Celestinesca

Boletin informativo internacional

ISSN 0147-3085

vol. 12
no. 2

otoño
1988

Celestinesca

Boletín informativo internacional

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
University of Georgia

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Univ. of Pennsylvania (USA)
Kathleen V. KISH	Univ. of N. Carolina-Greensboro (USA)
Adrienne MANDEL	California St. Univ.-Northridge (USA)
George SHIPLEY	University of Washington (USA)
Edwin J. WEBBER	Emeritus, Northwestern Univ. (USA)
Alan DEYERMOND	Westfield Coll.-Univ. of London (UK)
Dorothy SEVERIN	Liverpool University (UK)
Jean-Paul LECERTUA	Limoges University (FRAN)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago (CHILE)
Manuel CRIADO DE VAL	C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)
Emma SCOLES	Univ. di Roma (ITAL)
Walter METTMANN	Univ. Münster (GER)
Gustav SIEBENMANN	Univ. St.-Gallen (SWI)
Jacques JOSET	Univ. Antwerp (BEL)
Katalin KULIN	Univ. Budapest (HUN)

Subscripciones en España

Sr. D. P. Rodríguez
Lib. 'Corral del Almagro'
Almagro 13
28010 Madrid ESPAÑA

Subscriptions in the U. K.

Geoffrey West
Dept. of Printed Bks (Hispanic)
The British Library
Great Russell St.
London WC1B 3DG ENGLAND

Celestinesca

Vol 12, no. 2 Noviembre de 1988

CONTENIDO

NOTA DEL EDITOR 1-3

ARTICULOS

Pablo A. CAVALLERO, "Algo más sobre el motivo grecolatino de la vieja bebedora en CELESTINA: Rojas y la tradición de la comediografía" 5-16

Luis Mariano ESTEBAN MARTIN, "Huellas de CELESTINA en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón" 17-32

Rafael BELTRAN, "Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: Los primeros síntomas del *mal del amar*" 33-53

NOTAS

E. Michael GERLI, "A Propos the Pantomime Ox, Sexual Innuendo, and Fuddled Partridges: Yet More on Pármeno's Remark" 55-59

Charlotte STERN, "Two Early Allusions to CELESTINA" 61-63

Mario SANTANA, "Crispin vs Polichinela: Unas similitudes dramáticas entre CELESTINA y LOS INTERESES CREADOS de Benavente" 65-66

Jacques JOSET, "Apuntes sobre la versión en valón de LA CELESTINA de Marcel Hicter" 67-72

José OSUNA LAMEYER, "Reflexiones sobre mi puesta en escena de CELESTINA" 73-82

PREGONERO

Celestina en las casas editoras; Miscelánea; *Celestina* en los congresos; *Celestina* en las tablas 83-93

BIBLIOGRAFIA

J. T. SNOW, "*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico" [séptimo suplemento] 95-103

ILUSTRACIONES 3,4,32,50,54,59,60,63,64,72,82,93,94,103,104

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 12, no. 2 Noviembre 1988

© J. T. Snow

This journal is a member of CELJ the Conference of Editors of Learned Journals

This issue has been produced with support from the Department of Romance Languages of the University of Georgia.

PRODUCTION: Sherri Mauldin

TECHNICAL STAFF:
Karin Morris, Sharon Reed, Karen Ott

NOTA DEL EDITOR

This number, our 24th, closes the books on volume 12 and on the fourth binding cycle, for I recommend to libraries three-year cycles--and provide them with interim cumulative indices for that purpose. One major project for the first issue of volume 13 will be a cumulative Index for vols. 1-12, which all subscribers will receive. Also looking ahead, some special issues are now in the planning stages.

The *Celestina* archive I am building is growing each year more vast. In addition to the current items in both the Pregonero section and in the Suplemento Bibliográfico, recent months have seen the addition of several of the newer student editions of *Celestina*, plus three rather special acquisitions in other languages. These are: 1) the 1624 Latin translation of Gaspar von Barth, obtained privately in London; 2) the 1959 German translation of Egon Hartmann and F. R. Fries; and 3) a xerographic copy of the stage adaptation (and translation) in Walloon by Marcel HICTER which has been lying unnoticed in the "Bibliothèque des Dialectes de Wallonie." This latter, obtained through the kind offices of *Celestinesca's* Belgian *corresponsal*, Jacques JOSET, was the basis for the two productions of the Walloon *Celestina*, the first in 1964, the most recent in 1981 [see Prof. Joset's article on this text in this issue]. I also acquired in Madrid--with the advanced scouting of Steven D. Kirby--a copy of the little-known 1927 printing of Teófilo Ortega's *El amor y el dolor en la Tragicomedia de Calisto y Melibea*. My files also grow fat with information concerning the twentieth-century stagings of LC in several lands and languages: I have taken to preserving items like photos and reviews in plastic. My interest in this area caught the notice of one of Georgia's MA students, Mario Santana, who finished in June 1988 a *tesina* on the ways in which consideration and careful study of these proliferating celestinesque offshoots can enrich our scholarly endeavor. It also led to my being invited to speak on the topic of modern stagings at the Festival Internacional de Almagro (September 1988) [see the résume in the *Pregonero*] where I heard the remarks of José Osuna speaking on his own 1965 staging of the Casona adaptation. The meeting was fortuitous for *Celestinesca* readers, as Osuna's reflections appear by permission in this issue. The Almagro *jornadas* marked the second major colloquium held exclusively on *Celestina* in 1988, the first one sponsored in April by the Academia Literaria Renacentista (Salamanca) and reported on

extensively in the previous number of this journal. For other news of productions (e.g., the December 1987 Dutch *Celestina*) and of scholarly presentations, see this issue's PREGONERO.

Good and bad news. The 1985 annotated bibliography I published on *Fernando de Rojas and "Celestina" (1930-1985)* with the Hispanic Seminary of Medieval Studies is now very much out-of-print. However, I have in mind a new expanded version; I am not certain yet how far back I can extend the earlier *ab quo* date but I will certainly be including the 199 items encountered to date (and reviewed in the supplements published in *Celestinesca*) plus those appearing between the present moment and then. It would certainly feature a greatly expanded report on Translations and Adaptations. Thanks to many friends around the globe, I have greatly augmented my *LC* files and contacts. I appreciate any and all communications from friends, colleagues and subscribers; so, please, find ways to keep them coming!

Lest anyone doubt that *Celestinesca* is truly international, take note of the contributors to this number: home countries include the United States, Spain [Madrid, the Canaries, Valencia], Belgium, and Argentina. More than one item touches on the influence of *Celestina* as a dramatic work, another on its impact on one of the many prose continuations it spawned, yet another on the possible influence on Rojas of traditions associated with Greek theatre and playwrights, while still another represents the *fifth* article I have published on Parmeno's act XI allusion to the practice of hunting partridges with a pantomime ox [we now have a mini-literature on this point]! Contributors range from graduate students to long-term Full Professors, from scholars in the traditional mold to theatre directors. For the first time for many *Celestina aficionados*, we have a penetrating study of the links between it and *Tirant lo blanc*.

The scope and range and variety of all these several contributions, I think, easily justifies the existence of a specialized journal like *Celestinesca*. We cannot hope, nor do we want, to attract *all* the valuable work being done on "la celestinesca". A look at just this issue's bibliographical supplement will demonstrate the great diversity in place and kind of the world-wide *Celestina* writings: we could not hope to have space for all of this. But *Celestinesca*, with the passing of time, is serving more and more as a central respository for the world-wide interest in the phenomenal variety of forms, literary and otherwise, that the *Comedia* and the *Tragicomedia* have spawned over, now, almost 500 years. *Celestinófilos* should keep in mind that 1991 represents the 450th anniversary of the death of Fernando de Rojas, and 1999 the 500th year of the Burgos *Comedia*. Both dates are likely to be lightning rods for special study of any and all aspects of "la celestinesca."

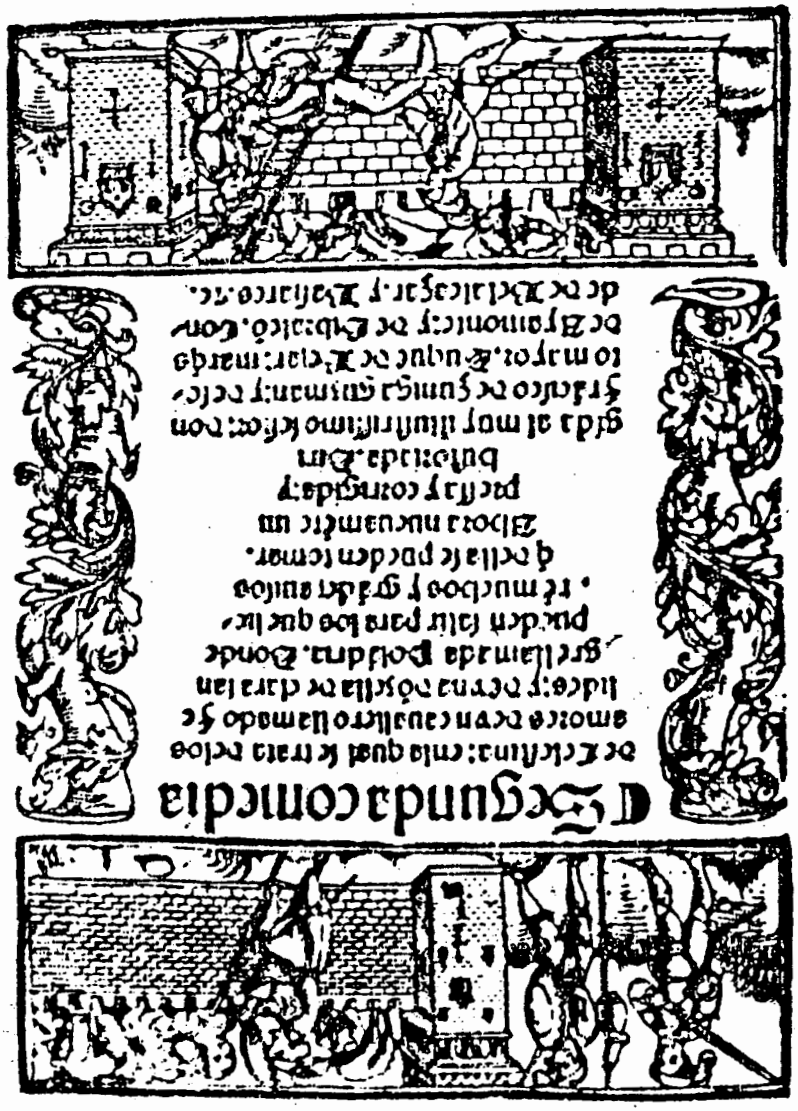
I began by indicating that this issue rounds out several cycles; so also does it mark the departure of the person most responsible for the improved appearance of *Celestinesca* over the past five years: Sherri Mauldin departs for a position with the University of Georgia Law School. I would like to take this opportunity to thank her for her time, patience, and creative comments in these past years, and wish her well in her new position.

Enjoy this issue of *Celestinesca.* We'll be back with you in Spring of '89.

Hasta entonces...

Joseph Snow

ALCALA
1569
TITLE
PAGE



Portada, edición de Salamanca 1536. Acción del Auto XIX.

ALGO MAS SOBRE EL MOTIVO GRECOLATINO DE LA VIEJA BEBEDORA EN CELESTINA: ROJAS Y LA TRADICION DE LA COMEDIOGRAFIA

Pablo A. Cavallero
Seminario de Edición y Crítica Textual
Buenos Aires

I

En un reciente lectura de la *Celestina*, el famoso pasaje del auto IX en que el personaje se entrega a la bebida me recordó de inmediato y de manera particular una pequeña alusión de Menandro en la *Samia*. La idea de que se pudiera hacer a partir de tal detalle alguna aportación a los estudios celestinescos se vio simultáneamente desalentada por el hecho de ser el influjo clásico un aspecto ya muy tratado. Sin embargo, grande fue mi sorpresa al comprobar, tras recorrer la bibliografía conocida, que no todo estaba señalado.

La intención de este trabajo no es esclarecer el sentido ni afirmar una vez más el aceptado valor de la *Tragicomedia*, sino matizar respecto de un detalle puntual los estudios sobre el problema de las fuentes, o, mejor, del peso de la "tradición clásica" en *Celestina*.

Para ello analizaré el motivo literario de la 'vieja bebedora' en sus dos componentes básicos: la embriaguez y la vejez. Pido al lector paciencia ante la prolija pero necesaria argumentación.

II

Cuando María Rosa Lida expone en *La originalidad artística de 'La Celestina'* los rasgos del personaje, señala (p. 508): "El individuo Celestina no puede reducirse al solo oficio de alcahueta ni a la sola pasión del lucro, y por eso Rojas agrega al boceto del 'antiguo auctor' el rasgo tradicional de la borrachera. Todo lo que sea goce actual se concentra para Celestina en el vino;" cita para fundamentar el rasgo la alusión a "vn quarto de vino" (auto IV), y el pasaje referido del auto IX, que no creemos necesario transcribir aquí.

No detalla Lida por qué llama a este motivo "rasgo tradicional," seguramente porque ya había sido señalado. En efecto, Adolfo Bonilla y San Martín, al estudiar los "Antecedentes del tipo celestinesco en la

literatura latina," menciona a la vieja que se lamenta del ánfora vacía en *Fedro*, fábula III,1, y a la vieja Dipsas en Ovidio, *Amores* I,8; agrega que Plauto presenta *lenae*, viejas y bebedoras en *Cistellaria* y en *Curculio*, pero que "Probablemente, Plauto encontraría ya el modelo de sus tipos celestinescos en la literatura griega."[1] A estos datos añade F. Castro Guisasola, siguiendo a Menéndez Pelayo, que Ovidio copió de Propercio a la "vieja devotísima de Baco,"[2] y aunque Menéndez Pelayo no descarta el influjo de Propercio, a Castro le parece poco verosímil, alegando que en época de Rojas "se leía muy poco a Propercio."[3] Siguiendo a estas autoridades, algunos estudiosos afirman que la inclinación a la bebida, la pobreza, la astucia, el poder de convicción y los poderes mágicos "vienen sin duda de la tercera ovidiana,"[4] la sedienta vieja Dipsas, que también es *lena*, según declara el verso 1 del poema.[5] Ciertamente es el de la vieja bebedora un rasgo tradicionalmente común, y también lo es el subtipo de la vieja-*lena*-bebedora: como supuso Bonilla, el motivo presente en la literatura latina tenía antecedentes en la griega, pero llama poderosamente la atención que esos antecedentes, si no exclusivos, sean tan numerosos y frecuentes en la comediografía. Veamos:[6]

1) Menandro *Samia* 302-3: "Ciudad de las vasijas a la vieja, ¡por los dioses!" La frase la dice el esclavo Parmenon al salir de la 'casa' y entrar a escena, como dirigida a algunos que quedan dentro. Aunque no se mencionan vino ni botella, parece cierta la alusión a la costumbre de la bebida.

2) Menandro *Perinthía* fr.5: "De ninguna manera la vieja deja pasar copa alguna, sino que la bebe por completo." La presencia del motivo es aquí indudable.

3) Aristófanes *Plutos* 644-5: "Rápido, rápido, trae vino, señora, para que también tú bebas--pues te complace mucho hacerlo." El esclavo Carion se dirige aquí a la esposa de su amo Crémilos.

4) *idem* 735: "antes de que tomes diez medidas de vino;" el mismo personaje confirma el grado de afición de su patrona.

5) *idem* 972: "Pero en el padrón, ¿no te tocó en suerte beber?"; aquí Carion habla con otra vieja de la comedia.

6) Aristófanes *Tesmoforias* 735-6: "Oh vosotras, las más ardientes mujeres, oh las más grandes bebedoras y que de todo maquináis beber..."; es una invocación del Pariente de Eurípides en diálogo con la primera Mujer de la comedia.

7) Aristófanes *Kolalos* fr.350: "Otras un tanto más ancianas, procurándose una vasija de negro vino de Tasos, con grandes cucharas lo vertían en su cuerpo, sin orden alguno, forzadas por el deseo de un puro vino que levanta negros torbellinos."

8) Teopompo *Nemea* fr.32: es sugestivo que el esclavo Spinther salude a la vieja Theotyle recién llegada (dos veces le dice γραῦ), y de inmediato le diga: "Bebo a tu salud. Toma: tras beber cuanto sea tu gusto, dame el resto."

9) Antífanes *La iniciada* fr. 163: en los versos 4-5, mientras habla la γραῦς, dice: "pues precisamente donde estábamos bebíamos de vasijas de arcilla."

10) Anaxilas *Calipso* fr. 10: "antes que tú, en primer lugar la vieja degustará la bebida."

11) Epícrates *Anti-Lais* fr.3, vv. 1-3, 14 y 19: "Esta Lais es haragana y gran bebedora, solo mira cada día el beber y el comer (...) puesto que ya recorre un largo trecho en años (...) se dirige tanto al viejo como al joven." Lais es una vieja bebedora y, además, prostituta.

12) Alexis *Mujer al pozo* fr.84 B:

Servidor: Ahora mi ama me envía para que traiga una jarra de vino de las de adentro.

B: ¿De allí? Comprendo. Esta será una comida especial frente a lo demás. Me gusta una vieja perceptiva.

13) Alexis *Bailarina* fr.167:

Hombre: A las mujeres todo las contenta si hay suficiente vino para beber.

Mujer: Pero efectivamente ¡por los dioses!, habrá cuanto queramos, habrá también muy dulce, sin dientes, vuelto añejo, divinamente viejo.

Hombre: Saludo a la vieja Esfinge...

14) Dionisio *Salvadora* fr.5, v.4: "La vieja mira las copas y ninguna otra cosa."

15) Axiónico *Calcídico* fr.7, v.3: "Para ti, vieja, habrá servicio completo de vasijas."[7]

En estos ejemplos hemos comenzado con las citas de Menandro, aunque las otras son anteriores cronológicamente, pues normalmente se afirma, y con razón, que es la Comedia Nueva griega la fuente del teatro latino que tendrá tantas derivaciones en los siglos posteriores. Pero en este caso, como en otros, el motivo ya estaba presente en la Comedia Antigua y en la Media: unos ciento cincuenta años antes de Menandro ya se satirizaba esta costumbre, al parecer tan extendida entre las mujeres,[8] especialmente las ancianas. El poeta cómico Cratino, en el fragmento 181

de *La botella*, relaciona la vejez con la borrachera, y seguramente no es casual que haya elegido esos términos de comparación: "pero ahora me parece que tanto la vejez como la borrachera nunca te permiten ser dueño de ti como antes."

Este motivo tan antiguo aparece en la literatura latina no sólo en los lugares mencionados por Bonilla, sino también en la *Casina* de Plauto, v. 640:

> ...Nisi haec meraco se uspiam percussit flore Liberi
>
> [Si esta no se abatió en algún lugar con la pura flor de Baco]

dicho por Lysidamus acerca de la *ancilla* Pardalisca, y asimismo en *Andria* de Terencio, vv. 231-2, donde Mysis dice refiriéndose a Archylis:

> Importunitatem spectate aniculae:
> quia compotrix eius est
>
> [Atended la posición en desventaja de la viejita:
> porque es compañera de taberna de aquella]

aunque Archylis y su compañera Lesbia no son *lenae*. También en *Hecyra* 769 de Terencio, el anciano Laches dice a la nodriza:

> Sed cum tu satura atque ebria eris, puer ut satur sit facito
>
> [Y cuando tú estés saciada y ebria, haz que el niño esté saciado]

y aunque Marouzeau bien señala que "Les nourrices sont, on le sait, volontiers *multibibae*,"[9] su oficio impide que una *nutrix* sea anciana, al menos si amamanta, detalle que aquí desconocemos.[10]

Salvo el último caso dudoso, en todos estos lugares los rasgos relacionados son la embriaguez y la vejez; mas en Propercio y Ovidio, en *Cistellaria* y *Curculio*, además del ya citado fragmento de Epícrates, se añade a ellos la condición de *lena*. En la elegía IV,5 Propercio maldice a la *lena* Acanthis, a quien dice:

> Terra tuum spinis obducat, lena, sepulcrum
> et tua, quod non uis, sentiat umbra sitim.
>
> [Que la tierra cubra con espinas tu sepulcro, alcahueta,
> y que tu sombra sienta sed, lo cual no quieres.] (vv.1-2)

Ella suele aconsejar:

> i comes et voces ebria iunge tuas
>
> [Ve como compañera y une, ebria, tus voces] (v.46)

y el poeta desea:

> Sit tumulus lenae curto uetus amphora collo

[Que sea viejo túmulo de la alcahueta un ánfora de corto cuello] (v.75)[11]

En estos versos, la sed temida, el consejo de embriaguez y la mención del ánfora, aseguran el vicio de la bebida. La *lena* es también vieja, pues dice el poeta airado que él vio su "rugoso collo" (v. 67). De tal manera, los tres rasgos de Celestina, vieja, *lena* y bebedora, aparecen en esta obra de Propercio. Cuando Ovidio retoma el personaje en *Amores* I,8, agrega las otras características presentes en Celestina.[12]

En cuanto a las comedias, en *Cistellaria* el dios Auxilium dice de la alcahueta "Utrumque haec et multiloque et multibiba est" [Esta es ambas cosas: multilocuaz y multibebedora] (v.149), y ella lo reconoce "Quiaque adeo me compleui flore Liberi" [Y porque hasta tal punto me llené con la flor de Baco] (v.127); en *Curculio* 76 ss. el joven Fédromo describe a la vieja Leaena, sirvienta del *leno* Cappadox: "Anus hic solet cubare custos ianitrix/ -nomen Leaena est- multibiba atque merobiba (...) vinosissima est" [La vieja suele recostarse aquí como guardiana, su nombre es Leaena, multibebedora portera y bebedora de vino puro...es beodísima]. Tras referirse a estos *loci* plautinos (a los que podemos agregar *Curculio* 116, donde Palinurus se presenta como el 'dios' de la vieja diciendo que es él "vinipollens lepidus Liber" [el ingenioso Baco, poderoso vino], y 160 "viden ut anus tremula medicinam facit? eapse merum/condidicit bibere, foribus dat aquam quam bibant" [¿ves cómo la vieja, temblorosa, hace la poción? Ella aprendió perfectamente a beber vino puro; a la puerta da agua a beber], que puede entenderse como tenue alusión a prácticas de hechicería), Bonilla concluye su estudio con una afirmación que Castro Guisasola acepta como correcta y segura: "Esto no arguye, sin embargo, imitación absoluta de los modelos latinos, porque el tipo es eterno."[13]

Ciertamente es tradicional, es un tipo verdaderamente reiterado, ya por alusión, ya por sátira expresa, el de la vieja bebedora, y particularmente el de la vieja-*lena*-bebedora. Este último motivo tiene precedentes latinos en Propercio y Ovidio, pero menos asombroso es que los tenga en Plauto, pues según se desprende de la larga ejemplificación precedente, el motivo es especialmente tradicional en la comediografía.

Teniendo en cuenta esto, ¿puede afirmarse con total seguridad que los rasgos de vieja-*lena*-bebedora y los demás (maga, persuasiva, etc.) son fruto de una lectura exclusiva del *locus* de Ovidio? ¿Puede negarse de manera absoluta que Rojas, admirador de las humanidades clásicas, haya conocido las obras de Plauto y se haya dejado influir por ellas; que no haya querido mantener con un sesgo personal un motivo tradicional en la literatura pero particularmente reiterado en el género cómico, como *topos* casi propio de él por su frecuencia? ¿No es acaso verosímil que Rojas haya incluido estos rasgos con detalles inspirados en Ovidio y tal vez en Propercio, precisamente porque aquellos integraban un motivo

especialmente tradicional en el género dramático? No es necesario que Rojas haya leído citas aisladas de Menandro o las obras de Aristófanes o el curioso pasaje de Epicrates, que seguramente no conoció, para saber que el motivo en cuestión era tradicional en el género: el conocimiento de Plauto y Terencio era suficiente para considerar como típicos de la tradición dramática grecolatina motivos tales como el de la vieja bebedora, *lena*, etc., en Plauto y seguramente en muchas otras obras perdidas de helenos y romanos.[14]

Que Rojas tenía la preparación necesaria y la oportunidad de leer a Plauto en sus originales, es indudable; pero si no se acepta que el comediógrafo latino sea fuente directa, si no tuvo el bachiller la obra de Plauto ante sus ojos al componer la *Celestina*, si no abrevó en ella de una manera voluntaria y plenamente consciente, sin embargo su lectura pudo haber influido y pudo dar lugar al deseo de mantener rasgos que, si bien estaban presentes en Propercio y Ovidio, integraban preferentemente la tradición del género cómico. Y así, pues, aunque de los autores antiguos de comedias sea más notoria la huella terenciana, puede no estar totalmente ausente Plauto en la génesis inspiradora de la *Tragicomedia*.

Las observaciones del apartado siguiente apoyan esta hipótesis de que también Plauto, junto a Terencio, influyó en la adopción de motivos tradicionalmente propios del género dramático, aunque ellos hayan tenido repercusión en otros autores.

III

El otro componente del motivo tradicional es la vejez de la bebedora. En cuanto a la edad de Celestina, Adolfo Bonilla la reconoce como avanzada, propia del carácter presente en el *Libro de buen amor*, la *Tragicomedia* y *La tía fingida*,[15] pero no se plantea cuál es la edad exacta. María Rosa Lida opina que "Celestina es tan vieja que ella misma y Pármeno, al recordar tiempos lejanos, la ven ya vieja," y advierte: "¿Qué edad tiene Celestina? La respuesta positiva es aquí tan imposible como en el cómputo de la duración de la *Tragicomedia*."[16] Recientemente Anne Eesley ha planteado el detalle de la edad precisa de la vieja alcahueta y en su trabajo postuló como más probable la edad de 48 años.[17]

Eesley parte de que los personajes del drama a menudo no coinciden en los datos que ofrecen (el caso de la belleza de Melibea, por ejemplo); y en cuanto a la edad de Celestina, pasa revista a estos detalles: que Pármeno especula que tiene "seys dozenas de años" (auto II), que Melibea dice que es vieja (auto IV) y que la alcahueta confiesa sesenta años (auto XII). Son cinco los argumentos expuestos para sostener que Celestina no es tan vieja; mencionaré y comentaré cada uno:

1) Pármeno es un adolescente de unos quince años, que no está en posición de juzgar la edad de un mayor; las alusiones a Claudina

como comadre, hermana y compañera de la alcahueta, implican que ambas eran de la misma generación, y no es posible que Claudina tuviera a Pármeno a los cincuenta y siete años.

Ya María Rosa Lida había señalado que Celestina no debía tener setenta y dos años si era comadre de Claudina;[18] pero la misma erudita señaló, y lo hemos citado poco más arriba, que tanto el joven como la alcahueta misma veían vieja a Celestina en tiempos lejanos. Creo que Eesley parte de premisas inseguras: Pármeno es joven pero no necesariamente tiene quince o dieciséis años; al decir que Celestina no debe de recordarlo "por la mundança que la edad ha hecho" (auto I), aunque el sentido del tiempo sea muchas veces 'particular' en los jóvenes --subjetivo lo es en todos--, no deben de ser pocos los años transcurridos desde que Pármeno sirvió a Celestina en su niñez. De todos modos, también es premisa insegura que las comadres deban coincidir en edad, pues no es tal coincidencia necesaria para el lazo de vecindad, amistad íntima, o compañerismo.

2) No se alude a Celestina como "abuela" sino como "madre" o "tía".

En realidad el uso preferente de 'abuelo' o 'abuela' para referirse a ancianos parece ser moderno. Es común que en la comedia grecolatina aparezcan formas equivalentes que coinciden precisamente con el uso de la *Celestina*: en *Caballeros* 725 de Aristófanes el comerciante dice Νη δί, ὦ πάτερ ; en el *Epitrépontes* de Menandro cinco veces (vv. 50, 120, 125, 144, y 164) se dirigen Daos y Siriscos a Smicrines, abuelo del bebé expósito, como πατερ en el *Dyskolos* 107, Pirrias dice que habló al viejo Cnemon llamándolo πατερ; en 493 ss. hay un importante testimonio, pues el cocinero Sicon dice: "¿Sale a la puerta un anciano? Enseguida digo 'padre' y 'papá' (πατέρα/πάππαν); ¿Una vieja? Digo 'madre'; si sale alguna mujer de mediana edad la llamo 'sacerdotisa'; si un sirviente, 'querido' o 'amigo' (...) 'Sal, padrecito (πατριδίον), quiero hablarte';" en el v. 930, cuando Sicon y Guetas se burlan de Cnemon, le dicen 'papito'(παπία) con un diminutivo peyorativo, parodia del respetuoso 'padre'; en el *Rudens* de Plauto, v. 263, las dos jóvenes náufragas hablan a la anciana sacerdotisa de Venus (cf. vv. 285 y 406) llamándola "mater"; en los vv. 878 y 884 del *Trinummus* plautino, el *sycophanta* llama "pater" al anciano Charmides; en *Mostellaria* 952, Fanisco dice al viejo Teopropides "Erras peruorse, pater." Es decir, es muy probable que Rojas haya adoptado el uso de "madre" y "tía" no solo porque es una costumbre mundial conservada aún hoy (aunque combinada con las formas 'abuela' y 'abuelo'), sino también porque era *mater* y no *avia* la forma tradicional en la comediografía grecolatina.[19]

3) Celestina dice "no soy vieja, como me juzgan" (auto IV), aunque en otras ocasiones reconoce ser vieja.

La referencia a la vejez de Celestina es, sin embargo, constante, y la calificación de "vieja" se da en ella misma y en todos los personajes que la conocen o tratan. Aquella frase puede valer por 'no soy vieja como me juzgan' (sin coma), es decir, 'no soy TAN vieja como me juzgan', como la cree, por ejemplo, Pármeno.

4) La confesión de sesenta años es dudosa; es una 'figura' como "seys dozenas"; Celestina exagera su edad para destacar la cobardía de sus atacantes.

El argumento es tentador; sin embargo, ¿para qué va a aumentar su edad cómo táctica de persuasión, si los sirvientes siempre la han tratado como a una anciana, conscientes de su edad (aunque ella no sepa que Pármeno le calcula setenta y dos) y si sabe que la gente la juzga más vieja de lo que es realmente (cf. argumento anterior)? La edad de sesenta años puede ser ciertamente un redondeo, pero la real no debe de estar muy lejos de esa cifra. Por otra parte--y nuevamente aparece la tradición de la comediografía antigua--los 'padres' de la comedia grecolatina tenían alrededor de sesenta años; por ejemplo, en *Misúmenos* de Menandro, Demeas, padre de Cratea, representa tal edad en opinión del esclavo Guetas: "Este viejo me parece canoso, alguien de sesenta años" (vv.69-70); en el *Mercator* de Plauto, v.1017, se alude a que Demipho, padre de Charinus, tiene unos sesenta años: "Annos natus sexaginta qui erit ..." [Que tenga sesenta años...]; asimismo en el *Miles*, Periplectomenus es presentado como *senex* y cuenta cincuenta y cuatro años: v. 629 "Nam equidem haud sum annos natus praeter quinquaginta et quattuor" [Pues, en efecto, no tengo sino cincuenta y cuatro años]; en los *Adelphoe* de Terencio, Micio tiene sesenta y cinco años: v.938 "Ego nouos maritus anno demum quinto et sexagesimo fiam atque anum decrepitam ducam?" [¿Yo me convertiré en recién casado precisamente a los sesenta y cinco años y desposaré a una vieja decrépita?]; y en *Heautón timorúmenos* Menedemus pasa de los sesenta, según dice Chremes: v.62 "Annos sexaginta natus es" [Tiene sesenta años]. Si bien en estos casos son todos personajes varones, aunque Sostrata de *Heautón* dice ser más joven que su marido (v. 645-46), parece ser que las *mulieres* no tenían edad muy lejana a la de sus maridos: esto se desprende del citado pasaje de *Adelphoe* y también de *Hecyra* 231, donde Laches habla a su mujer llamándola "anum," o del *Plocium* de Cecilio (fr.148 Warmington), donde la esposa que sospecha de su marido se referiría a sí misma como "ego anus". Estos *senes* y matronas son la generación precedente a la de los jóvenes amantes de las comedias, ya libres o siervos; Celestina está en la misma situación respecto de sus 'discípulas' y clientes, y es posible que la edad confesada sea la más cercana a la real, elegida por Rojas de acuerdo con la tradición de la comediografía.

5) El vigor de Celestina para realizar sus oficios demuestra que no debe de ser tan vieja.

En efecto, no debe de tener la alcahueta setenta y dos años, pero el contar sesenta no significa estar en absoluta imposibilidad de acción; también los *senes* de las comedias grecolatinas tienen aproximadamente esa edad y no sufren minusvalidez o incapacidad notoria; por el contrario, en los *Adelphoe*, Siro, el viejo esclavo de Demeas (por otra parte, versión masculina del motivo de la vieja bebedora, cf. vv. 563 y 592), llama a su patrón "viejo decrépito" (588), pero éste es capaz de hacer largas caminatas y gestiones en pro de sus hijos (cf. 580 ss., 714 ss., 785); en *Hecyra* Laches dice que a pesar de su edad se dedica a las tareas campestres (v. 226), y el Menedemo de *Heautón* se autocastiga trabajando como un joven a pesar de su edad. En fin, la actividad de Celestina no implica necesariamente que no pueda ella tener sesenta años.

En suma, si bien no importa para la economía de la obra la edad exacta de Celestina sino su ventaja en años y experiencia sobre los demás, la confesión de Celestina se adecua como redondeo a la edad de la generación de padres, madres y patrones de las comedias grecolatinas, y de tal manera, también este dato parece no ser casual sino indicar que Rojas acoge en la *Tragicomedia* la materia tradicional de la antigüedad. Dicho de otro modo, la adopción de estos detalles (sesenta años, apelativo de 'madre') parece confirmar que la tradición de la comediografía grecolatina testimoniada en Plauto y Terencio también colaboró, en cuanto al motivo de la vieja bebedora, en la particular caracterización del personaje de Celestina.

IV

Finalmente, creo que la consideración de estos datos lleva a inferir las siguientes conclusiones:

1) Si Rojas se inspiró en el género de la comedia humanística latina y mantuvo detalles de la comedia elegíaca, precisamente por ello no desdeñó detalles de caracterización que pertenecían a la tradición de la comediografía grecolatina, en este caso, combinación de vejez con ebriedad más el oficio de *lena*, el apelativo de 'madre' y la edad aproximada de sesenta años. Téngase en cuenta además que, en referencia a los nombres de los personajes (más allá de los típicos señalados por Menéndez y Pelayo y ampliados por Castro Guisasola),[20] también parece darse respecto de dos de los personajes centrales otro rasgo de la tradición comediográfica: el de caracterizar de alguna manera a los personajes con su nombre (Fidípides en *Nubes*, Euelpides y Pistétairos en *Aves*, Bdelicleón y Filocleón en *Avispas* de Aristófancs; Pyrgopolynices, Periplectómeno, Palaestrio, Filocomasia, Acroteleutia en el *Miles* de Plauto); así, el joven seductor de la *Tragicomedia* es Κάλλιστος (='el muy hermoso' o 'muy noble'), y la joven que embelesa a Calisto es Μελίβοια (= 'de melosa voz'), para quien no parece

adecuado como antecedente inspirador el pastoril y masculino Meliboeus de la bucólica virgiliana,[21] mientras que tal vez pudo conocer Rojas la leyenda de Melibea que, tras arrojarse desde un techo, huyó ilesa para reunirse con su amado Alexis.[22]

2) Es muy probable que, como señaló M. R. Lida, el bachiller haya querido acumular rasgos negativos en la personalidad de Celestina, pero no se puede pasar por alto o con ligereza que el motivo de la vieja-*lena*-bebedora era tradicional en la comediografía antigua, y que su aparición en dos obras de Plauto sugiere que este autor, verdadera *auctoritas* en el género dramático, influyó como Ovidio en la reelaborada inclusión del motivo en la *Tragicomedia*. Tal vez no sea Plauto una fuente directa, voluntaria o consciente, pero su lectura pudo dejar huellas en este detalle. Rojas sabía--le bastaba leer los prólogos de Terencio y de Plauto--que las obras del teatro latino representaban una antigua tradición literaria y dramática, y el bachiller se sabía continuador, como recreador, de ella, aunque no la conociera textualmente.

3) En este aspecto no se revela Rojas como original en el sentido moderno, pues no es invención suya el motivo de la vieja bebedora y tampoco su combinación con el oficio de alcahueta. Es, sin embargo, el bachiller original en el sentido antiguo-medieval, pues reelabora de una manera personal, en un marco no convencional, una materia ya conocida.

4) Se destaca, pues, el peso que pudo tener la tradicionalidad del género dramático grecolatino: Rojas adopta con detalles especiales el motivo--motivo mucho más antiguo y recurrente que lo que podría creerse en principio--no porque éste fuera tradicional en 'la' literatura, en cualquier literatura, sino porque era particularmente tradicional en el teatro, género que el mismo Rojas cultiva y prolonga en su *Celestina*.

NOTAS

[1]*Revue hispanique* 15 (1906): pp. 382, 384-6, y 386, nota 1.

[2]*Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'*, Madrid, 1924 (Anejo V de *RFE*), p. 56.

[3]*ibid*, pp. 47 y 73, nota.

[4]E. Huber y S. Delpy en la introducción a su edición de *La Celestina*, Buenos Aires, Kapelusz, 1976, p. 13.

[5]Un antecedente de mujer "inmoral, borracha y maga" está en el cómico griego Ferécrates, frag. 172 B (Edmonds):

ἀνδροκάπραινα καὶ μεθύαη καὶ φαρμακίς

[6]Por economía cito solamente mi traducción de los pasajes griegos; los *loci* remiten a las siguientes ediciones: de *Samia*, la de J. M. Jacques (Paris: Les belles lettres, 1971); de *Perinthia* y *Epitrépontes*, la de D. Del Corno (Milano: Istituto Editoriale Italiano, 1964); de Aristófanes, la de H. Van Daele y V. Coulon (Paris: Les belles lettres, 1946 y 1954); desde el ejemplo 7 los textos están tomados de John Edmonds, *The fragments of attic comedy*, Leiden: Brill, 1957. Los lugares del *Dyskolo* correponden a la edic. de Pozzi, Buenos Aires: Eudeba, 1965.

[7]El frag. 11 de Efipo, *Circe*, no permite asegurar que los personajes, uno de los cuales gusta del vino aguado, sean mujeres y menos que sean viejas (cf. Edmonds, II, 150-1). En el frag. 24 de *Akontizomene* de Antífanes sí hablan mujeres que gustan del vino, pero no sabemos si son viejas (*ib.* 170); lo mismo en *La iniciada* frag. 165 (*ib.* p. 242) y en *Tirreno* fr.1 de Axiónico (*ib.* 560). En *Samia* 392-4, Demeas dice a la joven concubina expulsada que acabará entregada a la bebida como todas las prostitutas, pero no hace distinción de edades.

[8]Cf. Ateneo 10.441 B y C, y Axiónico, *Filina* frag.5: "Créele a la mujer que confiesa no beber agua" (Edmonds, II,564).

[9]Térence, Paris; Les belles lettres, t.III (1961), p. 78, n. 3.

[10]El frag.5 de *Pentathlos* de Jenarco trae en boca de una nodriza el deseo "Ojalá me ocurra así, hija, que estando tú viva, muera yo liberada habiendo bebido vino;" aunque el editor Edmonds señala como personaje una "old nurse" que habla con una "Young Mistress," tampoco aquí podemos asegurar que sea así (si bien desde la Euriclea de la *Odisea* es tradicional que las nodrizas aparezcan también como ya ancianas).

[11]Citamos por la edición de D. Paganelli, Paris: Les belles lettres. 1970, pp. 143-6.

[12]Véase Bonilla, 382-3.

[13]Bonilla, 386; Castro Guisasola, 56.

[14]Acerca de esta tradicionalidad que en muchos casos--más de los que se cree--puede remontarse a la Comedia Antigua ática y no solo a la Nueva, me he ocupado en "Los motivos de la comedia griega en la comedia latina" (todavía inédito). Téngase en cuenta que los prólogos plautinos y terencianos sugieren el grado de fidelidad a las fuentes en las adaptaciones. Las comedias latinas no eran una traducción como la entendemos hoy, a pesar de lo dicho por Terencio en *Adelphoe* 11 ("uerbum de uerbo expressum extulit") acerca de la escena dejada de lado por Plauto, sino adaptaciones al gusto y técnica del autor (las escenas farsescas, por ej.) y al ambiente latino; y esto último a pesar de lo dicho por M. R. Lida, 35: "las referencias plautinas a la realidad local, cuando no son distracciones, parecen, como las rupturas de la ilusión dramática, recursos inartísticos para provocar la carcajada;" no puedo creer distracciones esos rasgos tan reiterados que, si crean una incoherencia frente al lugar geográfico confesado, frente a los nombres griegos de los personajes y a las palabras en griego incluidas, son evidentemente una convención aceptada por el público: no pueden provocar la carcajada tan continuas referencias al foro, a los clientes, a los cargos del *cursus honorum*, a la manumisión, a la organización político-social, a las leyes y a los dioses romanos, sus costumbres y creencias (p.ej. *Cas.* 354, *Stich.* 60, *Trin.* 470, *Phor.* 311).

[15]Bonilla, pp. 373, 378 y 380.

[16]Lida, p. 509 y n.1.

[17]"Celestina's Age: Is She Forty-Eight?" *Celestinesca* 10, no. 2 (1986): 25-30.

[18]*Lida*, nota 1, p. 509.

[19]Aunque menos frecuentemente, tal uso aparece también en otras escenas que reflejan la vida cotidiana, p.ej. en Teócrito, *Idilio* 15, v. 60, se invoca como μάτερ a una anciana hallada en la calle durante una festividad. Cf. *Odisea* VII,28 (πάτερ). Hay ejemplo también en el mimo, género cercano a la comedia: en el v. 182 del *Mimo de Oxirrinco* el parásito llama πάτερ κύριε a su amo.

[20]*Observaciones*, p. 82 y nota 2.

[21]Cf. referencia de Menéndez Pelayo a tal origen, retomada por Castro Guisasola, p. 64.

[22]Cf. Servio, *Comentario a 'Eneida'* I, 720 (*Servianii in Aeneidem Commentarii*, Philadelphia, Pennsylvania: American Philological Assoc., 1946, vol. II, p. 296).

HUELLAS DE *CELESTINA* EN LA *TRAGICOMEDIA DE LISANDRO Y ROSELIA*, DE SANCHO DE MUNON

Luis Mariano Esteban Martin
Madrid

Frente al resto de continuadores de *Celestina*, la crítica ha coincidido en señalar que son Sancho de Muñón y su *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*[1] estamos ante la continuación más próxima a la obra de Rojas. En efecto, esta continuación supone--como señala Criado de Val--una clara vuelta a la tradición trágica instaurada por Rojas, aunque no exenta de pedantería en su desarrollo,[2] en lo que hemos de ver no sólo un deseo de filiación con el espíritu del autor de *Celestina*, sino también una clara oposición a la nueva concepción del ciclo abierta por Silva y seguida por Gaspar Gómez de Toledo.

Con todo, Sancho de Muñón y su obra no han gozado de un mejor trato que sus antecesores por lo que respecta a ediciones y estudios,[3] de tal forma que las palabras de López Barbadillo--"Menéndez y Pelayo (...) dejó agotado el tema de cuanto se refiere a la obra que aquí reproducimos"[4]--parecen haber sido tomadas al pie de la letra por los estudiosos del ciclo celestinesco.

Sin embargo, puesto que esta obra es la más fiel continuación de *Celestina*, conviene que nos aproximemos a un aspecto importante de la misma: la presencia del texto de Rojas en *Lisandro y Roselia*, manteniendo un esquema similar al utilizado en el artículo que antecede a éste.[5]

I

Los ecos de *Celestina* en *Lisandro y Roselia* (obra dividida, distintamente a la de Rojas, en cinco *autos* y varias *cenas*--lo cual supone adoptar la división docta defendida por preceptistas como López Pinciano,[6] y por tanto, situarse dentro de una tradición dramática y no novelística se manifiestan no sólo en el título, *tragicomedia*,[7] sino en actitudes del autor ante la creación de su obra muy semejantes a las de Rojas.

Así, Muñón, en la *carta del auctor a don Diego de Acevedo y Fonseca*, señala cómo compuso esta "obrecilla" aprovechando unas vacaciones "de graves y penosos estudios" (p. I). Recordemos cómo Rojas también se disculpaba del atrevimientos de escribir obra tan ajena a su profesión aludiendo a un período vacacional.[8] No obstante, en la segunda carta que se incluye tras el colofón en *Lisandro y Roselia*, el autor señala:

> (...) cuando me ocupé en esa niñería, estaba yo ocupado de una muy trabajosa terciana, la cual no me dejaba emplear en mis principales estudios (...) (p. 287)

Así pues, la obra nace como distraimiento cuando el autor estaba enfermo y no, como parecía desprenderse inicialmente, de sus vacaciones. En esto, Sancho de Muñón se asemeja más a lo que hace Francisco Delicado al justificar la redacción de *La Lozana andaluza* cuando señala que se hallaba "atormentado de una grande y prolija enfermedad."[9]

De indudable influencia de Rojas es, sin embargo, el intento de Sancho de Muñón de ocultar su nombre, pero sin renunciar por ello a que la obra se sienta como suya, para lo cual, a imitación de Rojas, aparece su nombre en las cartas situadas tras el colofón y en un acróstico infinitamente más complejo que el que aparece en *Celestina*[10] y cuya explicación escapa al motivo de estas páginas.

Asimismo, la insistencia en la moralidad de la obra, tanto en el extenso *prólogo al discreto lector* (pp. V-XVI) y en la primera carta "de un amigo del autor" (pp. 284-85) como en los largos parlamentos de Eubulo, vuelve a situarnos ante un autor que de una manera consciente pretende entroncar con el espíritu rojano, distanciándose así del mero entretenimiento con que Silva concibió su *Segunda Celestina*, indudablemente mucho más atento a los gustos de un público que tan bien le había acogido como autor de libros de caballerías.

Ahora bien, la ligazón con Rojas y su obra no se manifiesta exclusivamente en la actitud de Muñón, sino en las reminiscencias que a *Celestina* aparecen en el desarrollo de su obra. Dichas reminiscencias presentan como nota más destacada la gran precisión con que son hechas y, sobre todo, la trascendencia que, distintamente a lo apuntado para Gaspar Gómez de Toledo, tienen para comprender en sus justos términos la relación entre *Lisandro y Roselia* y el texto primitivo de Rojas. Asimismo, conviene no olvidar la asimilación y calco por parte de Sancho de Muñón del planteamiento de la trama de *Celestina* (encuentro de los enamorados, necesidad y actuación de una tercera, goce de los amantes, muerte de la alcahueta y de los enamorados), aunque posteriormente resuelta con notables diferencias, lo cual implica la aparición de infinidad de situaciones similares a las presentes en el texto de Rojas.

En cualquier caso, conviene señalar cómo las reminiscencias a *Celestina* sufren un proceso de gradación en cuanto a su literalidad y funcionalidad, proceso que culmina en los recuerdos que se hacen a hechos relacionados con la muerte de Celestina en el texto rojano.

Puestas así las cosas, el primer recuerdo que aparece se produce cuando Lisandro queda prendado de la belleza de Roselia al verla en la ventana. Este encuentro va a despertar su pasión, pasión que no sólo no será atenuada por los consejos de Eubulo y de Oligides, sino que se acentuará, de ahí que el fiel criado Oligides diga:

> Quiero perquisar y inquerir con mi pensamiento la entrada á Roselia y ser alcahuete, venga el bien y venga por do quisiere, á tuerto ó á derecho nuestra casa fasta el techo, que buena parte me cabrá de sus amores, que á rio vuelto, como dicen, ganancia de pescadores. (I,I,12)

La postura de Oligides--al margen de presentar dos refranes de amplia tradición celestinesca--recuerda aquella de Pármeno en el auto II:

> Quiero irme al hilo de la gente, pues a los traidores llaman discretos, a los fieles necios. (...). Destruya, rompa, quiebre, dañe, dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá, pues dicen: a río vuelto ganancia de pescadores. (II, 78-79)

En la *cena* II se produce el primer encuentro entre Lisandro y Roselia en el huerto de ésta. Lisandro, como un nuevo Calisto, desgrana su pasión amorosa en términos cancioneriles, siendo rechazado vehementemente por Roselia.

> El favor, Lisandro, que de mí habrás, si en tus torpes deseos perseveras, será el que dió la nombrada Judich al soberbio de Oloférnes, porque con el mesmo intento que muestras en tus deshonestas palabras le manifestó su ilícito amor; y de mí tomaria tal castigo si en poder me viese de tu atrevido pensamiento, cual la dueña Lucrecia forzada de Tarquino. (...) Véte de ahí, loco, no muevas mi saña á más ira con tus atrevidas y torpes razones. (II,I,21-23)

La similitud con las palabras que airadamente dirige Melibea al apasionado Calisto es evidente:

> (...) la paga será tan fiera, cual (la) merece tu loco atrevimiento; y el intento de tus palabras, (Calisto), ha sido *como* de ingenio de tal hombre como tú, haber de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo, ¡Vete, vete de ahí, torpe, que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleite! (I,46-47)

Conviene, no obstante, que nos detengamos brevemente sobre ambas reacciones por cuanto, en mi opinión, no estamos ante un simple remedo de *Celestina*, sino ante algo mucho más profundo.

La reacción de Melibea ha sido ampliamente estudiada, dada la virulencia con que se produce y su injustificación. Las explicaciones han sido de las más variopintas, desde las que consideran que la respuesta de Melibea era una forma de refugiarse ante "el conflicto de la voluntad individual y de las leyes sociales"[11] a las que consideran, como Maeztu, que era una muestra de pudor,[12] pasando por la curiosa interpretación de Trotter, para quien el origen de esta reacción habría que buscarlo en el comportamiento natural de toda mujer y en especial en el "de la generosa mujer española."[13]

Todas estas explicaciones obvian un hecho capital en la reacción de Melibea: ¿por qué alude a las palabras de Calisto como *ilícito amor*? Parece evidente que la comprensión de la furia de Melibea ha de hacerse, como apuntó Green,[14] a la luz de la tradición cancioneril, entendiendo que el rechazo de Melibea se produce por haberle dirigido Calisto directamente su pasión, olvidándose del primer estado que un enamorado cortesano había de respetar, *fenhedor*. Esto se corrobora si recordamos que en el *De Amore*, de Andrea Capellani, se señala de forma tajante:

> (...) no hay que empezar a hablar de amor inmediatamente después del saludo, pues un inicio tal sólo procede con las prostitutas.[15]

Así pues, las palabras de Melibea hay que entenderlas, en mi opinión, de acuerdo a una tradición cancioneril, tradición que bien puede justificar la ausencia de una solución matrimonial en la obra de Rojas.

En principio, la explicación a las palabras de Roselia podría ser idéntica, máxime si recordamos que en ambos casos será esta *furia* de las amadas la que originará la entrada de la tercera en la trama, y que también en *Lisandro y Roselia*, distintamente a la mayoría de las continuaciones, tampoco habrá una solución matrimonial para los enamorados.

Ahora bien, entre ambas reacciones existe una diferencia capital. Melibea es requerida de amores de manera inesperada, pues el encuentro con Calisto se produce a raíz de que éste penetrase en el huerto en busca del halcón. Por el contrario, la declaración amorosa que dirige Lisandro a Roselia bien podía ser esperada por ésta, toda vez que este encuentro no es, ni mucho menos, casual, ya que ha sido Oligides quien ha señalado a Lisandro que se aproxime por la ventana del huerto (II,I,16) pues, aprovechando que fue paje del padre de Roselia (I,I,4), ha manifestado a Eugenia, madre de Roselia, "que de pocos días acá una grave dolencia te tenía en la cama, y en esto hice del ojo á Roselia, entonces ella sonrióse; creo que me entendió" (II,I 18-19).

En definitiva, parece como si Sancho de Muñón hubiese intentado calcar, casi textualmente, la situación que aparece en *Celestina*, pero sin entender el transfondo existente en la misma. Es decir, Muñón sólo ha sido capaz de imitar la plantilla elaborada por Rojas, de ahí que todo el planteamiento amoroso que aparece en *Lisandro y Roselia* sea, superficialmente, similar al de *Celestina*, pero, distintamente a la obra de Rojas, esté totalmente injustificado.

Una vez que son requeridos los servicios de Elicia--que constantemente, como veremos, alude a que es sobrina de Celestina--ésta inicialmente actúa con notables similitudes con respecto a la vieja de Rojas, aunque no por ello podamos hablar de reminiscencias fraseológicas o ecos, que es lo que aquí nos ocupa.

Por el contrario, volvemos a encontrarnos una clara cita textual en boca de Lisandro cuando Elicia le comunica que Roselia ha accedido a concederle una cita. Lisandro, sin dar crédito a lo que oye, exclama:

> ¡Oh bienaventuradas orejas mias que en tan breves palabras tan sublimes sentencias ois! (IV,II,122)

Como ya he anotado en otro lugar, la expresión "bienaventuradas orejas mías" gozó de amplia difusión en la literatura celestinesca.[16]

En un contexto similar--cuando Elicia comunica a Lisandro su segunda cita con Roselia--surge una nueva reminiscencia. Ante las dudas del apasionado Lisandro, la alcahueta señala:

> Condicion es de los firmes enamorados, lo más dudoso y contrario creer más ayna, y lo que más desean, tener por ménos cierto. Esto es lo que dixo mi tia, que Dios perdone, que nunca el corazon lastimado de deseo toma la buena nueva por cierta ni la mala por dubdosa. (V,III,203)

Recordemos cómo cuando Celestina dice a Calisto que Melibea le ama, ante la incredulidad del enamorado le señala:

> Nunca el corazón lastimado de deseo toma la buena nueva por cierta ni la mala por dudosa; (XI,165)

De gran precisión son, asimismo, las palabras de Oligides a Eubulo aludiendo a cómo Elicia se ha buscado la protección de Brumandilón (que posteriormente acabará con ella) siguiendo las palabras que antes de morir le dijo la vieja Celestina:

> (...) si aquella que allí está en aquella cama me hubiese á mí creido, jamas quedaria esta casa, de noche, sin varon, ni dormiriamos á lumbre de pajas. (III,I,38)

La reminiscencia es absolutamente literal, pues, tal y como ha señalado Oligides, esas son las palabras de Celestina (XII,183). Con todo,

las reminiscencias de más calidad se agolpan en el largo diálogo entre Oligides y Eubulo en donde se presenta a Elicia como alcahueta y se desmonta el artificio de la *resurrección* creado por Feliciano de Silva.

Oligides, para demostrar que Celestina realmente murió, transcribe las palabras que, según él, dijo la vieja antes de morir:

> justicia, justicia, señores vecinos, que me matan en mi casa estos rufianes. (III,I,35)

Basta recordar el pasaje de *Celestina* (XII,183) para notar la absoluta textualidad del recuerdo de Oligides. En el mismo contexto señala Oligides:

> Pues ¿quién no sabe que Elicia traxo luto por ella? que aún hoy dia traen por manera de refran unas palabras que tuvieron orígen de ella: mal me va con este luto. (III,I,36)

En la obra de Rojas, tras la muerte de Celestina, exclama Elicia:

> Mal me va con este luto. Poco se visita mi casa, poco se pasea mi calle. (XVII,208)

Inmediatamente después insiste Oligides cómo fueron muertos por la justicia los criados de Calisto, cómo el Corregidor era amigo de aquél, y cómo Calisto se lamentó diciendo:

> ¡oh cruel juez! y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! (III,I,36)

En *Celestina*, en efecto, Calisto, al conocer la noticia de la muerte de Sempronio y Pármeno, señala:

> ¡Oh cruel juez, y qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! (XIV,194)

En la misma línea de precisión que estamos viendo se sitúan, en el mismo contexto que estamos analizando, las palabras de Oligides al señalar las palabras con que Elicia dio la noticia de la muerte de Celestina a Areúsa:

> Y también la oyeron decir à su prima Areusa estas palabras de su tia: ya está dando cuenta de sus obras, mil cuchilladas la vi dar á mis ojos, en mi regazo me la mataron. (III,I,35).

En *Celestina*, Elicia dice a Areúsa:

> (...) ya está dando cuentas de sus obras. Mil cuchilladas les vi dar a mis ojos; en mi regazo me la mataron. (XV,199)

II

Entroncando con ese deseo de Muñón de alinearse en torno a la concepción trágica de Rojas, separándose de la postura de Silva, las alusiones que a personajes de *Celestina* aparecen en *Lisandro y Roselia* adquieren una perspectiva muy distinta a la presencia de dichas alusiones en la obra de Silva y Gómez de Toledo.

Heugas, con cierta superficialidad, ha anotado que estas alusiones son meros recursos para entroncar *Lisandro y Roselia* con *Celestina.*[17] Sin embargo, esto, a mi entender, sólo es válido para alguna de dichas alusiones ya que, en concreto, las alusiones a la vieja Celestina han de tener una explicación mucho más profunda. Así pues, analizaremos el recuerdo a los personajes de *Celestina* atendiendo a esta doble perspectiva.

La primera alusión que aparece a un personaje de la obra de Rojas se produce en un diálogo entre Lisandro y Oligides cuando aquél le demanda si ha hablado con Roselia.

LISANDRO.- ¿Hablaste con aquella que par no tiene en la tierra, y en el cielo compete con los bienaventurados?
OLIGIDES.- Otro Calixto hereje tenemos.
LISANDRO.- ¿Qué dices de Calixto?
OLIGIDES.- Que no tuvo tanta razon para amar á Melibéa, aunque fué mucha, como tú tienes para querer y desear á Roselia. (II,I,17)

Esta alusión presenta una doble vertiente. Por una parte, Oligides, igual que Sempronio en *Celestina* (I, 49 y 51), tacha de hereje a su amo ante la descripción que de Roselia hace, dentro, indudablemente, de la más pura tradición cancioneril. Por otro lado, esta única alusión a Calisto sirve para marcar la belleza de Roselia, superior a la de Melibea, lo cual justifica la pasión de Lisandro.

Más precisa es la alusión que a Pármeno hace Eubulo, lamentando el escaso eco que sus consejos tienen ante el apasionado Lisandro.

> Flaca es la fidelidad, como decia Parmeno, que temor de pena la convierte en lisonja; nunca por sus amenazas dexaré de decir la verdad. (II,I,29)

De hecho, estamos ante un auténtico calco textual de la obra de Rojas ya que Pármeno, tras el desprecio de Calisto por sus consejos, dice:

> Señor, flaca es la fidelidad que temor de pena la convierte en lisonja (...) (II,78)

Con todo, y pese a la precisión, lo cierto es que el recuerdo de las palabras de Pármeno carece de la más mínima funcionalidad, máxime si

tenemos en cuenta que éste luego se aliará con Sempronio y Celestina, mientras que Eubulo se mantendrá firme en su postura a lo largo de toda la obra.

Por lo que respecta a Sempronio, su recuerdo se inserta dentro de un contexto más amplio que el citado para Pármeno. En la *cena* III del acto IV Elicia cuenta a Drionea un episodio de juventud con el confesor de la vieja Celestina. En el episodio, de indudable contenido erótico, Elicia cuenta cómo fue sorprendida por Sempronio cuando estaba con el confesor:

> (...) y como estuviese en mi contemplacion haciendo penitencia de su malas obras y elevado, llama á la puerta Sempronio, mi amigo, yo, turbada, no supe qué me hacer más de escondelle debaxo la cama. (III,IV,225)

Esta alusión a Sempronio tiene como característica fundamental el narrar un episodio que no ha ocurrido en *Celestina*. Estamos ante el primer caso en que una alusión a un personaje de la obra de Rojas es falsa y curiosamente se produce en el continuador más próximo a Rojas. En mi opinión, Muñón, valiéndose de que se trata de un recuerdo de juventud de Elicia, recrea un episodio que sin duda sabe falso, pero, en cualquier caso, verosímil. Es decir, no se siente sometido estrictamente al modelo, al que toma como una fuente sobre la que poder fabular según convenga.

En cuanto al recuerdo de Areúsa, éste tiene como característica el ser absolutamente vago y general. Elicia reprende a Drionea por acoger al paje del Conde, que carece de dinero. En su regañina recuerda a Areúsa, señalando cómo ésta siempre miraba primero la paga que podía sacar:

> (...) cuando fué moza como tú; cierto, no atendia ella esas galanías ó disposiciones. Primero se informaba si eran hombres de caudal los que la festejaban (...). (IV,I,41)

Por último, dentro de este primer grupo de alusiones a personajes de *Celestina* hay que citar un recuerdo puntual a un personaje completamente insignificante en la obra de Rojas: Cremes, cuñado de Alisa. Elicia, ante las fanfarronadas de Brumandilón, le espeta:

> Con todas tus bravezas y fieros no osaste levantar el gaje del suelo que en desafío te echó el escudero de Chremes, cuñado de Alisa, madre de la malograda Melibea. (V,I,60)

Cremes sólo es mencionado en una ocasión en *Celestina*, y, como señala Heuges, "dans le fil de récit,"[18] cuando Alisa de despide de su hija y de la vieja Celestina con estas palabras:

> Hija Melibea, quédese esta mujer honrada contigo, que ya me parece que es tarde para ir a visitar a mi hermana, su mujer de Cremes.... (IV,89)

Que este recuerdo carece de la más mínima funcionalidad es obvio. Sin embargo, considero que con ello Sancho de Muñón no pretendía exclusivamente hacer una demostración del dominio que de la obra de Rojas tenía. Entroncando con lo que apuntábamos en la alusión a Pármeno, y teniendo presente que se enlaza el personaje rojano de Cremes con el fanfarrón Brumandilón, es evidente que Muñón, en su deseo de filiación con *Celestina*, utiliza un personaje desapercibido, Cremes, para relacionarlo con otro de su obra, buscando una fusión entre ambas, siempre que eso no suponga una distorsión del texto primitivo.

Bien distinta es la situación cuando el personaje recordado es la vieja Celestina. Las menciones a Celestina, a su vez, han de estudiarse bajo dos perspectivas bien diferenciadas en cuanto a las implicaciones que tienen en el desarrollo de la trama de *Lisandro y Roselia*. En primer lugar están las alusiones que insisten en marcar la relación entre Celestina y Elicia. Por otro lado analizaremos el recuerdo del fin trágico que tuvo la vieja alcahueta de Rojas.

En cuanto a lo primero, hay que anotar la obsesión de Muñón por estrechar la relación entre su tercera, Elicia, y Celestina. Así, en la conversación entre Oligides y Eubulo sobre Elicia leemos:

> EUBULO.- Yo oí que su tia le dexó por heredera en el testamento de una camarilla que tenía llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos hechos de mil facciones para que mejor exercitase el arte de hechicería, que ayuda mucho, segun dicen, para ser afamada alcahueta.... (III,I,32-3)

En las palabras de Eubulo, al margen del recuerdo de la camarilla de Celestina (el "sobrado alto de la solana" que vemos en *Celestina*, III,84), hay una clara intención de señalar cómo el arte de Elicia como tercera ha de ser excelente puesto que es heredera directa de la famosa Celestina. En la misma línea están las palabras de Oligides al señalar:

> La mesma Celestina, espantada del saber de su sobrina, dijo á Areusa: ¡ay, ay, hija! si vieses el saber de tu prima, y cuánto le ha aprovechado mi crianza y consejos y cuán gran maestra está. (III,I,33)[19]

Hasta tal punto Elicia ha aprovechado los saberes de la vieja que, tal y como apunta Oligides, "muchos extranjeros que no conocieron á Celestina, la vieja, sino de oidas, piensan que es ésta aquella antigua madre" (III,I,33-34).

Obviamente, la propia Elicia, "porque más se curase su casa y fuese más conocida y tenida, tomó el nombre de su tia" (III,I,33), constantemente se referirá a la vieja alcahueta rojana, no sólo por cuanto se siente deudora de ella ("madre de todas nosotras" a quien "despues acá ninguna ha llegado á su zapato," como dice a Drionea [III,IV,224-5]), sino por cuanto se siente tan astuta como ella. Así, Elicia, camino de su primera embajada en casa de Roselia, reflexiona (de forma muy similar al monólogo de Celestina en el auto IV) sobre los males que le pueden acontecer en esta nueva misión, para, de repente, señalar:

> (...) mas ¿quién soy yo, á quien temor ó cobardía ponga espanto en las cosas de mi oficio? ¿yo no soy Elicia, la sobrina de Celestina, la que heredó nombre y fama y hechos de la mesma? (I,II,77)

Más adelante, jactándose del éxito de su primera entrevista con Roselia nos dirá:

> Hi de puta, qué bien lo he hecho, para Sancta María, que me quiero bien en ver que no pierdo punto á mi tia. (III,II,103)

Asimismo, ante la incredulidad de Lisandro de que Elicia haya realmente concertado nada con su amada Roselia, la alcahueta no sólo le confirma el éxito de su embajada, sino que además la realizó "con tal astucia y viveza, que mi tia, que Dios haya, no supiera mejor decillo" (I,III,155).

Es más, ante las fanfarronadas de Brumandilón, Elicia le recuerda cómo no la va a embaucar puesto que "soy Celestina y por otro nombre Elicia, sobrina de aquella que por su mucha fama y sabiduría es puesta en refran de todos" (II,III,165).

La presencia constante de estas alusiones es ya de por sí una nota distintiva con respecto a lo que ocurre en la obra de Silva y en la de Gaspar Gómez. Obviamente, *a priori*, la razón de ello estriba en que en las dos obras anteriores la alcahueta es la misma Celestina aparecida en la obra de Rojas. Sin embargo, en mi opinión, esto no justifica en modo alguno ese continuo aludir a Elicia en relación con la vieja rojana. La razón a esta situación hay que buscarla en algo mucho más complejo: la plena conciencia de Sancho de Muñón de que Elicia no era la más apropiada para desempeñar el oficio de tercera comparable a Celestina.

En efecto, si hay algo común a todos los continuadores de *Celestina*, especialmente a Silva, Gómez de Toledo y Muñón, es la plena conciencia de que la mejor forma de incluir su obra bajo el ciclo iniciado por Rojas era retomar algunos personajes centrales de *Celestina*,[20] y para ello nada mejor que *resucitar* a la vieja alcahueta, toda vez que desde su creación por Rojas se había convertido en el auténtico centro de la obra, tanto para Rojas[21] como para los impresores de la obra[22] y traductores.[23] En una palabra, en la *resurrección* de Celestina por parte de Silva hay algo

más que un simple remedo de un artificio usual de los libros de caballería; hay una clara conciencia--seguida por Gómez de Toledo--de que con Celestina se aseguraba una filiación sin ningún equívoco con la obra rojana, que, por otra parte, había gozado de un incuestionable éxito editorial.

Ahora bien, como para Muñón, en palabras de Menéndez Pelayo, el artificio de Silva debió parecer "invenciones ridículas"[24]--de hecho, en *Lisandro y Roselia* hay una larga exposición sobre lo falso de dicha *resurrección*, insistiendo hasta la saciedad en que sólo existió una Celestina, la que murió a manos de Pármeno y Sempronio (III,I,32 y ss.) y tuvo que buscar otra tercera, pero que estuviese íntimamente relacionada con Celestina. Así pues, optó por acudir a Elícia, pues no olvidó, pese al desprecio más absoluto que sintió por la obra de Gaspar Gómez de Toledo, que Areúsa, quien desde la obra de Rojas había aparecido como auténtica continuadora de las artes de la vieja, había caído asesinada a manos de Grajales y Recuajo en el auto XL de su *Tercera Celestina*.

En definitiva, las alusiones que hemos anotado anteriormente cumplen una clara función en *Lisandro y Roselia*: hacer olvidar a los lectores lo absolutamente rebuscado que era el colocar a Elicia como tercera deudora y admiradora de Celestina, cuando en la obra de Rojas había expresado su repulsa por el oficio de su tía (VII,133), en la *Segunda Celestina* había intentado engañar a la vieja (IX,144),[25] y en la continuación de Gómez de Toledo intenta robarla para después abandonarla (XXXVII).[26]

Por lo que respecta a las alusiones a la muerte de Celestina, su análisis requiere una reflexión, máxime si observamos su distinta funcionalidad en relación con las continuaciones prededentes. Tanto en la obra de Silva como en la de Gómez de Toledo, las alusiones a la muerte de Celestina, amén de escasas, están en íntima relación con el propósito de Silva de plantear cómo dicha muerte no fue cierta, sino una artimaña de la vieja. Frente a esto, obviamente, en *Lisandro y Roselia*, puesto que su autor, como ya he apuntado, insiste en desligarse de la línea inaugurada por Silva, lo primero que se hace es desmontar dicho artificio señalando cómo Celestina "verdaderamente murió, y la mataron Sempronio y Parmeno por la particion de las cien monedas y la cadenilla" (III,I,35), y cómo esto lo corroboran "los vecinos que se hallaron presentes á su muerte y entierro, los cuales acudieron á las voces de Celestina, que se quexaba y pedía favor, diciendo: justicia, justicia, señores vecinos, que me matan en mi casa estos rufianes" (III,I,35), y su sepultura en San Laurencio, el luto de Elicia, etc., de tal forma que la vieja que medió en los amores de Felides y Polandria (pareja de enamorados de la *Segunda Celestina* y de la *Tercera Celestina*) "no era la barbuda, sino una muy amiga y compañera desta, que tomó el apellido de su comadre, como agora estotra, por la causa ya dicha" (III,I,37).

Una vez sentada la muerte de Celestina, el resto de las alusiones a su final trágico tienen también una clara implicación en el desarrollo de *Lisandro y Roselia*. Dentro de este conjunto de alusiones conviene, no obstante, establecer una clara distinción. Así, cuando el recuerdo de la muerte de la vieja está en boca de personajes distintos a Elicia, dichas alusiones son de la más absoluta generalidad. Así, Oligides señala a Eubulo cómo Elicia tomó a Brumandilón "por guardar de su persona, porque su casa no estuviese sin hombre y le acaeciese el desastre que á su tia vino" (III,I,38).

Por su parte, Brumandilón, en un monólogo lleno de improperios contra Elicia, señala:

> (...) en punto estoy de tomar la mi porra y machacarle aquella cabeza y enviarla al infierno en compañía de su tia! (V,I,56)

Puestas así las coas, parece que, de igual modo a como ocurría en la obra de Silva, en donde el recuerdo de tragedias pasadas sirve a los personajes para evitar errores similares, en *Lisandro y Roselia* podríamos encontrarnos con un planteamiento similar. De hecho, Carmelo Sierra señalaba:

> En Elicia vemos, igual que en la segunda Celestina, el deseo de evitar la trágica experiencia de la Celestina original. No es de extrañarse, pues, que a Elicia le preocupe mucho su seguridad personal, quiere seguir viviendo, no gusta de aventurarse.[27]

Es más, esta conclusión parece desprenderse de las palabras de Elicia cuando, por dos ocasiones, alude al fin trágico de su tía relacionándolo siempre con la famosa cadenilla que Calisto le dio. Así, cuando Elicia es requerida por Oligides como mediadora en los amores de su amo, la vieja le señala lo arriesgado de su oficio y cómo por ello, y por vivir del mismo, no piensa repartir nada con los criados de Lisandro:

> (...) cada puntada nos podria costar la vida sino fuese por nuestras buenas diligencias, aunque caro le costó á mi antecesora la negra cadenilla, que habiéndose librado del toro, cayó en el arroyo; huyendo un peligro cayó en otro, libróse de Pleberio y vino á dar en las manos de aquellos malogrados que bien escotaron la tercera parte con la vida. Dígolo, que si en estos pleitos me he de ver con vosotros, dende agora me tornaré á mi casa (....) (IV,I,48).

Como vemos, la postura de Elicia parece, partiendo del recuerdo de lo acontecido a su tía, intentar evitar un final tan desastroso, entroncando así con las palabras de la vieja alcahueta de la *Segunda Celestina* (IX,144) cuando recuerda lo caro que le costaron las monedas y la cadena que le dio Calisto.

Más adelante, Elicia vuelve a recordar la muerte de su tía, en un aparte, ante Oligides y Brumandilón:

> Dos reales y cuatro daréselos yo, pero de medalla no me hable nadie, que no será ésta, si yo puedo, la cadenilla de mi tia. (II,III,166)

Sin embargo, este aparente aprender del pasado se esfuma ya que sus continuos enfrentamientos con Brumandilón la van a conducir a su muerte a manos de éste (II,V,262), muerte que no sólo hay que entenderla en relación con el deseo de Muñón de entroncar con el espíritu trágico de la obra de Rojas, sino en relación con una concepción de la creación literaria bien distinta a la que animó a Silva, como ya he anotado.

Frente a la más absoluta vaguedad que caracterizaba a las alusiones que al texto de Rojas se hacen en la *Tercera Celestina*, de Gaspar Gómez de Toledo, justificadas por cuanto el autor se siente más bien continuador de Silva, en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* nos encontramos no sólo con un mayor número de referencias al texto de Rojas, sino, y esto es lo fundamental, con una intencionalidad bien distinta. Muñón ha pretendido bastante más que demostrar su conocimiento de *Celestina* (muchas de las alusiones, por su textualidad, sólo se explican si pensamos en un Muñón leyendo y copiando el texto de Rojas). Su objetivo ha sido justificar la presencia de Elicia en su obra como tercera y esto le acerca, inicialmente, al planteamiento de Silva. Si Silva precisaba recurrir al texto de Rojas para hacer plausibles los cambios que se operan en la actuación de su Celestina *resucitada*, Sancho de Muñón precisaba también volver sobre *Celestina* para dotar de un pasado acorde con su actuación presente a Elicia.

Pero hay más. Mientras que Silva utiliza ese continuo mirar hacia atrás para evitar que Celestina incurra en los mismos errores que le llevaron a la muerte en *Celestina*, Muñón desaprovecha la ocasión de haber dejado con vida, por la misma razón que en Silva, a Elicia, único personaje que quedaba de la obra de Rojas con posibilidades de continuar la saga de terceras directamente relacionadas con la vieja alcahueta rojana. Este hecho, por otra parte, nos pone a Muñón en relación con Gómez de Toledo y de ahí que no pueda explicarse por el mero deseo del autor de entroncar con el espíritu de Rojas. Elicia, como la Celestina de Gómez de Toledo, han desaprovechado la experiencia del pasado. Ahora bien, mientras esto se corresponde en la *Tercera Celestina* con la ausencia de referencias a episodios acaecidos en la obra de Rojas, en *Lisandro y Roselia* dicha presencia, como hemos visto, es constante, lo cual hace que la muerte de Elicia sea bastante forzada. En cualquier caso, Gómez de Toledo y Muñón coinciden en un punto: la distinta actitud ante la creación literaria con respecto a Silva. Este piensa en posteriores

continuadores, quizá por sentirse ante todo autor literario, mientras que los dos autores que le siguen no tiene esta visión.

Con todo, el planteamiento de Muñón tendrá una importante consecuencia en la configuración del ciclo celestinesco: hacer posible la ingeniosidad de Sebastián Fernández en su *Tragedia Policiana* para entroncar su tercera con la vieja Celestina.

NOTAS

[1]Para todas las notas referentes a esta obra sigo la edición de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra (Colección de libros españoles raros ó curiosos), III, 1872. A partir de aquí citaré por *Lisandro y Roselia.*

[2]M. Criado de Val, "La celestinesca," en *De la Edad Media al Siglo de Oro* (Madrid: Publicaciones Españolas, 1965), 83.

[3]La edición (parcial) realizada en 1921 por Joaquín López Barbadillo ha sido editada en forma facsimilar (Madrid: Akal, 1977), y la edición de V. C. Goddard (*Sancho de Muñón: A Background Study and a Critical Edition of his Tragicomedia de Lysandro y Roselia.* Diss. Birkbeck College of London Univ., 1978) es de difícil acceso.

[4]López Barbadillo, ed. cit., p. XI.

[5]Luis Mariano Esteban, "Huellas de *Celestina* en la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo," *Celestinesca* 11, no. 2 (1987): 3-19.

[6]F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, 2ª ed. (Madrid, Gredos 1972) pp. 95 y 104.

[7]Supone un claro deseo de desligarse de Silva desde el principio. Ahora bien, pese a que la denominación de Muñón es igual a la de la obra de Gómez de Toledo, no puede hablarse de influencia de éste, a quien Muñón obvia hasta el punto de aludir a Elicia en el título como "tercera celestina." Por otro lado, sí es un claro influjo de Rojas cómo Muñón concibe el término *tragicomedia*, es decir, como fusión de hechos felices y trágicos.

[8]Para todas las alusiones a *Celestina* sigo la edición de Dorothy S. Severin (Madrid, Alianza Editorial, 1982, 9ª ed.). Esta aparece en la pág. 36.

[9]F. Delicado, *La Lozana Andaluza*, edición, introducción y notas de Bruno M. Damiani (Madrid: Clásicos Castalia, 1981), 248.

[10]El primero en descifrarlo fue Eugenio de Hartzenbusch. F. B. Pedraza y M. Rodríguez, "*La Celestina* y el género celestinesco," *Manual de literatura española* (Tafalla: Cenlit, 1981), 107.

[11]E. R. Berndt-Kelly, *Amor, muerte y fortuna en 'La Celestina'* (Madrid: Gredos, 1963), p. 51.

[12]R. de Maeztu, *Don Quijote. Don Juan y La Celestina*, 11ª ed. (Madrid: Espasa-Calpa, 1972), p. 107.

[13]G. D. Trotter, "Sobre 'la furia de Melibea' de Otis H. Green," *Clavileño* 5, no. 25 (enero-febrero 1954): 56.

[14]Otis H. Green, "La furia de Melibea", *Clavileño* 4, no. 20 (marzo-abril 1953): 1.

[15]Andrea Capellani, *De Amore*, ed. bilingüe de Inés Creixell Vidal-Quadras (Barcelona: El Festín de Esopo, 1985) I, cap. VI, p. 75.

[16]Luis Mariano Esteban Martín, "Huellas...," p. 5.

[17]P. Huegas, *"La Célestine" et sa descendance directe* (Bordeaux: Editions Bière, 1973): 63.

[18]íb.

[19]La cita es absolutamente literal, aunque en *Celestina* (VII,129) aparece en un contexto distinto.

[20]Heugas, p. 54.

[21]Stephen Gilman, *"La Celestina": Arte y estructura* (versión española de Margit Frenk Alatorre (Madrid: Taurus, 1982), p. 136.

[22]El impresor de una de las cuatro ediciones fechadas en Sevilla, 1502, situó en el título a la alcahueta (*Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*) con lo cual ponía esta figura al mismo nivel que la de los enamorados. Al margen de esto, conviene señalar que esta edición plantea problemas tanto en relación con la fecha como con el lugar de impresión. Ver F. J. Norton, *Printing in Spain. 1501-1520, with a Note on the Early Editions of La Celestina*, Cambridge: The Univ. Press, 1966.

[23]Alfonso Ordóñez tituló su traducción italiana *Celestina. Tragicommedia di Calisto e Melibea*, 1519.

[24]M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* (Madrid: CSIC, 1961) IV: 101.

[25]Cito por la edición de María Inés Chamorro Fernández, Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968.

[26]Cito por la edición de Mac Eugene Barrick, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1973. No olvidemos que en pliegos sueltos corrió un supuesto testamento de Celestina en donde se señalaba sin lugar a dudas cuál era la auténtica heredera de Celestina: "Ytem mando que Arrehusa/sea legitima heredera/del ofiçio de terçera" (*Romancero de la Biblioteca Brancacciana*, ed. R. Foulche-Delbosc, *Revue Hispanique* 65, no. 50 (1925): 84.

[27]Arnaldo Carmelo Sierra, "La figura celestinesca a través de seis novelas dialogadas de los siglos XVI y XVII," M.A. Thesis (sin publicar), Brown Univ., 1961, p. 26.

Celestina. Lucretia. Elisa. Melibea.

A Dessò che io uo sola, uoglio pensar in quello che Sempronio hebbe paura di questo mio uiaggio, per che le cose, che non son ben esaminate, anchora che alcune uolte habia

Venecia 1535
Auto IV

PARALELISMOS EN LOS ENAMORAMIENTOS DE CALISTO Y TIRANT LO BLANC: LOS PRIMEROS SINTOMAS DEL "MAL DEL AMAR".

Rafael Beltrán
Universidad de Valencia

1. Tirant lo Blanc y Celestina frente a frente.

Hemos querido utilizar un celebrado calambur de *Tirant lo Blanc*--*"jo no tinc altre mal sino de l'aire de la mar [l'aire del amar]"*--, con el fin de anticipar, desde la primera línea, y aun antes, desde el mismo título de nuestro artículo, lo que en resumidas cuentas pretende ser su objetivo: dar a conocer un poco mejor a Tirant lo Blanc, notable héroe de libro de caballerías catalán, altivo antecedente de Amadís para unos, aburguesado incitador de Don Quijote para otros, en su faceta de héroe sentimental. Y hacerlo intentando parangonar los primeros síntomas de su temible enfermedad amorosa con los que, pocos años después, algunas leguas más lejos, otro joven, de nombre Calisto, habrá de sufrir, con no menores desazones ni más fácilmente sofocables ardores, en la imaginación--gracias a la pluma--de un bachiller llamado Fernando de Rojas.

En los estudios más conocidos sobre la *Celestina* apenas ha sido mencionada más que como referencia esporádica la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc*, considerada la mejor novela de la literatura catalana medieval y una de las mejores también--seguramente la de más talla en el siglo XV--de la literatura europea en el Medievo.[1] Pero tampoco en la bibliografía tirantesca (o tirantiana), desafortunadamente muchísimo menos abundante, pasa de ser la *Celestina* el clásico extranjero de cita a veces obligada o formal. La excepción que confirma la regla sería la de un breve, denso y discutible artículo de Frank Pierce, "The role of sex in *Tirant lo Blanc*," que dejaría huella en futuras aproximaciones y donde se hablaba de la *Tragicomedia* como "*perhaps the closest parallel in time and manner to the "Tirant"*. Tenía Pierce buen cuidado, sin embargo, de puntualizar las diferencias existentes entre ambas obras en el tratamiento del conflicto amoroso y en el uso de fórmulas para expresar el mismo.[2]

Refrescar unos datos previos, respecto a la novela catalana, puede ayudarnos a centrar el tema que abordamos. La fecha de escritura de *Tirant lo Blanc* continúa siendo difícil de precisar con exactitud. Martorell, en la enigmática dedicatoria de su novela, parece decir que la ha comenzado en 1460. Pero el caballero valenciano muere en 1468, dejando inacabada, no sabemos exactamente en qué punto, la mayor parte de la extensa obra. Es relevado, tampoco conocemos en qué momento, por Martí Joan de Galba, quien modifica (pero, ¿en qué medida?) y da punto final al trabajo del primer autor, muriendo sólo unos meses antes de que la obra salga impresa.[3]

Tirant lo Blanc es acabado de imprimir, en su catalán original, el 20 de noviembre de 1490. Ve la luz en Valencia, salido de las cajas de imprenta del alemán Nicolau Spindeler. Conocemos por el contrato de esta primera edición que constaba de 715 ejemplares, un verdadero éxito literario. En cálculos de Martí de Riquer, esta tirada equivaldría a unos 8.250 ejemplares en la actualidad, lo que, teniendo en cuenta el vertiginoso crecimiento de lectores desde entonces, aun en una lengua oprimida como la catalana, representa una alta cifra. Da fe de ese éxito el hecho de que la edición se debió agotar antes de siete años, puesto que en 1497 se volvía a imprimir la obra, esta vez en Barcelona. Esta nueva edición fue terminada, a causa de la muerte del primer editor, por el castellano Diego de Gumiel, un relevo en la carrera editorial que significará un factor nada casual en la futura divulgación del texto.

El éxito de la edición catalana no pudo repetirse. A partir de la unificación de las dos coronas, la penetración literaria del castellano en zonas catalano-hablantes avanzó imparable y la novela no pudo volver a reeditarse, en su texto original catalán, hasta finales del siglo pasado.[4] Sin embargo, en el siglo XVI, el mismo responsable de la edición de Barcelona, Diego de Gumiel, trasladado a Valladolid, publicaría allí, en 1511, una traducción al castellano de la obra, dirigida a un nuevo público y anónima.[5]

La traducción castellana de *Tirant lo Blanc* aparecía con extraordinaria oportunidad, durante la que Curto Herrero ha llamado etapa de formación del género del libro de caballerías castellano (1508-1511). En 1508 se habían publicado los cuatro libros de *Amadís de Gaula*, a los que seguirían dos años después las *Sergas de Esplandián*, *Don Florisando* (1510), *Palmerín de Oliva* (1511) y *Primaleón* (1512). La misma recuperación de *El caballero Cifar*, en 1512, puede dar idea de la aparentemente indiscriminada voracidad lectora de un público, al que le eran ofrecidas como contemporáneas suyas obras con hasta dos siglos (o más de veinte años, en el caso de *Tirant lo Blanc*) de antigüedad.[6]

Tal vez, como opinaba Menéndez Pelayo, la traducción castellana de la obra resultara excesivamente "*esporádica*," es decir, extraña, una

especie de *rara avis*.[7] Sinceramente, pensamos que se ha exagerado la excepcionalidad (en el sentido etimológico, no en el ponderativo de la palabra) de *Tirant lo Blanc*, confundiendo a menudo su evidente originalidad con una ilógica e imposible extemporaneidad. Un estudio profundo de su influencia, a partir de la traducción de Valladolid, sobre algunos libros de caballerías castellanos del XVI, seguramente revelaría mayores índices de lectura y receptibilidad del texto que lo que se piensa. Pero lo cierto del caso es que, pese a esa razonable sospecha, tampoco durante el siglo XVI volvemos a encontrar reeditada en castellano la obra. Su fortuna literaria, sin embargo, no mengua, en todo caso se traslada. Viaja ahora a Italia, donde, a partir de la traducción que sobre el texto catalán realiza Lelio di Mandredi, será editada, con el título de *Tirante il Bianco*, en Venecia, 1538, reimpresa una segunda vez en 1566, y una tercera en 1611, siempre en Venecia.

Si quisiéramos hablar acerca de la posible influencia de *Tirant lo Blanc* sobre los libros de caballerías castellanos del XVI, o sobre la descendencia celestinesca, podríamos remontarnos fácilmente, por tanto, a los años inmediatamente posteriores a la traducción castellana de Valladolid (1511). En cambio, si pretendiéramos fundamentar una hipótesis de influencia del texto de Martorell y Galba sobre el de Rojas, nuestro interés debería quedar centrado en el lapso que va desde la edición catalana de Valencia, en 1490, hasta la de Barcelona, en 1497, o en los dos años, como mucho, posteriores a esta última. Es decir, tendríamos que acudir al tiempo en que la obra fue más divulgada y leída (en catalán, pero, ¿tal vez ya en una traducción castellana, la publicada en 1511?), como prueba, repetimos, la edición de 1497, a los únicos años en que pudo ser conocida por el autor de la primitiva *Comedia* o por el propio Rojas.

El rico manantial de fuentes de la *Celestina* no ha dejado, ni tiene por qué dejar de manar, por el hecho de que nos haya inundado con una bibliografía ya difícilmente abarcable en su totalidad, y no podemos negar *a priori* que Fernando de Rojas, o el autor del primitivo Auto I, pudieran haber conocido parcial o totalmente el texto de Martorell y Galba, que después iba a ser utilizado, directa o indirectamente, nada menos que por Ariosto o por el mismo Cervantes.[8] Nuestra intención va a ser la de permitirnos conceder algo más que el beneficio de la duda a esa hipotética influencia, tratando de ofrecer, a través de la revisión de algunos paralelismos entre algunas escenas de ambas obras, y en concreto las correspondientes al inicio del enamoramiento de los protagonistas, suficientes indicios para que futuros estudios puedan afrontar más exhaustivamente el tema. Nos conformaríamos, pues, con tratar de sugerir que, dada su relevante, aunque aparentemente fugaz fama literaria, el texto catalán, y también el castellano de *Tirant lo Blanc*, pueden ser incorporados a la nómina de posibles influencias, el primero

sobre la misma *Celestina*, y ambos--aunque preferentemente el segundo--sobre la llamada descendencia de *Celestina*.

Al referirnos exclusivamente a los capítulos del enamoramiento del héroe en *Tirant lo Blanc*, vamos a evitar el tener que resumir toda la larga y compleja trama anterior de la novela, ciñéndonos desde el principio al encuentro del protagonista, Tirant, con la Princesa Carmesina, hija del Emperador del Imperio Griego, que ocupa en sus primeros pasos tan sólo cuatro capítulos del libro (caps. CXVII-CXX).[9] Dicho encuentro tiene su paralelo argumental en el mismo inicio de la *Celestina*, por lo que nos servirá como perfecto punto de partida comparativo.[10]

2. El lugar del encuentro: "Veo ... la grandeza de Dios" / "Veig ... tantes coses admirables."

El encuentro de los principales protagonistas se da en situaciones y contextos muy diferentes en las dos obras. En una habitación del palacio del Emperador de Constantinopla, en *Tirant lo Blanc*, en el huerto de las casa de Melibea, en la *Celestina*. En principio podemos pensar que sólo una vaga relación los podría emparentar: la que procede de ocupar el lugar del encuentro, en ambos casos, un espacio artificiosamente literaturizado. Pero ese motivo, además del hecho de que exista un cierto paralelismo entre el desconcierto de Calisto y su nueva sensación de sentirse agraciado (su "*cuerpo glorificado*" por la visión de Melibea), y el toque de humor con que va a ser descrito el descubrimiento de Carmesina por parte de Tirant, no nos parecen suficientes indicios como para pensar más allá de que nos encontramos ante el tópico del encuentro entre jóvenes ardientes, futuros amantes.

Sin embargo, preferimos ir más allá de las apariencias y explorar con mayor detenimiento esos lugares de encuentro. Vayamos primero con el espacio de la escena que abre la *Celestina*. Calisto y Melibea ya parecen conocerse cuando se encuentran, puesto que se dirigen el uno al otro con sus propios nombres: *"En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios"*. *"¿En qué, Calisto?"*. Se trata, como se ha apuntado, de un comienzo *in medias res*. Los jóvenes se reconocen, no se presentan (Tirant, en cambio, descubrirá a Carmesina por primera vez a la vista del lector).

Contamos, de todos modos, con que una presumible falta de cohesión de parte del contenido del Auto I de la *Celestina* se pudo haber debido a las modificaciones que Rojas imprimiría en el Auto primitivo, aunque no podemos entrar nosotros ni siquiera a resumir un problema tan complejo como es el que afecta a la doble autoría de la obra. En cambio, sí se nos va a permitir al menos traer a colación la, no por antigua, menos lúcida y atendida sugerencia de Martín de Riquer respecto a que la primera escena del primer acto transcurriría en su forma primitiva, no en

el huerto de Melibea, como reza el "Argumento del primer auto," y como se ratifica en diversas alusiones internas al texto después, sino en un ámbito igualmente tradicional, pero mucho más lógico para las circunstancias de la entrevista e incluso más coherente para el correcto entendimiento de la primera conversación: una iglesia.[11]

En una iglesia, dice Riquer, cobraría todo su sentido el equívoco de Calisto respecto al referente de *"En esto veo (...) la grandeza de Dios"*. El deíctico, en boca de Calisto y refiriéndose al espacio que los rodeaba, sería redundante y obvio, y motivaría--una manera como otra cualquiera, *more ovidiana*, de captar la atención de la doncella, para trabar conversación--la ingenua contestación de Melibea: *"¿En qué, Calisto?"* (en qué, concretamente, pues en una iglesia se supone que se encuentra la grandeza de Dios por doquier). Allí cobrarían también su sentido las referencias a *"el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar yo tengo a Dios ofrecido,"* es decir las promesas y ofrecimientos hechos a Dios por Calisto para obtener la oportunidad de hablar a Melibea *"en tan conveniente lugar,"* en una iglesia.

Pero entendámonos. No pretendemos entrar a defender de buenas a primeras, y menos con argumentos tan conocidos, la posibilidad de que el encuentro primero, en un texto primitivo, se celebrase en una iglesia. Y eso que en una iglesia, nada menos que en la magnífica Santa Sofía de Constantinopla, irá a encontrar Tirant a su amada, aunque en su segundo día de encuentro, como hemos de ver más adelante. Pero no queremos hacer paralelismos gratuitos ni fortuitos, entre otras cosas, porque, aunque la curiosidad nunca se conforma con lo que le es dado a primera vista, el texto de la *Tragicomedia* nos hablará indudablemente--aunque no en esta escena--de un *"huerto" (o "huerta")* y para nada va a mencionar una iglesia. Lo que pretendemos, de momento, al traer a colación la hipótesis de Riquer que, por otra parte y teniendo en cuenta las aclaraciones anteriores, nos sigue pareciendo perfectamente plausible, es confirmar que la ambigüedad y la polisemia del texto se mantienen, aunque cambie el *"lugar,"* en las maliciosas referencias de Calisto, a renglón seguido, al *"lugar conveniente"* que pretende *"alcanzar,"* a *"este lugar,"* que precisamente por la obviedad del deíctico tenía que significar *"este [otro] lugar,"* el lugar secreto o prohibido del sexo, como Paul Lecertua--relacionando "lugar" con *"huerto"* o *"huerta,"* pero nunca con iglesia--ha analizado perspicazmente.[12]

En definitiva, el descubrimiento y admiración primeras son del cuerpo y sobre el cuerpo femenino en ambos casos, y a partir de esa admiración se cebará la ironía de los autores. Porque la reacción de los amantes, se nos va a sugerir, es irracional. En ambos casos los protagonistas masculinos se comportarán estúpidamente. Sus primeras reacciones o palabras serán desproporcionadas respecto al hecho mismo de

la aparición de la doncella. Así, Rojas quiere mostrar esa exageración en las palabras de Calisto, que inician su discurso:

- ¿En qué, Calisto?

- En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase y hacer a mí inmérito tanta merced que verte alcanzase y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiese."

El hipérbaton, el homoteleuton (*"dotase," "alcanzase," "pudiese"*) y la aposición del cultismo "*inmérito*," hacen que la segunda frase de Calisto en la obra resuene con una pomposidad extrema. El autor coloca a Calisto desde el principio como enunciante de un discurso repleto de despropósitos y sobreactuaciones. Por eso aconsejará Proaza a quien le corresponda leer a Calisto: "*Si amas y quieres a mucha atención / Leyendo a Calisto mover los oyentes, / Cumple que sepas hablar (...) / A veces con gozo, esperanza y pasión, / A veces airado, con gran turbación*"). Porque su comportamiento es, como poco, desconcertante ("*a veces.... a veces...*"). Por eso, el diálogo deriva hacia el ridículo (la "*pasión*" es risible), cuando Calisto, al escuchar la palabra "*galardón*" en boca de Melibea--y entenderlo no precisamente en su sentido más recto--replica con ese: "*¡Oh bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra habéis oído!*" O basta atender de nuevo a sus improcedentes cultismos, tras la reprimenda que la aparentemente fácil Melibea le endilga en reproche a su atrevimiento:

"*Iré como aquél contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio con odio cruel.*"

Vamos a encontrar en la contemplación, por parte de Tirant, del cuerpo de Carmesina, una muy semejante extremosidad, y dentro también de un ámbito artificioso y literaturizado como el de la *Celestina*. No se trata de un huerto, ni--por ahora, en este primer día--de una iglesia. Nos encontramos en una habitación del palacio del Emperador en Constantinopla. A Tirant le ha sido concedido, en virtud de su cargo de Capitán, llegar a acercarse a los pies mismos del lecho de la Princesa. El Emperador le conduce, antes que a la cámara de su hija, a la de su esposa, donde "*la cambra era molt escura sens que no hi havia llum ni claredat neguna.*" La razón de esta oscuridad estaba en el luto impuesto en la corte a causa de la reciente muerte del hijo del Emperador. Afortunadamente, y después de un gracioso reproche de Tirant respecto a que, habida cuenta la oscuridad, tenía que creer "*per fe*" que de verdad estaba hablando con quien le presentaban, el Emperador le da potestad para suspender el luto y traer antorchas que iluminen las oscuras habitaciones. Así lo hace Tirant. Y de ese modo descubre primeramente a la Emperatriz, y a continuación a la Infanta su hija, reposando ésta en un lecho circundado nada menos que por ciento sesenta damas y doncellas.

Más explícita en cuanto a la corporeidad, y también más graciosa en lo que respecta a la comparación, la hipérbole de admiración ante la dama, en el caso de *Tirant lo Blanc*, no está en boca del protagonista, sino del narrador:

"*E per la gran calor que feia (...) estava mig descordada mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren* **entrada** *als ulls de Tirant, que d'allí avant no trobaren la* **porta** *per on eixir...*"

Como Calisto, que "*gozaba*" más que los santos en el "*acatamiento*" del cuerpo de Melibea, también Tirant goza a su antojo en el "acatamiento" del cuerpo de Carmesina. El equívoco sacroprofano en *Celestina* parece aquí más inocente y se disuelve en metáfora y juego de palabras: la de la (puerta de) "*entrada*" y la "*puerta de salida.*" Aunque, si hemos de seguir las valiosas interpretaciones de Lecertua, la utilización de "*puerta*" en *Celestina* posee también fuertes connotaciones sexuales.[13] El equívoco, por otro lado, había sido inducido algo antes, cuando la voz del narrador acotaba las palabras del Emperador, señalando pícaramente lo que Vargas Llosa, refiriéndose a esta misma cita, ha caracterizado como una duplicidad, una falla, por la que el lector pudo irrumpir en el mundo interior de Tirant y descubrir su vida afectiva:

"*dient l'Emperador tals o semblants paraules les* **orelles** *de Tirant estaven atentes a les raons, e los ulls d'altra part contemplaven la gran bellea de Carmesina.*"[14]

Todo, incluso la utilización humorística del paralelismo, que podríamos confrontar con el vulgarizador e irónico empleo de las "bienaventuradas orejas" por parte de Calisto, remite, en este primer encuentro, como en el equívoco primer diálogo entre Calisto y Melibea, al alegre goce de los sentidos, al gozo del "*acatamiento*" o la "*contemplación*"...

Martorell ha insistido en la conmoción que produce la aparición: "*Mas sé-us bé dir, certament, que* **los ulls** *de Tirant no havien jamés rebut semblant* **past**, *per moltes honors e consolacions que s'hagués* **vistes**, *com fon sol aquest de* **veure** *la Infanta.*" La utilización de "*pasto*" como alimento, comida para los ojos, parece una metáfora compleja y un tanto extravagante. Resulta algo inconsecuente, no ya la reducción despectiva del cuerpo femenino a alimento, que utiliza también Calisto al hablar, en vez de "*pasto*," de "*pan*," sino la cosificación del cuerpo, recién descrito como paradisíaco, en un contexto tan supuestamente idealizador. Sólo podemos interpretar que el autor ha decidido romper con la sublimada intensidad de este momento clave del acceso amoroso, introduciendo un término bajo, vulgarizador y, por contraste, risible, que obliga a ironizar sobre el mismo tópico amoroso del que se está sirviendo.[15]

El equívoco continuará, una vez salidos de la habitación de la Princesa, cuando ingresen en otra vecina, toda ella pintada o tapizada con motivos de los amores de Flores y Blancaflor, **Píramo y Tisbe**, Dido y Eneas, Tristán e Isolda, Lanzarote y Ginebra, y otros míticos amores. Detengámonos en esta magnífica sala bizantina. Recordemos ahora el lugar / huerto / huerta, pensemos en la supuesta iglesia del primer encuentro en *Celestina*... Y leamos, recordando la irónica ambigüedad de los deícticos en el habla de Calisto, el comentario de Tirant a su amigo Ricard:

"-*No creguera jamés que en aquesta terra hagués* **tantes coses admirables com veig**".

Observemos más despacio la correspondencia:

TIRANT "Veig ... tantes coses admirables" (espacio secular)

CELESTINA "Veo ... la grandeza de Dios" (espacio religioso o *locus amoenus*)

Martorell explicará, por si no ha captado el lector el equívoco, la ambigüedad de las palabras de Tirant:

"*E deia-ho més per la gran bellea de la Infanta. Emperò aquell [Ricard] no ho entès.*"

Es como si, a las primeras palabras de Calisto: "*En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios*," Rojas hubiera apostillado:

"*Y lo decía por la gran belleza de Melibea. Pero ella no lo entendió.*"

De hecho, Melibea no le ha entendido. su lacónico: "*En qué...?*" da pie a que el enamorado continúe su retahíla de equívocas alusiones, hasta que, entonces sí, al descubrir Melibea la ingenuidad de su primera--y lógica--asociación, entendido el engaño del embaucador, reaccione incluso violentamente, en un brusco cambio de actitud, que no ha solido ser bien comprendido.

El equívoco del espacio aludido con el que se juega en ambas obras es idéntico:

"Veo la grandeza / lo admirable de..."

[ESPACIO LITERARIO SUPUESTO POR EL CONTEXTO = Demostrativo ("*esto*") / Indefinido ("*tantas cosas*")]

"Veo la grandeza / lo admirable de..."

[REALIDAD PRESENTE ELIDIDA = el cuerpo femenino de Carmesina / Melibea].

Pero es necesario que se trate de un espacio extraordinario, de un espacio (secular o laico) ponderable, que dé pie al juego de la ironía. Por esa razón, y porque el "*locus amoenus*" del vergel, por paradisíaco que sea, no se prestaba a ese tipo de ponderaciones, tenemos que asumir las sospechas de Riquer y yendo un poco más allá, pensar que los equívocos entre los lugares eróticos y los lugares religiosos en la *Comedia* pudieron resultar excesivamente procaces incluso a un atrevido como Fernando de Rojas, quien podría haber sustituido un *topos* literario por otro mucho menos temerario y que le permitiera también a su obra una mayor economía escénica con menor dispersión de espacios.

3. El abatimiento.

"*...holgando con lo escuro,deseando soledad...*"

Las subsiguientes reacciones del amante, tras el inesperado encuentro, van a ser descritas en ambos casos en un nuevo contexto espacial, esta vez sí común: la intimidad de sus respectivas habitaciones, en la casa de Calisto y en la posada donde se hospeda Tirant. La habitación, lo sabemos, es durante el Medioevo lugar donde los sentimientos más profundos (el temor, la ira, el amor) pueden ser desahogados sin temor a la vergüenza de la luz pública. Además, en ambos casos también encontraremos a un interlocutor del protagonista, que servirá para explicitar el proceso de enamoramiento de éste, y para contrapuntear, con su normalidad y sensatez, la locura o estupidez del ofuscado amante. Como acusará Sempronio: "*Que en viéndote solo, dices desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, maltrovando, holgando con lo escuro, deseando soledad...*" (Auto II)

El primer síntoma de la locura de amor es el del abatimiento, y por ello ambos héroes buscan el amparo del lecho para reposar el cuerpo y enjugar sus lágrimas. En el texto catalán: "*Tirant pres llicència de tots e anà-se'n a la posada, entrà-se'n en una cambra e posà lo cap sobre un coixí als peus del llit.*" Le basta a Martorell el uso de estas tres yuxtaposiciones y, sobre todo, la inclusión del detalle delicioso del cambio de la almohada a los pies de la cama, para sugerirnos sutil y tiernamente el estado de postración de Tirant.

También Calisto busca el descanso del lecho para recrearse consigo mismo en sus sufrimientos: "*¡Anda, anda, malvado, abre la cámara y endereza la cama!*," le dirá a Sempronio, que no ha cometido otra maldad que la de haber estado ocupándose de los caballos y de la alcándara del gerifalte. Y luego: "*Cierra la ventana y deja la* **tiniebla** *acompañar al* **triste** *y al desdichado la* **ceguedad**. *Mis pensamientos* **tristes** *no son dignos de* **luz**."

Hay un curioso paralelo también entre estas referencias, en boca de Calisto, a la tiniebla como símbolo y síntoma de tristeza y desdicha, y el capítulo de *Tirant lo Blanc*, al que ya nos hemos referido, inmediatamente anterior al de la escena de la visión de Carmesina. Todo ese capítulo previo se desarrollaba como un juego en el espacio real y en el simbólico entre la **luz** y la **oscuridad**. Así, la llegada de Tirant al palacio tenía un doble sentido liberador: Tirant venía a romper con las tinieblas y/o con la reclusión. Sentido bien explicitado por Martorell: "*E aparegué a totes les dames que fossen eixides de gran* **captivitat**, *per ço com havia molts dies que eren posades en* **tenebres** *per la mort del fill de l'Emperador.*"

En el mismo diálogo de Calisto con Sempronio (en realidad es casi un monólogo, pero Calisto no queda todavía solo) no deja tampoco de ser curiosa la referencia de Calisto a dos personajes, **Píramo** y **Tisbe**, que hemos encontrado en *Tirant lo Blanc*, recordemos, entre las pinturas míticas de la habitación en el palacio de Constantinopla: "*¡Oh piedad de Seleuco, inspira en el plebérico corazón por que sin esperanza de salud no envíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo y de la desdichada Tisbe!*" En ambos casos, las referencias cultas a personajes históricos o literarios, es decir las parejas de grandes amadores, en *Tirant*, y las apelaciones a "*Eras*" y "*Crato*" (*o Erasístrato*), a "*Seleuco*," al "plebérico corazón," y a Píramo y Tisbe, en *Celestina*, envuelven al protagonista en un halo mítico-literario (como supo captar perfectamente Vargas Llosa para el caso de Tirant) muy propicio para sugerir el estado al que le está conduciendo sin remedio su irrefrenable pasión: el abandono de la realidad objetiva y el ingreso en la imitación de los ideales y perjudiciales mundos amorosos de la ficción, y en concreto de la ficción sentimental o del amor cortés.[16]

4. La presencia del interlocutor.

La presentación y presencia del interlocutor en esta segunda "escena" tienen unas características y desarrollo distinto en las dos obras, puesto que de muy distinta clase son también los personajes. Fundamentalmente son de muy distinta clase social. En *Tirant lo Blanc*, el interlocutor va a ser su primo y amigo Diafebus, un caballero como él, un igual. En el de Calisto, su criado Sempronio, hombre inteligente, pero servidor al fin, y no precisamente dócil, como hará ver más adelante. Aunque Sempronio pronto va a demostrar una nada desdeñable cultura, sabe hacer hipócritamente su papel de criado inculto cuando le conviene. Y así contesta a los desvaríos en jerga cultista de su abatido amo con un "*¿Qué cosa es?*," que puede valer por un despectivo: "Pero, ¿qué dices? ¡No entiendo nada!"
Ambos interlocutores se preocupan, ya con sinceridad, ya por curiosidad, por los enfermos de amor. Ante las solícitas preguntas de Diafebus,

Tirant pretende simular la causa verdadera de su enfermedad utilizando el magnífico calambur con el que iniciábamos el artículo: "*jo no tinc altre mal sinó de l'aire de* **la mar** *[***l'amar***] qui m'ha tot comprès.*" Cuando Diafebus insiste en que le haga partícipe de sus cuitas, Martorell hace que Tirant demuestre, por vez primera en propia boca, como ya hemos visto que lo había hecho Calisto, lo exagerado de sus exaltados sentimientos y lo ridículo del discurso en que se expresan éstos:

"*No vullau més turmentar la mia persona--dix Tirant--, que jamés sentí tan greu mal com lo que ara sent, que em farà venir prest a* **mort miserable** *o a* **glòria reposada** *si* **fortuna** *no m'és* **contrària**, *car* **la fi** *de totes aquestes coses és dolor per aquella amor que és* **amarga**."

Son términos hiperbólicos, aun dentro de la *valenciana prosa* del XV, y términos exaltados, incluso dentro de ese contexto, comparables (basta observar a nivel fónico las forzadas aliteraciones en ambos casos) a los que Calisto profiere ante Sempronio: "*¡Vete de ahí! No me hables; si no quizá ante del tiempo de mi rabiosa* **muerte**, *mis manos causarán tu arrebatado* **fin**."

5. La confesión del amor.

Prueba de la diferencia social de los interlocutores en la *Celestina* es, además del diferente tono empleado, el hecho de que, mientras que Tirant acaba confesándose al amigo Diafebus con un lacónico: "*Jo ame*," Calisto, en cambio, manda al diablo, literalmente, a Sempronio. En ambos casos, sin embargo, se desvela el secreto que reconcomía a los amantes, se descubre que se trata del mal del amar, y no el mal de la mar, como decía equívocamente Tirant. O como contestará con toda lógica Sempronio a la pregunta de Calisto: "*¿Qué te parece de mi mal?*," que el problema es sencillamente: "*Que amas a Melibea*" (cfr. de nuevo la sencillez del "*Jo ame*" de Tirant).

6. Melancolía

Una vez aliviada la confesión, en el caso de Tirant, o expulsado Sempronio de la habitación, en el de la *Celestina*, los amantes se hunden por igual en la melancólica debilidad de las lágrimas. Tirant, "*acabant-ho de dir, dels seus ulls destil.laren vives llàgremes mesclades ab sanglots e sospirs.*" Y: "*Dejemos llorar al que dolor tiene*"--dice Sempronio, expectante y dubitativo, esperando a la puerta la llamada del amo--, "*que las lágrimas y sospiros mucho desenconan el corazón dolorido.*" Se produce entonces una especie de breve interludio, que precede al intento de consolación por parte de los interlocutores, y durante el cual éstos, en ambos casos, reflexionan o monologan. Diafebus lo hace (piensa en voz alta, y de hecho hay un fallo narrativo, porque el autor pasa de la tercera

a la primera persona sin aviso), pensando en lo remiso que se había mostrado hasta entonces Tirant en asuntos de amor. Sempronio también reflexiona, *alta voce*, dudando entre qué actitud tomar, si la de la ayuda o la del abandono, si la del interés o la del desentendimiento.

7. Consuelo

Después de ese lacrimógeno interludio, ambos interlocutores procuran consolar a los enfermos. Lo hacen, eso sí, de muy distinta manera, de acuerdo con sus diversas condiciones sociales. Nada tiene que ver la serena y comprensiva actitud de Diafebus hacia su amo, con la de Sempronio, convertido en cantante de romances vulgares (en vez de las canciones de amor triste que se le piden) y que responde con una mezcla de sorna y sensatez, a las locas preguntas de un Calisto ya en franco desvarío. Pero hay algo común, de nuevo, entre ambos. Se trata, claro está, de la promesa de solución que proponen, implicándose como cómplices de la pasión secreta. "*Vós d'una part e jo d'altra, porem donar remei a la vostra novella dolor*," comunica el resuelto Diafebus al inmovilizado Tirant. Y Sempronio: "*bien sé de qué pie coxqueas; yo te sanaré.*" Y así anunciarán el comienzo de un nuevo capítulo de las relaciones, el de la mediación de las segundas parejas en el argumento principal.

Del diálogo con estos dos cómplices, los pobres enamorados van a salir confortados, siquiera temporalmente: "*Com Tirant véu lo bon conhort que Diafebus li dava, restà molt aconsolat.*" En el caso de Sempronio, éste consigue hacer incluso reír a Calisto con sus chistes, especialmente con el magnífico sobre la sodomía.

8. La superioridad de la dama

Pese al consuelo ofrecido por los interlocutores, en ambos casos ha quedado como elemento de *suspense* la seria duda de los amantes sobre si estarán lo suficientemente dotados como para aspirar a las alturas en las que se instalan sus amadas. Tirant, "*coneixent ab vivà raó que era pujat en més alt grau que ne devia.*" Calisto, reconociendo que "*amo a aquella ante quien tan indigno me hallo que no la espero alcanzar.*" Se deduce, de aquí y de otros indicios, y a pesar del tópico cortés de la superioridad de la dama, una plausible diferencia social entre Calisto y Melibea, que ha sido bien estudiada. Y comienza, en el caso de Tirant, una de las características principales que guían su actuación futura y condicionan el desarrollo argumental de la novela: el interés por compensar con los hechos de armas su patente desventaja frente a la Princesa.

Sempronio parece cambiar de personalidad, desde el momento en que empieza a ilustrar a su amo con la lección misoginista que comienza:

"*¿Escocióte? Lee los historiales, estudia los filósofos...,*" y que termina con el miserable: "*oh, qué hastío es conferir con ellas más de aquel breve tiempo que aparejadas son a deleite!*". Todo su imprecación va encaminada a elevar el ánimo de Calisto, acomplejado ante la mayor honra y linaje de Melibea, y a persuadirlo de su capacidad de conseguirla: "*piensa ser más digno de lo que te reputas. Que cierto, peor extremo es dejarse hombre caer de su merecimiento, que ponerse en mas alto lugar que debe.*"

Sempronio es consciente de ser pieza clave en el proceso de persuasión. Tiene tal vez ya en mente a Celestina y ha barruntado los beneficios que le puede reportar su papel de mediador con ella. El siguiente paso es el de la adulación, con el fin de infundir la seguridad mínima al enamorado: "*Lo primero eres hombre y de claro ingenio; y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene a saber: hermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerza, ligereza...*" Diafebus cumple, por su parte, con ese mismo papel adulatorio, pero sustituyendo a Tirant en la corte y relatando pormenorizadamente sus pasadas hazañas a los cortesanos. La adulación, en este caso, no se dirige a Tirant, aunque sí revierte en beneficio suyo.

Pero el amor produce inseguridad en el más valiente. Calisto, en sus trece, insiste en demostrar a Sempronio la superioridad de Melibea, superioridad que, siguiendo la paradoja cortés, le hace sufrir al tiempo que adula su amor propio y le contenta: *la* **nobleza** *y antigüedad de su linaje, el grandísimo* **patrimonio**, *el excelentísimo ingenio, las replandecientes virtudes, la inefable gracia, la* **soberana** *hermosura, de la cual te ruego me dejes hablar un poco...*"

De semejante complejo padece Tirant, quien pregunta desesperado a Diafebus: "*¿Ab quin ànimo ni ab qual llengua parlar poré, que la puga induir e moure a pietat, com* **sa altesa** *m'avança en totes coses, ço és, en* **riquea, noblea** *e en senyoria?" (cap. CXX).* Nobleza, patrimonio o **riqueza, y soberanía** o **señoría**, los mismos valores que pondera Calisto en Melibea, ensalza Tirant en Carmesina. En ellos ven los dos, a la vez que deleite, impedimento para sus deseos últimos.

9. La descriptio puellae (Melibea y Carmesina)

Arte regendus Amor
(Ovidio, *Ars Amandi*)

Para acabar casi con los paralelismos más importantes en estas primeras escenas, nos referiremos a uno que debe llamar poderosamente la atención. Se trata de la utilización en ambos textos del esquema de la "*descriptio puellae*," la descripción retórica de la doncella, siguiendo los preceptos de las artes poéticas y la nutrida tradición de numerosos textos de las leyendas de Troya y de la ficción sentimental.[17] El uso de la

"*descriptio puellae*" no es insólito, todo lo contrario, en ninguna de las dos tradiciones literarias, castellana y catalana, y por tanto no debiera extrañarnos su empleo reiterado. No deja de ser algo más que curioso, sin embargo, que dicha descripción vaya insertada en las dos obras en un mismo contexto, el del enamoramiento del protagonista.

Veamos primero su inclusión en la menos conocida secuencia de *Tirant lo Blanc*, que ha solido pasar desapercibida. Con la descripción de la amada concluye el largo capítulo CXIX, que había comenzado con el intento por parte de Diafebus de consolar a Tirant. Pese a haber quedado aliviado en su sufrimiento, Tirant no logra probar bocado ese día. Tiene que salir del comedor precipitadamente, y encerrarse en otra habitación para esconder, avergonzado, su pasión. Diafebus, en tanto, va a comenzar una paciente labor de mediación, que ocupará muchos capítulos todavía en la obra, y que le relacionará a él mismo con Estefanía, prima y doncella de la Princesa Carmesina.

La descripción de Carmesina es insertada por Martorell, en una delicada escena de reminiscencias boccaccianas, como reflexión que Tirant realiza mientras la está contemplando a su antojo, ambos escuchando el oficio en la iglesia de Santa Sofía: "*Com Tirant hagué molt bé contemplada la bellea singular de la Infanta, e lo seu enteniment discorregué* **fantasiant** *quantes dones e donzelles ell en son record haver vistes, e dix que jamés havia vista ni esperava de veure una altra tal qui fos dotada de tants béns de natura com aquesta, car aquesta resplandia en llinatge, en bellea, en gràcia, en riquea, acompanyada d'infinit saber, que* **més se mostrava angèlica que humana** *(...) car estava admirant dels seus cabells...*".

Precisamente "angélica" será un cultismo que Rojas utilizará profusamente para ponderar los valores de Melibea: "**angélica** *imagen*", la llama Calisto en el Auto XIV (aunque también "*gesto* **angélico** *y matador*," en el Auto VI); y algo más adelante, en su soliloquio: "*Trae a mi* **fantasía** *[cfr.* también el "**fantasiant**" de Tirant] la presencia **angélica** de aquella imagen luciente," donde de nuevo el término se tornaría polisémico si remitiera a alguna de las imágenes iluminadas ("*luciente*") de un altar en la iglesia.

La *descriptio* en la *Celestina* forma parte del diálogo que mantienen Calisto y Sempronio. Por eso algunos de sus elementos serán parodiados por el interlocutor, Sempronio, quien aparentemente ajeno a esa tradición literaria (pese a sus recientes citas de Salomón, Séneca, etc.), contrapuntea la descripción de Calisto con irritantes acotaciones burlescas:

TIRANT LO BLANC	CELESTINA
... admirant del seus **cabells, qui de rossor resplandien** com si fossen **madeixes d'or,**	Comienzo por los **cabellos.** ¿Ves tú las **madejas del oro** delgado, que hilan en Arabia? Más lindos son y no **resplandecen** menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies;
los quals per eguals parts departien una **clenxa** de blancor de neu passant per mig del cap;	después **crinados** y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras.
	[Aquí, una de las intervenciones impertinentes de Sempronio]
	los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas
e estava admirant encara de **les celles,** que paria fossen fetes de pinzell llevades,	**las cejas,**
un poc en alt, no tenint negror d'espesura de pèls, mas estant ab tota perfecció de natura.	**delgadas y alzadas**
més estava admirat **dels ulls,** que parien dues esteles redones relluints com a pedres precioses (...)	
lo seu nas era prim e afilat **e no massa gran ni poc** segons la llindesa de la cara,	**la nariz** **mediana**
que era d'extrema blancor de roses ab lliris mesclada; **los llavis** tenia **vermells** com a coral	la boca pequeña;
e les dents molt blanques **menudes** e espesses que parien de crestall	**los dientes menudos y blancos;** **los labrios colorados** y grosezuelos;

[*Cfr.* en cap. CXVIII: "mostrant
en **los pits** dues pomes
de paradís que crestallines parien"]

E estava més admirat de les **mans**,

que eren d'extrema blancor e **carnudes**
que no s'hi mostrava os negú,
ab **los dits llargs e afilats**,
les ungles canonades
e **encarnades** que mostraven

portar alquena, no tenint en res
negún defalt de natura

el torno del rostro
poco más luengo que redondo;
el pecho alto; la redondeza
y forma de las pequeñas **tetas**,
¿quién te la podría figurar?
Que se despereza el hombre
cuando las mira.
La tez lisa, lustrosa;
el cuero suyo escurece la nieve;
la color mezclada,
cual ella la escogió para sí.
las manos pequeñas
en mediana manera
de dulce **carne acompañadas**

los dedos luengos
las **uñas** en ellos **largas**
y **coloradas**,
que parecen rubíes entre perlas.

Aquella proporción
que ver yo no pude,
no sin duda por el bulto de fuera
juzgo incomarablemente ser mejor
que la que Paris juzgó
entre las tres Deesas."[18]

10. La promesa de colaboración del interlocutor

La descripción de Melibea acaba en la *Celestina* con la apelación de Sempronio a Calisto para que regrese a la realidad, al buen sentido, y con la concesión del permiso, por parte de éste, para que el criado tome parte en la empresa de la medianía: "*Y porque no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de cumplir tu deseo.*" Es la misma promesa, con las salvedades de ser ayudantes de muy distinta clase, que Diafebus dirige a Tirant: "*vós d'una part e jo d'altra porem donar remei a la vostra novella dolor.*" Así se iniciará otro capítulo en las tramas de ambas narraciones, merecedor de una atención más detallada que la que por el momento podemos conceder.

11. Aristóteles, como coda

Pero quisiéramos terminar con *un último* (no el *último*) sorprendente paralelo. Se trata de una casi idéntica alusión al "*filósofo*," es decir a Aristóteles, por parte de ambos interlocutores y, de nuevo, en el seno del mismo diálogo de convencimiento que mantienen con los enfermos de amor. Sempronio apostillaba la *descriptio puellae* de Melibea, sobre la que Calisto se acaba de extender a su gusto, del siguiente modo:

SEMP.- *Puesto que sea todo eso verdad, por ser tú hombre eres más digno.*

CAL.- *¿En qué?*

SEMP.- *En que ella es imperfecta, por el cual defecto desea y apetece a ti y a otro menos que tú. ¿No has leído* **el filósofo, do dice: "Así como la materia apetece la forma, así la mujer al varón?"**

Muy parecida es la respuesta que Diafebus da a Tirant, tras la primera confesión por parte de éste de su amor hacia Carmesina:

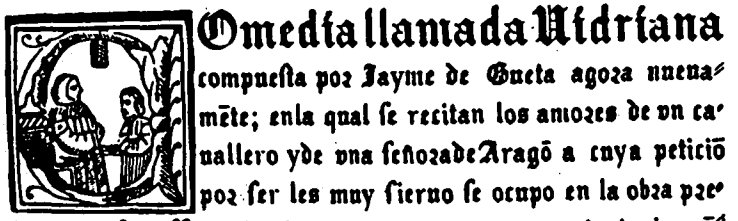
"-*Natural condició és a la natura humana amar*, **car diu Aristòtil que cascuna cosa apeteix son semblant.**"

"*Cascuna cosa* **apeteix** *son semblant*" ha pasado a "*la materia* **apetece** *la forma.*" Amar, desear, **apetecer**... Aun no siendo literalmente iguales, se trata de variaciones tópicas sobre una misma cita del "*Filósofo.*"[19]

Pero tópica era también la descripción de la doncella, tópica la reclusión en la oscuridad benéfica del cuarto, y la confesión del amor, y el idéntico estado de lacrimógena melancolía, y el consuelo y promesas de ayuda por parte del interlocutor, y antes, al inicio, la utilización del equívoco humorístico sobre el lugar de encuentro de los amantes... Muchos tópicos parangonables entre ambas obras--tantos como

difícilmente encontraríamos entre dos obras de la época, y menos cuando un texto de la originalidad de la *Celestina* fuera uno de los términos de la comparación--y sorprendentemente aglutinados en una relativamente breve secuencia clave de la acción.

De la comparación de algunos de esos tópicos, que hemos intentado ir desgranando a lo largo de este artículo, pensamos que se puede recoger la lección de que la proximidad entre ambos textos, tanto en elementos de retórica como de estructura y comportamiento de los personajes es indiscutible. Tengamos en cuenta que la escena acotada en este artículo, los primeros pasos del enamoramiento, no ocupa más de quince páginas en el caso de *Tirant lo Blanc* (mucho menos, claro está, en la *Celestina*), dentro de un texto de más de mil páginas. El estudio de otras escenas posteriores, que nos proponemos acometer, o en parte hemos analizado ya, confirma las convergencias. Esa constatación debe repercutir en primer lugar sobre el texto catalán, sobre la franca consideración de "comedia" de algunas de sus partes. Pero puede repercutir a más largo plazo, explorando más a fondo el origen y razones de ese por el momento todavía lejano parentesco, en el estudio de las influencias sobre *Celestina* de las obras--no sólo castellanas--salidas a la luz en las últimas décadas del siglo XV.


Omedia llamada Vidriana
compuesta por Jayme de Gueta agora nueva-
mēte; enla qual se recitan los amores de vn ca-
uallero yde vna señora de Aragō a cuya peticiō
por ser les muy sierno se ocupo en la obra pre-
sente: el successo y fin de cuyos amores va metaphoricamē-
te tocado justa el processo y execucion de aquellos. hay los in
terlocutores siguyentes.·.

Jaime de Huete. Comedia Vidriana. BN-Madrid.

NOTAS

[1]Como ejemplo significativo de esa escasez de referencias, citaremos el de Mª Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires: Eudeba, 1970, donde encontramos tan sólo tres alusiones, ninguna verdaderamente significante, a *Tirant lo Blanc* (págs. 493, 498 y 648, n.).

[2]*Estudis Romànics* 10 (1962): 291-300, esp. pág. 299.

[3]Para estos datos, y otros muchos, remitimos a la edición, con amplia Introducción, de la obra, por parte de Martí de Riquer, *Tirant lo Blanc*, Barcelona: Ariel, 1979, que seguiremos en todo nuestro artículo. Para una bibliografía más actualizada sobre la obra, *vid.* la recopilada por Kathleen McNerney, *"Tirant lo Blanc" Revisited. A Critical Study*, Medieval and Renaissance Monograph Series, Detroit, 1983, y la mía propia, *"Tirant lo Blanc": evolució i revolta de la narració de cavalleries*, València: Institució Alfons el Magnànim, 1983. Entre los artículos más destacados, no recogidos en ellas, por aparecer posteriormente, destacaremos los de Arthur Terry, "Character and Role in *Tirant lo Blanc*," en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, ed. R. B. Tate, Oxford: Dolphin, 1982, págs. 177-95 (traducido como "El paper del personatge al *Tirant lo Blanc*," *L'Espill* 16 (1982): 27-44); Edward T. Aylward, *Martorell's "Tirant lo Blanch": A Program for Military and Social Reform in Fifteenth-Century Christendom*, University of North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985; Harriet Goldberg, "Clothing in *Tirant lo Blanc*: Evidence of "realismo vitalista" or of a New Unreality," *Hispanic Review* 52 (1984): 379-92; y Curt Wittlin, "Especulacions psicoanalítiques sobre la sexualitat en el *Tirant lo Blanc*," *Llengua & Literatura* I (1986): 31-49.

[4]*Libre del valerós e strenu cavaller Tirant lo Blanch*, ed. de Marian Aguiló i Fuster. 4 vols., Barcelona: Biblioteca Catalana, 1873-1905.

[5]*Los cinco libros del esforçado e invencible Tirante el Blanco de Roca Salada, cavallero de la Garrotera*, Valladolid, 1511. Sólo queda un ejemplar de la edición, al que faltan dos folios, y que guarda la Biblioteca de Cataluña. Está editada, con el título de *Tirante el Blanco*, y con introducción y notas del mismo Riquer, en la col. de Clásicos Castellanos, 5 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1974. Hay otra traducción, moderna, de J. F. Vidal Jové, Madrid: Alianza Editorial, 1969. Recientemente ha sido traducida también al inglés por David Rosenthal (London: MacMillan, 1984), y al italiano, *Tirante il Bianco* (Roma: La Tipográfica, 1984).

[6]Federico F° Curto Herrero, *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Serie Universitaria, XII, Madrid: Fundación Juan March, 1976.

[7]Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid: N.B.A.E., 1925, t. I, págs. CCXL-CCXLIV.

[8]Para un estado de la cuestión sobre las relaciones entre el texto de Martorell y *Don Quijote*, *véase Daniel Eisenberg, "Pero Pérez the Priest and his Comment on Tirant lo Blanch," Modern Language Notes* 88 (1973): 321-330. Posteriormente al mismo, se pueden consultar Antonio Torres, *El realismo del "Tirant lo Blanc" y su influencia en el "Quijote,"* Barcelona: Puvill, 1979; Josep M. Sola-Solé, "El Tirant i el Quixot," *Miscel.lània Aramon i Serra*, Barcelona: Curial, 1980, vol. I, págs. 543-52, y E. T. Aylward, *Martorell*, esp. págs. 198-200.

[9]Para un resumen del argumento de la obra, se puede acudir a la introd. de Riquer en la ed. citada, o bien al más sucinto de Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid: Aguilar, 1948, págs. 107-119. Cada una de las citas irá siempre --salvo indicación--referida exclusivamente a uno de esos cuatro capítulos de la obra (págs. 370-85).

[10]Seguiremos la ed. de Dorothy S. Severin, *La Celestina*, Madrid: Alianza, 1969.

[11]Martín de Riquer, "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*," *Revista de Filología Española* 41 (1957): 373-95.

[12]Jean Paul Lecertua, "Le jardin de Mélibée," *Trames: études Ibériques*, Limoges, 1978, págs. 105-138. A propósito de su asociación entre el "*secreto lugar*" y lugar "*oculto*," *o lugar del gozo (pág. 126), véase, infra*, n. 17.

[13]Lecertua, "Le jardin," 119-21: "*l'image de porte* se trouve parfois chargée de connotations sexuelles et associée au phantasme de la castration et de l'impuissance."

[14]Mario Vargas Llosa, *Lletra de batalla per "Tirant lo Blanc"*, Barcelona: Edicions 62, 1969, págs. 71-3.

[15]Lecertua, "Le jardin," 121-2.

[16]Para el problema de los nombres, véanse las últimas interpretaciones de Miguel Garci-Gómez, "Eras e Crato médicos: Identificación e interpretación," *Celestinesca* 6,i (Mayo 1982): 9-14 y "Sobre el "plebérico corazón" de Calisto y la razón de Pleberio," *Hispania* 66 (1983): 202-8.

[17]Los ejemplos, a partir de las "artes poéticas" estudiadas por E. Faral, son muchos, pero quizás el más común a ambas tradiciones sea el

de la *Historia destructionis Troiae* de Guido de Columnis. Por algo remitía a él el anónimo autor de *Curial e Güelfa*, para ahorrarse la descripción de las que llamaba "*les circumstàncies de la (...) bellesa de Laquesis*," doncella de la protagonista: "*mas aquell qui ho voldrà saber lija Guido de Columpnis allà on descriu la bellesa de Elena e sie content ab allò...*" (ed. Ramon Aramon i Serra, Barcelona, p. 77). Guido de Columnis había sido traducido al catalán por Jaume Conesa entre 1367 y 1375 (la obra está ed., *Les Històries Troyanes de Guiu de Colupnes*, ed. R. Miquel i Planas, Barcelona: Biblioteca Catalana, 1916). Pedro de Chinchilla tradujo--o mejor, versionó--la obra en 1443. La primera edición en castellano es de Burgos, 1490.

[18]A propósito de **"aquella proporción que ver yo no pude"** en el auto VII de la *Celestina* veremos una clara alusión a **"lo vedado."** Se trata, por supuesto, de una graciosa metáfora eufemística de los órganos sexuales femeninos, siguiendo el precepto de, entre otras, la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf: "*Taceo de partibus infra*" (Edmund Faral, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*, Paris: Champion, pág. 215). Lo notable es que la misma imagen se encuentre también en *Tirant* y en uno de los episodios más procaces y divertidos de la obra: "*E com [Tirant] véu que se n'anava e ab les mans no la podia tocar [a Carmesina], allargà la cama, e posà-la-hi davall les faldes, e ab la sabata tocà-li en* **lo lloc vedat,** *e la sua cama posà dins les seues cuixes*" (cap. CLXXXIX). Otro eufemismo empleado por Martorell es **"lo secret,"** en el cap. CCXXXI (*cfr. Juan de Cardona, Tratado noble de amor*, ed. Juan Fernández Jiménez, pág. 78: "*De cierto la hermosura de fuera manifestava bien la de las* **partes secretas,**" siguiendo literalmente la frase que utilizará, en la primera descripción de Lucrecia, el traductor de la *Estoria muy verdadera de dos amantes*, de Eneas Silvio).

[19]Para la fortuna del *topos*, véase Peter N. Dunn, ""*Materia la mujer, el hombre forma*": Notes on the Development of a Lopean Topos," *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, 1971, págs. 189-99.

Celestina.

TRAGICOMEDIA DE CALISTO ET MELIBEA NVOVAMENTE TRADOTTA

De lingua Castigliana in Italiano idioma. A giontoui di nuouo tutto quello che fin al giorno presente li mancaua. Dapoi ogni oltra impressione nouissimamente corretta, distinta, ordinata, et in piu cõmoda forma redotta, adornata le qual cose nelle altre impressione non si troua.

Título. Edición "stampata per Pietro Nicolini da Sabio." Venecia 1535.

"A PROPOS THE PANTOMIME OX, SEXUAL INNUENDO, AND FUDDLED PARTRIDGES: YET MORE ON PARMENO'S REMARK"

E. Michael Gerli
Georgetown University

Pármeno's seemingly innocuous statement that "El falso boezuelo con su blando cencerrar trae las perdizes a la red" (interpolated into Auto XI of the *TCM*) has been in the last few years the focus of several articles appearing in the pages of *Celestinesca*. Little did Dorothy Severin realize what learnèd mischief she was to set afoot when in 1980 she sought to clarify the origin of the image employed by Pármeno: the source of Parmeno's remark, she showed, was to be found in a practice used to hunt partridges throughout the Mediterranean before the invention of the blunderbuss. Citing *Celestina comentada* (c. 1550) and Antonio Valli daTodi's *Il canto de gl'angelli* (Rome, 1601), Professor Severin demonstrated that Pármeno's words are not, as some might have believed, "some improbable tale invented to explain a corrupt textual reading" (31), but an allusion to an actual method of hunting and trapping partridges.

Subsequent to Dr. Severin's note, the late Keith Whinnom published a droll sequel in which he identified with characteristic wit and ornithological precision the exact nature of the quarry Pármeno's pantomime ox sought to ensnare. In this note Whinnom displayed not only the vast range of his erudition, but his personal familiarity with the problems and strategies used to hunt partridges: he reminded us that in contemporary England they had recourse to far simpler, more predictable, and probably less tiring, methods than the one described by Pármeno--setting out handfuls of gin-soaked rice which, upon being consumed by the birds, turn the hunt into a snap.

Quite aside from these studies, the subject of Parmeno's remark has provided grist for other scholar's mills, David Hook and Dennis Seniff among them. Yet despite all the commentary, we have failed to move beyond the search for and discovery of analogues. Though scholars have identified and published contemporary references to this venatory ruse, the nuances and sexual innuendo of Pármeno's interpolated words remain obscure. Citing my observations on hunting images as an allegory of

passionate courtship, Seniff (45) comes close to relating the pantomime ox to the imagery of erotic ensnarement which presides over *Celestina* from beginning to end, yet his study falls short of defining both the meaning and role of the image in the work. Hook, on the other hand, identifies the allusion as an expression of Parmeno's unfounded distrust of Melibea that would have been understood by Rojas's readership, but he fails to explore just how that readership might have taken the passage (1985, 42). In short, there is more to say about the pantomime ox and the partridges.

The image of "el falso boezuelo [que] con su blando cencerrar trae las perdizes a la red" is doubtless an extension of Sempronio's admonition preceding the utterance: "No sea ruido hechizo, que nos quieran tomar a manos todos." Similarly, it is also a correlative of the image which follows it in the interpolated passage--the mermaid. As the legends and medieval bestiaries tell us, mermaids were beautiful, preternatural creatures that enchanted lonely sailors with their song while luring them to their doom: "el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulzor." For the sixteenth-century reader, both the mermaid and the pantomime ox share the ability to enchant with sound: the one with its tinkling bell deceives the quarry into believing the stalker is yet another benign grazing animal; and the other with her hypnotic song and promises of sexual delights. In his *El Scholástico*, Cristóbal de Villalón, a near contemporary of Rojas, speaks of the entrancing capabilities of music and sound in the hunt as he evokes both a sexually symbolic mythical beast, the unicorn, and the pantomime ox:

> Como vemos que muchas aves y fieras bestias con sola música se caçan: como leemos que en Siria y en otras provincias se casa el unicornio con instrumentos de vihuela y órganos: y vienen mansos a se sujetar el caçador, y la perdiz viene a caer en el lazo emborrachada de una çencerra que traza un boheçuelo al pescueço (210).

Turning to Pedro Muñoz Seca's *La venganza de don Mendo*, a seventeenth-century *comedia*, the sexual connotations of Pármeno's comparison of Melibea to the pantomime ox become quite clear. In a passage laced with *double entendre*, puns, and jokes about the virility and erotic prowess of Moncada's donjuanesque father, El Barón (read *varón*), Muñoz Seca's text helps us recover the underlying suggestiveness of Pármeno's words and their sexual referents:

> Moncada: Ha de antiguo costumbre,
> mi padre el Barón de Mies,
> de descender de su cumbre
> y cazar aves con lumbre:
> Ya sabéis vos cómo es.
> En la noche más cerrada

se toma un farol de hierro
que tenga la luz tapada,
se coge una vieja espada
y una esquila o un cencerro,
a fin de que al avanzar
el cazador importuno,
las aves oigan sonar
la esquila y puedan pensar
que es un animal vacuno;
y en medio de la penumbra,
cuando al cabo se columbra
que está cerca el verderol
se alumbra, se le deslumbra
con la lumbre del farol;
queda el ave temblorosa,
cautelosa, recelosa,
y entonces, sin embargo,
se le atiza un estacazo,
se le mata, y a otra cosa.

Mendo: No es torpe, no, la invención;
mas un cazador de ley
no debe hacer tal acción,
pues oyendo el esquilón
toman las aves por buey
a vuestro padre el Barón.

Moncada: Es verdad. No había caído ...
Vuestra advertencia es muy justa
Y os agradezco el cumplido.
¡El Barón por buey tenido!...
No me gusta, no me gusta. (96-98)

Here the stalker and the hunted partridges are closely tied to the ideas of deception, courtship, and seduction; impotency, bastardy, and potency. The innuendo is that El Barón, like the ox, much to the chagrin of his son whose legitimacy is at stake, might actually be a pastoral eunuch devoid of sexual powers.

Pármeno's words, hence, clearly transcend their exclusively venatory context and carried for Rojas' audience ribald overtones lost on modern readers. They serve to buttress Sempronio's initial admonition for caution with Melibea's expressed willingness to tryst with Calisto ("Non sea ruido hechizo"), and they are a further warning to his co-conspirators not to underestimate Melibea's capacity to betray them. Like the partridges (taken as a symbol of obsessive sexual ardor by Medieval and

Renaissance audiences; see Deyermond), the characters of *Celestina* run the risk of being deceived by an innocuous image seemingly devoid of risk. Melibea's apparent willingness, Pármeno warns, may end by turning the distracted hunters into the hunted. His pantomime ox is a metaphor that speaks of the blindness caused by lust and greed, the need to guard against the latters' pitfalls, and the imperative to proceed cautiously. It is, at the same time, one more indication of the complexity of Pármeno, a character whose continuing uncertainty Rojas sought to underscore by adding to his words this transparent allusion not to the snares of the hunt, but to the deadly decoys of love.

According to Pármeno, then, Melibea, like the pantomime ox and the mermaid, is a deceptively benign creature who, through feigned enchantment and false promise, seduces all and then leads them to destruction. Though ultimately Pármeno is wrong about Melibea's culpability, like the partridges he invokes, he and his new-found friends are indeed destined to be trapped, victims of their own passionate greed, Calisto's vanity, and Celestina's treachery. His invocation of the pantomime ox is yet one more ironic foreshadowing of *Celestina's* tragic denouement articulated in Pleberio's clairvoyant peroration cautioning not against individual betrayal, but the hidden snares set by the world:

> Cébasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleites; al mejor sabor nos descubres el anzuelo: no lo podemos huir, que nos tiene ya cazadas las voluntades... Corremos por los prados de tus viciosos vicios, muy descuidados, a rienda suelta; descúbresnos la celada quando ya no hay lugar de volver... Pues, mundo halaguero, ¿qué remedio das a mi fatigada vejez? ¿Cómo me mandas quedar en tí, conosciendo tus falacias, tus lazos, tus cadenas e redes, con que pescas nuestras falsías voluntades? (233, 235)

In light of the proliferation of venatory metaphors in Pleberio's summation, as indeed the rest of the work, Rojas' interpolation of the ruse of the pantomime ox is much more than an expression of Pármeno's questioning of Melibea's motives. It is a testimonial to the deliberate thematic cohesiveness of his art, the ineluctable logic of his work, and the intellectual rigor of his imagery.

WORKS CITED

Deyermond, Alan. "The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar." *Mester* 7 (1978): 3-8.

Hook, David. "*Andar a caça de perdizes con bueyes.*" *Celestinesca* 9, i (1984): 47-48.

_____. "Pármeno's *Falso boezuelo* Again." *Celestinesca* 9, i (1985): 39-42.

Muñoz Seca, Pedro. *La venganza de don Mendo.* Madrid: Afrodisio Aguado, 1942.

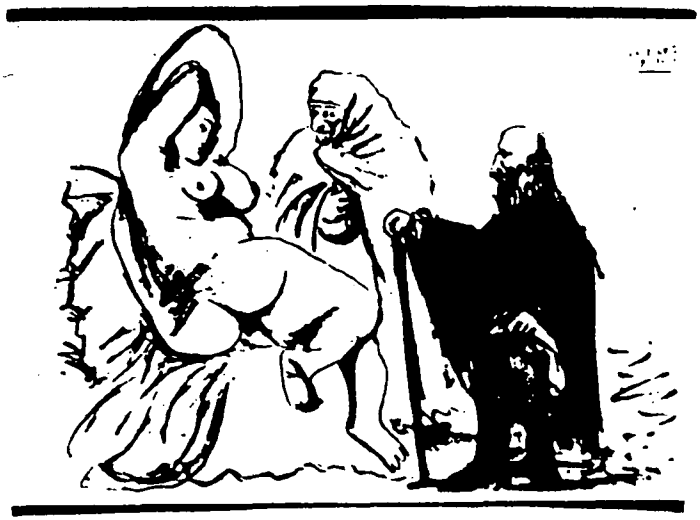
Rojas, Fernando de. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

Seniff, Dennis P. "*El falso boezuelo con su blando cencerrar*: or the Pantomime Ox Revisited," *Celestinesca.* 9, i (1985): 43-35.

Severin, Dorothy S. "*El falso boezuelo*, or the Partridge and the Pantomime Ox." *Celestinesca* 4, i (1980): 31-33.

Villalón, Cristóbal de. *El Schólastico.* Ed. R.J.A. Kerr. Madrid: Clásicos Hispánicos, 1967.

Whinnom, Keith. "Dr. Severin, the Partridge, and the Stalking Horse." *Celestinesca* 4, ii (1980): 23-25.



Pablo Picasso: serie CELESTINA [década de los '60].

DELLA TRAGICOMEDIA ATTO PRIMO IX

Calisto. Melibea. Sempronio. Celestina.

Elitia, Crito. Parmeno.

Calisto.

IN questo uedo Melibea la grandezza de Dio. Melibea.in che cosa Calisto? Cal.per hauer data potentia alla natura, che de cosi fatta bellezza te dotasse, & fare a me indegno de tanta gratia,che uedere te potesse:& in cosi conueniente luogo,chel mio secreto dolore te potessi manifestare senza dubbio incomparabile. è maggior tal gratia,chel seruigio,sacrificio,deuotioni,& opere pie, che per arriuare a questo luogo ho a Dio offerto:chi uidi mai in questa uita corpo glorificato:si come e adesso il mio:p certo gli gloriosi santi,che se dilettano nella uision diuina:non godeno piu,che fo io adesso nel tuo conspetto.Ma o misero me:che solo in questo semo differenti: che loro puramente se glorificano senza timore di perdere quello

Celestina. B

Venecia 1535

TWO EARLY ALLUSIONS TO *CELESTINA*

Charlotte Stern
Randolph Macon Woman's College

As the debate continues over *Celestina's* generic affiliation, two sixteenth-century allusions to Rojas' masterpiece tie it, on the one hand, to courtly theater in Castile and, on the other, to raucous street celebrations in Toledo. In the nineteenth century that indefatigable bibliographer Bartolomé José Gallardo acquired a collection of early dramatic texts, but the collection was destroyed by fire in 1824 before he could prepare modern editions of the plays. The collection contained thirty-eight printed works composed prior to 1540 by thirty-eight different dramatists. Only the titles and opening lines have survived. These plays by signed playwrights betray the influence of Encina and Torres Naharro.[1] They were most likely commissioned by members of the nobility for performance before an aristocratic audience. This hypothesis is borne out by Salvador de Breno's *Egloga al duque de Medinaceli*. Apparently the Duke and Duchess of Alba were not alone in having a dramatic poet in their employ.

In this collection of courtly theatre we find the *Farsa sobre la comedia de Calisto y Melibea* by a certain Lope Ortiz de Stúñiga.[2] It opens with the lines "Hi de San, y qué floresta / y qué floridos pradales." Despite its brevity, this information is, nonetheless, suggestive. The poet appropriated the title of the earliest version of *Celestina*. His use of *farsa* emphasizes the dramatic nature of his piece as it also reflects the generic confusion of the early sixteenth century unless Ortiz de Stúñiga in fact replaced Rojas' tragic denouement with a comic one. Unlike those works by Encina and Torres Naharro, which draw heavily on Rojas but can hardly be called *refundiciones*, Ortiz de Stúñiga's title suggests a closer adaptation of *Celestina*, perhaps a verse rendition comparable to Pedro Manuel Ximénez de Urrea's 1513 *Egloga*. The opening lines of the *Farsa* probably belonged to an *introito* and were recited by a Naharresque yokel who described in Sayagués the beauty of the bucolic world while Calisto waited in the wings.

The second allusion evokes the boisterous and seamy world of street theater. In 1555 news that England under Mary Tudor had returned to the true faith unleashed the Carnival spirit as Toledo, the

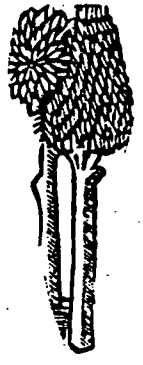
ecclesiastic capital of Spain, celebrated from February 9 to 25. Church officials even promised to grant pardons to all those who joined in the merrymaking. In *Memoria de las fiestas y alegrías que en Toledo se hizieron por esta razón* the dramatist Sebastián de Horozco, attentive to the farcical and theatrical features of the celebrations, describes how the old bawd Celestina, replete with knife wound, paraded through the city streets peddling her wares:

> En este tiempo salieron maxcaras de moros, judios, doctores, medicos, deçeplinantes, salvajes, locos, triperos, melcocheros, buñoleros, cornudos, romeros, diablos, correos, porteros de cofadrias, caçadores, hermitaños, negros, negras, portugueses, amazonas, ninfas, cardenales, monjas, biudas, Çelestina con su cuchillada y su canastico de olores, lençeras, bizcaynas, reyes, pastores y avn frayles salieron al principio, avnque la justicia se lo prohibio, y otros muchos disfrazes, asi a cavallo como a pie.[3]

There was Celestina fraternizing with bandits, madmen, devils, cuckolded husbands, hermits, Jews, Negroes, Portuguese, cardinals, nuns, widows, Biscayans, kings and shepherds. Many of these folk characters rose to the literary ranks in the farces of Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, and Horozco himself.

A second account of the festivities by Juan de Angulo, though much longer than Horozco's, contains no allusion to Celestina, for Angulo, unlike Horozco, spends his time eulogizing Philip II and Mary Tudor, also Toledo's Archbishop, Juan Martínez Siliceo, and Pope Julius III. He also lingers over the elegant attire of the military orders and the elaborate allegorical floats mounted by various trade guilds which extolled the true faith and condemned the Lutheran heresy.[4]

Rojas' *Tragicomedia* contributed then to two radically different forms of theater: Calisto and Melibea enriched the courtly theater of the Castilian aristocracy and Celestina the popular drama that unfolded in the city streets.



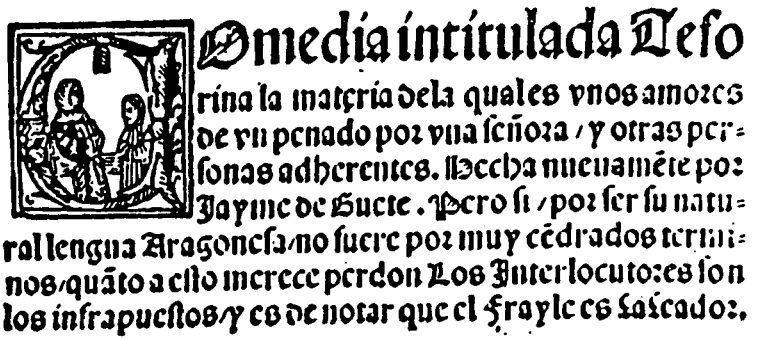
NOTES

[1]Manuel Cañete gives the titles, authors and opening lines in his prologue to Lucas Fernández' *Farsas y églogas* (Madrid: Imprenta Nacional, 1867), pp. lix-lxiv. The identical material is reprinted in *Teatro español del siglo XVI* (Madrid: M. Tello, 1885), pp. 54-59. Cañete explains, "Interin doy más circunstanciada razón de estos autores en la *Historia del teatro español anterior á Lope de Vega*, comprobaré lo dicho en el texto, citando aquí algunas obras suyas que poseo ó de que tengo noticia." He does not clarify which works he possesses and of which he has simply "noticia." He does state, however, "Pues de todos estos autores existen impresas obras dramáticas, ó noticia de ellas anterior á 1540, sin que la haya de que el Santo Oficio las prohibiese, á pesar de la demasiada libertad de algunas" (*Farsas y églogas*, p. lxiii). As far as I know, the *Historia del teatro anterior á Lope de Vega* never appeared in print. Cañete may have died before completing it.

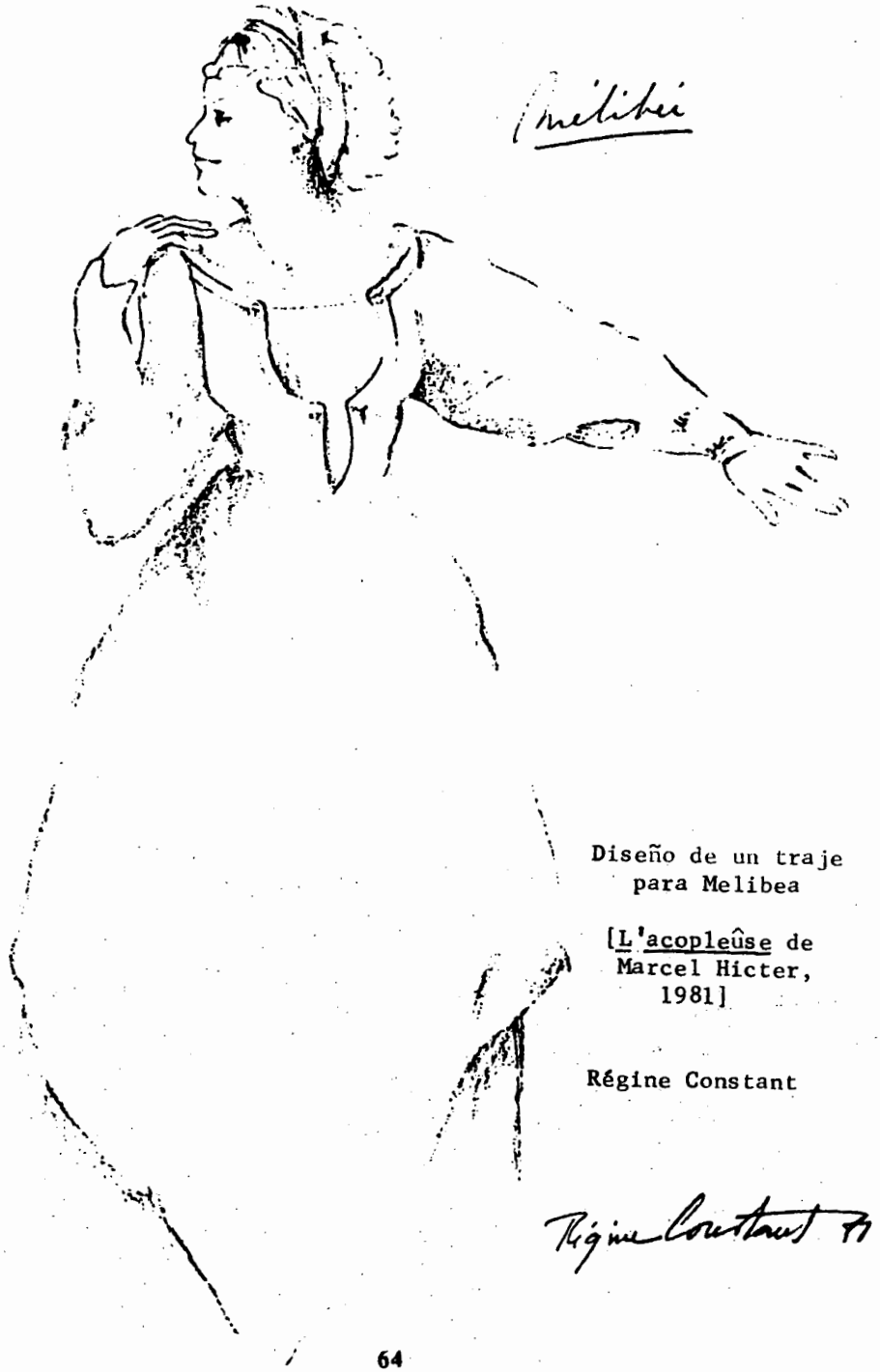
[2]Plays by Diego Durán, Diego de Negueruela and Alonso de Salaya have since surfaced and been published, which leaves the door open for the possible retrieval of others including Ortiz de Stúñiga's.

[3]Santiago Alvarez Gamero, "Las fiestas de Toledo en 1555," *Révue Hispanique* 31 (1914), 392-485. Horozco's commentary is on pp. 393-415, the quotation on p. 395.

[4]Angulo's account, composed largely in verse, appears on pp. 416-485.


Comedia intitulada Teso
rina la materia dela quales vnos amorcs
de vn penado por vna señora / y otras per=
sonas adherentes. Hecha nueuamēte por
Jayme de Huete. Pero si / por ser su natu=
ral lengua Aragonesa / no fuere por muy cēdrados termi=
nos / quāto a esto merece perdon Los Interlocutores son
los infrapuestos / y es de notar que el Frayle es Lascador.

Jaime de Huete. Comedia Tesorina. BN-Madrid.



Diseño de un traje para Melibea

[L'acopleûse de Marcel Hicter, 1981]

Régine Constant

CRISPIN VS POLICHINELA: UNAS SIMILITUDES DRAMATICAS ENTRE CELESTINA Y LOS INTERESES CREADOS DE BENAVENTE

Mario Santana
Columbia University

Peter N. Dunn[1] ha apuntado la necesidad de reconsiderar el personaje de Pleberio en la obra de Rojas como el antagonista del personaje de Celestina, de tal modo que el lamento que pone punto final a la obra no ha de verse como un "añadido" sino como un elemento integrante e imprescindible para comprender un conflicto esencial de la *Tragicomedia*: el que se desarrolla entre Celestina y Pleberio, dos personajes que--como Dunn demuestra--comparten una visión cosificadora de la realidad e incluso un pasado común (Celestina y Alisa se reconocen como antiguas vecinas en el Acto IV). Se ha querido ver también en Celestina una predisposición contraria hacia Pleberio como motivo adicional de su interés por la conquista de la "honra" de Melibea ("Más quiero ofender a Pleberio, que enojar a Calisto," dice la tercera poco antes de entrar por vez primera en casa de aquél). Pleberio, un personaje que apenas aparece hasta casi el final de la obra, se revela pues como un carácter principal.

En *Los intereses creados*, Benavente ha dado vida a un personaje cuya función dramática se asemeja en cierta medida a la de Celestina. Efectivamente, Crispín se nos muestra desde el principio de la obra como el artífice de una trama de la que surgirán los intereses que poco a poco atraparán a los demás personajes. Celestina ha sido comparada repetidamente con una araña que teje la trama de la *Tragicomedia*, y creo que Crispín responde también a esa imagen. Porque Crispín es un verdadero dramaturgo dentro de la obra de Benavente, él es el que configura la representación, asignando incluso papeles a los demás personajes: "Lo que he pensado es que tú has de hablar poco y desabrido, para darte aires de persona de calidad," instruirá a Leandro en la primera escena, y en el Cuadro III vemos cómo el ha "dirigido" la representación del supuesto asalto que padece Leandro a manos de "una docena de espadachines."

Asimismo, una de las características de Crispín es su dominio del lenguaje y de las psicologías de los demás personajes: su habla se

[1]"Pleberio's World." *Publications of the Modern Language Association of America* 91 (1976): 406-419.

transfigura y acomoda a cada situación, entonando--como Celestina--la cantinela que sabe que cada otro particular desea escuchar. Su discurso producirá un efecto de encantamiento similar al de la tercera, y veremos cómo con una sola frase será capaz de engatusar a un mismo tiempo al capitán y a Arlequín: "¡Glorioso capitán, digno de ser cantado por este solo poeta...!" (Cuadro I, escena IV). Manifiesta un dominio del lenguaje que llegará a sorprender a su compañero Leandro ("Dónde aprendiste tanto, Crispín?," Cuadro III, escena IV). Incluso al final de la obra, acosado por los demás personajes, será capaz de darle la vuelta al acoso y volverlo contra el que para entonces ya se configura como antagonista, Polichinela.

¿Cómo percibimos a Polichinela? Como el Pleberio de Rojas, este personaje es ampliamente mencionado antes de su aparición efectiva en escena. Ya en la primera escena del cuadro segundo Doña Sirena nos lo configura como personaje poderoso y adinerado, y las referencias se multiplicarán (siempre como "Señor Polichinela") hasta su entrada en escena. También como Pleberio, Polichinela concibe su relación con el mundo en términos eminentemente comerciales: "Yo pienso que sin dinero no hay cosa que valga ni se estime en el mundo; que es el precio de todo" (Cuadro II, escena VI); y al final veremos que su único temor ante la trama amorosa creada por Crispín es de carácter monetario: "¡Bribones, bribones, combinados para robarme!," clamará para luego, ya aceptando la boda de su hija, decidir desheredarla. Si Melibea era para Pleberio su "heredera," la depositaria de sus riquezas, del mismo modo Polichinela no puede ver a su hija más que como un componente más de su hacienda.

La escena VII del cuadro II nos presenta a los dos antagonistas frente a frente. El reconocimiento de un pasado común "en la misma gloriosa nave"--recordemos las tenerías que habita Celestina y en su tiempo compartió con Pleberio y su familia--nos sirve para situar el conflicto en perspectiva: "En esta galera de ahora eres tú más fuerte que yo; rema por mí, por el fiel amigo de entonces, que la vida es muy pesada galera y yo llevo remando mucho," dirá Crispín. "Soy... lo que fuiste. Y quien llegará a ser lo que eres... como tú llegaste." Los personajes que Benavente ha creado como polos opuestos de la trama de su obra aparecen así como dos conciencias enfrentadas en una dramaturgia donde la ambición se revela como la fuerza fundamental. Cuatrocientos años antes, Fernando de Rojas había configurado su tragicomedia sobre una bipolaridad similar.

Estas semejanzas estructurales y de caracterización no suponen, por supuesto, que debamos afirmar la *Celestina* como algo más que un subtexto para *Los intereses creados*. Lo que la obra de Benavente sí pone de manifiesto es la fortuna y la vigencia de una fórmula dramática ya utilizada por Rojas en su *Tragicomedia*.

APUNTES SOBRE LA VERSION EN VALON DE "LA CELESTINA" DE MARCEL HICTER

Jacques Joset
Universidad de Amberes - U.I.A.

Ni los más eruditos bibliógrafos de *LC* han señalado, que yo sepa, la existencia de la adaptación de la obra de Fernando de Rojas que hoy presentamos. No les echemos en cara esa omisión: ¿quién, fuera del circulo "valonizante" de Lieja o de los aficionados al teatro dialectal, iba a conocer *L'acopleûse* ['la alcahueta'], versión de *LC* en el dialecto valón (variante de Hesbaye) de Haneffe (provincia de Lieja, Bélgica)? Tanto más cuanto que el texto está todavía inédito y sólo existe bajo la forma de copias de trabajo para los actores que la crearon en 1964 y volvieron a representarla en 1981.[1]

El adaptador, Marcel Hicter (Haneffe 1918-Momalle 1979), desconocido a los hispanistas, desempeñó un papel importante en los movimientos culturales de la parte francófona de Bélgica.[2] Poeta y cuentista valón (*Gentils gallans de France*, 1948; *Cous d'âbes*, 1974, en colaboración con Marc Laffineur), vierte al dialecto el ya clásico poema de Henri Michaux, *Plume* (adaptación inédita). Su obra en francés es también imponente: versa fundamentalmente sobre política cultural y el concepto de "démocratie culturelle." "Maître à penser" del Partido Socialista Belga, ocupó varios cargos públicos (fue alcalde de Momalle de 1946 a 1952) y, en tanto "Directeur général de la Jeunesse et des Loisirs au Ministère de la Communauté française," influyó directamente sobre la administración de los asuntos culturales de Bélgica.

Su fascinación por *LC* no se fundamenta muy curiosamente en un interés particular por España y su literatura. Su encuentro con el texto de Rojas--a través, lo sospechamos, de traducciones francesas--se debe a su doble calidad de hombre de teatro y de filólogo clásico. El mismo fue actor y consejero del Teatro Universitario de Lieja hasta 1951. Adaptó en valón *La Paz* de Aristófano (texto todavía inédito), lo que no extraña de este Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Lieja con una tesis sobre *Les Origines et l'évolution du genre romanesque dans les littératures grecque et latine*. *Celestina*, para Marcel Hicter, no estaba muy lejos. Al presentar al público su adaptación de la obra de Rojas, escribía lo siguiente:

> [...] la véritable inspiratrice [del personaje de Celestina] paraît être l'énorme personnage de Méroé, la sorcière de *L'âne d'or*, d'Apulée, qui est le premier roman dans le sens moderne du terme et l'authentique ancêtre du roman picaresque.[3]

El estreno de *L'acopleûse* tuvo lugar el 28 de septiembre de 1964 en el Théâtre de l'Emulation de Liège con ocasion del "Gala wallon" de la ciudad. Frank Lucas, director de aquella (única) representación recuerda que la acogida fue excelente tanto de parte del público como de la prensa local de la que saca unos comentarios:

> -Effronté, mais remarquable!
> -Une impertinence salutaire pour le répertoire traditionnel!
> -Contre un romantisme attardé qui entrave notre littérature wallonne.
> -Pas plus outré par *L'acopleûse* d'Hicter que jadis par la *Respectueuse* de Sartre ou certain *Tropique* de Miller!
> -Jamais on n'avait osé aborder en wallon avec une telle franchise un sujet aussi scabreux.
> -C'est une position difficile que devoir réprouver le fond d'une pièce de théâtre, lorsque d'autre part on ne peut que souscrire à sa forme.[4]

La última frase citada muestra que el "fondo" de *LC*, o por lo menos de su adaptación valona, aún podía escandalizar a un crítico provinciano de 1964.[5]

La primera--y hasta la fecha única--intérprete valona del papel de Celestina, Jenny D'Inverno, dirigió la segunda serie de representaciones de *L'acopleûse* (Liège, 17-18 de diciembre de 1981) a cargo de l'Atelier Marcel Hicter, antes Théâtre populaire de Wallonie.[6]

La fuente de *L'acopleûse*, ya lo dijimos, fue probablemente una(s) traduccion(es) francesa(s), quizá una primera adaptación en esta lengua que, según Frank Lucas, Marcel Hicter hubiera escrito en colaboración con Gérard Prévot.[7] La corta bibliografía del programa de 1981 también nos ofrece la pista de la traducción de A. Germond de Lavigne en tres ediciones diferentes.[8]

A este filtro, agrega Marcel Hicter su concepto de adaptación, definido por él mismo en el texto de presentación:

> On peut écrire vingt adaptations différentes de l'oeuvre de Rojas, selon que, dans les vingt et un actes, on s'attache à tel ou tel personnage. Il est possible de tout centrer sur Calixte et Mélibée et ce serait une pièce pré-shakespearienne; on peut en faire une pièce noire en suivant Célestina à travers ses pratiques magiques; il est même possible d'axer l'action sur le peuple des valets et de vivre dans un climat uniquement picaresque. Le texte actuel n'est

donc pas une traduction de l'espagnol. Même les situations ont été librement traitées: par exemple, Calixte meurt assassiné.[9]

Pues, adaptación libre en extremo. Primero por la reducción a tres actos, con un total de quince escenas (5 en el Acto I, 7 en el II, y 3 en el III) cuya trama se aleja cada vez más de las peripecias imaginadas por Rojas a medida que se acerca el final. Marcel Hicter suprime personajes (así Lucrecia a la que sólo se alude como ama de casa de Calixto, no como criada de Melibea) pero inventa otros como Criton, "commissaire de police" (probable recuerdo jocoso del diálogo platónico sobre el respeto de la ley) y "Le Philosophe", comentador un tanto guasón de la acción entre algunas escenas. También omite la famosa alusión al encuentro de los amantes en la huerta de Melibea de tal forma que *L'acopleûse* empieza con una conversación entre Sempronio y Calixto, en le que se da a conocer el estado anímico del joven (a Calixto, como a todos los personajes de *L'acopleûse*, se le adscribe una edad más o menos precisa, en este caso, frisando en los 25 años [pág. 2]).[10] Sigue el primer encuentro de Calixto con Melibea al salir ésta de una iglesia. Así la primera frase de la *Tragicomedia* ("En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios") viene preparada y justificada en la versión valona ("C'èst chal, Mélibée, qui dji m'aponte a ric'nohe li grandeûr di Nosse Signeûr", pág. 4). La lógica de la adaptación desplaza el diálogo entre Pármeno y Celestina del Auto I de *LC* al principio del segundo acto de *L'acopleûse* pero avanza la intervención de Centurio. Este sigue siendo el rufián del original pero Marcel Hicter le atribuye un papel más activo al transformarlo en asesino de Sempronio y Pármeno.

La escena de reconocimiento del amor mutuo de Calixto y Melibea (Acto II, esc. 5) parece un tanto desencajada por el hecho de que hasta entonces, el adaptador había concentrado su atención sobre el mundo burdélico de Celestina y el de los servidores. También la llegada de Melibea a casa de la alcahueta al final de la escena precedente aparece un poco inverosímil.

Otros cambios notables con respecto al texto español: Pleberio es un militar jubilado (*Mélibée*: "Mi papa èst capitinne. S'i n'dwème pus, c'èst l'guére qui lî r'passe èl tièsse.", pág. 50) ['Mi papa es capitán. Ya no duerme porque la guerra le está revolviendo la cabeza']), y Alisa es víctima de una especie de chantaje de Celestina por un "pecado de juventud" (pág. 51).

Como se ha dicho, en la versión valona, Calixto muere asesinado. Sosia, quien lo mata, parece así un instrumento de la lucha de clases al vengar a sus compañeros del desprecio de los amos:

> Sosie: Mins mi, dj'a compris ç'nut-la qu'dj'aveû m'nou a monde po-z-èsse on flèrant po mès mêsses; qui dj'aveû bèl 'a m'rinèti, dji

> flèr'reû todis por zèl. Et d'poy qui dj'l'a compris, i maque è m'vèye ine crasse odeûr ... l'odeûr di song' (pág. 63).
>
> ['Sosia: Yo entendí aquella noche que había nacido para ser un apestoso para mis amos; que por más que me bañara, siempre apestaría para ellos. Y desde que lo he entendido, me falta en mi vida un olor espeso ... el olor de la sangre'.]

Esta fuerte ideologización de *LC* se advierte en otros niveles del texto valón bastante "laicizado" y sabrosamente anticlerical. Así mismo la España de Marcel Hicter lleva las marcas convencionales de la representación que de este país tenía un intelectual de izquierdas, antimilitarista y antiautoritario, cuya juventud fue marcada por la guerra civil española. Detrás del Toledo de finales del siglo XV,[11] escenario de *L'acopleûse*, se vislumbra la sombra del caudillo Francisco Franco.

El texto establece una tensión--a veces rayana en la ruptura[12]--entre esta topocronología y su lenguaje, ese magnífico, soberbio, verde, tupido dialecto valón del siglo XX. El valor fundamental de *L'acopleûse* estriba, en mi opinión, en el hábil manejo de la lengua que llega a "valonizar" el ambiente de *LC* por la transferencia acertada de los pasajes más pintorescos, conservando algo del sabor original, y la inserción de expresiones populares, refranes y dichos propios de la patria chica de Marcel Hicter. Como bien lo ha escrito Jenny D'Inverno:

> *L'acopleûse* (...) est, sans conteste, l'une des plus belles oeuvres du répertoire [wallon]. Auprès d'elle, les adaptations en langue française de *La Célestine* ont des relents douceâtres. C'est qu'elle est dure, emportée, virile. C'est le point de rencontre privilégié entre des personnages prodigieux et le langage direct, dense, violent, éclatant de santé qui peut les servir.[13]

NOTES

[1]El ejemplar de 70 páginas, sin lugar ni fecha, copia de un original mecanografiado, que he consultado, pertenece a la Bibliothèque des Dialectes de Wallonie (Ville de Liège). Forma parte de una carpeta con etiqueta "L'acopleûse", donde se encuentran documentos sobre la representación de 1981, donados por Jenny D'Inverno, directora e intérprete de la misma. El contenido de la carpeta, con otras piezas fotográficas y escritas, integró la exposición "La femme et la littérature dialectale en Wallonie," Foyer d'Exposition des Chiroux, 12-30 de septiembre de 1984 (véanse los nums. 155-162 del catálogo publicado por la Bibliothèque des Dialectes de Wallonie). Agradezco al conservador adjunto de la Biblioteca, Michel Hanotte, por haberme facilitado la consulta de todos estos documentos.

[2]Se le dedicó un voluminoso homenaje póstumo del que me inspiro y al que remito para más detalles biobibliográficos: *Marcel Hicter*, Andenne: Remy Magermans, Cahiers JEB 1/83. Direction Générale de la Jeunesse et des Loisirs du Ministère de la Culture française--Fondation Marcel Hicter pour la démocratie culturelle, 1983. Los servicios culturales de la Provincia de Lieja organizaron recientemente (julio-agosto de 1988, Château de Wégimont) una exposición retrospectiva sobre las varias facetas de la personalidad de Marcel Hicter.

[3]Marcel HICTER, "A propos de *L'acopleûse*", en el programa de la representación de 1981: *L'acopleûse*, de M. HICTER, d'après "La Célestine" de F. de Rojas, Andenne: Remy Magermans, s.f. [1981], pág. 16.

[4]Textos citados por Frank LUCAS, "Marcel Hicter et le théâtre", in *Marcel Hicter*, pág. 292.

[5]Quizás hay que echarle la "culpa" al director, Frank Lucas, quien en 1983, al mencionar la reacción escandalizada de una periodista "outrée dans sa féminité" confiesa: "Avec raison, sans doute. Il y a d'une parte la maison de passes et d'autre part le fait que le metteur en scène avait persuadé l'auteur/adaptateur ou l'adaptateur/auteur que, selon son texte, la Célestine était lesbienne [...] C'était beaucoup, en 1964, pour le théâtre dialectal." (F. LUCAS, *loc. cit.*, n. 5).

[6]Según el catálogo "La femme et la littérature dialectale", bajo el núm. 155, las representaciones de 1981 fueron "un triomphe, tout comme la création!"

[7]*Loc. cit.*

[8]Programa, pág. 29. Figuran también la ed. bilingüe de Pierre HEUGAS, con "avant-propos" de Marcel BATAILLON, Paris: Aubier, 1963 y tres ediciones españolas.

[9]Programa, pág. 17.

[10]Remito directamente en el texto a la paginación de la copia consultada (véase nota 1).

[11]El texto menciona varias veces a Toledo como lugar de la acción (págs. 6, 52, 56, ...). La época viene señalada por las alusiones a la reconquista, todavía no acabada, de Granada (págs. 27, 56, 66).

[12]No faltan anacronismos como este "commisère en chef" (pág. 57) ['comisario principal, jefe de la policia'].

[13]Jenny D'INVERNO, "Marcel Hicter et le wallon", in *Marcel Hicter*, pág. 281.

JENNY D'INVERNO como CELESTINA (1981)

REFLEXIONES SOBRE MI PUESTA EN ESCENA DE 'CELESTINA'

José Osuna Lameyer
Director de escena
Madrid

[Nota: Estas reflexiones fueron preparadas originalmente para ser leídas en las Jornadas Literarias, encuentro de estudiosos y gente del teatro, que tuvieron lugar durante la quincena (1-15 septiembre 1988) del XI Festival Internacional de Teatro Clásico. Al saber que *Celestinesca* tendría especial interés en hacer llegar estas consideraciones a sus lectores, José Osuna tuvo la amabilidad de permitir que las publicásemos, una colaboración que cae perfectamente dentro del espíritu nuestro de preservar todo lo posible en estas páginas de las realizaciones escénicas de la *Tragicomedia* en nuestro siglo. Ed.]

Palabras previas

En el breve espacio de este comunicado no cabe, por supuesto, el planteamiento riguroso y pormenorizado de una puesta en escena; ni tan siquiera su explicación detallada. Me he limitado, pués, a insinuar algunas de sus ideas, algunos de sus momentos y algunas de las características que más me interesaron de su contexto general y personajes; todo ello con criterios de economía en el desarrollo. Siendo la CELESTINA una obra maestra, está abierta a muchas posibles interpretaciones. Lo que yo voy a decir, a continuacion, es el esbozo de una de ellas.

Comunicación

Repasando algunos de los textos que me sirvieron de consulta previa para mi montaje de "La Celestina", ocurrido hace cerca de 20 años, me encuentro en el prólogo de Jose María Maravall a su excelente estudio *El mundo social de La Celestina* con una muy interesante consideración que intentaré trasladar a ustedes, siquiera sea resumida.

Dice que una visión de "La Celestina" desde un punto de vista histórico-sociológico no nos permite descubrir el sentido total de la obra y aboga por un trabajo interdisciplinario en el que enfoques de carácter

estético, estilístico, psicológico, crítico, literario, etc., completen la definición adecuada de todo su contenido.

Es, pues, absurdo pretender--continúa--que un mero análisis parcial pueda resolver, por si solo, los principales problemas de "La Celestina" y considera, en consecuencia, admisible y aun fecundo que el especialista se extienda a considerar aspectos que se salen del estricto marco de su trabajo.

Amparados pues, en tan liberal y generoso criterio cabe contemplar la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, dejando de lado la controversia sobre si es novela u obra dramática, desde el punto de vista del *texto convertido en espectáculo*, que no otro es el del director de escena. Y al hablar de espectáculo no me refiero solamente a sus aspectos formales o visuales, sino a esa sutil transformación que sufre el lenguaje cuando está escrito para ser leido en recoleta soledad o, por el contrario, para ser escuchado y comprendido con carácter de inmediatez y urgencia por un auditorio generalmente heterogéneo al que hay que tratar de llevar a una identidad de sentimientos y emociones. Ello es lo que hace, precisamente, que el teatro sea una expresión literaria de tan peculiares y solas características. Hay que establecer, pues, un ponderado equilibrio entre lo que se debe *decir* para la mejor definición del contenido y lo que es preciso *contar* para el necesario interés de la representación.

Contemplados en su totalidad los 16 actos, o 21 si se prefiere de la *Tragicomedia*, la primera consideración es que se va a cometer una tropelía al tratar de condensar en algo más de 2 horas toda la ingente cantidad de pensamientos, ideas, conceptos y sabiduría contenidos en el texto. Desde un punto de vista literario, filosófico, crítico o histórico la tarea se nos antoja imposible. Desde el punto de vista del director con atención fundamental a los ritmos, situaciones, intensidades y desarrollo de los personajes el empeño se posibilita en alguna medida.

Se trata, como queda dicho, de un problema de selección de la totalidad en atención a su valoración dramática. Problema que no es fácil resolver si tenemos en cuenta que son necesarios ciertos apoyos textuales referidos al mundo social en que los personajes se desenvuelven para que su "ser escénico", su caminar psicológico y, en definitiva su deambular trágica sea más fácilmente entendido. En cualquier caso y sea cual sea el criterio de objetividad que se aplique, creo que la representación quedará necesariamente coja e incompleta.

En mi caso concreto, esta previa selección de textos y su acontecer escénico había sido resuelta con anterioridad. La adaptación sobre la que trabajé era de Alejandro Casona y sus grandes condiciones de hombre de teatro--cualidad, en mi criterio, innegable en el mencionado autor--facilitaron en gran medida el trabajo dramatúrgico de mi puesta en escena.

Intencionadamente di como buena la versión ya que me fue encomendado su montaje con gran premura de tiempo. En una sola ocasión pude intercambiar ideas con él, ya que se sometió a una delicada operación días antes del primer ensayo y falleció la semana anterior al estreno en la Bienal de Venecia. Posteriormente introduje algunas modificaciones, tales, por ejemplo, como visualizar la escena entre Elicia y Crito, en casa de Celestina, nunca hasta entonces hecha o la de sugerir a modo de evocación la presentación de Celestina en el escenario o el planto de las meretrices jurando venganza con ocasion de su muerte. Para ello fueron necesarias algunas modificaciones del texto que no afectaban grandemente a la narración.

Y ya que de ello hablamos y aun cuando no sea objeto fundamental de esta comunicación creo que sería muy interesante estudiar la relación Adaptador-Director y los problemas y consecuencias que se derivan de ella.

Antes de entrar en el análisis pormenorizado de espacio escénico, personajes y conflicto de la *Celestina* quisiera llamar la atención sobre la crisis del siglo XV como contexto social en el que se desarrolla la acción y en el que están inmersos sus protagonistas. A mi me sirvió en gran manera su estudio y a ella referí gran parte de mi trabajo. Fue de gran utilidad, a ese respecto, la lectura del citado libro de Maravall. La primera consecuencia que saqué fue la de que las tensiones y cambios sociales producidos en aquella sociedad eran resultado de una cultura urbana. Pese al caracter popular de sus personajes no asoma la menor rusticidad en el ambiente.

Es la ciudad, precisamente, el espacio donde vienen a acontecer los episodios de la *Tragicomedia* y todos sus personajes con diferentes calidades y sea cual fuere su estamento social responden a las características del momento.

Esta consideración me llevó a la idea, que finalmente fue casi necesidad, de trabajar sobre un espacio escénico de "interiores." Era, sin duda, difícil empeño dada la gran cantidad de lugares de acción necesarios para el desarrollo de la obra y los continuos cambios de uno a otro, con lo que se arriesgaba romper el ritmo de la representación y con ello la pretendida atención del público.

Otra reflexión me hizo insistir en este planteamiento; como ya apunté al hablar del texto, necesariamente habíamos de prescindir de muchos pasajes necesarios, o por lo menos convenientes, ¿por qué no tratar de explicitar, siquiera en pequeña medida algunas de esas carencias mostrando el íntimo entorno vital de los personajes?

Se trataba, pues, de sustituir con la elocuencia de las imágenes la falta de otro tipo de información.

Decidido que ése podía ser un buen camino, Manuel Mampaso concibió un complejo espacio en el que, sobre la base de una estructura urbana fija se movian con precisión los diferentes ambientes de Celestina, Melibea, Calixto o Areúsa. El huerto de Melibea fue sustituido en las dos últimas escenas por una alta torre--uno de los elementos fijos del decorado--, para dar mayor verosimilitud a la muerte de los amantes; la puerta de su primera cita se trasladaba al centro del escenario y las escenas con Celestina tenían lugar en el interior de la casa.

Se barajaron diferentes estéticas y finalmente el crudo realismo de la obra fue determinante, si bien fueron precisas algunas simplificaciones. Tales, por ejemplo, el interior de Areusa resuelto con una simple cama y ambiente lumínico.

En líneas generales puede decirse que es Calixto quien provoca el conflicto y con su provocación arrastra en un encadenamiento muy actual de causas y efectos al resto de los personajes, todos ellos dibujados con tal precisión que, aun ahora, parecen seres tan vivos, tan de carne y hueso como lo fueron con ocasión de su alumbramiento.

Dos grupos sociales van a entrar en conflicto. Pertenecen al primero Calixto, Melibea, Alisa y Pleberio, personaje éste último de escasa entidad dramática pero de primera magnitud sociológicamente considerado. Y al segundo grupo, Celestina, Pármeno, Sempronio, Elicia, Areúsa y Lucrecia.

Empezaré por los dos protagonistas.

La relación amorosa entre Calixto y Melibea fue tratada en mi montaje como el discurrir lógico de una pasión, de la que intencionadamente se obvia cualquier circunstancia que impida, o simplemente distraiga, su realización inmediata. Se ignoró cualquier alusión a la condición de converso de Calixto, según algunos estudiosos, o Pleberio, según otros, como impedimento para el matrimonio entre los dos amantes. Es teoría ésta innecesaria, dada la filosofía del amor que los condiciona. Simplemente no se casan porque no se lo han planteado como meta.

Siendo el amor un sentimiento permanente a lo largo de la historia de la humanidad, se manifiesta de modo diferente según la época en que se produce. En la que ahora nos interesa el matrimonio era el fin lógico según el orden establecido. Pero los amantes están inmersos en la cultura del amor y la vida, según la cual se aspira fundamentalmente a alcanzar el "soberano deleite," el placer. Se empieza a tener una concepción subjetiva del amor que induce a los seres, cualquiera que sea su condición social, a buscar como última consecuencia la plenitud.

En el texto hay abundantes referencias a lo dicho y llegan desde los mas diferentes estamentos. Por otra parte, a fuerza de sublimar esa

condición subjetiva, individual y libre del amor humano, llega a confundirse con el divino. Pero en el caballero, además, el amor es casi una ocupación, un deporte. Alejado de los trabajos y menesteres, y aún la guerra, que en épocas anteriores le distraían, en algo tiene que ocupar sus ocios.

Y es precisamente ese concepto del amor como fuerza libre y desordenada, desobediente al sistema moral tradicional el que conduce a los amantes a su única posible salida: la muerte.

Como ya he dicho, dentro de estas coordenadas fundamentales desarrollé la historia amorosa. La conducta de sus protagonistas, así considerada, es lógica y transcurre sin alternativas, aunque en el caso de Melibea tiene gran influencia su relación con Celestina según veremos.

En su primer encuentro, la alcahueta consigue transformar la furia de Melibea en interés por Calixto "Tanto me fué su habla enojosa--dirá mas tarde la doncella--cuanto después que tú me le tornaste a nombrar, alegre." Así queda la puerta abierta para una nueva entrevista. En efecto Melibea manda venir a Celestina y le confiesa su pasión por Calixto en una escena fundamental de la obra, llena de sabiduría y conocimiento del ser humano. Es admirable el tratamiento de Rojas a este nuevo encuentro entre la hechicera y su señora. ¡Qué sutil transformación en los personajes! ¡Qué cambio de autoridad moral entre las dos mujeres! Celestina acaba siendo dueña de la situación en tanto que Melibea, llevada por su ardiente deseo, queda a merced de la vieja puta. Comienza a aflojarse su vergüenza, a quebrarse su pudor y solicita de su "fiel secretaria" que traiga a Calixto a la puerta del huerto.

Ya está todo el trabajo hecho y Celestina deja que sean a partir de ahora los amantes quienes conduzcan su propio destino.

En el huerto, en plena exaltación, Melibea promete satisfacciones sin cuento a Calixto y maldice de la puerta y fuertes cerrojos que impiden su gozo y "sin los cuales ni tu estarías quejoso ni yo descontenta." Cita a Calixto para el día siguiente a la misma hora y le despide con un turbador "Ordena de mí a tu voluntad."

Cuando a la noche siguiente Calixto saborea la posibilidad de materializar sus deseos es ya tarde para dar marcha atrás.

"Señora--dice el amante--si en conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿Qué sería cuando me la diesen desecharla? Ni tú me lo puedes mandar ni yo obedecer. Nadando por este fuego de tu deseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis pasados trabajos?"

Melibea ha ido demasiado lejos y el caballero no soltará su presa. Es el principio del fin.

En cuanto a los interiores de Calixto y Melibea, más intencionado si cabe el primero, quisimos evidenciar--como ya se dijo al hablar del espacio escénico--el lujo, el bienestar material y aun el ocio de una clase burguesa adinerada sin otra preocupación que la de gastar para adquirir respeto y consideración social. Ni una mesa de trabajo, ni un libro de estudio provechoso, ningún objeto presente que pudiera inducirnos a pensar en una ocupación seria por parte de su morador.

Pasemos ahora, al segundo grupo en conflicto, esto es, a los personajes que configuran el mundo celestinesco.

Si no existiera el *Quijote*--dice Maravall--seguramente sería Celestina nuestro mito más universal. La enorme complejidad de este personaje impide abordarlo tanto linealmente como en la totalidad de su riquísima psicología.

Celestina obedece en la obra de Rojas a los condicionamientos de la época y su brillo reside precisamente en el sometimiento a un "estatus" que la modela con múltiples facetas. Su contenido humano es enorme, su sabiduría popular vastísima y su conocimiento del mundo que la rodea muestra una agudeza de ingenio poco común.

Milagros Leal, gran creadora del personaje de mi versión, y yo, tuvimos múltiples cambios de impresiones sobre los aspectos y características del personaje que convenía destacar fundamentalmente.

En cuanto a su aspecto físico, estábamos muy de acuerdo en mostrarlo conforme a algunas de las alusiones del texto. Así en su primer encuentro con Melibea dice ésta: "Vieja te has parado. Bien dicen que los días no pasan en balde. Así goce de mí, no te conociera, sino por esa señaleja de la cara. Figuráseme que eras hermosa. Otra pareces; muy mudada estás." Y Celestina: "Señora, ten tú el tiempo que no ande y tendré yo mi forma que no se mude. ¿No has leído que dicen: vendrá el día en que al espejo no te conozcas?"

Más adelante, con ocasión de su enfado Melibea la llama "desvergonzada barbuda." Y Sempronio viéndola llegar a casa comenta: "que despacio llega la barbuda." Pármeno habla de sus seis docenas de años y ella presume de haber bebido y gozado sin medida en mejores tiempos. Todo ello, unido a su precaria economía, a su difícil subsistir y al entorno social en el que vive--no en el que trabaja--nos sugiere, sin duda una imagen muy deteriorada y con evidentes signos de depravación.

Otro aspecto del personaje que me interesó destacar fue su profesionalidad. Celestina tiene conciencia de que está ejerciendo un trabajo; precisamente el que le ha tocado realizar en la vida. Y a él se entrega en cuerpo y alma, sin regatear ningún esfuerzo ni sacrificio. Tiene su propia moral y vive de acuerdo con ella.

"Es mi oficio--dice en alguna ocasión--procurar el bien de los demás." Precisamente por ese sentido del trabajo remunerado no quiere dar parte de la cadena a Pármeno y Sempronio. Ella se lo ha ganado. Y cuando ambos la piden para arreglar sus maltrechas armas, los envía a su dueño. "¿Qué tiene que ver mi galardón con tu salario?" En la misma escena antes de matarla la amenazan con publicar quien es, y responde: "¿Quién soy yo, Sempronio? Una vieja como Dios me hizo, que vive de su oficio como cada cual del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere no le busco. De mi casa me vienen a sacar." Otras muchas referencias avalan esta idea pero considero innecesario traerlas a colación.

A menudo se la nombra en la obra de hechicera y, aunque brevemente, no quiero pasar por alto esta condición. La magia renacentista ha sido considerada por algunos como un embrión de la ciencia moderna. La alquimia se convertirá en química, la astrología en astronomía, la herejía en filosofía, y la magia despojada de su ropaje medieval, no es otra cosa que la ciencia.

La magia adquirió gran auge durante el renacimiento en la medida en que se negaba la existencia real de brujas. De ahí que no convenga confundir los términos "hechicera" y "bruja."

En la escena del conjuro, Celestina no practica un rito demoníaco sino que practica un arte, ejerce un oficio: el de hechicera. No se entrega a aquelarres ni a ritos histéricos sino que trabaja como en la rebotica con cosas físicas, naturales, en cuyas propiedades cree. Hasta Plutón puede considerarse como uno más de los elementos que intervienen en la mecánica del conjuro. Lo fundamental aquí es que Celestina necesita creer en sus hechicerías. No las practicaría si no creyera que determinadas causas producen los efectos apetecidos. Pero dejando a un lado estas específicas connotaciones, Celestina se incluye en un grupo social perfectamente caracterizado y definido en el que la acompañan criados y pupilas.

Hemos hablado de una clase burguesa adinerada y ociosa a la que pertenece Calixto. A la sombra de esta clase surge otra de segundo grado que obedece por mimetismo a las características de la primera; es la de los servidores o criados. En general son utilizados por el señor para mostrar su poder económico y social. Su cometido es, simplemente, el de acompañarle, sin trabajos específicos que realizar. Se trata, pues, de un estamento social humilde, también ocioso y desvinculado de los intereses del amo. A esta condición pertenecen Pármeno y Sempronio.

En principio, el criado era un miembro de la casa, a la que le ataban lazos de deberes morales. Era considerado casi como de la familia y en el dueño encontraba protección y amparo. Incluso se heredaban de padres a hijos. Esta circunstancia se prolongará por más tiempo en ambientes rústicos. Pero en la ciudad, la vinculación fue cediendo y su

"status" se modificó hasta llegar a ser un simple asalariado. Al romperse los lazos afectivos y morales solo les une un contrato laboral. Y ya que, al igual que los señores, también desean como fin primordial ganar dinero no es raro que intenten sacar provecho de cualquier situación. Sin embargo aparecen en Pármeno vestigios de aquella clase servidora aun ligada afectivamente a su señor, cuyo interés antepone al suyo propio. Celestina le hace ver con aguda malicia el verdadero estado de su situación. Está en casa de Calixto, pero no *es de* ella. Y cuando mas tarde le tienta para que se le una en el negocio de Calixto, responde Pármeno:

"Riqueza deseo; pero quien torpemente sube a lo alto más pronto cae que subió. No querría bienes mal ganados." Actitud que contrasta con la de Sempronio que pretende salir de la pobreza aun a costa del remedio de su amo: "Deseo provecho--dice--querría que este negocio tuviese buen fin" y más adelante: "procuremos provecho mientras pendiere su contienda."

Pero la actitud del joven criado cambia al final del 2º acto y es Calixto quien provoca esta mutación al maltratarle despóticamente, solo porque intenta ponerle en guardia contra Celestina. Para mí, es uno de los momentos claves del personaje y aun de la obra. Oigamos a Pármeno después de ser golpeado por Calixto: "¡Oh desdichado de mí!" Por ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos y yo me pierdo por bueno. ¿Así es el mundo? Pues ir quiero al hilo de la gente. Si hubiera creído a Celestina con sus seis docenas de años a cuestas no me maltratara Calixto. Mas esto me pondrá escarmiento de aquí en adelante con él. Si dijera "comamos," yo también. Si quiere quemar su hacienda, ir por fuego. Destruya, rompa, quiebre, dañe lo suyo, que a mí, parte me tocará, pues bien dicen: a río revuelto ganancia de pescadores. ¡Nunca más perro a molino!"

A partir de aquí los dos criados obran de consumo y se suman a la grey--Sempronio ya lo estaba--del mundo celestinesco. Otros conocidos personajes integran este mundo: son las figuras de Elicia y Areúsa y obedecen a las mismas leyes sociales que el resto.

Como ocurre con Pármeno y Sempronio, estas dos pupilas de Celestina, aun de características similares, tienen matices que las diferencian. Elicia vive con Celestina, a quien muy posiblemente ayude en sus menesteres y de quién está aprendiendo un arte, un oficio. Su fin lógico es suceder a la "madre" cuando ésta falte.

Areúsa, por el contrario, mora aparte y su aspiración es la de llegar a ser "señora," por lo menos, vivir según las costumbres de las demás. De ahí que las más acerbas críticas hacia Melibea salgan de su boca, y dejen traslucir, por su virulencia, un asomo de envidia hacia lo inalcanzable. En el acto 9º la oímos refiriéndose a ella: "Pues no la has

visto como yo, hermana mía. Dios me lo demanda, si en ayunas la topases, si aquel día pudieses comer de asco. Todo el año se está encerrada con mudas de mil suciedades. Las riquezas las hacen a estas, hermosas, que no las gracias de su cuerpo. Tienen unas tetas, para ser doncella, como si tres veces hubiese parido, no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se lo he visto; pero juzgando por lo otro creo ya que lo tienen tan flojo como vieja de cincuenta años."

Y cuando Sempronio alude al alto linaje de los enamorados, responde Areúsa: "Ruín sea quien por ruin tiene. Las obras hacen linaje, que al fin todos somos hijos de Adán y Eva. Procure cada uno ser bueno por sí mismo y no vaya a buscar en la nobleza de sus pasados la virtud." Otra circunstancía diferencial entre las dos es que Elicia se prodiga sin tasa. Areúsa pretende vivir de un solo amante a quien aparentemente respeta.

Areusa: ¿Que quieres que haga? Sabes que se partió aquél mi amigo con su capitán a la guerra. ¿Había de hacerle ruindad?

Celestina: ¡Verás que daño y que gran ruindad!

Areusa: Si lo sería. Que me da todo lo que he menester, tiéneme honrada, favoréceme y *trátame como si fuese su señora.* [enfasis mío]

Celestina le reprocha esta actitud poniendo como ejemplo a su compañera: "Si vieses el saber de tu prima y cuanto le han aprovechado mis consejos y crianza y que gran maestra está! Uno en la cama y otro en la puerta y otro que suspira por ella en su casa se precia de tener. Y con todos cumple y a todos muestra buena cara; y todos piensan que son muy queridos y cada uno piensa que no hay otro y que él solo es el privado y el que le da lo que ha de menester." Este pequeño cosmos, necesitaba de una expresion escénica formal, precisamente como contraste con la belleza y elegancia de los ambientes de la clase poderosa.

Los momentos en que mejor se manifiesta la pobreza moral de sus componentes, entre ellos el espeluznante de la muerte de Celestina a manos de los criados, tiene lugar en su casa, en su propio ambiente; de ahí que prestáramos especial atencion a este decorado que debía sugerir todo el complejo contenido sicológico de su moradora.

Como ya se ha dicho, la habitacion, con Celestina en ella, surgia como evocada desde el fondo del escenario mientras la luz se iba perfilando sobre ella muy lentamente. Allí calderos y alambiques, azumbre y redomas, braseros, frascos de potingues, virgos y rosarios, ollas, exvotos, imaginería maltrecha y alguna piel en la pared útil para ciertos menesteres, cintas, aparejos, una rueca arrinconada y muchos mas

objetos nos mostraban el quehacer cotidiano de la alcahueta. Hasta Elicia, con Crito, retozaba en el sobrado.

Ese es su universo: donde ella vive, goza, manda y gobierna. Los otros ambientes son algo ajeno donde se muestra servicial, humilde, diligente e hipócrita.

En mi opinión el contraste facilita la tarea interpretativa pues manifiesta más claramente la dualidad de Celestina entre el *ser* y el *parecer*. Sus mentiras se hacen palmarias; su simpatía, una necesidad; su bondad, hipocresía; su virtud, egoismo desaforado. Celestina no es simpática, agradable o placentera. Quienes la han visto en su propio ambiente saben que esa es una actitud adoptada porque hay que vivir. Y la vida, al mismo tiempo que un largo recorrido de placeres, buscados con ansiedad, es difícil. Y la muerte es mala, simplemente, porque interrumpe la posibilidad de seguir gozando.

Muchas cosas han quedado por decir, como advertí previamente. Mi tiempo se ha cumplido y sólo me resta agradecer a los organizadores de estos actos la gentileza de haberme invitado a participar en ellos.

PREGONERO

"contarte he maravillas..."

[Para los informes contenidos es esta edición del PREGONERO, tengo que agradecer a las siguientes personas: J.R. Stamm, C. L. Scarborough, A. Gier, A. Sánchez Sánchez-Serrano, C. García, D. S. Severin, M. García, La librería "La avispa" (Madrid), E. Berndt-Kelly, E. Rogers, V. Infantes, P. Smith, Sonia Murillo-Martín, R. Potter, M. Rivas Esquivel, L. Fothergill-Payne, C. Wilkins, J. Joset, y L. Behiels.]

CELESTINA en las casas editoriales

Tenemos el placer de felicitar a dos de nuestros colegas por sus nuevas monografías: 1) Louise FOTHERGILL-PAYNE, por su inteligentísma *Seneca and 'Celestina'* (Cambridge Univ. Press, 1988) y 2) James R. STAMM, por su estudio de *La estructura de la 'Celestina'* (Univ. de Salamanca, 1988--Acta Salmanticensia, Estudios filológicos, 204). Hemos de buscar estos dos títulos en los nuevos catálogos.

En prensa, todavía otra monografía cuyo tema fascina: es de Charles F. FRAKER (Univ. de Michigan, Ann Arbor USA) y está en manos ya de Támesis, de Londres. Su titulo: *"Celestina": Genre and Rhetoric.*

Inglaterra será el escenario de otro 'nacimiento' relacionado con la celestinesca: Exeter Hispanic Texts publicará, se espera que en breve, una edición y estudio por Robert HATHAWAY (Colgate Univ., USA) de la *Penitencia de amor* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea que también forma parte de la tradición, al lado de la *Egloga de Calisto* y Melibea del mismo autor. La *Egloga* es de 1513 y un año más tarde, 1514, la *Penitencia.*

Hay también estudios más breves que están a punto de aparecer: Un estudio de la primera escena de LC por Donald MCGRADY (Univ. de Virginia) está en manos de la revista *Crotalón.* Hay un capitulo sobre LC, contribuido por George ZUCKER (Northern Iowa University, USA), que aparecerá, según mis informaciones, en una obra en dos tomos, *Spinoza and Other Heretics* (Princeton Univ. Press, febrero de 1989).

El artículo que en este número de *Celestinesca* publicamos, "Paralelismos en los enamoramientos de Tirant lo Blanc y Calisto: los

primeros síntomas del mal del amar," por Rafael Beltrán, es el primero de cinco que abarcan con profundidad, por primera vez, los nexos de contenido y de estilo entre estas dos obras. Los otras se titularán, provisionalmente, "Las 'bodas sordas' en *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*," "Relaciones de complicidad: las parejas amantes en *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*," "El personatge d'Eliseu (*Tirant lo Blanc*): l'espill de Lucrecia (*Celestina*)," y "Las muertes tragicómicas de Tirant lo Blanc y Calisto."

Noto que J. T. SNOW, *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest: 1930-1985* (Madison, 1985) está ya agotado. K. KISH publica una valiosa reseña de éste en *RPh* 42 (1988-89): 239-246.

Conclúyese este apartado con la noticia de algunas reseñas importantes de libros celestinescos: la *Lectura semiótico-formal de LC* por Fernando CANTALAPIEDRA ha recibido dos recientes noticias, en *Letras de Deusto* 17 (1987): 196-197 (R. PEREZ) y en *Revista de literatura*, no. 99 (1988): 239-41 (A. MARTINEZ). La edición crítica de M. MARCIALES con su estudio (dos tomos) es objeto de los comentarios de A. GIER, en *ZPR* 104 (1988): 112-22 (en 122-23 reseña muy brevemente la bibliografía mencionada arriba de J. T. SNOW); y de L. RODRIGUEZ CACHO en *RFE* 67 (1987): 146-53. La bibliografía de Snow es también el enfoque de la reseña-artículo de M. MORREALE en *Rassegna Iberistica* 28 (1987): 19-26. Finalmente, la tesis doctoral de A. SANCHEZ SANCHEZ-SERRANO, "Mensaje de LC: análisis de un proceso de comunicación diferida" (Ver el núm. 188 del suplemento bibliográfico en este número), ha sido reseñada en *Revista de literatura*, no. 99 (1988): 241-44, por J. CHECA BELTRAN.

CELESTINA en los congresos

Las ponencias que han llegado a la noticia de *Celestinesca* desde el recuento de la edición anterior de este PREGONERO son:

1) Theodore S. BEARDSLEY, JR., una ponencia sobre las ediciones de *LC* adquiridas en The Hispanic Society of America después del año 1955 [es decir, después de las que se incluyen en el repertorio-catálogo publicado por C. L. Penney en 1954], en el Centro Graduado de la New York University, marzo de 1988.

2) Anthony J. CARDENAS (Wichita State Univ.), "Celestina: 'hechicera' or 'bruja'," American Assoc. of Teachers of Spanish & Portuguese, Denver, Colorado (USA), 19-23 agosto, 1988.

3) Reynaldo RUIZ (E. Michigan Univ.), "El uso de los dichos en LC," American Assoc. of Teachers of Spanish & Portuguese, Denver, Colorado (USA), 19-23 agosto, 1988.

Todas las ponencias a seguir fueron escuchadas durante el Festival de Teatro Clásico (Oncena Edición), formando ellas las Jornadas Sobre Teatro Clásico, organizadas este año por Luciano GARCIA LORENZO para explorar distintas facetas de *Celestina*. Recomiendo el sustancioso reportaje por Luis QUIRANTE SANTACRUZ que apareció en *El público* (octubre 1988): 20-22. Allí resume todas las ponencias al lado de fotos de los conferenciantes.

4) Miguel Angel LADERO QUESADA (Univ. Complutense), "La sociedad castellana en la época de *LC*," Almagro, 5 sept. de 1988.

5) Nicasio SALVADOR MIGUEL (Univ. Complutense), "La autoría de *LC* y la fama de Rojas," 5 sept. de 1988.

6) Consuelo BARANDA (Univ. Complutense), "Las *Celestinas*," Almagro, 5 sept., de 1988.

7) Pedro CATEDRA (Univ. de Salamanca), "El teatro humanístico y *LC*," Almagro, 6 sept. de 1988.

8) Alfredo HERMENEGILDO (Univ. de Montreal), "La teatralidad de *LC*," Almagro, 6 sept. de 1988.

9) Dorothy S. SEVERIN (Univ. de Liverpool), "LC: ¿novela moderna?," Almagro, 6 sept. de 1988.

10) Eugenio de BUSTOS (Univ. de Salamanca), "Aspectos semántico-estilísticos de *LC*," Almagro, 7 sept. de 1988.

11) Miguel Angel PEREZ PRIEGO (Univ. Nac. de Educ. a Distancia), "LC en el siglo XVI," Almagro, 7 sept. 1988.

12) Joseph T. SNOW, (Univ. de Georgia), "Las representaciones de *LC* en el siglo XX," Almagro, 7 sept. de 1988.

13) Adolfo MARSILLACH y G. TORRENTE BALLESTER (Director y Adaptador de la *Celestina* estrenada en Madrid, abril de 1988, y vista de nuevo en Almagro en este Festival), "La Celestina en Escena" Almagro, 8 de sept. de 1988. Marsillach, en la ausencia de Torrente, leyó las palabras que escribió el adaptador para prologar la edición impresa de la versión escénica. Siguió una media hora de diálogo.

14) José OSUNA (Madrid, director de escena), "Mi Celestina," Almagro, 8 sept. de 1988. El texto de su ponencia, sobre la *Celestina* que dirigió en Madrid, en 1965, aparece en este número de *Celestinesca* (págs. 73-82).

Se supone que estas ponecias aparecerán en breve en la serie de actas de las jornadas de Almagro, editadas y presentadas por L. GARCIA LORENZO.

15) Raul MUÑOZ (Univ. of Northern Iowa), "La función de los objetos inanimados en *LC*," Mid-America Conference on Hispanic Literature, St. Louis, Missouri (Washington Univ.), 27-29 oct. de 1988.

16) Joseph T. SNOW, "Inside and Outside the Fiction: The Writer as Reader--the Case of Fernando de Rojas," in Texts and Their Fortunes in the Middle Ages--The First Univ. of Virginia Symposium in Medieval Studies, 18-19 de noviembre de 1988.

CELESTINIANA (miscelánea)

Apareció en el periódico de Northampton, Massachusetts (USA) [28-VI-88] una foto de "La Celestina" de Pablo PICASSO. Había estado en una colección privada durante medio siglo y se iba a subastar en París, con una entrada de veinticinco millones de dólares! Es la famosa obra de su periódo azul, un retrato de medio cuerpo, para el cual su modelo había sido Carlota Valdivia. Se fecha en 1904 y él la guardó después durante una treintena de años. Toda la historia del cuadro y su preparación para esta subasta se encuentran en un artículo de Patricia CORBETT en la revista, *Conoisseur* (julio 1988): 70-73 (ilustrado).

La Hispanic Society of America adquirió en 1988 la edición veneciana de la *Celestina* de 1519.

En la ocasion de la jubilación del Prof. Lázaro Carreter de su cátedra en Madrid, sus alumnos le obsequiaron con un bello ejemplar de la segunda edición moderna de León Amarita (Madrid, 1835) de *LC*.

Cynthia Payne, moderna Celestina: Cito de las páginas de *El País* (14-VII-88): "Cynthia Payne, regordeta, voz aguda, sonrisa fácil y boca ancha, opta hoy a un escaño en la Cámara de los Comunes [Londres]. Payne no tiene, a sus 56 años, la más remota posibilidad de entrar en ese selecto club porque en el pasado actuó como **celestina** de otro no tan escogido" (última página). Pues, se tiene que preguntar, ¿no han sabido del caso Cicciolina en Italia?

Hizo llegar a mis manos la directora de la librería "La avispa" (Madrid) una nueva edición de las traducciones de ciertas *Obras escabrosas* de Maquiavelo hechas por Rafael CANSINOS ASSENS (ed. de Libros Hiperión). Entre estas obras hay una, de atribución no muy cierta a Maquiavelo, titulada *La Celestina* (no su título original). Sea o no de las manos de Maquiavelo, lo poco que he podido leer en él hasta ahora me hace pensar en, como mínimo, una tradición común a ésta y la obra de Rojas. Pongo aquí para el curioso lector y aficionado, nada más que el primer parlamento de la obra, hablado por Apolonia, la figura celestinesca: en él hay certeros ecos de la gran creación de Rojas (y del "antiguo autor" del primer auto).

No creo que haya bajo el sol una mujer tan dura, tan obstinada, tan cruel, que no se rinda, como al fin he hecho hoy yo, a tantos ruegos, agasajos y promesas. Obligada he sido al fin a ceder con Camilo en lo que nunca hasta ahora hubiera podido resolverme a hacer. Pero, como dice el refrán, de sabios es mudar de consejo, y no es nuestro frágil sexo el que más merece este reproche. Prueba de buen corazón es compartir las desgracias de los afligidos, y este pobre sin ventura se muere cien veces al día por lo que ama más que a sí mismo. No desea sino lo que desea su amante, le declara su amor de palabra y por escrito, no hace en todo el día sino pensar en ella. Mas ya que es amado, según asegura, quiero probar a colmar prontamente sus deseos. Sin embargo, una mujer de condición y bien nacida, a la cual no le falta la menor circunstancia, ni le escasea dinero, rodeada sin cesar de criadas y criados, de una cuñada o de una madre, y que siempre tiene sobre sí mil ojos abiertos que observan su conducta, no es tan fácil de seducir como le he dejado entrever. Es menester usar de mañas, no malgastar el tiempo en salvas y ocultar lo malo bajo del velo de las buenas obras: pues a cada paso vemos que el mal se encubre bajo la apariencia del bien. Así es que la empresa me parece más difícil cuanto más pienso en ella. Y si no hubiera dicho que sí, no me metería en este laberinto. No es el miedo al pecado lo que me detiene, sino el de la desgracia que podría sucederme. Pero si me arrepiento, ¿no sería una lástima que él se arrepintiese también y dejara en el aire sus promesas? Será, pues, necesario hacer lo que me ha dicho. ¿Podré renunciarte, rico y encantador presente? Es demasiado duro restituir el bien ajeno cuando hemos llegado a considerarlo como nuestro. Prefiero antes perder la vida que renunciar un presente que significa para mí el holgar de un año; pues mi jardín ya no da frutos, y hoy está enteramente seco.

CELESTINA en las tablas

I. En el número de mayo de 1988 (vol. 12, no. 1), dimos un resumen del estreno en Madrid de la adaptación de la *Tragicomedia* de Gonzalo TORRENTE BALLESTER (pp. 72-73). Es una producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, fundada por Adolfo MARSILLACH y que realizan sus obras en el Teatro de la Comedia (Madrid, Calle del Príncipe).

El mismo reparto de la Compañía, después de sus actuaciones de abril y mayo en Madrid, llevaron esta *Celestina* a Sevilla, 7-12 de junio

(Teatro Lope de Vega), a San Sebastián (Teatro Victoria Eugenia), 17-21 de junio, y a Bilbao, 25-29 de junio (Teatro Arriaga).

Luego se vio de nuevo desde el primero hasta el cinco de septiembre de 1988 durante el XI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. El decorado y alguna que otra escenita sufrieron modificaciones debido a su presentación al aire libre en la Plaza de Santo Domingo. Entre los que acudieron la noche del 5 de septiembre había los ponentes que se reunían a celebrar unas Jornadas Sobre Teatro Clásico, este año dedicado a "LA CELESTINA: texto y representación dramática" organizadas por Luciano GARCIA LORENZO. (Los nombres figuran entre otros en la sección de Celestina en los congresos, otro apartado de este mismo *Pregonero*, y un detallado resumen de lo dicho durante estas Jornadas aparece en *El público* (octubre de 1988): 20-22, de Luis QUIRANTE SANTACRUZ).

Estará esta *Celestina* en la cartelera de la Compañía Nacional durante la temporada 1988-1989 en Madrid. Las fechas hasta ahora anunciadas son: 15 de diciembre hasta el 8 de enero y el 9 a 21 de febrero de 1989.

II. Otra adaptación de Celestina va en gira por el mundo. Hemos informado en los dos números anteriores de *Celestinesca* sobre la *Celestina* del grupo RAJATABLA de Venezuela, dirigida por Carlos Giménez. Estrenada en Caracas, se llevó a Nueva York durante el verano del '87 para lucir en el XI Festival Latino donde se recibió calurosamente. De esta versión (preparada por Miguel Sabido y Margarita Villaseñor), con su Celestina masculina, Alexander Milic, dijo Fernando Moreno en su reseña para *La Prensa* de Nueva York: "Alexander Milic es mucho más que un actor, es un brujo poseído por el espíritu de la Celestina... LC de Carlos Giménez es totalmente andrógina y bisexual. Aquí radica la genialidad de este espectáculo; una vieja que tiene cuerpo de hombre, piernas como mujer, y alimenta las pasiones de ambos... el elenco de Rajatabla puede estar orgulloso de su trabajo. Nosotros les quedamos muy agradecidos por haber podido gozar de un espectáculo de tanta calidad. ¡Bravo!" (14 de agosto).

Este espectáculo se vio en San Francisco (Herbst Theatre), México, Centroamérica (El Salvador, Costa Rica) y Nueva York, antes de volver a Caracas y otra temporada marcada por éxitos. Por su caracterización de la gran alcahueta de Rojas en el Teatro Anna Julia Rojas, recibió MILIC el premio en Caracas por el mejor actor de la temporada.

Medio año después, en julio de 1988, pasó la compañía del Grupo Rajatabla a su gira europea, participando en los Festivales del Verano en el Mediterráneo. Se montó en tres espacios naturales, al aire libre: en Sicilia; por la costa adriática de Yugoslavia, en Dubrovnik; y en el sur de

Grecia, en Delfos. De la representación en Marsala, a las mismas riberas de la Laguna de Stagnone, quedan fotos y un reportaje de Moisés Pérez Coterillo en *El público*, núm 60 (sept. de 1988): 8-9. Recordemos a nuestros lectores que esta *Celestina* es mora, islamizada. Cito el último párrafo de lo escrito por Pérez Coterillo: "La danza de amor y muerte que ha creado Carlos Giménez sobre uno de los monumentos de nuestro idioma, es, a mi parecer, uno de los grandes espectáculos de la historia de RAJATABLA o, lo que es lo mismo, del teatro en lengua castellana. Expuesta sobre la cuadrícula de sal, a las puertas marinas de Marsala, su tormenta carnal provocaba escalofríos y un mar africano devolvía a lo lejos, como un eco de la eternidad, el gemido inconsolable de Oum Kalsoum: 'Amado mío'."

Cuando volvieron a Sudamérica, pudieron los de RAJATABLA clausurar, poco después, en septiembre, el Festival de Manizales en Venezuela.

III. En L'Opera de Paris el 13 de junio de 1988 tuvo su estreno la gran ópera de Mauricio Ohana, *La Célestine*. Después se vio y escuchó los días 13 a 19, y los días 24, 27, y 29 del mismo mes. Esta ópera fue comisionada por Charles CHAYNES de Radio-France y Ohana comenzó a trabajar en ella en 1981, acabando sólo en 1987.

Hay una sucesión de nueve escenas. La primera y la última dan un marco a las otras siete (que líricamente presentan la visión que de *Celestina* tiene Ohana). La primera celebra con mucha panoplia la conquista de Granada por los Reyes Católicos y la última historia la vuelta a España en un gran momento de triunfo de Cristóbal Colón. Así Ohana pone gran énfasis en y captura la ambigüedad y el enfrentamiento de dos mundos, del cual es Celestina su encarnación. La ópera dura cinco horas. En el escenario la acción y la música subrayan una sociedad codiciosa que persigue mayormente su propia satisfacción que, a lo largo de las armonías musicales, va destrúyendose. Se canta en frances (principalmente) y también en español, italiano y latín. El ambiente es incantatorio: entran en él el mismo Fernando de Rojas, una sibila de dos cuerpos, profeta, y las Hadas; hay invocaciones, una misa negra, fantasmas; el decorado se compone en parte de piezas fácilmente desplazables. Hubo influencias de las técnicas cinematográficas, como las había de Shakespeare (el famoso lamento de Pleberio se canta en inglés y está modelado en el del Rey Lear, por ejemplo). Celestina es el equivalente de un Ministro del Placer.

La óptica aquí es bien universal. El papel de Rojas, o "L'Illuminé", fue escrito por Odile Marcel y se puede traducir a cualquier idioma (funciona Rojas como un comentarista en la obra: Ohana le había visto como el último cronista de la permisividad) y así ser presentada la ópera en cualquier país sin cambiar la mezcla de lenguas en las que se

hizo el libretto original. Conductor de la música fue en este importante estreno el español Arturo TAMAYO, y el director de escena el argentino Jorge LAVELLI. El decorado era de Michel RAFFAELLI y el extraordinario trabajo del vestuario el de Francesco ZITO.

La tiple americana Katherine CIESINSKI era Celestina. En Calyx apareció Stephen DICKSON y en Mélibée Susan ROBERTS. Cantaron en Las Sibilas Lihane MAZERON y Roselyne ALLOUCHE, y con Bruce BREWER y Ian CALEY como los criados de Calyx. Otros papeles fueron cantados por Jean-Marc SALZMANN y John Paul BOGART. En Fernando de Rojas apareció Jean-Luc BOUTTE.

Para más detalles el lector de *Celestinesca* puede consultar:

Opera News (June 1988), 7 (Operascope section), announcement; photo of Katherine Ciesinski [Celestina];

Le nouvel observateur (June 10-16 1988), 112-113, Jacques Drillon [Interview with M. Ohana (photo)];

El País (June 13 1988), 45, Esther Ferrer [photo of A. Tamayo, el director];

El País (ed. internacional) (June 20 1988), 23, Esther Ferrer [essentially as in previous entry];

Le nouvel observateur (June 24-30 1988), 94, Dominique Fernandez [photo of a scene];

International Herald Tribune (June 25-26 1988), 7, David Stevens;

Manchester Guardian Weekly (June 26 1988), 14, Gérard Condé [3 pieces; one a review; one an interview; the third a biographical sketch of Ohana, reproduced these latter pair from the June 9 *Le Monde*, English Section];

Frankfurter Allgemeine Zeitung (July 2 1988), 27, Joseph Hannimann [with a photo from the production];

The Times Literary Supplement (July 1-7 1988), "Conquering New Worlds," Richard Langham Smith;

La Nación (July 10 1988), 4th Section, p. 3, Odile Baron Supervielle;

Tiempo no. 324 (July 25 1988), 110-111, Oscar Caballero [3 color photos from the production; plus a black and white one of the composer, the musical director, and the stage director].

IV. Quisiera dejar memoria aquí de unos datos sobre la adaptación de Marcel HICTER de *Celestina* en lengua valona para acompañar al excelente artículo de Jacques JOSET, corresponsal de esta revista, en las

páginas 67-72. Su primera aparición, con una sola representación, fue en 1964, dirigida por Frank LUCAS, con decorado y vestuario de Renée LUCAS.

En 1981, para conmemorar los 25 años del Atelier Marcel Hicter (fundado como Théâtre Dialectal Populaire por Camille Caganus y Jenny D'Inverno en 1964, volvió a recrearse *L'Acopleûse* de HICTER. Este, que había muerto en 1979, con poco más de 60 años, así explicó su intervención en la larga tradición de la celestinesca:

> "On peut écrire vingt adaptations différentes de l'oeuvre de Rojas, selon que, dans les vingt et un actes, on s'attache à tel ou tel personnage. Il est possible de tout centrer sur Calixte et Mélibée et ce sera une pièce pré-Shakespearienne; on peut en faire une pièce noire en suivant Célestine à travers ses pratiques magiques; il est même possible d'axer l'action sur le peuple des valets et de vivre dans un climat uniquement picaresque. Le texte actuel n'est pas donc pas une traduction de l'espagnol. Même les situations ont été librement traitées: par exemple, Calixto meurt assassiné."

La persona más responsable para esta nueva *Celestina* en 1981 era la misma Jenny D'INVERNO, co-fundadora de la compañía. Ella no sólo dirigió, también fue Celestina. Con ella: Mireille FAFRA en Melibea, Jean-Claude BALTHASART en Calisto, Jean-Louis DELVAUX en Pármeno, Théo MASSART en Sempronio, Marie-Anne OHN en Elicia y Marie FOUARGE en Areúsa. Pleberio aparece, y también (en esta versión) un comisario de policía, y un filósofo.

[Estos informes son del programa (31 págs.) preparado por Jenny D'INVERNO y Marie-Anne OHN para el espectáculo de 1981. Está ilustrado con grabados de ediciones antiguas de *Celestina* y con fotos de la producción. Ed.]

V. En Holanda, el nombre de Alfons GORIS es otro que se debe asociar con CELESTINA. Gracias a la celestinófila Lieve BEHIELS [quien colabora con K. V. KISH en una edición de la primera traducción neerlandesa de la obra de Rojas], dispongo de éstas y más informaciones sobre unas recientes producciones de *De Spaanse Hoer*, la adaptación de Hugo Claus (1970).

Un grupo de estudiantes de MUDRA, instituto europeo del perfeccionamiento e investigación de las artes teatrales, fundado en 1970 por Maurice BEJART, presentaron una versión de *De Spaanse Hoer* en el Théâtre Nacional dirigida por Alfons GORIS, director de Studio Herman Teirlinck de Amberes. Los ocho intérpretes, unos alumnos con la participación especial de Micha VAN HOECKE, interpretaron con cuerpo y voz el mundo de Rojas.

El mismo director, con otros estudiantes más recientes del Studio Herman Teirlinck, volvió a escoger la obra de Rojas/Claus para mostrar el talento de los aprendices de teatro. Así que, en el local del STUDIO en Amberes, entre el 11 y 18 de diciembre de 1987, se presentó de nuevo *De Spaanse Hoer*. Su recepción era muy cálida, con méritos especiales para la Celestina de Vera PUTS y el Sempronio del actor invitado [los otros eran alumnos] Bernard VERHEYDEN. En Calisto había Bert COSEMANS, en Melibea Ann HENDRIKS, en Pármeno Rudy MORREN, y en Claudina, Helga DEMEYERE (calificada de 'notable'). Karina GEENEN y Ineke GEERTS aparecieron en Elicia y Areúsa.

Al contestar la pregunta: ¿por qué esta *Celestina*?, Goris exclama: "Porque la obra constituye un ejercicio estupendamente bien escrito para un curso de futuros actores en el que el talento femenino abunda, y también porque la historia contiene unas constantes interesantes, universales y atemporales: la lucha de los marginales por sobrevivir, la relatividad de una moral preconcebida, la astucia, el humor y la vitalidad populares, un joven amor apasionado, la antigua sabiduría, y el macabro absurdo" [trad. de L. Behiels].

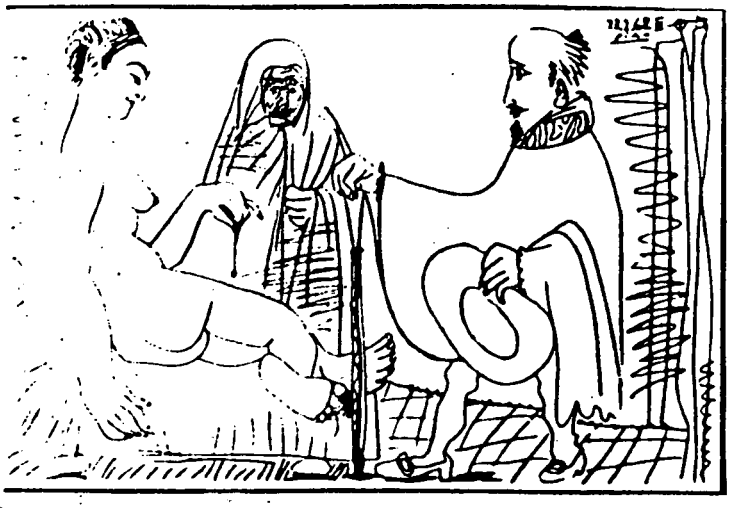
VI. OFELIA GUILMAIN tiene una larga historia de actriz en varias versiones de la CELESTINA en México. Apareció durante los años '50 en la conocida versión de Alvaro CUSTODIO (en México y en provincias) para la compañía del Teatro Clásico, ella haciendo el papel de Elicia. Luego aparece en Celestina en la película de 1979 dirigida por Miguel Sabido, una actuación en la que se acentuaba mucho el aspecto demoníaco del personaje. Ahora se anuncia en *El Nacional* de Mexico (15 de agosto de 1988; con una foto) que una compañía encabezada por Ofelia GUILMAIN presentará la CELESTINA en Monterrey y en otras ciudades provincianas antes de llegar a la capital en 1989. Repite Ofelia Guilmain su actuación en Celestina. Esperamos más noticias...!

VII. NURIA ESPERT parece estar preparando una nueva CELESTINA en inglés para el "National Theatre" en Londres. Se usa la traducción/versión de Robert David MCDONALD, básicamente la misma que se oyó en 1986 cuando en Glasgow el mismo traductor apareció en el papel de Celestina en la producción del "Citizen's Theatre." Se ha dicho que posiblemente abrirá en diciembre, antes del fin del año actual, con Joan PLOWRIGHT (la mujer de Sir Laurence Olivier) en Celestina. Esperamos más noticias...!

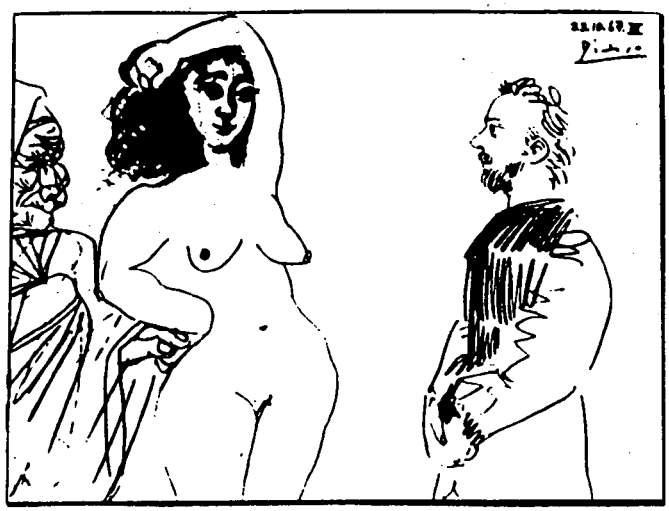
VIII. JEANNE MOREAU también será Celestina. Dirigirá Antoine VITEZ una adaptación francesa de Florence DELAY en que la famosa actriz aparecerá al lado de Lambert WILSON, como uno de los

ofrecimientos más destacados del Festival d'Avignon del verano de 1989. Tendrá lugar en "La cour d'Honneur" del Palacio de los Papas. VITEZ había viajado a Madrid en 1988 para, entre otras cosas, ver la *Celestina* dirigida por A. MARSILLACH en la adaptación de G. TORRENTE BALLESTER, y mantuvo largas conversaciones tanto con Marsillach como con Rafael PEREZ SIERRA en torno al espectáculo y a las posibles interpretaciones de *Celestina*. Esperamos más noticias...!

IX. LA PRIMERA NOTICIA me ha llegado de una escenificación de *Celestina* en Yugoeslavia, de la temporada de 1985. Fue interpretada por el Teatro de Maribor, bajo la dirección de Voja SOLDATOVIC. Una foto aparece en la capa del *Boletín*, no. 9, de la Asociación de Directores de Escena (julio de 1988)--una toma de la acción del Auto IX en casa de Celestina.



PABLO PICASSO... 1968
[Ver también páginas 59, 94]



PABLO PICASSO 1967

PABLO PICASSO 1968

'CELESTINA' BY FERNANDO DE ROJAS: DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO

Joseph T. Snow
University of Georgia

Es éste el séptimo suplemento a mi estudio bibliográfico de 1985 (ahora agotado). Añado estas nuevas entradas con el propósito de poder mantener al día a los lectores de *Celestinesca* a la vez que acumular datos para una segunda y ampliada edición del estudio. Continúo con la enumeración consecutiva de las entradas [serie comenzada en *Celestinesca* 9, ii (Otoño de 1985): 103-108)]. Por el envío de originales de cosas aquí reseñadas, doy las gracias a L. M. Esteban, Roger Utt, Carlos García, Félix de la Orden, F. Alonso, A. Cárdenas, J. Stamm, A. Gier, D. McGrady, A. Eesley, y A. Sánchez Sánchez-Serrano.

163. ARATA, Stefano. "Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI." *Celestinesca* 12, i (mayo 1988): 45-50.

Descubrió el autor este nuevo manuscrito del género celestinesco en la biblioteca del Palacio Real (Madrid). Deja aquí noticias sobre la obra que él titula, provisionalmente, *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*. Imprime además los argumentos de cada escena (quince escenas en tres *autos*).

164. BARANDA LETURIO, Consolación. "La tradición literaria en la *Segunda Celestina*." Tesina de licenciatura, Univ. Complutense de Madrid, 1981. 154 pp. Director: Nicaso Salvador Miguel.

Estudia 1) la erudición de Feliciano de Silva (textos latinos, griegos, y eclesiásticos), 2) la presencia de la mitología, y 3) las alusiones en la *Segunda Celestina* a la obra de Rojas. Ver también número 191.

165. BEARDSLEY, Theodore S. Jr. "A Marginal *Celestina* Playlet: Frederich Fuentes' *La Celestina* (Barcelona, 1899)." *Celestinesca* 12, i (mayo 1988): 51-53.

Descripción de la acción de esta pieza catalana y de los vínculos que pueda tener con la tradición celestinesca.

166. BERNDT-KELLEY, Erna. "Elenco de ejemplares tempranos del texto original y de traducciones de la obra de Fernando de Rojas en Canadá, Estados Unidos, y Puerto Rico." *Celestinesca* 12, i (mayo 1988): 9-34.

Una importante recopilación, la primera de este tipo. Se recogen 41 ediciones (antes de 1640) que aparecen en bibliotecas y colecciones privadas, y añade 22 traducciones en seis lenguas. Algunas existen en diversas colecciones. Generosamente anotada y comentada. Ilustrada.

167. CALVO, Ricardo. "Los modelos reales de *La Celestina*." *El Independiente* (Madrid), (6 febrero 1988), IV[a] parte, p. 36.

Retomando el argumento de J. Rodríguez Puértolas, de que Calisto tiene que ser un converso, Calvo piensa en la congruencia que habría en hacer que Luis de Lucena, autor de *Repetición de amores y Arte de Ajedrez*, fuese modelo vivo del Calixto converso, visto que tantos detalles de la situación de los amantes necesitados de los servicios de una alcahueta aparecen configurados ya en su *Repetición de amores*.

168. CARDENAS, Anthony J. "The 'conplisiones de los onbres' of the *Arcipreste de Talavera* and the Male Lovers of the *Celestina*." *Hispania* 71 (1988): 479-502.

Una amplia discusión de Calisto (sanguíneo preëminentemente), Pármeno (melancólico), y Sempronio (colérico) a la luz de su actuación en *Celestina* y a la luz de tratados contemporáneos (y anteriores), siendo el principal entre ellos la III parte del *Arcipreste de Talavera*. Entre los textos hay convergencia y divergencia de aspectos esenciales de los cuatro humores, lo cual implica una erudición de parte de Fernando de Rojas que recoge, sí, pero también va más alla de lo escrito por Martínez de Toledo.

169. EESLEY, Anne. "Implications of Celestina's 'La' Claudina." *Romance Notes* 27, no. 2 (1987-88): 137-141.

Arguye que el uso del ambivalente 'la' por Celestina, refiriéndose a la madre de Pármeno (auto I), permite a la tercera determinar cómo proceder y qué medidas tomar en su intento de "seducir" a Pármeno.

170. FERNANDEZ-SEVILLA, Julio. "La creación y repetición en la lengua de LC." *Actas del II Simposio Internacional de lengua española* (1981), ed. M. Alvar. I: Lengua y Literatura (Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984): 155-204.

LC como hito importante en la trasmisión del arte paremiológico. Encuentra difícil determinar si hay algún refrán original a *LC*

pero estudia las diversas maneras en que Rojas utiliza, incorpora, sintetiza, renueva, y deforma toda una gama de dichos proverbiales, tanto de la literatura oral y folclórica como de los autores clásicos y bíblicos. Es un genio de la manipulación Rojas con respecto a su empleo de lo popular y de lo culto: en este aspecto marcó un paso en la percepción del refrán (es universal) cuando es comparada LC con el *Quijote* (es particularizado). Como apéndice a su pormenorizada presentación (hay una presentación íntegra de un parlamento de Celestina ante Areúsa del auto VII, por ejemplo), organiza una lista de 431 refranes, *sententiae*, dichos y locuciones proverbiales.

171. FERROL, Manuel M. (con G. Torrente Ballester). "Una *Celestina* no moralizante." *Primer Acto*, núm. 223 (marzo-mayo, 1988): 23-25.

Una entrevista con el adaptador (1988) sobre varios aspectos de su labor con el texto de Rojas (dificultades, cortes y añadidos, propósitos e interpretación, etc.).

172. GARCIA CALVO, Agustín. "Celestina en la escena y en el tiempo." *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* (abril 1988), s. p.

Habla de las excelencias del texto celestinesco y las complicaciones que surgen al planear su escenificación [a la luz de la nueva producción de 1988, en versión de G. Torrente Ballester].

173. GIER, Albert. "Rodrigo Cota (?) und Fernando de Rojas. (Tragi-) Comedia de Calisto y Melibea (Celestina)," *Das spanische Theater vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, ed. V. Roloff y H. Wentzlaff-Eggebert (Bagel, 1988): 23-25). (*)

174. GIOVACCHINI, Teresa I. "'El huerto de Melibea' de Jorge Guillén." *Letras* (Buenos Aires), nos. 15-16 (abril-agosto 1986): 92-107.

Es una explicación bien pormenorizada del poema de Guillén, cotejando y comparándolo a la acción e intento del Auto XIX de LC.

175. LABANDEIRA, A. "Menéndez Pelayo y María Rosa Lida de Malkiel ante Celestina y la lena romana." *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 9 (1988): (*)

176. LOPEZ-PUMAREJO, Tomás A. "La estructuración moral del oro en LC." *Ideologies and Literature* (I & L), New Series 2, no. 2 (Fall 1987): 43-57.

El oro como elemento cohesor en LC. De verdad (la cadena de oro) y metafóricamente (realización de lo comercial). Llega el oro a ser uno de los vértices del andamiaje estructural que confiere sentido a *Celestina*, en su vertiente teológico-moral: la cadena pasa a simbolizar el salario en la vida de Celestina y cuando le lleva a una muerte sin confesión se convierte en símbolo del salario del pecado. Entra en esta rica discusión la comercialización del amor, la relación amo-criado, y mucho más, siempre a la luz del "oro" en todas sus permutaciones.

177. MCGRADY, Donald. "The Hunter Loses His Falcon: Notes on a Motif from *Cligés* to *La Celestina* and Lope de Vega." *Romania* nos. 426-427 (1986): 145-182.

Traza dos motivos distintos con un halcón del *Cligés* y sus apariencias en muchas obras medievales, entre ellas *Celestina* (pp. 177-180). Su fusión en un solo motivo en *LC* es lógica terminación del doble proceso literario, aunque nota que no se había llevado a cabo en ninguna de las otras obras comentadas (*Fernán González*, el "Romance de Conde Claros," etc.).

178. MARSILLACH, Adolfo. "Otra Celestina." *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* (abril 1988), s. p. [Ilustrado]

Palabras del director de escena de la versión nueva (1988) de G. Torrente Ballester sobre su visión de cómo deben ser presentados los amantes: Ellos escogen, buscan su 'tragedia.'

179. MIGUEL MARTINEZ, Emilio de. "Rojas y el acto I de *LC*." *Insula*, no. 497 (abril 1988): 19-20.

Una útil reconsideración de los estudios que han contribuido a la idea hoy generalmente aceptada que Rojas no era autor del primer auto de *Celestina*. Sin declarar que Rojas sí escribió el texto del llamado manuscrito de un Antiguo Autor, el autor de este estudio se muestra dispuesto a que se vuelva a plantear la cuestión y sentar las nuevas conclusiones y conjeturas sobre bases más sólidas.

180. MIRAS, Domingo. "*LC* de Torrente Ballester: Más allá del laberinto." *Primer Acto*, núm. 223 (marzo-mayo, 1988): 26-31. Ilustrado con fotos.

Su punto de partida es la adaptación de Torrente (la dirección por Marsillach mucho menos). Intenta caracterizar lo que ha hecho Torrente al texto, casi todo bajo la bandera de "desacralización." Más que una reseña, es una serie de reflexiones sobre varios--e inevitables--problemas que obstaculan aún las mejores intenciones de poner en escena una obra clásica de tanto renombre como lo tiene *Celestina*.

181. ORDUNA, Germán. "*Auto -> Comedia -> Tragicomedia -> Celestina*: Perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria." *Celestinesca* 12, i (mayo 1988): 3-8.

Presentación clara de la evolución de la obra llamada *Celestina* con importantes reflexiones sobre la constante recontextualización de sus partes. Este estudio deberá interesar a todos los que se interesan en la formación textual de esta obra y a los que se interesan en los problemas que surgen al indagar en las relaciones autor-texto-público-lector.

182. PARRA, Javier. "Las otras *Celestinas* de este siglo." *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* (abril 1988), s. p. [Ilustrado].

Notas sobre la ópera de Pedrell (1903), y las adaptaciones escénicas de F. Lluch (1941), Escobar/Pérez de la Ossa (1957), Casona (1965), Cela (1978), y Facio (1984). Menciona la película de Ardavín (1968) [pero desconoce otra versión mexicana de M. Sabido de 1979]. En cada caso recuerda las grandes actrices que aparecieron en Celestina.

183. ROJAS, Fernando de. LC. Santa Tecla, El Salvador: Ed. Clásicos Roxsil--Colección Teatro, 1987. Rústica, 175 pp.

Contiene todos los pre- y posliminares, y el texto de la *TCM*. Sin prólogo, sin bibliografía. Poquísimas notas. La portada trae una imagen de la "Celestina" de Picasso (blanco y negro).

184. _____. LC. TCM. Madrid: Ed. Alba, 1984. Rústica, 250 pp.

Edición comercial. Contiene los pre- y pos-liminares y los 21 actos. Trae una introd. (9-18) por Juan Manuel Rodríguez, y una bibliografía inadecuada. Sin notas y, fuera de la capa, sin ilustraciones.

185. _____. *LC: TCM*. Prólogo de Rafael Rodríguez Díaz Colección Clásicos Literatura, 1, San Salvador: UCA Editores, 1987. Rústica, 308 pp.

Una edición modernizada de la TCM en la que faltan el prólogo y, al final, las siete estancias de Proaza. No hay ilustraciones o bibliografía general, pero sí notas (225) y nueve páginas de 'vocabulario.' En la introd. se supone escrita la *CCM* en 1492 y por la sensibilidad y sentimientos de un converso descontento. La organización de la obra--se afirma--está relacionada con el desarrollo de tres fracasos (de los amantes, del bando de Celestina, de los padres de Melibea) que señalan el caos en la España vertiginosa y flunctuante de finales del siglo XV.

186. _____. *LC*. Cronología, introducción, texto, bibliografía mínima, notas, guía de lectura, juicios críticos, textos complementarios y actividades didácticas por Francisco ALONSO. Madrid: Ed. Burdeos, 1987 (Serie didáctica, 5). Rústica, 262p. Una ilustración en la portada es de la representación escénica de Angel Facio (1984) y, a lo largo de los actos, aparecen los grabados de Burgos, 1499.

Ideal para una primera introducción al texto de Rojas. Cumple bien los fines didácticos de la serie: las notas en cada página, las "preguntas" que se hacen, y las sugerentes ideas propuestas en la guía de lectura les serán muy útiles a todos los que piensan leer con cuidado el texto por primera vez.

187. RUSSELL, Peter. "Discordia universal: *La Celestina* como 'floresta de philosophos.'" *Insula*, no. 497 (abril 1988): 1, 3.

Este estudio representa una lectura magistral de *Celestina*. Se basa en el alto porcentaje de *sententiae* y el gusto que sintió Rojas por ellos. Russell aclara y analiza el uso de ellos por Rojas en cuanto la creación de caracteres, en cuanto humor e ironía, y en cuanto su asimilación al argumento de la obra.

188. SANCHEZ SANCHEZ-SERRANO, Antonio. "Mensaje de *La Celestina*. Análisis de un proceso de comunicación diferida." Tesis doctoral, Univ. Complutense (Madrid), 1985. Madrid: Servicio de Reprografía de la Editorial de la Univ. Complutense de Madrid, 1987. Rústica, [xii] + 561 pp.

Propone teorías revolucionarias y completamente originales a lo largo del libro (tesis), elaboradas con muy pormenorizados razonamientos. Básicamente, propone que hubo una obra (mucho más elaborada que el primer auto que conocemos) que él la titula "*Comedia de final feliz*;" ésta fue mandada a un amigo (Fernando de Rojas) por su autor original. Así se explica el hecho de que Rojas *acabara* la *Comedia* (como afirmado en los versos acrósticos). Los "argumentos nuevamente añadidos" se referirán a los cambios argumentales introducidos en dicha "comedia de final feliz" por Rojas. Que no fue enteramente armónica la elaboración rojana, parece comprobarlo la intervención injustificada de la tercera (faltando la tradicional oposición inicial de los padres), la ausencia de la representación de la primera entrevista entre Calisto y Celestina, y las referencias en la *Comedia* a un lapso de tiempo que nunco ocurrió entre el encuentro de los amantes (primera escena) y la subsiguiente escena (Sempronio y Calisto). Rojas mismo mejoró algunas de estas infelicidades al extender su intervención en la *Tragicomedia*, restaurando partes de la "comedia de final feliz"--antes rechazadas--en la creación del *Tratado de*

Centurio. Enteramente original de Rojas sería el auto XVI. La clave de estas nuevas teorías sobre la composición de *LC* se encuentra en la percepción del autor de la manera de formular los versos acrósticos, a la cual dedica una buena parte de los capítulos primeros de este estudio y replanteamiento de la creación literaria en sucesivas fases del texto de *LC*.

189. SANTANA, Mario. "La *Celestina* en el teatro español del siglo XX: Interpretaciones dramáticas de una tradición." Tesina, Univ. de Georgia, 1988. Director: J. T. Snow.

Es éste un acercamiento teórico a la cuestón del valor de las adaptaciones, o sea las teatralizaciones de *Celestina* (las que se utilizan más son las versiones de Alfonso Sastre, Angel Facio, y Federico Romero, *inter alios*). Demuestra en manera convincente que nuestra aproximación a estas nuevas adiciones a la celestinesca tradicional se podrá enriquecer si valorizamos la aportación que aquéllas proporcionan a la interpretación y entendimiento del texto original, en vez de medir su fidelidad (o falta de ella) a la obra-fuente de inspiración.

190. SEVERIN, Dorothy S., y Joseph T. SNOW. "La casa de Pleberio en Salamanca." *Celestinesca* 12, i (mayo 1988): 55-58.

Un reportaje sobre el "descubrimiento" en Salamanca de una casa del siglo XV-XVI que podría haber servido para imaginar el escenario de la casa de Pleberio-Alisa-Melibea. Trae ilustraciones y otras especulaciones.

191. SILVA, F. de. *Segunda Celestina.* Edición de Consolación BARANDA. Madrid: Cátedra, 1988. Rústica, 583 pp. (Letras hispánicas, 284).

La muy nutrida introd. (25-102) explica las convergencias y divergencias de esta 'continuación' de la obra de Rojas dentro de lo que se debe entender como muestra de la 'literatura cíclica' del siglo XVI--una suerte de *imitatio* bien conocida y practicada en el mundo clásico. Además muchas de las notas a la edición señalan dependencias e innovaciones en la *Segunda Celestina* con respecto a *Celestina.* Buen estudio y buena edición.

192. SITO ALBA, Manuel. "El teatro en el siglo XVI," en *Historia del teatro en España*, dirigido por J. M. Diez Borque, vol. I (Madrid: Taurus, 1983): 165-179.

Aportaciones de *LC* al teatro castellano a lo largo del siglo XVI.

193. SNOW, J. T. "Estado actual de los estudios celestinescos." *Insula*, no. 497 (abril 1988): 17-18.

Ofrece una visión panorámica del momento actual en cuanto la diversidad y riqueza de estudios relacionados con casi todos los aspectos problemáticos de la *Celestina* de Rojas (pasado, presente, y futuro).

194. _____. "*Celestina* de Fernando de Rojas: Documento bibliográfico." *Celestinesca* 12, i (mayo 1988): 78-82.

Un sexto suplemento al libro bibliográfico de 1985 (ya agotado) sobre Rojas y su *Celestina*. Estas 20 entradas continúan las 142 ya anotadas en los cinco suplementos anteriores (todos en *Celestinesca*).

195. _____. "IX Academia Literaria Renacentista (Salamanca): *La Celestina*." *Celestinesca* 12, i (mayo 1988): 65-68.

Resumen bastante detallado del Congreso dedicado exclusivamente al tema celestinesco y que tuvo lugar el 10-12 de abril de 1988.

Ver también número 190.

196. STAMM, James R. *La estructura de la 'Celestina': una lectura analítica*. Acta Salmanticensia--Estudios Filológicos, 204, Salamanca: Univ. de Salamanca, 1988. Rústica, 214 pp.

Una lectura minuciosa de las fases sucesivas de la obra conocida en su totalidad como *Celestina*: auto, *Comedia*, *Tragicomedia* (incluso el "marco textual," o sea los preliminares y posliminares). Divide su labor entre un análisis de la acción--escena por escena --y las relaciones de los elementos de la estructura a la apreciación del arte de por lo menos tres "estilos" diferentes (auto, *Comedia*, "Tratado"). Conclusiones: los elementos del "marco textual" evidencian poco relación directa con la fábula de la obra; el espíritu del "Tratado" se asemeja más al del Autor Antiguo que al de la *Comedia* (esta idea está aún más fuertemente presentada en la obra de Sánchez Sanchez-Serrano, ver. no. 188 en este suplemento); muchas de las direcciones en las que Rojas lleva la *Comedia* no se aperciben en el *Auto*; y el auto XVI es legítima parte de la *Comedia* y de ninguna forma se vincula con el "Tratado."

197. TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, adaptador. *F. de Rojas. La Celestina*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. Rústica, 132 pp., más 32 fotos [26 en color y 6 en blanco y negro]. (Compañía Nacional--Teatro Clásico, 5).

3-7 [Prefacio] by G.T.B. El texto completo de la adaptación llevada a cabo por Torrente Ballester. Las fotos no son de alta calidad pero dan una idea del escenario, el vestuario y la secuencia

de acción: sirve el libro de documento valioso de esta teatralización dirigida por Adolfo Marsillach (Madrid, 1988).

198. TURANO, Leslie P. "Aristotle and the Art of Persuasion in *Celestina*." Tesis doctoral (sin publicar). Westfield College-Univ. of London, 1985. Director: Alan D. Deyermond. (*)

199. VICENTE, Luis Miguel. "El lamento de Pleberio: Contraste y parecido con dos lamentos en *Cárcel de amor*." *Celestinesca* 12, i (mayo 1988): 35-43.

Es un cotejo pormenorizado del llanto de Pleberio con los de la madre de Leriano (1) y de la reina madre a Laureola (2). Es demostrable (como aquí se comprueba) la deuda con *Cárcel* que tenía Rojas y, a la vez, las divergencias ideológica y literaria que separan estas dos obras contemporáneas.

de spaanse hoer

door hugo claus
naar "la celestina" van fernando de rojas
regie: alfons goris

december 1987
vrijdag 11
zaterdag 12
zondag 13
maandag 14
dinsdag 15
woensdag 16
donderdag 17
vrijdag 18

telkens te 20 uur

toegang gratis

studio herman teirlinck

hoger instituut voor dramatische kunst
lokalen
maarschalk gerardstraat 4
2000 antwerpen
tel 03/231 54 65 - 231 54 66

[Más información en las páginas 91-92.]

DELLA TRAGICOMEDIA

Calisto. Sempronio. Parmeno.

FRatelli mei cento monete donai alla madre, o fatto bene.

Sem. e quanto, che hai fatto bene, oltra che hai dato remedio a tua uita, hai guadagnato grãdissimo honore e perche cosa e la fortuna fauoreuole, e prosperai in questo mondo, saluo per satisfare a lhonore che e lo maggior delli mondani beni, che questo e salario e guidardon della uirtu, e per tanto lo donano a Dio, perche non hauemo maggior cosa, che darli la maggiore parte della quale consiste nella liberalita, e franchezza. A questa li duri thesori incommunicabili la obscuriscono e perdono e la magnificentia e liberalita la guadagnino, e sublimano. Che uale tenere quello, che possedendolo non fu utile, senza un solo dubbio, te dico, che e meglio luso delle richezze, che la possession desse, o che gloriosa cosa e il donare, e come e miserabile lo recuere, quanto e meglio latto, che la possessione, tanto e piu nobile el dante, che lo recipiente. Lo fuoco tra li elementi per essere piu attiuo e piu nobile, e posto in piu degno luoco fra le spere, e dicono alcuni che la nobilita e una laude, che peruiene da li meriti, e antiquita

Venecia 1535
Auto II

Celestinesca

ISSN 0147-3085

CELESTINESCA . . . "is an attractive vehicle for scholarly publication, an indispensable research instrument for anyone interested in LA CELESTINA and its derivatives and analogs."
(S. G. Armistead, HISPANIC REVIEW)

CELESTINESCA . . . was founded in 1977 at the University of Georgia. It appears in Spring and Autumn of each year. Its many interests spring from Fernando de Rojas' *Celestina* (1499, etc.) to encompass the rich and vital artistic traditions it engendered in Spain and throughout Europe (and later America) from the sixteenth century to the present.

CELESTINESCA . . . has featured in its numbers published to date: scholarly commentary on numerous aspects of Rojas masterpiece as well as on matters relating to its continuations and imitations; notes on the literary forebears of *Celestina* and on its progeny (other literary works in prose, theatrical adaptations, operatic works it has inspired, translations, recordings, and more); illustrations from a wide spectrum of *Celestinas*; reviews; bibliographies; poetry and short fiction; and up-to-date information on interest in celestinesque literature around the world.

Working with an international board of *corresponsales* and an active readership, the editor strives to keep *Celestinesca* lively, informative, useful and interesting.

INDIVIDUAL SUBSCRIPTION RATES in the US are still $3.00 per annum (two numbers, a total of more than 100pp.). The $US equivalent of 4.00 will send Celestinesca overseas to an interested colleague. If you are a subscriber and your library is not, please bring Celestinesca to the attention of the Serials dept (Institutional rates are just $7.00 per annum). Encourage interested graduate students, please.

Send Celestinesca (volumes years checked at right) to:

Address: _____

_____

_____ (include zip)

at $3.00 p/a, amount enclosed: $_____

v1-1977	v8-1984
v2-1978	v9-1985
v3-1979	v10-1986
v4-1980	v11-1987
v5-1981	v12-1988
v6-1982	v13-1989
v7-1983	v14-1990

Celestinesca
109 Moore - UGA
Athens, GA 30602

Margarita Xirgú
en Celestina
Montevideo 1949
[Adap. José Ricardo Morales]

Editorial Policies

CELESTINESCA generally accepts shorter items for publication. It is a newsletter with an international readership and its primary purpose is to keep subscribers--individual and institutional--abreast of the scholarship and general-interest matters relating to the phenomenon of "la celestinesca."

There is no minimum length. However, papers longer than 20 pages (notes included) will be discouraged, but not for this reason alone rejected. Brief articles and notes should treat well-defined points concerning either the text or interpretation of *LC*, its imitations, continuations, translations, theatrical adaptations, etc. Items may treat matters of literary, linguistic, stylistic or other concerns. Bibliographies dealing with works related to *LC* will be considered for publication.

Submissions should be the original. A second copy (carbon or a xerox) should also be sent. Text, quotations, and footnotes will be double-spaced. MLA Style Manual (1985) or the MHRA Style Book are two acceptable guides to form, but internal consistency is a must. Material in the notes ought to be fully documented (to include publishers), and may, whenever practical, be abbreviated by using the reference no. of items from *'Celestina' by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985*, and subsequent supplements (numbered consecutively) appearing in this journal.

All submissions will be read by the editor and another reader. Notification will normally follow within two months.

Book Review Policy: CELESTINESCA carries regular bibliographical materials which are briefly annotated. The editor will assign for review especially noteworthy books and other unusual items. However, outside suggestions for reviews will be treated on an individual basis. Readers who wish to review a certain book should write to the editor first. Unsolicited manuscripts will not be returned unless accompanied by return postage.

All queries, manuscripts, and other submissions should be directed to the Editor, Department of Romance Languages, University of Georgia, Athens, GA 30602 (USA)

Celestinesca

Vol 12, no. 2 Noviembre de 1988

CONTENIDO

NOTA DEL EDITOR 1-3

ARTICULOS

Pablo A. CAVALLERO, "Algo más sobre el motivo grecolatino de la vieja bebedora en CELESTINA: Rojas y la tradición de la comediografía" 5-16

Luis Mariano ESTEBAN MARTIN, "Huellas de CELESTINA en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón" 17-32

Rafael BELTRAN, "Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: Los primeros síntomas del *mal del amar*" 33-53

NOTAS

E. Michael GERLI, "A Propos the Pantomime Ox, Sexual Innuendo, and Fuddled Partridges: Yet More on Pármeno's Remark" 55-59

Charlotte STERN, "Two Early Allusions to CELESTINA" 61-63

Mario SANTANA, "Crispin vs Polichinela: Unas similitudes dramáticas entre CELESTINA y LOS INTERESES CREADOS de Benavente" 65-66

Jacques JOSET, "Apuntes sobre la versión en valón de LA CELESTINA de Marcel Hicter" 67-72

José OSUNA LAMEYER, "Reflexiones sobre mi puesta en escena de CELESTINA" 73-82

PREGONERO

Celestina en las casas editoras; Miscelánea; *Celestina* en los congresos; *Celestina* en las tablas 83-93

BIBLIOGRAFIA

J. T. SNOW, "*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico" [séptimo suplemento] 95-103

ILUSTRACIONES 3,4,32,50,54,59,60,63,64,72,82,93,94,103,104