperando, de algún modo, tradiciones discursivas del personaje de la alcahueta. La petición de *manto* teje, además, un hilo discursivo con las ropas de Melibea y trae a colación un significado totalmente sensual en contraposición con el que ha descrito de sí misma.

El *manto* que Celestina lleva puesto, por otro lado, funciona sobre todo, en el auto vi, como recurso retórico. Al inicio de este auto, Celestina describe su *manto* como raído, viejo, y lleno de agujeros. El *manto* al que se refiere es el que usa en el presente textual, que encuentra entonces un puente directo con el *significado primordial* de sus *haldas*. Puede ser o no que verdaderamente el manto esté en esas condiciones (no sería extraño que fuera una metáfora de su estado emocional y económico), pero la vieja lo particulariza porque necesita llevar la atención al estado de la prenda, para que cuando pida uno nuevo, la consecuencia sea lógica:

O mi señor Calisto, ¿y aquí estás? O mi nuevo amator de la muy hermosa Melibea, y con mucha razón, ¿con qué pagarás a la vieja que hoy ha puesto la vida al tablero por tu servicio? ¿Cuál mujer se vido en tan estrecha afrenta como yo? Que en tornallo a pensar se meguan y vazían todas las venas de mi cuerpo de sangre; mi vida

diera por un menor precio que agora daría este *manto* raído y viejo». (vi, 181)

Y también:

¿Pues a qué piensas que yva allá la vieja Celestina?, a quien tú demás de tu merescimiento, magníficamente galardonaste? sino ablandar su saña, a sufrir su accidente, a ser escudo de tu ausencia, a recibir en mi *manto* los golpes, los desvíos, los menosprecios, desdenes, que muestran aquellas en los principios de sus requerimientos de amor, para que sea después en más tenida su dádiva. (vi, 183)

Y nuevamente: «¿Debaxo de mi manto, dizes? ¡Ay mesquina, que fue-
ra visto por treinta agujeros que tiene, si Dios no le mejora» (vi, 185). Esta última mención es harto importante, porque funcionará como metáfora de la parte fallida de su discurso, o sea, de todas las palabras que enunció sin seso alguno, y de todos los hilos discursivos que no llevó a buen puerto porque no vio que había los intereses individuales de Pármeno y Sempronio cosidos a sus palabras. Estas alusiones a la ropa raída aparecen encadenadas como recurso retórico y están dirigidas a Calisto. Recuperan significados de la unidad *saya*, tejidos al discurso de Pármeno, y generan el rompimiento de la confederación.

En la *Celestina* los tipos sociales, ya lo decía María Rosa Lida de Malkiel, son individuos luchando por su propio destino individual, y me parece que están contruidos de manera en que, precisamente como una vida, no tengan una conciencia real de cuántos destinos se intersectan con el destino individual. Por esta intersección de discursos, Pármeno le ha quitado a Celestina la oportunidad de manto, y en cambio, Calisto le da una cadena «para que no se dé parte a oficiales» (xi, 254). Esta acción es por demás desgarradora, puesto que el poco valor que le significa la «cadenilla» a Calisto, a Celestina le significa salir de lazeria: «Todo aquello alegre que con poco trabajo se ha gana, mayormente viniendo de parte de hombre tan rico que con los salvados de su casa podría yo salir de lazeria, según lo mucho que le sobra» (ix, 235). Esta cadenilla significa que su ganancia es divisible y prefiere irse deprisa que cerrar cuidadosamente su discurso, porque a estas alturas la vieja ha perdido el seso totalmente.

Celestina ha pretendido establecer relaciones sintagmáticas al mismo nivel discursivo con Pármeno y Sempronio (es decir, ha querido establecer un canal comunicativo que permita mover los ánimos de ambos). Palabra y propósito no estaban cosidos con el mismo hilo y esto se ha notado en hechos extralingüísticos tales como el *haldear*, que encuentra su enlace con este momento en que la vieja se va de prisa.

Al inicio de la obra, Celestina le dijo a Sempronio: «Los bienes, si no son comunicados, no son bienes» (i, 119) y cuando trató de excusarse ante Sempronio por la «partezilla», dijo: «que parte o partezilla quanto tú quisieres te daré. Todo lo mío es tuyo: gozémonos y aprovechémonos, que sobre el partir nunca reñiremos» (v, 177). Estos enunciados cierran este trabajo porque presentan el discurso de Celestina como una metáfora de su *manto* lleno de hoyos, los mismos que tuvo en su discurso con respecto a la parte que correspondía a Pármeno y a Sempronio. Éstos, pues, ven en la cadenilla la parte divisible del negocio y su única oportunidad de lograr lo acordado en un inicio.

En el auto XII, conviven una serie de ironías que permiten cuestionarnos el valor de las unidades léxicas hasta aquí analizadas. La primera sucede a partir de que Celestina, una vez más, pretende burlar a sus confederados porque zurce un burdo hilo más a su pobre discurso y les dice que no sabe dónde está la cadenilla. Ambas partes tratan de mantener la compostura, pero poco a poco la sustancia de sus palabras sale a flote y sucede lo inevitable.

Sempronio, llevado por la ira, mata a Celestina, irónicamente, con un cuchillo. En la lucha por la vida y cuando todo discurso se ha liberado de máscaras estilísticas y discursivas, Celestina pide a Elicia su manto [“¡Elicia, Elicia, levántate dessa cama, dáca mi manto presto, que por los santos de Dios, por aquella justicia me vaya bramando como una loca! (XII, 277)], también irónicamente, sin obtenerlo. La primera aparición de la unidad léxica *manto* cobra importancia y se llena de significado en esta última mención gracias a que, en ese inicio, había una conveniencia de parte de Sempronio; ahora no. Ahora la vemos morir asesinada, clamando por su *manto* y por las autoridades, desnuda de sus atavíos de alcahuetaría y terriblemente, con una voz que nadie escucha porque no existe nadie interesado en oírla. Celestina regresa al desamparo en el que inicia la obra, y muere sin vestido alguno, traicionada por sus propias palabras, por su «arreo» más brillante.

Una ironía más: líneas atrás, Calisto deseó haber estado debajo del *manto* de Celestina y ésta le remarca cuán agujereado está. Pues bien, además de que los agujeros discursivos que se encargó de dejar con Pármeno y Sempronio —veamos, por ejemplo, nuestra última aparición de la unidad *manto*, otra burla retórica de Celestina: «que de lástima que ove de verte roto pedí hoy manto a Calisto; no por mi manto, pero por que, estando el sastre en casa y tú delante sin sayo, te le diesse» (VII, 199)—, después de la muerte de Celestina, el negocio saldrá a la plaza.

Conclusión

Las *haldas* acompañan a Celestina, el *manto* la traiciona. Retomemos entonces la idea de *textum*. Los hilos que la vieja usó para urdir sus discursos con Pármeno y Sempronio son burdos, se notan irremediabilmente en la tela de su discurso, como los hilos burdos de sus propias *haldas*.

Ni qué decir que su primer oficio, según Pármeno, es el de labrandería o de que constantemente haya referencias al vestido—oficio de Celestina, y de que la obra esté plagada de sentencias o proverbios referentes al vestido. Mucho más profundamente, podemos preguntarnos quién es Celestina; si es la alcahueta maestra de la palabra a la que como lectores nos aferramos, o si bien es una vieja avarienta y sedienta de oro como la misma obra nos la dibuja. Lejos quedaron las grandes sagas en donde los siervos vestían a la par que sus señores, o por lo menos encontraban cobijo en ellos.

Esta obra se teje sobre la palabra perdida de Calisto y cómo Celestina la recupera, pero que le cuesta la vida de una manera terrible. Entonces las unidades léxicas se convierten, bajo los parámetros de significado analizados, en unidades de caracterización, porque el manto es para Celestina una necesidad espiritual, es decir, la causa se convierte en efecto.

Bibliografía

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, «Voluntad de poder en *Celestina*», *Celestinesca* 20 (1996): 37-55.
- BERNIS, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.
- , *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- BOUCHER, François, *Historia del traje en occidente. Desde la antigüedad hasta nuestros días*, México, Gustavo Gili, 2000.
- CANTALAPIEDRA, Fernando, *Lectura Semiótico-formal de La Celestina*, Kassel, Reichenberger, 1986.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de Louis Combet, Madrid, Castalia, 2000.
- COSERIU, Eugenio, *Introducción a la lingüística*, Madrid, Gredos, 1986.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Nuevo tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995.
- FERRÉ, Rosario, «*Celestina* en el tejido de la Cupídita», *Celestinesca* 7 (1983): 7-14.
- GILMAN, Stephen, *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974.
- LAMBERTI, Mariapia, «El vestuario de *La Celestina*», en *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, ed. Sergio Fernández, coord. Carmen Elena Armijo, Colección Jornadas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 45-58.
- LAVER, James, *Breve Historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 2008.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
- LURIE, Alison, *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona, Paidós, 1994.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, «‘Agora que voy sola...’ en boca de *Celestina*», *Olivar: revista de literatura y culturas españolas* 11 (2008): 27-37.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, Ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 2008.
- , *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2001.
- SHIPLEY, George A., «‘El natural de la raposa’, un proverbio estratégico de la *Celestina*.», *Nueva Revista de Filología Hispánica* XIII (1974): 35-64.
- SNOW, Joseph T. «Quinientos años de animadversión entre *Celestina* y Pleberio: postulados y perspectivas», en *Visiones y crónicas medievales*.

Actas de la VII Jornadas Medievales, eds. Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, 2002, pp. 13-29.

PALMA VILLAVERDE, Mariel Aldonza, «El hilo del que está tejido el manto de Celestina», *Celestinesca* 37 (2013), pp. 101-118.

RESUMEN

La *Celestina* es una obra con múltiples hilos discursivos. Este trabajo analiza el que se construye mediante las unidades léxicas haldas, saya y manto de Celestina. Éstas tienen diferentes funciones discursivas en la obra, cada una con distintos significados, los cuales derivarán en uno solo, que es el fracaso discursivo de la alcahueta. Gracias a estas unidades, pues, se podrá observar a una Celestina preocupada por adquirir un manto nuevo, como único bien que la llevará, otra vez, a ese estado de prosperidad que un día tuvo. Aunque su «arreo» más brillante sean sus palabras, irónicamente, éstas le fallarán en el auto XII.

PALABRAS CLAVE: Celestina, hilo discursivo, unidad léxica, haldas, saya, manto, función discursiva, significado.

ABSTRACT

Celestina is a masterpiece with multiple discursive threads. The present work tries to analyze one of them, namely the one built from lexical units related to attire: petticoat, cloak, and Celestina's kirtle. Although these units play different roles along the drama, their different local connotations can be seen to converge to a common, global implication, which is the discursive failure of Celestina. For instance, by following the trajectory of these units we can observe a Celestina worried by the prospect of acquiring a new cloak, the only good, she reckons, able to send her back to that past of prosperity she once had. Even if her words are her brighter «dress», ironically, these will betray her, in the twelfth act.

KEY WORDS: Celestina, discursive thread, lexical unit, petticoat, cloak, kirtle, discourse function, meaning.



Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I-XII)

Joseph T. Snow
Michigan State University (Emérito)

Para mis alumnos de la UNAM, septiembre de 2012¹

Introducción

Celestina muere asesinada violentamente en el auto XII de los XXI que componen la obra que hoy día lleva su nombre por título.² La vemos sorprendida y pasmada ante la idea de que sus dos confederados pudieran matarla, en el momento en que Sempronio y Pármeneo se dan cuenta de que los bienes recibidos de Calisto nunca se repartirán en las tres partes acordadas, provocándoles la ira que les llevará a cometer el asesinato; homicidio no previsto cuando decidieron visitarla para pedir sus partes del botín. Ocurre el sonado asesinato a altas horas de una noche que terminará fatal, no sólo para la alcahueta, sino también para sus asesinos.³ Celestina, arrinconada y sin defensas contra la implacable furia de los engañados criados de Calisto, clama en voz alta: «¡Justicia, justicia, señores

1.– Este trabajo es un tributo a la profesora, M^a Teresa Miaja de la Peña, que me invitó a dar un curso intensivo sobre *Celestina* en la UNAM (septiembre 2012) y al maravilloso grupo de quince estudiantes que lo siguieron. A todos ellos, profesora y alumnos, dedico este estudio sobre un tema que se me ocurrió por primera vez en el curso, pero que pude tocar sólo tangencialmente. Este es el resultado de mis reflexiones sobre el comienzo y final de un proceso que acaba con la muerte de Celestina y sus confederados. Una versión muy abreviada se leyó en las IV Jornadas Medievales patrocinadas por el grupo MEDIEVALIA en la Universidad Nacional Autónoma de México (11-5 de febrero de 2013).

2.– Para los muchos estudiosos y editores que siguen usando el artículo en el título de esta obra, recomiendo la lectura de Keith Whinnom, «*La Celestina*», «*The Celestina*», and *L₂ Interference in L₁*», *Celestinesca* 4.2 (Nov. 1980), 19-21. También cabe referirnos al estudio de Erna Berndt, «Peripecias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas», *Celestinesca* 9.2 (Otoño 1985), 3-46 (ilustrado).

3.– No hay que olvidarse de la punzante ironía que domina este auto XII: la demostrada cobardía de Sempronio y Pármeneo que compiten por ver cuál es el más cobarde (mientras Calisto queda dialogando con Melibeia ante la puerta cerrada) y la posterior escena del asesinato cuando fingen haber sido valientes y bravos y, en estado de exaltación, acaban siendo matones.

vecinos,⁴ justicia, que me matan en mi casa estos rufianes!» (xii, 274).⁵ Es ella la que se da plena cuenta en esos momentos del enorme error cometido al forjar una confederación con los criados de Calisto. Lo hecho hecho: la ironía de la situación es portentosa, puesto que Celestina, sin saberlo, será una activa agente de su propia muerte.

Rastrearé a continuación de manera minuciosa la formación y desarrollo de la confederación de tres que Celestina consolida en el primer auto de la obra y su trayectoria en los once autos siguientes, esperando que sirva como una nueva aportación a los hilos complejos que ella misma teje, hilos que se convertirán —metafóricamente— en los de su mortaja. Creo que Celestina, al entablar esta alianza con los dos criados de Calisto, no actuó adecuadamente. El hecho, sin embargo, es que ella los consideró necesarios como cómplices de este asunto, creyendo que siempre podría manipularlos a su placer. Lo que ahora me interesa es la siguiente pregunta: ¿por qué tuvo a bien crear esta confederación?

Celestina la crea por diferentes motivos. El primero de ellos es que al inicio de la acción de la obra es de avanzada edad (sesenta años dice [xii, 273]); su estado civil es el de una vieja venida a menos económica (su manto es viejo y raído, y ya no puede tomar sino sorbos de vino) y profesionalmente (sólo una puta joven, Elicia, queda trabajando en su casa-burdel). Además de estas circunstancias, y a pesar de auto-elogiarse ante Calisto sobre los ruegos de otros cuyas peticiones ella ha tenido que aplazar para dedicarse a su comisión, su único cliente es Calisto.⁶ La necesidad de dinero y la pérdida de casi todo lo que había tenido en sus años de gloria hará que acepte con alacridad la inesperada embajada que Calisto le ofrece, pagándole con un anticipo: las cien monedas de oro. Lo más interesante para los lectores es que la vieja recibe este generoso avance al final del auto primero, habiendo formado ya la confederación con Sempronio y Pármeno por separado, sin conocer la enemistad que entre ellos existía. También parece que le falta a Celestina una buena parte de la confianza de sus mejores años y, cuando encuentra el primer obstáculo potencial (las críticas de Pármeno a su pasado y presente), es cuando piensa abrir esta confederación, ampliándola de dos a tres. Pero volvamos al primer momento, cuando se le notifica el agudo problema sentimental de Calisto.

4.— Esta es la única referencia en la obra a los vecinos de Celestina. Pero como había cerca una patrulla de alguaciles que oían sus gritos y acudieron raudo para investigar su origen, sabemos que ella vivía en un barrio poblado.

5.— Manejo la edición de D. S. Severin, Madrid: Cátedra, 1998, citándola por auto y página. Aviso de antemano que todo lo que tengo señalado en letra cursiva es énfasis mío.

6.— En boca de Celestina aparecen muchos personajes del pasado, pero en la actualidad hay solo una mención a una cliente («¿La de la manilla es?, vii, 209).

Celestina antes de recurrir a la confederación: el fondo psicológico.

Cuando por la mediación de Sempronio sabe que Calisto «arde en amores de Melibea» (I, 107), hija única de Pleberio y Alisa, antiguos vecinos de Celestina, es como si de la nada hubiera surgido algo milagroso y prometededor para llenar sus bolsillos vacíos. Con ese ardor del caballero rico y la seguridad del respaldo de su alianza con su conocido criado y emisario, Sempronio, Celestina comienza a soñar en salir de su estado de penuria y declarará a Sempronio, hablando de Calisto: «Su desatino y ardor *basta perder a sí y ganar a nosotros*» (III, 144). Celestina conoce a Sempronio, amigo de Elicia, pero nunca tuvo oportunidad de conocer a Calisto,⁷ aunque conociera bien a Melibea y su madre, Alisa.

Celestina fue vecina de la familia de Pleberio durante cuatro años (VI, 189), pero han pasado dos desde que se mudó a otro barrio (IV, 158). Interesa saber que lo que la madre de Melibea, Alisa, recuerda de la Celestina de aquellos años es que era una pobre mujer que a veces venía a la casa a pedirle ayuda.⁸ Por haber pasado Celestina cuatro años viviendo cerca de Melibea y sus padres, lo que Sempronio dice de ellos era bien sabido por la alcahueta: «Piensa en su padre; que es noble y esforzado, su madre celosa y brava, tú la misma sospecha. Melibea es única a ellos; faltándole ella, fáltales todo el bien; en pensallo tiemblo; no vayas por lana y vengas sin pluma» (III, 145).⁹ Otro factor a tener en consideración es que, a pesar de los mil asuntos de los que se jactaba tener entre manos con hombres y mujeres de la ciudad,¹⁰ es bien dudoso que ella hubiera lle-

7.– Quiero decir como adulto no lo conoce a Calisto personalmente. Pero, si no es un invento suyo, ella dice ayudarle venir al mundo, como partera que era, en esta explicación a Melibea «(...) aquí está Celestina que le vido nacer y le tomó a los pies de madre» (IV, 167).

8.– Dice Alisa a Lucrecia, al recordar por fin quién es la mujer que está a la puerta: «Ya me voy recordando de ella. Una buena pieza; no me digas más. *Algo me verná a pedir*» (IV, 152). Alisa, pensémoslo, lleva al menos dos años sin ver a Celestina y no le recuerda al instante. Pero podemos entender claramente por esta escena, que nos debe llamar la atención, que para Celestina su estado de mujer necesitada no es reciente. Hay otras indicaciones de su penuria actual en el texto (por ejemplo, sus haldas y manto con agujeros; el haberse quedado con sólo una muchacha trabajando en casa y la lamentada costumbre perdida de sus buenos vinos, etc., tan bien traídos a cuenta en el auto IX) que apuntan en esta misma dirección.

9.– Con palabras similares, Melibea destacará después lo que Sempronio afirma de su importancia para sus padres: «Déxenme [mis padres] gozar de mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada (...) que ni quiero marido, ni quiero padre, ni parientes. *Faltándome Calisto, me falte la vida*, la qual, por que él de mi goze, me aplaze» (XVI, 304-305, en cursiva las palabras irónicas que anticipan las muertes de los autos XIX y XX). Cuando Sempronio antes hablaba de si les falta a los padres su hija, les falta todo el bien, es fácil sospechar que la malvada alcahueta comienza a pensar en arruinar a los padres al mismo tiempo que satisfacer los deseos de Calisto, matando dos pájaros de un tiro.

10.– Dice Celestina a Calisto en el auto XI: «todo este día, señor, he trabajado en tu negocio, y he dexado perder otros en que harto me yva; muchos tengo quejosos por tenerte a ti contento.

gado a alcahuetear en casas tan prósperas y nobles como la de Pleberio.¹¹ Y como la progresiva disipación de la cómoda vida de Celestina, detallada en el auto IX, contrasta con las riquezas acumuladas por Pleberio en las últimas décadas —desde el nacimiento de Melibea— la comisión de Calisto le ofrece a la vieja venida a menos una oportunidad de vengarse, quitándole la pureza virginal de su hija (nunca creyendo que podría ser también su vida).¹² Los distintos trayectos de las fortunas del empresario y la alcahueta deben figurar en su mente como una motivación más para aceptar con tanta presteza la embajada de Calisto, pagada con una generosa cantidad de dinero, un importante alivio inicial para paliar su indigencia actual.¹³

Calisto parece ser también de la clase de hombres que nunca ha tenido necesidad de trato con alcahuetas. Disfruta de una vida acomodada como hijo de familia de «claro linaje» (xx, 333), tiene cuatro criados, aves de caza (i, 87), caballos (ii, 136-137), buena ropa, como el jubón de brocado que regala a Sempronio (i, 103) y la cadena de oro que espontáneamente da a Celestina (xi, 250) entre sus ricos adornos, sin olvidar las cien monedas de oro que ella recibió en el primer auto y la promesa de un manto y una saya (vi, 185). Esta embajada para servir como medianera entre este nuevo cliente —tan liberal con su dinero— y la única hija de Pleberio le debió parecer una bendición, dada la realidad de su situación económica. En esos momentos se encuentra poseída de la alegría de tan prometedora embajada y toma la determinación de no errar en su comisión. Es por este deseo de no fracasar, creo, que se vio tan dispuesta a

Más he dexado de ganar que piensas (...)» (xi, 249). Y antes había exagerado hablando con Calisto: «¿con que pagarás a la vieja que hoy ha puesto su vida al tablero por tu servicio?» (vi, 176-77). La misma impresión quiere comunicar a sus dos confederados para aventajarse en cuanto a su trabajo: «Que si [Calisto] me ha dado algo, *dos veces he puesto por él mi vida al tablero*» (xii, 271). Y viendo la estupefacción del amante ante la noticia del acordado encuentro con Melibea a la medianoche, Celestina le reprueba diciendo: «Mal conoces a quien tú das dinero» (xi, 252). Pero de nada de esto hay evidencia en el texto; Celestina hace teatro para hacerse valer delante sus interlocutores.

11.— Aún así, Celestina enumera entre sus clientes a casi todos los niveles de eclesiásticos: «*moços de abades*» (i, 110); «*monasterios de frayles y monjas*» (i, 111); «[Claudina fue] querida así de cavalleros como de *clérigos*» (vii, 197); «*el cura que le consoló*» (vii, 199); «*dispenseros y canónigos*» (ix, 223); «*abades de todas dignidades, obispos hasta sacristanes*» (ix, 235), «*viejos devotos que mandaban sus escuderos y moços*» (ix, 236); y «*otros curas sin renta*» (ix, 236). Incluyo además los clérigos asociados con Claudina, porque ella y Celestina hacían todo juntas (iii, 142; vii, 196-97).

12.— Dos menciones de Pleberio en boca de Celestina dan solidez a esta interpretación; la primera: «*Más quiero offender a Pleberio que enojar a Calisto*» (iv, 150); y la segunda, hablando de Melibea a Calisto: «*Que es más tuya que de sí mesma; más esta a tu mandado y querer que de su padre Pleberio*» (xi, 250).

13.— Yo ya analicé el texto celestinesco mostrando la venganza como uno de los motivos de la actuación de Celestina en «*Quinientos años de animadversión entre Celestina y Pleberio: posturas y perspectivas*», *Versiones y crónicas medievales: Actas del Coloquio Internacional VII Jornadas Medievales, México (Sept. 1998)* (México: UNAM, 2002), 13-29.

negociar con los criados de Calisto y abrir un trato con ellos —a su parecer— necesario y conveniente.

El paso inicial de la confederación

Para Celestina, entrar en una confederación con Sempronio, con quien iba a compartir unos bienes todavía no calculables, no le ofrecía problema alguno. Será Pármeneo quien necesitará de más tiempo para ponerse de su parte (y de la de Sempronio) sin vacilaciones. Consideremos ahora los primeros pasos de esta confederación de tres.¹⁴ Ella fraguó primero el pacto de colaboración con Sempronio cuando el criado de Calisto le comunica en el auto primero:

Calisto arde en amores de Melibea; *de ti y de mí tiene necesidad*. Pues *juntos* nos ha menester, *juntos* nos aprovechamos, que conocer el tiempo y usar el hombre de la oportunidad haze los hombres *prósperos*», a lo cual responde esta experimentada alcahueta venida a menos y con el manto raído y con agujeros: «*Bien has dicho*; al cabo estoy (...)». (I, 107)

Sempronio acepta este «Bien has dicho» como un compromiso para trabajar y compartir *juntos*, aunque la tercera empieza inmediatamente a pensar en sus propias estratagemas para sacar provecho de esta nueva oportunidad para volver a ganar ricamente de lo que había sido su principal profesión: la alcahuetería.¹⁵

Cuando los dos nuevos confederados llegan a la puerta de Calisto, escuchan unas palabras malsonantes del criado más joven, Pármeneo, que ensarta mil y una críticas de Celestina —de su pasado, su casa, su laboratorio y sus oficios— todo lo cual, según él, era «burla y mentira» (I, 113). Esta diatriba no la esperaba Celestina. Siente la urgente necesidad de ha-

14.— La palabra ‘confederación’ no es un invento mío. Sempronio le dice a Pármeneo después de las revelaciones de su larga noche de amor con Areúsa y la exultante alegría del joven criado: «No dubdo ya tu *confederación con nosotros* ser la que deve; abraçarte quiero; *seamos como hermanos*; (...) Comamos y holguemos, *que nuestro amo ayunará por todos*» (VIII, 217). Importante indicio de una nueva alianza entre los dos, Sempronio y Pármeneo; un paso que les fortalece para cometer el asesinato de Celestina; y clave para comprender la profunda ironía de la formación de la confederación de tres, que es lo que hace posible esta confederación de dos.

15.— En el texto, Celestina tiene clientes de sus otras profesiones: recibe un porcentaje de los monedas que le da Crito (y otros) a Elicia (auto I) como ‘madre superiora’ de un prostíbulo; y el «padre de la desposada que llevaste el día de pascua al racionero» (como remendadora de virgos (VII, 209)). Puede que haya tenido otros oficios que el texto silencia, pero los más forman parte de su pasado, posiblemente alentados por su fama de ejercer muchos oficios: seis según Pármeneo (I, 110) o hasta treinta según Lucrecia (IV, 152), seguramente exagerando ella su cierta admiración por la vieja.

cer que también Pármeno, de una manera u otra, pase a estar de su lado y de Sempronio. Se amplía esta novísima confederación de dos cómplices a tres al escuchar Celestina y Sempronio este final de la peroración de Pármeno a Calisto: «(...) parlan lo que éstos *fingidamente han dicho, en cuyas falsas palabras pones el fin de tu desseo*». ¹⁶

Celestina hace callar a Sempronio: «Calla, que para la mi santiguada, do vino el asno vendrá el albarda; déxame tú a Pármeno, que *yo te le haré uno de nos, y de lo que oviéremos, démosle parte (...). Ganemos todos, partamos todos, holguemos todos*» (I, 115). ¹⁷ Antes, hablando con Sempronio, Celestina no sentía ningún temor; sin embargo, ahora lo siente ante la posible mala influencia de Pármeno y la idea de compartir los tres —ganando, repartiendo y holgando—, que conforman un irónico preludio a su propia tragedia. ¹⁸ Creo que es en este momento, sin darse cuenta los tres personajes involucrados, cuando el autor de la obra da las pistas para que los lectores puedan anticipar un hecho inesperado, al intuir que Celestina está sentenciando su propia muerte.

16.— Es evidente que Celestina no puede saber, no habiendo conocido hasta ahora a Calisto, el impacto que pueden tener estas palabras de Pármeno en su amo; es eso lo que le motiva a querer incluir a Pármeno en la confederación. Pero este Pármeno ya no es el jovencito que ella mandaba a la plaza para traerle comida y que llevaba a su lado como compañía cuando pequeño (I, 110), como conocerá definitivamente en el auto XII, al ver en el hijo la mala semilla de su madre Claudina: «Y tú, Pármeno, no pienses que soy tu cativa por saber mis secreto y mi vida passada y los casos que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre. *Y aun así me tratava ella, quando Dios quería*» (XII, 273). Para la evolución de Pármeno, ver Snow, 1989.

17.— Refiriéndose a Claudina, la difunta madre de Pármeno, Celestina refuerza lo dicho en otro momento a Sempronio: «Si tal fuesse agora su hijo, y mi cargo que tu amo quedasse sin pluma y nosotros sin quexa. Pero *yo le haré de mi hierro*, si vivo; *yo le contaré en el número de los míos*» (III, 143). Efectivamente, cumple con esta promesa haciendo que Pármeno posea a Areúsa, pero no antes que Celestina le haga prometer ser fiel a la confederación y ser el amigo de Sempronio (auto VII, 207).

18.— Con todo, Celestina nunca afirmó que el reparto sería a partes *iguales*; pero tanto Sempronio como Pármeno así lo entendieron siempre. Celestina a veces deja caer algunas palabritas que hacen temblar la confederación, pero que son inevitables si aceptamos que ella se considera superior en todo en relación a sus dos aliados. Será en el auto XII cuando la vieja revela su verdadero e íntimo pensamiento con estas palabras despreciativas hacia Sempronio, que también escucha Pármeno: «¿Qué tiene que hazer tu galardón con mi salario, tu soldada con mis mercedes? (...) *Aosadas que me maten*, si no te as asido a una palabrilla que te dixé el otro día viniendo por la calle («partezilla», [V, 173]). (...) Pues ya sabes, Sempronio, que estos ofrecimientos, *estas palabras de buen amor, no obligan*» (XII, 270). Es en este momento y con esta declaración de la vieja cuando el lector siente o sospecha que le espera una muerte anunciada. Y ella, inconsciente del peligro en que se ha metido, con su «*Aosadas que me maten*», verbaliza otra de las ironías que conlleva la confederación, sin concebir que sus aliados engañados podrán transformarse en matones.

La confederación y sus altibajos e ironías: el caso de Sempronio

En casi cada auto hasta el XII encontramos huellas de la confederación, a veces a través de sus avances y retrocesos, y otras subrayadas con pinceladas de la más fina ironía. Calisto es, naturalmente, el que no puede imaginarla, cegado como está por su obsesión con la obtención de los encantos de Melibea. Y ya concertada la confederación, Calisto —el gran inocente— dirige estas palabras llenas de insospechada ironía a Sempronio: «Sempronio, *amigo*, pues tanto sientes mi soledad, llama a Pármeno y quedará conmigo, y *de aquí adelante sey como sueles leal. Que en el servicio del criado está el galardón del señor*» (II, 133). Son pronunciadas estas palabras ante el lector con fina ironía justo en el preciso momento en que el «servicio» de Sempronio anda por otro camino y con una finalidad desconocida por su amo. Lo confirma Sempronio en el auto siguiente (hablando con Celestina de los peligros y riesgos que les acechan en esta embajada) cuando argumenta: «más vale que *pene el amo que no peligre el moço*» (III, 141), y agrega: «querría que este negocio oviese buen fin, *no por que saliese mi amo de pena, más por salir yo de lazeria*» (III, 145). Y cuando la confederación está más avanzada y las traiciones de Sempronio son más que evidentes a los lectores, Calisto —todavía inocente— pronuncia muchos más encomios sobre él: «Sempronio, mi *fiel* criado, mi *buen* consejero, mi *leal* servidor, sea como a ti parece. Porque cierto tengo, según *tu limpieza de servicio, quieres tanto mi vida como la tuya*» (VIII, 221). Mayor ironía, imposible.¹⁹

Pero continuemos con Sempronio. Entre él y Celestina hay fricciones que a veces afloran. Los temores expresados por el criado en el auto III sobre el posible fracaso de su embajada hacen que ella se sienta ofendida: «¡Alahé, *en mal hora a ti he yo menester para compañero*, aun si quisieses avisar a Celestina en su officio!» (III, 145). Al menos la vieja Celestina quiere convencer a su confederado de su superioridad en tales negocios, pero para sus adentros ella siente verdaderos temores, que su orgullo profe-

19.— Podemos comparar la intensidad de la ironía que reina en el auto XII con la que acontece en el auto XVI, hablando Alisa con Pleberio de Melibea, la hija que ya perdió su virginidad. Alaba la madre a la hija por su «casto vivir y honesta vida y humildad» (XVI, 303), agregando para Pleberio «¿(...) y piensas que sabe ella qué cosa sean hombres (...) piensas que su virginidad simple le acarrea torpe desseo de lo que no conoce ni ha entendido jamás?» (XVI, 306). El autor ha intensificado esta decepcionante percepción de la castidad de Melibea antes, en el auto XII, cuando, habiendo estado Calisto charlando con Melibea a la medianoche, los padres sienten ruidos y Pleberio le pregunta a su hija quién hace ruidos en su cámara, y ella contesta que era Lucrecia «que salió por agua para mí, que *avía gran sed*». Pleberio no duda de su hija y acepta esta mentira como verdad, diciendo: «Duerme, hija, que pensé que era otra cosa» (XII, 266). La *sed* de Melibea, efectivamente era de otra calaña (no pudo acariciar a su amado por causa de la puerta cerrada). Pleberio cierra los ojos (en ambos sentidos) y vuelve a dormir, no comprendiendo que ese ruido «era otra cosa» (XII, 266), una creciente pasión que consume a Melibea y que él tendrá que lamentar después (auto XXI). Es otra de las muchas ironías que pueblan la obra.

sional no le permite verbalizar ante un subordinado. Es decir, no pronunciados hasta su soliloquio al inicio del auto IV, cuando sus dudas y temores salen a la superficie comentando en alta voz: «¿Adónde yrá el buey que no are? (...) Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? ¿Qué todas éstas eran mis fuerzas, a saber y esfuerço, ardid y ofrescimiento, astucia y solicitud? (IV, 149). Y es que Celestina sí puede imaginar a un Sempronio desilusionado, pero nunca la posibilidad de su violencia.

Más tarde, Celestina pronunciará otra frase que debió sentar mal a quien espera compartir en partes iguales el botín: «Calla, Sempronio, que aunque aya aventurado mi vida, más mereçe Calisto y su ruego y tuyo, y *más mercedes espero yo de él*» (V, 176). Realmente, sólo unos segundos antes, Sempronio había dicho, en un aparte, un razonamiento que hubiera podido debilitar la solidez de esta confederación: «¡O cobdiciosa y avarienta garganta! También *quiere a mí engañar* como a mi amo *por ser rica* (...). Pero gané hartó, que *por bien o mal no negará la promessa*» (V, 173-174). Crece la amenaza a la confederación de tres con estas palabras que la alcahueta no alcanza oír.

Después de la gran euforia que le rebosa por el triunfo de haber realizado un pacto con Melibea (Auto IV),²⁰ deja caer Celestina la palabra 'partezilla' cuando habla en la calle con Sempronio, rebajando los beneficios que él ansiaba y confiaba recibir. Sempronio lo toma muy mal: «¿Partezilla, Celestina? *Mal me parece* esso que dizes» (V, 173). La respuesta rápida y sobre la marcha de la codiciosa tercera merece que la citemos, por las promesas que hace inverosímiles para calmar la irritación de Sempronio: «Calla, loquito, que parte o partezilla, *quanto tú quisieres te daré; todo lo mío es tuyo*: gozémonos y aprovechémonos, que *sobre el partir nunca reñiremos*» (V, 173). Ella, con estas palabras falsas e inventadas irreflexivamente para salvar la situación, logra tranquilizar a Sempronio en ese momento, pero tan solo en ese momento, porque tanto él como ella van a recordarlas poco después, pero con interpretaciones opuestas. No obstante, lo de «sobre el partir nunca reñiremos» tiene el regusto a una promesa irónica que inserta el autor para que veamos a Celestina como artífice de su propia muerte. Porque sí que reñirán y todos los tres morirán peleando. No debemos subestimar esta huella en la breve historia de la confederación que decidió montar Celestina en un momento de su debilidad económica.

20.— Con este pacto con Melibea de su cordón y una oración a Santa Apolonia, Celestina cree merecer otro y mejor galardón de manos de Calisto, siendo que debe volver otro día «muy secretamente» (IV, 168) para la oración (una acción no presentada en el texto), pero principalmente por haber conseguido con el cordón la simbólica rendición de su virginidad, confirmada por ella misma en el auto X: «En mi cordón le llevaste embuelta la posesión de mi libertad» (X, 245), y reafirmada por Lucrecia en un aparte: «¡Ya, ya, perdida es mi ama! Secretamente quiere que venga Celestina; fraude ay; ¡más le querrá dar que lo dicho!» (IV, 168).

Por increíble que nos parezca, Sempronio no pierde fácilmente la esperanza de los prometidos beneficios a repartir en tres partes iguales. En este pasaje podemos escuchar un ejemplo de su defensa de la confederación de tres, cuando reprueba a su confederado Pármeneo, al volver éste de su larga noche de amores con Areúsa, que: «(...) yo te oído dar consejos vanos a Calisto y contradézir a Celestina en quanto habla, y por *impedir mi provecho y el suyo huelgas de no gozar tu parte (...)*» (VIII, 214). Y también cuando Pármeneo, de otro talante, le ofrece a Sempronio su amistad, éste le replica: «Si tú mi amigo fueras, en la necessidad que de ti tuve me avías de *favorecer y ayudar a Celestina en mi provecho, que no hincar un clavo de malicia a cada palabra*» (VIII, 215). Pero cuando Sempronio se entera de que Areúsa, prima de Elicia, ha sido la conquista de Pármeneo, los dos irán juntos a disfrutar de las dos primas, Elicia y Areúsa, a casa de Celestina (auto IX), por lo que en ese instante se olvidarán del pasado y, por tanto, la confederación de tres seguirá intacta.

Pero no todo está resuelto y parece que falta algo más en la relación entre los dos criados. Rondando la casa de Melibea, Sempronio y Pármeneo están unidos en su deseo compartido de evitar los peligros que pueden causarles «esta gente de Pleberio» (XII, 258), y cada cual se jacta abiertamente de su cobardía. Esta nueva solidaridad y compañerismo lo aprovecha Sempronio para intuir otro beneficio que les brinda la confederación de tres: «O Pármeneo, *amigo*, quán alegre y provechosa es la *conformidad en los compañeros*; aunque por otra cosa no nos fuera buena Celestina, *era harta la utilidad la que por su causa nos ha venido!*» (XII, 258). Lo que hace intuir a los lectores en el nacimiento de una nueva confederación de dos, creada espontáneamente sin que lo sepa Celestina. La vieja alcahueta ignorará esta nueva confederación, aunque fuera ella la que la hiciera emerger. Otra ironía con consecuencias fatídicas.²¹

La confederación y sus altibajos e ironías: el caso de Pármeneo

¿Y que podemos decir de Pármeneo? Parece que en el auto I las persuasiones de Celestina y su intento de servirle como consejera y segunda madre le fueron convenciendo, a pesar de las dudas anteriormente expresadas, por lo que Pármeneo puede decir:

21.– Por la gran enemistad que en el auto I muestra Pármeneo con Sempronio hablando con Celestina (Calisto lo llama 'envidia', I, 114), me parece que la vieja no concibe que un día los dos criados podrían oponerse a ella en todo lo que les había propuesto (es decir, el reparto de los bienes ganados a Calisto). La ironía del éxito de Celestina en hacer que los dos enemigos acaben siendo amigos, juega un importante rol en el asesinato de la «puta vieja».

Por eso perdóname, háblame; que no sólo quiero oírte y creerte, más en singular merced *recebir tu consejo*. (...) manda, que *a tu mandado mi consentimiento se humilla*. (I, 128).

El largo parlamento entre Pármeno y Celestina forma parte del plan de la tercera para apartar al sirviente de su inútil fidelidad a Calisto, como había prometido a Sempronio (I, 115, citado arriba).²² No obstante, Pármeno sigue pensando que todavía puede medrar con su amo Calisto, al menos hasta la escena en que Calisto, enfadado con él por sus críticas continuadas a Celestina, le manda sacar el caballo, un oficio humillante para Pármeno; el resultado es que el verdadero Pármeno, el resentido sirviente, aflora y se deja ver. El criado, ofendido y más que molesto, recuerda los ofrecimientos recientes de Celestina y dice: «Si yo creyera a Celestina con sus seys dozenas de años acuestas, no me maltratara Calisto.²³ *Mas esto me porná escarmiento daqui adelante con él*» (II, 137). Irónicamente Calisto está fortaleciendo la confederación, aun sin saber o sospechar de su existencia.

En el auto VI, cuando Celestina presenta el cordón de Melibea a Calisto, sus confederados hablan mediante apartes. Pármeno, muy ofendido por la avaricia de la tercera al pedir un manto (dice que la suya es «raído y viejo» [VI, 177]), susurra contra Celestina a Sempronio: «*Todo para ti y no nada de que puedas dar parte*. (...) No le pierdas palabra, Sempronio, y verás como *no quiere pedir dinero, porque es divisible*», y después agrega: «Bien sufriré yo más que pida y pele, *pero no todo para su provecho*» (VI, 178). Sempronio, igualmente afectado por la *cupiditas* de Celestina, replica: «pero déxala varde sus paredes, que después vardará las nuestras *o en mal punto nos conoçió*» (VI, 178).²⁴ Celestina es consciente de esas murmuraciones, pero al no entender las palabras no sabe cómo podrían afectarla.

22.— Celestina dirá a Pármeno que deje «los vanos prometimientos de los señores, los cuales deshechan la sustancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos. Como la sanguijuela sacan la sangre, desagradescen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón» (I, 122). Aquí inicia con este desprecio del rompenecios Calisto, su campaña para que Pármeno cobre amigos en casa, es decir, Sempronio.

23.— Esta reacción en contra de Calisto —quien le trató como simple mozo de caballos— surge en poco espacio de tiempo, cuando el amo le insulta mediante una serie de crudas palabras indignas de un caballero: ‘enojoso’, ‘loco’, ‘necio’, ‘vellaco’, ‘mal criado’, ‘perdido’, y ‘fingiéndote fiel, eres un terrón de lisonjas, bote de malicias, mesón y aposentamiento de la embidia (...)’ (II, 134-136). Muchos de los insultos del amo sirven para comprender la reacción amargada y el tono fuerte del criado, que los tiene que oír sin poderse defender. Poco después, estando solo, el rencor del criado explota: «Destruya, rompa, quiebre, dañe; *dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá*» (II, 137). Estas palabras subrayadas son un avance de la futura complicidad con Sempronio y Celestina (auto VII) y, sobre todo, en cómo medraría él con «mi parte».

24.— Con estas palabras, Sempronio se identifica con los intereses de Pármeno y en contra de la alcahueta codiciosa. Es una afinidad que se reforzará constantemente sin que Celestina pueda hacer nada, al no enterarse de esta nueva confederación de dos.

Cuando Calisto manda que Pármene vaya a buscar el sastre para arreglar y confeccionar el manto y saya de Celestina, Pármene se muestra rencoroso, y el amo le regaña diciendo: «No ay cierto *tan malservido hombre* como yo, manteniendo moços tan adevinos, reçongadores, *enemigos de mí bien*» (vi, 185). La ironía salta a la vista, porque Calisto dice una verdad sin darse cuenta de que ahora, efectivamente, sus criados «fieles» han dejado de serlo.

En el auto VII, resurge una recapitulación de este incidente, cuando Celestina y Pármene van por la calle; justo antes de que Pármene vuelva a mencionar la promesa de la vieja de conseguirle los amores de Areúsa, Celestina retoma lo del sastre. La codiciosa alcahueta redondea esta versión falsa de sus motivos y termina con argumentos proferidos en el primer auto de la obra, disculpándose con palabras tan melindrosas como falsas:

(...) que de lástima que ove de verte roto pedí hoy manto, como viste, a Calisto; no por mi manto, pero por que, estando el sastre en casa y tú delante sin sayo, te le diesse. Assí que no por mi provecho, como yo sentí que dixiste, mas por el tuyo, que si esperas al ordinario galardón destes galanes, es tal que lo que en diez años sacarás, atarás en la manga. (...) ¡O *cuan dichosa me hallaría en que tú y Sempronio estuviéssedes muy conformes, muy amigos, hermanos en todo* (...)! (VII, 195)²⁵

Todo es una mezcla de mentiras y verdades, excepto cuando vuelve una vez más a la idea de la conformidad entre sus dos confederados, sin saber Celestina que —irónicamente— tal conformidad ya se está forjando y pronto se hará aún más fuerte y en contra de ella.

Pero el efecto conciliador que Celestina busca se produce cuando Pármene vuelve a sentirse mejor y confiesa que está de su parte: «*Haz de las tuyas, que yo callaré*. Que ya tropecé en no te creer cerca deste negocio con él [Calisto]» (VII, 196). Luego, ya en casa de Areúsa, con un Pármene jadeando con lujuria y esperando poseer por fin los encantos de la hermosa ramera, Celestina hace que prometa serle fiel antes de entregarle su premio:

(...) pues que esto por mi intercesión se haze, que él *me promete de aquí adelante ser muy amigo de Sempronio* y venir en todo lo que quisiere contra su amo en un negocio que traemos entre manos. ¿Es verdad, Pármene? ¿Prométeos así como digo?»

25.— Esta insistencia de la tercera en la armonía entre sus dos confederados se repite muchas veces. Por ejemplo, en este parlamento hay otro señuelo de Celestina: «Mira a Sempronio (...) *querría que fuéssedes como hermanos*» (VII, 193), al que le sigue: «(...) crecería vuestro provecho *dándoos el uno al otro la mano*» (VII, 194).

Y la respuesta del impaciente mozo no se deja esperar: «Sí, prometo, sin dubda» (VII, 207). Pero el cumplimiento de esta promesa consolidará una nueva confederación, aquella que forman los dos criados (auto VIII) y que amenaza la confederación de tres con Celestina.

Aunque Pármeno puede —tal vez por costumbre— sentir que ha sido negligente en sus deberes como criado («¡O traydor de mí, en qué gran falta he cayó con mi amo!» [VIII, 211]), un astuto Sempronio le hará volver a la confederación de dos, recordándole que Calisto «no se acuerda de sí, ¿acordarse ha de ti?» (VIII, 217). La felicidad que siente Pármeno al tener a Areúsa como amiga le hace preguntarse. «¿Con qué pagaré esto?» (VII, 212), sin sospechar que una posible respuesta sería: ‘con la muerte’. Pero no podrá concebir este desenlace en su estado eufórico:

(...) cuánto soy arepiso de lo passado, cuántos consejos y castigos buenos *he recebido de Celestina en tu favor y provecho* y de todos: cómo pues este juego de nuestro amo y Melibea está entre las manos, *podemos agora medrar o nunca*. (VIII, 215)

En ese momento, y con esas palabras, adivinamos que el sujeto de ese ‘podemos’ en boca de Pármeno se limita, sencillamente, a él mismo y Sempronio, creyendo todavía en las (falsas) promesas de Celestina. Este acercamiento de los dos criados se intensificará más en los autos IX y XII, como veremos posteriormente.

La paz provisional con Celestina se extiende al auto IX, cuando los dos sirvientes roban de la alacena de su amo los ricos víveres y vinos para disfrutar y compartirlos en casa de Celestina, donde les esperan las dos primas amigas. Es una paz entremezclada con juegos sensuales y discusiones enérgicas con Areúsa y Elicia, interrumpidas con la llegada de Lucrecia, la cual pide a Celestina que se desplace para ver a su ama que está sufriendo fuertes dolores y la necesita urgentemente. Dejaremos de lado el auto X, en el que Melibea acepta a la tercera como segunda madre (ver Snow, 1996).

Será en el auto XI cuando surja de nuevo la desconfianza entre Celestina y Sempronio y Pármeno, ahora aliados y amigos —una vez sus diferencias olvidadas—. Es en el momento en que acaba de llegar a casa de Calisto con un mensaje que él casi no puede creer: Melibea ha cedido y le ha marcado una hora para un encuentro nocturno y secreto. La euforia que siente Calisto con esta rápida concesión aumenta su liberalidad: «Madre mía, yo sé cierto que jamás ygualaré tu trabajo y mi liviano gualardón. *En lugar de manto y saya (...) toma esta cadenilla; ponla al cuello (...)*» (XI, 250).

Con este magnífico obsequio, Celestina se retira contenta, creyendo que en el futuro no sufrirá más, al llevar tal fuente de riqueza entre sus manos. Se despide de Calisto, pero no de sus confederados, que quedan hablando entre sí:

PÁRMENO.— No estima el gasto. Pues yo te certifico no diese mi parte por medio marco de oro, *por mal que la vieja la reparta*. (XI, 250)

PÁRMENO.— [Me río] de la priessa que la vieja tiene por irse: no vee la hora que aver despegado la cadena en casa. (XI, 254)

SEMPRONIO.— ¡Pues, guárdese del diablo, *que sobre el partir no le saquemos el alma!* (XI, 254)

Así se manifiesta este paso en la nueva confederación de los dos criados en contra de Celestina, y nos ayuda a anticipar y justificar el asesinato de la vieja traidora en el auto XII.

El derrumbe de la confederación

El próximo paso, casi el último en la fragmentación de la confederación de tres, ocurre en las diferentes manifestaciones de la cobardía de los dos criados de Calisto, ya hermanados. En vez de proteger los intereses de su amo, Sempronio y Pármeno están dispuestos a abandonarle en vez de recibir posibles daños físicos a manos de los «escuderos de Pleberio» (XII, 263). Así lo indica un Pármeno nervioso —a su ahora colega y hermano Sempronio—: «En mal punto creo que se empearon estos amores. ¡Yo no spero más aquí!» (XII, 262). Al sentir un ruido cercano, dice él: «*Huye, huye (...) dexa broquel y todo*» (XII, 264), para poder escabullirse lo más rápido posible. Y cuando, ya lejano, Sempronio le pregunta a su compañero: «¿Si han muerto ya a nuestro amo?», Pármeno responde: «No sé; (...) corre y calla, que *el menor cuidado mío es esse*» (XII, 264).²⁶

Esta paladina demostración de cobardía se repite en muchos momentos y les deja a los dos exaltados en la vuelta a casa. Como realmente no ha sucedido ningún peligro, Calisto —terminada la entrevista con Melibea— quiere irse a la cama; pero ellos, en estado de exaltación, deciden ir a casa de Celestina con la intención de cobrar la parte del botín ganado a Calisto:

Sempronio: (...) antes que venga el día, quiero yo yr a Celestina a cobrar mi parte de la cadena. Que es una

26.— Cuando después Calisto les interroga sobre si sentían temor, recibe esta respuesta de Sempronio: «¿Temor, señor o qué? Por cierto, todo el mundo no nos le hiziera tener; ¡hallado avías los temerosos! *Allí estovimos esperándote muy aparejados y nuestras armas muy a mano*» (XII, 267). El crédulo Calisto agradece su ejemplar servicio (les había ensalzado también a Melibea [XII, 265]): «Hijos, en mucho cargo os soy; rogad a Dios por salud, que yo os galardonaré más complidamente vuestro buen servicio» (XII, 268). Una promesa que tiene otro toque de ironía.

puta vieja; *no le quiero dar tiempo en que fabrique alguna ruynidad con que nos escluya*». (XII, 268)

El temor a perder su tercera parte del botín sigue motivando las acciones de Sempronio. Lo que puede interesarnos ahora de los criados, estando ya en la casa de Celestina, es la nueva versión que ellos narran de sus acciones en defensa de Calisto. En esta versión sesgada, llena ahora de sus falsos excesos de valentía, ellos adquieren sentimientos de hombría. Y es precisamente esta exaltación, respaldada por su heroísmo inventado e ilusorio, que combinará con la denegación de sus dos partes de lo ganado de Calisto, lo que hará que pierdan sus papeles. Escuchemos a Celestina, que en este preciso momento se revela mezquina y fría con sus encendidos confederados, espetando estas palabras en cara de Sempronio:

¿Qué tiene que hazer tu galardón con mi salario, tu soldada con mis mercedes? (...) *Aosadas que me maten*, si no te as asido de una palabrilla que te dixе el otro día.²⁷ (...) Pues ya sabes, Sempronio, que *estos offrecimientos, estas palabras de buen amor, no obligan*. (XII, 270)

Incumpliendo la promesa hecha en el auto v —de que «todo lo mío es tuyo» (v, 173)— (ya comentada), rompe Celestina el contrato oral realizado en el auto primero. Celestina no ve la importancia que la confederación de tres tiene para los deseos de medrar de Sempronio y de Pármeno. Y por no verlo, tampoco ve la peligrosa situación que tiene delante y sigue ufandándose, a la vez que les denigra:

Esto trabajé yo; a vosotros os debe essotro. Esto tengo yo por officio y trabajo, vosotros por recreación y deleyte. Pues así *no avés vosotros de aver yqual gualardón de holgar, que yo de penar* (XII, 271).

Es Sempronio quien analiza esta nueva faceta de Celestina de manera muy acertada: «¿Quién la oyó esta vieja dezir que me llevasse yo todo el provecho, si quisiesse, deste negocio, pensando que sería poco? *Agora que lo vee crescido, no quiere dar nada* (...)» (XII, 272). También es Sempronio

27.— Esta palabrilla —«partezilla»— que dejó caer la alcahueta (v, 173) cuando se congratulaba de su conquista frente a la resistencia de Melibea y la obtención del cordón (auto iv), es esencial para el entendimiento de las confederaciones. Y con esta palabrilla nos da a entender a los lectores que la vieja malvada nunca tuvo idea de repartir el botín en tres partes iguales. Y que Celestina la diga, estando enojado Sempronio, es un error garrafal y peligroso, del que no tendrá tiempo de arrepentirse por haberla mencionado: «que parte o partezilla, *quánto tú quieres te daré. Todo lo mío es tuyo* (...)» (v, 173). Estas palabras serán repudiadas más tarde por la misma Celestina, al haberlas tomado «de buen amor» tan en serio Sempronio (XII, 270): «(...) te dixе el otro día viniendo por la calle, que *quanto yo tenía era tuyo* y que en quanto pudiesse con mis pocas fuerças, *jamás te faltaría* (...)» (XII, 270). Las palabras dichas y no cumplidas crearán una tensión desastrosa para la vieja, porque había creado la confederación en el auto primero con la promesa de estas tres cosas: compartir, holgar y ganar.

quien le dará una última oportunidad a Celestina de cumplir con el reparto acordado: «Danos *las dos partes* por cuenta de quanto de Calisto as recibido» (xii, 273). Además, le pregunta con una voz amenazante: «¿No serás *contenta con la tercera parte* de lo ganado?» (xii, 274). Y sigue siendo Sempronio el más violento de los dos al oír a Celestina llamarles rufianes, expresión que le lleva a un punto de no retorno: «¿Rufianes o qué? Espera, doña hechizera, que *yo te haré yr al infierno con cartas*» (xii, 274). Y, animado por Pármemo, su confederado («¡Dale, dale, acábala, pues començaste» [xii, 274]), la hace ir, efectivamente, al demonio con cartas.

El final de las dos confederaciones

La confederación que Celestina decidió formar en el primer auto de la obra, y que se va consolidando hasta el auto vii, cuando Pármemo promete ser amigo de Sempronio y colaborar en el asunto que traen los tres entre manos, se rompe en el Auto xii con la muerte violenta a manos de sus dos confederados. Una de las grandes ironías de la obra es que Celestina nunca entendió que, dentro de esta confederación de tres, pudiera surgir otra confederación de dos (Sempronio y Pármemo), cuyos antecedentes remontan a los autos v y vi y toma forma sólida en los autos viii, ix, xi y xii, al disiparse la envidia y enemistad de los dos criados de Calisto ante la creciente evidencia del grotesco protagonismo egoísta de su supuesta aliada. Y una vez muerta Celestina (cuyo desbordado egoísmo la ha deformado, desnaturalizado y empequeñecido), los asesinos, actuando unidos en su deseo de evitar el castigo y la muerte, saltan de la ventana de la casa de Celestina y son aprehendidos inmediatamente por los alguaciles, y degollados horas después en la plaza. Una última ironía que deshace en un tris la confederación de dos, inimaginable en el primer auto y operativa a partir del quinto auto y siguientes.

Las ironías se han multiplicado a lo largo de la existencia de esta confederación o, mejor dicho, estas confederaciones. Celestina, al aceptar la propuesta de Sempronio de aprovecharse *juntos* de los amores de Calisto, se alegra de su rol metafórico «como los cirujanos de los descalabrados» (i, 107), pero no vivirá para saber del descalabro real de Calisto. Y Celestina, a quien le parece fácil hacer que Pármemo venga «manso y benigno a picar el pan en el puño» (i, 115), ni imagina la ironía de su trágica metáfora al incorporar al segundo criado en su confederación: será Pármemo el futuro coautor de su asesinato violento.

Es innegable que Celestina ha sido y es una mujer codiciosa y egoísta. Su autoestima sobresale en tantas palabras jactanciosas a cada paso dado en los doce primeros autos de la *Tragicomedia*, pero son palabras vanas que enmascaran a una mujer en plena decadencia profesional. Creo que el lector podrá deducir que las acciones que llevan a su muerte violenta tienen

sus raíces en el primer auto, centradas en los riesgos implícitos de una serie de situaciones creadas por ella, en este caso para mal. Al recibir el alivio de las cien monedas de oro al final del primer auto, ya había formado la confederación de tres con los dos criados, que, igual que ella, deseaban también medrar. No hay vuelta atrás; Celestina tendrá que seguir representando la farsa de «ganemos todos, partamos todos, holguemos todos», creyendo finalmente no tendrá que cumplir con su palabra dada.

Nuestra Celestina con sus sesenta años a cuestas rememora continuamente su época de gloria del pasado y confiesa en un raro momento de introspección: «Mi honrra llegó a la cumbre, *según quien yo era*; de necesidad es que desmengüe y abaxe. *Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida*» (IX, 234). Podemos intuir que es, nada más y nada menos, pura ironía dramática. Pero no es únicamente esto, a mi parecer. Nadie sabe cuánto va a vivir²⁸ y Celestina sólo da voz a algo que de verdad está sintiendo en su alma en un raro momento de honestidad. Empobrecida, venida a menos, habiendo tenido que mudar de casa y barrio, teniendo antes un negocio que florecía con nueve mozas de la edad de Lucrecia (IX, 234), y que ahora se ha reducido a una y, aun peor, con una que odia «esta profesión» (VII, 210), Celestina juzga que las arcaduces de la Fortuna le han traído a este estado de decadencia.

Su anterior vida como prostituta joven y, a continuación, como alcahueta se ha desarrollado en el mundo del sexo a cambio de dinero. Se entristece por las pérdidas que los años han ocasionado en su fortuna, y también de su potencia sexual, que ahora está limitada a sentir la sangre subir a las encías, siendo espectadora de las escenas eróticas (auto VII, 208). Lo que lamenta es la realidad del estado decaído de «quién era», que es lo que tanto le conmociona en el diferente presente. Por ello, siente que anda cerca de su fin. La ironía del momento cuando se sincera delante de testigos es que ella seguramente esperaba otro fin y no el que ella misma ha preparado, materializado en una conclusión sangrienta por unos confederados traicionados.

Se puede defender que Celestina muere cegada por su codicia, o hasta por su orgullo como profesional, como muchos críticos y lectores aseveran. Yo no quiero negar que ambas características hayan jugado un papel central en el *quién era* y el *quién es* Celestina en la genial caracterización creada por los autores de la *Tragicomedia*. Son factores que en buena parte colaboran en su muerte. Sin embargo, como se ha argumentado en estas páginas, la Celestina venida a menos y repentinamente poseída de una

28.— Remito a las palabras de Celestina cuando está filosofando con Melibea y no pensando en su caso personal: «Tan presto, señora, se va el cordero como el carnero; ninguno es tan viejo que no pueda vivir un año, ni tan moço que hoy no pudiese morir» (IV, 157). No se atisba aquí nada del profundo sentimentalismo del auto IX cuando la vieja piensa en la muerte: «Cerca ando de mi fin» (IX, 234). Para Celestina, la muerte es abstracta y futura, no real y cercana.

inesperada embajada de alcahuetería que se desarrollaría en el círculo social más alto de la ciudad, ha perdido parte de la confianza adquirida de sus andanzas anteriores y concibe de una manera rápida y sin meditarlo suficientemente apoyarse en una confederación con Sempronio y Pármeno, criados del rico y liberal Calisto, y por las razones ya comentadas.

En otras palabras, creo que Celestina no hubiera sido asesinada si no hubiera sentido la necesidad de una colaboración —confederación— con Sempronio y Pármeno. Lleva años Celestina como mujer profesional codiciosa y orgullosa sin sufrir amenazas para con su vida, y en el acto IX se siente cerca de su fin, pero por su edad y por unos cambios radicales de su fortuna. Lo que es nuevo y contribuye a la sorprendente y no esperada forma de su muerte es el haberse confederado en el auto primero con dos sirvientes separados por tensiones y celos en contra de Calisto para ganar y compartir los tres. Lo que ella hace posible —irónicamente— es la anulación de las diferencias entre sus confederados y un nuevo compañerismo y hermandad de estos (la confederación de dos), antes enemistados criados, en contra de Calisto (por ganancias) como contra ella (por el prometido reparto del botín).

La diferencia entre el *quién era* y el *quién es* Celestina ha desempeñado un rol fundamental en esta interpretación de las causas de la muerte violenta de la vieja Celestina. Ella forma y sostiene esta confederación («ganemos todos, partamos todos, holguemos todos» [I, 115]) pero sin creer por un instante que sus aliados pudieran insistir en que se cumpliera el contrato. La confederación con ellos es un error fatal. La ironía final es que la vieja, con incertidumbre al escuchar las fuertes críticas de Pármeno en el primer auto,²⁹ inventa todo lo referido al tesoro que le había dejado su padre Alberto, le ilusiona con la tentación de poseer a Areúsa, etc., reduciéndole a un discípulo que se aferra a su plan de hacerle medrar y mejorar su vida. Pero sólo unos minutos más tarde, con las cien monedas de oro en sus manos, no hubiera necesitado Celestina de esta confederación. Pero la había formado y tiene que vivir con ella, sea como sea y, con el tiempo, habremos de ver a Celestina como provocadora, por involuntaria que sea, de su propia muerte violenta: una muerte anunciada, teñida de múltiples ironías.

29.— Una ironía menor es que Celestina, al oír por casualidad las críticas de Pármeno, no sabía quién era de verdad. Y luego cuando él le recuerda de que era un huérfano que ella le cuidaba hace años, ella se adapta a las circunstancias y exclama: «(...) oye agora, mi hijo, y escucha, que aunque a un fin soy llamada, a otra soy venida, y maguera que contigo me haya hecho de nuevas, tú eres la causa» (I, 120). A pesar de ser una burda mentira, Pármeno no ofrece oposición y Celestina sigue con su plan de convencerle de que medraría mucho más estando de su parte y no de la parte de su amo.

Posdata

Quiero concluir estas reflexiones de la confederación de tres (y de dos) con unas observaciones de cómo afecta a otros personajes después de la muerte de Celestina, Sempronio y Pármene. En el auto XIII, Calisto le pregunta a Sosia sobre la causa de la muerte de Celestina y el degollamiento de Sempronio y Pármene, y recibe esta respuesta de su mozo de caballos: «[habló Elicia] diciendo que porque *no quiso partir con ellos una cadena de oro que tú le diste*» (XIII, 281). Al enterarse de esta forma de la confederación en su contra, Calisto pronuncia este juicio duro e irónico: «Ellos eran sobrados y esforçados (...) La vieja era mala y falsa, según parece que *hazía trato con ellos* y así que riñeron sobre la capa del justo» (XIII, 281-82). Y la misma Elicia que lo comunicó todo a Sosia, al informar a Areúsa de las muertes de sus dos amantes y de Celestina, narra la escena final en una de las recapitulaciones menos manipuladas de la obra:

[Celestina] quando se vido tan rica, alçóse con su ganancia y *no quiso dar parte a Sempronio ni a Pármene dello, lo qual avía quedado entre ellos que partiessen lo que Calisto diesse*. Pues como ellos viniessen cansados una mañana de acompañar a su amo toda la noche, muy ayrados de no sé qué questiones (...) pidieron su parte a Celestina de la cadena para remediarse; *ella púsose en negarles la convención y promesa y decir que todo era suyo lo ganado* (...). Assí que ellos muy enojados, por una parte los aquexava la necessidad que priva todo amor, por otra el enojo grande y cansancio que traían que acarrea alteración, por otra *veían la fe quebrada de su mayor esperança*, no sabían qué hazer; estovieron gran rato en palabras; al fin viéndola tan cobdiciosa, perseverando en su negar, echaron manos a sus spadas y diéronle mil cuchilladas. (...) Ellos (...) por huyr de la justicia, que acaso passava por allí, saltaron por las ventanas y quasi muertos los prendieron, y sin más dilación los degollaron. (xv, 296-97)³⁰

Es a partir de esta noticia que pondrá en práctica Areúsa, con Centurio, un plan de venganza de los amantes, y en particular de Calisto. Aunque Centurio hace otro arreglo con Traso el cojo, la aparición de éste y sus aliados en la calle sí lleva a Calisto a su absurda muerte y, como impensa-

30.— En esta recapitulación, hay dos hechos que no cuajan con lo que el lector sabrá mejor que Elicia. Uno es que sólo Sempronio dio las estocadas a la traidora alcahueta y no los dos (al menos el texto no da indicios de la participación activa de Pármene). El segundo hecho es que los asesinos no fueron degollados al lado de la casa de Celestina, sino en la plaza donde los vio Sosia, pero puede ser solo lo que creía que pasó Elicia, tan conmocionada en presencia del cadáver de su protectora.

da consecuencia (para Areúsa, al menos), la muerte de Melibea. Curiosamente, el final de las dos confederaciones en el auto XII engendra, de esta manera, la situación de la caída, descalabro y muerte del mismo Calisto. Calisto con soberbia suprema, declara a los tres que le proporcionaron la obtención de Melibea ser sobrados, malos y falsos, pero irónicamente la muerte de los tres directamente conduce a la situación que resulta en su propia muerte. Así es que el final de las dos confederaciones en el auto XII sigue afectando a los vivos y produce nuevos eslabones en la cadena de ironías, una cadena que acaba con las últimas dos muertes de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Bibliografía

- BERNDT, Erna, «Peripicias de un título: en torno al nombre de la obra de Fernando de Rojas», *Celestinesca* 9.2 (Otoño 1985), 3-46 (ilustrado).
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed D. S. Severin (Letras Hispánicas 4, Madrid: Cátedra, 1990).
- SNOW, Joseph T., «¿Con qué pagaré esto? The Life and Death of Pármeno», en *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whimmon*, eds. A. Deyermond & I. MacPherson (a special issue of *Bulletin of Hispanic Studies*). Liverpool University Press, 1989, 185-192.
- , «Two Melibeas», en *'Nunca fue pena mayor.'* *Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, ed. V. Roncero López & A. Menéndez Collera (Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 1996), 655-662.
- , «Quinientos años de animadversión entre Celestina y Pleberio: posturas y perspectivas», en *Versiones y crónicas medievales: Actas del Coloquio Internacional VII Jornadas Medievales, México (Sept. 1998)* (México: UNAM, 2002), 13-29.
- WHINNOM, Keith, «*La Celestina*», «*The Celestina*», and L₂ Interference in L₁», *Celestinesca* 4.2 (Nov. 1980), 19-21.

SNOW, Joseph T., «Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I-XII)», *Celestinesca* 37 (2013), pp. 119-138.

RESUMEN

Este ensayo tiene como objetivo comprender el por qué del asesinato de Celestina y, en particular, su propio rol en él. Comienza todo en el primer auto, cuando por sus propias circunstancias, como una mujer profesional venida a menos, siente la necesidad de tener un respaldo y crea una confederación con Sempronio y Pármemo, los dos criados de Calisto. Su error fatal es la formación de esta confederación que conducirá a su asesinato. Todos los pasos en esta confederación, desde el auto primero al duodécimo, se catalogan y se analizan a la luz de las múltiples ironías que la acompañan. Una sección final comenta los nexos entre esta confederación y sus consecuencias y las muertes de los dos protagonistas al final de la obra.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, confederaciones, ironías, traiciones, Pármemo, Sempronio.

ABSTRACT

This essay attempts to understand why Celestina is assassinated and, especially, her own role in it. It begins in Act I when, owing to her current circumstances as an impoverished professional fallen on hard times, she senses the need to have as a backup a confederation with Calisto's servants, Sempronio and Pármemo. It is this confederation that proves to be her fatal flaw as it proves to be instrumental in her assassination. In the essay, all the steps leading from the formation of the arrangement to the final and fatal consequences (Acts I through XII) are studied and analyzed in the light of the many accompanying ironies. A final section speaks to the issue of how the confederation and its consequences provide a link to the final deaths of the two lover protagonists.

KEY WORDS: *Celestina*, confederations, multiple ironies, double-crossings, Pármemo, Sempronio.



«Cuando andan a pares los diez mandamientos» (*Celestina*, IX). Interpretación

José Antonio Torregrosa Díaz
IES Antonio Sequeros (Almoradí)

En el acto noveno de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* Sempronio alude a Melibea llamándola «graciosa y gentil». Tales calificativos provocan los celos airados de Elicia, quien, después de descargar su enojo sobre el mozo y negar la belleza de la joven noble, dice tajante:

¿Gentil, gentil es Melibea? ¡Entonces lo es, entonces acertarán, cuando andan a pares los diez mandamientos!

El sentido del pasaje es obvio: nunca será *gentil* Melibea, pues nunca andarán a pares los diez mandamientos. Pero no resulta tan claro —y se ha resistido a la tarea crítica— cuál sea el valor preciso de *andar a pares los diez mandamientos*, que es expresión que no se halla documentada en nuestra literatura fuera de *Celestina*.

A veces las traducciones de una obra antigua proporcionan pistas fiables para la elucidación del sentido de expresiones oscuras presentes en aquella. Ocurre, sobre todo, cuando el traductor se halla cercano en el tiempo a la obra base y participa del mismo estadio de lengua de su modelo. Por desgracia, en el caso que nos ocupa no encontramos ayuda a pesar de contar con no pocas versiones de *Celestina* en otras lenguas europeas e incluso con una versión rimada en castellano. La versión literal, en la forma, de Ordóñez (Roma, 1506; Kish 1973) es esta en italiano: «quando andarano a doi a doi li diece commandamenti», y la siguen fielmente Wirsung en alemán (1520) y Lavardin en francés (1578). Y, también en francés, la misma dirección siguen el traductor de 1633 y Lavigne en 1841, que trasladan igual: «quand les dix commandemens iront deux à deux». Von Bülow (1843) tampoco se aparta de la literalidad en su traducción alemana: «sobald die zehn Gebote sich mit einander paaren». Y Gasparetti (2006) alude a la imposibilidad de que cinco dedos se conviertan

en número par: «quando le cinque dita di ogni mano saranno di numero pari». Nada diremos de los traductores que omiten el pasaje.

Por su parte, la adaptación en verso de Sedeño (1540; Blini 2009) también se muestra fiel a la letra del original:

quando a pares andarán
todos los diez mandamientos.

De algunas obras lexicográficas y paremiológicas podemos, en cambio, obtener más fruto. El *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, de César Oudin, «corregido y aumentado» en su edición póstuma de 1660, recogía una novedad en la entrada «mandamientos»: «En jargon, la main ou les doigts de la main». Y en el *Diccionario de Autoridades* (s.v. «mandamientos») también encontramos la identificación entre *diez mandamientos* y ‘diez dedos de la mano’:

en estilo baxo llaman assí los dedos de las manos quando se usa de ellos o para comer o para castigar.

Y se reproduce un pasaje de *El galán fantasma*, de Calderón:

por no sé qué que me dixo
le puse en la calavera
estos mandamientos cinco.

En la edición del *Diccionario* académico de 1803 (s.v. «mandamientos») se amplía este valor:

Los cinco dedos de la mano quando se usa de ellos en lugar de cuchara y tenedor, o para castigar a alguno; y así se dice: *come con los cinco mandamientos, le puso los cinco mandamientos encima*.

Cejador (1972) anota en su edición que *a pares* tiene el sentido de ‘muchos’ y que *los diez mandamientos* son, efectivamente, ‘los diez dedos de la mano’:

para expresar abundancia se menean los dedos de las dos manos puestas las palmas hacia arriba y se dice:
¡Hay así de....

Elicia, según Cejador, hace este gesto a la vez que habla. Con lo que la muchacha debe de estar diciendo que Melibea será hermosa cuando se multiplique el número de mandamientos, interpretación que aceptan Huber y Delpy (1976): «Cuando haya más de diez mandamientos; es decir, nunca»; y Piñero (1980): «cuando abunden los mandamientos, que son diez, como muchas cosas que se venden a pares, esto es, nunca».

Marciales (1985) dice que los *diez mandamientos* por ‘los diez dedos’ es expresión que aún pervive en zonas populares de América, pero no acep-

ta, sin embargo, que Elicia aluda al gesto de abundancia, sino que se trata de otra cosa:

La imposibilidad está en que los dedos de las manos no van o no están por pares, sino de cinco en cinco, en noes. Tal como lo entendió Mabbe: ‘then shall both hit right in her when... the ten commandments shall go hand in hand by couples’.

Russell (2003) sigue a Marciales:

en el habla popular los diez mandamientos son los cinco dedos de cada mano que solo pueden ir de cinco en cinco.

Aceptando la expresión de la cantidad que indicaba Cejador, Botta (digital) sugiere, como hipótesis, que la gentileza de Melibea sería de «una cantidad aún insuficiente, que por ahora está lejos de tener».

A partir de su propia interpretación de *a pares*, Morros (1996) traduce la frase a su valor concreto: «Cuando tengamos veinte dedos».

Alberto del Río Núñez (digital) especula:

¿Cuando haya dos códigos de conducta dictados por el mismo dios? Sea como fuere, es obvio que la expresión es equivalente a la bien conocida: ‘cuando las ranas críen pelo’.

Y esa es, en efecto, la versión modernizada que ofrece Emilio de Miguel (1999): «cuando las ranas críen pelo». Como anotan Severin y Cabello (1987):

en el español moderno se encuentran con frecuencia giros del mismo corte para expresar sarcásticamente el desacuerdo con alguna opinión común.

Lobera et alii (2011) reconocen que «la expresión es oscura» y recuerdan que, «popularmente, se llamaba los diez mandamientos a los dedos de las manos».

Muñoz Garrigós dedicó a la expresión un artículo en el que apuntaba —con todo tipo de reservas, es justo decirlo— que «esos diez mandamientos podrían equivaler a los preceptos o normas de cualquiera de los cánones de belleza al uso» (1977: 446), que, por supuesto, incumpliría Melibea en la opinión de Elicia.

Como se ve, la expresión es controvertida y ha dado pie a muy variadas interpretaciones, pero lo cierto es que, entre todas las que se han propuesto para explicarla literalmente, «ninguna llega a ser convincente», como escribe Bernaldo de Quirós Mateo (2010).

Parece razonable aceptar, como desde Cejador hacen bastantes críticos de *Celestina*, que «los diez mandamientos» son ‘los diez dedos’. El tono popular de la escena y de los personajes (estamos en casa de la alcahueta y se sientan a la mesa los criados de Calisto y las prostitutas) discurre perfectamente a través del lenguaje coloquial. Por lo demás, este tipo de negaciones que se formulan mediante condicionamientos imposibles suele estar fosilizado en la lengua: el hablante apela a expresiones folklóricas, de uso común, que son el estereotipo de situaciones que no se producirán nunca, como la del pelo de las ranas, recogida ya en el siglo XVI por Pedro Vallés (1549) y Hernán Núñez (1555) en sus respectivos refraneros: «Cuando la rana tenga pelo, seréis bueno», «Cuando la rana tuviere pelo, serés vos bueno». A partir de ahí, creemos que las palabras de Elicia tienen también el trasfondo de alguna frase que en la época sería materia común, convertida en proverbio de gran difusión, por reflejar una verdad primaria, intemporal y universal, a saber: que a pesar de la semejanza o cercanía que pueda establecerse entre dos realidades, siempre hay entre ellas unas diferencias que las distinguen. Es la idea que en nuestra obra aparece enunciada por Celestina mediante el refrán *Mucho va de Pedro a Pedro* (acto VIII), con el que, ante Pármeneo, proclama la superioridad de Claudina frente a ella misma a la hora de invocar a los diablos: las dos hacían las invocaciones, pero la madre de Pármeneo lo hacía con más energía, porque, en efecto, «mucho va de Pedro a Pedro».

Ahora Elicia alude a los dedos, los cuales, a pesar de estar todos en la mano, son todos *dispareos*. Y la expresión de aquello que nunca sucederá se puede aplicar fácilmente a ellos, porque, a pesar de tener algo en común, nunca serán iguales.

Esta idea de la disparidad real a pesar de la aparente semejanza se convirtió en proverbial y fue desde antiguo plasmada en la literatura. Conservamos amplia documentación sobre ella. En el *Libro de buen amor* (666b-c, Blecua 1992) leemos:

Son los dedos en las manos, pero non son todos parejos;
todos los omes non somos de unos fechos nin consejos.

San Vicente Ferrer (Cátedra 1994: 452) escribía:

Ca assí como los dedos de la mano non sson yguales,
assí el amor non es todo yguale, antes ha muchos grados.

A mediados del XVI, Juan de Arce de Otálora explica en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano* (Ocasar 1995: I, 168) que cada persona es bien que se levante a una hora, según su estado y obligaciones, porque

Dios no quiso que todos los hombres viviesen por una
regla, sino cada uno conforme a su estado, y por eso

varió todas sus cosas y no hizo todos los dedos de la mano iguales.

Las paremias y los diccionarios acogen también la idea. En su *Teatro universal de proverbios* Sebastián de Horozco, también a mediados del xvi, hace la glosa del dicho «No son todos iguales / los dedos de la mano» (Alonso Hernández 2005: 464):

El divino hacedor
por orden maravillosa
hizo a uno gran señor
y a otro pobre pastor
y no todos una cosa.
Y assi de la orden sales
si siendo tu un hombre llano
con el mas alto te iguales
pues no son todos iguales
los dedos de nuestra mano.

Su hijo Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611; Riquer 1993), s.v. «dedo», escribe:

Proverbio: *No son todos los dedos de la mano iguales*, ni tampoco en una república son todos caballeros, ni todos cortesanos.

El *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas (1627; Infantes 1992: 275) recoge el refrán «Los dedos de las manos no son todos iguales; o los dedos de la mano».

También lo recoge Bartolomé Bravo en el *Thesaurus Hispanolatinus* (1654), s.v. «dedo»:

No son todos los dedos iguales. Nec pares digiti, nec pares homines in eandem lancem imponimus.

Y Caro y Cejudo en sus *Refranes y modos de hablar castellanos* (1675):

Los dedos de las manos no son iguales» (p. 214), «No son todos los dedos iguales (p. 290).

De modo que la idea tiene ya muy larga vida cuando llega al primer diccionario académico (*Autoridades*, s.v. «dedo»):

Los dedos de la mano no son iguales. Refrán que enseña que cada uno debe contenerse en su esfera sin pretender igualarse ni exceder al que Dios quiso naciesse o fuesse mayor que él. También puede explicar que en una Monarquía, Provincia o Ciudad conviene a su buen gobierno, ornato y esplendor, que no sean todos unos, sino que

haya grandes, medianos y pequeños, ricos y pobres, nobles y plebeyos. Lat.: *Nec pares digiti, nec pares ingenio ac virtute fratres.*

Como se ve, el Arcipreste hablaba de *parejos* y Bravo y *Autoridades* señalan el equivalente latino *pares* en referencia a la 'semejanza' o 'igualdad'. En *Celestina* aparece la expresión *a par* como sinónimo de 'igual': «Mudar costumbre es a par de muerte» (xv, Elicia a Areúsa). Estamos en el mismo ámbito semántico de *andar a pares*, tanto da que esa *paridad* se produzca entre todos los dedos a la vez o que se produzca 'dos a dos'.

El *Refranero general* de Martínez Kleiser (1989) recoge nueve refranes sobre la misma idea (números 10.849 a 10.857). Dejando de lado el de Correas, que ya hemos reproducido en esta nota, los otros son traídos de diferentes recopilaciones de Francisco Rodríguez Marín. Estos son:

Cinco son los dedos de la mano, y no hay dos iguales.

Cinco son los dedos de la mano, y no hay dos del mismo largo.

Los dedos de la mano, unos son más cortos y otros son más largos.

En una misma mano están los cinco dedos; pero no son todos parejos.

Todos los dedos no son parejos.

Los dedos juntos están, y no se pueden igualar.

Cuando sean iguales los dedos de la mano, serán todos los hombres hermanos.

Querer igualar a los humanos es querer igualar los dedos de las manos.

No se trata necesariamente de que Rojas conociera exactamente estos refranes (no tenemos noticias del momento y ámbito de su difusión), sino de que sin duda el autor tenía interiorizada la idea general y repetida que transmiten. Tan universal y mostrenca que cuajó con abundancia en el refranero, no importa ahora en qué época. Incluso uno de ellos posee la misma estructura formal que las palabras de Elicia. Si esta dice que «cuando andan a pares los diez mandamientos» Melibea será hermosa, el refranero dice que «cuando sean iguales los dedos de la mano, serán todos los hombres hermanos». Y el último de los citados encaja como de molde en el pasaje celestinesco que comentamos, pues alude a algo irrealizable: 'querer igualar a los humanos es pretender lo imposible'. Aplicado a Melibea, diríamos que la hermosura de la joven es también una quimera, algo imposible. En su apoyo, la iracunda Elicia echa mano de la sabiduría popular, de las frases proverbiales: no inventa nada.

Proponemos, así, esta interpretación para el pasaje: ‘Melibea será hermosa cuando los dedos de la mano sean iguales unos a otros’ (o, si se quiere, ‘cuando haya dos iguales’).

Bibliografía citada

Ediciones de Celestina citadas (salvo otra indicación, se trata de la Tragicomedia de Calisto y Melibea):

- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO (2010): Ed. José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, *Comedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Editorial Manuscritos, 2010.
- BOTTA (digital): Patrizia Botta, *Edizione critica della Celestina di Fernando de Rojas (dall'Atto VIII° alla Fine)*. En red: <<http://rncisadu.let.uniroma1.it/celestina/web.PDF>>, consulta: 18-X-2013.
- CEJADOR (1972): Ed. Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, 1972¹⁰ [1ª ed.: 1913].
- DE MIGUEL (1999): Ed. Emilio de Miguel, *Comedia de Calisto y Melibea*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- DEL RÍO NÚÑEZ (digital): Ed. Alberto del Río Núñez, <http://www.badosa.com/bin/obra.pl?id=n266> (consulta 18-X-2013).
- HUBER Y DELPY (1976): Eds. de Elena Huber y María Silvia Delpy, Buenos Aires, Kapelusz, 1976.
- LOBERA et alii (2011): Eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 2011.
- MARCIALES (1985): Ed. Miguel Marciales, Illinois, University of Illinois Press, 1985.
- MORROS (1996): Ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Editorial Vicens Vives, col. Clásicos Hispánicos, 1996.
- PIÑERO (1980): Ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Madrid, Espasa-Calpe, Seleccion Austral, 1980.
- RUSSELL (2001): Ed. Peter E. Russell, Madrid, Editorial Castalia, col. Clásicos Castalia, 2001³ [1ª ed.: 1991].
- SEVERIN Y CABELLO (1987): Ed. Dorothy S. Severin y Maite Cabello, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas, 1987.

Las citas de la obra las hacemos a través de la edición de Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2011. No hemos creído necesario anotar al pie la página de cada cita ni de cada testimonio reproducido de los editores,

pues resulta sumamente sencilla su localización en las pertinentes notas que estos colocan al texto de *Celestina* que analizamos.

Traducciones de Celestina citadas:

- 1633: *Tragicomedia de Calisto y Melibea (...) traduzida de castellano en francés* (edición bilingüe, traductor anónimo), Rouen, Charles Osmont, 1633. Hay edición en Pamplona (Carlos Labayen) del mismo año. En red.
- GASPARETTI (2006): Fernando de Rojas, *La Celestina*, traducción de Antonio Gasparetti, a cura di Francisco J. Lobera Serrano, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006 (1ª ed.: 1943).
- KISH (1973): Traducción al italiano de Alfonso Ordóñez (1506): Kathleen V. Kish (ed.), *An Edition of the First Italian Translation of the Celestina*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1973.
- LAVARDIN: Traducción al francés (1578): Denis L. Drysdall (ed.), *La Celestine in the french translation of 1578 by Jacques d Lavardin. A critical edition*, London, Tamesis Books Limited, 1974.
- LAVIGNE (1841): *La Célestine. Tragi-Comédie de Calixte et Mélibée. Traduite de l'espagnol par Germond de Lavigne*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1841.
- MABBE (1631): Traducción al inglés: Guadalupe Martínez Lacalle (ed.), *Celestine or the Tragick-Comedie of Calisto and Melibea*. By Fernando de Rojas. Translated by James Mabbe. London, Tamesis Books Limited, 1972.
- SEDEÑO, Juan (1540): *Tragicomedia de Calisto y Melibea. Nuevamente trobada y sacada de prosa en metro castellano*. Edición de Lorenzo Blini, *Lemir* 13, 2009. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista13/2_Texto_Sedeño.pdf
- VON BÜLOW (1843): *Celestina. Eine dramatische Novelle. Aus dem Spanischen überfeßt von Eduard von Bülow*, Leipzig, F. A. Brokhaus, 1843.
- WIRSUNG (1520): Traducción al alemán: *Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung: Ain hipsche Tragedia*, Augsburg, 1520. En red.

Obras lexicográficas y paremiológicas citadas:

- BRAVO, Bartolomé: *Thesaurus Hispanolatinus utriusque linguae dives opum*, Valladolid, Bartolomé Portolés, 1654.
- CARO Y CEJUDO, Jerónimo Martín: *Refranes y modos de hablar castellanos con los latinos que les corresponden*, Madrid, Julián Izquierdo, 1675.
- CORREAS, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992.
- COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993.

- HOROZCO, Sebastián de: *Teatro Universal de Proverbios*, ed. de José Luis Alonso Hernández, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis: *Refranero general ideológico español*, Madrid, Hernando, 1989 (1ª ed.: 1953).
- NÚÑEZ, Hernán: *Refranes o proverbios en romance*, Salamanca, Juan de Cánova, 1555.
- LOUDIN, César: *Tesoro de las dos lenguas, española y francesa (...) nuevamente corregido y aumentado*, Bruselas, Juan Mommarte, 1660.
- REAL Academia Española: *Diccionario de la Lengua Castellana* [*Diccionario de Autoridades*], 1726-1739.
- REAL Academia Española: *Diccionario de la Lengua Castellana*, 1803.
- VALLÉS, Pedro: *Libro de refranes compilado por el orden del ABC en el qual se contienen quatro mil y trezientos refranes*, Zaragoza, 1549.

Otras referencias:

- ARCE DE OTÁLORA, Juan de: *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. de José Luis Ocasar Ariza, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1995.
- ARCIPRESTE DE HITA: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1992.
- CÁTEDRA, Pedro M.: *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.
- MUÑOZ GARRIGÓS, José: «‘Andar a pares los diez mandamientos’: un pasaje oscuro de *La Celestina*», *Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad de Murcia, 1977, pp. 437-446.

TORREGROSA DÍAZ, José Antonio, «‘Cuando andan a pares los diez mandamientos’ (*Celestina*, IX). Interpretación», *Celestinesca* 37 (2013), pp. 139-148.

RESUMEN

El presente trabajo intenta establecer el sentido literal de la expresión «andar a pares los diez mandamientos», documentada únicamente en *Celestina*..

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, lexicografía, paremiología, interpretación.

ABSTRACT

This paper attempts to establish the literal sense of the expression «andar a pares los diez mandamientos», which is only documented in *Celestina*.

KEY WORDS: *Celestina*, Lexicography, Paremiology, Interpretation.



Historia crítica recepción
Celestina 1499-1822

Historia crítica de la recepción de *Celestina* 1499-1822

Entrega IV

Joseph T. Snow
Michigan State University, Emeritus

Esta cuarta entrega del catálogo de referencias a la *Comedia* y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Celestina)*, o a sus personajes, en cualquier tipo de documentación (ediciones, continuaciones, imitaciones, índices de libros prohibidos, referencias en otros textos, poesías, obras teatrales, listas de libros exportados a las Américas, y un largo etcétera) tuvo su inicio en esta revista en 1997 (*Celestinesca* 21 [1997], 115-172) con dos continuaciones: *Celestinesca* 25 (2001), 199-182, y *Celestinesca* 26 (2002), 53-121. Varios factores, que no merecen citarse aquí, pospusieron esta cuarta entrega hasta ahora. Mi intención es, después de una quinta y última entrega, hacer de todas ellas una única compilación cronológica y publicarla en forma de libro o en línea para la utilidad de todos los que están y los que vendrán después. Y como ha sido desde el inicio de este proyecto, iba a ser esta historia crítica de la recepción de la obra el primer tomo de tres. El segundo se dedicará al renacimiento de esta obra en el siglo XIX, que considero que merece un estudio especial aparte. El tercero tendría que ser una completa bibliografía anotada sobre el interés mundial de *Celestina* en el siglo XX, es decir entre el cuarto (1899) y el quinto (1999) centenarios. En este tercer volumen, ya comenzado, tendré la colaboración especial de Devid Paolini. Así que en tres tomos, cada uno representando lo esencial de la progresión de la larga historia de la recepción de esta obra clásica (su recepción inicial, su consagración como obra clásica, el ulterior desarrollo en el mundo moderno con muestras de su vitalidad en todas las formas que caracterizan el siglo veinte: teatro, cine, baile, estudios, ediciones, arte...), se pretende dejar una historia de la evolución de *Celestina* que desemboca en el siglo XXI, esperando sólo que cada uno de los tres sirva a los adeptos y estudiosos como una suerte de *vademécum*.

Nota bene: He procurado respetar, utilizando textos originales, las citas tal como aparecen en la forma impresa. En los casos cuando he tenido

que recurrir a ediciones modernas de textos, sigo las normas establecidas por sus editores.

Como en las entregas anteriores, han colaborado con recomendaciones útiles de posibles fuentes o con en envío de informaciones bibliográficas personas a quienes quiero dejar aquí constancia de su colaboración: José Labrador Herraiz, Denis L Drysdall y Clive Griffin. También mi gratitud por sus apoyos y mil búsquedas al equipo de la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM).

1515

***FERNÁNDEZ DE VILLEGAS, Pedro. *La traducion de dante de lengua toscana en verso castellano* (Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1515), fol. 76 verso. BNM R/2519.

[Le sirve de piedra de toque el canto v del *Inferno* (*Divina Commedia*) donde un libro es el medianero en el amor pecaminoso entre Paolo y Francesca para sus comentarios contra tales libros. Ningún libro es mencionado por título pero es fácil deducir que *Celestina* estará entre los libros diabólicos atacados. En las listas en las que figuran títulos, *Celestina* figura casi siempre.]

Tan bien tiene el diablo sus libros y sus escriptos por sus ministros, y por su consejo: dexemos los libros de las heregias y falsas doctrinas, de que diremos abaxo tratando de los hereticos, dios queriendo. Mas otros que no tienen heregias y trahen y enseñan muchos malos enxemplos para pecar y para perder el tiempo que no es pequeño daño como hemos dicho, y dize el seneca. Que no ay mayor perdida que la del tiempo, y no puede ser peor empleado ni perdido que en leer tales mentiras y tan dañosas a las buenas costumbres, y cierto se deue fazer mucha consciencia dello porque los tales libros sin duda son del diablo, y obra suya para entregar nuestras vidas, y ponernos lazos como fizo a estos mezquinos [Paolo y Francesca].

1519

*** ROJAS, Fernando de. Milán: Ioanne Angelo Scinzenzeler, 1519. BNM R/11194. Es una de las ediciones de este año en lengua italiana.

h. 1525-30

***¿RASTELL, JOHN? «An Interlude of Calisto and Melebea». El original está todavía en la Biblioteca Bodleian (Oxford, Reino Unido), Malone Collection, núm. 22. Se basa en sólo partes de los primeros cuatro

autos de *Celestina* y luce un final bien didáctico. Hay una edición moderna bilingüe, preparada por A. López Santos y R. Tostado González (Salamanca: Ed. Universidad, 2001), de donde nuestro texto. BNM 12/88626.

Incipit: (un Prólogo pronunciado por Melebea)

Franciscus Petrarcus the poet lawreate
 Sayth that Nature, whych is mother of all thing,
 Without stryff can gyve lyfe to nothing create;
 And Eraclito the wyse clerk, in his wrytyng
 Sayth in all thyngis create, stryff is theyre working,
 And ther is no thing under the firmament
 With any other in all poyntes equivalent.

Explicit: (Act v: Danio, padre de Melibea, concluye)

Wherfore the eternal God, that raynyth on hye,
 Send his mercifull grace and influens
 To all governours, that they circumspectly
 May rule theyr inferiours by such prudence,
 To bryng them to vertew and dew obedyens,
 And that they and we all, by his grete mercy,
 May be parteners of hys blessyd glory.

Amen.

Johanes Rastell me imprimi feci
 cum privilegio regali

1530

***ANÓN. «Glosa de «tiempo es el cauallero» nueva y de passatiempo». Ver BNM R/3982 (de la Biblioteca de Salvá), *Disparates muy graciosos y de muchas suertes nueuamente hechos*, fols. 3 recto y verso. Excerpto.

Incipit: En dança mil putas viejas

a modo de *Celestina*

y vn pastor con sus ouejas

bien vestido de pellejas

y besando vna mastina.

5

A puertas de vn tauernero

me parece que los vi

y gritaua vn pregonero:

Tiempo es el cauallero

tiempo es de yr de aquí.

10

1536

***OSUNA, Francisco de. *Ley de amor y quarta parte del abecedario espiritual* (Burgos: Juan de Junta, 1536), fol 139r-v. BNM R/133678.

La segunda razon destos bandos y enemistades perdurables será la vengança de la justicia divinal que ha de ser conforme al delicto al qual quiere que se paguen los malos amores con perpetuos aborrecimientos; y la paz de los peccadores con guerra continua según aquello del profeta. No oyeron su ley y por tanto derramo sobre ellos la indignación y su furor y fuerte batalla y quemo los al derredor. **La ley del amor no solamente es ajena de los malos porque no la quieren obrar mas avn no quieren oyr hablar del amor de dios sino de celestina: o de cárcel de amor o de semejables amores que verdaderamente son aborrecimientos: y por esto derramara dios con mucha abundancia sobre ellos la indignacion furiosa que no los dexen ni hablarse vna palabra en paz (...)**

1537

***CASO contra Juana Martínez por una causa de hechicería. Archivo Histórico Nacional, Inquisición de Toledo, legajo 90 de causas, número 167.

Que en el tiempo que estuvo en casa de esta declarante Mari Gomez, le vido que hincaba vn asador cabo vn cantaro e hechava vn poco de agua en el cantaro y la dicha mari gomez ponía su boca sobre la boca del cantaro e llamava a barrabas e satanas e a berzebu y a todas las siete capitancias de los demonios, **conjurandolos a todos los diablos con los siete conjuros de çelestina**, e dezía a los demonios que hiziesen lo que ella queria, e los llamava para hazer venir a su marido.

1542

***ROJAS, Fernando de. Paris: Nicolás Barbou, 1542. BNM R/12905
Es ésta una edición de una traducción anónima francesa.

1543

***ROJAS, Fernando de. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Sevilla: herederos de Juan Cromberger, 1543. 64 hojas. Ilustrado. Ejemplar en la Bibliothèque Mazarine (Paris). BMP 11070 S Rés.

***ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Alonso. *Libro de la vida y costumbres de Don Alonso Enríquez de Guzmán* (1543, fecha copiada de la Dedicatoria). BNM MSS.MICRO/12860 (copia de MSS/2099).

[Conversación entre Don Enrique y un mesonero, citado de la edición de Hayward Keniston en *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. 126 (Madrid: Real Academia Española, 1960), p. 88, col. b.]

ENRIQUE: Y sy vuestro conde (...) haze el más mal del mundo en no haceros mucha onrra y teneros continuamente en su casa, porque de verdad os digo que de eso poco que tengo holgaría partirlo con vos, si quisiédes dello aprovecharos.

MESONERO: Señor, yo os agradezco y tengo en muy grand merçed, pero yo quiero conformarme con el dicho de Çelestina, que dizen que 'Más vale un pedaço de pan con plazer que muchas buenas viandas con cuydado y pesar'. Y bivo contento y no quiero esas provanças, mayormente andando el mundo tan a revés como anda.

1545

***DÍAZ ROMANO, Francisco. «Prefacion» a Diego de Cabranes, *Abito y armadura espiritual*. Mérida: Francisco Díaz Romano, 1545. BNM R/4758.

Una de las cosas que me mouieron a hazer esta prefacioncilla, discreto lector, fue por te dar auiso que dado en los principios desta obra halles materias que por ser muy subidas te pareçeran algo dessabridas por ser manjar no tan acostumbrado a nuestros gustos que por la mayor parte estan estragados con lecturas profanas y lacivas que halagan nuestra sensualidad como son libros de cauallerias y ensaladas y otros semejantes, el vso de los quales fuera bien no hauer venido en la republica christiana por el mal exemplo que dan y notable daño y manifiesto error que dello se sigue en la perdida del tiempo que dios nos dio para nuestro prouecho.

h. 1547

***ORTIZ LUCIO; Francisco. *Apologia en defensa de las Comedias que se representan en España*. BNM T/52741. Del capítulo vi, folio 187, dice de *Celestina*:

¿Quién duda sino que este librito de Celestina es de los mas discretos y sentenciosos que hay escritos? Pero es una flor, de la cual saca miel el discreto, y ponzoña el malicioso: que si le lee un hombre docto, nota las sentencias de todos los Filósofos dichas por la boca de aquella vieja

y sus consortes; y queda avisado para saberse guardar de alcahuetas y rufianes. Pero si lo lee un ignorante, no entiende lo bueno, y solamente le queda en la memoria la traza que tuvo Calixto para entrar a hablar con Melibea; siendo el intento del libro bien diferente.

Citado de *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos formado por los apuntamientos de Bartolomé José Gallardo*, facsímil de la ed. de Madrid, 1863 (Valladolid: Maxtor, 2012), vol. 3, 1023-1025. BNM 12/841205. Hay también una edición y notas de Luis C. Pérez en *Estudios de Hispanófila* 45, Chapel Hill, NC, 1977, donde nuestra cita está en la página 86.

1547

***SEPÚLVEDA, Lorenzo. *Comedia de Sepúlveda*. Copia de Pascual de Gayangos (MS fechado: Sevilla 1547). BNM T/46030. *Ahora por primera vez impresa según el manuscrito de Marcelino Menéndez y Pelayo con advertencia y notas de D. Emilio Cotarelo y Mori*. Madrid: Impta de la Revista Española, 1901.

Alarcón: Bien me paresce. Yo voy a escribir, aunque tengo entendido que este muchacho no hará cosa buena [se trata de un mensajero con carta a una dama].

Parrado: Cuando él no lo hiciere como queremos, yo conozco una vieja que dará quince y falta á la madre Celestina; que es ladina y sabe más ruindades que cuatro mill diablos, que por dos reales cormromperá la más sincera castidad del mundo y venderá por casto y loable el adulterio, según tiene la retórica; y yo haré que tome á su cargo este negocio. (p. 60)

1549-1550

***ALARCÓN, Luis de, *Camino del cielo* (Granada: s.n., 1550). BNM R/4563, fol. 24 recto, en el capítulo vi, «De la quarta manera de libros de los demonios que son los malos libros escriptos».

Que otra cosa haze el que lee en estos libros sino meterse el cuchillo & matarse con sus propias manos. Que otra cosa haze el que se da a leer en estos tales tratados o libros sino estar soplando y encendiendo tizonas que tiene a si apegados con que sea de cada día mas encendido y abrasado con la codicia carnal en este mundo y despues con mayor fuego en el infierno. Del numero destes libros son en el latin: Ouidio y Terencio en algunas obras y otros tales. En romance vn Amadis

o celestina y otros semejantes: finalmente todas las escrituras que o en prosa o en coplas o metros tratan de cosas lasciuas.

1552

***PALAU, Bartolomé. *Farsa salmantina*. El personaje de un escolar perdido y algo buscón, protagonista de la obra, dice poseer sólo dos libros:

«Libros? Pues vos lo veed:
Una Celestina vieja
Y un *Phelipo* de ayer.

[En 1552, esta vieja copia de *Celestina* podría haber sido uno de muchos publicados en los primeros cuatro décadas del siglo. El otro libro, por contraste es de reciente publicación.]

1555

*** LAGUNA, Andrés de. *Pedacio Dioscórides Anazarbeo*. Amberes: Juan Lacio, 1555. BNM R/8514. Segunda edición (citada), Salamanca: Mathias Gast, 1566.

Del Bdelio. Cap. lxxv.

Descubrio la luxuria humana esta fructa, como otras muchas: y diola tanta reputacion y credito, que es muy estimada por todas partes, y se trahe ya ordinariamente à los mercados de Roma. Porque no era justo, que la reyna de los deleytes (...) careciesse d'una golosina tan agradable à Madona Venus. Comese solamente d'ella vn cogollico tierno, que á manera de coraçon, se halla en las entrañas de aquesta planta: para llegar al qual es menester quitar mil pañales, con gran dispendio del tiempo. Empero *quien quiere comer el aue, conuiene que primero quite la pluma, como dize la buena vieja.* (49)

***MARTÍNEZ DE LAGUNA, Alonso. *Summa doctrina Christiana* (Salamanca; Juan de Cánova, 1550), citado del Prólogo del Autor. BNM R/7743, p. 8 (número de página agregado por mí).

Y pues no se tiene por contento el que no tiene en su casa quatro o cinco celestinas, no se deuria contentar el Christiano hasta auer quantas artes pudiesse para seruir a Dios.

1556

***AZPILCUETA NAVARRO, Martín de. *Manual de Confessores y Penitentes* (...). He manejado para la cita la edición de Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1579. BNM R/7757.

De Cap. XXIII «De los pecados capitales», pp. 450-51:

Y del que lee, o oye libros de amores, y de cuentos lascivos, y luxuriosos, creyendo o deuiendo de creer que consentira, o hara consentir. A lo menos el alguna delectacion mortal. (...) Y que en algunos passos incitatiuos a luxuria de Plauto, y Terencio, y otros no se hiziesse de tenencia. Y aunque vn libro, a que llaman Celestina tan aprouado por el vulgo, no se dexasse leer, o gran parte de el se borrasse, o quitasse.

1557

***VILLALÓN, Cristóbal de. *Viaje a Turquía*. No se imprimió hasta 1905 en *Autobiografías y Memorias*, coleccionadas por M. Serrano y Sanz (NBAE 2, Madrid: Bailly/Bailliére e hijos, 1905), 1-149, columna doble. BNM INV 08:860 NUE. Citamos de esta edición, Coloquio V, pág. 61, cols a-b:

MATASCALLANDO: ¿Todo esto tenemos a cabo de rato? ¿Pues, qué consejo tomastes?

PEDRO: El que mi tía Celestina, buen siglo haya, daba a Pármeno, nunca a mí se me olvidó, desde la primera vez que le oi, que hera bien tener siempre vna casa de respeto y vna vieja, a donde si fuese menester tenga acogida en todas mis prosperidades; con el miedo de caer dellas, siempre, para no menester, tube vna casa de vn griego, el qual en necesidad me encubriese a mi o a quien yo quisiese, pagándoselo bien, y dabale de comer a él y vn caballo muchos meses, no para más de que siempre me tuviese la puerta abierta.

***ROCHEMORE, Jean de. *Le Favori de court* (traducción de *Aviso de privados*, de Antonio de Guevara (Amberes: Plantin, 1557), fol. 18v:

O de combien est deuoyée aujourd’huy la Republique de ce qu’icy escriuons et conseillons: puisque voyons clerement les hommes à ne se occuper à présent qu’à lire vn tas de liures, que i’ay honte les nommer, comme sont l’Amour de Cupide, la Prison d’Amour, et Celestine, et vne infinité d’autres semblables (...).

Citado de D. Drysdall, *‘La Celestine’ in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin* (London: Tamesis, 1974), 265.

h. 1560

***HOROZCO; Sebastián de. «El Auctor a vna puta vieja alcahueta» (poema 46).

Puta vieja embaidora
ponzoñosa, serpentina,
maldita encandiladora,
**heredera y sucesora
de la vieja Çelestina.**

Gastaste tu joventud
en ser puta cantonera.
y agora en la senetud
estando en el ataúd
vives de ser cobertera.

Sonsacando mil moçuelas
y alvergándolas a todas,
frayles y moços despuelas,
dando casa, cama y velas
para hazer torpes bodas.
No hay moço ni despensero
que a tu casa no se acorra,
cayendo con su dinero:
pues guarde del rocaero
y açotes con miel y borra.

Ver *Cancionero de Sebastián de Horozco*, ed. J.J. Labrador Herraiz, R.A. Di Franco y R. Morillo-Velarde Pérez (Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010), p. 261.

1562

*** PEREZ DE MOYA, Juan. *Arithmetica práctica, y especulativa del bachiller ..., ahora nuevamente corregida y añadidas por el mismo autor muchas cosas con otros dos libros y una tabla muy copiosa, de las cosas mas notables, de todo lo que en este Libro se contiene*. Salamanca: Mathias Gast, 1562.

[Al diálogo sobre la utilidad de la Aritmética mantenido por Sophronio y Antímaco, se unen, en una segunda parte, Damón y Lucilio.]

ANT. No para mi tanta dissimulacion, quien dubda que nuestra contienda ya no la saben?

SOPH. No negaré la verdad: yo les he contado nuestra porfia ser de Arithmetica, mas no en lo que differimos.

ANT. Agora bien, sea assi, yo lo creo.

DAM. Pues adelante, que por nosotros no es razon que question sobre materia tan alta se dexé.

ANT. Esto si, descubrir. No cayera mal aquí lo que dixo Sempronio. *Tan grande es Melibea, que no le cabe à nuestro amo en el coraçon, que por*

la boca se le sale a borbollones. Ahora, para contra mi pocas armas son menester, que ya yo estava rendido con las buenas razones que Sophronio me ha dado, y huelgo muy mucho de vuestra venida, porque juntamente con Sophronio me holgarè de oyr algunas alabanças y secretos de esta Arte, tan necessaria a la vida humana. Y si alguna gracia de vosotros he de recibir, serà que comience primero Sophronio, prosiguiendo la plática que entre nosotros estava començada. [libro Nono, 198 vuelto]

Hay una edición moderna al cuidado de C. Baranda, Madrid: Biblioteca Castro, 1998, p. 578. BNM 10/56502.

1565

***PROVISIÓN REAL autorizando al librero Felipe de Junta de imprimir la *Celestina*, *Consuelo de Vejez* y otros libros. 17 de mayo (Madrid).

Autoriza no solo la *Celestina*, sino también *Consuelo de Vejez*, la *Coronica del Rey don Hernando el Santo*, y la *Dotrina Cristiana* de Fray Domingo de Sotto [sic] y *Fábulas* de Esopo en romançe, y la de la *Ponçella de França* y siete sabios de Roma.

[Firmas: el doctor Diego Gasca, el liçenciado Parada, el liçenciado Gomez de Montalvo, el liçenciado Fuenmayor, el licenciado Juan Tomas.]

1566

***Caso de Rafaela Pérez ante la Inquisición por causa de hechicería. Archivo Histórico Nacional, Inquisición de Toledo, legajo 27 de causas, número 10.

Iten dixo que diziendole cierta persona que en el libro de celestina esta vn paso de inuocar demonios, ella le buscó y sobre el ampolleta del vino que dixo arriba dixo las palabras e inuocacion de demonios del dicho paso, creyendo que la aprovecharia algo.

1575

***ROJAS, Fernando de. *Tragicomedia de Calisto y Melibea: en la qual se contienen (de mas de su agradable y dulce estilo) muchas sentencias philosophales, y auisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en falso seruientes y alcahuetas. Agora nueuamente corregida e emendada de muchos errores que antes tenia.* Valencia: en casa de Joan Navarro, 1575. BNM R/11094.

1576

***OROZCO, Álvaro de. *Libro de la suavidad de Dios* (Salamanca: Simon de Portonarijs, 1576), capítulo XV, fol. 51r-v. BNM R/7537.

O sentencia no de hombre Gentilico, sino de gran Philosopho. O affrenta de gente perdida, que no se emplea sino en reboluer muladares, en Celestinilla, y Dianilla, y en libros semejantes. Ya lo dixé, y aquí lo torno a dezir, que los libros malos, son ponçoña de las almas, y tizones del infierno, que enciende las malas inclinaciones, y destruyen las buenas costumbres.

1578

***COSTA, Juan. *El regidor o ciudadano* (Salamanca: Antonio Lorençana, 1578), «Tratado segundo: del gobierno de la casa», fol. 109v. BNM R/3269.

En la margen, indica que la referencia es a *Celestina*:

Mira tu pues quien estará mas rico, quien mucho le falta, o quien algo le sobra? Y como dize bien la muy venerable madre en el Acto. 1. Pobre es, no el que tiene poco, sino el que dessea mucho (...).

h. 1582

***TAMARIZ, Cristóbal de. «Novela de un estudiante», en *Cancionero de poesías varias. MS 2803 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. J.J. Labrador Herraiz & R.A. DiFranco (Madrid: Ed. Patrimonio Nacional, 1989), pp. 283-298. Novela rimada en octavas que, sin nombrar *Celestina*, evidencia su influencia, tanto por la trama como por los particulares señalados, aunque la segunda mitad toma sus referencias de la literatura misógina. Se trata de un estudiante que quiere aprender a hacer el amor y solicita información de un profesor abogado. Cito por número de línea (la obra tiene 544 versos). BNM 3/194786.

ABOGADO: Y diçe: La primera regla sea
 buscar una escogida enamorada
 bien adornada, honesta, nada fea
 y que ella entienda ques de vos amada.(vv. 121-124)

(...)

ABO: Pues la segunda regla será agora,
 por mejor descubrielle, y declaralle,
 vuestro ferbiente amor a esa señora,
 que con prudencia le rondéis la calle.

Haçelde algunas señas y algún ora,
si se ofrece ocasión también hablalle. (vv. 169-174)
(...)

ABO: Pues sea la regla y la leçon terçera.
que con auiso y presta diligençia
busquéis alguna vieja corredora
que sea muger de buena experiençia.
Rrogalda, en vuestro amor, que sea terçera
y halle a vuestra dama con prudençia
y le pida remedio a vuestra llaga,
y por ello ofreçedle buena paga.

NARRADOR: Cumpliendo este preçepto el nuevo amante
una vieja halló muy auisada,
antigua corredera muy bastante
a tal offiçio, y bien exerçitada.
Y porque en este hecho sea constante
y ponga a buen rrecado su embajada,
porque el t[r]abajo de ambos no sea bano
le puso dos escudos en la mano. (vv. 185-200)
(...)

[La vieja vende ropa y la dama quiere una bolsa de red pero le falta dinero.]

VIEJA: No dejéis vos por eso, buena cara,
—diçe la astuta vieja—de tomalla.
No la dejéis, mi alma, si os agrada
que ya en vuestro seruiçio está pagada. (vv. 221-224)

[La dama quiere saber quien lo ha pagado y la vieja se lo dice.]

NARR: No tan furiosa salta la çentella
de en medio del ardiente y claro fuego
como se alborotó la dama vella
al punto que oye aquel ynfame ruego.
Y pregunta a la vieja qué vio en ella,
que liviandad o que desasosiego,
por que tan sin respecto se atreuiесе
y tan loca embaxada traxesse.

DAMA: Assi, ¡vieja maluada!, si no fuera
dar nota de una moça de mi suerte,
que sin tener piedad yo te hiçiera
pagar mi justo enojo con tu muerte.
¡Vete de presencia, vieja arterial,

¡no parezcas jamás do pueda verte,
 si no quieres por última disculpa
 poner fin a tu vida y a tu culpa!» (vv. 233-248)

[Sigue la obra ahora por otra trama de la duplicidad de la dama ante su marido.]

1582

***ANÓN. «Testamento de Celestina» (texto completo del número 23) BNM MSS 3924. Ver *Cancionero de Pedro de Rojas*, ed. de J. Labrador Herraiz, R. A. Di Franco y M^a T. Cacho (Cleveland: Cleveland State University, 1988), pp. 36, 194-202. BNM 7/173135.

*Que pues malograda la come la tierra
 Enterralle la boca de fuera.*

Çelestina, cuya fama
 durara siglos sin cuento,
 sana de su entendimiento
 y enfermo el cuerpo en la cama,
 ordenó su testamento.

No quiso llamar amigos
 la que se gozó con tantos,
 sino el escriuano Santos
 que delante tres testigos
 fue deziendo «Sepan quantos...»

***ANÓN. «Testamento de Celestina. *Que pues malograda la come la tierra enterralle la boca de fuera*» (selecciones del texto en 178 versos del número 139)

INC: Çelestina, cuya fama
 durará siglos sin cuento,
 sana de su entendimiento
 y enfermo el cuerpo en la cama,
 ordenó su testamento. 5

(...)

En la vida le di en cueros
 lleno el cuerpo de aluayalde
 y a todos dixе: ¡tomalde!,
a los moros por dinero
y a los cristianos de ualde. 20

Mi sepulcro sea de arte
 que se nombre por estima

- «Aquí yaze —diga enzima—,
Çelestina de Duarte,
Corredora de obra prima». 25
(...)
- Elicia hereda, entre otras cosas
Un pedazo de mortaja
de mujer muerta en el parto
cantáridas en conserua,
una mandrágora macho, 125
mil yeruas, aguas y piedras,
perfumes y letuarios,
la del pito y la ueruena,
saluia, espliego, rruda y apio,
la puntera y valeriana, 130
que llaman la del jitano;
(...)
- Explicit. Dio la postrer boqueada
Çelestina y espiró. 175
y sus gente la lloró
diciendo a la malograda:
Que pues mal lograda la come la tierra,
enterralle la boca de fuera. 178
- ***ANÓN. «Codizillo de Çelestina». Excerptos de los 64 versos del poema número 140.
- Incipit. Estando ya en pasamiento
Çelestina de Duarte,
hizo un codiçillo aparte
después de su testamento. 5
Mirando que no se hescussa
en amistad y en justiçia,
mandar una parte a Eliçia
sin la que mandó a Arehussa.
(...)
- «ÿten: mando que no apliquen
a solas pieza con pieza, 50
sin que Heliçia y Areussa
primero se comuniquen.
(...)
- Explicit: Con esto las mandas çierra
y el codiçillio otorgó,
y en el punto que acauó
se le apalabró la yerra. 64

1583

***PADILLA, Pedro de. *Romancero* (Madrid: Francisco Sánchez, 1583). BNM R/10211.

Número 78: «Canción qvarta a vna mujer ordinaria que se preciaua de gran burladora» Excerpto. Este poema aparece también en el *Cancionero Autógrafo de Pedro de Padilla (MS 1579 de la Biblioteca Real de Madrid)*, ed. J.J. Labrador Herraiz & R.A. DiFranco (Mexico: Frente de Afirmación Hispanista, 2007), pp. 164-166 (no. 105). BNM MSS. IMP/1542.

(...)

Porque auiéndola yo primero visto
 por otros abrasada
 y humanarse conmigo desde a vn hora,
figímele vn Calisto, 20
 viendo que era taymada
 y mula con resabios la señora,
 y las agenas bozes
 me libraron de vn brauo par de cozes.

(...)

Número 97. «Glossa» de *Phylis, ¿con quién te aconsejas?* de Diego Hurtado de Mendoza. Excerpto. Este poema aparece también en el *Cancionero Autógrafo de Pedro de Padilla (MS 1579 de la Biblioteca Real de Madrid)*, ed. J.J. Labrador Herraiz & R.A. Di Franco (Mexico: Frente de Afirmación Hispanista, 2007), pp. 41-42. BNM: MSS IMP/ 1542.

(...)

Lo que sabías te bastara
 sin que de nuevo aprendieras,
que para mí es cosa clara
que a Celestina pudieras
mostrar, si resucitara, 15
 Que a no perdonar el cobre
 llegan ya tus tiranías
 sin amor más que en vn roble,
 ¿has ovido que soy pobre
que tanto te me desuías? 20

Ver *Pedro de Padilla, Romancero*, ed. J.J. Labrador Herraiz y R.A. Di Franco (México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2010), pp. 466-468; 497-499.

***En una nao que se destinaba al Perú, aparece una lista entregada por el librero Juan Jiménez del Río a su apoderado Francisco de la Hoz de un pedido de aproximadamente mil libros [y entre ellos,] de menor

número, 12 celestinas de las más chicas con flores de oro la mitad [sic] y la otra mitad en pergamino.

Ver Irving A. Leonard, *Los libros del Conquistador* (México – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1953), p. 291, entrada 15.

1584

***ENRÍQUEZ, Pedro, profesor en la Universidad de Valladolid, posee no sólo una edición española de *Celestina*, sino también una traducción italiana de la obra.

Ver: Bartolomé Bennassar, *Valladolid au siècle d'Or* (Paris: Mouton, 1967), pp. 525, 528. BNM 7/4429.

***BOUCHET, Guillaume. «Du vin» en su *Serees* (= Soirées) (Poitiers: 1584. Bouchet utiliza la traducción francesa de Jacques de Lavardin y el elogio de *Celestina* del vino del auto IX de *Celestina* en esta primera pieza de la obra. Del mismo auto IX, utiliza un parlamento de Areúsa en la quinta pieza, «Des nouvellement mariez et mariées».

***GRUDÉ DE LA CROIX, François. *Bibliothèque* (Paris: Abel l'Angelier, 1584).

En el artículo sobre Jacques de Lavardin (pp. 190-191), asevera: «Il a traduit d'Italien en François la Tragicomedie de Celestine, écrite premierement en langue Espagnole, imprimée l'an 1578, chez Gilles Robinot. Elle a été reveue par l'Auteur en la dernière Edition, car elle avoit été imprimée de trente ans auparavant». Pero se equivoca De la Croix, que Lavardin no era el traductor de la edición anterior.

Citado de D. Drysdall, «Allusions to the *Celestina* in Works Written or Published in France Up to 1644;» *Celestinesca* 20 (1996), pp. 29-30.

1585

***PINTO; Heitor. *Dialogos de la imagen de la vida christiana. Segunda Parte, Dialogo segundo, «De la discreta ignorancia»*, fol. 120 (Traducción del original portugués, de 1572). BNM R/31106.

Por el contrario, los libros profanos de amores obscenos, y de historias fingidas, llenos de mentiras y de delicias, y deshonestidades, y de despertadores para pecar, y todos los libros prohibidos son peligrosos y perjudiciales, y a muchos son ocasión de grandes males y tizonas para el infierno. (...) que si leen los tales libros es por el buen lenguaje que en ellos hallan (...) Mas ni aun por esso los auian de leer,

porque entonces es mas de temer la poçoña quando viene cubierta con oro (...).

***VERDIER Antoine du. *Bibliothèque Française* (Lyon: B. Honorat 1585) BNM 2/60304.

Celestine, Tragicomedie, laquelle traicte des deceptions des serviteurs envers leurs Maistres, & des Maquerelles envers les Amoureux, imprimée à Paris, in 8° para Oudin Petit, 1542. (p. 241)

La Celestine, Tragicomedie, composée en reprehension des fols amoureux, lequel vaincus de leurs desordinées appetits invoquent leurs amies & en font un Dieu: aussi pour descouvrir les tromperies des Maquerelles, & l'infidelité des mechans & traistres serviteurs, traduite de nouveau par Jacques de Lavardin, & imprimée à Paris, in 16 par Guillaume Chaudiere 1578. (p. 608)

Citado de D. Drysdall, «Allusions to the *Celestina* in Works Written or Published in France Up to 1644;» *Celestinesca* 20 (1996), p. 30.

1588

***PADILLA, Pedro de. «Testamento de Celestina». BNM MSS/1587.

Incipit: Celestina, cuya fama biuirá vida sin quënto, sana de su entendimiento, el cuerpo enfermo en la cama, hordenó su testamento. (...)	5
Yten, mando que Hareusa sea legítima eredera del ofiçio de tercera, sin que le admita escusa que exercite de primera. (...)	30
Y porque quiero partir, antes dentrar en camino, dadme dos tragos de bino, que los quiero benedeçir.	150

Explicit: Tomó el jarro el escriuano
y tan golpe le dio,
que sin acauar cayó
él y el xarro de la mano.
De la primera boqueada

Çelestina allí espiró. 180
 Y la gente la lloró
 diziendo a la mal lograda:
 «Pues la mal lograda
 la come la tierra
 enterralda, señores,
 la boca de fuera». 186

Ver *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. J.J. Labrador Herraiz y R.A. Di Franco (Colección de Cancioneros Castellanos: Moalde (Pon-tevedra), 2009, pp. 296-301.

***VALERA, Cipriano de. *Dos Tratados. El primero es del Papa y de su autoridad colegido de su vida y doctrina (...)*, p. 176. BNM R/1108. Bajo el epígrafe «Julio.2. Ginoves sobrino de Sisto.4». El romance español citado es el que aparece en el primer auto de *Celestina*.

Este Julio e espacio de.7.años que hizo la guerra, quitó con sus des-comuniones y armas muy muchas cosas à los Príncipes Christianos: en los cuales.7.años murieron à cuchillo por la intolerable tyrania del Papa mas de dozientos mil hombres, y el de nada se dolia: imitando en esto al cruel Neron, que aviendo hecho pegar fuego à Roma, se holgava vienda la arder, como dize el cantar Español:

Mira Nero de Tarpeya
 A Roma como se ardia:
 Gritos dan niños y viejos,
 Y el de nada se dolia.

1589

***ORTIZ LUCIO, Fr. Francisco. *Libro intitulado Jardin de amores sanctos*. Alcalá de Henares: Juan Iñiguez de Liquerica, 1589. BNM R/29623.

De la Carta Dedicatoria al Conde de Tendilla y al lector.

(...) me he atreuido, en este tiempo que aqui he estado, a componer vn libro intitulado, Iardin de amores sanctos, en contraposicion de otros de amores profanos, y imprimirle en nombre de V. S. porque con este amparo, sera muy prouechoso: y porque la material lo es, por ser flores de la sacra Escripura, Doctores sanctos: cuya leccion y meditacion, descubre muchas marañas y hechizos del demonio: y es escudo fuerte contra sus tentaciones, y muy resplandeciente para los que se defienden y adargan con el. Son las palabras de Dios, escudos, y todo genero de armas guerreras, de varones fuertes, que cuelgan de la torre de Dauid. Y al contrario, es muy inutil y de poco prouecho,

le leccion de las Celestinas, Dianas, Boscanes, Amadis, Esplandianes y otros libros llenos de portentosas mentiras. Y del abuso que Satanas con estos libros ha introducido, no se grangea cosa, sino que la tierna donzella, y mancebo, hagan de tal leccion, vn tizon y fuego, y soplo incontinuo de torpeza, donde enciendan sus desseos y apetitos de liuiandad... (3).

1591

***La Celestina comedia in Spanische. Licensed February 24, 1591.

Ver J. Garrett-Underhill, *Spanish Literature in the England of the Tudors* (London: Macmillan, 1899), p. 398.

1592

***GUILLÉN DE CASTRO. «SECRETO. Sátira a los coches de una mula que llaman por mal nombre 'guitarra'» en *Actas de la Academia de los Nocturnos*, v. II, ed. J.L. Canet, E. Rodríguez, y J.L. Sirera (Valencia, 1990), 294-295.

Estrofa 3ª: Porque su curso le inclina
a andar de viejas cargado
en forma tan peregrina,
que no son sino tablado
de la madre Celestina.
Por donde queda provado
ser guitarras verdaderas,
que de viejas se han quedado
con solas cuerdas terçeras
y las demás se han quebrado.

1594

***VEGA CARPIO, Lope de. «El maestro de danzar», «copia antigua del autógrafo firmado por el insigne dramático en Alba de Tormes: enero de 1594». BNM MSS/16048.

Acto I, fol. 9r, col. a:

Feliciana: Anda que principios son.
Ansi amara yo a Teuano,
que oy cedi el alma y la mano
y ayer bino de León:
Quanto es mejor que te cases
con quien ames desde agora,

- y mas que el hombre te adora,
y no es rraçon que le abrases.
- Florela: **Que te han dado por hurtar
el officio de Celestina.**
- Feliciana: Tu, Florela, lo adiuina,
quisiera estar por casar.
(...)

***CHRESTIEN Florent. Un soneto en la segunda edición de Jacques de Lavardin, *Histoire de Georges Castriot surnommé Scanderbeg* (Paris: G. Chaudière 1594) lleva estas líneas:

Tu escriuois la triste Comedie
De Celestine, et des ieunes esprits,
Qui en l'amour furent si mal appris
Que la mort seule osta leur maladie.

Citado de D. Drysdall, «Allusions to *Celestina* in Works Written or Published in France Up to 1644», *Celestinesca* 20 (1996), pp. 32-33.

1595-1598

***«Testamento de Çelestina». Esta versión del conocido «testamento» contiene 175 versos y contiene variantes léxicas y gráficas. Ver *Romancero de Palacio (siglo XVI)*, ed. de J.J. Labrador Herraiz, R.A. Di Franco y L.A. Bernard (Col. Cancioneros Castellanos, Cleveland/Denver, 1999), número 215, pp. 234-237. BNM 12/795383.

Incipit: Çelestina cuya fama
durará vida sin quiento,
sana de su entendimiento,
y el cuerpo enfermo en la cama,
ordena su testamento.
(...)

Explicit: y su gente la lloró
diçiendo: «La malograda.
pues a la malograda
la come la tierra,
enterralda, la voca de fuera».

Número 70 «Otro romance», pp. 75-76. Excerpto.

¡Oýd, viejas Celestinas,
las que cubrís con mil mañas
y en ombros, como sigüeñas,
sacáis a bolar muchachas!

las que de naturaleza
soléis enmendar las faltas;
adouando zerraduras
que ya perdieron las guardas.
¡Oýdme tanuién, poetas (...) (p. 76)

Número 185 «Otro», pp. 195-196. Excerpto.

¡Ay engastes soberanos
de aquellos engastes ricos,
que os traspuso el çielo al norte
para planetas divinos!
¿Con cuál estrella de Venus
bordando el manto a Calisto
en el alba o en la anoche
os verán los ojos míos? (p. 196)

Número 197. «Otra [Copla de G. L. Lasso de la Vega]», pp. 213-216.
Excerpto.

Salió la paya ruana
en braços de su jayán
entrepiermas de Galbán
su querida moriana,
tina en lana,
dragontina,
Çelestina
hechando vna melecina
a su machico de vanda,
que de no comer vianda
estaba tan torozón:
y fue [muy buena ynbençión]. (pp. 214-215)

Número 218. «Letra », pp. 241-242. Excerpto.

Vn ollejo de arador
y de un mosquito los sesos,
y con dos quebrantagüesos
el arco y flecha de amor,
vn rui señor,
dos ydalgas
con dos galgas,
de la Pandorga las nalgas,
en cecina a Çelestina,
hechando vna melecina
al cura de Santorcaz,
y tresçientas cosas más. (p. 242)

1597

***GASPAR DE ASTETE. *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*. Burgos: Juan Baptista Varesio, 1597 (datos del colofón). BNM R/11207

[Del Documento IX. «Como se ha de aprouechar la donzella Christiana de los libros Buenos, y apartarse de los malos».]

Mas que dire de la donzella, que no curando de leer los libros que hazen tan admirables effectos, se da a leer los libros de cauallerias, y los motes de amor, y las canciones lascivas, los donayres y gracias, si no que tiene el gusto estragado: y que el azibar amargo le parece açucar sabroso. Porque las fabulas y patrañas que los libros semejantes cuentan, son dulces quando se leen, mas despues amargan y corrompen las almas. (176) ...Vemos que estara vn hombre, o vna donzella leyendo vn libro de estos vn dia entero, y vna noche muy larga, y derramara lagrymas, y se enternecera, leyengo como el otro cauallero auenturero quedo muerto en la batalla, o como el otro loco amador desfallecio en la pretension de su dama, y no leera siquiera media hora en vn libro de deuocion... (178).

1598

***MERES, Francis. *Palladis Tamia*. Ver Gustav Ungerer, *Anglo-Spanish Relations in Tudor Literature* (Bern: Francke Verlaag, 1956), pp. 38-39.

(...) so these books are accordingly to be censured of, whose names follow; Beuis of Hampton, Guy of Warwicke, Arthur of the round table, Huon of Burdeaux, Oliuer of the Castle, the foure sonnes of Aymon, Gargantua, Gireleón, the Honour of Chialrie, Primaleon of Greece, Palmerin de Oliua, the .7. Champions, the Myrror of Knighthood, Blancherdine, Meruin, Howleglasse, the stories of Palladyne, and Pal-mendos, the blacke Knight, the Maiden Knight, the history of Celestina, the Castle of Fame, Gallian of France, Ornatus & Artesia, &c.

***«Romance en rrespuesta deste hecho por vn amigo de Oquendo», en BNM MSS/19387, *Colección de poesías* (excerpto).

sabes declarar la Zuna
 tambien que dice felino
 que puede leer la astronomía
 de Melibea y Calisto. (de 27 versos, los versos 18-21)

1600

***ANÓN. Número 117. «Otro Romance» del *Cancionero General*, 3ª parte. Romance en 112 versos. Excerpto.

Incipit:	Todos dizen que soy muerto, no debe de ser sin causa, que quiçá pienso que vivo y alguna sombra me engaña.	4
	(...)	
	Oídme, viejas Celestinas, las que cubrís con mantas, y en hombros, como cigüeñas, sacáis a volar muchachas;	81
	las que de naturaleza soléis enmendar las faltas, adobando cerraduras que ayer perdieron sus guardas. Oídme también, Poetas, (...)	85

Ver Ángel González Palencia, ed. *Romancero General (1600, 1604, 1605)* (Clásicos Españoles, III, Madrid: CSIC, 1947), pp. 84-85. BNM 1/104964.

1601

***LASSO DE LA VEGA, Gabriel Lobo. *Manoiuelo de romances* (Zaragoza: Miguel Fortuño Sánchez, 1601), en dos romances (de los 137 en la obra). BNM R/39978.

19.	«Otro romance».	
	Oid, señoras taimadas las que tomáis por achaque hacer medias y botones para vuestras libertades;	
	las que tomáis atareas de calceteros y sastres, despuntadoras nocturnas, anzuelo de voluntades, legisladoras de gustos y de la seta de Draque;	5
	las que os soleis dar a censo al que vino ayer de Flandes; las que en <i>Diana</i> estudiais y desentrañais la madre	10

- para ver cómo Calisto 15
 fue de Melibea amante;
 (...)

 42. «Otro romance en endechas».
 La del Bachiller
 de la plaza nueva
 cien mil años viva,
 que todo se alegra.
 Si él es bachiller 5
 ella es bachillera,
 y aun legisladora
 de la madre buena.
Sabe de Calisto
y de Melibea 10
los casos felices
y suertes siniestras.
 (...)

1604

***BARROS; Alonso de. Ver J. M. Diez Borque, *Literatura*, registro 7.

En su biblioteca personal había un ejemplar de *Celestina*.

1605

***REY DE ARTIEDA, Andrés. «Carta al Ilustrísimo Señor Marqués de Cuéllar sobre la comedia», en su *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (Zaragoza: Angela Tauanno, 1605), fols. 87r - 91v. BNM R/2285. La muy extensa carta, en tercetos, se cita desde el íncipit hasta el verso 24.

- Es la Comedia espejo de la vida,
 su fin mostrar los vicios y virtudes
 para viuir con orden y medida. 3
 Remedio y efficacíssimo (no dudes)
 para animar los varoniles pechos
 y enfrenar las ardientes juentudes. 6
 Materia y forma, son diuersos hechos
 que guian a felizes casamientos
 por caminos difficiles y estrechos. 9
 O al contrario placer y contentos,
 que passan como rapido torrente
 y rematan con tragicos portentos. 12

La causa que llamamos eficiente
 no es menos que vn Filosofo Poeta,
 sagaz de ingenio claro y eloquente. 15
 El que no fuere tal no se entremeta
 en lo que es apurar moralidades,
 porque requiere habilidad perfeta: 18
 Para pintar conforme las edades
 el vicio y la virtud que predomina
 y enxerir las mentiras con verdades. 21
Esto nos muestra al ojo Celestina,
digo el autor, que supo darle el punto
con tan suaue espiritu y dotrina. 24
 (...)

Hay una edición, con prologo y notas por Antonio Vilanova (Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1955) en la que se encuentra este texto completo en las pp. 174-182. La cita arriba se encuentra en las pp. 174-175. BNM 4/16921.

***ANÓN. De la *Segunda parte del Romancero general y Flor de diversa poesía recopiladas por Miguel de Madrigal*. Valladolid: Luis Sánchez, 1605.

No menos la cabeça y gallardía
 Se queda atrás, pues como dize el sabio,
 Es la hermosura breve tiranía.
 Sepa, si no lo sabe, que me agrauio
 De que en largas me trayga impertinentes,
 El agua al pecho, y la mançana al labio.
 Rondar esquinas, cohechar parientes,
Estará, como Calisto, con la escala,
Entre vn espadachín y dos valientes.
Adorar vn cordón, traer por gala
 La çinta de vn çapato que desecha
 (...)

Número 117, «Otro romance»

Incipit: Todos dizen que soy muerto,
 no debe de ser sin causa
 que quiçá piensa que vivo
 y alguna sombra me engaña. 4
 (...)
 Y pues me ha dejado el cielo
 el instrumento del habla 30
 hablar quiero sin rezelo
 de la justicia y sus armas

(...)

Oíd, damas deste tiempo,
 escuchad, señoras damas,
 donzellas con escritorios
 para ordinarios de cartas 60

(...)

Oídme, oh santas viudas,
 solo en la apariencia santas,
 tocas blancas que se tocan
 a manera de casadas 70

(...)

Oídme, viejas Celestinas,
 las que cubrís con mantas, 82
 y en hombros, como cigüeñas,
 sacáis a volar muchachas

(...)

Explicit: Si eres mujer, plegue a Dios
 que te empreñes y no paras
 y que te vean mis ojos
 más arrugada que pasas,
 que a tu pesar viviré 119
 y engordaré por semanas
 lo que Dios fuere servido,
 a quien ofrezco mis canas. [vol. 1, pp. 84-85]

Número 936 «Otro romance».

Incipit: «Durandarte, buen amigo,
 decid, por vuestro encargo,
 ya que estais de vuestra vida,
 dando los últimos pasos
 si condenais a Belerma. 5

(...)

Son las viudas deste tiempo
 altares por todos Santos,
 con un portal para vivos 35
 y otro para los finados.

Son espadas en bordones,
 y son naipes en breviario,
 y son juntos en un tomo
 Celestina y siete Psalmos. 40

(...)

[vol. 2, p. 90]

Número 960. «Letra».

Incipit: La sangre sola te inclina
a que escuches muy de grado,
hijo amado,
a tu madre Celestina.
Ya sabes que siempre he sido 5
muy respetada en el mundo,
y sin segundo,
todo el tiempo que he vivido.
(...)
Pues dineros no te dexo
que es de lo que más te aflijo,
guárdate hijo, 15
toma de mi este consejo:
De dama que se entretiene
abrasada de centella,
guárdate de ella,
que es cosa que te conviene. 20
(...)

Explicit: Si te pidiere dinero,
tras el fuego que te enciende,
echar pretende,
la sogá tras el caldero.
Si te dixere de veras, 65
que riñas una pendencia,
llana sentencia,
que morirás en galeras. [vol. 2, pp. 106-107]

Citado de *Romancero General (1600, 1604, 1605)* edición, prólogo e índices de Ángel González Palencia (Clásicos Españoles III y IV, Madrid: CSIC, 1947). BNM 1/104964; 1/104965.

1606

***FAUCHERAND DE MONTGAILLARD, Pierre. «De Louyson», póstumamente visto en este año, y después, en 1615 en *Le cabinet satirique*, ed. F. Fleuret & L. Perceau (Paris: J. Fort, 1924) I: 37.

Louyson dedan Saint Germain,
Va pratiquant de main en main,
Et, comme une autre Celestine,
La proye ne luy peut faillir:
Elle fait la rose cueillir
Sans piquer les doigts à l'espine.

Citado de D. L. Drysdall, «Allusions to the *Celestina* in Works Written or Published in France Up to 1644», *Celestinesca* 20 (1996), p. 35.

***LOPES, Cristóbal. Ver T. Dadson, *Libros, lectores y lecturas* (Madrid: Arco Libros, 1998), 467-502.

Poseía cuatro ejemplares de *Celestina*.

1607

***HERNÁNDEZ, Mariana, viuda del librero, Pedro del Torre, de Madrid. Ver C. Pérez Pastor, «Impresores y libreros en Madrid», *MRAE* 12 (1926), p. 325.

Hay un registro con diez ejemplares de *Celestina*.

1609

***CARRIÓN, Alonso, platero de oro. Ver J.M. Diez Borque, *Literatura*, registro 14.

En su biblioteca personal, había un ejemplar de *Celestina*.

1610

***BONILLA, Felipe, compra a Sebastián de Cormellas, de Zaragoza. Ver Esperanza Velasco, *Impresores y libreros en Zaragoza, 1600-1650* (Zaragoza: IFC, 1998), p. 260.

Entre los libros comprados, había 3 ejemplares de *Celestina*.

1611

***FLORIO, John, *Queen Anna's New World of Words*. Explicó Florio varios vocablos de *Celestina* en este diccionario Italiano-Inglés.

1614

***VEGA CARPIO, Lope de. «El galán Castrucho», en *Doze comedias de Lope de Vega Carpio familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales* (Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1614). BNM U/10567.

Fol. 208r:

ÁLVARO (sargento): El dia que yo vi, boluiendo al cuento,
 esta dama gentil, esta hermosura,
 vi detras della vn negro paramento,
 y una fantasma de la noche oscura:

vna vieja, señor, boluiendo el viento,
que qual suele la sombra en la pintura,
parecia detras del Angel bello
junto al realce, y luzes del cabello.
Vi mal aguero en ella.

(...)

Quien no la ve aldeando por la calle,
no ha visto posta, ni serpiente ha visto
cuando la cola aciertan a pisalle,
como aquesta tercera de Calisto.

Fol. 223r, col. b (Hablando con la vieja, aquí llamada Teodora):

CASTRUCHO: Abre, a los diablos te doy
cozinera de Cayfas.

Abre la puerta vejona,
Cara de mona
Abre hechizera, bruja,
la que estruja
quantos niños ay de teta,
por alcahueta
onze vezes açotada
y emplumada

(...)

abre malilla, [fol. 223v, col. a]
mala maleta Mallorca
que a la horca
vas de noche con candelas
y las muelas
quitas a los ahorcados,
desdichados,
que aun muertos no están seguros
de conjuros

(...)

O vieja de Berzebu [fol. 223v, col. b]

(...)

abre aquí, vieja borracha
que de essa muchacha
le chupas sangre, y dinero,
y eres un cuero,
que de sola vna bebida
a la comida
gastas quarenta bodegas,
(...)

***VEGA CARPIO, Lope de. «Famosa comedia del genovés liberal», en *Doze comedias de Lope de Vega Carpio familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales* (Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1614). BNM U/10567.

Acto II; fol. 114 v:

Marcelo: Embidias te harán morir
pero auemos de partir
lo que auemos de ganar.
Toma esta cadena.

Leonato: Es fina?

Marcelo: Era de doña Ximena
muger del Cid.

Leonato: Será buena:
Si la madre Celestina
partiera assi la ganancia,
no la matara Sempronio.
(...)

***TIMOLÉON DE BEAUXONCLES, Charles, sieur de Sigogne. «Dialogue de Perrette parlant à la divine Macette», en *Oeuvres satiriques...*, ed. F. Fleuret & L. Perceau (Paris: Bibliothèque des Curieux, 1920), p. 92.

Je suis d'amour la divine,
Qui les arts de Celestina
Amplifie tous les jours.

Citado de D. L. Drysdall, «Allusions to the *Celestina* in Works Written or Published in France Up to 1644», *Celestinesca* 20 (1996), p. 34.

1615

***CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. «El rufián dichoso», en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (Madrid: viuda de Alonso Martín, 1615). BNM Cerv. Sedo 8698, fol. 91recto.

Del acto primero

MÚSICO 1º: (...)

Escucha la que viniste
de la Xerezana tierra,
a hazer a Seuilla guerra
en cuero como valiente.
La que llama su pariente
al gran Miramolin.
la que precia de ruyn,

como otras de generosas
(...)
la que tiene un papagayo
que siempre la llama puta;
la que vieja y en astuta
da quinao a Celestina;
(...)
La que su palabra y fe.
que diesse, jamás guardó.

***VEGA CARPIO, Lope de. «Comedia famosa del llegar en ocasión», en *Sexta parte de sus comedias* (Madrid: Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1615), fols. 200r-228r. BNM R/13857.

Fol. 205r, col. b:

Lidonio: Yendo a Roma a cierto pleito,
que aun ahora està indeciso,
mirando sus templos altos,
piramides y obeliscos.
Vi cierta muger, señores,
de tanto donaire y brio,
que pudo llevar mi alma
aunque fue mi basilisco.
Seguila, supe su casa,
cuya calle puesta en limpio,
midieron mis pies dos meses,
y los ojos su edificio.
Tuue medios para hablalla,
fingiendome su vezino,
con vna vieja su amiga
a imitación de Calisto.
Esta, con rosario largo
(...)
negociò su voluntad:
porque era tal su artificio.

***TIMOLÉON DE BEAUXONCLES, Charles, sieur de Sigogne. «Stances satyriques contre l'Ollivastre Perrette», en *Oeuvres satiriques...*, ed. F. Fleuret & L. Perceau (Paris: Bibliothèque des Curieux, 1920), p. 145.

Monstre de la cité qui contient presque un monde.
Urgande inimitable en magie profonde,
De la lubricité passant Flore et Laïs,
Dauphine du Maroc, **Celestine nouvelle**.
A fin que nous sauvions au moins une pucelle,
Ve-t'en viste à la Chine et quitte le país.

Citado de D. L. Drysdall, «Allusions to the *Celestina* in Works Written or Published in France Up to 1644», *Celestinesca* 20 (1996), p. 34.

1618

***GINÉS, Juan, impresor. Ver Bouza Álvarez, Fernando, ««Dásele licencia y privilegio»» (Madrid: Akal, 2012), p. 68 (AHN, legajo 46757). BNM 9/259919.

«Años más tarde, un Juan Ginés, que se presenta como impresor, pedía licencia para un ‘método de escribir cartas’ y la ‘tragicomedia de Calisto y Melibea’ porque ‘ay falta de estos libros’».

1620

***SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de. «Escuela de Celestina y el hidalgo presumido». BNM MSS/15314; y R/13713, fol. 2 recto a fol. 24 recto.

Sale Celestina mujer vieja con tocas de viuda, y un libro en la mano y con ella Flora, Beatriz y Cristina.

3v, col. a

Cel: Este libro es de la madre
Celestina, a quien heredo
Como el nombre, las costumbres,
Y aun excederla pretendo.
(...)

8r, col. a

Don Felicio: (...)

Esta bolsa madre mia
dozientos doblones tiene
y con poco precio viere
para el que darte querría
deua yo a la bizzarria
generosa de tu ciencia.

[En cada uno de los tres actos, Celestina sube a una cátedra en donde alecciona a las tres alumnas en el arte de amar y ligar.]

24v, col. b

Cel: No puede
esta comedia acabarse,
sin bodas que le festejen
(...)
La Escuela la de Celestina

se acabò, sin que se alegren
castañetas de vna boda,
soltera farsa a ser viene.
Laurencio: Para la segunda parte
los casamientos se queden.

1621

***JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé. *Mercvrius trimegistvs, sive de triplici eloquentia sacra española, romana*. Biatiae: Pedro de la Cuesta Gallo, 1621, BNM R/5365.

Para sauer juzgar de lo que se dice ò escribe an de considerar tres diferencias que ai en lo que se dice, ò es tenue, ò graue, ò medio. El tenue genero de lo que se dice es el de las conuersaciones, y hablas familiares y de corrillos, juntas, language casero y comun (como lo difine [sic] Ciceron en los Officios) y a este se reducen los librillos de entretenimiento, y donayre, como el de Carnestolendas, Lazarillo de Tormes, *Celestina*, etc. (196)

***PARRAGA, Pedro de, biblioteca personal. Ver J.M. Diez Borque, *Literatura*, registro 30.

Su biblioteca personal tenía un ejemplar de *Celestina*.

1622

***BENITO, Andrés, mercader portugués. Ver J.M. Diez Borque, *Literatura*, registro 34.

En su biblioteca personal, había un ejemplar de *Celestina*. Había tres comedias celestinescas: *Comedia Florinea*, *Comedia Selvagia*, y *Comedia Eufrosina*.

1626

***CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo, *La constante cordobesa* (novela corta).

Porque Don García buscó un valiente tercero, y tal que no la famosa *Celestina* o *Claudina* igualaron sus obras, ni Tulio, ni Demóstenes su perversa elocuencia.

Citado de la edición de Sevilla: Librería Editorial Hispalense, 1947, p. 27.

h. 1627

***MOLINA, Tirso de. «El burlador de Sevilla». Seguimos el estudio de Alfredo Rodríguez López-Vázquez («atribuida a Tirso de Molina») en *Letras Hispánicas* 58, Madrid: Cátedra, 1989, pp. 11-19. La cita es de su edición, p. 146. BNM 3/191270.

Don Juan: El barrio de Cantarranas,
¿tiene buena población?
Marqués de la Mota: Ranas las más de ellas son.
Don Juan: ¿Y viven las dos hermanas?
Mota: Y la mona de Tolú
de su madre Celestina,
que les enseña doctrina.
Don Juan: ¡Oh, vieja de Belcebú!
¿Cómo la mayor está?

1627

***MORENO, Francisco, guantero de la reina. Ver J.M. Diez Borque, *Literatura*, registro 38.

En su biblioteca personal, había un ejemplar de *Celestina*.

***VEGA CARPIO, Lope de. «Entremés famoso de los sordos», en *Vergel de entremeses* (Zaragoza, 1675). La aprobación la firmó Pedro de Vargas Machucha el 15 de diciembre de 1627.

Vieja: Si bebo el vino aguado
Berros me nacerán en el costado.
Gonzalo: Ejecute, por Dios.
Muger 1^a: Sin carne, ¿cómo?
Muger 2^a: ¡Ay, qué marido para mi año tomo!
Bartolo: Todo estriba en ser anchos de pretina.
Vieja: Puro, dijo la madre Celestina.

Citado de *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, vol. 18, p. 845, col. b.

1628

***LANCELOT, Nicolas. «Le Dévot Hypocrite», su traducción de «Las dos hermanas» de Francisco de Lugo y Dávila, con partes agregadas, entre las cuales, ésta que habla de la alcahueta, Lamie, que había (p. 219):

...plus étudié dans les livres de Célestine que dans les oeuvres de Grenade.

Citado de D. L. Drysdall, «Allusions to the *Celestina* in Works Written or Published in France Up to 1644», *Celestinesca* 20 (1996), p. 36.

1630

***DE SOTO, Capitán Jerónimo. Ver J. M. Diez Borque, *Literatura*, registro 43.

En su biblioteca personal tenía un ejemplar de *Celestina*.

***HURTADO DE MENDOZA; Antonio. «Cada loco con su tema». BNM MSS/15057.

Acto I, fol. 7v:

Bernardo: Saue persignarse? Digo
si saue hazer esto?

Luis: Escuche;
con los dedos de un estuche
en la cara de un amigo. (Vasse)

Bernardo: O perra cara de endrina.
Vive Dios que es la rrapaça
no menos que de mostaça
un grano de celestinas.

1631

***AYLLÓN, Manuel de, cordonero. Ver J. M. Diez Borque, *Literatura*, registro 46.

En su biblioteca personal, había un ejemplar de *Celestina*.

1633

***BENAVENTE, Conde de, noble. Ver J. M. Diez Borque, *Literatura*, registro 51.

En su biblioteca personal, había una *Celestina*.

1633-1634

***ROJAS; Fernando de. *Tragicomedia de Calisto y Melibea, vulgarmente llamada Celestina* (...). *Corregida y traduzida de Castellano en Frances*. Ruan, 1633. *La Célestine ov Histoire Tragique de Calixte et de Melibee, traduite de nouveau en François*. Rouen: Charles Osmont, 1634, avec privilege. 581 pp. BNM R/241.

La licencia está firmada en el año 1631. El texto del original y de la traducción aparecen en cada página en columnas dobles (en el recto, col. a en español y después [col. b] en francés; y en el verso col. a en francés y después [col. b] en español). Al inicio «El autor escusando su obra», y al final, las 8 octavas, están sin traducir al francés.

Otro ejemplar, el de Gayangos (R/12390), es idéntico, excepto en la página del título en español, donde pone: «Pamplona: Carlos Laba-
yen». Hay otro ejemplar distinto solo en el tamaño más grande de sus páginas (Cerv. Sedó 8640), pero faltan la página del título en español y las octavas iniciales, «El autor escusando su obra». Retiene, siempre y sólo en español, las octavas al final. Todas las tres ediciones cuentan con 581 pp.

1635

*** MOLINA; Tirso de. «La mujer por fverza». *Segunda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina* (Madrid: Imprenta del Reibo, 1635), fols. 157 verso a 162 verso. BNM R/18186.

Acto I, fol. 162v:

CONDE:	De General de vna empresa aunque cesse de la Vngria. mas porque de amor la mia, ya sobre tus ombros pesa. Ven con este necio a ver A Florela, y tu diràs, que no ai en Napoles mas, si Dios no lo vuelve a hazer. <i>Vase.</i>
CLARIN:	Que te dize este Calixto De la hermosa Melibea?
FINEA:	Que es hombre, y que la desea.

***MOLINA, Tirso de. «Don Gil de las calças verdes», en *Quarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina* (Madrid: María de Quiñones, 1635), fols. 283r – 308r. BNM R/18713.

Fol. 300r, col.b:

INÉS:	Donde està vuestro señor?
CARAMANCHEL:	Se lo yo, aunque traiga antojos, y le mire con mas ojos, que una puente, es arador, que de vista se me pierde, por mas que le busco, y llamo nunca quiere mi verde amo, que en sus calças me de un verde:

aquí le vi no ha dos credos,
y aunque estaba en mi presencia,
qual dinero de Valencia
se me perdió entre los dedos,
mas tal anda el motolito
por una vuestra vezina,
que es hija de Celestina,
y le gazmio en el garlito.

1636

***GONZÁLEZ COSSÍO DE LA HOZ, Cristóbal, contador de resultas de su majestad. Ver J.M. Diez Borque, *Literatura*, registro 54.

Su biblioteca personal tenía un ejemplar de *Celestina*.

***MOLINA, Tirso de. «Quien no cae no se levanta» en *Quinta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina* (Madrid: Imprenta Real, 1636), fols. 142v-166r. BNM R/33735.

Del segundo acto:

BRITO: Medio lacayo, no, lacayo entero,
medio aun es mucho, cuarterón, ¿qué digo?,
dos onzas de lacayo. Caballero
ando en honrarte siendo mi enemigo;
una onza de lacayo, y aun no quiero
darte una onza, que seré prodigo.
Adarme de lacayo a quien desmayo,
¿adarme?, escrupulillo de lacayo ...
¿Tú con Leonela, fregatiz divina,
célebre desde el Ganges hasta el Tajo,
que dando censo en agua á su cocina
de los rayos del sol hizo estropajo?
¿Tú con una mujer que Celestina
crió á sus pechos y en sus brazos trajo,
á quien el orador como el poeta
llaman en prosa y verso alcahueta?
(...)

Ver también la excelente edición moderna: Edición crítica, estudio y notas de Lara Escudero Baztán (Madrid: Revista Estudios; Pamplona: Griso, 2004, en la que nuestra cita está en la p. 375. BNM 9/260544.

***MOLINA, Tirso de. «Marta la piadosa», en *Quinta parte de comedias del maestro Tirso de Molina* (Madrid: Imprenta Real, 1636), hs. 119v – 142r. BNM R/18189; R/18714; R/23801 R/33735.

Acto II, 131v, col. a-b:

- Marta: Traça ha sido de los dos.
Pastrana, y tan importante,
que con tu ayuda mi amante
entrara en casa.
- Pastrana: Por Dios...
que va temiendo Pastrana,
si por su ocasion le gozas,
vna sarta de corozas;
pues claro está que tu hermana
si el en tu casa ha de estar,
le tiene de conocer.
- Marta: Su prision la da a entender,
que yo lo sabre engañar.
- Pastrana: Bien podre, que no me ha visto
en su vida.
- Marta: Todo esta
de mi parte.
- Pastrana: Y yo soy ya
Celestino de Calisto.
(...)

1637

***FELIPE IV, rey de España. Ver J.M. Diez Borque, *Literatura*, registro 55.
Su biblioteca real, en la Torre Alta del Alcázar de Madrid, tenía un
ejemplar de *Celestina*.

1640

***ANÓN. «*La inocente enredadora. Entremes famoso*». De *Entremeses nuevos,
de diversos autores* (Zaragoza: Pedro Lanaja y Lamarca, 1640), pp. 85-
95. BNM R/18580.

Entre las personas de la obra, hay una Doña Celestina, una «dama gra-
ciosa» con dueña. El comienzo de la obra demuestra la influencia del
auto VII de la *Tragicomedia*.

Incipit:

- CELESTINA: Ay, Gutiérrez, que tengo un mal de madre
que esta entre paletilla y paletilla
tan cotidiano, que mortal me acosa.
Ponme un emplasto, daca la ventosa.
- DUEÑA: Aquí traygo unos polvos con que sueldo,
pero descansará si echa un regüeldo. (p. 85)

1641

***SANZ DEL CASTILLO, Andrés. «El estudiante confuso», en su colección de novelas, *La mojjanga de gusto en seis novelas* (Zaragoza: Pedro Lanza, 1641). He consultado una edición preparada por Emilio Cotarelo y Mori (Madrid: Bibliófilos Españoles, 1908), pp. 150-151. BNM 6/8684 <8>.

Y hallándose tan indeciso y confuso, le pareció que era más conveniente el dejarlo, desistiendo del cansancio de tan insufribles cautelas, aguardando à que de la parte de las dos encontradas Celestinas saliese alguna claridad para su final determinación, y así, se encerró en su casa, con ánimo de no salir en quince días, avisando á su criado y ama, que si le venía a buscar alguna persona, le respondiesen estaba ausente de la ciudad, sin decir donde (...).

1644

***LE METEL Antoine. «D'un ieune homme que fut attrapé par la fille de son hoste» un cuento en *Contes aux heures perdues* (Paris: Toussaint Quinet 1644), IV.

(...) il trouvait en Brigide un vray portrait de Celestine quoy que plus ieune qu'elle (...) (p. 228)

Citado de D. L. Drysdall, «Allusions to the *Celestina* in Works Written or Published in France Up to 1644», *Celestinesca* 20 (1996), p. 36.

***PÉREZ GÓMEZ; Enrique. *El siglo pitagórico y vida de Don Gregorio Guadaña*. BNM R/11301 (citado) Hay una edición crítica de Charles Amiel (Paris: Ediciones Hispanoamericanas, 1977).

«Transmigración III», p. 22 [Una de las poesías que preceden el texto en prosa.]:

Armore de vna tia,
Sabandixa infernal de berberia,
Y Podía la vieja en vna Artesa
Plantar vna dejesa;
No se vio Celestina tan taymada,
A tutia fue siempre preparada.

Del texto de la obra:

Era Dama tan gentil, que ydolatraua una estafa mejor que al Sol, y presuma tanto de serlo (...); hacia junta de sus Diçipulas, y cantauales la cartilla en dos palabras, el mejor arte que tenia era subirse sobre su doctrina, y a meneos y gestos, enterneçía la Naturaleça. Ninguna sa-

lio de sus manos que no supiese bordar vn embuste tambien como Celestina: Prendiase de forma, que se soltaua quando queria. (...) Muchas mujeres yban a su Escuela por aprender labor y principalmente por saber hazer puntas y encaxes, y lleuaban hecha vna costura, vn encaxe, y vna punta, tan perfetos, que sus dueños lo jusgauan por hecho en casa. (p. 52)

Describiendo a una vieja:

Aqui llegaua el discurso de Celestina; quando entró el soldado (...) (p. 86).

1645

***ROJAS ZORRILLA, Francisco de. «Sin honra no hay amistad», en *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla* (Madrid: Francisco Martínez, 1645), fols. 64r-88r. BNM U/9900.

Fol. 74v, col. b:

Melchor (soldado):

Aguedilla la criada,
que entiende bien la materia,
pues haze a qualquier Calixto
juntarse con Melíbea;
me sacò del Purgatorio
del bufete con la cuenta
de ir poco a poco mirando
no sea el diablo que nos vea:
passè por una cocina,
metiome en una despensa,
hablamos los dos mui largo.
no tendido que esto fuera
dezir, que fui de su honor
comunero de la legua (...)

1648

***PÉREZ DE MONTALBÁN. Alonso, librero de Madrid. Ver Anne Cazuela, *Un librero en Madrid de los Austrias* (Madrid: Calambur, 2005), 255-349; 359-365.

Poesía un ejemplar de *Celestina*.

1649

***HENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio. *La Torre de Babilonia. Primera Parte, Bulco VIII* (Ruan: Laurens Maurry, 1649), p. 137. BNM R/18025.

(...) pero si tus ciudadanos leen el delietoso [sic] libro de la gula, el falso volumen de la ymbidia, el loco Poëma del vicio, el cuerpo Barbaro de la tirania, los estautos de Caco, las leyes de Venus, los precetos de Marte, las trampas de Mercurio, las Mudanças de la Luna, **las liciones de Celestina**, los documentos de Zirze (...) las simplezas del Momo, las coladas de Baco, y las obras del Demonio; como no quieres tener en lugar de honra infamia, en achaque de honor deshonra, en lugar de vida muerte; y en achaque de virtud peccado.

h. 1650

***ANÓN. «197. Loa de disparates, selección en prosa», en el manuscrito *Rimas del Incógnito* (ver R. Foulché-Delbosc, «Varietas y selectas poesías del Incógnito», *Revue Hispanique* 37 [1916], 251-456, en pp. 401-402).

Explicit: Saldrán así mismo escudereandolas dos peones, dos damas de agedrez, depalmados los rostros, a uso de galera y tiempo de todos santos; la una abrá de partirse a los campos elíseos **por los cauellos de Medusa, el arebol de la cara de la Fortuna y las çerillas de Celestina**, para que la otra, a quien le toca de mandar el silençio, lo adjudique a quien mejor lo guardare, el qual conuenit aquí como de las uentas de Alcolea, donde dan por pimienta alcaraua. (fin)

1652

***TRILLO Y FIGUEROA; Francisco de. «Satirico a vnas damas muy preciadas de desdeñosas, siendo muy cortesanias», en *Poesías varias, heroycas, satíricas y amorosas* (Granada: Baltasar de Bolibar, 1652).

«A las Celestinas»

Que sobre sus alas
Sacan a bolar
Las donzellas estas,
Falsos cerraxeras
Que adornan las faltas
De las cerraduras
Que pierden las grandas. [fol. 46v, col. b]

«Satírico»

Ea muchachas hermosas
Que de aquí a vender comienço
Muchísimos ques y cosas
Compran lienço?
(...)

Traygo olanda de la fina,
 Y estremado caniqui,
 Y aunque me mirays assi
 Soy nieto de Celestina
 Traigo piedras de la china,
 Y también famoso incienso
 Compran lienço? [fol. 47r, col. b – 47v, col. a]

h. 1660

***¿Moreto, Agustín? «Baile de Celestina» en BNM MSS/16292 (siglo XVIII), *Estos sainetes son de los dos mexores Ingenios de España Don Pedro Calderon y Don Agustin Moreto, los quales no se han impreso por que lo rehusaron sus Autores*, número 45, pp. 243-247. A pesar del título del MS, la Tabla asigna a varios autores las 56 obras incluidas.

- Incipit: Nadie se admire, de ver
 los lunares de mi cara,
 que donde ay hombres lampiños
 también ay embras con barbas.
 Celestina soy Señores,
 Que do ay Celestinas tantas,
 Que entre ellas puede caber
 Una Barbuda, barbada. (p. 243)
 (...)
- Salen las mugeres.*
- 1^a: Niñas de Manzanares
 llegad a prisa,
 que ha llegado la Prima
 de Celestina.
- 2^a: Que es aquesto mi Señora,
 como se ha entrado en la Villa
 sin licencia y permisión
 de madres, de suegras otras? (p. 243)
- Cel: A mui buen puerto he llegado (p. 244)
 con buena mercadería,
 pues ya las Tías y Suegras
 de oficio celestizan.
 (...)
- 2^a: Que novedad es aquesta,
 como se consiente, Amigas,
 que haya Celestina nueva
 sin aprobacion devida?
- Cel: Otro Demonio tan presto

yo pienso que ay en la Villa
para cada niña sola
un millón de Celestinas.

Todas: Pague pues la patente
Seora Barbuda
goze del Oficio
sin pena alguna.

Cel: Yo Señoras Lampiñas
no he de pagarla,
porque soi Zelestina
de mas de a Marca.

(...)

[Continúa Celestina describiendo su mercadería y dispensando consejos en asuntos amorosos.]

1660

***ANÓN. «Entremes de las beatas» en *Laurel de entremeses varios, repartido en diez y nueve Entremeses nuevos* (Zaragoza: Juan de Ybar, 1660), pp. 110-119. BNM R/10499.

Vieja: La azúcar con la negrilla
es brava para limpiar,
venga ahora la redoma,
esta es agua celestial,
alcanfar, y cardenillo,
caracolillos, y agraz,
cabila, y adormideras,
mostaça, y haba de mar,
el soliman es gran cosa,
el el fundo mi veldad,
que el soliman ha de hazer
que parezca sol, yman.
Mucho me ha crecido el vello,
no he de poderme afeitar,
mas assi voy por los cascos
de aquel quebrado orinal.

Josefa: Me rio de Celestina
con aquella Vieja. (p. 116)

***ANÓNIMO. *La vie de Lazarillo de Tormes* (Paris: P. Baudouin, 1660), *Deuxième Partie*, p. 533. (Es una traducción de Juan de Luna, *Segunda parte de la vida del Lazarillo de Tormes*.)

(...) le demeuray tout estonée de ce que me disoit cette seconde Célestine (...)

Citado de D. Drysdall, *'La Celestine' in the French translation of 1578 by Jacques de Lavardin* (London: Tamesis, 1974), 265.

1661

***MORETO, Agustín de. «La gran comedia de No Puede Ser». Ver *Pensil de Apolo, en Doze Comedias nuevas de los mejores ingenios de España, Parte 14* (Madrid: Domingo García y Morrás, 1661). BNM R/22667.

Acto II, fol. 9 verso, col. b.

Tarugo: (...)
 Tengan cuenta à lo que voy;
 à fingirme cauallero,
 a comprar regalo Indiano,
 a engañar este hermano,
 y assisar en el dinero.

D^a Ana: La agudeza de Tarugo
 Es extraña.

D. Felix: **Celestina**
 No supo embustes con él.

1662

***MORETO, Agustín de. «Comedia famosa El Lindo Don Diego». Ver *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 18* (Madrid: Gregorio Rodríguez, 1662). BNM R/22671.

Acto II, fol. 112r, col. b.

Sale Mosquito, y Beatriz, de criada.

Mos: Dame quatro mil abraços,
 ingeniosa Beatrizilla,
 que has hecho el papel mejor
 que pudiera Celestina.

Bea: Parecía yo Condesa?

Mos: Que es Condesa, parecías
 fregona en paños mayores.

1666

***SANTOS, Francisco. *Los gigantones en Madrid por de fuera, y prodigioso entretenido* (Madrid: Pablo del Val, 1666), pp. 158-159. BNM R/7445.

Y conozco vna muger, que recién casada, empeçò à reparar en la librería que que tenía su marido; y mandò quemar algunos libros, y entre ellos la maldita Celestina: y reprehendiendola su marido, le dixo: San Pablo manda, que la fornicación he de ser huida, y no leida, ni aun imaginada; y el que lee en grados de la carnalidad, no puede dexar de ser llamado à ella, hallándose metido en la pelea que ignorava; y assi, tales libros. Que no eran decentes, para tener lugar entre otros buenos; y que tales leturas, no servían de mas que quitar el sueño sabrosissimo de la honestidad.

1668

***CÁNCER, Gerónimo. «Entremes famoso de los putos», en *Ociosidad entretenida de varios entremeses, bayles, loas y jácaras ...* (Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1688), fols. 1recto a 4recto. BNM R/18573.

[Sale la Doctora vestida de bruja]
 Doct^a: Por las muelas de vn ahorcado
 me traen aquí mis desvelos.
 Toribio: ¿Qué fantasma es ésta, Cielos?
 válgame vn Credo cantado.
 Doct^a: A esto mi intento camina
 con trage, y presencia tal,
 como manda el ritual
 de la madre Celestina. (fol. 1v)
 (...)
 Explicit:
 Toribio: Con las muelas de vn ahorcado
 sabe hazer esta rozeta. FIN (fol 4r)

1671

***MORETO Agustín. «Todo es enredos amor» en *Parte treinta y siete de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid: Melchor Alegre 1671). Cito por las *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña* coleccionadas por L. Fernández-Guerra y Orbe (Biblioteca de Autores Españoles 39 (Madrid: Atlas 1950) p. 444.

Acto I, escena i, columna 3:

Juana (criada):
 Ya sé que aunque eres honesta
 Y discreta eres señora
 De tan buen gusto tan diestra
 En fabricar un enredo

Y en urdir una quimera,
 Que comparada contigo
 Aquella maldita vieja,
 La famosa Celestina
 Te adelantaste á su ciencia
 De modo que en los embustes
 No te llega á media pierna.

***MORETO Agustín. «Los engaños de un engaño y confusión de un papel». De fecha incierta, efectivamente y sin ediciones conocidas antiguas. Cito el texto en las *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña* coleccionadas por L. Fernández-Guerra y Orbe, Biblioteca de Autores Españoles 39 (Madrid: Atlas 1950), p. 532.

Acto II, escena IX, col. 3:

Celia: (criada aparte)
 Doña Elvira le ha culpado
 Porque vino por la posta
 A verla: que en el papel
 Le señalaba la hora
 Aunque los amantes siempre
 Los adelantan. Agora
 Retírome hasta que pase
 Esta tormenta engañosa;
 Que después yo tendré modo
 Para dejar estas cosas;
 Que Circe conmigo es mandria
 Y Celestina muy boba. (Vase)

1674

***ULLOA PEREIRA, Luis. *Obras de Don Luis de Vlloa Pereira* (Madrid: Francisco Sanz, 1674. BNM R/7336; R/17127; R/27876.

(1) «Encarecese passion con afetos amorosos», en el folio 187, col. b:

O ya no templa Vulcano
 El azero tan perfecto,
 O turbado del respecto,
 A ti te tiembla la mano,
 Como quieres que se vea
 Luzido tanto contraste,
 Al passo que te portaste
 Con Ero, y con Melibea.
 Para descender los grados

De altura tan eminente,
Persuaden tibiamente
Exemplo de despeñados.

(2) «Defensa de libros fabulosos», fols. 353-354:

Y si algunos hyperboles se ponen en boca de los amantes, nunca es con ánimo de aplaudirlos, ni aprobarlos, de manera que esto puedan parecer idólatras aun quando mas se desordean. Frenético Calisto, con la pasión amorosa, y reprehendido de Sempronio dize: que se da a mí. Y replicándole, pues, tu no eres Christiano? Responde: Yo Melibea [sic] soy y prosigue con desatinados encarecimientos que justa y sanamente se mandaron borrar en el vltimo expurgatorio, no queriendo fiar mas tiempo a la especulación de los vulgares lo que muchos años se auia dissimulado, en consideración de la moralidad que se emboluia en aquellos delirios, aduirtiendose en ellos la fuerça del afecto amoroso que turbando el juicio, ocasiona semejantes locuras, para que todos estén preuenidos, sin dexar portillo por donde pueda introducirse enemigo tan poderoso, y permitióse lo demás del libro en que no faltan tropieços, por ser su intento mostrar los malos fines que tiene quantos tratan amores deshonestos, y sus solicitadores: que escarmentan en males agenos, es prudencia: tenerlo a la vista, medicina; vsar mal dellos, ignorancia o malicia.

1676

***MORETO; Agustín. «Yo por vos, vos por otro», en *Verdadera tercera parte de las comedias de Agustín Moreto* (Valencia: Francisco Duarte, 1676). BNM T/55277/2.

Acto I, fol. 4r, col. b:

Motril:	No sabes que soy Motril donde los ingenios brillan, y que he estudiado en Osuna la flor, y Filosofia?
Iñigo:	Ya sè tu agudeza rara.
Motril:	Pues mentirà Celestina, que es Galeno de amor, ò he de curaros la herida. (...)

1685-1686

***Baillet, Adrien. *Jugemens des Sçavans sur les principaux ouvrages des Auteurs* (Paris: A. Desallier, 1685-86), III, 75-77, artículo 231 bis. Ver también P. Bayle (1687) y B. de la Monnoye (1725)

RODRIGUEZ COTA. C'est de Cota que les Critiques font Auteur de la fameuse pièce Espagnole, appelée *La Celestine*, que est une Tragi-Comédie de Caliste & de Melibée. Gaspar Barthius Allemand (...) a traduit cet Ouvrage en Latin & la (...) publié sous le titre énergique de *Pornoboscodidascale*. (..) C'est un espece de jeu comique, rempli de Sentences, d'avis moraux, d'exemples & de figures très-propres pour instruire le Lecteur (...)

It dit que tout y contribuë merueilleusement à faire produire ces bons effets, que le style de la pièce est bien travaillé, poli, exacte, nombreux, grave & majestueux; qu'on y remarque une habilité & une prudence toute particulière à bien garder les caractères & les moeures de ses personnages; & que si on l'en veut croire, nous n'avons rien dans ce que les Grecs & les Latins nous ont laissé qui en approche; de sorte que les Espagnols ont grande raison de compter cet Ouvrage parmi les meilleures productions de leur pays. (...)

On en a fait une Traduction Française imprimée plus d'une fois. Elle est de Jacques de Lavardin du Plessis Bourrot (Paris 1578.) mais elle ne contribuë pas beaucoup à conserver en nous la haute idée que Barthius a voulu nous donner de cet Ouvrage (...).

Citado de Denis Dysdall. «The *Celestina* in French Bibliographical and Encyclopedic Works of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Celestinesca* 22.1 (1998), 75-76.

1687

***BAYLE, Pierre. En *Nouvelles de la Republique des Lettres* (febrero 1687), Bayle reseña el libro de Baillet (1685-1686) en la que, sin agregar nada, repite las opiniones de Bayle y de Gaspar von Barth, que incluye la atribución de autoría a Rodrigo Cota.

Citado de Denis Dysdall. «The *Celestina* in French Bibliographical and Encyclopedic Works of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Celestinesca* 22.1 (1998), 77.

1691

***MORERI, Louis. *Grand Dictionnaire historique* (Lyon: D. Thierry, 1691) en vol. I, bajo «COTA (RODRIGUEZ)». Es la primera edición de este

diccionario que incluye esta referencia. Son unas notas obtenidas de Nicolás Antonio (1672) y unas alusiones explicadas a base de Gaspar von Barth y sus *Adversariorum commentariorum libri xv* que es su valoración de la *Celestina* que ha traducido. BNM 3/62853 (4ª edición).

Citado de Denis Dysdall. «The *Celestina* in French Bibliographical and Encyclopedic Works of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Celestinesca* 22.1 (1998), 77.

1697

***BAYLE, Pierre. *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam: A. Leers, 1697), vol. I: 487.

Bayle repite la attribution de autoría a Rodrigo Cota que copia de Baillet (1885-1686) en su artículo sobre Gaspar von Barth.

1725

***DE LA MONNOYE. Bernard. En la edición de la obra de Adrien Baillet (ver 1685-86) publicada en Amsterdam en 1725, De la Monnoye agrega dos notas al texto de Baillet. La primera aparece con la mención del nombre Cota. La segunda es la mención bibliográfica de Barthius de la *Bibliotheca Hispanica* de Nicolás Antonio: (Rome 1672), II: 212-213. BNM 3/72306.

1. On doit le croire plus ancien, puisqu'on doute qui de Jean Mena ou de lui [Cota] est Auteur de la *Célestine*, pièce constamment du 15. siècle. Elle étoit déjà fort connue en France de tems de Marot qui a dit dans son

2. Coq-a-l'âne:

Or ça le livre de Flammette,
Formusum Pastor, Célestine,
Tout cela est bonne doctrine,
Et n'y a rien de défendu.

Où l'on voit qu'il parle de la *Célestina* comme d'un Ouvrage aussi commun parmi les gens du monde que le *Formusum Pastor* de Virgile, & la Flammette de Bocace. Agrippa en donne la même idée chap. 64, *de vanitat. Scient.* où il fait cette énumération de quelques livres dont la lecture pouvoit être dangereuse, *Lancelloti*, par exemple, *Tristanni* (c'est ainsi qu'il faut lire), *Eurealis* (il devoit dire *Euryali*) *Pelegrini*, **Calisti** & *similium*. Endroit que paroit copié d'après Vivès livre 1, , de sa femme Chrétienne. (...) Enfin *Calisti* désigne la Célestine, parce que *Caliste* amant de Melibée est le principal acteur de la Comédie Espagnole intitulée *Celestina*.

Citado de Denis L. Drysdall, «The *Celestina* in French Bibliographical and Encyclopedic Works of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Celestinesca* 22.1 (1998)», 76-77.

1728

***DUPLESSIS D'ARGENTRÉ, Charles. «Determinatio Facultatis scolae Parisiensis quorundam libellorum», in *Collectio judiciorum de novis erroribus* (Paris: A. Cailleau, 1728), vol. II: 85. Bajo Anno 1530 [i.e. 1531], die 2 Mart.

Et de alio [libro] que dicitur, la Celestine, qui etiam dicuntur apus Ioannem de Saint Denys, nihil diximus.

Citado de D. L. Drysdall, '*La Célestine*' in the French Translation of 1578 by Jacques de Lavardin (London: Tamesis, 1974), p. 260.

1729

***NICERON, Jean-Pierre. *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres* (Paris: Briasson, 1729-1745) en 42 tomos. El artículo sobre Barthius está en el tomo VII (1729), pp. 14-27, y el texto sobre su su *Pornoboscodidascalus* y *Celestina* en las pp. 21-23. BNM 4/8580.

La piece Espagnole que *Barthius* a traduite sous ce titre est intitulée en Espagnol la *Celestine* [sic], & l'Auteur est Rodriguez Cota. La passion qu'il avoit pour la Langue Espagnole, lui a fait trouver excelente cette Tragi-Comedie. Il en fait l'éloge comme d'un ouvrage accompli, & va jusqu'à lui donner le titre de livre tou-à-fait divin. Il s'étend même fort au long sur les avantages que sa lecture peut procurer à ceux qui veulent mener une vie réglée. Mais tous ces éloges n'ont aucun fondement. Il n'y a ni ordre, ni intrigues, ni unité dans la piece, les vingt-un actes qui la composent doivent renfermer un espace de tems très-considerable. On n'y trouve que des maximes plus dignes de gens perdus de débauche, que de personnes raisonnables. La Religion d'ailleurs n'y est gueres menagée. Qui pourra par exemple entendre sans indignation faire cette priere à *Calixte*, qui envoie *Sempronio* son valet chercher une vieille femme pour corrompre celle dont il a fait sa maitresse (...)

Citado de Denis L. Drysdall, «The *Celestina* in French Bibliographical and Encyclopedic Works of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Celestinesca* 22.1 (1998), 78.

1744

- ***GOUJET, l'Abbé Claude Pierre. «Des traductions des Poètes Espagnols et Portugais», en *Bibliothèque françoise ou Histoire de la Littérature françoise* (Paris: P.-J. Mariette & H.-L. Guerin, 1744), vol. VIII, pp. 159, 162, 165-167. BNM 1/10012.

Al negar que *Celestina* sea comedia o tragedia, afirma que se debe considerar un «roman en dialogues», copiando las opiniones de Du Perron de Castera (1738) y La Monnoye (1725).

Citado de Denis L. Drysdall, «The *Celestina* in French Bibliographical and Encyclopedic Works of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Celestinesca* 22.1 (1998), 78.

1750

- ***SALIER, L'Abbé, ed. *Catalogue des Livres Imprimés de la Bibliothèque du Roy* (Paris: Imprimerie Royale, 1750), Belles Lettres, vol. I: 584, número 6319-3.

Es una mención de la edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* (Sevilla: Stanislao Polono, 1501), hoy en la Bibliothèque Nationale de Paris.

Citado de Denis L. Drysdall, «The *Celestina* in French Bibliographical and Encyclopedic Works of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Celestinesca* 22.1 (1998), 79.

1751

- ***CLÉMENT, David. *Bibliothèque Curieuse historique et critique ou Catalogue raisonné de livres difficiles de trouver*, vol. II (Göttingen: J. Guillaume Schmid, 1751), pp. 462-466. BNM 4/8401, vol. II.

En estas páginas dedicadas a libros de Gaspar von Barth, encontramos la atribución de la autoría de la *Celestina* original a Rodrigo Cota, una cita del texto de Barth, y la opinión al final (p. 465) de que merece la pena lo dicho por Niceron (ver 1729).

Citado de Denis L. Drysdall, «The *Celestina* in French Bibliographical and Encyclopedic Works of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Celestinesca* 22.1 (1998), 79.

1769

****Nouveau Dictionnaire historique portatif*. Par une société de gens de lettres, coord. L.-M. Chardon, P.J. Grosley & F. Moysant (Amsterdam: M.-M. Rey, 1769), 1: 625-626.

Sin agregar nada nuevo, se reimprime el artículo de Baillet (1685-1686) para un nuevo público.

Citado de Denis L. Drysdall, «The *Celestina* in French Bibliographical and Encyclopedic Works of the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Celestinesca* 22.1 (1998), 77.

1784

***LAMPILLAS, Francisco Javier. *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*, t. IV. Traducción española del italiano por Josefa Amor y Borbón (Zaragoza: Imprenta Blas Miedes, 1784), pp. 48-51. BNM 3/64553.

Otro mas bello Ensayo teatral tubo España à mitad del siglo XV., con el qual puede pretender haber conocido antes que Italia el arte Cómico. Hablo del acto primero de la Comedia intitulada la *Celestina*, por otro nombre *Calisto y Melibea*. [Nota de la traductora: «Está prohibida en estos Reynos».] Se empezó y prosiguió hasta el 2. acto esta composicion Dramatica pasada la mitad del siglo xv, siendo su Autor Juan de Mena, ò mas bien Rodrigo de Cota. Sea quien fuere el Autor, lo cierto es, que [lo que] dà à conocer estaba perfectamente instruido en el arte de la verdadera Comedia. La elegancia del estilo, la pureza de la lengua, la facilidad diestra del pincél en retratar los caracteres al natural, aseguran sin disputa à aquel primer acto la Gloria de ser el primer trozo de composiciones teatrales que se vió hasta entonces capáz de competir con las Comedias latinas y griegas. A los fines del mismo siglo tomò a su cargo Fernando de Rojas el concluir-la; y aunque no es muy inferior al primer Autor en la locución y viveza de las descripciones, lo es muchísimo verdaderamente en el arte teatral; pues la composicion que empezó *Comedia*, como la intitulò su Autor, y como manifiesta el primer acto, la concluyò el continuador en *tragedia*: y por esto le pareció denominarla *Tragi-Comedia*; con lo que vino à quedar monstruosa, y desarreglada una composicion bella y regular en su principio, pudiendo decirse que *atrum = desinit in piscem mulier formosa superne*.

Pues aun con estos defectos del continuador, fué recibida la *Celestina* con sumo aplauso de todas las naciones. Don Nicolàs Antonio dà completa noticia de los elogios con que la celebra Gaspar Barthio en la

traducción latina que hizo de ella, y también refiere diferentes traducciones Francesas. Me admiro de que no llegase a noticia de este erudito Bibliógrafo la traducción Italiana, y las muchas ediciones publicadas en Italia al principio del siglo XVI., quando yo he encontrado en Genova hasta tres en Italiano, y una en Español anterior a la que citan Don Nicolás Antonio y Signorelli, hecha en Sevilla en 1539; pues la de que hablo se executò en Toledo por Juan de Ayala en 1538. Otra traducción de la *Celestina* se hizo en Italia a principios del siglo XVI.; es decir en los tiempos mas ilustrados, y fué obra del Español Alfonso de Ordoñez, Capellán de Julio II., quien la puso en Italiano a petición de la célebre Señora Feltria Fregoso. Así habla el Autor al fin de la traducción.

En el de mil quinientos cinco ha sido
 Del idioma Español al Italiano
 Este pequeño libro traducido
 Por mi, Alfonso de Ordoñez, Castellano,
 A instancia de una Dama que en sí ha unido
 Toda la gracia, y el adorno humano,
 Feltria Fregosa [sic] honesta, en quien triunfante
 Se encuentra la virtud y dominante.

El año 1514. se hizo otra impresión en Milán por Zanoto de Castion; otra en Venecia en 1515., y dos mas en 1525. y 1535.: de manera que mostraron mas anhelo los Italianos por imprimir esta Comedia Española, que las del Ariosto, y la de Bibiena.

Yo pretendo pues, como dixere, que no tiene Italia una muestra de Comedia vulgar arreglada anterior al primer acto arregladísima de la *Celestina*; porque según discurre Apostolo Zeno la *Catinia* de Secco Polenton, traducida en Italia en 1572., es la Comedia vulgar mas antigua que tiene Italia...

1816

***CAVALEN PAZOS, José de. «Rasguño de análisis», en *Ocho entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra* (Cádiz: D. J. A. Sánchez, 1816). BNM Cerv. 1272; R/14392.

En una extensa nota al pie de la página, iniciada en la p. 86, hablando del término 'farsa', incluye esta interesante observación en la pág. 91 (del «Rasguño»):

I tercera: que los saynetes, *farces* i mimos son unas composiciones que, en su abuso, se pueden definir: «una imitación exagerada de las acciones ruines i palabras chavacanas de alguna persona, para mover la risa del vulgo inculto i licencioso, depuesta toda mira en instruir deleytando». En esta definición no solo estan comprendidos los

dramas bufonescos en un acto, sino tambien los de dos i de tres i de cinco, i aun los de veynte i dos actos en que dicen está repartida la *Celestina*, como se parezcan á las celebradas comedias burlescas del autor de *Domine Lucas*.

Reseñas

Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, edición, estudio y notas de Folke Gernert y Jacques Joset, Madrid, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores – «Biblioteca clásica de la Real Academia Española», 2013.

La nieta de Celestina acaba de reunirse con su ilustre antecesora en la «Biblioteca clásica de la Real Academia». Con el presente volumen de esta ambiciosa colección, Folke Gernert y Jacques Joset nos entregan en efecto el fruto enriquecido de la labor de edición que ya habían dedicado anteriormente al texto de Delicado.¹ Escudriñar nuevamente los esplendores y las miserias de una cortesana librados por tal obra áurea no carece de pertinencia: un objeto literario tan huidizo, tanto por el misterio de su génesis y las injusticias de su historiografía² como por el abigarramiento de los géneros, estilos, temáticas e intertextos que lo componen, no deja de plantear nuevas problemáticas que resolver.

Desde los años 50, se sucedieron ediciones modernas de *La Lozana* pero ninguna alcanzó el cuidado metodológico ni la precisión filológica de la edición que aquí se reseña. Es un triple sistema de notas a pie de página, aparato crítico y notas complementarias que sustenta tal cuidado y tal precisión mientras también favorece la fluidez de la lectura. En efecto, las notas que acompañan el relato propiamente dicho permiten al lector circunferir la complejidad del texto y así descubrir los matices de su sabor. De índole esencialmente explicativa, esas notas esclarecen de manera convincente el sentido de fragmentos que hubieran resultado incomprensibles para el lector del siglo XXI o cuya relevancia hubiera pasado inadvertida en la mente del mismo lector. Así, se revelan, entre

1.– Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, edición y estudio preliminar de Jacques Joset y Folke Gernert, Barcelona, Centro para la edición de los clásicos españoles – Galaxia Gutenberg – Círculo de lectores, 2007.

2.– Como lo recuerdan los editores, sólo conocemos la obra, publicada de forma anónima, mediante un único ejemplar de un impreso cuyo hallazgo en la Biblioteca Imperial de Viena reveló Ferdinand Wolf en un artículo de 1845. Tras ese redescubrimiento, el texto se quedó mucho tiempo desatendido por la crítica que se agrupaba bajo la bandera pudibunda de un Menéndez Pelayo y rechazaba por tanto un texto considerado como escabroso y desprovisto del menor interés estético.

otros aspectos, los juegos de doble sentido sexual, casi constantes en la obra, pero también las referencias bíblicas o clásicas —prolifera, por ejemplo, las alusiones burlescas a la filosofía aristotélica— o las lecturas de voces extranjeras —la mezcla cultural en la que se desenvuelve la protagonista alcahueta explica los italianismos, catalanismos o lusitanismos de sus clientes— y se proponen nítidas paráfrasis cuando la sintaxis y el léxico antiguos estorban la comprensión. Otra práctica de la que dan pruebas, en contadas pero significativas veces, esas notas a pie de página es una práctica finalmente poco frecuente entre las ediciones que se publican cada año pero que testimonia de una honestidad no sólo ecdótica sino también hermenéutica y que consiste en confesar, entre puntos de interrogación, las dudas, el carácter hipotético de una interpretación o las carencias explicativas que está condenada a padecer la edición de un texto tan complejo.³ Por su parte, el aparato crítico presenta y discute las lecturas y enmiendas de las principales ediciones anteriores del texto delicadano, argumentando de manera pormenorizada las elecciones operadas.

Las notas complementarias constituyen extensiones explicativas de las notas a pie de página y proporcionan un estado de la cuestión conciso pero completo así que pistas sugerentes de investigación para cada aspecto literario o lingüístico que desarrollan. Se señalan, explican e interpretan por ejemplo las reminiscencias bíblicas que pueblan el mundo prostibulario del *Retrato*, se rastrean sus símbolos y motivos folklóricos a través de otras obras coetáneas y así se valora la peculiar posición de *La Lozana*, entre permanencias clásico-medievales e innovaciones renacentistas, en la historia literaria. Los editores también aprovechan esos análisis pormenorizados para posicionarse respecto a las interpretaciones de los editores precedentes. No dudan así en (in)validar dichas interpretaciones al hacer hincapié en otras fuentes o razonamientos.⁴ Semejantes puestas a punto, cuyo acceso es propiciado por un índice de notas, junto con la larga y provechosa bibliografía que también facilita la presente edición, construyen un marco fundamental para entablar cualquier estudio sólido de la obra.

Por lo demás, otra calidad del trabajo de los editores es que incluyen, a lo largo del texto, unas reproducciones de las páginas de la única edición hasta hoy conocida de la obra que presentan grabados. Esta opción, lejos

3.— Véase por ejemplo, en el mamotreto XXI, la nota 34 que avanza una posible explicación del apodo *Andriana* que eligió una colega de Lozana: «¿De la misma serie imperial romana (por el emperador Adriano) que la *Cesarina*, la *Imperia*, la *Flaminia*, la *Luteca* (¿de *Lucrecia*?), con, quizá, un juego sobre *andar* (*andariega*)?».

4.— Véanse las siguientes notas complementarias: «Allaigre [1985: 469, n. 11] vuelve con razón a la lección original de *quebrado*, ‘que tiene una hernia en el escroto’, que puede apuntarse además en Nebrija: «*quebrado*, *potroso*: herniosus» (DCECH, IV, 707a)» (311.15); ««¡Guay de ti, Jerusalén, que te tienen moros!» (Correas, 345a), pero se utilizaba también sin la referencia a los moros (Martínez Kleiser 1953: 616c), lo que invalida la interpretación de Allaigre [1985: 472, n. 8]» (313.9).

de ser gratuita, permite que el lector se dé cuenta del diálogo entre texto e imagen que Delicado llevó a cabo.⁵ Así, entre los varios ejemplos que analizan los editores, un caso valioso de tal relación se encuentra en el mamotreto XLVII, «donde Silvano se despide de Lozana con las palabras «Contémplame esa muerte» (fol. K2r), que no tienen nada que ver con el contenido de la conversación previa entre ambos personajes, y que se refiere explícitamente al grabado del *memento mori*» (391) que abre el mamotreto siguiente.

Tras la edición propiamente dicha de *La Lozana*, el presente volumen propone un estudio de la obra. El preliminar de este estudio, realizado por Jacques Joset, se interesa por «El otro humanismo de Francisco Delicado» y es un intento, muy logrado, de contrarrestar las etiquetas en las que, de forma abusiva, las lecturas que se hicieron de esta obra desde el siglo XIX quisieron fijar el texto de Delicado. Tachado de realista, de exclusivamente obsceno y de «novela dialogada», el *Retrato*, como lo demuestra el estudioso, es la obra de un *grammaticus* que hace gala de una renovación genérica, de lecturas clásicas y de una temática que no hace sino reintegrar «el hombre en la cotidianidad, con sus miserias y hasta con sus vicios» (362). Sólo son aquéllos unos de los aspectos que desarrolla el investigador para revelar *La Lozana* como hija de su tiempo, es decir, fruto del Renacimiento.

Por su parte, Folke Gernert nos entrega un estudio sistemático de las facetas relevantes del texto entre las cuales la «Presentación» que encabeza esta edición había realizado las innovaciones más destacadas. Es notable la meticulosidad con la que la investigadora sintetiza las múltiples teorías contradictorias que circularon —y todavía circulan— alrededor de *La Lozana*. Tal procedimiento le permite destacarse de las tajantes interpretaciones que la crítica aplicó a una obra que se evaluó muy a menudo a la luz de la vida de su autor —aunque son escasas las noticias biográficas de las que disponemos— y, sobre todo, a la luz del pretendido origen judío del mismo Delicado. Valiéndose, entre otros aspectos, de un examen detenido de los antecedentes literarios de la obra así como del contexto histórico y social de su redacción, este estudio permite matizar la finalidad de un texto que no debe exclusivamente valorarse en términos de (in) adecuación con la doctrina cristiana. Se detiene particularmente la investigadora en la problemática genérica de la obra, problemática que luego da lugar a un agudo comentario dedicado a los elementos metaficcionales que tanto asombran al lector de *La Lozana andaluza*.

Esta edición crítica, sin lugar a dudas el trabajo más acertado y minucioso que hasta ahora se llevó a cabo para dar a conocer el texto delicadía-

5.— Folke Gernert (378-381) nos recuerda que Delicado trabajó como «corrector de libros» en talleres de imprenta donde contribuyó a la edición de obras tan significativas como *El Amadís de Gaula* o *La Celestina*. Las preocupaciones tipográficas, pues, no le eran desconocidas.

no, proporciona desde luego al filólogo una herramienta preciada. Pero también ofrece al lector de hoy en día las llaves que le permitirán no sólo acercarse a *La Lozana* sino entender su valor como obra de arte *sui generis*. Seguro que con la labor de Folke Gernert y Jacques Joset ganará el retrato de esta astuta alcahueta subversiva la proyección que merece entre los clásicos de la literatura española.

Jérôme François
Université de Liège

Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel, ed. Pablo Ancos y Ivy A. Corfis, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013

Entre los días 15 y 17 de abril de 2012 tuvo lugar en la Universidad de Wisconsin-Madison, organizado por Ivy A. Corfis y Pablo Ancos, un importante encuentro internacional que se proponía señalar como hito y recordar con gratitud académica el medio siglo transcurrido desde el fallecimiento de la gran hispanista y medievalista María Rosa Lida de Malkiel. El título de la reunión científica fue: «Two Spanish Masterpieces and *La originalidad artística de 'La Celestina'*. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel». Fruto de la misma es el libro objeto de esta reseña —publicado como número 154 de la ‘Spanish Series’ del Hispanic Seminary of Medieval Studies—, que recoge en forma de artículos las ponencias presentadas.

María Rosa Lida de Malkiel (1910-1962) llevó a cabo una impresionante labor de investigación en el campo de la literatura medieval y moderna, específicamente hispánica. Como explica Charles B. Faulhaber en su contribución a este volumen, María Rosa Lida se estableció como investigadora de prestigio en el círculo académico del Instituto de Filología de Buenos Aires mucho antes de su llegada a los Estados Unidos, donde finalmente se quedaría en la Universidad de California en Berkeley, coincidiendo con su matrimonio con el eminente lingüista románico Yakov Malkiel. En el campo de la literatura medieval hispánica algunos de sus libros principales son: *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* (1950), *La idea de la fama en la Edad Media castellana* (1952) y los dos libros que se conmemoraron en el Simposio: *Two Spanish Masterpieces* (1961), centrado en el *Libro de buen amor* y *La Celestina*, y *La originalidad artística de «La Celestina»* (publicado póstumamente en 1962). Aunque María Rosa Lida escribió la mayor parte de sus estudios críticos más importantes a mediados del siglo xx (durante las décadas de 1940, 1950 y los primeros años de los sesenta), los historiadores de la literatura y especialistas valoran, estiman y citan sus obras, como referentes básicos e ineludibles,

más de cincuenta años después. Es esa tradición y erudición, así como el reconocimiento de una deuda contraída por varias generaciones de profesores y críticos medievalistas, la que se refleja en las páginas del volumen que reseñamos.

El libro empieza aportando un listado de las publicaciones de María Rosa Lida dedicadas a los dos clásicos españoles, *Libro de buen amor* y *La Celestina*, preparado por Mary-Anne Vetterling y Kristin Neumayer respectivamente, bibliografía exhaustiva, que incluye reseñas e incluso un par de conferencias sin publicar. Siguiendo el orden del registro bibliográfico de María Rosa Lida, el volumen empieza con una primera sección de artículos dedicados a su biografía y herencia intelectual («María Rosa Lida and Her Legacy»), escritos por Charles B. Faulhaber, Aurora Hermida-Ruiz y Joseph T. Snow. En «Yakov Malkiel and María Rosa Lida: A Berkeley Love Affair», Charles B. Faulhaber analiza el rico y más de una vez sorprendente contenido de los documentos de Yakov Malkiel depositados en la Biblioteca Bancroft de la Universidad de Berkeley. La correspondencia entre María Rosa y Yakov revela sabrosos datos de un tiempo que abarca catorce años de noviazgo y matrimonio afectuoso y apasionado. Las cartas y documentos describen la juventud de Yakov Malkiel y cómo llegó a Berkeley, además de sus primeros encuentros con María Rosa, su matrimonio y sus años compartidos. Confirma el profundo cariño que se tenían que profesar ambos un intercambio de cartas y notas, muchas veces literarias e ingeniosas, en poesía y en prosa, donde incorporan apodos tiernos y palabras de afecto, con juegos poéticos incluidos («Enferma de amor estoy: / Váleme, Yasha, *my boy*», le escribirá, por ejemplo, a modo de zéjel María Rosa a Yakov). La muerte de María Rosa fue devastadora para Yakov y se sobrepuso planeando un volumen homenaje en *Romance Philology* y dedicándose los siguientes veinticinco años de su vida a mantener su memoria viva a través de nuevas ediciones de sus libros y publicando su obra inédita. El análisis de Faulhaber de los documentos de Malkiel retrata vívidamente la relación personal entre dos intelectuales que produjeron algunas de las más importantes investigaciones en el campo de la literatura hispano-medieval y de la lingüística en romance de su tiempo.

Aurora Hermida-Ruiz, en su artículo «María Rosa Lida y el control de la posteridad: o de cómo Rafael Lapesa reseñó *La originalidad artística de 'La Celestina'*», plantea las posibles razones que llevaron a María Rosa Lida a asegurar la intervención crítica de Rafael Lapesa en el centro mismo del debate póstumo sobre su obra más ambiciosa y controvertida. Para ello, la fuente más importante que emplea es la correspondencia pertinente, casi toda inédita, que se conserva en el archivo de Rafael Lapesa, en la Biblioteca Valenciana, sita en el que fuera monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia. A partir de las cartas que Yakov Malkiel, Américo Castro, Dámaso Alonso y Raimundo Lida intercambiaron a propósito del

talante crítico de María Rosa Lida o de *La originalidad artística* de «*La Celestina*», señala la relación que existe entre la elección de Rafael Lapesa y la doble voluntad de María Rosa de neutralizar en lo posible la anticipada respuesta de Américo Castro y de reconciliarse con los miembros más influyentes de la Escuela de Filología española.

Las cartas describen cómo Lapesa llega a aceptar la tarea de reseñar la monografía de María Rosa Lida, *La originalidad artística*, incluso antes de la fecha de su publicación. Lapesa, un hombre universalmente respetado en ambos lados del Atlántico, era la persona indicada para realizar un artículo-reseña del libro, en opinión de María Rosa Lida y Yakov Malkiel. La reseña de Lapesa, que Américo Castro, su antiguo profesor, estaba ansioso por leer, era positiva y no era lo que Castro se esperaba. La temida y esperable reacción de Castro hacia el libro provocó que Yakov Malkiel intentara mitigar su impacto a través de la reseña de Lapesa, quien era conocido por su diplomacia. Además, Hermida-Ruiz indaga en las conexiones entre los miembros del Centro de Estudios Históricos y la Escuela de Filología Española en ambas orillas del Atlántico y describe la simbólica importancia de la Carta-prólogo de Ramón Menéndez Pidal en el volumen homenaje que Malkiel publicó para María Rosa Lida en *Romance Philology*. A través de la correspondencia de Lapesa, Hermida-Ruiz traza las relaciones científicas entre los hispanistas clave del período y clarifica cómo Lapesa decidió reseñar la obra de María Rosa Lida.

Seguidamente, en el artículo final de este grupo, Joseph T. Snow pondera el valor inagotable de *La originalidad artística*, en el trabajo «*Celestina Scholarship since the Appearance of María Rosa Lida de Malkiel's La originalidad artística de 'La Celestina' (1962-2012): Fifty Years and Counting*». Snow analiza la obra de María Rosa Lida en el contexto del floreciente campo de la erudición en torno a *La Celestina* y muestra cómo el libro es aún, incluso en el siglo XXI, un estudio fundamental. Desde la perspectiva de Snow, la erudición de María Rosa Lida no se ve menoscabada lo más mínimo por las metodologías más recientes, críticas y eruditas. Snow reseña la obra, capítulo por capítulo, para ir extrayendo las ideas que María Rosa Lida propuso hace cincuenta años y que son todavía hoy trascendentales y vitales. En el capítulo primero de *La originalidad artística* es analizada la idea de *La Celestina* como obra dramática, tal como fue entendida en su época; en el segundo se exploran las técnicas teatrales y el uso de acotaciones implícitas; en el tercero, el uso de las respuestas teóricas y las diferentes formas de diálogos; en el cuarto y quinto, la incorporación de monólogos y apartes; en el sexto y séptimo, la importancia del lugar y el tiempo (siempre a través de localización de citas, y de ideas y conceptos que han sido el fundamento de muchos de los estudios sobre *La Celestina* desde 1962); el capítulo octavo indaga en las motivaciones de *La Celestina* (Snow señala particularmente el tema de la magia, sobre el que las observaciones de María Rosa Lida, aunque breves, son sólidas);

el noveno trata el uso de la ironía; y el décimo analiza el concepto de geminación y su importancia para la originalidad artística de *La Celestina*. Show, a continuación, va examinando los otros capítulos que se ocupan de los personajes, comentándolos uno por uno. Sobre todo, como Snow muestra con extraordinario detalle, trasluce y se confirma como certeza la impresión, confirmada por cientos de lecturas críticas, de que la obra de María Rosa Lida es «rigurosa, metódica, exhaustiva y plenamente moderna en el enfoque y alcance. Ha resistido el desmoronamiento que viene con el tiempo y cada página resiste el escrutinio a través incluso de la inspección con lupa» (81).

La segunda sección del volumen, dedicada al *Libro de buen amor* («*Libro de buen amor: Texts, Themes, and Problems*»), contiene artículos de John Dagenais, Rafael Beltrán y Denise K. Filios. En el trabajo «Art into Life: The Lost Love Lyrics of the *Libro de buen amor*», John Dagenais investiga más de una docena de los poemas de amor que el Arcipreste dice haber enviado a varias damas —que son anunciados, por tanto, en la pseudoautobiografía amorosa de Juan Ruiz—, pero no se encuentran en los manuscritos de su obra. Para desvelar el misterio de esos poemas supuestamente perdidos, Dagenais examina al detalle cómo las piezas líricas, tanto las existentes como las perdidas, son anunciadas en las secciones de cuaderna vía del *Libro de buen amor*. Y contrariamente a hipótesis críticas previas, Dagenais concluye que los poemas perdidos no pertenecerían a la tradición seria de la lírica de amor cortés —la de la *canso* occitana o la *cantiga de amor* gallego-portuguesa—, sino que más bien corresponderían a poemas de una naturaleza más burlesca, en la tradición de los de escarnio de amor. Esto explicaría el reiterado rechazo del Arcipreste por parte de las damas a quienes van dirigidos estos poemas y ajusta perfectamente con el sardónico sentido del humor de Juan Ruiz. Además, Dagenais sugiere que esa misma naturaleza burlesca de los poemas puede que incluso explique su ausencia en la transmisión textual del *Libro de buen amor*, ya que podrían haber contenido referencias o alusiones personales, que habrían podido resultar o bien ofensivas para la audiencia primera o bien ininteligibles fuera de su círculo de lectores oyentes y, por lo tanto, fueron eliminados de la obra final.

El artículo de Rafael Beltrán, «¿Juan Ruiz folclorista? Un posible nuevo cuento (ATU 1381) escondido en el *Libro de buen amor*», utiliza la tipología establecida por Antti Aarne, Stith Thompson y Hans-Jörg Uther (ATU) como herramienta metodológica para estudiar la función de los cuentos folclóricos en el *Libro de buen amor*, además de su interacción con su tradición genérica. Beltrán reclasifica los treinta y tres cuentos contenidos en la obra del Arcipreste, a partir del trabajo fundador de Ian Michael, y se centra —a partir de una actualización bibliográfica— en el análisis comparativo de algunos de los cuentos que todavía sobrevivirían en la tradición oral panhispánica. A través de este análisis «retrospectivo» (como lo

denominaba Maxime Chevalier), descubre señales de un posible cuento escondido entre las estrofas 934-936 (insertas dentro de un episodio más extenso, que abarcaría las estrofas 892-944), cuando Urraca deambula desnuda por las calles para hacer creer a todo el mundo que está loca y que, por lo tanto, sus anteriores declaraciones sobre el amor del Arcipreste hacia una muchacha «salvaje» y «horaña» eran falsas. Beltrán sugiere que este episodio podría ser una variación de ATU tipo 1381, *The Talkative Wife and the Discovered Treasure*, y en concreto del cuento-tipo de la variante ATU tipo 1381B, *Sausage Rain*, en la que una mujer hace que su marido (o su hijo) crea que ha llovido salchichas (o rosquillas). Cuando el marido (o hijo) repite la historia, todos creen que está loco y así desacredita sus declaraciones anteriores concernientes a un crimen o a cierto dinero encontrado. La presencia de tal argumento folclórico —que no se conoce testimoniado hasta el *Pentamerone* de Basile— en el *Libro de buen amor* demuestra y confirma que Juan Ruiz, que pertenecía a la tradición docta y didáctica propia del clero con una formación canónica, podía ser también un gran narrador popular, receptivo a la tradición oral de su tiempo, donde probablemente circulara ya un cuento con esas características.

Finalmente, para cerrar este grupo de artículos, Dense K. Filios, en «Performance and Didacticism: Doña Garoça in Gayoso», estudia el episodio de Garoça (estrofas 1351-1507) tal y como aparece en el manuscrito Gayoso del *Libro de buen amor*, a la luz de la teoría de la representación y el concepto de interpelación o «acto de ser llamado por un agente de un modo que demande reconocimiento e imponga una cierta toma de partido sobre el interpelado» (142). Filios cree que el manuscrito Gayoso, a diferencia de los de Toledo y Salamanca, es particularmente apto para este tipo de análisis, porque refleja las costumbres de *performances* o representaciones orales en su *mise en page* y por lo tanto constantemente interpela al público, impidiendo la lectura silenciosa y, además, demandando su respuesta. Al mismo tiempo, el episodio de Garoça en el manuscrito Gayoso es especialmente rico en interpelación, tanto a nivel intradieгético, a través de la comunicación entre sus dos principales personajes, la monja Garoça y la mediadora Urraca, como a nivel extradieгético entre el narrador-autor y el público. Según Filios, el didactismo del *Libro de buen amor* resulta de la interrelación dialéctica entre estas múltiples capas de representación e interpelación. Más que una moral unilateral religiosa o poética, el mensaje de la obra es a menudo complejo, ambiguo e incluso irresoluble.

La tercera sección de este volumen, dedicada a la obra de Fernando de Rojas («*Celestina*: Texts, Themes, and Problems»), contiene artículos de Dorothy Sherman Severin, Enrique Fernández Rivera y John O'Neill. La sección empieza con el artículo de Dorothy Sherman Severin, «'Hablillas son': Lethal Gossip in *Celestina*», donde se analiza la función de los rumores, habladurías o chismes en el discurso de *La Celestina*. Severin consi-

dera cómo estos «testimonios de oídas» y rumores lanzan difamaciones sobre la abuela de Calisto («Lo de tu abuela con el ximio»), además de proporcionar el contexto y la información concerniente a la profesión de Celestina como hechicera y su uso de la magia. También Celestina, como muestra Severin, es una gran cotilla o chismosa, y ofrece información sobre la familia de Pleberio, la abuela de Elicia y la madre de Pármeno, Claudina, entre otros. Además, Areúsa se queja de los vecinos ruidosos cuando Celestina y Pármeno van a su casa en el Acto VII, y ambas prostitutas menosprecian, a partir de habladurías, a Melibea y su apariencia física en el Acto IX. A través de estos y otros ejemplos, Severin demuestra cómo los rumores, además de provocar risa, también pueden desencadenar recuerdos dolorosos, que pueden desembocar en tragedia y muerte, como en el caso de Pármeno y Celestina. Por otra parte, los rumores también podrían haber ayudado a los personajes a evitar la tragedia, de haber estado dispuestos a evocarlos a tiempo, como en el caso de Alisa recordando demasiado tarde la reputación de Celestina. En la *Tragicomedia* puede detectarse una gran variedad de ejemplos de impacto de las habladurías y el rumor, como es el caso del miedo de Calisto a que el escándalo se haga público, o el del complot vengativo de Elicia y Areúsa que no acaba como planearon. Claramente, como Severin concluye, en *La Celestina* de Rojas la cháchara desencadena ira y malicia y puede llegar a resultar mortal.

Por su parte, Enrique Fernández Rivera, en «Influencias de la iconografía cristiana en las ilustraciones tempranas de *La Celestina*», afirma que, a pesar de que las ilustraciones de *La Celestina* fueron realizadas a propósito para la obra, contienen claras influencias de la imaginería religiosa. Analiza cómo muchos libros ilustrados del período se ocuparon de temas religiosos o morales; de manera que los artistas y grabadores estaban particularmente familiarizados con la representación de iconografía cristiana, que reprodujeron consciente o inconscientemente cuando crearon las imágenes para las primeras ediciones de *La Celestina*. Las similitudes entre las ilustraciones de *La Celestina* y las de las primeras ediciones impresas de las *Comedias* de Terencio (Johann Grüninger, 1946) han sido comentadas por los críticos hasta la fecha; asimismo, reutilizar imágenes de una obra a otra es procedimiento habitual en las primeras impresiones. La conexión entre la iconografía cristiana y los libros laicos puede apreciarse en la imagen de la Visitación de la portada del *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños* (1541), que evoca la importancia de Santa Isabel como la patrona de las embarazadas, comadronas y mujeres de profesiones similares. La representación de la Visitación (episodio en que la Virgen María pide consejo a su prima mayor Isabel), el encuentro entre dos mujeres de diferentes edades que se encuentran en la puerta, se halla también en las ilustraciones de la *Comedia* de Burgos, cuando Celestina se encuentra

con Lucrecia y Elicia: la imagen responde al patrón del encuentro entre una mujer joven y otra más mayor. Así, la adaptación paródica de la imagerie cristiana en la representación de una alcahueta, criada y prostituta es extraordinaria. Otro caso de iconografía cristiana en *La Celestina* es la bolsa de dinero que Celestina lleva colgada de su cintura, alusiva a las cien monedas que recibiría en pago a sus servicios. En las imágenes de la Celestina, la bolsa no desempeña una función real ni se refiere a ningún pasaje del texto en concreto; su presencia, según Fernández, refleja su conexión con la representación icónica de Judas y sugiere un nexo visual entre la alcahueta y el traidor bíblico. Por último, Fernández señala la influencia de las representaciones de la negación de San Pedro a Cristo en la ilustración de Sevilla de 1518 del acto XII, donde se reflejaría el arresto de Sempronio y Pármeno. Como conclusión, por un lado, Fernández considera las imágenes de la sabiduría tradicional cristiana en *La Celestina* como el resultado de la reutilización y reproducción de ilustraciones de otras obras; pero por otro lado, el uso de la iconografía podría también atraer la atención de lectores —y compradores—, indicándoles que se trataba de un libro de interés, cuyas ilustraciones comunicaban tanto escenas de la obra como escenas de ejemplaridad, y que, quizás por ello, merecía doblemente ser adquirido.

La contribución final de este grupo de artículos corresponde a John O'Neill, con «Of Forgeries and French Bibliophiles: A Re-examination of the Printer's Device Found in the Burgos Edition of *Celestina*», trabajo en el que analiza la información registrada en torno al único ejemplar de la *Comedia* de la edición de Fadrique de Basilea, que se encuentra en la Hispanic Society of America. Las dudas sobre la autenticidad del citado ejemplar como impreso en 1499 se basan en la creencia de que la última hoja, la que contiene la marca del impresor, pudiera ser una falsificación. O'Neill empieza su examen de la edición de Burgos con un recuento de los detalles de recepción por parte de Archer M. Huntington del volumen —regalo de John Pierpont Morgan— y luego documenta las descripciones impresas del ejemplar, encontradas en catálogos que registran las compras y ventas del mismo. O'Neill analiza las descripciones de la edición de Burgos publicadas por bibliófilos como Richard Heber, Jacques-Charles Brunet y Pedro Salvá, además de las realizadas por incipientes hispanistas como Raymond Foulché-Delbosc. O'Neill completa su análisis de la historia textual del libro con las opiniones de expertos contemporáneos, cotejando las valoraciones de Ottavio Di Camillo y Víctor Infantes, entre otros. A través de una rigurosa presentación de información documentada, sumada a una detallada comparación de la marca de impresión de Fadrique de Basilea encontrada en otro texto de 1499, el *Stultiferae naves*, junto con los resultados de las valoraciones recientes llevadas a cabo por un equipo de expertos en la Biblioteca Morgan de Nueva York, O'Neill refuta los argumentos esgrimidos en torno a la posibilidad de que

la marca del impresor no sea original. Según O'Neill, la documentación exhaustivamente examinada en absoluto muestra pruebas concluyentes de que la hoja final sea una falsificación.

La cuarta y final sección del presente volumen, referida a los contextos de las dos obras maestras de la literatura medieval estudiadas por María Rosa Lida («Social and Intellectual Context of the *Libro de buen amor* and *Celestina*»), contiene artículos de Eukene Lacarra Lanz, E. Michael Gerli y Pablo Pastrana-Pérez. En «Alcahuetería en las ciudades bajomedievales y su representación en la literatura coetánea: *Libro de buen amor* y *La Celestina*», Eukene Lacarra Lanz presenta un exhaustivo estudio sobre la alcahuetería en la Iberia medieval durante los siglos XIV y XV, desde una amplia perspectiva histórico-social, que incluye textos literarios y jurídicos. En primer lugar, Lacarra estudia la legislación sobre prostitución y actividades delictivas incluidas en las obras legislativas de Alfonso X y otros códigos forales. En segundo lugar, aporta y examina varios procesos judiciales criminales que implican a alcahuetas y sus clientes. Finalmente, analiza la representación literaria de la alcahuetería en los episodios de don Melón y doña Endrina del *Libro de buen amor* (estrofas 432-909) y en *La Celestina*. Lacarra concluye que la alcahuetería es considerada como un delito y como un pecado en todas las instancias (legal, procesal y literaria). Aunque los documentos legales no ofrecen una panorámica completa del asunto, sugieren que era una práctica difícil de erradicar, ya que era muy demandada por personas de todos los niveles sociales y, por tanto, implicaba a poderosos clientes (laicos y del clero). De modo que los procesos judiciales no eran muy frecuentes, y menos aún las condenas, en especial cuando influyentes personalidades estaban de algún modo implicadas. Los textos literarios nos cuentan una historia más completa de la cuestión, pero no necesariamente la más cercana a la realidad. En el caso del *Libro de buen amor* la distancia con la realidad es mayor, seguramente porque el relato de don Melón y doña Endrina procede en gran medida y está mediatizado por el parafraseo del *Pamphilus de amore*, obra del siglo XII. Sin embargo, la opinión pública sobre la prostitución y la alcahuetería cambió significativamente en los siglos XIV y XV, y ello se refleja en *La Celestina*, que nos ofrece una visión de esta práctica mucho más cercana a la realidad.

En «Reading Error, Finding Fault: On the Uses of Heresy in the *Libro del arcipreste*», E. Michael Gerli explora el ambiente intelectual del poema de Juan Ruiz para desvelar su uso consciente de declaraciones erróneas, particularmente aquellas cercanas a la herejía. Gerli revisa las estrofas 71-76 del *Libro*, en la que el personaje protagonista intenta justificar sus impulsos sexuales a través de un naturalismo aristotélico extremo, si se lee a la luz de las condenas parisinas de Etienne Tempier al averroísmo latino en el último tercio del siglo XIII y de la *Philosophia* de Virgilius Hispanus (ca. 1290). Gerli mantiene que el *Libro del arcipreste* incluye posturas doc-

trinales heterodoxas, erróneas e incluso heréticas, pero no para oponerse a la ortodoxia cristiana intencionadamente. De hecho, Gerli muestra que el *Libro* se ajusta a las tradicionales políticas reformistas, culturales y religiosas de María de Molina (conocidas como *molinismo*); y el extremo naturalismo aristotélico y otros errores, como aquellos insinuados en el *exemplum* del Rey Alcaraz y la digresión sobre astrología (estrofas 123-54), son todos celosamente situados a lo largo del *Libro* en puntos estratégicos. Según Gerli, esto se hace para provocar el reconocimiento y entendimiento de tales ideas, resumidas en el prólogo del manuscrito de Salamanca como parte del proceso de lectura. Por lo tanto, desde la perspectiva de Gerli el *Libro* —y especialmente en MS S— incluye errores lógicos, retóricos y teológicos con una finalidad didáctica.

Para concluir la sección y el volumen, el artículo de Pablo Pastrana-Pérez, «Purity and Hygiene: Language, Medicine, and Conversion in *Celestina*», identifica los usos literales y metafóricos del campo semántico de la higiene en la obra de Rojas y explora sus implicaciones morales, médicas y sociales. Pastrana-Pérez observa que los casos de higiene y sus opuestos, los casos de suciedad u obscenidad, son abundantes en *La Celestina*, normalmente en un sentido metafórico, acompañados de una subyacente observación moral sobre la pureza o la falta de ella. A veces, señala Pastrana-Pérez, la obra parece sugerir una conexión entre la higiene y la curación, aunque no hay ninguna indicación de que a finales del siglo xv hubiera una noción clara de que la higiene traía aparejada también la salud física. Finalmente, Pastrana-Pérez investiga el uso del adjetivo *limpio* en el contexto de la naciente obsesión social del linaje cristiano o «sangre pura» (frente a los cristianos nuevos o conversos). Concluye que la abundancia de lenguaje referido al campo semántico de la higiene en *La Celestina* podría ser una burla de dicha obsesión, pero no necesariamente exige una ideología de converso por parte del autor o autores. Sin embargo, el campo semántico de la higiene llega a formar una red semántica que contribuye a la coherencia de la obra y a convertir a *La Celestina* en un articulado conjunto artístico, no fragmentado en un acto I, *Comedia*, y la *Tragicomedia*.

Los doce artículos reseñados, a cargo todos ellos de notables hispano-medievalistas, representan la fijación de unas líneas consolidadas en torno a los dos libros que interesaron con preferencia a la erudita argentina hace más de cincuenta años, y refuerzan los vectores dirigidos hacia las inquietudes que siempre han despertado estos clásicos. Suponen, en todo caso, una importante contribución al campo de los estudios del *Libro de buen amor* y *La Celestina*, puesto que abarcan desde percepciones sobre la obra y vida de María Rosa Lida, hasta fuentes, tradiciones textuales, temas y contextos filosóficos de las dos obras maestras. El volumen, como destacan sus editores en la introducción, continúa en ese sentido —a la vez que celebra— el trabajo de María Rosa Lida, no sólo confirmando el

hecho de que su erudición constituye uno de los pilares fundamentales sobre los que se ha erigido la crítica actual del *Libro de buen amor* y *La Celestina*, sino apuntando también hacia la apertura de nuevos caminos a medida que nos adentramos en el siglo XXI. Era justo y merecido que, cincuenta años después de su muerte, se le rindiera tributo de reconocimiento a la figura y legado de María Rosa Lida. Estos artículos no sólo honran su memoria de gran investigadora, sino que también suponen en su conjunto una aportación más que significativa para la comprensión de las dos obras maestras de la literatura española y universal: el *Libro de buen amor* y *La Celestina*.

Silvia Millán
Universitat de València

Bibliografía

Celestina: Documento bibliográfico (suplemento número 35)

Devid Paolini
The City College of New York

[La bibliografía celestinesca parece no tener ningún menoscabo, en gran medida también gracias a la paciente labor que hace años emprendió el fundador de la presente revista: Joseph T. Snow (que, como siempre, ha colaborado en la preparación del presente suplemento reseñando unas cuantas entradas, señaladas, todas, con la sigla: [JTS]. Conste aquí mi gratitud hacia él). Cada año hay nuevas ediciones, estudios, artículos, trabajos dedicados a la obra maestra española y aunque mi intento sea el de registrar todo lo que está relacionado con *LC* y/o sus continuaciones, estoy seguro de que algo se me va escapando. Sin embargo, no por eso dejaré de cumplir con mi tarea lo mejor que pueda con la esperanza de que el lector interesado, como escribió Diego de San Pedro en el prólogo de su *Cárcel de amor*, «antes que condene mi falta juzgue mi voluntad, porque reciba el pago, no segund mi razón, mas segund mi deseo». DP]

2264. ARELLANO, Ignacio, *Dos mitos españoles en escena: 'El Cid' y la 'Celestina' en la comedia del Siglo de Oro*. Valladolid/Olmedo: Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2012.

La segunda parte del libro (pp. 45-62), titulada «*La Celestina* en la comedia del siglo XVII», trata de la presencia e influencia de la obra maestra española en diferentes obras teatrales del Siglo de Oro. Estos son los capítulos que la componen: «Las presencias celestinescas» (pp. 45-7); «Algunas calas y referencias: Gaspar de Ávila y Lope de Vega» (pp. 48-55); «Otros poetas: Tirso, Moreto, Montalbán, Solís» (pp. 55-6); «Dos obras clave: *El caballero de Olmedo* y *La segunda Celestina*» (pp. 56-61), «El teatro menor» (p. 61) y unas conclusiones finales (pp. 61-2).

2265. BARON, Amy, «English Translation of A Poem Composed by the Poet upon his Translation of the Tale of Melibea and Calisto, Joseph ben Samuel Tsarfati, 1507», *Celestinesca* 36 (2012), 35-46.

Como reza el título, el trabajo ofrece una traducción al inglés del prólogo que acompañaba a la adaptación al hebreo de *LC* que llevó a cabo Joseph ben Samuel Tsarfati a principios del siglo XVI.

2266. BARON, Amy y Amaranta SAGUAR GARCÍA, «Historical and literary influences on Tsarfati's *Poem composed by the Poet upon his translation of the tale of Melibeá y Calisto*», *Celestinesca* 36 (2012), 9-34.

Detenido estudio del poema que compuso Tsarfati para su traducción de *LC* al hebreo y de las tradiciones literarias que se desprenden de un análisis comparativo entre este y el prólogo de Rojas.

2267. BERGMAN, Ted L., «*La Celestina* and the Popularization of Graphic Criminal Violence», *Celestinesca* 36 (2012), 47-70.

El protagonismo de las clases delictivas en *LC* es una característica más que demuestra su originalidad. La presencia del mundo del hampa en la obra, así como en los autos adicionales, en los grabados y en las continuaciones indica un interés del público en crescendo por la violencia como tema cotidiano y literario.

2268. BEUSTERIEN, John, «The Celebratory Conical Hat in *La Celestina*», en *Crime and Punishment in the Middle Ages and Early Modern Europe*, eds. Albrecht Classen y Connie Scarborough. Berlin/Boston: de Gruyter, 2012, 403-413.

La referencia que hace *Celestina* al corozo que pusieron en la cabeza de Claudina cuando la prendieron y acusaron de brujería (acto VII) no habría que interpretarla como algo difamatorio y vergonzoso, sino como un símbolo del orgullo y poder femenino, junto al deseo de la alcahueta de celebrar y recordar su amistad con la madre de Pármeno y los viejos tiempos, cuando las dos gozaban de mucho respeto y consideración.

2269. BLECUA, Alberto, «Defensa e ilustración de la crítica textual», *Edad de Oro* 28 (2009), 19-28.

El artículo nace de la voluntad de demostrar que el Ms. de Palacio transmite una versión primitiva de la obra y no una refundición como se ha afirmado en una de las últimas ediciones críticas de *LC*. Con el fin de probar la validez, la eficacia y la «superioridad» de la crítica textual frente a la crítica material se señalan, unos tras otros, unos ejemplos ilustrativos procedentes de: *Libro de buen amor*, *Cancionero de Baena*, *Amadís de Gaula*, *LC*, *Garcilaso*, *Lazarillo*, *Don Quijote* y *Rojas Zorrilla*.

2270. BOTTA, Patrizia, «Problemas filológicos de un texto impreso», *Edad de Oro* 28 (2009), 29-40.

Algunas reflexiones sobre los problemas que conlleva la preparación de una edición crítica con unos ejemplos sacados directamente de algunos textos que la autora editó (con particular referencia a *LC*).

2271. BUSH, Peter, «The Centrality of a Translator's Culture: Fernando de Rojas's *Celestina* and the Creation of Style in Translation», *The AALITRA Review: A Journal of Literary Translation* 2 (Melbourne: Monash University, 2010), 21-36.

Un repaso de las razones que animaron al autor a emprender una traducción de *LC* al inglés, junto con algunas reflexiones sobre las estrategias que decidió seguir en su tarea. Se incluyen, también, ejemplos concretos procedentes de diferentes traductores y de sus mismos borradores para así mostrar las fases que le llevaron a definir su estilo.

2272. CANET, José Luis, «Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el siglo XVI y la bibliografía textual», *Edad de Oro* 28 (2009), 59-72.

Reflexiona sobre la función de los editores en la producción impresa y la difusión del libro en textos no «autorizados» por el autor. Se ocupa luego, brevemente, de *LC* y el *Lazarillo* con la intención de encontrar una explicación satisfactoria a su éxito editorial.

2273. CELA, Camilo José. *La Celestina* de Fernando de Rojas. Contemporánea - Teatro, Madrid: Austral, 2012.

Esta obra, publicada antes por Destino (1988), aparece ahora en una nueva colección. [JTS]

2274. CRÍEZ GARCÉS, Pedro Luis, «El códice de la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* (Madrid: Real Biblioteca ms. II-1591)», en *Literatura Medieval y Renacentista en España: líneas y pautas*, eds. N. Fernández Rodríguez y M. Fernández Ferreiro. Salamanca, SEMYR, 2012, 465-476.

Aquí se estudia el manuscrito de esta obra todavía inédita, identificada como la «Quinta *Celestina*» por Stefano Arata (*Celestinesca* 12.1 [1988], 45-50). [JTS]

2275. DEYERMOND, Alan, «From script to print: de Chaytor y Goldschmidt a la actualidad británica», en *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, dir. P. M. Cátedra, eds. Eva

Belén Carro Carbajal y Javier Durán Barceló. Salamanca: Cilengua - Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2009, 209-223.

Algunas reflexiones sobre el pasaje de la escritura a la imprenta. Entre los ejemplos de las obras cuya tradición manuscrita e impresa coexiste hoy en día se cita también a *LC* y se presentan los diferentes y posibles estadios a través de los cuales pasó.

2276. DÍAZ TENA, María Eugenia, «Que pareces serena», *Celestinesca* 36 (2012), 71-102.

Análisis histórico, sociológico, simbólico, psicológico y literario del personaje de Areúsa con el objetivo de determinar qué tipo de mujer encarna dentro de la sociedad de la época.

2277. DI CAMILLO, Ottavio, «Algunas consideraciones sobre *La Celestina* italiana», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. Vol. II (Medieval), 216-226.

Un atento análisis de la traducción italiana de *LC* donde se subraya su importancia en la temprana recepción de la obra y su contribución al éxito internacional de esta. Trata también de Alphonso Hordognez y de las razones ecdóticas que indicarían la existencia de una primera traducción de la *CCM* con anterioridad a la *TCM*.

2278. FERNÁNDEZ DÍAZ, David Félix, «Palabras, palabras, palabras: *La Celestina* como una autorrepresentación dialógica», *Celestinesca* 36 (2012), 103-118.

Examen del registro dialógico de *LC* y, en particular, de la relación entre la función metalingüística y el abundante uso del metalenguaje en el texto. De esta dependería, además, una de las posibles claves de lectura de la obra maestra.

2279. FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado», *Celestinesca* 36 (2012), 119-142.

El estudio traza el recorrido de un grabado en el que se representa a un caballero acostado en la cama que desde *L'histoire d'Olivier de Castille* (Basilea, 1492) llega a la *CCM* (Burgos, ¿1499?) a través de la mediación de *Cárcel de amor* (Zaragoza, 1493). El grabado de Olivier enfermo de amor por la princesa Hélène habría sido el modelo para el de Leriano, que a su vez se habría seguido en la representación de Calisto descansando tras su primera noche de amor con Melibea (acto XIII).

Esta relación entre las tres obras señalaría la dependencia de *LC* con respecto a la novela sentimental y los libros de caballerías.

2280. FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique, «Influencias de la iconografía cristiana en las ilustraciones tempranas de *La Celestina*», en *Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, eds. Pablos Ancos e Ivy A. Corfis. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013, 175-95.

Se presentan tres casos en que puede verse la influencia de la iconografía cristiana en los grabados de algunas ediciones tempranas de *LC*: la *Visitatio Mariae* a su prima Isabel como modelo de dos ilustraciones de la *CCM* de Burgos (1499); las características de Judas que se revelan en la representación de la vieja alcahueta en los grabados de la misma edición; y, por último, la presencia de elementos asociados con las negaciones de San Pedro en la xilografía de la ejecución de los dos criados en la edición sevillana de 1518.

2281. GARCÍA FERNÁNDEZ, M^a Eugenia, *Aspectos pragmáticos reflejados en un fragmento de 'La Celestina' de Fernando de Rojas: actos de habla, diallogismo, cortesía verbal*. Don Benito: Editorial Eduta, 2010. 26pp.

Imprime las escenas 8 a 10 del auto 1 de la obra, explica dichos aspectos de la aproximación pragmática en detalle y al final apunta ejemplos de ellos en el fragmento citado. [JTS]

2282. GASIOR, Bonnie L., «Slaying the Beast: The Case of Beatriz in Sor Juana's and Agustín de Salazar y Torres's *La segunda Celestina*», *Bulletin of the Comediantes* 60.1 (2008), 139-152.

El estudio se enfoca en uno de los personajes femeninos principales de *La segunda Celestina*, Beatriz, y muestra cómo a esta, en dos escenas, se le asignan atributos monstruosos. A continuación, intenta determinar cuándo aparece la mujer monstruo e indica cómo pronto se pasa a su destrucción por medio de una imposición masculina que quería restablecer el orden preexistente.

2283. GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN, José Luis, «Silencio o blasón. Escribir entre dos extremos», *Celestinesca* 36 (2012), 143-160.

Tomando como punto de partida dos términos opuestos que se encuentran en los primeros cuatro versos del acróstico («silencio» o «blasón», 'callar' o 'decir'), el estudioso señala cómo el autor/los autores de *LC* intentó/intentaron adaptar la idea del justo medio aristotélico a la obra. Esto se puede ver tanto en los personajes, que deliberan antes de actuar, como en la decisión de Rojas de llevar la *CCM* a la imprenta

y su respuesta a las críticas que le empujaron a «meter segunda vez la pluma en tan estraña labor» (*TCM*). A lo largo del estudio trata también del posible público lector/receptor.

2284. GERLI, E. Michael, «*Celestina*» and the Ends of Desire. Toronto: University of Toronto Press, 2011. 256pp.

Clave de lectura de la obra es el «deseo» en todas sus manifestaciones, impulso que se representa en el lenguaje, a través de él o de otro cualquier canal de transmisión posible (el cuerpo, los sentidos, etc.). La lectura de la obra que aquí se ofrece, y que se apoya también en el psicoanálisis, llega a una sola conclusión: el deseo en sí carece de trascendencia y lo único que queda es una vida sin sentido. En esto estribaría la modernidad de la obra.

Reseñas: *Celestinesca* 36 (2012), 239-245, José Luis Gastañaga Ponce de León.

Hispanic Review 81.2 (2013), 225-228, Juan Escourido.

2285. GÓMEZ CERDÁ, Alfredo, «*La Celestina*» con los cinco sentidos. Basada en una idea de Arturo González. La Puebla de Montalbán: Ayuntamiento, 1999. 56pp.

En formato grande, con muchas ilustraciones en color de Teo Puebla y Sánchez Muñoz. Se dirige a estudiantes de la escuela secundaria. La parte I es un relato sobre el posible origen de la obra. La parte II es una propuesta de actividades de todo tipo para hacer que los alumnos sean activos conocedores de distintos aspectos de *LC* para poderla apreciar mejor. [JTS]

2286. HERMIDA-RUIZ, Aurora, «María Rosa Lida y el control de la posteridad: o de cómo Rafael Lapesa reseñó *La originalidad artística de 'La Celestina'*», en *Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, eds. Pablos Ancos e Ivy A. Corfis. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013, 41-59.

Un fascinante recorrido por las razones que empujaron a Yakov Malkiel a pedirle a Rafael Lapesa dos importantes y delicados favores: una reseña-artículo del *magnum opus* de María Rosa Lida, *La originalidad artística de «La Celestina»*, unos meses antes de su publicación; y convencer a Ramón Menéndez Pidal para que escribiera una carta-prólogo al homenaje que estaba preparando en memoria de su esposa y que pronto publicaría en *Romance Philology*.

2287. HINRICHS, William H., *The Invention of the Sequel: Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*. Woodbridge: Tamesis, 2011.

Una monografía completamente dedicada a las continuaciones: de *LC*, *Lazarillo*, *Guzmán* y *Don Quijote*. El capítulo 1, tras analizar el tratado de Nicolás Núñez sobre *Cárcel de amor* (pp. 2-21), se centra en *LC* (pp. 21-45), por haber sido esta la que dio comienzo al «género» y por haber sido también protagonista de dos ampliaciones/continuaciones: auto 1 → *CCM* → *TCM*. El siguiente capítulo (pp. 46-93) examina la importante contribución de Feliciano de Silva.

2288. HOPKIN, Shon David, «Joseph ben Samuel Tsarfati and Fernando de Rojas: *Celestina* and the World of the Go-Between». Ph.D., The University of Texas at Austin, 2011. Supervisors: Esther Raizen and Michael Harney. [en línea, <http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/ETD-UT-2011-08-3898>, fecha de consulta: 13 de octubre de 2013]

El primer capítulo (pp. 13-39) trata de Fernando de Rojas y, en particular, de su vida, su origen converso y su formación. En el segundo (pp. 40-107) se analiza *LC* y tras dos capítulos dedicados a Tsarfati, a su mundo, biografía y producción, en el quinto, el último, se estudia la introducción que este escribió a su supuesta traducción al hebreo de la obra maestra española.

2289. IGLESIAS, Yolanda, «Los grandes ausentes en la adaptación cinematográfica de *La Celestina* de Gerardo Vera: El humor, la parodia y el público», *Lemir* 17 (2013), 9-22.

En el análisis se evidencian las faltas de esta adaptación cinematográfica de 1996. La película, aunque muy fiel a la letra de *LC*, menoscaba el elemento paródico y humorístico. Al mismo tiempo no presta atención a la distancia cultural entre el público de la época (que conocía bien la novela sentimental y era capaz, por eso, de entender los guiños del autor) y el de hoy en día.

2290. INFANTES, Víctor, «El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de *Celestina* (1497-1514). Con una *Marginalia bibliographica* al cabo», en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, ed. de Juan Carlos Conde. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, 3-87.

Minucioso estudio de la tradición impresa temprana de *LC* (1497-1514) que reúne y analiza información dispersa, olvidada, errónea, dudosa, posible y más o menos acertada. Entre los muchos datos importantes que se incluyen hay que señalar el firme convencimiento de

que la edición de la *CCM* de Burgos, ¿1499?, es posterior, esto es, de finales de 1501 o principios de 1502.

2291. INFANTES, Víctor, *La trama impresa de «Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas»*. Biblioteca Filológica Hispana 121. Madrid: Visor Libros, 2010. 181pp.

El volumen reúne tres trabajos que tratan de la tradición textual de *LC* («El laberinto cronológico...»; este, a lo que parece, se nos escapó hasta ahora, véase la entrada anterior) y de la biblioteca de Fernando de Rojas («Los libros...» y «Fernando de Rojas: el lector desvelado...», estos dos ya reseñados por JTS en *Celestinesca* 22.2 [1998], núm. 1036, y *Celestinesca* 31 [2009], núm. 1930, respectivamente) que el estudioso ya había publicado anteriormente.

Reseña: *eHumanista* 19 (2011), 548-552, José Luis Gastañaga Ponce de León.

2292. INFANTES, Víctor, «La sombra escrita de los libros. Sobre el estudio de los inventarios de biblioteca, con el ejemplo de las lecturas y la letra de Fernando de Rojas», en *Literatura Medieval y Renacentista en España: Líneas y Pautas*, eds. N. Fernández Rodríguez y M. Fernández Ferreira. Salamanca: SEMYR, 2012, 67-96.

El estudio empieza recordando los principales trabajos que se han escrito en las últimas décadas sobre bibliotecas e inventarios medievales y renacentistas y pasa luego a analizar los datos que se pueden sacar de estos acerca de sus propietarios, intereses, formación cultural y disponibilidad económica. Tras algunas importantes consideraciones sobre la metodología que habría que seguir en el estudio de los inventarios, aplica los presupuestos teóricos mencionados al análisis del inventario de Fernando de Rojas (1541). Entre las hipótesis más sugerentes se encuentra la posibilidad de que el verdadero autor de *LC* haya sido un homónimo del futuro Alcalde de Talavera.

2293. LACARRA LANZ, Eukene, «Alcahueterías en las ciudades bajomedievales y su representación en la literatura coetánea: *Libro de buen Amor* y *Celestina*», en *Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, eds. Pablos Ancos e Ivy A. Corfis. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013, 225-244.

El estudio se enfoca en la alcahuetería y la analiza citando previamente los textos jurídicos dedicados al asunto y recordando luego algunos procesos criminales del siglo xv. Termina con el análisis de este fenómeno social tal y como aparece en el *Libro de buen amor* y *LC*.

2294. LACARRA, María Jesús y Juan Manuel CACHO BLECUA, *Entre oralidad y escritura: La Edad Media*. Vol. 1 de *Historia de la literatura española*, dir. J.-C. Mainer, coord. G. Pontón. Crítica, 2012.

Las páginas dedicadas a *LC* son las 582-610. Se analiza la obra maestra española en cinco apartados, titulados: «*La Celestina* y sus innovaciones en la tradición hispana» (pp. 582-584); «De los ‘primitivos papeles’ a la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas» (pp. 584-588); «*La Celestina*, teatro para la lectura» (pp. 589-595); «El amante herético, la locura amorosa y el hechizo mágico» (pp. 595-604); y «El desordenado mundo social» (pp. 604-610).

2295. LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universitat, 2010. 367pp. [texto en línea, <http://parnaseo.uv.es/Editorial/Parnaseo13/Parnaseo13.pdf>]

Se ofrece una panorámica general de la hechicera y la bruja como personajes literarios en textos españoles de los siglos xv-xvii. A lo largo de la investigación se trata de *LC* en diferentes apartados y *passim*. En particular, en 4.1.1 (pp. 99-146) se analiza la obra maestra española recordando el debate entre los que consideran a *Celestina* una hechicera y los que están convencidos de que es una bruja (Lara Alberola defiende, como la mayoría de la crítica, la primera hipótesis), y se examinan a continuación los personajes inspirados en ella. En 4.3.2 (pp. 287-299) se estudia el *Testamento de Celestina* y en 4.4.2 (pp. 304-308) la presencia de la filiación diabólica en las hechiceras celestinescas.

2296. LARA ALBEROLA, Eva, «*Celestina, hechicera, y Maestro Guillermo y Maestre Pasquín, nigromantes, cara a cara. Duelo de titanes mágicos: de la Edad media al Renacimiento*», en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación hispánica de literatura medieval. XIV congreso internacional de la AHLM* (Murcia, del 6 al 10 de septiembre de 2011), eds. A. Martínez Pérez y A. L. Baquero Escudero. Murcia: Universidad, 2012. 561-569.

La idea fundamental de este breve excursus es que la tribu de hechiceras celestinescas, y en particular *Celestina* misma, supera a los nigromantes masculinos en la literatura del siglo xvi. Echa mano a dos nigromantes: Maestro Guillermo en la *Comedia erudita* (de Sepúlveda, 1547) y Maestre Pasquín en la *Comedia cornelia* (Timoneda, 1559) para comparar y contrastar los dos con *Celestina*. Mientras los dos nigromantes viven de la superstición, no creyendo en ella, *Celestina* hace de la superstición un modo de vida y forma parte de quién es. [JTS]

2297. LAWRENCE, Jeremy, «On the Text and Context of *Celestina*», en *Keith Whinnom after Twenty Years: His Work and Its Influence*, ed. Alan Deyermond. PMHRS 53, 2011, 75-94.

Se analiza la posible influencia que hubiera podido tener el libro sobre *LC* que Keith Whinnom estaba escribiendo (y que nunca acabó) a partir de sus presupuestos teóricos (recordados al principio del artículo), de algunas ideas expresadas en las tres contribuciones celestinescas que sí vieron la luz y de material inédito o póstumamente publicado por Deyermond.

2298. MARTÍ CALOCA, Ivette, «Melibea: eje de la *scriptum ligata* de *La Celestina*», *Celestinesca* 36 (2012), 161-178.

Análisis de las imágenes serpentina en la *TCM* con el objetivo de resaltar la importancia de Melibea y elevarla a eje principal y verdadera protagonista de la obra.

2299. MIAJA DE LA PENA, M^a Teresa, «El 'Agora' del mirar y el pensar y su relación con el aguero en *La Celestina*», en *De lo humano a lo divino en la literatura medieval. Santos, ángeles y demonios*, ed. J. S. Paredes Núñez. Granada: Universidad, 2012, 263-274.

Un detenido análisis de los monólogos de *Celestina* con que se abren los actos IV y V y que formarían una unidad en relación al conjuro a Plutón con que termina el acto III. Se estudian, en particular, su estructura, la elección y la ubicación del vocabulario empleado, su valor y sentido, etc.

2300. MIGUEL y CANUTO, Juan Carlos de, «Sobre argumentos y rúbricas en *La Celestina* y el *Decamerón*: entrando en materia», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. Vol. II (Medieval), 271-280.

Un estudio de los materiales paratextuales del *Decamerón* y *LC* con el objetivo de subrayar sus semejanzas, diferencias, posibles modelos, funcionalidad, etc. Se conjetura que el texto del italiano haya dejado huella en la obra maestra española aunque, hasta ahora, los datos a nuestra disposición no ayuden mucho a justificar esta interrelación.

2301. MOLINOS TEJADA, M^a Teresa, «Modelos y precedentes clásicos del conjuro en el acto III de *La Celestina*», *Faventia* 31.1-2 (2009), 179-188.

Trata de la posible influencia de la literatura clásica y medieval en la composición del conjuro a Plutón al final del acto III en *LC*. Tras reflexionar sobre la etimología de «philocaptio», indica en la *Farsalia* de

- Lucano y el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena dos posibles modelos. Señala los elementos en común que el episodio mencionado comparte con cada autor y especula sobre la posibilidad de que la influencia del poeta latino haya sido directa o a través de la mediación del segundo.
2302. MONTERO CARTELLE, Enrique y María Cruz HERRERO INGELMO, «La 'renovación de novias' en *La Celestina* y otros autores», *Celestinesca* 36 (2012), 179-208.

El artículo reúne las diferentes fuentes, tanto medievales como renacentistas, que los autores de *LC* y de la *Lozana andaluza* pudieron seguir en la caracterización de sus respectivas protagonistas como remendadoras de virgos.

2303. O'NEILL, John, «Of Forgeries and French Bibliophiles: A Re-examination of the Printer's Device Found in the Burgos Edition of *Celestina*», en *Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, eds. Pablos Ancos e Ivy A. Corfis. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013, 197-221.

Trata detenidamente de las dos posibles falsificaciones de las que fue objeto la *CCM* burgalesa: la evidente tentativa de disimular, a través de la raspadura de una «i» en el segundo, tercero y cuarto folio del primer cuaderno, la pérdida de la portada; y los problemas relacionados con la marca del impresor que fue considerada por algunos bibliófilos una reproducción (basada o no en un original perdido). El estudio presenta una interesante conclusión: un equipo de expertos de la Morgan Library ha analizado la hoja final. Según ellos, no hay razones para considerar la marca de Fadrique de Basilea como una reproducción impresa o fotográfica moderna. Además, han señalado una posible explicación a la aseveración que hizo Brunet en la quinta edición de su *Manuel*, allí donde dijo que en la última hoja podía verse una filigrana con la fecha de 1795.

2304. ORAZI, Veronica, «Il reimpiego del *planctus* nella letteratura spagnola medievale», *Rassegna iberistica* 92 (2010), 3-17.

Un análisis del *planctus* y de su estructura en tres obras españolas medievales: *Roncesvalles*, *Libro de buen amor* y *LC*.

2305. PAOLINI, Devid, «*Celestina*: Documento bibliográfico (suplemento número 34)», *Celestinesca* 36 (2012), 249-260.

En el último suplemento bibliográfico se han agregado más de 40 entradas que desde 1985 suman ya 2263.

2306. PAOLINI, Devid, «La comedia humanística, *La Celestina* y España», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. Vol. II (Medieval), 281-287.

El trabajo analiza la comedia humanística y su relación con *LC* subrayando la ausencia de esta tradición en la España de la segunda mitad del siglo xv. Este aspecto determinante del entorno cultural de la obra no parece haber preocupado mucho a los estudios que se han ocupado de su génesis.

2307. PAOLINI, Devid, «¿Recentiores (non) deteriores? Sobre la última edición de *La Celestina* de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 88.2 (2012), 443-454.

Artículo-reseña que señala virtudes y defectos de la última edición de *LC* publicada en la colección Biblioteca Clásica de la Real Academia Española.

2308. PARRILLA, Carmen, «Trabajos celestinescos de Don Marcelino en la memoria perenne de su 'Epistolario'», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 88.1 (2012), 73-88.

Se estudian las cartas que Eugenio Krapf envió a Menéndez Pelayo entre 1898 y 1900 con motivo de la preparación de la edición de *LC* de Vigo, 1899 (aunque lleve la fecha de 1899, el trabajo no salió hasta el verano siguiente), y las posibles razones que empujaron al santanderino a elegir, como texto base, el impreso de Valencia, 1514.

2309. PASTRANA-PÉREZ, Pablo, «Purity and Hygiene: Language, Medicine, and Conversion in *Celestina*», en *Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, eds. Pablos Ancos e Ivy A. Corfis. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013, 275-291.

El análisis se concentra en las diversas connotaciones de la palabra «limpio/a» (y su antónimo «sucio/a») y el papel que los conceptos de pureza e higiene desempeñan en el entramado de la obra.

2310. QUIÑONERO, Juan Pedro, *De la inexistencia de España*. Madrid: Tecnos, 2010. 275pp.

En el estudio, publicado por primera vez en 1998, se indagan los motivos históricos y culturales de los conflictos españoles del siglo pasado. Unas pocas páginas (pp. 226-232) están dedicadas al análisis de algunos episodios de *LC*.

2311. ROHLAND DE LANGBEHN, Regula, ed., Pedro Manuel Jiménez de Urrea, «*Penitencia de amor*», *Lemir* 16 (2012) - Ediciones, 1-86.

Una nueva edición de esta obra que forma parte de la así llamada «celestinesca».

2312. ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Novela*. Traducción al árabe de Khalid Raissouni. Tánger: Ed. Litograf, 2003. 142pp.

2313. ROJAS, Fernando de, *La Celestina*. Langenscheidt, 2005. 96pp. Con CD Audio.

Se trata de una versión reducida y muy probablemente simplificada de *LC* para aprender español (nivel B2). El texto, de 96 páginas, está acompañado por un CD Audio.

2314. ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Biblioteca de español accesible – Clásicos de fácil lectura 3, Madrid: Editilia, 2010. 148pp. Ilustrado.

El texto adaptado por Almudena Revilla y M^a Gil-Ortega, muy reducido, va acompañado con notas. Las doce ilustraciones son de Javier Jódar. [JTS]

2315. ROJAS, Fernando de, *Zelestina*. Traducción vasca de la *TCM* por Joxe Antonio Sarasola. Literatura Unibertsala 148, Irún: Alberdania, 2010. 359pp.

Sin bibliografía, notas o ilustraciones. [JTS]

2316. ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, adaptación de Alfredo Reina León. Clásicos Castellanos 5. Barcelona: Editorial Bambú, 2010 (2^a ed. 2011). 384pp. Ilustraciones originales en color por Enrique Lorenzo.

No hay introducción del adaptador pero abundan las notas. Los actos están divididos en escenas y cada una con su título, y hasta los actos se conforman con títulos: Actos I, II y III como “Encuentros y confidencias”, los actos IV a XI como “Nudos”, acto XII es “Oro y Amor”, los actos XIII a XX como “El Placer y La Muerte”, y el acto XXI se titula “Memorias y Lamentos Tristes”. No hay bibliografía, pero las pp. 337 hasta el final son un Cuaderno Documental sobre la época, el mundo, la sociedad y un estudio de la obra: personajes, espacio, tiempo, etc. Una de las mejores ediciones estudiantiles. [JTS]

2317. ROJAS, Fernando de, *La Celestina; Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. María Teresa Otal. Castalia Prima-La Literatura para los Jóvenes. Madrid/Barcelona/Buenos Aires: Castalia, 2011. 326pp. Ilustrado.

El texto de la *TCM* dividido en escenas, algunas de ellas abreviadas. Las ilustraciones son fotos de adaptaciones modernas o grabados de tempranas ediciones. Hay notas, un glosario general, un glosario de refranes, y una bibliografía insustancial. Edición para escolares. [JTS]

2318. ROJAS, Fernando de, *Tragicomedia de Calisto y Melibea, La Celestina*, versión y prólogo de Soledad Puértolas. Odres nuevos, Madrid: Castalia, 2012. 314pp.

Es esta una modernización castellana completa (el texto de la *TCM* y todos los materiales extra-textuales) de la obra original. En la capa una ilustración de Goya. Una prosa que fluye. [JTS]

2319. ROJAS, Fernando de, *La Celestina*. Introducción, adaptación al castellano moderno y propuesta didáctica de Jorge León Gustà. Barcelona: La Galera, 2012. 399pp.

Con notas, una bibliografía mínima no muy útil, y sin ilustraciones. [JTS]

2320. ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. de Jesús Maire Bobes. Madrid (Tres Cantos): AKAL, 2012. 342pp. Ilustrado.

La introducción se centra en el marco socio-histórico (pp. 7-41), con una bibliografía de solo cuatro entradas. El texto de la *TCM*, modernizado, con notas dobles (lexicales; comentarios), un glosario (pp. 299-316), propuestas didácticas acto por acto (pp. 317-334) y textos complementarios. [JTS]

2321. ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. de Jorge León Gustà. Barcelona: La Galera, 2012. 399pp. Sin ilustraciones.

Adaptado al castellano moderno, con notas y propuestas didácticas. La introducción es amplia (pp. 5-100). El texto de la *TCM* está dividido en escenas y la bibliografía contiene solo 16 entradas. [JTS]

2322. ROJAS, Fernando de, *Celestina*, edición de Luis Galván. Col. El Caldero de oro. Madrid: Editex, 2012. 271pp.

Con una introducción útil (pp. 5-30). Es la *TCM* completa en español modernizado con notas léxicas y, al final, una serie de actividades didácticas. [JTS]

2323. ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, adaptada por Almudena Revilla y M^a Gil-Ortega. Col. Biblioteca de español accesible 3. Madrid: Editilia, 2013. 148pp.

Con doce ilustraciones y 161 notas. Una edición diseñada para personas con «dificultades para acceder a la información escrita». [JTS]

2324. ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, edición y notas de Francesc Serra Balaguer (pp. 1-271); introducción de Judith Moris Campos (pp. i-xli); propuestas para el análisis de la obra de José Antonio Pérez Bouza (pp. 273-295). Ilustraciones de Elena Odriozola. Biblioteca de Autores Clásicos 4. Barcelona: Teide, 2013. 295pp.

El texto está dividido en actos y escenas, con las notas en color rojo. Lo curioso es que las «propuestas» son comentarios y preguntas. Las respuestas se publican aparte, en un folleto de 27pp. titulado «*La Celestina. Soluciones*». Los temas de las «propuestas» y las «soluciones» cubren estos apartados: localización, contenido, estructura, componentes teatrales y narrativos, personajes, lengua y retórica, parodia, ironía y humor, y, por fin, valoración y creación. [JTS]

2325. ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, introducción de Stephen Gilman, edición y notas de Dorothy S. Severin. Madrid: Alianza Editorial, 2013. 331pp.

Es solo la 3^a reimpresión de esta edición (la primera es de 1969). Conserva el cuadro cronológico que cubre los años 1474 a 1546. No lleva ilustraciones.

2326. ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, prólogo y presentación de Francesca Ll. Cardona (pp. 3-23). Barcelona: Ed. Brontes, 2013. 223pp.

La bibliografía (pp. 24-26) es de ediciones selectas desde 1499 a nuestros días. No lleva ilustraciones. [JTS]

2327. ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, introducción (pp. 9-45), notas y actividades (pp. 315-333) de José Huerto. Texto en pp. 53-312. Clásicos Almadra 9, Villaviciosa de Odón (Madrid): Almadra, 2013. 338pp.

El frontispicio tiene un grabado (? de Fernando de Rojas. Una bibliografía mínima aparece en las pp. 337-338. Lleva un Cuadro cronológico (pp. 46-50) que va de 1469 hasta 1546. [JTS]

2328. SAGUAR GARCÍA, Amaranta, «Diego de San Pedro en *Celestina*: más allá de *Cárcel de amor*», *Dicenda* 30 (número especial 2012), 127-139.

Lo que aporta es que en los dos últimos actos de *LC*, hay tanta relevancia de los préstamos de la poesía religiosa de San Pedro como de *Cárcel de amor*. El paciente estudio de pasajes de la *TCM* cotejados con pasajes de la *Passión trobada* y *Las Siete Angustias de Nuestra Señora* demuestran que los autores de *LC* conocían bien las varias obras de Diego de San Pedro. [JTS]

2329. SCARBOROUGH, Connie L., «Speaking of *Celestina*: Soliloquy and Monologue in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca* 36 (2012), 209-236.

Detenido estudio de los soliloquios y monólogos presentes a lo largo de la obra con el objetivo de determinar sus diferentes funciones: caracterizar a los personajes y mostrarnos sus estados de ánimo, y fungir de depósitos de memorias que nos dan más información acerca de su pasado.

2330. SCARBOROUGH, Connie L., «The Urban Garden: *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en su *Inscribing the Environment. Ecocritical Approaches to Spanish Medieval Literature*. De Gruyter, 2013, 63-78.

Un análisis ecocrítico del jardín en *LC*, de su función, representación, simbología y posibles modelos (*locus amoenus*, *hortus conclusus* junto con la familiaridad del mismo autor con espacios similares de finales del xv). Examina, en particular, la «huerta» donde ocurrió el primer encuentro de los futuros amantes y, naturalmente, el jardín urbano de la casa de Melibea.

2331. SEVERIN, Dorothy S., «“Hablillas son”: Lethal Gossip in *Celestina*», en *Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, eds. Pablos Ancos e Ivy A. Corfis. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013, 163-173.

Analiza los diferentes chismes de la obra —la mayoría de ellos se revelarán fatales— al mismo tiempo que defiende, una vez más, su punto de vista, esto es, que la vieja alcahueta está relacionada con la brujería.

2332. SIERRA MATUTE, Víctor, «*La Lozana andaluza* y el género picaresco: panorama crítico y algunos matices», *Tonos Digital. Revista electrónica de Estudios Filológicos* 21 (2011), sin pág. [<http://www.um.es/tonos-digital/znum21/secciones/estudios-28-andaluza.htm>]

El autor, tras repasar las posturas de la crítica acerca de la pertenencia o no de la *Lozana andaluza* a la picaresca, concluye que no hay suficientes elementos para asociar la obra con el género mencionado. *LC*

se cita de pasada al recordar la herencia celestinesca de la *Lozana* en las consideraciones de los diferentes estudiosos.

2333. SNOW, Joseph T., «El estudio de *La Celestina* de Menéndez Pelayo (1910) comentado después de un siglo de vida», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 88.1 (2012), 89-124.

Interesante ensayo donde se habla de las primeras contribuciones de Menéndez Pelayo sobre *LC* que posteriormente fueron ampliadas y terminaron dando lugar a su *Orígenes de la novela*. También trata de las reimpressiones de este estudio y de la consideración de la que todavía gozaban sus investigaciones durante la década 1955-1965, cuando aparecieron las primeras grandes monografías de *LC*. Por último, ofrece un balance final sobre lo que hoy en día todavía se considera válido y lo que, por obvias razones (descubrimiento de nuevas ediciones, cambios de perspectivas críticas, etc.), ha sido superado.

2334. SNOW, Joseph T., «*Celestina* Scholarship Since the Appearance of *La originalidad artística de "La Celestina"* (1962-2012): Fifty Years and Counting», en *Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, eds. Pablos Ancos e Ivy A. Corfis. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013, 61-83.

Repasa minuciosamente las importantes aportaciones de María Rosa Lida en su *magnum opus* recordando antes los varios estadios de su gestación/preparación para la imprenta. Señala también la influencia que tuvo en el posterior desarrollo de la crítica celestinesca.

2335. TORREGROSA DÍAZ, José Antonio, «Cita subversiva y problemas textuales en *La Celestina*», en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación hispánica de literatura medieval. XIV congreso internacional de la AHLM* (Murcia, del 6 al 10 de septiembre de 2011), eds. A. Martínez Pérez y A. L. Baquero Escudero. Murcia: Universidad, 2012. 899-908.

El autor expone su teoría de las manipulaciones artísticas de las fuentes celestinescas y analiza tres casos en esta breve exposición. Cree que estas distorsiones, o citas subversivas, se hicieron adrede para persuadir a alguien de una verdad falsa. Los autores lo hacen, en estos casos, en consonancia con su caracterización de *Celestina*. Cita el texto original, las enmiendas de varios editores hasta el siglo xx, pero encuentra -explicando bien el contexto de estas tres citas subversivas- que el texto original está perfectamente justificado. [JTS]

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

CORREO ELECTRÓNICO

Me suscribo a la Revista *Celestinesca*'

Particular

Institucional

OPCIÓN A Contra reembolso (Sólo España)

OPCIÓN B Tarjeta de crédito Tipo (Visa, MasterCard...) _____

Núm. _____ Fecha caducidad __ / __

OPCIÓN C Recibo domiciliado en mi cuenta corriente (Sólo España)

Nº cuenta (20 dígitos) _____

* Precio para suscripciones particulares 18 € y para institucionales 25 €

FIRMA

FECHA

Enviar este boletín cumplimentado a:

Revista *Celestinesca*'
Publicacions Universitat de València
C/ Arts Gràfiques, 13
46010 Valencia (España)

Para números anteriores al 27 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