

## EL GÉNERO EPISTOLAR Y “LOS CONSEJOS DE CELESTINA” EN UN PLIEGO SUELTO DEL SIGLO XVI<sup>1</sup>

NANCY GARCÍA MONDELO  
Universidad Nacional de Educación a Distancia

El género epistolar en España, a pesar de su procedencia culta y de su condición de «nuevo género,»<sup>2</sup> tiene una presencia muy significativa en el contexto de la literatura de cordel del siglo XVI,<sup>3</sup> no sólo en su aspecto pragmático o informativo (cartas de relación)<sup>4</sup> sino también en su aspecto lúdico o literario. En los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI encontramos al menos trece cartas en verso de temas muy diversos, desde cartas amorosas de tradición clásica y cancioneril, cartas de cautivos, de batalla, de entrada, cartas sobre fenómenos naturales, incluso una epístola de contenido mariano, hasta cartas de consejos o cartas burlescas.<sup>5</sup> Entre estas últimas se encuentra una carta en que Celestina da una serie de consejos a una pupila suya en los mismos términos que este personaje lo hace en la *Celestina* y sus continuaciones; su título es *Carta de Celestina* y aparece como una parte más del *Testamento de Celestina*, obra incluida en un pliego suelto de 1597, atribuido a Cristóbal Bravo, que se conserva en la Biblioteca del Estado de Baviera de Munich.<sup>6</sup>

El pliego, según consta en su encabezamiento, contiene el *Testamento de la Zorra*, el *Testamento de Celestina*, con su *Inventario y Codicillo*, y al final de éste aparece la *Carta de Celestina*, que transcribimos a continuación según estos criterios:

- Se normaliza la separación de las palabras.
- Se regulariza el uso de mayúsculas y minúsculas y los signos de puntuación con criterios actuales.
- Se añade el acento ortográfico según las normas vigentes.
- Se regulariza el uso de **u** vocálico frente a **v** con valor consonántico.
- Se utilizan los corchetes para las adiciones.
- Se señalan las variantes léxicas que presenta respecto a una de sus versiones, la del *Cancionero de Pedro de Rojas*,<sup>7</sup> que denominamos como R.

[h.14.r1] Carta de Celestina

Celestina que Dios aya,

en su vejez fue tutora  
 de Silva [*sic*], cierta señora,  
 y como patrona y aya,  
 amiga y procuradora. 5  
 Pidiendo tinta y papel  
 y llamando a un escrivano  
 por un término ufano,  
 escribió esta carta en él  
 firmándola de su mano: 10

-Muchos días, Silvia mía,  
 te he rogado que me creas,  
 pues si de balde te empleas  
 passará tu lozanía  
 sin que medrada te veas. 15  
 Y pues es hecho romano<sup>8</sup>  
 engañar a una muger,  
 si por ninguno has de hazer,  
 sus dineros en tus manos,  
 [h.14.v1]  
 Silvia, primero has de ver. 20  
 La muger que de prestado  
 no toca en aprovecharse  
 ni tiene pan ni vasquiñas,  
 antes, con celos y riñas  
 va cada día a empeñarse. 25  
 La mejor suerte es sacar  
 y ansí medrará tu pelo,<sup>9</sup>  
 has que ravies por amar  
 como es possible estar  
 lleno de árboles el cielo. 30

Al que por ti suspirare  
 o de veras o burlando,  
 no le andes alagando  
 hasta que el daño repare  
 lágrimas de oro llorando. 35  
 Y si mudare de treta,  
 levántate hasta el cielo,  
 aunque por mostrar buen celo,  
 monte de oro te prometa  
 y estrellado todo el cielo. 40

Di que mueres por serville,

si halla muchas, que haga calles,  
 y en no haviendo qué pedille  
 le pongas sin más oýlle  
 [pr]esto y dispuesto en la calle. 45

Y si acaso forma quexas  
 de tu tivieza y querer  
 y no acude al menester,  
 no importa una carta vieja  
 que te dexede de querer.

50

*Fin*<sup>10</sup>

El interés de esta carta creemos que reside en sus características editoriales y literarias, ya que se aprovecha la literatura celestinesca para engarzar de forma verosímil dos obras distintas en una sola, al mismo tiempo que se utiliza el contexto burlesco del *Testamento* y el género epistolar para construir una burla del personaje celestinesco, tras la que se esconde una parodia de determinados escritos de la época.

Dado que un escrito epistolar puede funcionar de forma aislada, inserta o engarzada en otro texto, nuestros objetivos serán, en primer lugar, analizar la *Carta* como parte integrante del *Testamento*, proponiendo los motivos de su vinculación y, en segundo lugar, considerar el texto de forma independiente, para tratar de ver su intertextualidad temática con el ciclo celestinesco y también su intertextualidad formal con otros escritos pertenecientes al ámbito de la literatura didáctica y de los manuales de urbanidad y educación.

Del *Testamento de Celestina* (en adelante *Testamento*) conocemos, al menos, seis versiones manuscritas,<sup>11</sup> pero ninguna de ellas contiene al final la *Carta de Celestina* (en adelante *Carta*) tal como aparece inserta en este pliego de Munich. Todas estas versiones presentan variantes de vocabulario, adiciones y supresiones de texto, y además sus versos finales son todos diferentes, con la particularidad de que solamente el de Munich, es decir, el pliego impreso, tiene un final *in medias res* -cuando Celestina aún está agonizando-, lo que permite la inserción temática y estructural de la *Carta*.<sup>12</sup>

La *Carta*, que nosotros sepamos, tiene otras dos versiones manuscritas fuera del contexto del *Testamento*,<sup>13</sup> una de ellas de fecha anterior (1582) a la del pliego suelto, la del *Cancionero de Pedro de Rojas*, en cuyo manuscrito la *Carta* aparece situada unos folios antes que una de las versiones del *Testamento*.<sup>14</sup> Por esta razón y puesto que no tenemos constancia de ningún otro manuscrito o pliego suelto en los que estas composiciones aparezcan juntas, hemos de suponer que ambas obras son dos piezas diferentes. Por otra parte, el hecho de que este texto no pertenezca en concreto a ninguna de las obras celestinescas y que los personajes y narradores sean distintos en una y otra obra apoyan también la hipótesis de que la *Carta* es una composición ajena al *Testamento*,<sup>15</sup> añadida posteriormente, quizá con la intención de

cubrir el espacio libre que quedaba al final de un pliego de cordel, después de la edición de una obra u obras, que los editores gustaban de rellenar para rentabilizar al máximo la tirada del pliego. Se trataría, pues, de una pieza de remate de pliego o composición de 'relleno', vinculada temáticamente a la obra que le precede y elegida por el impresor en razón de los condicionamientos materiales de los pliegos de cordel y del gusto del público.<sup>16</sup>

Esta selección literaria que hace el impresor siguiendo un criterio de unidad temática, de género o de cualquier otro tipo es lo que Víctor Infantes denomina 'género editorial'<sup>17</sup> y puede ser el caso de la *Carta de Celestina*, cuya fecha, 1597, certifica la familiaridad de editores y público con un género -el epistolar- que se venía editando en pliegos sueltos desde comienzos del siglo XVI y con un tema y un personaje literario de una obra de éxito ya secular, *Celestina*, que contaba, además, con versiones anteriores y textos afines. De esta manera, se aprovechan dos composiciones diferentes, una versión del *Testamento de Celestina* con un final trunco y una versión de la *Carta* -quizá reelaboradas por los editores- para reunirlos de forma verosímil en una sola obra, teniendo en cuenta ciertas modas literarias de la época -los testamentos literarios, el género epistolar y la literatura didáctica-, así como el horizonte de expectativas del receptor, que tomaría a risa estos consejos puestos en boca de un personaje inmoral como el de Celestina. Así, si aceptamos la importancia de los editores en la selección de textos y en la composición de los pliegos, podríamos decir que la forma en que se imprime la *Carta de Celestina* se convierte en un ejercicio de poética editorial que vendría determinada por la contemporaneidad de editores y público con ciertos códigos literarios.

El *Testamento* cuenta con antecedentes dentro del ciclo celestinesco, pues ya en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselía* de Sancho de Muñón, de 1542, se alude a un testamento dejado por Celestina a Elicia. Pero es la *Tragedia Políciana* de Sebastián Fernández, en 1547, la primera obra celestinesca que ofrece al personaje de la alcahueta Claudina la oportunidad de dejar su testamento, aunque sea oralmente, a Celestina, que, por la premura de la situación, Claudina no puede acabar, lamentándose por ello:

Muchas cosas se me offrescen a la fantasía para dezierte [*sic*], pero ya mi turbada lengua no me da lugar. (Hija Parmenica, ven acá, abráçame!)<sup>18</sup>

Es posible que este testamento de Claudina haya servido como inspiración literaria al *Testamento de Celestina*, e incluso que la *Carta* responda a esta sugerencia de la *Tragedia Políciana*, en la que Claudina muere sin decir todo lo que ella hubiese querido. Hay que recordar, sin embargo, que el *testamento* como forma literaria tiene una tradición muy antigua y que fue muy utilizado, junto con otros subgéneros, como el *disparate*, en la poesía jocosa del siglo XVI,<sup>19</sup> cuyo fundamento es el testamento serio aplicado a animales o personajes cómicos y picarescos, que donan sus partes del cuerpo o sus bienes materiales, generalmente inservibles o inexistentes,

siguiendo siempre un mismo esquema retórico. En todo caso, lo que sí parece novedoso en este tipo de testamentos burlescos es la inserción de consejos a un familiar como pautas de comportamiento social o humano por parte del testador, consejos que sí podemos encontrar en los testamentos literarios de naturaleza seria, como los de los reyes o personajes de la nobleza, pero en fechas posteriores a la edición de este pliego, por lo que resulta difícil atribuir esta vinculación a una tradición literaria ya establecida. Esta ausencia de una práctica literaria de cartas insertas al final de este tipo de documentos, tanto en los testamentos serios como en los jocosos, ratifica también la idea que apuntábamos anteriormente sobre la *Carta* como texto ajeno al *Testamento*, unido a éste por motivos de poética editorial, por la que el impresor escoge y dispone un material literario ya existente, siguiendo unos criterios de verosimilitud y decoro literarios. De esta forma, en el *Testamento*, Celestina reparte sus bienes materiales, a través de los cuales se nos da cuenta de su oficio, mientras que en la *Carta* deja su herencia espiritual, es decir, su legado filosófico y su experiencia profesional como alcahueta, que transmite a modo de consejos a su pupila Silvia, cuya función es la de finalizar y completar el *Testamento*.

El género epistolar, sobre todo en su modalidad de carta amorosa, se manifiesta de forma notable en el ciclo celestinesco, pues ya desde la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, en 1534, encontramos cartas escritas por un personaje inferior, que evidencia el desgaste literario del género<sup>20</sup> y prueba de ello son las cartas amorosas escritas por rufianes a su *marca*<sup>21</sup> en poesías y romances germanescos que se editan en los pliegos sueltos del siglo XVI. Sin embargo, en ninguna de las obras del ciclo aparece el personaje de Celestina escribiendo una carta, ni vinculada a su testamento ni a ningún otro tipo de acción, quizá porque una de las habilidades más importantes de este personaje es precisamente su capacidad oratoria y de persuasión en presencia de su receptor y porque también su muerte sobreviene siempre de forma accidentada y brutal, sin el tiempo mínimo que se requiere para escribir una carta de esta naturaleza. La *Carta*, por lo tanto, presenta una novedad importante respecto al personaje celestinesco, que trataremos de analizar acercándonos a ella de modo textual; intertextual y contextualmente.

El *Testamento* de Munich aparece, como hemos visto, con un final inconcluso, en el que Celestina, agonizante, pide al escribano Santos 'dos tragos de vino,' pues ya le va 'faltando el espíritu de vino.'<sup>22</sup> Con estas palabras queda el *Testamento* suspendido, preparando el espacio narrativo para que a continuación pueda insertarse la *Carta de Celestina*, que contiene las últimas palabras del personaje, cumpliendo la función de cerrar y completar el *Testamento*. Pero la *Carta* aporta su propio marco narrativo, en el que el narrador recuerda a una Celestina ya desaparecida a través de una fórmula utilizada en ocasiones por este personaje en las obras celestinescas ('Celestina, que Dios aya'),<sup>23</sup> sitúa al personaje, aludiendo a su profesión de alcahueta ejercida en su vejez,<sup>24</sup> al tiempo que introduce a su receptora, Silvia, con la que la emisora, Celestina, guarda un vínculo profesional y afectivo ('en su vejez fue tutora / de Silvia, cierta señora, / y como patrona y aya, / amiga y procuradora'), para

retrotraerse posteriormente al momento en que Celestina escribe la carta ('Pidiendo tinta y papel [...] / escribió esta carta en él'). Acto seguido comienza el escrito epistolar propiamente dicho, en el que encontramos una serie de temas, todos ellos recurrentes en *Celestina* y en sus continuaciones. Su emisora, Celestina, aconseja a su receptora Silvia sobre lo efímero de la belleza y la juventud (vv. 13-14),<sup>25</sup> sobre la desconfianza en el hombre y en sus sentimientos (vv. 16-17),<sup>26</sup> sobre la exclusión de cualquier relación amorosa que no tenga como contrapartida algún bien material (vv.18-20),<sup>27</sup> sobre la búsqueda del beneficio y de la autonomía económica (vv. 21-25),<sup>28</sup> y por último le ofrece consejos concretos sobre cómo debe comportarse con los hombres en determinadas situaciones, simulando el enfado o la sumisión, o deshaciéndose de ellos una vez que han sido desposeídos de sus bienes y ya no tengan más que aportar.<sup>29</sup>

Estas artes o estrategias amorosas que han de observar las mujeres en la explotación masculina se remontan a la tradición literaria occidental de la comedia latina, en España a la Trotaconventos y en Oriente a la literatura erótica,<sup>30</sup> y aparecen de forma recurrente tanto en la obra primitiva como en sus continuaciones, hasta el punto de que, en la *Segunda Celestina*, la alcahueta, resucitada por Silva, se ve a sí misma como devuelta al mundo para cumplir su misión como consejera e incluso ironiza sobre este papel que le ha tocado cumplir.<sup>31</sup> Existen, sin embargo, ciertas matizaciones respecto a estos consejos, ya que, por ejemplo, en la *Tragedia Policiana* es la propia madre, Claudina, la que aconseja y vende a su hija Parmenia a dos rufianes que ejercen como *padres* de la prostitución clandestina,<sup>32</sup> mientras que en la *Carta* se respeta uno de los rasgos más acusados de Celestina: su independencia y su rechazo a que sus muchachas dependan de los rufianes, pues merman considerablemente la posibilidad de ganancia de sus protegidas y de ella misma.

Vemos, pues, que la *Carta* no se corresponde con ningún fragmento en concreto de ninguna de las obras del ciclo, sino que es una nueva creación poética, que recrea de forma extractada parte del magisterio de Celestina ejercido en las obras celestinescas, pero que se mantiene fiel al espíritu de algunas de sus fuentes en prosa, no sólo en el nombre del personaje sino también en la caracterización que se hace de él, cuya faceta como consejera es, exceptuando la *Comedia Florinea* y la *Comedia Selvagia*,<sup>33</sup> uno de los aspectos más desarrollados y más constantes en las continuaciones de *Celestina*. Sin embargo, la introducción de un personaje distinto al de las obras del ciclo, el de su receptora Silvia, evita su identificación plena con aquéllas, de modo que se realiza una abstracción del personaje de la alcahueta y de su filosofía, tomando el personaje literario como pretexto para extraer de él sus características y elevarlas a categoría común de cualquier alcahueta, fluctuando entre la generalización y el respeto a la tradición celestinesca. La receptora de Celestina, Silvia, no es ninguna de las muchachas protagonistas de las obras celestinescas<sup>34</sup> y su denominación de *señora*, aparte de subrayar el carácter burlesco de la composición, refleja también el espíritu de la tradición celestinesca, en la que estas jóvenes meretrices no pertenecían a ninguna mancebía, es decir, no ejercían la prostitución 'oficial' o consentida por las

autoridades, sino que eran las llamadas ‘mujeres enamoradas,’ que vivían de su cuerpo, pero que no constituían el último peldaño en la escala profesional e incluso podían gozar de más libertad que las mujeres de las mancebías o ‘cantoneras’.<sup>35</sup>

Si, desde el punto de vista del contenido, la *Carta* se manifiesta como una muestra más de la literatura celestinesca, desde el punto de vista formal presenta otro tipo de implicaciones que tienen que ver con la literatura didáctica y con el contexto literario y social de los manuales de urbanidad y educación,<sup>36</sup> ya que su formulación retórica responde al esquema básico de la carta instrucción: exposición breve, sin adornos retóricos ni referencias de *auctoritates*, mención de los lazos que unen a los correspondientes, propósito de la carta, que procura el bienestar del receptor, y tono impositivo del texto. De esta forma, la *Carta* comienza directamente con un exordio, en el que se expresa la relación afectiva entre emisora y destinataria por medio de una apelación y de una alusión al pasado de ambas, que funciona como *captatio* o llamada de atención a la receptora y que introduce el propósito del escrito, contenido en un enunciado de tipo paremiológico, por el que Celestina intenta atraer a su pupila a la reflexión sobre su futuro y su progreso económico (‘Muchos días, Silvia mía, / te he rogado que me creas / pues si de balde te empleas / pasará tu lozanía / sin que medrada te veas’).

La *narratio* se abre con una sentencia general (‘Y pues es hecho romano / engañar a una muger’), que encierra un pensamiento compensatorio de la tradición misógina y constituye el fundamento de los consejos que se desarrollarán posteriormente, ejemplificados también por enunciados de tipo refranescos (‘La mujer que de prestado / no toca en aprovecharse, / ni tiene pan ni vasquiñas, / antes, con celos y riñas / va cada día a empeñarse’). Esta parte de la carta es la que sustenta los recursos epistolares que afectan directamente a la receptora, consistentes en la deixis pronominal y verbal, principalmente por la utilización de imperativos simples o perifrásticos, que le confiere un tono impositivo al escrito. La argumentación se dispone de forma continua, sin interferencias digresivas, en enunciados completos, que se corresponden con las distintas situaciones en las que se puede ver la receptora y que ocupan cada uno de ellos una estrofa, aunque sin enumeración explícita. Su estructura gramatical es siempre la misma, oración condicional + imperativo, por la que Celestina va explicando a su receptora una serie de estrategias amorosas sobre cómo debe fingir la sumisión o el enfado para atraer al amante o para disuadirlo, exhortándola a sacar el mayor partido posible a su relación con los hombres.

Hay que notar, sin embargo, la ausencia total de los deícticos adverbiales, tan característicos del escrito epistolar, por los que se representa el eje espacio-temporal, que marcan la distancia entre los correspondientes,<sup>37</sup> así como la mínima presencia del emisor, pues, salvo en el comienzo de la carta, no existe ninguna marca deíctica que haga referencia a su persona. Podemos decir, incluso, que si obviamos el título y el marco narrativo del escrito, en el que se nos indica expresamente que es una carta, no encontramos ninguna marca de epistolaridad inscrita en el texto, ni siquiera la

despedida y la firma, de modo que se acerca en gran manera a un texto dialógico, ya sea en su representación oral o escrita. Este dialogismo, por otra parte, resultaba muy adecuado al modo de difusión de los pliegos de cordel, porque, además de estar más cercano a la literatura de cancionero, a la que el público estaba más acostumbrado, facilitaba su oralización y recitación.

No creemos que esta parquedad en los recursos epistolares que manifiesta la *Carta* se deba a su difusión en un pliego suelto, porque, en el resto de las cartas en verso en los pliegos de cordel del siglo XVI que hemos estudiado, dichos recursos, tales como el secreto epistolar, el de la prisa, el de la *occupatio*, o el de la situación de escritura, son utilizados con frecuencia.<sup>38</sup> Por el contrario, la *Carta*, aparte de ser verosímil con su contexto—un testamento y la última voluntad del testador—explicar esta ausencia de recursos por la urgencia de la situación y la falta de tiempo para la reflexión, manifiesta una serie de rasgos propios de la carta exhortativa, en la que el vínculo de los correspondientes es de naturaleza discipular y afectiva, donde un emisor, por la autoridad que le confiere su experiencia, toma la iniciativa en la responsabilidad epistolar y aconseja a un receptor joven sobre temas muy concretos, es decir, está en la línea de lo que llamamos ‘carta instrucción’, donde convergen las cartas de tradición literaria con las de origen práctico-social [Baranda, “Los nobles,” [n36] 222-223]. Éstas últimas tienden a ser menos generosas en los recursos epistolares que las literarias, aunque a medida que avanza el siglo encontramos ya los mismos tópicos tanto en las ficticias como en las reales, si es que cabe alguna distinción entre ellas.

En un principio esta práctica epistolar de la carta instrucción era frecuente en determinados grupos sociales, práctica que traspasó el ámbito real y el de la nobleza, para literaturizarse y extender además su difusión a otros estamentos. Todo ello contribuyó al desarrollo de una literatura de civilidad, que proponía modelos de comportamiento social y humano, en los que el género epistolar se presentaba como molde apropiado para este tipo de literatura.<sup>39</sup> Por otro lado, en la enseñanza de las primeras letras se introdujeron, a modo de lecturas, una serie de fragmentos de obras de carácter moral y literario, para evitar la simple memorización,<sup>40</sup> que contribuyeron también al desarrollo de la literatura didáctica y a la formación del gusto de los lectores por este tipo de obras, de cuya demanda y éxito ofrecen numerosas muestras los pliegos de cordel, hasta el punto de que algunos autores identifican literatura de cordel con literatura infantil.<sup>41</sup>

Una prueba de esta difusión de la literatura didáctica y también de la carta como género literario en la literatura de cordel son algunas de las obras que encontramos en los pliegos sueltos, como *Los castigos de Catón*, cartas de amor, que constituían verdaderos tratados de comportamiento amoroso, como el de *Cartas y coplas para requerir nuevos amores*, cartas en verso de contenido espiritual o religioso, pequeños tratados sobre urbanidad, instrucciones sobre el matrimonio, sobre cómo los padres deben educar a los hijos o sobre las normas que deben seguir las jóvenes recién casadas, como el *Documento e instrucción provechosa para las doncellas*.<sup>42</sup> Este último



constituye la otra cara de la moneda de la *Carta de Celestina*, puesto que en él se exhorta a una joven recién casada a la observancia de ciertas reglas en pro de la conservación de su honor y por lo tanto del de su marido. Contrastando ambas obras -*Carta* y *Documento*- se aprecia el mismo tipo de estructura y sintaxis: apelación a la receptora en lugar de la salutación clásica, comienzo de las exhortaciones de forma enumerativa, ausente en la *Carta*; le siguen los consejos propiamente dichos en modo futuro, intercalados con comparaciones y ejemplificaciones. Precisamente, toda esta literatura didáctica destinada a los jóvenes y a las doncellas casaderas o mujeres recién casadas suele incluir alusiones a la alcahueta o 'cobertera' y sus modos de actuar, previniéndolas contra los peligros que supone el tener contactos con ella. Por esta razón no resultaría extraño que en el contexto de una sociedad poco permisiva y represora con todo tipo de cuestiones que tuvieran que ver con la honestidad femenina, al menos en teoría, porque en la práctica las cosas resultaban ser de otro modo,<sup>43</sup> se editase en un contexto literario de tanto alcance de difusión una obra de esta naturaleza, en la que una alcahueta aconseja precisamente todo lo contrario a las buenas costumbres, susceptible, incluso, de ser leída por niños y jóvenes.<sup>44</sup>

Pero si se compara la *Carta* con la versión del *Cancionero de Pedro de Rojas*, aunque el contenido es el mismo, se advierte mucha más sutileza en el plano léxico, porque no se habla, por ejemplo, de *rapiña*, de *caça*, de *amartelarse*, de *empreñarse*, de *pelalle*, es decir, se omiten vocablos groseros, habituales en un personaje de este tipo, que atenúan la fuerza expresiva del personaje de la alcahueta. Cabe preguntarse si esta sutileza responde a la intención de mantener el espíritu celestinesco primitivo, a los distintos medios en que se difunden una y otra obra, o bien a otro tipo de intenciones: la del autor de la *Carta*, al escoger la forma epistolar para sintetizar en ella el legado celestinesco y no cualquier otra forma discursiva, o la del editor, al configurar el pliego de tal manera que la pieza se relacione muy directamente con la literatura de consejos.

Estas respuestas debemos buscarlas en el texto, en su medio de difusión y en su contexto social y literario.<sup>45</sup> En primer lugar, recordemos que la *Carta* cuenta al menos con dos versiones manuscritas, aisladas del contexto del *Testamento*, lo cual apoya la hipótesis de que en efecto son dos composiciones diferentes y de que existe una voluntad editorial de reunir ambos textos. En segundo lugar, debemos tener en cuenta el medio en que se edita la *Carta*, el pliego suelto, la configuración heterogénea de sus lectores y sus formas de lectura,<sup>46</sup> que permiten varios niveles de interpretación, así como los intereses comerciales de los impresores y editores, que buscaban sobre todo asegurarse el éxito de la edición, dirigiéndose al mayor número posible de lectores, tratando al mismo tiempo de salvar las objeciones de la censura, por lo que probablemente tendrían que suavizar los textos. En tercer lugar, en este contexto social, en el que se privilegiaban tanto los modos de comportamiento social y humano, hubo un gran auge de los manuales de civilidad y de la literatura didáctica, muy conocidos por los lectores, pero también de forma simultánea, en estos años en que se publica la *Carta de Celestina*, existe preocupación, curiosidad e interés por el mundo

de la delincuencia, desarrollándose a finales del siglo XVI y comienzos de XVII una modalidad de correspondencia epistolar entre personajes rufianescos.<sup>47</sup>

Por último, hemos de recordar que *Celestina* y sus continuaciones están ya en decadencia y que la literatura celestinesca de estos años y de comienzos del XVII camina hacia la alegorización, con fines moralizadores, pero veladamente críticos.<sup>48</sup> De este modo, la *Carta* podría responder a una réplica del espíritu celestinesco, es decir, a un aviso contra las argucias del personaje de la alcahueta, constituyendo una muestra más de la literatura celestinesca, o a una burla de un personaje literario ya en decadencia. Pero también podría existir una intencionalidad editorial y autorial de burla de un determinado tipo de literatura que, por su gran popularización, deviene consecuentemente en la parodia, y por tanto en una sátira de unos comportamientos sociales y humanos, o bien de aquellos moralistas que daban normas de conducta cristiana a los jóvenes.

Dado que un escrito, para resultar paródico, ha de implicar una desviación de sentido respecto de su hipotexto, la *Carta* constituye una burla del personaje de Celestina, porque la obra aparece en el contexto jocoso del *Testamento*, pero no creemos que encierre una significación paródica de dicho personaje, ya que no cambian ni sus temas ni la caracterización del mismo, pues solamente se sustituye su estilo de expresión por otro nuevo, el epistolar, que ratifica su carácter burlesco.<sup>49</sup> Por el contrario, creemos que, con el pretexto del *Testamento*, se aprovecha esta tradición literaria de *Celestina* y también la moda de la literatura didáctica, en especial la carta instrucción y la circulación en la época de obras como *Documento e instrucción provechosa para las doncellas*, así como la automatización y consecuente desgaste del género epistolar, para esconder bajo esta burla una parodia de este tipo de escritos educativos contemporáneos a la *Carta*, por la que se manifiesta y se induce a la reflexión sobre una situación hipócrita, en la que por un lado se daban normas de conducta, pero, por otro, existían una serie de personajes marginales, como las alcahuetas y sus pupilas, con los que se relacionaban todos los estamentos sociales.

Desde este punto de vista no podía existir mejor género que el epistolar - género de origen culto, en el que personajes ilustres como Pulgar, Guevara, Francisco Ortiz o Juan de Ávila aconsejan a sus familiares y discípulos-, para verter en él la filosofía y la experiencia que un personaje amoral, como el de Celestina, ha acumulado a lo largo de los años y que, ahora, desde la 'atalaya' de su vida, quiere legar a aquéllas que le han de seguir en el oficio. Por otro lado, el contexto del *Testamento* y su antigua tradición literaria ofrecía un marco ideal para la burla de los testamentos literarios serios, que, en ocasiones, finalizaban con los consejos del testador o con reflexiones trascendentes sobre la muerte. Lógicamente, una vez reconocidos todos estos códigos literarios, provocarían la risa en el lector o bien la reflexión para aquéllos que indagasen más allá del humor.

En definitiva, la *Carta de Celestina*, desde el punto de vista actual, resulta un

auténtico homenaje a este personaje, que, dotado de una gran capacidad de persuasión y considerada como maestra por ella misma y por todos los personajes que la rodearon, nunca pudo en su momento expresarse a través de una carta ni dejar por escrito el fundamento de su filosofía: su materialismo, pero también su sentido de la independencia y de la dignidad en el oficio, cuestión que hoy nos llevaría al tan debatido tema del feminismo o antifeminismo de Celestina.<sup>50</sup>

\* \* \*

### Notas

<sup>1</sup> Me gustaría agradecer a la profesora Nieves Baranda la oportunidad, atención, sugerencias y ayuda prestadas para la realización de este trabajo.

<sup>2</sup> El nacimiento del género epistolar en España está íntimamente asociado a un grupo de lectores y escritores cultos no profesionales que, conscientes de la potencial ficcionalidad que posee la carta, acuden a la Antigüedad clásica (Cicerón, Plinio, Séneca) y toman aquellos recursos y motivos epistolares, que aplican a un *ars dictaminis* medieval de carácter administrativo y escolar, es decir, excesivamente formal y práctico, transformando dicha práctica epistolar en un vehículo de expresión al servicio de unas nuevas necesidades intelectuales y lúdicas, relacionadas con su nueva visión del mundo y con su nuevo concepto de la literatura, lejos ya del exclusivo utilitarismo medieval. Sobre el tema, ver G. Constable, *Letters and Letters collections* (Turnhout: Brépols, 1976); J. N. H. Lawrence, "Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español," en *Literatura en la época del Emperador. Academia Literaria Renacentista (V-VII)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988), pp. 81-99; D. Ynduráin, "Las cartas en prosa," en la misma *Literatura en la época del emperador*, pp. 53-80.

<sup>3</sup> Sobre la literatura de cordel, ver: A. Rodríguez-Moñino, ed., *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia, 1970); M. C. García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco* (Madrid: Taurus, 1973); G. Di Stefano, "Series valencianas del Romancero Nuevo y pliegos de cordel: una hipótesis," en M. C. García de Enterría, ed., *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974), pp. 15-23; P. M. Cátedra y V. Infantes, eds., *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (Siglo XVI)* (Valencia: Albatros, 1983); V. Infantes, "Balance bibliográfico y perspectivas críticas de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI," en K. y R. Reichenberger, eds., *Varia bibliográfica. Homenaje a José Simón Díaz* (Kasel: Reichenberger, 1988), pp. 375-385; idem, "Los pliegos sueltos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)," en *En el Siglo de Oro. Estudios y textos de literatura áurea* (Potomac [USA]: Scripta Humanística, 1992), pp. 47-58; idem, "La prosa de ficción renacentista: Entre los géneros literarios y el género editorial," en *En el Siglo de Oro*, pp. 59-66; idem, "La poesía de cordel," *Anthropos*, 166-167 (1995): 43-46. Para una bibliografía completa remitimos a A. L.-F. Askins, y V. Infantes, eds., *Antonio Rodríguez-Moñino. Nuevo Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia, 1997).

<sup>4</sup> Estas cartas, llamadas así porque en su origen eran cartas destinadas casi siempre al rey, en las que se adjuntaba una relación de los hechos acaecidos, generalmente hechos

de guerra, tenían en un principio un fin exclusivamente informativo, pero con el tiempo, llegaron a publicarse con fines propagandísticos. Ver M. I. Hernández González, *El taller historiográfico: 'Cartas de Relación' de la Conquista de Orán (1509) y textos afines* (Londres: Queen Mary & Westfield College, 1997), p. 15, y además P. M. Cátedra, "En los orígenes de las *Epístolas de Relación*," en *Relaciones de Sucesos (1500-1750). Actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 1995)* (Alcalá de Henares: Publications de la Sorbonne/ Universidad de Alcalá, 1996), pp. 33-64.

<sup>5</sup> Askins & Infantes, *Nuevo Diccionario*.

<sup>6</sup> *Aquí se contienen dos testamentos muy gratiosos El vno es de la Zorra, y el otro de Celestina, de Duarte, juntamente el Codicillo, y el Inuentario, Impresso en Barcelona en casa Valentin Vilomar. Año 1597.* (Askins & Infantes, *Nuevo Diccionario*, n1 66). Aportamos las referencias dadas por Askins e Infantes: una edición facsímil, la que nosotros trabajamos, en M. C. García de Enterría, ed., *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Baviera de Munich* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974), n1 33; una edición en B. Periñán, *Poeta Ludens. Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII* (Pisa: Giardini, 1979), pp. 154-159; una referencia bibliográfica en A. Millares Carlo, "Introducción al estudio de la Historia y Bibliografía de la imprenta en Barcelona en el siglo XVI. Los impresores del período renacentista," *Boletín Millares Carlo* 2 (1981): 11-119; y la bibliografía sobre Cristóbal Bravo: A. Rodríguez Moñino, "Cristóbal Bravo, poeta ciego del siglo dieciséis," en *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro* (Barcelona: Ariel, 1976), pp. 255-283; P. M. Cátedra y V. Infantes, en *Los pliegos sueltos*, n1 13, y además M. C. García de Enterría, ed., *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Gotinga* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974), p. 20. A este pliego aluden también A. Rodríguez-Moñino, *Las series valencianas del Romancero Nuevo y los cancionerillos de Munich (1509-1602)* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1963), donde además aparece otra edición en p. 314.

<sup>7</sup> J. Labrador, R. A. DiFranco, y M. T. Cacho, eds., *CANCIONERO DE PEDRO DE ROJAS*, (Cleveland: Cleveland State University, 1988), n1 136.

<sup>8</sup> '... vulgarmente significa un género de peso ingenioso, que por ser tan común no le describo' (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua castellana o española* [Barcelona: Alta Fulla, 1998], p. 913)

<sup>9</sup> '... dízese también de los negocios' (Covarrubias, *Tesoro*, p. 859).

<sup>10</sup> 6 tomando R // 7 al escriuano R // 8 el término profano R // 11 Muchas vezes R // 13 em bano R // 18 alguno R // 19 tu mano R // 21 rraña R // 22 caça y saue R // 23 quando da en amartelarse R // 24 todo es çelo, todo es rriña R // 25 y a cada paso empreñarse R // 26 azar R // 27 medrar en un pelo R // 28 la que tubiere martello R // 29 no es más pusible que estar R // 37 muéstratele hecha yelo R // 38 aunque por cubrir su anzuelo R // 39 montes R // 40 suelo R // 41 No es todo oro lo amarillo R // 42 digo, que al de mejor talle R // 43 en no haujendo que pelalle R // 44 pongás... oýllo R // 45 de paticas R // 49 no se te dé dos arbejas R.

<sup>11</sup> Las seis son: (1) la de la Biblioteca Nacional de Nápoles (Ms. V-A-16), ed. R. Foulché Delbosc, "Romancero de la Biblioteca Brancacciana," *Revue Hispanique* 65 (1925): 345-396, n1 50; (2) la de la Biblioteca de la Accademia Lincei de Roma (Biblioteca de Roma, Cors. N1 970, Coll. 44-A-21), ed. G. Caravaggi, "Apostilla al "Testamento de Celestina", *Revista de Literatura* 86 (1981): 143; (3) la de unas actas notariales vascas de 1619, de las que dio noticia J. M. Satrústegui en 1959, "La Celestina en la literatura popular vasca," *Revista de Literatura* 16 (1959): 146-158, a cuyo artículo alude A. Rodríguez-

Moñino (*Series valencianas*, pp. 29-30), para refutar el origen vasco que Satrústegui atribuye al *Testamento de Celestina*, pues éste aparece ya en el siglo XVI; (4-5) otras dos del *Cancionero de Pedro de Rojas* (Ms. 3924 de la Biblioteca Nacional de Madrid), editadas en 1988 por Labrador, DiFranco y Cacho, *Cancionero*, n1 23 (del que sólo aparecen las dos primeras estrofas) y n1 139, cuyo 'Codizillo' tiene el n1 140; y finalmente (6) la de la Biblioteca del Palacio (Madrid), Ms. 1587, al que le falta el 'Codicillo,' eds. Labrador y DiFranco, *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid* (Madrid: Visor, 1994), n1 227.

<sup>12</sup> El lector de los pliegos de cordel estaba habituado a los romances acabados con final trunco, aunque en ocasiones estos finales se debían sólo a una función publicitaria del pliego. Ver N. Baranda, "Historia caballeresca y trama romanceril: La historia del Rey Canamor y el Romance del Infante Turián," *Studi Ispanici* 10 (1985): 9-25. Aunque el *Testamento* es una composición polimétrica y su organización estrófica estructura también el contenido del texto, en sus versos finales no existe ningún cambio estrófico que indique la introducción de una nueva parte y la *Carta* sigue el mismo esquema métrico de las quintillas de los versos finales del *Testamento*. G. Caravaggi, "Apostilla," estudia la estructura métrica del *Testamento*, aunque en ningún momento se refiere a la *Carta* como composición ajena.

<sup>13</sup> Son: (1) la del *Cancionero de Pedro de Rojas* (n1 136) y (2) la de la Bib. Nac. de Madrid (Ms. 3915), en Labrador-DiFranco-Cacho, *Cancionero*, p. 326.

<sup>14</sup> La *Carta* está ubicada en el fol. 135r-136r, mientras que el *Testamento* lo está en los fols. 140v-142r (Labrador-DiFranco-Cacho, *Cancionero*, pp. 187-188 y 194-200).

<sup>15</sup> Si contrastamos la *Carta* con el *Testamento*, observaremos que en éste los personajes son los mismos que los de la obra de Rojas (*Celestina*, Elicia y Areúsa), mientras que en la *Carta* la receptora de *Celestina* es una mujer llamada Silvia. Por otra parte, en la *Carta* encontramos a un narrador que introduce el personaje del escribano de manera indeterminada ('llamando a un escribano') indicándonos que no estamos ante el mismo escribano del *Testamento*, al que una vez conocido su nombre al comienzo del texto ('el escribano Santos'), lógicamente se alude a él como 'el escribano' a lo largo del *Testamento*. Sin embargo, cf. la versión de la *Carta* del *Cancionero de Rojas*, en la que también aparece como 'al escribano'.

<sup>16</sup> Este es un pliego en 8º constituido por cuatro cuadernillos: el *Testamento de la Zorra* y el *Testamento de Celestina* abarcan los tres primeros y parte del cuarto, del que sobra una página y media, ocupada por la *Carta de Celestina*. No siempre los editores insertaban remates de pliegos vinculados temáticamente a la obra anterior. Nieves Baranda, "Historia caballeresca," traza una historia editorial del pliego *Romance del Infante Turián*, en el que las composiciones de relleno no tienen nada que ver con el tema del romance e incluso son diferentes sucesivamente, es decir, dependiendo del año de edición del pliego y de los intereses del público se remata el pliego con una pieza distinta.

<sup>17</sup> V. Infantes, "La prosa de ficción"; idem, "Los pliegos sueltos"; idem, "El género editorial de la narrativa caballeresca breve," *Voz y letra* 8.2 (1996): 127-132.

<sup>18</sup> *Tragedia Políciana*, ed. de L. M. Esteban Martín (Madrid: Univ. Complutense, 1992), pp. 264-265.

<sup>19</sup> P. García de Diego remonta el origen de los testamentos burlescos a la parodia de los sacrificios cruentos de víctimas humanas 'tan antiguos como la Humanidad misma.' El *Testamento de Grunio Corocota*, citado por San Jerónimo, es, según la autora, la versión

más arcaica que se conoce y proviene de una diversión de la juventud escolar en Roma. (P. García de Diego, "El testamento en la tradición," *Revista de Dialectología y Tradiciones populares* 9-10 [1953]: 605). Ver también J. Pérez Vidal, "Testamentos de bestias," *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 3 (1947): 524-550; M. C. García de Enterría, *Pliegos...Gotinga*, p. 31; y *Romancero de germanía* (ed. José Hesse, Madrid: Taurus, 1967), que contiene el testamento del rufián Maladros del siglo XVI. Entre las variedades de la poesía sin sentido, Blanca Perrián incluye el subgénero de los testamentos y uno de los textos que edita es precisamente el *Testamento de Celestina*. (*Poeta ludens*, pp. 154-159).

<sup>20</sup> Introducción de C. Baranda a la *Segunda Celestina* (Madrid: Catedra, 1988), pp. 66-71; S. Roubeaud y M. Joly, "Cartas son cartas. Apuntes sobre la carta fuera del género epistolar." *Criticón* 30 (1985): 112-125; y P. Heugas, "L'échange épistolaire et la celestinesque," en su *La Celestine' et sa descendance directe* (Bordeau: Inst. d'Etudes Iberiques et Ibero-americanes, 1973), pp. 283-301, donde se analiza la función de las cartas en cada una de las continuaciones e imitaciones de *Celestina*.

<sup>21</sup> 'Carta a vna señora en la germania, con su cancion; Entré ayer a visitar...' (J. M. Hill, ed., *Poesías germanescas* [Bloomington: Indiana Univ., 1945], n1 VIII, X).

<sup>22</sup> M. C. García de Enterría, *Pliegos...Munich*, p. 455. Cf. el *Testamento de Nápoles*: 'no pudo más declarar, / porque quando aquí llegó / con el agua se le eló / la lengua en el paladar / y tuuo por triste suerte / que en su final despedida / lo que aborreció en la vida / le biniesse a dar la muerte' (Foulché Delbosc, "Romancero," p. 386); el de Roma: 'Leuantóse el escriuano / y tan gran golpe le dió / que a una se le cayó / él y el jarro de la mano (Caravaggi, "Apostilla," p. 150); el de las "Actas": 'En la postrera boqueada / Celestina expiró / y su gente la lloró / diciendo, la malograda' (Satrústegui, "*La Celestina*," p. 150); el del *Cancionero de Pedro de Rojas*: 'Dio la postrer boqueada / Çelestina y espiró. / Y su gente la lloró / diziendo a la mal lograda: / Que pues mal lograda la come la tierra, / enterralla la boca de fuera,' (p. 200); o el del Ms. 1587: 'De la primera boqueada / Çelestina allí espiró. / Y la gente la lloró / diziendo a la mal lograda: / <<Pues la mal lograda / la come la tierra / enterralda, señores, / la boca de fuera>>' (Labrador & DiFranco, *Cancionero de poesías*, p. 226).

<sup>23</sup> *Carta*, vv. 6-9. Cf., por ejemplo, *Celestina*, pp. 366, 367, 368, y *Segunda Celestina*, p. 304.

<sup>24</sup> La alcahueta celestinesca, excepto en la *Comedia Florinea*, es siempre caracterizada como mujer mayor, a la que el paso de la juventud le impide ganarse la vida con la venta de su cuerpo y le obliga a vivir del oficio de alcahueta, siendo madre y tutora de jóvenes meretrices, que a su vez aspirarían a terminar su carrera como alcahuetas o intermediarias. Para la caracterización de la alcahueta y su origen, A. Bonilla y San Martín, "Antecedentes del tipo celestinesco," *Revue Hispanique* 15 (1906): 373-386; T. González Rolán, "Rasgos de la alcahuetería en la literatura latina," en *La Celestina' y su contorno social*, dir. M. Criado de Val (Barcelona: Borrás, 1977), pp. 275-289.

<sup>25</sup> Cf., por ejemplo: 'Y quando seas de mi edad, llorarás la folgura de agora: que la mocedad ociosa acarrea la vejez arrepentida y trabajosa' (*Celestina*, p. 382); 'Ora, hija, pasarse ha la mocedad, y quando viniere el tiempo de los cañibetes, entonces tú te acordarás de mí' (*Segunda Celestina*, p. 342); 'No pienses, Parmenia, hija, que siempre has de tener la tez del rostro tan lisa para caçar modorros [...] y quando la senectud se llega qualquier hermosura de cuerpo queda estragada y sin provecho' (*Tragedia Policiana*, pp. 192-193, o también pp. 153, 154, 160); '[...] quando no pensares te hallarás vieja como yo, y si no

tienes algún pegujal para sustentar la vida a la vejez de lo que ganares siendo moza, puédeste quedar a buenas noches' (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, p. 987). *La Tercera parte*, por el contrario, no ofrece ejemplos sobre este tipo de consejos, quizá porque las relaciones de Celestina con Areúsa y sobre todo con Elicia se han enrarecido y las discusiones son continuas; en ellas se sobreentienden estos consejos, que ya han sido dados y que además son reprochados por las muchachas. En la *Comedia Florinea* [ed. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes*, III: 157-311], es Gracilia, muchacha joven, la que aconseja a su prima Liberia en lugar de la madre de ésta, Marcelia, joven viuda que ejerce el papel de medianera: 'E tu prima, pues me entiendes y tienes tiempo, no aguardes allá la vejez al caer de la hoja, quando entra el arrugado y triste y encogido frío. Y mira que sola essa verdugada cada día pocos inuernos harás' (p. 185).

<sup>26</sup> Este pensamiento como tal no lo encontramos en ninguna de las obras celestinescas, pero no cabe duda de que la filosofía de Celestina en gran parte se nutre de él y es a la vez el contrapunto a toda una tradición misógina que, heredada de la literatura medieval y de la Antigüedad, considera a la mujer como un ser inferior y maligno, cuya principal habilidad es la de engañar a los hombres; ver J. M. Lucas de Dios, "Pandora en clave satírica," *Revista de Occidente* 158-159 (1994): 21-42.

<sup>27</sup> Cf., por ejemplo, 'Que más has de tomar el hombre para provecho que para pasatiempo, más por interesse que por hermosura, más por sus bolas que por su disposición' (*Segunda Celestina*, p. 531, o también pp. 179, 416-417, 479, 480, 553); '[...] no muestres las piernas ni aun duque sea, si no trajere el dinero en la mano o buenas prendas (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, p. 987).

<sup>28</sup> Estos consejos evidentemente se deducen de los anteriores y resumen también el rechazo de Celestina a los rufianes o supuestos protectores de estas muchachas y a los amantes sin dinero. Cf., por ejemplo, lo que dice Celestina de Crito y de Centurio, amantes hijos de Elicia y de Areúsa: 'Pues, a la verdad, hija, dessas raíces, si tú tomares mi consejo, sacarás, cierto, más fruto que de las de Crito, ni tú, hija Areúsa, de las de Centurio' (*Segunda Celestina*, p. 181, o también p. 479); las palabras de Claudina en la *Tragedia Policiana* (p. 200); o los consejos de Gracilia en lugar de los de la alcahueta Marcelia en la *Comedia Florinea* (p. 185).

<sup>29</sup> Estos últimos consejos no se encuentran así, tan precisos, en las obras celestinescas, ya que el fingimiento al que les exhorta Celestina es más general y tiene que ver con el número de amantes: 'Y con todos cumple y a todos muestra buena cara, y todos piensan que son muy queridos y cada uno piensa que no ay otro y que él solo es privado y él solo es el que le da lo que ha menester' (*Celestina*, p. 376; también *Segunda Celestina*, p. 179).

<sup>30</sup> Sobre las distintas posiciones que mantienen los críticos respecto a las influencias literarias de *Celestina*, ver. M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970<sup>2</sup>); A. Bonilla y San Martín, "Antecedentes.," T. González Rolán, "Rasgos.," A. Labandeira Fernández, "Menéndez Pelayo y M<sup>a</sup>. Rosa Lida de Malkiel ante Celestina y la lena romana," *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 9 (1988): 7-10; F. de Toro Garland, "La Celestina en las *Mil y una noches*," *Revista de Literatura* 29 (nos. 57-58) (1966): 5-33; F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco* (Barcelona: Anthropos, 1993).

<sup>31</sup> '[...] con los avisos que vengo a dar al mundo, [...] que esto es a lo principal a que soy venida, a desdezirme de lo passado, y aconsejar en lo presente' (*Segunda Celestina*, p.

179); 'Hijas, de mano en mano, dadme acá esse jarrillo, si quedó algún vino, que me ha quedado la boca de tanto predicar tan seca que aun la saliva no puedo tragar' (*Segunda Celestina*, p. 200).

<sup>32</sup> En España, se ha relacionado también esta madre celestinesca con un tipo de madre que aparece en las cantigas; A. Juárez Blanquer, "Madre y cantiga de amigo," *Estudios Románicos* 1 (1978): 131-152.

<sup>33</sup> Sobre el grado de relación entre las continuaciones de las obras celestinescas con su modelo, C. Baranda, "De 'Celestinas': problemas metodológicos," *Celestinesca* 16.2 (1992): 16.

<sup>34</sup> Conocemos solamente una Silvia, personaje con el nombre de Silvia de Sousa, en la *Comédia Eufrosina* [1540] del portugués Jorge Ferreira de Vasconcelos, que encarna el personaje de criada y a la vez tercera de Eufrosina, la protagonista.

<sup>35</sup> M. E. Lacarra, «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*,» en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Octubre de 1990 (Valencia: Univ. de Valencia, 1992). Sobre el tema de la prostitución en general, M. E. Perry, *Gender and Disorder in Early Modern Sevilla* (Princeton: UP, 1990).

<sup>36</sup> Ver estos tres estudios de N. Baranda, "Escritos para la educación de nobles en los siglos XVI y XVII," *Bulletin Hispanique* 97 (1995): 157-171; "La literatura del didactismo," *Criticón* 58 (1993): 25-34; "Los nobles toman cartas en la educación de sus vástagos," en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO* (Alcalá de Henares: Universidad, 1998), pp. 215-223.

<sup>37</sup> E. Landowski, "La lettre comme présence," y P. Violi, "Présence et absence. Stratégies d'énonciation dans la lettre," en *La lettre approches sémiotiques* (Fribourg: Universidad, 1988), pp. 19-25 y 27-35, respectivamente; también P. Violi, "La intimidad de la ausencia: formas de estructura epistolar," *Revista de Occidente* 68 (1987): 87-99.

<sup>38</sup> Estos recursos epistolares podemos verlos en dos cartas de finales del siglo XVI, difundidas también en pliegos sueltos: una carta burlesca, anónima, de 1596, titulada "Trato de de las posadas de Seuilla, y lo que en ellas pasa, con vna carta a vna monja, y respuesta della en juguete. Compuesto por quien paso por todo lo vno y lo otro para que sirua de consejo al que lo quisiere tomar" (A. Bonilla y San Martín, "Curiosidades literarias de los siglos XVI y XVII," *Revue Hispanique* 13 [1905]: 136-162), y otra de carácter serio, de Enrique de Toledo, de 1599, titulada "Carta en la qual hay consejos y dichos muy admirables y dignos de ser guardados hecha por don Henrique de Toledo señor de Manzera, y de las cinco Villas, quando se metio frayle Descalço del carmen, dando razon al mundo de su mudança. (.SS.) CON LICENCIA". (J. M. Blecua, ed., *Pliegos poéticos del s. XVI de la Biblioteca de Cataluña* [Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976], n1 25).

<sup>39</sup> R. Chartier, "Los secretarios. Modelos y prácticas epistolares," *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), p. 285.

<sup>40</sup> N. Baranda, "La literatura" [ver n36], p. 26.

<sup>41</sup> Para una clasificación de este tipo de obras según sus características puede verse V. Infantes, "La poesía que enseña. El didactismo literario de los pliegos sueltos," *Criticón* 58 (1993): 117-124. Para esta identificación, ver N. Baranda, "¿Una literatura para la infancia en el siglo XVII?," en *La formation de l'enfant en Espagne aux XVI et XVII siècles* (París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996), p. 132, n24, donde rechaza tal identificación y trata de sentar unos criterios que ayuden a la configuración de la literatura infantil destinada, y no sólo leída, para niños.



<sup>42</sup> *Los Castigos de Catón* (V. Castañeda, y A. Huarte, "Colección," pp. 32-72); "Cartas y coplas para requerir nuevos amores" (*Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid* [Madrid: Joyas Bibliográficas, 1957-1961], vol. II, n1 48); Enrique de Toledo (1599); Juan Timoneda (s. a.), "La Epistola de Boscan del que sin biuir ya no querria contrahecha a lo spiritual por Juan Timoneda en alabança de la Concepcion de nuestra Señora" (L. de Torre, "Varias poesías de Juan Timoneda," *Boletín de la Real Academia Española* 7 [1920]: 87-95); Francisco Ledesma (1599), "Documentos de criança, compuestos por Francisco de Ledesma: con algunas reglas de bien viuir hechas por Ioan de Lagunas." Agora nueuamente corregidas y emendadas, y añadido un "Romance de la Passion muy contemplativo," y unos Tercetos del nombre de Iesus y Maria. Impressos con licencia, en Çaragoça, en casa de Miguel Fortuño Sanchez, año M.D.XCVIII. A costa de Iacomo Balde. Vendense en la Diputacion (A. Pérez Gómez, "Un tratadito de urbanidad del siglo XVI. Textos y bibliografía," en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970* [Madrid: Castalia, 1974], pp. 517-535); Ioan Garcés (1600), *Refranes y auisos por via de consejos, hechos por Ioã Garces natural de Morella, endreçados a vnos Amigos suyos casados* (J. M. Blecua, *Pliegos poéticos*, n1 11); Antonio Gonçález (s. a.), *Obra nueua la qual trata de un caso de grande exemplo para los que mal biven, acontecido en esta ciudad, y del gran cuydado que los padres deuen tener en castigar, y doctrinar sus hijos. Puesta en metro por Antonio Gonçalez. Vista y examinda, y con licencia impressa en este presente año* (J. M. Blecua, *Pliegos poéticos*, n1 12); "Documento instruciõ prouechosa para las dõcellas desposadas y rezien casadas. Cõ vna justa ð amores: hecho por Juan del enzina a vna dõzella q mucho le penaua," M. D. Lvj (*Pliegos poéticos góticos*, vol. VI, n1 85).

<sup>43</sup> V. Graullera, "Mujer, amor y moralidad en la Valencia de los siglos XVI y XVII," en *Amours légitimes Amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. Colloque International (Sorbonne, 3, 4, 5 et 6 octobre 1984). Sous la direction de Agustín Redondo (París: Publications de la Sorbonne, 1985), pp. 109-119.

<sup>44</sup> El *Testamento de la Zorra*, obra que antecede al *Testamento de Celestina* y a la *Carta de Celestina*, era una lectura frecuente en los niños (N. Baranda, "La literatura," [n36] p. 33).

<sup>45</sup> 'Nada sucede por generación espontánea. Cada texto está en deuda con el pasado y es deuda para el futuro, pero, además depende del presente' (V. Infantes, "La tentación de escribir: apuntes de estrategia literaria en la poesía española del Siglo de Oro," en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero (UCLA, 1984)* [Madrid: Porrúa Turanzas, 1990], p. 313).

<sup>46</sup> M. C. García de Enterría, "Lectura y rasgos de un público," *Edad de Oro* 12 (1933): 120-130; M. Frenk, "'Lectores y oidores'. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro," en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma: Bulzoni, 1982); idem, "Ver, oír, leer..." en *Homenaje a Ana María Barrenechea* (Madrid: Castalia, 1984), pp. 235-240; idem, *Entre la voz y el silencio* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997).

<sup>47</sup> M. Joly, "De rufianes, prostitutas y otra carne de horca," *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29 (1980): 20; ver también S. Roubaud y M. Joly, "Cartas son cartas," pp. 112-125.

<sup>48</sup> L. Fothergill-Payne, «La cambiante faz de la Celestina: Cinco adaptaciones de fines del siglo XVI," *Celestinesca* 8.1 (1984): 29-41, en 29-31..

<sup>49</sup> 'Así, pues, el travestimiento burlesco modifica el estilo sin modificar el tema; inversamente, la "parodia" modifica el tema sin modificar el estilo' (G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [Madrid: Taurus, 1989], p. 33).

<sup>50</sup> Ver, por ejemplo, M. C. Muriel Tapia, *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana* (Cáceres: Guadiloba, 1991); J. Ferreras Savoye, "El Buen Amor, *La Celestina*: la sociedad patriarcal en crisis." en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII* (Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid-Consejería de Educación, Dirección General de la Mujer; San Juan: Univ. de Puerto Rico, 1993).

