

Lelestinesca

plebina. Laetitia. Helibe.



18811 0147-3085

Vol. 14, no. 2 NOV. 1990

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
University of Georgia

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Purdue University (USA)
Kathleen V. KISH	Univ. of N.C.-Greensboro (USA)
Adrienne MANDEL	Cal. 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)
Michel GARCIA	La Sorbonne (FRAN)
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. Plácido Rodriguez
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

ISSN 0147-3085

VOL 14, NO 2

CONTENIDO

Noviembre de 1990

NOTA DEL EDITOR..... 1-2

ARTICULOS

Charles B. FAULHABER, *Celestina* de Palacio: Madrid,
Biblioteca de Palacio, MS 1520..... 3-39

Ana VIAN HERRERO, El pensamiento mágico en *Celestina*,
'instrumento de lid o contienda' 41-91

NOTAS

Patricia VILCHES, Carlo Emilio Gadda: lector-espectador
de la *Celestina*..... 93-96

RESEÑAS

Kathleen V. KISH, James R. Stamm, *La estructura de
la 'Celestina': una lectura analítica* 97-100

IN MEMORIAM

Stefano ARATA, Carmelo Samonà (1926-1990)..... 101-103

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. SNOW, 'Celestina' de Fernando de Rojas:
documento bibliográfico 105-120

ILUSTRACIONES 40-91-92-103-104-120



CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 14, no. 2 Noviembre 1990

© 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: Karen Coker Ott

**TECHNICAL STAFF: Karin Morris, Sharon Reed,
Sheri Wilson**

NOTA DEL EDITOR

La primera— y triste— noticia que me toca promulgar es la muerte de dos hispanomedievalistas norteamericanos, **John K. (Jack) WALSH** y **Dennis P. SENIFF**. Walsh era catedrático en la Univ. de California-Berkeley; Seniff ejercía su cátedra en la Michigan State University. El primero desaparece con sólo 50 años de edad; el segundo con 41. Eran amigos míos y eran amigos—desde su fundación—de *Celestinesca*. Walsh había contribuido (con Barbara Riss Dubno) "Pero Díaz de Toledo's *Proverbios de Seneca* and the Composition of *Celestina*, Act IV," al vol. 11, i). Seniff apareció tres veces en estas páginas, con "El falso boezuelo con su blando cencerrar": or, *The Pantomime Ox Revisted*" (vol. 9, i), "Bernardo Gordonio's *Lilio de medicina*: A Possible Source of *Celestina*?" (vol. 10, i) y, con Diane Wright, "An Edition of the 'Entierro de *Celestina*' based on Biblioteca Estense (Modena, Italy) Codice Campori 428" (vol. 13, ii). Ha sido ésta una doble pérdida trágica para nuestra profesión. Las recientes sesiones de la división hispanomedieval de la Modern Language Association fueron dedicadas a su memoria. Dedico también este número de *Celestinesca* a ellos y sus labores hispanísticas, aparecidas y por aparecer.

En una nota más ligera, hay siempre nuevas manifestaciones del vigor de *Celestina* en el mundo. Hubo un nuevo ballet, por ejemplo, estrenado en Madrid en 1990 (y del cual habrá bastante noticia en el PREGONERO del próximo número de *Celestinesca*) y algún amigo me ha comprado hasta una camiseta de las que se vendían como evento publicitario (para guardarse en el archivo, claro). Acaba de salir de la prensa en 1990 una nueva traducción de *Celestina* al japonés, labor de otro buen amigo de esta revista, **Hajime Okamura**: daremos más detalles en el próximo número—como llegó tarde para incluirse en el suplemento bibliográfico de éste. El archivo mío sigue enriqueciéndose con materiales enviados por amigos y colaboradores—todos celestinófilos—de cuatro continentes. Si hay tiempo, pienso preparar un catálogo completo de este archivo en 1992.

Se puede anunciar aquí también el simposio internacional a celebrarse en la Purdue University (Indiana, EEUU) el 21-24 de noviembre de 1991, organizado por Ivy Corfis y su servidor (ver el anuncio en la pág. 121). Los dos plenaristas son Alan Deyermond (Londres) y María Eugenia Lacarra (Vitoria).

Ahora bien: este número de *Celestina* publica dos de los estudios más extensos de su historia de catorce años. Charles B. Faulhaber nos presenta con el descubrimiento de un manuscrito de la Biblioteca del Palacio que es el primero que pudiera relacionarse con una forma del primer auto no conocida hasta ahora por los testimonios impresos de que disponemos. Promete ser el inicio de un período de nuevas consideraciones del estado literario-textual de la obra llamada *Celestina*. El segundo estudio, de Ana Vian Herrero, asesora con fina sensibilidad crítica el papel de la magia en la creación y recepción de *Celestina*. Para poder acomodar tan importantes estudios, hemos tenido que posponer la sección, PREGONERO, hasta el próximo número. Pero—y los lectores estarán de acuerdo—con digno motivo.



"Quedaos adios."

Joseph Snow



**CELESTINA DE PALACIO:
MADRID, BIBLIOTECA DE PALACIO, MS 1520**

**Charles B. Faulhaber
University of California, Berkeley**

Work on the *Bibliography of Old Spanish Texts* has yielded some unexpected surprises, but perhaps none quite so unexpected as the discovery of an early 16th-c. manuscript of the *Comedia de Calisto y Melibea* in MS Madrid Biblioteca de Palacio 1520. In preliminary work on the library's holdings, my colleague Angel Gómez Moreno had gone through the card file systematically in search of manuscripts of medieval works. Among these was a late 15th-c. manuscript identified in the *fichero* only as a copy of a *Coloquio de la felicidad*. In the summer of 1989, armed with Professor Gómez Moreno's notes, I began to work my way through the collection systematically. When I got to MS 1520, it was soon obvious that the anonymous *Coloquio* was in fact an unrecorded copy of Juan de Lucena's *Libro de vita beata*, unidentified because of its acephalous condition. However, what made the manuscript even more interesting was the existence of three hitherto unknown texts following Lucena.

4 CELESTINA DE PALACIO

Internal description

1. ff. 1r-92v: Juan de Lucena. *Libro de vita beata*. [inc. f. 1r] . . . delos filosofos. y en esta ympresa digna de disputacion corramos tres lanças . . . [expl. f. 92r] . . . seamos tan dignos della señor marques que mjs de [f. 92v] rechos firmemos de prueua Amen. | [D]ieron fin a su question a honor de l dios del Rey laude y gloria de los vasallos. [epilogue f. 92v] ¶ [T]u clemencia rrey clementissimo perdolne la rudez de mj estilo. y a mj atrelujdo fablar . . . daran mayor apectito que sabor vale l triumphator aguste ex urbe pri'die kl. | Maias salutis mjlessimj cadingen

The epilogue obviously continued on the following leaf, which has been lost. Ed. Bertini, in *Testi spagnoli del secolo XV*. See also his *Un documento culturale*.

2. f. 93r: Anonymous. Romance con glosa, "Rey que no hace justicia." [title] glosa al Romance Rey que non haz'e jus'ticia. [text] ¶ el que peca de avariçia | tarde se puede enmendare . . . el que tanto bjen me hizo | qujça algun bjen me farave.

In quatrains, the *Glosa* combines in each strophe two lines of gloss followed by two lines of the romance. According to Arthur L-F. Askins and S.G. Armistead, the text of the romance itself is an archaic version of this episode from the *mocedades* of the Cid concerning Jimena's complaint to Fernando I. Unpublished.

3. ff. 93v-100v: *Comedia de Calisto y Melibea*. [rubr. f. 93v] Siguese la comedia de caljsto y melibea . . . y ljs'ongelros' serujentes'. [argumento f. 93v] Caljsto fue de noble ljnaje . . . y melibea/ comjença caljs'to. [text inc. f. 94r] Caljsto . enesto veo meljbea la grandeza de dios' . . . [expl. f. 100v] . . . y en otro' apartado para rremedjar
4. ff. 101r-106r: Anonymous. Panegyric to Fernando and Isabel. [inc. f. 101r] . . . por feo y pernçioso que fue[se] contra dios / y contra la Republica' . . . [expl. f. 106r] . . . para que a vos y a vuestros | subditos podays enderesçar en camjno de paz | y Salud eternal Amen.

This is an acephalous *elogio* addressed to Fernando and Isabel by a dignitary of Toledo, praising them for having conquered Granada. The work must therefore have been composed after 2 January 1492, and, since Pedro González de Mendoza, the Gran Cardenal, is mentioned as living, before 1

November 1495, date of his death. Since the Catholic Kings did not visit Toledo during this period, it is difficult to narrow the date down more. After the capitulation of Granada, they stayed in that city until 25 May 1492, then made their way to Barcelona (where Fernando was the victim of an assassination attempt 7 December 1492) for another lengthy stay (18 October 1492–4 February 1493), and finally, via Aragon, reached Madrid, where they stayed from 17 August 1494 until 22 May 1495. From then until the end of the year they travelled through Castilla la Vieja, with a lengthy stay in Burgos (13 June–12 August), and Aragon (for the *cortes* of Tarazona), finally ending up in Sant Mateu (Castellón de la Plana) (see Rumeu de Armas, 190–221). The period immediately following the conquest, from January to May 1492, is inherently the most likely for the composition of this text. Unpublished.

External description

I was unable to make a complete description of the manuscript due to pressures of time, but it is a factitious volume in three parts containing 106 unfoliated leaves preceded and followed by a single flyleaf. Leaf size: 184 × 136 mm. It is leather bound (189 × 144 mm.) with “COLOQUIO DELA FELICIDAD” as spine title.

Part I (ff. 1–92): The *De vita beata* is written in a round gothic book hand probably of the last quarter of the 15th century. The watermark is a mountain of three rounded peaks surmounted by a crescent and a cross (cf. Briquet 11734, recorded in Italy from 1463 to 1482). The text page of this first section of the manuscript measures 140 × 95 mm. (f. 1r).

Part II (ff. 93–100) contains the *romance* and the *Comedia de Calisto y Melibea* in what appears to be a single gathering of 8 leaves. Textual lacunae within the *Comedia* show that a leaf is missing between ff. 95 and 96 and another between ff. 97 and 98, the conjugate halves of a bifolium, originally the fourth in a quire of five. Thus instead of the current quaternion, the original gathering would have been a quinternion. That the loss is not recent is suggested by the fact that a good deal of the ink has been blotted as in a mirror image from f. 97v to 98r and vice versa; see especially ll. 98r1, 3–5, 7–8. F. 95 has a tear from the outer edge to the inner margin of the leaf, affecting the text slightly.

6 CELESTINA DE PALACIO

The *romance* and the *Comedia* are written in the same hand, an early 16th-c. court or process hand with some italic features. In the standard manuals of paleography I have found nothing which corresponds to it exactly, although there are suggestive resemblances in documents which range from 1499 to 1538 (cf. Millares Carlo pl. 322, 1505; pl. 394, 1521; pl. 378, 1538 [the date of 1438 given by Millares seems to be due to a typographical error at some stage of production of the *Manual*]; Mateu Ibars pl. 7, 1499). It is possible that in fact there are two hands, with the second being slightly less cursive, more “sentada” than the first, in the terminology employed by Mateu Ibars; however, I would be inclined to see the same scribe using a more formal variant. The difference between ff. 93v and 94r is notable, but in fact the letter forms are quite similar. In terms of the general appearance of the page the more formal version resembles strongly an “itálica procesal” (Mateu Ibars pl. 45, 1551). Compare also Millares Carlo pl. 383bis (1521) and Canellas pl. LXV (1496), which the latter calls “cursiva libraria.”

Standard court features are the superscript abbreviation for *r* (f. 93v12: muger), the two forms of sigmatic *s* or *z* (f. 93v3: delos'; f. 93v5: diz'en; f. 94r11: s'antos), and the looped nasal suppression stroke (f. 94r10: njngund). The only common italic feature is the double-curved *s* (f. 93v14: sola).

The watermark in this section of the manuscript is the typical hand and star, although I was not able to compare it with any of the standard references in order to use it as a means of dating.

The copy of the *Comedia*, then, definitely dates from the first half of the 16th century and, on paleographic grounds, probably from the first quarter.

The text of the *Comedia* has suffered at the hands of the binder. Thus the last line on ff. 94v and 96r has been trimmed, as well as the outer margin of each leaf. In practice this means that the right margin of ff. 94r, 95r, and 96r is missing. However, it has generally been possible to reconstruct the text on the basis of the printed editions. Some lacunae—from the point of view of the printed editions—correspond to deliberate alterations in the text; others are clearly scribal errors.

Part III (ff. 101–106): The anonymous panegyric is written in a stylized round gothic book hand from the end of the 15th century or the beginning of the 16th.

A number of names and *probationes pennae* are found in the margins of various folios: [f. 81v]: Pero Vazquez, tenjente de corre“ [?] [in a 16th-c. hand]; [f. 91r]: Gorvalan [?] de Peralta, de Segovia; [f. 92v] Gorbalan; [f. 106v] geronjmo de ortega doctor; [in the same hand] porto [?] bachiller bacalarius Relator qui[*e]re; beatriz de p[er]alta [sic]; [in the same hand] otro bjen sj a vos no tengo l y la noche se me va tr[*is]lte quien la dormjra; beatriz de p[er]alta [sic]; su p [??]; muy magnj.

I transcribed the fragment from a microfilm of the manuscript kindly supplied by the Biblioteca de Palacio, to which I am also grateful for permission to publish it here. My transcription was then checked against the original by Angel Gómez Moreno, whom I should also like to thank.



8 CELESTINA DE PALACIO

Norms of transcription

I present here a paleographic line-for-line transcription of the *Comedia*. I have not regularized the text in any way; punctuation, orthography, word separation, and capitalization follow the manuscript. In cases where the scribe deviates from his normal practice in separating words, however, I explicitly add [] or suppress () interword spaces. The initial transcription was made following Mackenzie and then modified in order to make it more suitable for presentation in print. Editorial conventions are the following:

Sigmatic *s* and *z* are represented by *s'* and *z'* respectively.

[] Editorial addition

() Editorial suppression

[^] Scribal addition

(^) Scribal suppression

[*] Editorial reconstruction of illegible or missing text

[...] Indication of lacuna in the manuscript

& = the *nota tironiana*

&' = ampersand

Abbreviations are resolved in italics; e.g., \bar{q} = *que*

Superscripts are indicated by a grave accent following the superscript letter; e.g., ot° = *otro*'

In the next issue of *Celestinesca* I intend—*Dios mediante*—to provide a regularized reading text with variants from the three editions of the *Comedia* and an analysis of the place of the Palacio manuscript within the textual tradition of the work. Preliminary study leads me to believe that the Palacio manuscript is a later copy of the “papeles” which Rojas describes in “El autor a un su amigo.” If this is the case, it is a text of first importance for the study of the evolution of *Celestina*.

References

- Bertini, G[iovanni] M[aria], ed. Juan de Lucena. *Diálogo de vita beata*. In *Testi spagnoli del secolo XV^o*, 97–182. Turin: Gheroni, 1950.
- _____. *Un documento culturale del pre-umanesimo in Spagna. Il «Dialogo de vita beata» di Juan de Lucena*. Turin: Università, 1966.
- Briquet, Charles-M. *Les filigranes*. Jubilee ed. Ed. Allan Stevenson. Amsterdam: Paper Publications Society, 1968. 1st ed. Paris: Picard, 1907.
- Canellas, Angel. *Exempla Scripturarum Latinarum in Usus Scholarum*. 2 vols. Zaragoza: [Librería General], 1974.
- Mackenzie, David. *A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language*. 4th ed. Ed. Victoria A. Burrus. Madison, Wis.: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984.
- Mateu Ibars, Josefina. *Paleografía de Andalucía Oriental*. 2 vols. Granada: Univ. de Granada. Depto. de Paleografía y Diplomática, 1977.
- Millares Carlo, Agustín. *Tratado de paleografía española*. 3d ed. Ed. José Manuel Ruiz Asencio. 3 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- Rumeu de Armas, Antonio. *Itinerario de los Reyes Católicos 1474–1516*. C.S.I.C. Instituto Jerónimo Zurita. Biblioteca «Reyes Católicos». Estudios, XV. Madrid: [C.S.I.C.], 1974.



Dijo de un modo muy feo y mellosa muy fea
 O que se ha de hacer de los que en un modo
 de los que se ha de hacer de los que en un modo
 man y de los que se ha de hacer de los que en un modo
 los en un modo y de los que se ha de hacer de los que en un modo
 por el mundo

Dijo de un modo muy feo y mellosa muy fea
 O que se ha de hacer de los que en un modo
 de los que se ha de hacer de los que en un modo
 man y de los que se ha de hacer de los que en un modo
 los en un modo y de los que se ha de hacer de los que en un modo
 por el mundo

[fol. 93v]

{HD. *ihesus*}

Siguese la comedia de caljsto y melibea conpuesta
en Reprehension delos' locos enamorados' *que* ven-
 çidos' *ensu* des'hordenado apetito asus' amjgas'/ lla-
 5 man y diz'en *ser* su dios'. asi mesmo fecha *en* avjso de
 los' engaños' delas' alcauetes' y malos' y ljs'onge-
 ros' *serujentes'* /..

{RUB. el argumento}

10 Caljsto fue de noble ljnaje & de claro yngenjo de
 gentil dis'pusiçion de()ljnda criança/ dotado de
 muchas' *gracias* de estado mediano. fue preso
*en*el amor de melibea muger moça muy generos'a
 de alta y serenjsima sangre. sublimada *en* pro'spero
 15 estado. vna sola heredera asu padre pleberio
 y desu madre eljsa muy amada . *por* soliçitud
 del pungido caljsto . vençido el cas'to proposito
 della . *yntervjniendo* çelestina. mala y as'tuta
 muger *con* dos *serujentes'* del vençido caljsto. enga-
 ñados' y *por* es'ta tomados' *des'*leales'. presa su
 20 fidelidad *con* anzuelo de cobdiçia y deleyte . *vjnieron*
 los' amantes'. y los' *que* les' mjnjstraron *en* amargo
 y desastrado fin. *para* comjenço delo qual. dis'puso
 el *adversa* fortuna. lugar oportuno donde ala *presençia*
 de caljsto. se *pres'*ento la des'eada melibea.:
 25 Caljs'to/ y melibea/ comjença caljs'to

Passo
 En que
 by her
 que que
 de my segeto
 de vno don
 per mero saq
 Alencia d
 my voluud y muna
 Vida enijo glorificado de
 el mio (pd aciro los ylorosps Ois de delect
 eula dy don dmy no goz m tanto oino vt
 don miferio mio (m d qor dreg enstro de po
 mos q ellos pira ment q glorifican Oiu of
 de rui de cul bien adventura. Oro mstr
 v lo del cor mero que tu d d d d d m d
 m. pd gmd p p p p p p p p p p p p p p p p
 en v d
 Olla m
 mayofelxidad. m. pnes don mas y gual
 du te dare qd p d
 oreis mas que yndigna ment timgand pa
 ad
 cabeys de oye por qtu pagu ser tu feru qual
 mero tu loo d
 vel que d

- [fol. 94r] Caljsto . enesto veo meljbea la grandeza de dios'. m[*elibea]
 en que Caljsto . c. endar poder A natura que tan p[*erfe]-
 ta hermosura te dotase / e faz'er A mi [ˈin]merito tanta
 5 merced que verte alcançase/ y en tan convenjente lu[*gar]
 do mj secreto dolor magnifestar te pudies'e . syn [*du]-
 da yncomparable mente es mayor tal galardado[*n quel]
 serujçio sacriçiõ devociõn y obras' pias' que por e[*ste]
 [ˈlugar] Alcançar A dios' tengo yo ofresçido /ny otro' p[*oder]
 njn voluntad vmana puede conpljr /. qujen vido [*enesta]
 10 vida cuerpo glorificado de njngund /onbre comm[*o]
 el mjo /. por çierto los' gloriosos s'antos' que se deleyt[*an]
 enla vvs'yõn diujna no gozan tanto commo yo [...]
 Acatajento tuyo /. mas / o tris'te que enesto dif[*eri]-
 mos que ellos pura mente s'e glorifican s'yn te[*mor]
 15 de caer de tal bien aventurança . &' yo mjsto con [*re]-
 çelo del tormento que tu Absençia me a de cabsar
 . m . por grand(˘) premjo tienes' esto Caljsto . c. / ten[*go] [...]
 en verdad . en tanto . que si dios' me dies'e enel çiel[*o]
 s'ylla (˘cabe su hijo a su derech(˘)a mano)
 [˘sobre sus s'antos'] creo no me s[...]
 20 mayor feljçidad . m . / pues' Avn mas' ygal ga[*lar]-
 don te dare s'y perseveras' . c . / o bien Aventurada[*s]
 orejas' mjas' que yndigna mente tan grand(˘) pa[*labra]
 aveys oydo . m. /mas desaventuradas de que m[*e a]-
 cabeyss de oyr por que la paga sera tan fiera qual
 25 mereçe tu loco Atreujmjenço' . y el ynten(˘dimjenço')[˘to] de tus' [*pa]-

[fol. 94v] labras' caljsto . ha sydo de onbre de tal yngenjo *como* tu
mas no para se perder enla *vertud* .de tal muger
como yo . vete vete de ay torpe *que* no puede mj pa-
ciencia tolerar *que* Aya subido encoraçon vmano comjgo
5 enel yljçito Amor comunjcar su deleyte . c. yre
como *aquel* contra' qujen sola mente la Advers'a fortuna
pone s'u es'tudio con odio cruel . c. senbronjo . sen-
bronjo . senbronjo . donde esta es'te maldito . S . aquj
esto s'eñor curando delos' cauillos . c . mientes . pues
10 *como* s'ales dela s'ala .S. debatiose el girifalte ques-
tava colgado dellalcandara & vinele Aendereçar .c.
As'y los diablos te ljeven As'y muerte desastrada mue-
ras As'y perpetuo tengas el tormento que yo traygo
ques peor *como* dizes' verdad . Anda Anda malvado .
15 Abre la camara / endereça la cama . S. señor luego fecho
es . c . saca la vela y dexa la tinjebra Aconpañar Al
triste y al desdich(ˆ)ado la ceguedad . mjs tristes pensamjento's
non son dignos' de luz . o bien aventurada muerte *aquella*
que desead(j)a . alos Aflitos viene¹
[...] [ˆsentirias mi mal / o piedad de seleuco] [...].
.S. *que* cosa es' . c. vete
20 de Ay no me hables s'y no quiça Ante's' que venga la
muerte *quespero* mjs manos' cabsaran tu AREbatada
fyn. . S . yre pues solo quieres' padesçer tu mal.
c. ve conel diablo . S. no puede ser segund pienso
yr commjgo el *que* contigo queda . o desventura . o sup-
25 pito mal qual fue tan contrario conteçimjento' que As'y
tan pres'to Robo ellalegria deste onbre . y lo *ques* peor
junto conella el seso . dexarlee s'olo / o entrare Alla
s'y le dexo matar se a . s'y entro' matar me a . quedese

¹ Una cruz sobre la línea remitía a otra en la margen inferior, ya cortada por el encuademador, para indicar la adición, también cortada.

... me cura
 la vida q yo
 desca bebi f
 dar de velis
 obliando de
 mis pnesto q
 aser es seme ino
 le denon ppo. d
 es pelys obri cap
 por q fms se en
 alguna dolor riera. las lagrimas mudo d
 el vno dlo pido q adu se ve un
 cruderu q uel denu me riera q
 dunt pnesto beber vna y la vna
 se dir pone nisti quito eal co
 olo q uerome dfo e
 muer muer q uer
 vna mudo d pelo mulo
 cula muer ayena q uer
 nera muer muer d
 por or (p los sabos d
 quito ruer ayena d
 lura q uer muer muer
 corey pvelis. lo mas
 2 aser le por q y
 2 aser le por q y
 pnesto q uer muer muer

[fol. 95r] no me curo . mas vale que muera *aquel* a quien es eno[*josa]
 la vida *que yo que* (yo *que*) huelgo conella . avn que por al [*no]
 desease bevir syno por *ver* A mj Aljçia me devria g[*uar]-
 dar de peljgros . *pero* sy se mata s'yn otro' testigo y[*o que]-
 5 do / obljgado Adar cuenta de su vida . qujero entr[*ar]
 . mas pues'to *que entre* no quiere *consolaçion* njn *consej*[*o]
 asaz. es señal mortal non querer s'anar . contodo qu[*iero]
 le dexar vn poco . desbrave . madure. *que oydo* he dez'ir q[*ue]
 es peljgro' Abrir o apremjar las Apostemas dura[*s]
 10 por *que* mas se ensañan . este vn poco . dexemos llo[r]a[*r]
 Al que dolor tiene . las' lagrimas' much(˘)o desencona[*n]
 el coraçon dolorido . & avn s'i se ve comjgo mas se [*en]-
 cendera s'y allj delante me tiene *quel* sol mas' Ard[*e]
 donde puede Reberverar y la vista *aquien* objebto . [*no]
 15 se Ante()pone cabsa *qua'ndo* *aquel* es çerca Aguzase . [*por]
 eso qujerome Agora estar vn poco . s'y *entre* tanto s[*e]
 muere muera qujça con algo me dare *que* otro' nol[*o] [...]
 con *que* mude el pelo malo . Avn que malo es' . esperar
 enla muerte agena qujça mengaña el diablo y si [*m]-
 20 uere matar me an &' yra Alla la[]s'oga tras el cal[*deron]
 . por otra' *part* los sabios' dizen *ques* gran(˘)d descanso . a los [*afli]-
 gidos' tener con *quien* puedan s'us cuytas llorar. [...]
 la llaga ynterior mas' enpeçe . y enestos extremos
 es'toy prepeljxo . lo mas vmano es' entrar y sof[*rir]
 25 y *consolar* le por *que* sy posible es' sanar s'yn Arte njn A[*pa]-
 rejo mas posyble es' s'anar por Arte y por cura . [*c.]
 senbronjo . s . Señor . c. dame Aca el lavd . s. señor

... de ... y onde
o. opre
vino Scherru
 ... tan d'fard. n'q
 ... obedec. que tene
 ... andos p'suegias agny
 ... venem'nd. todo
yo .yo .yo .yo
 ... que se pas .s. m'p'z. n'ro de
 ... p'ndu. y p'os dan y'os .y di
 ... no d'ra. .c. mayd es ny fuego y
 ... de que yo d'go d'yo .s. no men
 ... q' loo e'ny ag'v este. + q' d'yo q' d'zes no
s. d'go q' vino p'ede se mayd ee fuego.
 q' d'roz me'ra du odre q' q'quemo t'moni l'obdad
 y'ue m'ltitud de gente .c. v'no yo tolo d'ra
 mayd es la d'una que t'moni o'gent' .m'os q' m'ca
 q' on du d'ra p'isa .v' m'ca q' d'ra q' d'ra q' la q'
 m'ca p'ende d'p'agn .v' m'ca es la q' m'ca d'ntel
 q' la quem'ra q'ent' m'lt' m'p'os v'no d'ra d'p'ra'm
 d'ra ex'f'ent' m'ca v'no d'ra p'p'ra'o alo q'bo .v'no
 d'ra p'ou'ra alo d'ra .t'moni d'f'ere'm' d'ra de fuego
 q' d'zes ac q'ne que m'p'or a'nto q'el d'c p'ur'gar
 es m'ca mas que'ra q' m'ca e'sp'irit' m'ca fuego v'no d'ra
 b'ru'os d'ra m'ca q' d'roz m'ca d'ra q' d'ra q' d'ra
 d'ros f'uros .s. acy ves lo q' d'go am'ca h'ca d'ra
 este f'ero no b'ra loo f'ono c'ra .c. m'ca d'ra q'
 hab'ca alo .q'ndo hab'emas .y d'zes .s. d'go q'
 m'ca d'ra q' m'ca m'ca q' es e'sp'irit' de c'ra m'ca lo q'

[fol. 95v] veyslo aquj . c. qual dolor puede ser tal *que* s'e yguale
 conel mjo . S . destenplado esta este lavd. c . o triste
 (^quien) *como* tenplara el destenplado . *como* Sentira
 ell armonja . *aquel que* consygo esta tan discorde . *aquel*
 5 en *qujen* la volu[n]tad / ala Razon no obedeçe . *qujen* tiene
 dentro' del pech(^)o ynjurias pecados' sospechas' aguj-
 jones' paz guerra tregua Amor y enemjstad todo
 en vna cabsa . tañe tu y llorare yo . *pero* tañe y canta
 la mas triste cançion que sepas' . S. mjra nero de
 10 torpeo a Roma *como* se ardia. gritos dan njfios y vi-
 ejos . & el manzilla no Avia. c. mayor es mj fuego y
 menor la piedad .de *qujen* yo Agora digo . S. no men-
 gaño yo *que* loco esta Agora' este . c [*que* estas' murmurando]
 di lo *que* dizes no
 temas' .s. digo *que* como puede ser mayor el fuego .
 15 *que* Atormenta vn onbre [^biuo] *quel que* quemo tanta çibdad
 y tal multitud de gente . c . *como* yo telo dire
 mayor es la llama que tura ochen(^)ta años *que* nola
que en vn dia pasa . y (^mayor) [^menor] es la *que* se Apaga *que* la *que*
 no se puede Apagar . y mayor es la *que* mata vn[]alma
 20 *que* la que mata çien(^)t mj(^)ll cuerpos *como* dela Aparençia
 Ala ex sentençia *como* delo pjntado Alo bjvo. *como*
 dela sombra Alo Real . tanta diferençia Ay del fuego
que dizes al *que* me que()ma / por çierto s'y el del purgatorio'
 es tal mas querria *que* mj espiritu fue's'e conlo delos
 25 brutos Anjmales' *que* por medio de *aquel* yr Ala glorja
 delos santos . S. Algo es lo *que* digo amas ha deyr
 este fecho no basta loco syno erege . c. no te digo *que*
 hables' alto . *quando* hablares' . *que* dizes . S . digo *que*
 nunca dios qujera tal *que* es espeçia de eregia lo *que*
 [...]²

² Falta una hoja.

anstruydas
 de viles y
 bruno amonlat
 yuzana vul
 -s. lo de tu ygr
 es d' m' gillo de
 este negro y d' p' n
 efozote lee lee los
 myra los p'cos lleos q' p' n
 viles en xedlos - 2 d' los m' g' d' los m' los
 en x' g' m' no en las d' p' n' non - oye d' palam
 q' d' ze las m' g' r' os y' e' d' m' o' h' aze alos (ouir
 t' negre con d' p' n' v' s' enes 2 d' vers en' l' e
 tiene y' a' n' g' u' a' l' e' a' r' s' t' o' r' e' m' y' r' a' c' b' e' r' n' l' d'
 m' r' e' s' i' u' d' r' o' s' x' p' r' i' m' o' s' m' o' r' o' s' t' o' d' s' c' u' e' s' t' r' a
 i' u' d' i' a' e' s' t' a' l' e' q' u' e' t' e' c' o' n' t' i' n' u' a' s' u' s' m' e' r' m' a' s' d' i' e
 b' r' o' s' s' u' s' q' u' i' s' q' u' o' s' d' u' s' h' i' u' t' o' s' s' u' h' v' i' u' i' d' u' s' f'
 l' i' g' u' a' m' i' l' l' a' s' d' u' s' a' l' o' r' i' c' a' n' d' i' e' s' s' u' s' o' r' d' r' a' s' d'
 l' o' q' u' e' p' r' e' n' o' n' o' s' u' m' q' u' e' d' e' r' s' u' s' s' i' m' i' l' i' t' u' d' i' e' s'
 s' u' l' e' n' g' u' a' d' u' s' e' n' g' u' i' m' o' s' s' u' o' l' u' d' o' d' u' s' d' e' s' u'
 d' u' y' u' g' u' e' r' i' a' s' s' u' m' o' d' e' l' i' q' u' a' d' - d' u' t' r' i' s' t' i' m' o' s'
 d' u' m' i' g' r' a' d' u' s' t' r' e' d' e' s' u' p' e' r' i' o' r' s' u' g' o' l' p' s'
 s' u' l' u' x' i' u' s' u' p' r' e' s' i' u' p' u' s' u' d' e' m' e' n' d' - s' u' b'
 o' l' i' a' d' u' s' d' e' a' t' i' m' i' s' s' u' l' o' c' u' r' a' - s' u' d' e' b' e' n' - s' u' g'
 t' r' o' n' - s' u' m' e' d' o' - s' u' s' h' o' n' o' r' e' s' s' u' s' t' o' r' t' u' s' - s' u'
 h' e' s' t' e' r' e' n' o' s' d' u' s' q' u' e' d' e' m' o' n' i' o' s' s' u' s' e' o' m' m' i'
 s' u' d' e' l' e' n' g' u' i' m' i' s' - d' e' s' u' d' e' l' v' e' r' y' d' i' a' m' i' s' s' u' s' d' e'

[fol. 96r]

cons'tituydas' . se sometieron Alos pech(˘)os y Resoll[*os]
 de viles' y (^tan pres'tes') [˘canpestres] azemjleros' y algunas alas'
 brutas' Anjmaljas' . no as leydo de pas'ypa conel to[*ro]
 y mjreua conel can . (^S). C. no lo creo habljllas' s'o[*n]
 5 . S . lo de tu aguela conel xjmjo fue habljlla tes[*tigo]
 es el cuch(˘)illo de tu Aguelo caljsto . c . maldito [*sea]
 este neçio *que* porradas' dize . S . no se s'y so neçio n[...]
 escoziote lee (lee) los estoriales' estudia los filo[*sofos]
 mjra los poetas' llenos estan los ljbros de s'us
 10 viles' (^p) enxemplos . & delas caydas *que* llevaron los [*que]
 en algo commo tu las Reputaron . oye A salam[*on]
que dize las' mugeres' y el vino hazen alos / onbr[*es]
 Renegar . cons'ejate con seneca & veras *enque* las
 tiene y escuch(˘)a all aristotil mjra / al bernaldo
 15 gentiles' judios xpianos moros' todos enesta [*con]-
 cordia estan³
 [*pero lo dicho y lo *que* dellas dixere no te] [...]
 qujen te contaria sus mentiras s'u[*s cam]-
 bios sus trafagos' s'us hurtos su ljiandad s[*us]
 lagrimjllas s'us' altercaçiones' sus' os'adias *que* [...]
 lo *que* piens'an osan s'y pueden . sus simulaçiones
 20 su lengua. s'us engaños su olujdo s'u desa[*mor]
 s'u yngratitud su moviljidad . s'u testimun[*iar]
 s'u negar s'u Rebolver su hablar su golosy[*na]
 su lux[ur]jar su presunç[˘]on s'u vanjidad . su va[*na]-
 gloria s'u Abatimjento' su locura . su des'den . su g[*ue]-
 25 rrear . su mjedo . sus ljsonjas' sus cabtelas . su[*s]
 hechizerias' s'us ynvençiones' sus' es'cam[*ios]
 su des()lenguamjento' . (^de) su des()vergonçamjento' sus A[*lcaue]-

³ Una cruz en el texto remite a otra en la margen que a su vez remite a otra en la margen inferior medio cortada por el encuademador, para indicar la adición.

[fol. 96v] terias su suziedad . considera que s'esito esta debaxo
de aquellas luengas' (^tocas) y delgadas' to(^d)[^c]as' . que
pensamiento's so aquellas gorgueras' que fals'edades'
[so aquel fa[*usto]] so a-
quellas' largas & abtorizadas' Ropas' . que inper-
5 fiçion que aluañares debaxo que templos pintados
desuare por ellas es dicho . arma del diablo cabeça
de pecado destruyçion de parayso . no'as Rezado
la festividad de s'ant Jo'han donde dize . es la muger
antigua maljçia que [^a] Adan echo delos deleytes
10 de parayso . esta es' (^de) la quel lnaje vmano metio
enel ynfierno . A es'ta menospreçio eljas pro'fecta
.c. despues' ese Adan ese s'alamon es'e daujd
ese Aristotil . ese vergiljo que dizes' commo se s'ometieron
aellas . So yo mas' que ellos' . S . alos que las vençieron
15 mjra que Remjd()ases' que no Alos que dellas' fueron
vençidos' . guarda sus' engaños' s'abes' que hazen
cosa es' difiçil entendellas . no tienen modo nj Razon
njn yntençion por Rigores comjençan el ofreçimjento'
que des'y qujeren haz'er . alos que qujeren meter por A-
20 gujeros de()nuestan enla calle . conbidan despiden
.llaman . njegan señalan Amor . pro'nunçian enemjga
.ensañan s'e pres'to . Apazyguan se luego . qujeren
que Adeujnen lo que quieren . o que plaga / o que enojo / o
que hastio es . conversar conellas' mas de aquel breve tienpo
25 que son Aparejadas . al deleyte . c. ves qua'nto mas
me dizes y mas yn()convenjentes me pones' mas'
la qujero no se ques' . S. no es' ese juyz'io segund
veo syno para moços qu(^e)jen no se sabe A la Razon

Sonete, en el qual se muestra
 una copia de q' muerde
 q' de q' muerde q' muerde
 de q' muerde q' muerde
 mas rales ondo muerde
 Franze q' d' muerde
 O q' muerde q' muerde
 O q' muerde q' muerde
 O q' muerde q' muerde
 y mas q' muerde q' muerde
 virtus q' muerde q' muerde
 ligitur y allende deo fortuna mediana muerde
 O q' muerde q' muerde q' muerde q' muerde
 reus q' muerde q' muerde q' muerde q' muerde
 O q' muerde q' muerde q' muerde q' muerde
 bren u' muerde q' muerde q' muerde q' muerde
 O q' muerde q' muerde q' muerde q' muerde
 la muerde q' muerde q' muerde q' muerde
 re q' muerde q' muerde q' muerde q' muerde
 lo y muerde q' muerde q' muerde q' muerde
 muerde q' muerde q' muerde q' muerde
 d' muerde q' muerde q' muerde q' muerde
 d' muerde q' muerde q' muerde q' muerde
 v' muerde q' muerde q' muerde q' muerde

- [fol. 97r] Someter / no (^A) s'abe admjnistrar/ mjs'erable cosa es' s'er
maes'tro el *que* nunca s'e vio diçipulo/ . c . y tu *que*
s'abes' qujen te mos'tro es'to/ .S. qujer/ ellas'/ *que* des'*que* se h[*an]
de des'cubrir/ asi pierden la verguença / *que* todo es'to/ y av[*n]
5 mas a los ombres' manjies'tan/ ponte pues' en la medid[*a]
de onbre *que* deues' pensar s'er mas digno/ delo *que* Reput[*as]
que çierto peor extremo es' dexars'e onbre caer de s'u meres[*çimjento]
que poner s'e en mas alto lugar *que* deue/ .c. pues' yo qujen s'[*o]
para es'o .S. qujen/ lo primero/ eres' onbre/ y des'pues' . de claro
y[*ngenio]
- 10 y mas aqujen la natura doto delos' mjjores bienes bien / [*con]-
viene a s'aber fermosura gracia grandes' mjenbros' fuer[*ça]
ligereza y allende des'to fortuna mediana mente parti[*o]
s'u yos' ental caljdades' *que* los' bienes' *que* tienes de dentro'
ellos' Respland[[^]eçe](s'e)n por *que* sin los' bienes' de fuera [*delos]
15 *quales'* la fortuna es' s'eñora a njnguno' conteçe ensu vida s'[*er]
bien aventurado/ y mas a costelacion de to[[^]dos' amado /] c
[[^]pero no de melibea]
en todo lo *que* me as gl[*oriado]
s'in pro'posiçion njn comparacion s'e aventaja melibea [*miras]
la nobleza & antiguedad des'u linaje/ el grandjs'imo apa[...]
el exçelentissimo yngenjo / las Res'plandeçientes' virtudes' la a[*litud]
20 la ynefable gracia / la s'oberana fermosura dela *qual* te [*ruego]
me dexes' hablar vn poco por *que* aya algun(^)d Refrigerio [*y]
lo *que* te dixere / s'era delo descubierto *que* s'y delo otro' oculto [*yo]
hablar sopiera / no nos fuera nesçesario / tan mjs'erab[*le]
mente altercar es'tas Raz'ones / . S . *que* mentiras y *que* locura[*s]
25 djra agora es'te / [[^]catiuo de] mj amo/ .c . commo es' es'o / (^d??) . S .
dixe [*que]
digas *que* muy gran(^)d plaz'er avre delo oyr/ asi te medre [*dios]
commo me s'era agradable es'e s'ermon . c . *que* . S . *que* ansi me [*medre]

[The text in this image is extremely faint and illegible due to heavy ink bleed-through from the reverse side of the page. It appears to be a handwritten manuscript in a historical script, possibly Spanish or Italian.]

- [fol. 97v] dios / *que* me s'era gracioso de oyr .c. pues' por *que* ayas
 plazer / yo telo figurare por partes / much(˘)o por ystenso
 .S. duelos' tenemos' / es'o es' tras' lo *que* yo andaba
 ya/ de pas'ar s'e ha es'ta ynportunjdad c. comjenço por
 5 los' cabellos' ves' tu las' madexas de oro delgado *que*
 hilan en arabia mas lindos' s'on y mas Res'plandesçen
 s'u longura hasta el pos't[re]mero asiento de s'us' pies' y des'-
 pues' ynclinados' y atados' con la delgada cuerda como
 ella(s') los' pone / no ha menes'ter mas para [c]onvertir los'
 10 onbres' en piedra/ .S. mas en Asnos'/ .c. *que* diz'es'/ .S. *que*
 es'os' tales' non s'erian çerdas' de asno .c ves *que* torpe y
que comparaçion .S tu cuerdo .c. los' ojos' verdes' Ras'gados'
 las' pes'tañas luengas las çejas delgadas/ y calçadas las
 narizes' medianas/ la boca pequeña/ los' dientes' menudos'
 15 y blancos/ los' labrios' colorados' y gros'es'uelos'/ el
 torno del Ros'tro / pequeño/ mas largo *que* Redondo / el cuello
 largo & delgado/ el pech(˘)o alto la Redondeza y forma delas'
 pequeñas tetas qujen telo podra figurar / *que* s'e des'pereza
 el onbre quando las' mjra [˘la tez lis'a/ lus'tros'a/] el cuero s'uyo/ es'cureçe
 la njeve
 20 la color mez'clada qual ella es'cojio para s'i .S. ensus' treze
 es'ta es'te neçio/ c. las manos' pequeñas en mediana manera
 aconpañadas de carne los' dedos' largos' & las' vñas enellos
 largas' coloradas pares'çen rubjs' entre perlas/ aquella p(er)[r]o()po[*r]-
 çion *que* ver yo non pude. no s'jn duda por el bulto de fuera
 25 Juz'go yncomparable mente s'er mejor/ (˘qual) *que* la [˘que] paris'
 juz'go entre las' tres/ .S. as dicho/ .c. quan breue mente
 pude .S pues'to *que* s'ea todo verdad por ser (˘??) tu onbre
 eres' mas digno/ .c. en *que* .S. en *que* ella es' ynperfeta
 [...]⁴

⁴ Falta una hoja.

[fol. 98r] en ti tiene su *esperança* / y el fin de todo su bien. S.
 calla Señora mja . tu piensas' *que* la dis'tançia del lugar
 es poderosa de apartar el *entrañable* amor el fuego
que esta en mj coraçon do yo vo comjgo va comjgo es'ta
 5 no te afligas' nj me atormentes' mas de lo *que* yo he
 padescido (^me) mas di *que* pasos' s'uenan arriba . a. qujen.
 vn mj enamorado .S. pues' creolo . a. alahé *verdad* es .
 s'ube y velleas. .S. vo. Ce. anda aca. dexa esa loca.
quella es' liujana y turbada de tu abs'ençia. y sacas la
 10 de s'eso. agora. djra mj(^)ll locuras' . ven y hablaremos' no
 dexemos' pasar el *tiempo* vazio. S. pues' qujen esta arriba
 Cè. qujeres lo s'aber .S. qujero çe. la fe que guardes'
secreto/ S. yo la do. çe. vna moça *que* me encomendo
 aqui vn frajle S. *que* frajle . çe . (^el mjnjestro) non lo pro'cures'
 15 S. por mj vida madre qujen. çe. porfias el mjnjestro.
 .S. /o desuenterada *que* carga espera çe. todo lo llevamos'.
 pocas mataduras has tu vis'to enla barriga S. matadu-
 ras no/ mas petreras si . çe . ay burlador .S. dexa si soy
 burlador. mas mues'tramela a. ha don maluado vella *querias*.
 20 los ojos' te salten . *que* no te basta vna nj otra . anda anda
 veyla . y dexa a mj *para* sienpre .S. calla dios' mjo . enojas'te.
que nj la qujero *ver* a ella . nj a muger naçida . a mj madre qujero
 hablar . y *quedate* adios' . a . anda . anda vete desconoçido .
 y es'ta otro's' tres años' *que* nõ bueluas aca . S. madre mja . bjen ternas
 25 *confiança* *que* no te burlo . toma el manto y vamos' *que* por el camjno
 sabras lo *que* si aqui me tardase en dezirte ynpediria tu pro'uech(^)o
 y el mjo . Ce . vamos' aliçia *quedate* adios' . çierra la puerta.
 /adios' paredes' .S. /o madre mja todas las cosas' dexadas aparte
 sola mente s'ey atenta ymagina en lo *que* te dixere y no de-

Handwritten text in a dense, cursive script, likely a manuscript page. The text is extremely faded and difficult to decipher, but appears to be a single paragraph or a section of a larger work. The ink is dark, and the paper shows signs of age and wear.

[fol. 98v] rrames. tu pensamiento en muchas partes que qujen junto
 en diversos' lugares' le pone en ninguna si no por caso deter-
 mjna lo cierto . y quero que sepas de mj lo que por ventura
 no as oydo. y es que jamas pude despues' que mj fe puse
 5 contigo desear bien de que non te cupies'e parte Ce.
 parta dios' hijo contigo delos' suyos' que no sin meritos'
 lo hara si qujera por que as piedad desta pecadora de vjeja
 pero di no te detengas' que la amistad que entre ti & mj se afir-
 ma . no ha menes'ter preambulos' ni correlarios' nj aparejos'
 10 para ganar voluntad abre()vja y ven al hecho que vanamente
 se diz'e por muchas palabras lo que por pocas se puede en-
 tender .S. qujeres asi. calisto arde en amores de melibea.
 de ti & de mj esta neçesitado pues juntos' nos' ha menester
 juntos' nos' apro'uechemos' que conosçer el tienpo y vsar
 15 dela oportunidad haze los onbres' pro'speros' ce bjen
 as dich(~/)o/ al cabo es'to. basta para mj meçer el ojo. digo
 te que me alegro des'ta nueva. como los' çirujanos' delos'
 des'calabrados' y como aquellos' dañan enlos' prinçipios'
 las' llagas y encareçen el pro'metimiento dela s'alud . asi
 20 entiendo yo A caljsto alexar la çertenjdad del remedio
 por que como diz'en/ el esperança larga aflige el coraçon .
 y quanto el la perdiere . tu tanto gela promete/ si me pro'me-
 te bien me entiendes s'enpronjo contigo esto . la obra
 mostrara si entendi bien la lçion . callemos' que ala puerta
 25 es'tamos'. y como diz'en . las paredes' oyen. Ce. llama. S.
 tha. tha. thá. (S)[C]. parmene . p. señor. C no oyes' sordo
 maldito. p. que sen[~]or. c. ala puerta llaman corre. p.
 qujen es .s. abre a mj y aesta dueña (^p sera ?? señor parmene)
 .p. señor senbronjo y vna puta vjeja alcoholada davan

[The page contains a single column of text written in a highly stylized, cursive script, likely a form of shorthand or a very dense cursive. The text is illegible due to the extreme density and slant of the characters. The page is framed by a thick black border.]

[fol. 99r] aquellas porradas c calla maluado *ques* mj tia. corre corre
 abre p. torna [??] V[??] es es'ta ya va [??] a *que* me sigas' la
 fortuna sienpre lo vi *que* por huyr onbre de vn peljgro⁵
 cae *en otro*' mayor por encobrir este fecho de parmeno
 5 al qual amor /o themor o fidelidad (^s) pusieran freno.
 a yndignaçion desta *que* no tiene en mj vjda menor poderio
que dios. p. *por que* señor te matas *por que* te congoxas
 ni atormentes tu piensas' *ques*' vituperio enlas' orejas'
 des'ta el nonbre *que* la llame non lo creas *que* asi se glorifi-
 10 ca *enle* oyr *comme* qual qujer buen maes'tro *ensu* arte
 /o *comme* tu *quando* oyes diestro' cavallero es caljs'to . y
 demas des'to en toda es'ta çibdad es' nonbrada y por
 es'te titulo conosçida si entre çien(˘)t mugeres' va y alguna
 diz'e puta vjeja . luego sin *ningun* empacho buelue
 15 la cabeça [˘a] y rres'ponde *con* alegre cara enlos'. conbjtes
 enlas' fiestas' enlas' bodas enlas' cofrajdias enlos'
 mortuorios' . entodos' los' ayuntamjento's' de gentes' *con* ella
 pasan *tiempo* si esta entre los' onbres' no pueden al dezir
 si pasa *por* los' perros' . *aquello* suena su ladrjdo si es'ta çerca
 20 las' aves' *otra* cosa no cantan . si çerca las' bestias rrebuz-
 nando diz'en puta vieja si çerca los' ganados' balando la
pregonan . *quando* camjna los' grillos' la *sigen* . las' rranas'
 delos' charcos' *otra* cosa non suelen mentar . si va *entre*
 los herreros' *aquello* *sigen* sus' martillos' carpenteros'
 25 y armeros' ferradores caldereros' arcadores' todo ofiço
 des'truendo forma *enel* ayre su nonbre cantan los' çapateros
 y peynadores' texedores' labradores' enlas' vjñas enlas' huertas
 enlas' aradas' y segadas conellas' pasan el afan cotidiano

⁵ Glosa marginal: [i]nscidit [??] in | [??]ilam cupiens [??] | are carip[??]-ldimo [??]

al gade cabos raltivos, lue go facer...
 tota de q. son...
 tal...
 a...
 regu...
 lo...
 O...
 la...
 uno...
 que...
 que...
 C...
 x...
 for...
 m...
 o...
 O...
 p...
 and...
 a...
 z...
 de...
 r...
 m...
 t...
 p...
 e...
 l...
 v...

[fol. 99v] al *perder* enlos' tableros' / luego *suenan* sus' loores'
 toda cosa que son haz'e ado qujera *que* ella esta. el
 tal nonbre rrepresenta . *que* encomendador su marido
 de huevos' asados'. *que quieres'* mas' si no *que* si vna piedra
 5 topa *con otra* / luego suena puta vieja . c . y tu *como*
 la conoçes'. p . saber loas . dias grandes' s'on pasados'
que mj madre muger pobre morava ensu vez'jndad
 la qual rrogada por esta çelestina . me dio aella *seyendo*
 nñio por *serujente* avn *que* ella no me conoçe por lo poco
 10 *que* la *seruj* y por la mudança *que* la hedad en mj ha fecho .
 c . de *que* la *serujas* . p. yva ala plaça traya la de comer . *acon-*
pañavala suplia *en aquellos'* menes'teres' *que* mj tierna
 fuerça bas'taua./ pero de *aquel* poco *tiempo* Recogio la
 nueva memoria lo *que* la vejez no ha podido quitar . tinje
 15 es'ta buena dueña al cabo des'ta çibdad alla cerca las' tenerias
enla cuesta del rrio vna casa apartada medjo cayda
 poco *compues'ta* y menos' abas'tada . ella tinje seys' ofiçios'
 convjene a saber . labranderia . *perfumera* . maes'tra de
 afeytes' . y de haz'er virgos' . alcahueta . y vn poquillo hechi-
 20 zera . era el *primero* ofiçio cobertura delos' otro's'. so color
 del qual muchas' moças des'tas *serujentas'* entravan *ensu*
 casa alabrarse y alabrar camjsas' . gorgeras . y otras'
 muchas cosas . y njnguna vjnje aella. sin torrezno
 trigo . harina . jarro de vjno y *delas'* otras' pro'ujSIONES' *que*
 25 *podian* hurtar a sus' amas. y de avn otro's' hurtillos'
 de mas caljdad . alli se *encubrian* asaz era muy amiga
 de estudiantes' y dispenseros' y moços' de abades'. aestos'
 vendia *aquella* s'angre ynoçente *delas'* cuytadillas. la *qual*

[fol. 100r]

ligera mente aventurauan en esfuerço dela rres'tituçion
 que ella les pro'metia. subio su fecho amas. que por medio
 des'tas' moças comunjcava conlas' mas ençerradas fasta traer
 a execuçion su pro'posito . destas en tiempos ones'tos commo esta-
 5 çiones'. proçesiones' de noche . mjsas' del gallo. mjsas' del
 alua y otras debuçiones' muchas . encubjertas' . vj entrar
 ensu casa. tras ellas' . onbres' descalços'. contritos' . rreboçados'
 y desatacados . que entravan allj allorar sus' pecados'/
 que trafagos' traya si piensas'. hazias'e fis'ica de niños'.
 10 tomava estanbre de vnas casas'. dava ahilar en otras'.
 por achaque de entrar entodas. las vnas' madre aca .
 las' otras' madre aculla . cata la vjeja . ya vjene el ama.
 de todas muy conosçida. con todos' es'tos' afanes' . nunca
 paso dia sin mjsa nj bis'peras' . nj dexaua mones'terio .
 15 de frayles' nj de monjas' sin vesjtar. esto (^haz'y) por que allj
 haz'ya sus' aleluyas' . haz'ia ensu casa. perfumes'
 comunes' . falsaua es'toraques' menjuy . anjmes' . algalja .
 ambra . polujillos' . almjs'ques'. mos'quetes' . tenja vna camara
 llena de alambjques' de vidrio. de aranbre/ destaño .
 20 fechos' de mj(^)ll façiones' . hazia soljmanes' . afeyte coz'jdo .
 argentadas'. bugeladas. çerillas'. lanjillas'. vnturillas' .
 lus'tres' . lugentores . clarimentos'. albaljnos'. y otras' aguas
 de rros'tro. de rras'uras'. de gamones'. de cortezas' . des'pantalobos'.
 taraguntia . de[]fieles' . de agraz' . de mos'to. destiladas açucaradas.
 25 adelgazava los' cueros'. çumo de ljmones'. con turbjno. con(^) (^tu)
 tuetano de çieruo. & de garça . & otras' confaçiones'. sacava aguas'
 para oler de rrosas'. de azaar. de jaz'mjn(^) de trebol. de madreselua.
 y clauelljnas' mos'quetadas' . almjz'cladas'. poluorizadas' con vjno

bazia luyas. y en capultra. de sac. y entos. de castaña.
 de entos. de mappas. con sal. y con alumbre. y
 m. e. f. l. y otros de las cosas. ya los vuros. y
 m. e. r. e. f. r. e. m. e. r. e. y otros de los. de vuros. de esp.
 de canillo. de canillo de albuja. de carne. de anguilla
 de vullera. de gape. de alrap. van. de l. m. u. r. de g. a. m. v.
 de tereu. y otros m. u. n. t. o. g. a. p. o. y e. p. i. z. o. y a. p. a. p. o.
 de vuros. y otros de una p. a. p. a. d. i. l. l. a. de los vuros.
 de m. a. g. i. s. t. r. o. q. u. e. t. i. g. o. de su casa. de t. e. m. p. a. r. e. g. a. d. a. s.
 m. a. g. i. s. t. r. o. y p. m. e. z. u. r. o. 12 zollab. m. a. l. a. d. y. o. v. o.
 m. a. l. a. d. y. o. s. a. p. u. l. l. i. o. s. f. e. r. de g. m. z. y. de m. u. r. t. a. y.
 r. e. p. l. e. g. o. y l. a. n. g. e. l. l. a. m. u. r. o. v. i. s. t. a. m. p. r. o. b. y. g. a. m. e. y. l. a.
 f. l. o. r. s. a. l. u. m. e. f. i. g. u. r. a. l. a. i. p. i. a. d. e. o. f. e. r. t. i. n. t. a. l. i. o.
 r. e. y. o. s. o. f. a. n. a. z. e. r. e. p. r. o. p. o. u. r. a. d. e. q. u. e. d. e. e. s. t. a. y.
 de j. a. m. p. de v. i. d. e. r. a. s. b. r. a. m. y. d. e. p. i. t. a. s. d. e. l. i. m. u. r. o.
 de al. f. e. r. r. o. s. de y. e. n. o. t. a. s. de a. g. i. s. t. r. o. s. de n. e. g. u. l. l. a. d. e.
 d. e. t. a. z. a. m. e. r. o. s. de a. p. u. e. l. a. s. y. de p. l. u. c. i. a. p. a. p. a. r. a. y. m. p. e. l. l. o.
 d. e. l. e. o. m. o. q. u. e. t. e. m. p. a. d. e. u. n. a. p. r. o. d. u. c. t. i. o. n. e. s. q. u. e. d. e. l. l. o.
 r. e. y. o. s. o. f. a. n. a. z. e. r. e. t. e. m. p. a. d. e. l. o. s. h. a. p. a. r. o. s. y. p. r. o.
 r. e. y. o. s. o. f. a. n. a. z. e. r. e. v. i. s. t. a. m. p. r. o. b. y. g. a. m. e. y. l. a. d. e. l. l. o. v. i. n. a. r. e. p. u. b. l. i. c. a.
 d. e. l. l. a. t. e. m. p. a. d. e. u. n. a. r. e. p. u. b. l. i. c. a. d. e. l. l. o. v. i. n. a. r. e. p. u. b. l. i. c. a.
 v. i. n. a. r. e. p. u. b. l. i. c. a. d. e. l. l. o. s. d. e. p. r. e. l. l. i. g. o. s. p. e. l. l. o. s. d. e. g. a. m. e. y. l. a.
 h. a. d. e. s. y. v. i. s. t. a. m. p. r. o. b. y. g. a. m. e. y. l. a. d. e. f. e. r. p. l. a. s. m. a. y. p. l. a. s. m. a.
 p. a. n. g. u. i. n. o. r. e. l. l. a. d. e. l. l. a. m. a. y. q. u. e. p. r. o. d. u. c. t. i. o. n. e. s. f. i. g. u. r. a. l. a. s.
 m. a. g. i. s. t. r. o. s. q. u. e. q. u. e. d. e. l. l. o. s. r. e. e. l. l. o. s. d. e. f. r. a. n. c. i. s. y. q. u. e. p. r. o.
 v. i. s. t. a. m. p. r. o. b. y. g. a. m. e. y. l. a. d. e. l. l. o. s. d. e. l. l. a. t. e. m. p. a. d. e. u. n. a. r. e. p. u. b. l. i. c. a.
 l. o. r. y. u. d. e. r. a. v. i. n. a. r. e. g. e. n. e. r. o. s. y. p. l. i. s. t. a. m. p. r. o. b. y. g. a. m. e. y. l. a. d. e. l. l. o. s.
 q. u. e. l. o. r. y. u. d. e. r. a. m. a. g. i. s. t. r. o. s. h. u. e. f. a. n. a. s. y. e. s. t. a. d. a. s. q. u. e. p. r. o.
 m. e. i. d. e. n. a. r. e. l. l. o. s. y. q. u. e. v. i. n. a. r. e. p. u. b. l. i. c. a. p. r. o. d. u. c. t. i. o. n. e. s.

[fol. 100v]

- hazia lexias. para enrubjar. de sarmjentos . de carrasca.
 de çenteno. de marrubjos' con saljtre . con alunbre. y
 mjilifolium . y otras' diversas' cosas. ya los vntos' y
 mantecas *que* tenja es' has'tidio de dez'jr . de vacas. de oso.
 5 de cavallo. de camello. de culebra. de conejo. de angujlla
 de vallena. de garça de alcaravañ . de lauanco. de gamo.
 de texon. y gato montes' harda y erizo. aparejos'
 para vaños' .esto es' vna maravilla. delas' yeruas' .
 & rrayz'es' *que enel* techo de su casa tenja(n) colgadas' .
 10 mançanjlla. y rromeros'. arzollas'. maluavjs'cos'
 culantrijos' . coronjllas . flor de sauze y de mos'tajo /
 espliges' y laurel blanco. vis'torta rros'a y gamonjlla.
 flor saluaje. figerueta. pico doro. foja tinta. los'
 azeytes' *que* sacava para el rros'tro no es' cos'a de creer. de es'toraque.
 15 de jazmjn. de violetas' / benjuy. de pepitas'. de limon .
 de alfos'tigos'. de piñones'. de açufayfas'. de negujlla. de
 altarmuzes' de aruejas' . y de xerua paxarera . y vn poquillo
 de bals'amo *que* tenja en vna rredomjlla *que* guardava
 ella para aquel rras()'cuño *que* tenja para' las' nariz'es'. pero
 20 esto delos' (^p) virgos' vnos' curava de puntos' . otro's' haz'ja
 de[]lexia. tenja en vn tabladillo vna caxuela pintada
 vnas' agujas' delgadas de[]pellegero & filos' de[]s'eda ençe-
 rrados' & colgados' allj rrayz'es' de foja plas'ma. y fus'te
 sangujno. çebolla aluarrana y çepa cavallo . faz'ja cones'to
 25 maravillas' . *que quando aqui* vjno el enbaxador françes'. tres
 vezes' vendio por virgen vna criada *que* tenja. (^y) [^L.O.] asi
 la pudiera vender çiento. p. si santo dios'. rremedjava
 por caridad muchas huerfanas' y erradas *que* s'e enco-
 mendauan a ella(^s') . y en otro' apartado para rremedjar [...]



Ilustración al auto IV. Klaus & Theo Reichenberger
[Ver #359 en este número, pág. 114]



EL PENSAMIENTO MÁGICO EN *CELESTINA*, 'INSTRUMENTO DE LID O CONTIENDA'

Ana Vian Herrero
Universidad Complutense-Madrid

La magia ha sido una de las cuestiones disputadas preferentes en la crítica celestinesca. Si ya despertó la curiosidad de los comentaristas renacentistas, casi un siglo—el último—de crítica se ha detenido en analizar las fuentes de los conjuros, los ingredientes de la cueva de la vieja, la pertinencia o no de los encantamientos en el drama, las razones más plausibles para el cambio amoroso de Melibea, etc. A primera vista parece difícil decir algo nuevo al respecto. Antes al contrario, cualquier lector puede razonablemente rechazar como enfadoso un trabajo que pretenda volver sobre lo ya dicho varias veces: (y) le sobrarán motivos para ello.

La razón individual para volver a exhumar el tema reside, en primer lugar, en la evidencia de que la polémica sigue abierta. Dos trabajos recientes, de 1987 (A. Garrosa) y de 1989 (P. Cátedra) vuelven a mantener tesis encontradas tanto en las conclusiones como en el rigor de su formulación. No me parece inútil, pues, pasar revista a los problemas y, en el mejor de los casos, dejar planteados nuevos interrogantes; la crítica celestinesca tiene la buena fortuna de contar con un objeto de estudio en apariencia inagotable; inagotable por su ambigüedad deliberada, la de las obras maestras. Pero la misma crítica tiene también la mala ventura, o al menos el riesgo, de convertirse en metalenguaje—en algunos casos—, en «paper» o en simple «refrito» en otros. Como a nadie gustaría *a priori* incurrir en ese capítulo de riesgos, preferiría llamar a estas páginas, más modestamente, «estado de la cuestión», aunque por la magnitud de los problemas y matices que el pensamiento mágico suscita, sea algo más que eso en algunos momentos.

En segundo lugar, la prueba de que la magia en la *Celestina* rebasa, por su complejidad, las explicaciones que se han dado, es que muchas veces—salvo casos perdidos—en cada una de ellas, el lector parece

encontrar elementos convincentes junto a otros que no lo son; la cuestión es integrar esos ingredientes significativos del problema en un todo donde pudieran quedar ajustados. Ese «todo», para el historiador literario, sólo puede ser el viejo principio de la coherencia interna de la obra: un autor crea un mundo literario «autónomo», que se basta a sí mismo porque hace estéticamente armónicos los elementos que configuran su pintura. Dado además que hablamos de un problema específico, la magia, relacionado con la literatura pero no estudiado en profundidad por literatos, creo obligatorio para el filólogo manejar con cierta familiaridad estudios que no proceden de nuestro campo de investigación en sentido estricto, pero que iluminan de modo definitivo nuestro texto. A la cabeza de esos trabajos se encuentra la bibliografía copiosa de D. Julio Caro Baroja (*Las brujas y su mundo*) y otros estudios de historiadores y antropólogos. Habría que manejarlos con la modestia del neófito, y por tanto con la prudencia que sería de rigor. Esto último no creo que se haya prodigado—aunque exista—en la crítica específica sobre la magia en la *Tragicomedia*, y cabe preguntarse si no reside ahí, precisamente, otra razón más de nuestra incapacidad para armonizar ese «todo».

Lo que sigue dividiendo a los críticos no es si la magia «existe», lo que parece fuera de toda duda aunque sólo sea por su presencia ostensible en la obra, sino si debe considerarse un elemento sólo ornamental, o incluso de verosimilitud, o por el contrario, las artes negras de la vieja son útiles para enamorar a Melibea, es decir, hacen de la protagonista una víctima de la *philocaptio*, enfermedad amorosa (locura de amor) tipificada en la mayoría de los manuales de magia coetáneos, y condenada, bien por creer en la efectividad del mago que la provoca o por considerarla acto supersticioso. Representan a la primera posición (la escasa eficacia de los hechizos, o del mundo sobrenatural, para despertar el amor en Melibea) críticos como Menéndez Pelayo, Madariaga, Laza Palacios, Toro-Garland, Sánchez y, ahora, Garrosa. Por el contrario, ven valor funcional a la magia Rauhut, Caro Baroja, Maravall, Ruggerio, Finch, Rico y, sobre todo, Russell, quien llega a denominarlo «tema integral» y no ancilar de la *Celestina*. Se suma ahora a esta posición P. Cátedra, quien documenta ampliamente la práctica y la creencia de la *philocaptio* medieval y relaciona determinado uso de la magia con su

contexto de ideologías amorosas y con un ambiente universitario y científico concreto.¹

¹ Sin perjuicio de citar otros artículos en lugares diversos de este trabajo, reúno ahora los estudios más significativos: Julio Caro Baroja, «Arquetipos y modelos en relación con la historia de la brujería», en *Brujología. Ponencias y comunicaciones del Primer Congreso Español de Brujología (San Sebastián, 1972)* (Madrid: Seminarios y ediciones, 1975), 179-229; id., *Las brujas y su mundo*, 5ª ed. (Madrid: Alianza, 1979); id., «La magia en Castilla durante los siglos XVI y XVII», en *Algunos mitos españoles* (Madrid: Ediciones del Centro, 1974), 3ª ed., pp. 185-295; id., *Magia y brujería* (San Sebastián: Txertoa, 1987) [este trabajo incluye unas frases sin desperdicio sobre el bautizo del congreso antes citado como «Brujología», en pp. 9-10]; id., *De la superstición al ateísmo (Meditaciones antropológicas)* (Madrid: Taurus, 1974); id., vol. I de *Vidas mágicas e Inquisición* (Madrid: Taurus, 1967), 2 vols.; ed., *Teatro popular y magia* (Madrid: Revista de Occidente, 1974); ed. *El señor inquisidor y otras vidas por oficio* (Madrid: Alianza, 1968); Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media* (Salamanca: Universidad, 1989); P. S. Finch, *Magic and Witchcraft in the Celestina*, Tesis doctoral (Ann-Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1985); A. Garrosa Resina, *Magia y superstición en la literatura castellana medieval* (Valladolid: Universidad, 1987) («La Celestina» en pp. 549-74); M. Laza Palacios, *El laboratorio de Celestina* (Málaga: Antonio Gutiérrez, 1958); M^a Rosa Lida, *La originalidad artística de «La Celestina»* (Buenos Aires: Eudeba, 1970), 2ª ed.; J. A. Maravall, *El mundo social de «La Celestina»* (Madrid: Gredos, 1976), 3ª ed. rev.; M. Menéndez Pelayo, «La Celestina» en *Orígenes de la novela III* (Madrid: Bailly-Baillière, 1910), pp. xxxii, xlv y cxv; id., *Historia de los heterodoxos españoles I* (Madrid: BAC, 1987), 3ª ed. (libro III, cap. iv, 609-631 y libro V, cap. IV, 251-80); F. Rauhut, «Das Dämonische in der Celestina», *Festgabe zum 60 Geburtstag Karl Vosslers*, vol. I (Munich: Max Hüber Verlag, 1932), 117-48; F. Rico, «Brujería y literatura», en *Brujología...*, 97-117; M. Ruggerio, *The Evolution of the Go-Between in Spanish Literature through the XVIIth Century* (Berkeley-Los Angeles: Univ. of California Press, 1966); P. Russell, «La magia como tema integral de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina» y otros estudios del «Cid» al «Quijote»* (Barcelona: Ariel, 1978), 241-76; E. Sánchez, «Magic in *La Celestina*», *Hispanic Review* 46 (1978), 481-91; F. Toro-Garland, «Celestina, hechicera clásica y tradicional», *Cuadernos*

Como derivado de ese primer punto polémico se plantea un segundo: si Rojas cree en la magia como la mayoría de sus contemporáneos o a su modo, o si la introduce en la obra para burlarse de ella. Suscriben el primer punto de vista Maravall y Russell. P. Cátedra demuestra que las actitudes racionalistas en magia «no son índice de incredulidad o de ironía».² Otros suspenden el juicio. Por su parte, Laza, Madariaga, Bataillon y una larga lista que acaba en Garrosa representan la segunda opción.

Distribuiré estas páginas tratando por bloques significativos los problemas derivados de la presencia de la magia en el texto. A veces implicará recordar lo ya antes dicho; otras, matizarlo o ampliarlo.³

Hispano-americanos 60 (1964), 439-45. No me ha sido asequible la tesis de T. Vilardel Viñas, «Aspectos de la brujería en *La Celestina* de Fernando de Rojas» (Barcelona: Tesis Univ., 1962).

² P. Cátedra, *Amor y pedagogía*, 88, n183. Y más adelante: «Incluso quienes más escépticos en la materia se pudieran mostrar parecían deslindar con total claridad la viabilidad *natural* de un procedimiento como la *philocaptio* y su alcance herético» (90).

³ La bibliografía sobre magia y brujería en relación explícita o no con la literatura es extensísima, aparte de la ya citada y de la que se citará en cada momento. Destaco ahora una serie de obras que, según los casos, son de mayor o menor utilidad para el tema: J. Blázquez Miguel, *Hechicería y supersticiones en Castilla la Mancha* (Toledo: Junta Comunidades Castilla-La Mancha, 1985); F. Donovan, *Historia de la brujería* (Madrid: Alianza, 1978) (desde los cultos primitivos y el paganismo hasta nuestros días, con atención preferente a la Edad Media hasta el s. XVII); *Magie, sorcellerie, parapsychologie* (Bruselas: Editions de l'Université, 1983); F. J. Flores Arroyuelo, *El diablo en España* (Madrid: Alianza, 1985); A. González Echeverría, *Del estatuto científico de la antropología: teorías sobre la brujería* (Barcelona-Bellaterra: Univ. Autónoma, 1981); S. Hutin, *La hechicería* (Barcelona: Martínez Roca, 1981); H. Ch. Lea, *Materials Toward a History of Witchcraft* [1936], ed. A. C. Howland (Nueva York-Londres: Th. Yoseloff, 1957), 2ªed., 3 vols.; el vol. IV de *A History of the Inquisition of Spain* (Nueva York: MacMillan, 1907), y *The Inquisition of the Middle Ages* (Nueva York: Citadel Press, 1963); A. MacKay, «Courtly Love and Lust in Loja», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in*

1. Celestina y sus oficios.

La primera descripción de la vieja corresponde al primer autor, cuando Sempronio, en el acto I se la pinta a Calisto uniendo ya su doble condición de alcahueta y hechicera:

Días ha grandes que conozco en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en quantas maldades hay. Entiendo que passan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta cibdad. A las duras peñas promoverá a luxuria, si quiere (I, 103).⁴

J. Caro Baroja («La magia,» 206, 209, y *passim*) fue el primero no en recordar, sino en explicar el por qué de la unión desde antiguo entre hechicería, alcahuetería y a veces antigua prostitución, lo que haría innecesarias algunas polémicas de historiadores literarios.⁵ Celestina es

Memory of K. Whinnom, vol. homenaje del *Bulletin of Hispanic Studies* (1989), 83-94; R. E. L. Masters, *Eros and Evil: The Sexual Psychopathology of Witchcraft* (Nueva York: Julian Press, 1962); J. Michelet, *La bruja* (Barcelona: Mateu, 1970); J. B. Russell, *Witchcraft in the Middle Ages* (Ithaca-Londres: Cornell Univ. Press, 1984); *Witchcraft in Europe 1100-1700*, ed. A. C. Kors y E. Peters (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972).

⁴ Tanto R. Russell como M. Ruggiero y A. Garrosa (ver n1) transcriben los textos relevantes para el tema. Las citas de *Celestina* remiten a la ed. de D. Severin (Madrid: Cátedra, 1987), con nº de auto seguido de nº de página.

⁵ F. Toro-Garland cree en su art. cit. (n1) que Celestina es auténtica bruja y también hechicera. Ruggiero piensa que lo que hace de Celestina una medianera original frente a Trotaconventos es su brujería (*Evolution* 1, 12-15, 53 y 59). Es verdad que la descripción de la vieja de Juan Ruiz (*Libro de Buen Amor*, 697-700) no incluye hechicería expresa, pero Caro Baroja atestigua cómo se da por supuesta la unión de ambos oficios desde antiguo (v. *infra*, nota 6). Ruggiero cree que Celestina es bruja, y no hechicera, por conjurar a Plutón. En cambio, la distinción bruja-hechicera es ya renacentista y no la dicta un mayor o menor diabolismo, sino solo la privacidad o el colectivismo del rito diabólico, pese a que

hechicera urbana, no bruja, pues no se puede deducir que participe en cultos demoníacos colectivos, vuelos nocturnos, actos sabáticos, etc., más propios de la brujería campesina de áreas mediterráneas. Fray Antonio de Guevara, Antonio de Torquemada o Fray Martín de Castañega hacían ya una distinción muy semejante.⁶ Como «hija plebeya de la urbe (...), inteligente y malvada» (Caro Baroja, *Brujas*, 136-37), vive en un barrio mísero, cultiva principalmente los bajos fondos, pero puede ser requerida en palacios de nobles, embajadores y alta clerecía de la ciudad. Otros personajes de la obra, como Melibea en el acto IV, Sempronio en el XII y la propia Celestina en el VI, recordarán la hechicería de la tercera.

Pármeno, en un parlamento célebre del acto I enumera sus oficios:

Ella tenía seys officios, conviene a saber: labranderá, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera. Era el primero officio cobertura de los otros (...) Hazíase física de niños, tomaba estambre de unas casas; dávalo a hilar en otras, por achaque de entrar en todas.⁷ (I, 110-11)

Ruggerio (53, 59-61) lo discute a F. Pérez Navarro («El diablo en Occidente: en torno a la Celestina, a la Cañizares y a la madre del Buscón», *Indice XIII*, nº 126 [1959], 19). En este punto, las afirmaciones de Ruggerio sobre la novedad de Celestina son exactas sólo si se entiende como primer desarrollo literario amplio de la hechicera en castellano, como da a entender en otro lugar (16). Le sigue en este tema, como en otros, P. S. Finch, *Magic and Witchcraft*, 19.

⁶ Caro Baroja, *Brujas*, 112, 135 y ss; *Vidas*, 115-16; Laza Palacios, *El laboratorio*, reúne varios textos s.v. *hechicera*. Maravall (*El mundo social*, 149 ss) sigue en esto a Caro Baroja. Por su parte, ya Luis Vives en su *De subuentione pauperum* asocia tercería y brujería en cuatro ocasiones (ver M^a R. Lida, *La originalidad*, 221, nota).

⁷ Estos oficios no están lejos de los de la alcahueta hispanoárabe de *El collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba, como se ha señalado repetidas veces. Ver J. Martínez y J. Albarracín Navarro, «Farmacopea en *La Celestina* y en un ms. árabe de Ocaña», en *Actas*, ed. M. Criado de Val (Madrid: Hispam, 1977), 409-25; esp. 409.

Lucrecia también recalca la hechicería y otras habilidades de Celestina en el acto IV:

¡Jesú, señora, más conocida es esta vieja que la ruda!, no sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades y descasava mil casados (...) Señora, perfuma tocas, haze solimán, y otros treynta officios; conoce mucho en yervas, cura niños, y aun algunos la llaman la vieja lapidaria. (IV, 152)

La vieja también practica la nigromancia y recuerda ante Pármeno con deliberada nostalgia a su iniciadora y maestra, Claudina. Con ella transitaba las encrucijadas, recorría los cementerios por la noche y desvalijaba tumbas para obtener objetos, útiles y substancias de los cadáveres con los que fabricar luego sus pestíferas pociones. Sabemos que a Celestina sólo la empicotaron una vez (IV, 152); a Claudina la prendieron por lo menos cinco veces (VII, 198). Hay quien considera a Claudina como bruja (Garrosa, 565); no hay motivos para pensarlo; parece más bien hechicera y nigromántica, como Celestina, y también como ella «muger pobre» (I, 109). Dice Pármeno:

Digo que, ¿cómo tenía esa ventaja mi madre, pues las palabras que ella y tú diziades eran todas unas? (VII, 197)

Ello no obsta para que la tipificación del delito en ambos casos (hechicería—experta en *philocaptio*—y nigromancia) tuviera el mismo grado de herejía entre los canonistas (Catedra, *Amor y pedagogía*, 102). Practica también la magia adivinatoria, la lapidaria, hace imágenes de barro o plomo, pinta jeroglíficos, esteriliza casados o hace concebir a mujeres estériles (Russell, 254-55). Es lógico que estas actividades se reúnan: para que una hechicera fuera eficaz debía conocer plenamente las causas que hacían que una persona no quisiera a otra, porque ello requería hechizos diferentes. «La adivinación precede a la ejecución y en ella hay también que usar hechizos» (Caro Baroja, «La magia,» 254). Uno de los procedimientos más populares de adivinación en cuestiones amorosas era echar las habas, y de ellas no faltan en el cuchitril de Celestina.

Las citas de Pármeno y Lucrecia antes transcritas ponen de relieve algo sobre lo que varios investigadores insistieron: la hechicería y la magia se unen en estas sociedades a la medicina, la farmacia, el

curanderismo, la alquimia y a varias de las que luego se han llamado ciencias (química, biología, etc.).⁸ Maravall entendió las artes de Celestina como un saber intuitivo que pretende modificar el curso de las fuerzas naturales.⁹ Es bien conocido para los historiadores de la ciencia que el concepto de magia natural no era extracientífico, porque la actitud del mago frente a la naturaleza es el primer paso de donde procedió el espíritu científico. Las artes mágicas se estudiaron en las universidades y convivieron en ciertas partes de Europa con el nacimiento de las ciencias experimentales «objetivas», a las que a veces se adelantaron entre tanteos y vislumbres.¹⁰ En muchos sentidos, magia y hechicería son grandes ciencias en la última Edad Media y el primer Renacimiento. Ideas que hoy se consideran supersticiosas se asociaron entonces a técnicas científicas. Acabarán por separarse al fin, pero durante muchos siglos es muy difícil deslindarlas.¹¹ Muchas culturas han pensado tradicionalmente que la enfermedad era un castigo que enviaban los poderes

⁸ J. Caro Baroja, *De la superstición*, 168; F. Cardini, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval* (Barcelona: Península, 1982), pp. 49, 66; P. Russell, «La magia», 274, n35.

⁹ J. A. Maravall, *El mundo social*, 134-52. Le sigue E. Sánchez, «Magic in *La Celestina*», 487-89.

¹⁰ Menéndez Pelayo, *Heterodoxos*, V, iv, 262-63; Caro Baroja, *Brujas*, 182.; A. Pazzini, *Demonios, brujas y curanderos* (Barcelona: Luis de Caralt, 1961) e id., *Ciencia y brujería* (Barcelona: Anagrama, 1976).

¹¹ Mucho antes, en la Grecia antigua, se identifican magia y medicina. El hijo terrenal de Apolo, Esculapio, adquirió una reputación médica tan grande que fue convertido en dios. «Aplicamos aún el nombre de su hija Panacea a los remedios 'curalotodo'. Esta hija, junto con sus dos hermanos, Telesforo, dios de la convalecencia, e Higea, diosa de la salud pública, aparecen en las tablillas que los pacientes curados presentaban en los templos que fueron construidos por los oradores de Esculapio» (J. L. Munoa, «Botánica mágica», en *Brujología* 283-90, esp. 286). La separación de curanderismo y cirugía es particularmente lenta y no anterior al s. XVIII (M. F. Zumel, «Magos y curanderos en la historia de la cirugía», en *Brujología* 357-64). Aún en tiempos de Carlos II los reyes preferían curanderos y exorcistas acreditados antes que cirujanos (ibid., 359).

sobrenaturales, por lo cual el mago tenía un papel de intermediario entre esos poderes y las víctimas.¹²

En todo caso, en este período «ya se ha querido separar Medicina y Farmacia de otras actividades, pero aún existían individuos que sin ser médicos ni farmacéuticos actuaban como tales»,¹³ es decir, algunos curanderos singulares como Celestina. No hay que descartar que muchos de los efectos obtenidos sobre las gentes se produjeran, como ya decían algunos renacentistas, por ungüentos estupefacientes transmitidos de maestras a discípulas, pero en general tan importante debía de ser eso como el valor «numinoso» de los productos (Caro Baroja, *Brujas*, 57).

Esa alianza de disciplinas queda particularmente clara al analizar lo que Laza llamó el «laboratorio» y otros la «rebotica» de Celestina,¹⁴ sustancias contenidas sobre todo en el monólogo de Pármeno del acto I.

2. El «laboratorio» de Celestina.

El laboratorio de la hechicera contiene más de doscientos productos y remedios caseros de interpretación a veces difícil (algunos aún sin identificar pese a recurrir a la vieja farmacopea o a la antigua medicina). Hay menjurjes que coinciden con los de otros textos literarios antiguos como el *Corbacho*, el *Diálogo de amor y un viejo*, las *Coplas de comadres* de Reinosa, las *Trescientas* de Mena y otros; muchos también existen en libros misceláneos hispanoárabes, hispanohebreos y aljamiados de fines

¹² No me parece distinto de esto lo que afecta a la «enfermedad amorosa», verdadera dolencia según las doctrinas vigentes en tiempos de Rojas. Sobre ese horizonte quizás se entienda mejor por qué para los inquisidores la magia amorosa era la más eficaz de todas. Es, además, creencia brujeril que el amor es más fuerte que la muerte (F. Donovan, *Historia de la Brujería*, 19).

¹³ G. Folch Jou, P. García Domínguez y S. Muñoz Calvo, «La Celestina: ¿hechicera o boticaria?», en *Actas*, 163-67; cita en 163.

¹⁴ Laza Palacios, *El laboratorio*; G. Folch Jou *et al* (nota anterior).

del siglo XV,¹⁵ y sustancias similares inundan los tratados sobre magia y los procesos inquisitoriales de época ligeramente posterior.¹⁶ Es decir, la materia médica popular de Celestina recoge leyendas y recetas que circularon—y circulan según los folkloristas—entre curanderos, herbolarios y hechiceros de los pueblos mediterráneos sin distinción de razas ni credos, por tratarse de supersticiones universales que tienen en común un general anhelo de inmortalidad y que a menudo han vivido unidas a ritos lunares.¹⁷ El laboratorio de Celestina tiene además interés histórico añadido, porque aún da cuenta de productos orientales, como el *ánime* o el *atincar*, traídos a la Península por judíos y árabes; tras la expulsión de unos y otros se nos cierran ciertos mercados,¹⁸ pero aún existen como algo habitual en tiempos de Rojas, lo que no es sorprendente si se considera el intercambio de usos, modos, costumbres y léxico que durante más de ocho siglos se dio en suelo hispánico entre tres grupos étnicos, culturales y sociales diferentes. La hechicería tradicional se transmitía sobre todo por linaje matrilineal desde tiempos de Procopio, de lo que también es buen testimonio la literatura celestinesca, y por estos años se detecta de modo más intenso entre gitanas y moriscas. Siempre hay más mujeres que hombres (y éstos algo mejor considerados), y más viejas que jóvenes.¹⁹

Para documentar las sustancias celestinescas se ha recurrido al *Dioscórides* comentado por el Doctor Laguna; con buen criterio, pues es el tratado médico-botánico más importante del Renacimiento, y a la vez

¹⁵ Idea defendida por J. Martínez Ruiz y J. Albarracín Navarro, «Farmacopea», 409-25.

¹⁶ Caro Baroja, «La magia», 237 y 243. Quizás fueran recetas de tradición oral o procedentes de librillos que circularon por toda la Edad Media europea; id. *Brujas*, 136, 176; *Vidas*, 113.

¹⁷ Laza Palacios, *El laboratorio*, 11, 67 y s.v. *culantrillo*; J. L. Munoa, «*Botánica mágica*», 283 (ver notas).

¹⁸ Laza Palacios, s.v. *ánime* y *atincar*.

¹⁹ Caro Baroja, «La magia», 206, 248-49; *Brujas*, 47, 72; *Vidas*, 110, 189, 193-94; *De la superstición*, 160. Brujería es matriarcado también según F. Donovan, *Historia de la Brujería*, 19 (ver n3).

recoge la tradición oriental y occidental del texto antiguo vigente también durante los siglos medievales.²⁰

Las substancias de la casa de Celestina fueron estudiadas por Laza Palacios y Martí-Ibáñez, sobre todo el primero;²¹ los utensilios y el instrumental de su botica, que también hacen pensar en la farmacia

²⁰ Se sabe desde C. E. Dubler («Los nombres árabes de *Materia médica* en la obra del Dr. Laguna», *Al-Andalus* 16 [1951], 141-64), y J. Martínez Ruiz y J. Albarracín Navarro (art. cit., 410, n1) la importancia que tienen las traducciones medievales del griego al siríaco y luego al árabe, de la *Materia médica* de Dioscórides, lo que generó ampliaciones, comentarios y nuevos tratados entre los médicos de Al Andalus tanto árabes como hebreos. La Escuela de Traductores de Toledo, Alfonso X y otros traductores medievales recogen dicha tradición, que llega a Laguna.

²¹ Laza Palacios, *El laboratorio*, y F. Martí-Ibáñez, «The Medico-Pharmaceutical Art of *La Celestina*: A Study of a Fifteenth-Century Spanish Sorceress and 'Dealer in Love'», *International Record of Medicine and General Practice Clinics* 169 (1956), 233-49; P. S. Finch («Magic and Witchcraft», 101-104) repasa muy someramente algunos productos del laboratorio que constituirían la prueba de la brujería real de Celestina, siguiendo a Ruggiero. No he tenido acceso a los trabajos de J. Martín Aragón, «La medicina en *La Celestina*.» *Bol. de la Sociedad Española de Historia y de la Medicina* 2, no. 2 (1962), 1-5, y *Los saberes médicos en 'La Celestina'* (Puebla de Montalbán: s.e., 1974).

mudéjar, por G. Folch Jou y otros.²² En mi opinión todavía pueden matizarse algunas cuestiones al respecto.

En la lista que da Pármeno, aparecen por un lado substancias varias vegetales y animales que sirven para la fabricación de perfumes, drogas y estimulantes de desigual utilidad: unos son productos aromáticos de perfumería como el *agua rosada* y *de angelores*. Otros son cosméticos simples, como el *alcohol* para pintarse los ojos, la *salseruela* para arrebolarse las mujeres, los *jabones de chipre y napolitano*, que son de tocador, o el *pelador de pez*, la *trementina* y el *aceite de manzanilla*, que son depilatorios de la época. Hay también afeites para el rostro y o el cabello, como el *agraz*, la *argentada*, el *blanquete* y la *bujellada*, la *cerilla*, los *clarimientes* (o *clarimientes*), el *aceite de granillo*, los *lustres*, *lucentores* y *lucidores*, el *salitre* o el *mosto*. Entre los afeites para el rostro destacan aquellos como el *jazmín*, las *mudas* y el *zumado de fojas de rábanos* que sirven, entre otras cosas, para quitar las manchas de la piel de la cara, sean «barros»—particularmente frecuentes en las mujeres embarazadas—o pecas; otros productos de aplicación semejante son el *albayalde*, los *altramuces*, el *alumbre*, las *rassuras de gamones*, la *neguilla*, el *aceite de pepitas* (de calabaza), el *turvino* o el *zumado de limón*; también el *aceite de mirra*, que se usaba para quitar llagas y señales del rostro, lo que hace burlarse al doctor Laguna de cómo la alcahueta no

²² G. Folch Jou *et al*, p. 164 (ver nota). En lo sucesivo, cuando trato de las propiedades de cada substancia me sirvo de la obra de Laza Palacios, *sub voce*; en caso contrario mediará advertencia. Si además el lector quiere quedar estupefacto, puede hojear—si lo soporta—los secretos y sortilegios, diferenciados para hombres y para mujeres, que contiene un libro singular firmado por un tal «El autor» y con portada de fotonovela, *Amor mágico: secretos y recetas para hacerse amar*, nueva ed. ilustr. y aum. (Nueva York-Barcelona: Extasis Corp., 1973). Para comprobar lo poco que han cambiado las cosas en esta materia desde la *Clavícula de Salomón* o el *Secreto de la Gallina negra*, y aún antes, puede verse otro libro inaudito autopresentado como «manual práctico para el mago», F. G. Calvert, *El libro de los hechizos: cómo hacer y deshacer los conjuros* (Madrid: Edaf, 1985), o un libro algo más «útil», al menos por las anécdotas históricas que contiene, de F. Llaugue, *El fetichismo: amuletos, talismanes y filtros de amor* (Barcelona: Bruguera 1975).

sabía aplicarse remedios a sus propias cicatrices: «No topó Celestina con este azeyte, con cuanto fue lapidaria... »²³

Algunos potingues; pese a figurar entre los supuestos cosméticos, son más bien medicinales; así el *estoraque*, que es un bálsamo estimulante en catarros y afecciones de la piel, pero también antiespasmódico, facilitador del parto y útil en conjuros. Este último caso es el más frecuente: que un producto tenga uso en perfumería y cosmética pero no sean ésas sus únicas virtudes, sino que cuente con aplicaciones medicinales, farmacéuticas y hechicileras; así una lista larga pero necesaria: el *albayalde*, los *altramuces*, el *alumbre*, el *ánime*, la *carrasca*, la *cánfora*, el *espantalobos*, las *rassuras de gamones*, los *maurrubios*, la *millifolia*, la *mirra*, la *neguilla*; las *pepitas*, los *piñones*, el *sarmiento*, el *solimán*, el *turvino* o las *violetas*.

Entre los productos medicinales y de botica los hay de medicina general, pero sobresalen los de aplicación ginecológica, lo que no extraña en una alcahueta si se recuerda la frecuencia con la que este tipo de mujeres ejercieron el oficio de parteras y comadronas. Los autores del *Malleus maleficarum* aconsejaban la mayor desconfianza con respecto a las parteras, dado que podían ofrecer al demonio o matar al recién nacido; podían hacer que las mujeres no concibieran, crear impotencia en los hombres, unir o separar enamorados, provocar abortos o transformar a los hombres en animales.²⁴ Parteras y curanderas fueron frecuentes entre las quemadas en la hoguera (Caro Baroja, *Brujas*, 166). Se sabe también que el primer libro de enfermedades «femeninas», escrito por Paracelso, salió de los informes de hechiceras, que casi invariablemente tenían experiencia ginecológica: «Nunca en aquellos tiempos—comenta J. Michelet—habría admitido la mujer la asistencia de un médico, jamás se hubiera confiado a él para revelar sus secretos. Las hechiceras las

²³ En el *Dioscórides* comentado por el Doctor Laguna, en Laza Palacios, s.v. *mirra*.

²⁴ Caro Baroja, *Brujas*, 129, y C. Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media* (Madrid: Akal, 1986), 305-06.

asistían exclusivamente y fueron, para la mujer especialmente, los únicos médicos.»²⁵

Como productos de aplicación ginecológica, de más general a más específico, mencionaré los tónicos, elixires estimulantes y cordiales de amplio espectro, como el *almizcle*, el *azahar* (para esforzar la virtud vital de las recién paridas), los *axenxios* (con innumerables aplicaciones que no excluyen las evocaciones infernales en botánica oculta), el *agua de clavellinas*, el *espliego*, el *laurel blanco*, la *manzanilla*, la *mirra*, el *romero* (planta de nigromantes en botánica oculta), el *turvino*, que además de «adelgazar los cueros» también «alegra el corazón,» el *vino* o la *yedra*.

Otros preparados de la colección tienen fama de afrodisíacos: así algunas *conservas* y *hieles* de animales, y otros como los *alfócigos*, la *algalia*, el *ámbar*, el *atincar*, los *sateriones* y *sesos de asno*, las *cabezas de codornices* (usadas también como fertilizante femenino), las *cantáridas* o la *espina de culebra*—especialmente indicadas como poderosos filtros de amor—, los *estincos*, afrodisíaco que aumenta la potencia sexual, o los *piñones* que, tomados en cantidad emborrachan, aumentan el esperma y son afrodisíacos; el *unto de tejón*, cuyos testículos tenían enérgicas propiedades excitantes, los *huesos de corazón de ciervo*, indicados no sólo «para se querer bien,» sino también para bien parir, como antídoto de venenos y como amuleto.

Le siguen en importancia las sustancias emenagogas (es decir, provocadoras de la menstruación), como la *higueruela*, la *ruda*, los *altramuces* y *axenxios*, el *culantrillo*—que además provoca la expulsión de las «reliquias del parto,»—lo mismo que la *carne de culebra* y los *huesos de corazón de ciervo*; o las sustancias reguladoras de la menstruación, como la *millifolia* o los *maurrubios*, también empleados en partos difíciles.

Son esenciales los cicatrizantes y hemostáticos, como el *centeno*, el *cepacaballo*, quizás la *cebolla albarrana*, las *raíces de fuste sanguino*, las *alheñadas* y la *hojaplasma*, especialmente útiles para hacer virgos. Hay fertilizantes (como las *cabezas de codornices*) y esterilizantes (como los *granos de helecho* y la *cánfora*, que «restríe la simiente» y el flujo

²⁵ J. Michelet, *La bruja*, 114-15 (ver n3). Para las enfermedades principales de la Edad Media, *ibid*, 111-21.

blanco femenino); provocadores de la impotencia masculina (como la *madreselva*) o eliminadores de la misma (como la *espina de erizo*). También hay productos abortivos (la *mirra*, que «mata los gusanos y la criatura en el vientre», según Laguna), los *baños de mostaza*,²⁶ la *ruda* o el *poleo*, que ayuda a salir del útero a la criatura muerta. Otros, al contrario, aseguran el feto o facilitan y aceleran el parto (la *ceniza de erizo*, el *corazón de ciervo*, la *carne de culebra*, la *madreselva*, los *maurrubios* y, sobre todo, la *pedra del nido del águila*.²⁷ No faltan las pociones contra las enfermedades sexuales y las «llagas de las partes secretas» (como la *yerba paxarera*, la *esponja* o el *alumbre*) o «contra las durezas de telas y compañeros», como las *coronillas*, o «contra la hinchazón de compañeros», como la *médula de ciervo*, o antisifilíticos muy venenosos como el *solimán*.

Destacan por sus múltiples aplicaciones ginecológicas dos substancias que quiero mencionar: el *humo de plumas de perdiz*, útil entre otras cosas para el «mal de madre» como el que aqueja a Areúsa, junto con la *hiel de perdiz*, que acelera el parto, es afrodisíaca, provoca la leche de la recién parida y contiene firmes los pechos de las mujeres. Por su parte, la *tartarosa* (o *tortarosa*) y *gramonilla* debía de ser fármaco esencial en la botica celestinesca pues, además de soldar heridas y fracturas, ser un regulador menstrual y fertilizante femenino, tiene otras virtudes no menos importantes, a saber, cierra la vagina, con lo que—según Laguna—«se pueden mil veces vender por vírgenes las que desean más parecer que ser en efecto doncellas», y mantiene firmes los pechos

²⁶ Laza, siguiendo a Dioscórides, da la mostaza como tónico en las mujeres con «sufocación de la madre». Yo creo que se trata de un abortivo tradicional que llega a la era contemporánea; una muestra, en la ficción, puede verse ahora en la película de C. Chabrol, *Asunto de mujeres* (1989).

²⁷ En los *Diálogos de la montería* (en *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI*, ed. F. R. Uhagón [Madrid: SBE, 1890], 393) se lee: «Mon.; (...) También debe ser cierto lo que dicen de la piedra que hallan en su nido que está de dentro preñada y vale para las enfermedades de la madre....»

femeninos: «las vuelve como manzanicas de San Juan»—dice el mismo Laguna.²⁸

En cuanto a las pociones hechiceriles y mágicas más específicas hay primero que recordar la incierta frontera existente entre lo hechiceril, lo medicinal y lo venenoso. Algunos de los brebajes celestinescos, dependiendo de las proporciones, pueden—como el *azogue*—llegar a ser mortales. De algunos ya se ha hablado. En todo caso, muchos se consideran sustancias medicinales en la época, pero se creen especialmente útiles usados como filtros en conjuros para provocar amores o evitarlos, conjuros que requieren previamente el cerco mágico—como el de Celestina en el acto III—, es decir, un círculo hecho con carbón, con cabellos o con la mano, para crear el espacio mágico al que acuden las potencias infernales, forma de invocación más frecuente entre hechiceras castellanas que en otras áreas peninsulares.

Ingredientes básicos de magia erótica son los filtros amorosos y las «nóminas». Para los filtros usa Celestina, como otras hechiceras mediterráneas, el *agua de mayo*, el *zumo de estoraque*, el perfume de *axenxios*, el *azeite serpentino*²⁹ (presumiblemente extraído de la sangre de serpientes o víboras venenosas, de cuyas virtudes medicinales, usado al exterior, no se dudaba); las *cantáridas*, un afrodisíaco peligroso, o los *granos de helecho*, que componen los filtros amorosos desde antiguo en muchas culturas, sobre todo los recogidos en junio y julio, y especialmente en la noche de San Juan;³⁰ la *guija marina* y el *haba morisca*, afrodisíacos usados en sortilegios y conjuros, y en magia adivinatoria, con diversas aplicaciones medicinales y estimados por la botánica oculta; las *hieles de perdiz y gallo*, *huesos de corazón de ciervo*,

²⁸ Laza Palacios, *El laboratorio, s.v. tartarosa e gramonilla flor salvaje*.

²⁹ «El aceite era una sustancia muy necesaria para ensalmar», Caro Baroja, «La magia», 221.

³⁰ Para la práctica vigente de coger helecho la noche de San Juan, Caro Baroja, *La estación de amor (fiestas populares de mayo a San Juan)* (Madrid: Taurus, 1979), 202-11.

lengua de víbora y mantillo de niño,³¹ el *unto de oso*, cuyo cerebro tiene en España, ya según Plinio, usos hechiceriles y médicos; el *pulmón de linceo*, ingrediente hechiceril de propiedades aún oscuras; la *tela de caballo*, uno de los tejidos del potro recién nacido que sirve como filtro amoroso ya entre las magas de Tesalia.

La *tintura de azafrán* se usaba más para las «nóminas» o signos mágicos, a saber, papeles o pergaminos donde se escribían nombres, fórmulas y oraciones sin sentido. El azafrán, según Laguna, «aplicado en la palma de la mano súbito penetra el corazón,³² y en cantidad mata. El *bermellón*, de color rojo, también intervenía en las nóminas y era sustancia peligrosa pero curativa si se aplicaba en perfume o en ungüento (entre otras enfermedades sanaba el «mal francés»). Estas tinturas de manos sobreviven hoy en las ceremonias de las bodas marroquíes, y se aplican a la novia.³³

Un mago conoce las simpatías ocultas. Un capítulo importante entre los ingredientes de los filtros amorosos lo representan las sustancias que actúan para imitar el fin deseado o para producir afinidades por semejanza o contacto, es decir, por magia simpática,³⁴ por ejemplo los

³¹ Se trata, según D. Devoto («Un ingrediente de Celestina», *Filología* 8 [1962], 97-104) de la cofia fetal, *amnios*, sustancia que cubre la cabeza de algunos recién nacidos; según distintas supersticiones de variadas culturas es un amuleto de poderes extraordinarios y porta la felicidad.

³² Dioscórides comentado, (en Laza Palacios, s.v. *azafrán*).

³³ J. Martínez Ruiz y J. Albarracín Navarro, «Farmacopea», 419.

³⁴ Frazer distingue la *ley de semejanza* (todo lo semejante, o que un efecto es igual a su causa) y la *ley del contagio o del contacto* (las cosas que alguna vez estuvieron en contacto continúan obrando una sobre otra; es la magia homeopática o imitativa). El término más general de *magia simpática* puede englobarlas (Caro Baroja, «La magia», 194): «...las ideas complicadas acerca de la relación de unas sustancias con otras y de la simpatía de los humores humanos con éstas hizo que los ingredientes empleados por las hechiceras fueran variadísimos y a la vez raros» (ibíd, 237) y *Brujas*, 48. P. S. Finch, siguiendo en una parte a A. Deyermond («Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*»,

dientes, la soga o los zapatos del ahorcado: se cree que la vida o alguna cualidad fisiológica del muerto pasa al vivo a través de algún objeto suyo.³⁵ Esta es una buena razón para que Celestina se dedique a «desterrar muertos», es decir, sea nigromántica. Otras substancias asociadas a la magia simpática son las *barbas* y la *sangre de macho cabrío*, el animal más lujurioso e incontinente según Plinio; presumiblemente los *ojos de loba*, pues los lobos tienen fama de tener buena vista, y muchas otras de las ya mencionadas. También, claro, la magia simpática afecta a los vivos:

Venían a ella muchos hombres y mujeres, y a unos demandava el pan do mordían, a otros, de su ropa; a otros, de sus cabellos... (I, 112-13)

Celestina se ejercitaba asimismo en otras actividades que forman parte de la «brujería ancestral y trágica».³⁶ Dice Pármeno:

...a otros dava unos coraçones de cera, llenos de agujas quebradas, y a otros cosas en barro y en plomo fechas, muy espantables a ver. Pintava figuras, dezía palabras en tierra... (I, 113)

Celestinesca 1, i [1977], 6-12) defiende que la magia no afecta sólo a Melibea, sino a Calisto, Celestina e indirectamente a otros personajes, a través del cordón de Melibea (ley del contacto) (*Magic and Witchcraft*, 146). V. también de A. Deyermond, «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript», *Celestinesca* 2, i (1978), 25-30 y M. da Costa Fontes, «Celestina's *Hilado* and Related Symbols», *Celestinesca* 8, i (1984), 3-13, y "Celestina's *Hilado* and Related Symbols: A Supplement», *Celestinesca* 9, i (1985), 33-38 (apoya el simbolismo sexual de algunos términos con usos similares del folklore y la literatura).

³⁵ «Son reliquias del pensamiento totalitario primitivo, inspirador de la magia y de ninguna manera muerto» (Laza Palacios, *El laboratorio*, s.v. *dientes de ahorcado*).

³⁶ Laza Palacios, s.v. *corazones de cera*, M. E. Barrick («Celestina's Black Mass», *Celestinesca* I, i [1977] 1, 11-14) insiste en la participación de Celestina en actos sabáticos por la referencia a la barba y sangre de macho cabrío.

Estas fórmulas sirven para hacer lo que se quiere a otro en su imagen o en algo de su persona: lo conocido como *vudú* (y todavía practicado con delectación en oficinas ministeriales y de compañías de seguros...), en barro, cera, plomo y, modernamente, sobre otros materiales. La *espiná de erizo* se usaba también para clavar en los corazones de cera.

Siempre dentro de las substancias hechiceriles con aplicación medicinal y/o ginecológica, la botica celestinesca contiene pociones asociadas a los maleficios y a la locura (como la *yedra*); otras usadas como venenos (la *lengua de víbora*, la *sangre de macho cabrío*, a veces el *solimán*) o como antidotos (la *cánfora*, el *hueso de corazón de ciervo*, el *laurel blanco*). Hay los preservadores de hechicerías y aliviadores de endemoniados, como la misma *cebolla albarrana*, la *ruda*, la *taraguntia* o el *pie de tejón* que libra del mal de ojo desde griegos y romanos hasta el siglo XX (Caro Baroja, «La magia», 263). El *lapislázuli* se usó en medicina hasta principios de nuestro siglo, pero tiene también tradición como amuleto. Naturalmente muchas de estas *confaciones* podían, según las proporciones, usarse como veneno o como su antidoto, incluso como anestésicos.³⁷

A la vista de lo contenido en este laboratorio, no creo que pueda sustentarse por completo la vieja idea de Martí-Ibáñez, a saber, que el poder de Celestina no nace de la fe en sus drogas y encantamientos, sino de su propia confianza y de la que inspira en sus pacientes, de su poder de sugestión, dadas sus habilidades teatrales, comunes a curanderos y charlatanes y particularmente desarrolladas en la gran psicóloga Celestina. Sin negarle al personaje, por supuesto, esas cualidades, sus hierbas y pociones dan, como el mismo Martí-Ibáñez declara, una idea cabal del estado de la fisioterapia del momento, en la que actuaría, claro es, la sugestión—como hoy las modernas medicina y farmacia cuentan con el *efecto placebo* para experimentar la eficacia de un medicamento—pero que no era sólo sugestión, sino también saber científico-médico real.

³⁷ En griego *pharmakon* designa indistintamente remedio y veneno (J. L. Munoa, «Botánica mágica», 287). Para el uso de venenos como curativos o como anestésicos, J. Michelet, *La bruja*, 116-117.

«La botica de Celestina era (...) una botica seria, y hasta cierto punto bien surtida», dice Fuentes de Aynat.³⁸

Debe igualmente reconsiderarse la afirmación de Russell («La magia», 256):

Y en la larguísima descripción de su 'laboratorio', ocupa mucho más lugar lo que fabrica o utiliza para sus oficios de *perfumera*, *maestra de hacer afeites* y *maestra de hacer virgos*, que las noticias de sus actividades hechiceriles propiamente dichas.

Los brebajes y substancias de Celestina son en su mayoría de uso plural según la vieja farmacopea y la antigua botánica. De esos productos puede deducirse que además de la hechicería, realiza la vieja una ocupación definida que encierra, entre otras, una vertiente físico-química, medicinal y farmacéutica. Las potencias sobrenaturales en ella (y esto parece sobreentendido en las palabras de Russell), las infernales sobre todo, de cuya existencia no se duda en el momento, sirven más bien como catalizador de un deseo de conocer y transformar la naturaleza, las situaciones adversas en propicias o, en algunos casos, de un proceso de curación. Los oficios de Celestina estaban entonces menos separados que hoy. Es hechicera, sí, pero también posee conocimientos de tipo empírico que le permiten ejercer de envenenadora y perfumista, dos actividades muy unidas hasta mucho después del Renacimiento. Es

³⁸ J. M. Fuentes de Aynat, «La botica de la *Celestina*», *Medicamenta: Edición para el Farmacéutico* III, 44 (1951), 267-68, en 268. Cree, aunque es cuestión discutida, que tiene conocimientos de alquimia y una buena cultura médica para una boticaria antigua; conoce la destilación y muchos de sus productos se encuentran en boticas muy posteriores.

cosmetóloga y boticaria,³⁹ curandera, «física» (es decir, médica de niños), partera y conocedora profunda de la psicología humana.⁴⁰

3. El conjuro a Plutón

El texto más concentrado y espectacular en materia mágica es el conjuro del acto III, procedimiento por el cual Celestina quiere hechizar el hilado que provocará la *philocaptio* de Melibea (Russell, «La magia», 249-50). Unos han visto en él resonancias clásicas y librescas.⁴¹ Otros, sin negarlas, prefieren resaltar la «historicidad» del mismo, que coincide en detalles con otros cientos de ellos registrados en los procesos inquisitoriales inmediatamente posteriores,⁴² como coinciden las substancias demoníacas que sirven para envenenar el hilado, y las palabras relativamente lejanas y evocadoras de la oficiante, que adquieren un valor mágico mayor cuanto más herméticas y dramáticas se presentan: en esta línea estaría el dirigirse a Plutón, y no a Satanás, y hacerlo con fórmulas conminatorias, que denotan la no renuncia de Celestina a su libre albedrío.⁴³ A pesar de ello, lo habitual es que cuando un ser humano establece un pacto con el demonio, los términos del acuerdo son

³⁹ Según G. Folch Jou *et al.*, «Celestina ¿Hechicera?», 165, «los boticarios estuvieron unidos a los cereros hasta el siglo XVI». En el laboratorio de Celestina no faltan objetos de cerería; no creen estos autores que la vieja sea alquimista (165-66).

⁴⁰ «...una mujer que además de conocer profundamente la psicología humana tenía conocimientos suficientes acerca de la preparación de medicamentos y era versada en el arte de curar» (ibid, 163).

⁴¹ Entre otros, M^a R. Lida, *La originalidad*, 224; E. Sánchez, «Magic in *La Celestina*», 485; F. Toro-Garland, «Hechicera», 444-45; A. Garrosa, *Magia y superstición*, 571.

⁴² Russell, «La magia», 259-261; Caro Baroja, *Brujas*, 50; S. Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)* (Madrid, 1942), 40-41, 46-52.

⁴³ En un proceso de Francia de principios del siglo XVI aparece Júpiter mezclado en el negocio. «Las actas de los procesos abundan en esta clase de alardes de erudición sospechosa» (Caro Baroja, *Brujas*, 152).

que el diablo favorece al mago en vida, y el mago entrega a cambio su alma. No debe olvidarse que la simple invocación es culto de latría al Maligno, algo intolerable para la Suprema, al margen de que fuera cuestión controvertida entre inquisidores y teóricos el calibrar si la invocación era o no suficiente; como también se discutió el deslinde, no siempre fácil, entre magia y superstición, herética la primera y debilidad mental la segunda.

No han faltado críticos que ven incompatible el tono «literario y arcaico» del conjuro con «obra tan crítica y realista»,⁴⁴ lo que abordaremos al tratar del supuesto realismo del texto. Otros, pese a considerar que la magia sería eliminable sin alterar la estructura de la obra, ven en el conjuro una forma de lucimiento de Rojas que le permite dar barniz clásico a una figura popular y no apartarse al tiempo de la «realidad imaginativa» de su momento histórico: «Celestina tenía que ser *bruja y hechicera* para constituir un *real* personaje literario para sus contemporáneos (Toro-Garland, «Hichicera», 443-44). Lo que al menos sí ha resuelto Russell es la «recepción» del conjuro por los lectores. La forma en que Rojas soslaya precisiones sobre los ritos demuestra, entre otras cosas, cómo el autor suponía el conocimiento de esas prácticas mágicas en los destinatarios (Russell, «La magia», 260-61). Casi nadie discute al menos la evidencia de que el conjuro sirve para la caracterización de Celestina, que cree a pies juntillas en su eficacia; el esfuerzo de Rojas por crear una «bruja verosímil» impediría ver las brujerías del texto como simple ornamento.⁴⁵

Por su parte, Américo Castro resaltó tanto la función estructural del conjuro como su condición de parodia de plegaria cristiana,⁴⁶ elemento constitutivo de la mayoría de los conjuros según Laza Palacios y Caro

⁴⁴ Los primeros en afirmarlo fueron Menéndez Pelayo (*Heterodoxos* III, iv, 650-51) y R. Maeztu (*Don Quijote, Don Juan y La Celestina* (1938) [Madrid: Austral, 1972] 11^a ed., p. 124). Después lo repiten muchos estudiosos.

⁴⁵ Para razonamientos útiles, Ruggerio, *Evolution*, 2, 46, 54; sobre la verosimilitud de la bruja, Finch, «Magic and Witchcraft», 135-43 y 207.

⁴⁶ A. Castro, «*La Celestina*» como contienda literaria (Madrid: Rev. de Occidente, 1965), 74, 118-19, 144.

Baroja. Este último insiste en la importancia de la dramatización,⁴⁷ lo que tampoco puede negarse a este soberbio conjuro celestinesco.⁴⁸

La polémica principal vuelve a establecerse entre quienes creen que Melibea se rinde porque ya estaba enamorada gracias a la sagacidad nada sobrenatural de la vieja (Madariaga, Lida, Toro-Garland, Sánchez, Garrosa) o aquellos que opinan que el Demonio interviene en la acción una vez envuelto en el hilado (Rauhut, Caro Baroja, Maravall, Russell, Ruggerio, Cátedra). Dentro de estos últimos se matiza entre los que creen que el Diablo actúa por orden de Celestina y a cambio le vende su alma, o los que piensan que el Maligno actúa por propia voluntad de sembrar el mal, y que se burla también de Celestina, quien no lo venera suficientemente y es la primera engañada. Rauhut, por su parte, diaboliza casi por completo a la vieja hasta ver en ella la estatura mixta del individuo y del mito. Las escenas de brujería serían esenciales porque los poderes demoníacos actúan directamente en la historia amorosa. Sólo el elemento cómico atenuaría el diabolismo al otorgar a Celestina cierto aspecto grotesco. Esta discusión no es bizantina ni artificial, pues reproduce exactamente la polémica que de modo cíclico se ha dado entre filósofos, teólogos y pensadores desde la antigüedad grecolatina hasta el presente. En mi opinión, la postura de Caro y Russell explica sin incurrir en anacronismo no sólo por qué el conjuro y el comportamiento de Celestina no son heréticos según los teólogos, sino también por qué el texto entero pudo librarse hasta muy tarde de los rigores de la Suprema. La primera posición, en cambio, implica considerar que Rojas se burla de sus personajes y disminuye su estatura trágica, es escéptico ante la magia—lo que es mucho suponer dado el escamoteo del punto de vista en la obra—y la emplea sólo como elemento ornamental. Un autor que no ve la magia integrada en el drama no le da tanta importancia ni la acentúa a través de las adiciones de la

⁴⁷ Caro Baroja, *Brujas*, 49. Desarrolla la idea Finch en «Magic and Witchcraft», 211 y ss de conclusiones y, aplicado sobre todo a la *Tragedia Policiana* en «Religion as Magic in the *Tragedia Policiana*», *Celestinesca* 3, ii (1979), 19-24.

⁴⁸ Finch («Magic and Witchcraft», 150-57, 163-67) ve el conjuro como un ejemplo en sí mismo de *admiratio*, no sólo de dramatismo.

Tragicomedia, que—sigo pensando con Gilman⁴⁹—son de él, pese a haberse vuelto a cuestionar recientemente el conjunto de los problemas de autoría.⁵⁰ Podría quizás diferenciarse, como hizo Russell, la intención del autor del acto I y la del propio Rojas.⁵¹ Pero al margen de esa distinción de matiz, difícilmente podrá resolverse la cuestión en un texto voluntaria y particularmente huérfano de alusiones que delaten intención. Este es quizás el único acto de fe convencional—literario—que los autores pidieron a sus lectores. El que los destinatarios admitan, en cambio, la eficacia de los hechizos por principio parece un problema secundario. Rojas pudo muy bien dejar su texto abierto a interpretaciones de distinto signo, como las que dio su momento y las que siguen dando lectores sucesivos: ¿dejarán de dividirse alguna vez las gentes entre quienes creen en la eficacia de la magia y quienes ven sus efectos como producto psicossomático de mentes débiles? Conviene no olvidar que el bachiller estaba convencido, y lo defendió a su modo, de la polisemia de su obra, capaz de suscitar los juicios más dispares entre sus contemporáneos.⁵² Habría que dejar de discutir si Rojas creyó o no en la magia cuando lo que se analiza es una obra literaria en la que todavía no hay acuerdo sobre la función que la magia cumple. Rojas no introdujo las artes negras para emitir su personal juicio sobre la materia, sino como

⁴⁹ S. Gilman, «*La Celestina*,» *arte y estructura*. (Madrid: Taurus, 1982), sobre todo 86-95 y 325-35.

⁵⁰ M. Marciales, *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea. Introducción y edición crítica* (Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 1985); E. de Miguel, «Fernando de Rojas y el primer auto de *La Celestina*,» ponencia leída el 11 de mayo de 1988 en la *IX Academia Literaria Renacentista* de Salamanca (en prensa).

⁵¹ Russell («La magia», 258) cree que el «todo era burla y mentira» de Pármeno puede interpretarse—y así lo habría hecho Rojas—como acto de burla del Demonio que engaña a todas sus víctimas, una de ellas Celestina, muerta sin confesión en el acto XII.

⁵² Dice en el «Prólogo»: «Y pues es antigua querella y visitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad» (80).

ingrediente artístico.⁵³ P. S. Finch («Magic and Witchcraft») sostiene algo cierto que periódicamente se olvida: «The magic gives the work a whole new dimension, a whole new aspect. It adds a new plane of reality or irreality—the world of the supernatural—bringing with it mysteries which affect the plot, characterization, and style» (210; v. t. caps. III y IV). A ello hay que añadir que Rojas usa la magia con su maestría habitual, como una fuente más de ambigüedades.

En todo caso no cabe duda de que la «integración del tema de la magia en la trama de la *Tragicomedia* ocurre en los actos posteriores [al I] debidos a la pluma de Fernando de Rojas...» (Russell, «La magia», 256), y que incluso ya consumada la *philocaptio* de Melibea, Rojas no abandona la magia. Podrá, si se quiere, seguirse discutiendo la funcionalidad de la hechicería, pero no esta última cuestión. Ni hay por qué olvidar el influjo de otras fuerzas, que no son la magia, y que también contribuyen al encuentro de los enamorados: la Fortuna, por ejemplo (Ruggerio, *Evolution*, 63).

4. El pensamiento mágico en la conciencia de los personajes.

La eficacia de los hechizos celestinescos, dudosa para algunos críticos literarios, no lo es para varios personajes de la obra, que están convencidos de la pericia de la alcahueta. Calisto, en su desesperación, recurre a la vieja informado ya por Sempronio de su profesionalidad hechiceril. Lucrecia, que es la persona que más cerca vive de Melibea, cree que su ama está hechizada, y lo expresa en dos apartes de los actos IX y X, es decir, cuando es sincera:

Haze la vieja falsa sus hechizos y vase; después házese de nuevas. (IX, 237)

El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste; cativádola ha esta hechizera. (X, 242)

Pármemo, que conoce a Celestina desde antes y más a fondo que otros personajes, también cree en su eficacia:

⁵³ Tiene razón en la queja E. Sánchez, «Magic in *La Celestina*», 487.

Lo que la vieja traydora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y hecho, dize que los santos de Dios se lo han concedido y impetrado. (XII, 263)⁵⁴

Otro tanto muestra Sempronio en el acto XII mientras apuñala a la alcahueta, y antes, en el acto V, se santigua, con gesto supersticioso de apelar a Dios para evitar la influencia del diablo, cuando la ve acercarse (Ruggerio, *Evolution*, 49). Areusa contribuye con algunas alusiones al diablo y su relación con Celestina en el acto VI.

Celestina misma se muestra segura de sí en los actos III a V gracias a sus creencias mágicas: pronuncia su conjuro sola (sin mentir), conminando enérgicamente al demonio (Russell, «La magia», 262-63); se regocija de sus primeros éxitos en apartes frente a Melibea (acto IV), y sólo experimenta una crisis de ansiedad, que humaniza su carácter, porque no es posible ni aconsejable confiar plenamente en el demonio, que juega con sus intermediarios y burla sus pactos. Cuando ha coronado su empresa, va por la calle sola y feliz hablando con el diablo (acto V).

Incluso personajes que no conocen a Celestina, como Pleberio, confían en las virtudes curativas de las ciencias ocultas—es decir, están sometidos al pensamiento mágico—, cuando pretendiendo evitar el suicidio de su hija, dice *in extremis*:

Si tú me cuentas tu mal, luego será remediado, que ni faltarán medicinas ni médicos ni sirvientes para buscar tu salud, agora consista en yervas o en piedras o en palabras o esté secreta en cuerpos de animales.⁵⁵ (XX, 330)

⁵⁴ Muchos críticos han considerado que el «todo era burla y mentira» de Pármemo era síntoma de incredulidad en la hechicería de Celestina. Como quedó antes dicho (ver n51, arriba) caben otras formas de interpretar la afirmación menos contradictorias con estas mismas palabras del criado en el auto XII.

⁵⁵ Russell, n36, a quien sigue Garrosa sin referencia bibliográfica. El subrayado es mío.

Sólo medio siglo después, el autor del *Viaje de Turquía*, un gran humanista y un gran científico, más escéptico que Pleberio, opinaba de modo muy distinto sobre las virtudes de las piedras preciosas.⁵⁶

Melibea, ya víctima de la *philocaptio*, «desconoce la verdadera causa del repentino cambio psicológico que ha experimentado, y no lo sabrá jamás» (Russell, 263-64), pero siente su amor como algo anormal y devorador; lo llama «mi terrible pasión» o emplea frases como «que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo» (X); no lo identifica con un amor sosegado, ni siquiera con la «llaga dulce» que le encareciera Celestina poco antes. Es una pasión sexual destructiva, avasalladora y desesperada, porque «quien se entromete en esta ciencia perversa siempre ha de terminar mal» (Russell, 265). Rojas no quiere que el lector olvide, de principio a fin, que el origen de esta pasión fiera es—según los personajes—«sobrenatural».

Maravall ya estudió cómo el amor en *Celestina* no sigue aquel pregonado «orden natural» donde cada ser busca su plenitud, su reposo, en el puesto que la naturaleza le tiene asignado.⁵⁷ Esa era la doctrina más o menos escolástica sobre el amor. Aparece en cambio ese amor extático que arranca del Pseudo-Dionisio y tiene fortuna en la Baja Edad Media: el amor lanza al sujeto fuera de sí mismo para desordenarlo y enajenarlo; es un sentimiento extremadamente libre (porque no tiene más razón que él mismo) y extremadamente violento (porque negando el orden natural impulsa al sujeto a la negación de sí mismo). El amor es enfermedad, dolencia, pasión que hace enfermar el ánimo. El amor de Calisto es un «ansia impotente de un joven adinerado, encendido de sensualidad»,⁵⁸ opuesto al amor del caballero sin par Amadis, que lo tiene como un rasgo de su profesión, como un deber caballeresco. Tanto para Calisto como para Melibea, más allá o además de su posible silueta paródica de amantes cortesanos, el amor es sufrimiento, alienación y liberación a la vez, pasión individual, goce y sensualidad tan exaltados que se prefiere—en el caso de Melibea—la muerte a su renuncia. Este

⁵⁶ Lo recuerda, incorporando el fragmento del *Viaje de Turquía*, M. Cardenal Iracheta, «Magia y literatura», *Indice V*, 51 (1950), 1.

⁵⁷ Maravall, *El mundo social*, 153-84, en especial 156-57.

⁵⁸ Castro, «*La Celestina*» como contienda literaria, 160.

amor que enloquece y se sitúa fuera de cualquier orden no tiene más salida que la muerte, y era el que, según muchos teólogos, conseguían inocular los magos y hechiceros. Y según algunos personajes del texto también.

La discusión podía llegar, entre los tratadistas, a ser muy erudita. Por ejemplo, Martín del Río en sus *Disquisitionum magicarum libri sex* (Maguncia, 1612), «largamente discute si el maleficio amoroso puede forzar la voluntad o sólo el apetito,⁵⁹ lo que visto sin anacronismos, podría dar mucho que pensar a no pocos críticos celestinescos que se han preguntado sobre el cambio más o menos brusco de Melibea. En 1435, Juan Nider, autor del *Formicarius*, distinguía cinco modos de *philocaptio* y no dudaba de que la dolencia turbaba la imaginación y la valoración de las víctimas. El Tostado creía firmemente en la magia como agente de los cambios de ánimo y como elemento modificador de la fantasía.⁶⁰

Para la acción da lo mismo que Celestina embruje o que crea hacerlo, y que Melibea esté hechizada o que presienta difusamente estarlo. Desde luego, los personajes que viven más cerca de la heroína lo creen de corazón. Por tanto, actúen o no las fuerzas sobrenaturales en la realidad, lo cierto es que sí lo hacen en el texto literario, porque así lo creen los personajes.

La pregunta que algunos críticos se formularon—a saber, si algunos personajes creen en la hechicería, cómo no se preocupan por estar cercanos a ese peligro, castigado por las leyes con penas severísimas—es sólo una contradicción aparente: la hechicería producía—y produce—un sentimiento de temor íntimamente unido a otro de burla, mecanismo de defensa típico que quizás ayude a entender los aspectos grandiosos y los grotescos de Celestina. Viejas como ella eran «temidas y respetadas a la vez (...), tan pronto eran solicitadas como perseguidas. Incluso las

⁵⁹ Menéndez Pelayo, *Heterodoxos*, V, iv, 261; Caro Baroja, *El señor inquisidor*, 171-96.

⁶⁰ P. Cátedra, *Amor y pedagogía*, 91, 106 y *passim*. También para la *philocaptio* en *Celestina*, F. de Armas, «*La Celestina and Love Melancholy*», *Romanic Review* 66 (1975), 288-95; del mismo, «*The Demoniactal in La Celestina*», *South Atlantic Bulletin* 36, n^o 4 (1971), 10-13, que no me ha sido accesible.

autoridades eclesiásticas recurrían a ellas» o «la misma multitud encanallada que había requerido sus servicios se sentía moralista y purificadora».⁶¹ Creo que debe dibujarse sobre ese panorama la complejidad de reacciones de Pármeno y Sempronio mientras dan muerte a Celestina en el acto XII.⁶² La ambivalencia de la magia misma facilita al autor el juego indistinto con los elementos trágicos y con los cómicos de su *Tragicomedia*.

Por otra parte, si Rojas no hubiese querido introducir la magia como vínculo entre los amantes, tenía en la literatura otros varios modelos disponibles. Los continuadores de *Celestina*, incluso, prescindieron de pactos diabólicos expresos.⁶³ No parece que a estas alturas pueda al menos dudarse de que la magia sirve a la acción, es un extraordinario resorte de dramatismo y caracterización y no un simple «detalle de realismo» por lo demás «típico de su momento».⁶⁴ Una de las razones por la que los personajes adquieren condición trágica es precisamente por hallarse inmersos en el pensamiento mágico; aun sin descartar los elementos cómicos que la magia también enfatiza, escapan así al puro y simple ridículo.

⁶¹ Caro Baroja, «La magia», 222 y 234; *Brujas*, 60, 114-15; *Vidas*, 111. Sigue la idea Russell, «La magia», 269.

⁶² «Creer en brujas, reirse de ellas y añorar la creencia pueden ser fases sucesivas en la conciencia individual» (Caro Baroja, *Vidas*, 181).

⁶³ P. Cátedra, *Amor y pedagogía*, 107-09, que incluye la referencia a la condición demoniaca de las *vetulae* medievales. Gaspar von Barth se refirió a Celestina como *daemoniaca vetula* (M^a R. Lida, *La originalidad*, 220 n19).

⁶⁴ Dice muy justamente Ruggerio (*Evolution*, 72): «The supernatural is not just a detail of 'realism' or just 'typical of the age.' It is more, much more. What Rojas does seem to convey is not a personal belief in witchcraft but an attempt, either conscious or subconscious, to achieve an ambiguity consonant with his quest for anonymity».

5. La magia y la caracterización de personajes.

M^a Rosa Lida, en su monumental trabajo sobre *Celestina* daba una serie de rasgos comunes a los distintos caracteres; cuando menciona el «realismo psicológico», no lo vincula al pensamiento mágico, ya que es, en su opinión, elemento no funcional del drama.⁶⁵

El hecho de que los caracteres se den a conocer del mismo modo que en la vida real, su «realismo psicológico», que no es otra cosa—como la misma investigadora aclaró—que su verosimilitud artística o su capacidad para resultar estéticamente convincentes, no es en modo alguno antagónico con el papel de la magia. Antes bien, la hondura psicológica y la complejidad de *Celestina*, los criados, los padres, Calisto y Melibea, se potencian, completan y enriquecen inmersos en el universo mágico del texto. Una parte de la crítica se ha empeñado en hacer irreconciliables el mundo «sobrenatural» y el «natural» en la obra de Rojas, lo que resulta tan radical como pretender que pueda eliminarse racionalmente todo el poder de lo misterioso y desconocido. Los estudiosos que, en cambio, sí consideran la magia elemento orgánico se limitan, casi siempre, a analizar sus efectos sobre la caracterización de *Celestina* y no de otros personajes. en mi opinión, puede decirse que la magia es «elemento integral» porque afecta a las principales *dramatis personae* y no sólo a la tercera.

La magia es propia de sociedades o personas «desesperadas», lo que justifica el recurso de Calisto a la alcahueta maléfica. Calisto según Lida, no se adapta a la realidad y por su «tono vital bajo» se halla siempre más cerca de la desesperación que de la esperanza; busca perpetua confirmación de sus actitudes en sus servidores, tiene arrebatos de coraje que «retratan al hombre inhábil para la acción» (Lida de Malkiel, 360; también 347-405); pasa del abatimiento a la exaltación sin intervalos, del insomnio melancólico al embebidamiento pasional; es incapaz de «ajustar la urgencia de sus deseos al paso del tiempo», precipitado e impulsivo, incapaz, en suma, de encajar la realidad (Lida de Malkiel, 360). Por su egoísmo narcisista y por su falta de habilidad para modificar situaciones adversas considero a Calisto el prototipo de cliente de hechicera, tal y como lo describe Franco Cardini: «...la clientela del

⁶⁵ No obstante, en otro momento de *La originalidad*, M^a R. Lida sí llama a la magia «elemento orgánico» circunscrito a la escena del conjuro (224), aunque la idea no quede desarrollada.

brujo y la hechicera pertenecía a las más variadas capas sociales, pero se homogeneizaba en el hecho de tener necesidades y deseos inconfesables (excepción hecha del caso de las enfermedades: aunque también en éste)». ⁶⁶

La magia tampoco contradice muchos de los rasgos de Melibea, amante francamente crecida para la edad que el código cortés asigna a las heroínas (14 ó 15 años a lo sumo). ⁶⁷ Es verdad que su actitud en el acto I no es indiferente, puesto que reacciona con violencia a las pretensiones de Calisto, pero la conversión no es súbita: en el acto IV representa un «largo cavilar entre repulsión y atracción» (M^a R. Lida, 422; también 406-70), y en el X admite ante Celestina lo que en el IV se negaba a sí misma. Melibea recorre entera la trayectoria del loco amor, «desde el imperceptible nacimiento hasta el desastrado fin (ibid., 432). La magia potencia, creo, algunos de sus rasgos de carácter, como su férrea voluntad, pero, sobre todo *acelera* un proceso latente «natural» de surgimiento de la pasión y lo *marca con un signo negativo* (loco amor, pasional en exceso y destructivo). ⁶⁸ Podría discutirse quizás, si la magia

⁶⁶ F. Cardini, *Magia, brujería y superstición* (1982), 117-18.

⁶⁷ Para la edad de Melibea, D. Ynduráin, «Un aspecto de *La Celestina*», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a F. Ynduráin* (Madrid: Editora Nacional, 1984), 521-40, en especial 128-31.

⁶⁸ E. Sánchez («Magic in *La Celestina*», 483) piensa que la célebre afirmación de Melibea en el acto X («Aquel señor, cuya vista me cativó...») queda sin explicar si se cree en la eficacia del hechizo. Sin embargo, los estudiosos del amor cortés en el texto (Otis Green, J. M. Aguirre, June Hall Martin y otros) han resuelto hace tiempo el problema: Melibea siente curiosidad por el intruso, pero espera que él se ajuste al rígido código cortesano; Calisto lo quebranta desde el inicio. Eso precisamente es lo que obliga a *no* revisar la eficacia de la magia, que siempre se une a situaciones de transgresión. La actitud de Calisto aquí sitúa el sentimiento fuera del control de Melibea, y es por tanto responsable de agravar la pasión y hacerla salir de los cauces social y moralmente tolerados. Esas afirmaciones de E. Sánchez pueden ser una muestra de cómo no sirve oponer causas «naturales» y «sobrenaturales» cuando no lo están en el sentimiento de los individuos que viven el drama, como no suelen estarlo en los que experimentan situaciones

hace a Melibea un personaje más vulnerable de lo que Lida la vio, y con un poder de autodestrucción más «prestado». Pero naturalmente todo depende de cómo se considere la actuación de las fuerzas sobrenaturales en el texto, si como actantes reales o como metáforas de procesos de conciencia.⁶⁹ Leube, complementando a Frazer, distingue entre los varios tipos de magia uno que llama «de la voluntad», en el que «conceptúa eficaz el deseo de la persona»;⁷⁰ por eso cambian sus caracteres según los individuos: no expresa igual voluntad el labrador, que el enfermo, que el marinero, pero a todos puede interesar la pasión de amores no correspondidos, o de amores problemáticos. Se parta o no del deseo inicial de Melibea, ningún personaje, ni ella misma, duda de la turbación de sus fantasías y del quebranto patético que sufre su jerarquía de valores. Esos eran, según Nider y El Tostado, los efectos visibles de la *philocaptio*, como antes se dijo.

Si la magia se liga—con la subsiguiente autoculpabilización—a situaciones de impotencia, de separación de la realidad y de transgresión, no hay tampoco que perder de vista a los ilusos padres de la enamorada, quienes padecen como supervivientes todo el horror del drama pero contribuyen con su ingenuidad, con su atípica tolerancia y con su falta de agilidad a que se dibuje el desastre.⁷¹ ¿Por qué prolongar artificialmente la niñez de la doncella y esperar a sus 20 años para darle un marido, o dejárselo escoger si es su deseo—aunque no lo fuera en los

análogas en la vida misma. Ahí están los testimonios de la moderna antropología. Esa injustificada oposición estaba además resuelta desde el libro de M^a Rosa Lida.

⁶⁹ Comparto con Ruggerio la idea de que la magia no es un *deus ex machina* ni una fuerza abstracta en el texto sino «a new element of character portrayal that makes his personage bristle with individuality» (72). Pero caracteriza a más personajes que a la alcahueta. M^a R. Lida, por su parte (221n) también defiende el cambio de Melibea como un «proceso latente en la doncella, precipitado aunque no desencadenado por la medianera». Esto último me parece una síntesis inmejorable de la función no magnificada de la magia, que no se corresponde en cambio con atribuirle efecto sólo ornamental.

⁷⁰ Caro Baroja, «La magia», 197 y 201.

⁷¹ Ynduráin, «Un aspecto», 128-31 y Lida, *La originalidad*, 471-505.

padres del común? ¿Cabe mayor ceguera paterno-materna que «saber muy bien lo que se tiene criado en la guardada hija» (XVI, 306) mientras ésta ya vive a su lado una pasión destructiva y devoradora? El pensamiento mágico puede colarse por cualquier intersticio y «explicar», a su modo, cualquier acto de inadecuación entre deseos y realidades, como más adelante se verá.

El caso de Celestina es el más claro, y también el menos desatendido por la crítica: la vieja tiene según Lida (506-93), firme arraigo social, pues actúa como factor de cohesión en la ciudad y muere como ha vivido; es maestra en la acción; vive marcada por el mundo de los deseos (su lascivia juvenil, su codicia, su lubricidad, su *voyeurismo* y su goce del vino seniles). Tiene una sutil inteligencia práctica y una capacidad de improvisación admirable; domina el lenguaje y el arte de la seducción. Para Gilman (*Arte*, 133-42) la función de Celestina consiste en «engendrar» las trayectorias de los demás, sobre todo de Pármeno y Melibea.⁷² Su arrojo, según Castro (*La contienda*, 44) llena el hueco dejado por la tradición épica; está conectada tanto con el mundo de Natura como con el sobrenatural de Plutón; «es poderosa y no concibe límites al imperio de su voluntad»: la vieja tiene los rasgos de un héroe trágico invertido en su significación; es grotesca y lírica a la vez.

A mi modo de ver, todos los rasgos descritos armonizan bien con su condición de hechicera: la magia otorga a Celestina mucho de su confianza en sí misma, de su entereza y valor, y buena parte de su sentimiento de omnipotencia y de su dominio sobre los otros. Ocurre esto de modo general entre magos y hechiceros, que parecen tener una fuerza superior a la normal y son siempre personalidades fuertes con ciertos rasgos de carácter hipertrofiados.⁷³

⁷² Tiene una estabilidad vital de la que carecen otros personajes porque, piensa Gilman, su conciencia racional y su conciencia sentimental están unidas en una sola, apoyada en su vocación.

⁷³ Caro Baroja, *Brujas*, 51 y 177. Celestina sí cree en sus poderes, al margen de que Rojas crea o no, y los lectores creamos o no. Y ello forma parte de su caracterización literaria. Se ocupa de ello M. Ruggerio (*Evolution*, 46, 54 y *passim*).

Por otra parte, a Celestina le vence su exceso de confianza en sí misma y su incapacidad para reconocer o tolerar los deseos y apetencias ajenos. Es enormemente astuta e inteligente, pero no lo suficiente para dominar una realidad tan contradictoria como ella misma, y para prever todas las consecuencias de sus palabras, sus actos y hasta sus fatídicos diminutivos. Tiene pues también límites (Sánchez, «Magic in *La Celestina*», 492). Su muerte es su error trágico, que subraya su humanidad—como vio Lida—, y armoniza también con el tinte trágico de la hechicera arquetípica que estudia Caro Baroja, aquella que inspira tanto terror como sentimiento de burla, y que depende tanto de sus propias cualidades como de la ayuda sobrenatural. Porque es hechicera y humana muere; para seguir viviendo tendría que ser el mismo Diablo. Rauhut exageró seguramente el satanismo de Celestina al separar los supuestos poderes de la alcahueta de los sentimientos o las creencias del propio personaje. Según Ruggerio «...it is she (Celestina) who controls him (Diablo) because she believes that she controls him (...). Related to the consciousness of the character, then, magic in *La Celestina* has human meaning» (55). «She is not a two-dimensional type but a very human character. Indeed the very fact that she has allied herself with the Devil, that she is not totally self-sufficient, that she can doubt and look for help, adds to the human quality».⁷⁴ La «brujería», pues, sólo ayudaría a ser mejor alcahueta, y suele reservarse para los clientes más importantes: se recurre a la ayuda del diablo sólo cuando el éxito augura una ganancia suculenta. Los personajes de la obra—y Celestina en concreto— no son marionetas de una fuerza sobrenatural que decide por ellos y los obliga a transgredir valores (lujuria, avaricia, crimen, etc.), sino el mecanismo de apoyo exterior en un momento de vacilación de los individuos que piensan en ejercer sin contemplaciones sus personales e intransferibles apetencias.

También la religiosidad de la alcahueta cuadra muy bien con su fe en las artes negras. En realidad es muy difícil separar lo estrictamente mágico de lo religioso en muchas religiones (Caro Baroja, *Brujas*, 32). Lo mismo le pasa a Celestina. Se limita «a unos pocos conceptos consoladores y a muchas prácticas rituales vacías de sentimiento y

⁷⁴ Ruggerio, 58-59. Frente a la idea de Rauhut de lo demoníaco como una fuerza abstracta, Ruggerio piensa que la medianera, con su pacto diabólico, pretende sólo ganar más dinero y ser una profesional más eficaz (63, 68, 70-71, 75).

moral». «Rojas ha calado a fondo la religiosidad popular, subrayando a la vez irónicamente su formalismo hueco, su utilitarismo y su sinceridad».⁷⁵ Reza por los mismos motivos que hace conjuros o cercos mágicos, cuando menos tiene de comer; hace su cómputo de virgos y de clientes a la vez que repasa las cuentas del rosario; llama a Dios igual que llama al Diablo, cuando está en apuros. Nunca un personaje dio tratamiento más equitativo a las potencias sobrenaturales: tanto Dios como el Diablo son «medianeras» para sus fines. En *Celestina* también hay, pues, momentos de inseguridad o de impotencia profundas. Creo incluso que en la obra está más elaborado artísticamente lo mágico que lo religioso, aunque ambas vertientes se sitúen en el mismo nivel supersticioso.⁷⁶ En cualquier caso, lo divino como lo diabólico están al servicio de la pintura de caracteres y de la trama.

Puede ser útil un recuerdo que trae a colación Gilman sobre el contexto de Rojas (*La España*, 232): la vida de la Puebla de Montalbán se movía entre lo natural y lo sobrenatural. Al lado de una religión basada en milagros (San Miguel libraba «a las viñas de la plaga», o la Virgen de la Paz «de las langostas y la oruga...y de la peste») estaba el ejercicio de la magia negra. Prueba de ello es la existencia de dos hechiceras, una de ellas compañera de prisión de Alvaro de Montalbán, Inés Alonso, «La Manjirrotta»: ésta confiesa «haber sido llamada a deshacer un conjuro (que ella misma había lanzado sirviéndose de una figura de plomo) y de haber invocado dos veces, al menos, a Satán, Barrabás y Belzebub por razones triviales. En una ocasión se trataba de traer a casa al marido extraviado de la hija de un amigo». La otra es una tal Mayor de Monzón—«la física de la Puebla de Montalbán»—, presa en 1514. En opinión de los reclusos que la conocieron «era una profesional destacada así como mujer de carácter». Dicen que se le oyó citar a Aristóteles (como hace *Celestina* con Pármeno, aunque a Maeztu le

⁷⁵ M^a R. Lida, 510-13, en 510-11. Le siguen E. Sánchez, «Magic in *La Celestina*», 491 y P. S. Finch, «Magic and Witchcraft», 208.

⁷⁶ Coincido en esto con A. Alcalá («Rojas y el neopicureísmo. Notas sobre la intención de *La Celestina* y el silencio posterior de su autor», en *Actas*, 44-45), y también discrepo en parte: de ese tratamiento distante tanto de lo mágico como de lo religioso podría deducirse una abstención ideológica (matizada) del autor, pero no una ineficacia «causal» de esas fuerzas en la obra.

pareciera inverosímil), y que animaba a los presos. Fue quemada hacia 1529. La influencia en *Celestina* puede, pues, establecerse, según Gilman, en las dos direcciones: de la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad. En un proceso de 1547 contra Juan Núñez Dientes, una bruja invoca a Satanás en Toledo diciendo: «Conjúrote con los siete conjuros de Celestina...»⁷⁷ Y la ciudad de Toledo no pensaría seguramente en la condición «ornamental» de los procesos inquisitoriales. Si transformaciones como la de Melibea no ocurren, o sí ocurren, según los gustos, en la realidad, donde sí tienen lugar es en la literatura, razón por la cual F. Rico reclamaba ya hace dos décadas un giro en la consideración de nuestro texto: olvidar la relación que la magia pudiera tener con la realidad coetánea o sus precedentes, para ver por qué en la *Tragicomedia* se convierte en forma literaria («Brujería», 103-04). En lo que a la caracterización de personajes se refiere no sólo no hay incompatibilidad con la magia, sino que gracias a ella puede captar el lector un riquísimo juego dramático: la magia muestra a la vez las grandezas y las limitaciones de los personajes, su falta de resignación al verse constreñidos y su olvido sistemático de la humana condición.

6. El final de *Celestina*.

En la discusión sobre la funcionalidad de la magia en la *Tragicomedia* subyace el problema de si hay o no que revisar la conclusión moral que muchos atribuyen a la obra, concentrada sobre todo en el significado del lamento de Pleberio (Russell, 270-71): si Pleberio no sabe que el desencadenante de la muerte de su hija no es la Fortuna, sino un hechizo, también serían equivocadas las conclusiones pesimistas que se basan en su desesperación frente a los tres culpables alegóricos (Amor, Fortuna y Mundo). Aunque es el mismo Russell quien matiza su posición al recordar que todas las fuerzas oscuras se desencadenan con el loco amor de Calisto, y que por lo tanto Pleberio no anda tan descaminado, confieso no acabar de entender en qué puede afectar la presencia de lo sobrenatural—a condición de no entenderlo como *deus ex machina*—a la posible moral de la obra, por lo demás ambigua y problemática, como es propio de una obra maestra. Tampoco veo razón

⁷⁷ Gilman, *La España*, 233. Por su parte F. Rico se refiere («Brujería», 102) a un proceso inquisitorial de Castilla la Nueva aducido por Martín de Riquer donde se da un conjuro tan «literario» como el de Celestina.

para excluir a la Fortuna como «elemento integral», ni para sentirla como antagonista de la magia, cuando coexisten literariamente por lo menos desde los grandes trágicos griegos.

P. S. Finch defiende la intención moral del autor a través de la magia («*Magic and Witchcraft*», 177-205) Calisto y Melibea, al sucumbir a su locura de amor, pierden su libertad y se convierten en esclavos de sus sentidos. Lo mismo pasaría con las continuaciones e imitaciones trágicas, donde la magia se tomaría en serio y sería elemento significativo de didactismo, por oposición a las imitaciones cómicas, donde sería motivo de ironía y no habría lección moral ostensible. Identifica, como hicieron algunos renacentistas, moralización con final trágico y muerte con castigo. Los personajes piden confesión en un momento supremo de sinceridad (en el acto de morir), pero su grito queda sin respuesta; son además particularmente «heréticos» por confundir lo divino y lo humano; no son capaces de vencer la tentación; sus actos, como sus castigos, no son mero accidente. ¿Qué duda cabe que esta fue una de las lecturas que hicieron algunos contemporáneos, que establecieron de modo ingenuo y en cierto modo simple la equivalencia nada automática entre tragedia y didactismo? Gilman ya separó las muertes—al menos algunas—del hecho de la transgresión, sin olvidar la influencia notable de otra fuerza, la Fortuna, y por ello consideraba ausente del texto el propósito moral expreso. También se ocupó del problema M^a Rosa Lida. El asunto parece complicado, porque los conceptos de azar y Fortuna, por ser abstractos y abiertos, pueden más fácilmente interpretarse al gusto de cada lector y de cada momento.

Por su parte, E. Sánchez («*Magic*», 488-90) establece relación entre la magia como elemento transgresivo, el final trágico del *loco amor* y el individualismo feroz del texto; el autor lo denunciaría como un mal social más, no el principal, pero sí conectado con una cadena trágica de sucesos que se corona con el suicidio; el hecho de que no haya una alternativa humana asequible dentro de la obra no indicaría necesariamente pesimismo, pero la posibilidad de influencia diabólica sí subrayaría la falta de Dios en el mundo: su presencia hubiera sido el único estímulo para que los personajes vencieran las tentaciones. Como Rojas no propone sistema de valores alternativo explícito, todo queda en la ambigüedad. Quizás condena—las consecuencias de seguir de modo irresponsable los propios deseos en un mundo demasiado humano, porque implica olvidar las propias limitaciones de la condición humana.

M. Ruggerio es contundente contra la posibilidad de ver en la magia el núcleo del didactismo, pues no cree que Rojas escribiera una sátira contra la credulidad en fuerzas diabólicas ni para advertir de eventuales peligros a los que se mezclan en las artes negras. Seguimos sin saber lo que pensaba Rojas, pero lo que hizo «is much more effective than a satirical or didactic presentation could have been: he promulgates an air of mystery throughout the work» (*Evolution*, 73). Esto último me parece evidente. El misterio se multiplica desde el momento en que no se pronuncia el autor sino sus criaturas, que se revelan hablando de sí mismas y a través de lo que los otros dicen de ellas. La magia es uno de tantos elementos del texto marcados por la ambigüedad y perspectivismo que tanto se han ensalzado en la obra. No tenía por qué ser una excepción.

Se adopte la solución que se prefiera, cada lector «a sabor de su voluntad», lo más cierto de todo es que las mujeres y los hombres de la *Celestina* ejercen su libertad de acción individual y, a la postre, no son conscientes de los límites de su poder, o en lenguaje del siglo XV, no pueden vencer a las fuerzas sobrenaturales, aparezcan éstas encarnadas por el demonio del aceite serpentino o por el Dios castigador e inquietante del lamento de Pleberio. Quizás los dos representen lo mismo; por lo menos, negar a cualquiera de los dos era en el siglo XV ir contra los principios de la fe. La magia no sólo afecta sino que sirve, como la Fortuna, para reforzar el sentimiento tragicómico del texto: el mundo de los deseos frustrados propio del pensamiento mágico, no tiene salida positiva ni integradora. Eso es lo único expreso en el texto. Lo que los lectores, del siglo XV o del XX, porque tan actual es para unos como para otros, pueden añadir si lo desean—aunque el autor sólo lo diga en piezas preliminares y finales—, es que más vale evitar esas andanzas, que la obra se escribió para apartar a hombres y mujeres de ese mundo de pasiones fieras que sólo puede acabar en desastres.⁷⁸

⁷⁸ Caro Baroja, *Vidas*, 190: «La diferencia existente entre el amor honesto y el deshonesto se halla tan marcada a fines del siglo XV y durante el siglo XVI que no sólo para Rojas, sino también para sus imitadores y continuadores, era imposible imaginar un amor, provocado por hechizos y conjuros, que pudiera llegar a buen fin. La 'moralidad' de *La Celestina* primera y de todas las demás está ahí (...) Era un amor maldito».

7. Contextos mágicos.

Menéndez Pelayo, Caro Baroja y Russell, entre otros, pusieron de manifiesto cómo el interés por las artes diabólicas estaba, en tiempos de Fernando de Rojas, tan arraigado en España como en los demás países de la cuenca mediterránea y de Europa. Una atmósfera de satanismo se expande extraordinariamente.⁷⁹ Desde la antigüedad y hasta el siglo XVIII se cree en la eficacia de las fórmulas mágicas y en la intervención del demonio en los asuntos humanos; sólo se discuten los poderes del mago, si son sobrenaturales o si, por el contrario, éste es un simple intermediario y víctima del diablo. La magia no es moneda corriente sólo entre las gentes incultas, sino entre los eruditos.⁸⁰

El siglo XV es momento con características propias en Europa y en España; a juzgar por los testimonios conservados—que no creo que puedan dar idea de lo que podía ocurrir en medios populares—es un periodo de aumento de las creencias y las prácticas mágicas: me refiero a aumento en los medios más cultos (Antonio de Montulmo en Bolonia, Enrique de Villena en Castilla), pues los populares nunca dejaron de creer en la magia, ni de practicarla, como ocurre hoy en día quizás ya de modo más residual. En la segunda mitad de la Edad Media «la hechicera sube al castillo del noble, al palacio del obispo, al alcázar del rey (Caro Baroja, *Brujas*, 113).

Juan II había dictado en 1410 una ley, vigente en tiempos de Rojas, por la cual se condenaba a muerte a los reos de algunas prácticas mágicas como encantamientos y hechizos, ligamentos de casados, cercos mágicos, etc. Los papas, desde Eugenio IV en 1437 hasta Clemente VII en 1524, reglamentaron también la represión (*Brujas*, 127). En este sentido,

⁷⁹ Ver en especial C. Kappler, *Monstruos*, 285 y Caro Baroja, *Brujas*, 162.

⁸⁰ Después del s. XVIII queda algo relegada hasta el XX, en que resurge lo mágico rodeado de inquietudes morbosas (Caro Baroja, *Magia y brujería*, 9-27 y *De la superstición*, 178-201). El morbo de esta época viene determinado por ser un renacimiento de fenómenos precientíficos (que ahora llaman «parapsicológicos»), que conservan gran parte de aquella simbología sin poseer ya la aspiración científica que caracterizaba a los antiguos magos.

Claudina y Celestina fueron tratadas más benignamente por su ciudad, que no las quemó sino que las sacó a la vergüenza pública. En la realidad, una denuncia sin pruebas bastaba para iniciar un proceso (*Brujas*, 131, 172), pero los tratos clementes o benignos sólo se explican muchas veces por topar con autoridades incrédulas respecto a la salud mental de las hechiceras (Caro Baroja, *Vidas*, 125).

España había aportado importantes reflexiones teóricas sobre la magia y circulaban algunos tratados célebres como la *Clavicula Salomonis*, el *Liber de Raziél*, *De arte notoria*, *Semaforas* o *Semiphoras*, etc.⁸¹ El Marqués de Villena destacó en ciencias ocultas y se convirtió en nigromante legendario. El «racionalista» Fray Lope Barrientos dedicó a Juan II tres tratados sobre artes mágicas y da noticias, entre otras cosas, de «conventículos o aquellarres semejantes a los que veremos en Amboto y en Zugarramurdi».⁸² Sigue el espíritu del *Canon Episcopi* y no cree en la realidad de los vuelos y otros actos brujeriles. Otros autores como Alonso de Madrigal oscilan entre el combate al *Canon Episcopi* y la teoría natural del «ensueño».⁸³ Tratadistas como Bernardo Basín de Zaragoza, Martín de Arlés o Martín de Azpilcueta sentaron autoridad.⁸⁴ El reinado de Enrique IV conoce un auge de las artes mágicas en tierras de Vizcaya, y durante el reinado de los Reyes Católicos se descubre un foco de hechicería en Amboto.⁸⁵

Las experiencias de masas, no documentadas como casos aislados de brujas y *sorguiñak*, son la otra cara de las polémicas entre los cultos, y de las pragmáticas y prohibiciones de los monarcas y papas. En ese

⁸¹ Menéndez Pelayo, *Heterodoxos*, I, III, iv, 609-31; Russell en «La magia» y sobre todo Caro Baroja, *Vidas*, 135-51.

⁸² Menéndez Pelayo, *ibíd.*, 623.

⁸³ Caro Baroja, *Brujas*, 138 y 150, y la bibliografía allí citada (con H. Ch. Lea, *Quellen*, etc., a la cabeza). También ahora P. Cátedra, *Amor y pedagogía*, cap. I.

⁸⁴ Caro Baroja, *Brujas*, 150; *De la superstición*, 163-64.

⁸⁵ Menéndez Pelayo, *Heterodoxos*, I, III, iv, 627-28 y ss. y Caro Baroja, *Brujas*, 2ª parte.

contexto, Rojas pone en escena a una hechicera arquetípica y singular, modelo de otras hechiceras posteriores históricas o ficticias.⁸⁶

Algunas ciudades, como Toledo y Salamanca eran famosas por sus estudios sobre magia, por sus prácticas hechiceriles y por las leyendas de todo tipo en torno a esas prácticas. Esa predilección de dichas ciudades se interpretó muchas veces como influencia de la tradición hebrea, ya que la presencia judía y conversa en ambas fue muy notable durante el siglo XV. Russell (252-53) no ve razón para creer en una disposición especial hacia la magia en los conversos, ya que está documentada tanto en judíos como en cristianos viejos. Siendo esto último cierto, tampoco debe minusvalorarse lo tantas veces señalado por historiadores y antropólogos: la facilidad con la que la magia conquista el espacio dejado por otros vacíos ideológicos, como el religioso. Como consuelo para sociedades en crisis y mentes inseguras, la magia pudo muy bien seducir a muchos conversos españoles carentes de «ley», es decir, igualmente aislados de, o impotentes ante, la ortodoxia judía y la ortodoxia cristiana. Sin pretender con esto explicar en modo alguno el caso de Rojas, sí ayuda a matizar el fenómeno social, ideológico y cultural de la Toledo y la Salamanca cuatrocentistas.

Más tarde, durante la primera mitad del siglo XVI, menudean los tratados doctos sobre magia, como los de Fray Martín de Castañega, Pedro Ciruelo, Francisco de Vitoria, que se suman a los grandes tratados europeos anteriores, como el *Malleus maleficarum* o el *Formicarius*, que siguen difundándose, editándose y sirviendo para canalizar las polémicas. Mientras, en la España popular del Renacimiento florecen los ensalmadores, las desaojaderas, los saludadores, conjuradores y sacadores del espíritu.⁸⁷ No extraña que aún a fines del siglo XVI y principios del XVII se produzcan en la Península grandes tratados sobre y contra

⁸⁶ En España, el tipo celestinesco abunda en ciudades del centro y del sur; Caro Baroja, *Brujas*, 137.

⁸⁷ Menéndez Pelayo, *Heterodoxos*, V, iv, 257 y Caro Baroja, «La magia», 215 ss. El único caso conocido y estudiado de nigromante docto y a la vez escéptico y casi materialista es el del Doctor Eugenio Torralba, natural de Cuenca, prendido en 1528, sentenciado en 1531 a sambenito y algunos años de cárcel e indultado por Don Alonso Manrique (v. la obra citada de Menéndez Pelayo, 263-65 y J. Caro Baroja, *Vidas*, 205-65).

supersticiones, como los de Martín del Río y Benito Pérez, porque también siguen documentándose importantes procesos de brujería.⁸⁸ Pero a partir de ese momento, el más interesante en la historia de la hechicería, según Caro Baroja, por la variedad de opiniones y la revisión total del pensamiento, se «termina con las concepciones mágicas en las clases europeas casi de raíz», lo que aún no ocurre en vastas regiones del planeta.⁸⁹

Si la magia en el siglo XV era una realidad en la que todos, y en particular las autoridades, creían—al margen de discusiones de matiz entre «místicos» y «racionalistas»—huelgan los debates sobre la fe o la incredulidad de los autores y lectores de *Celestina*. Por simple pecado de «anacronismo». De nuevo leyendo a la crítica contemporánea se tiene la sensación de ver reproducida la vieja polémica de los teólogos medievales sobre las razones sobrenaturales o naturales del hecho mágico (Caro Baroja, *Brujas*, 112; *Vidas*, 161). Plantear así las cosas parece estéril: basta con que los personajes de la obra y sus lectores vivan inmersos en un pensamiento mágico para que éste «exista». La magia pertenece al mundo de las creencias más ocultas y los deseos más secretos de los individuos, y pretende encontrar explicaciones y alternativas a fenómenos, realidades y deseos, aspiración que comparte con otras ciencias (incluida la ciencia literaria). Esa aspiración común tampoco debe hacer olvidar—según Caro Baroja—que la mentalidad mágica es una forma de pensamiento del hombre y de la mujer que no es ni la religiosa, ni la filosófica, ni la científica, ni la artística (*Magia y brujería*, 10). Al ser forma de pensamiento es creencia, «tanto para el que lo tiene como para el que lo encuentra alrededor».⁹⁰ En nuestro siglo XX, basta que

⁸⁸ Menéndez Pelayo, *Heterodoxos*, V, iv, 258, 268; J. Caro Baroja, *Brujas*, 150 ss., y *El señor inquisidor*, 171-96.

⁸⁹ Caro Baroja, *Brujas*, 161. Como muestra de su vigencia extraordinaria en zonas distintas de la tierra pueden verse, entre otros, *Magic, Witchcraft and Religion: An Anthropological Study of the Supernatural*, eds. A. Lehmann y J. E. Myers (Palo Alto y Londres: Mayfield Publishing Co., 1985) y G. B. Gardner, *Witchcraft Today* (Londres: Jarrolds, 1968).

⁹⁰ J. Apalategui, «El pensamiento mágico en la obra de Julio Caro Baroja», en *Julio Caro Baroja, Premio Nacional de las Letras Española*

millones de personas comprenden los suplementos dominicales de la prensa por consultar su horóscopo semanal, para comprender que el pensamiento mágico existe.⁹¹ Tampoco está ajena a los asuntos de estado: en el *Laberinto* de Mena se narra bajo imitación clásica un acontecimiento histórico, cómo los próceres de Castilla consultan a una hechicera sobre el destino de Don Alvaro de Luna al mismo tiempo que los del bando contrario consultaban a un fraile de Mejorada y a Don Enrique de Villena (Caro Baroja, *Vidas*, 192). Si son verdad las informaciones de la prensa, el ex-presidente Reagan también consultaba algunos de los asuntos de estado con una bruja que le proporcionaba su esposa, por lo visto la más adicta a la fantasía dentro de la familia. Es conocido que, además de banqueros, «jet set» y clase política en general, una persona de la más alta jerarquía de nuestro Estado cuenta con el auxilio de una adivina residente en Sanlúcar de Barrameda. Y es de suponer que con ello no pretenden nuestros estadistas hacer caso a Sócrates, quien pensaba que los políticos debían recurrir a la adivinación (Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, I, 7). «¡Magia, magia, no estás tan lejos!» era el título de un artículo de Julio Caro Baroja. Recientemente, uno de los sumos sacerdotes en ciencias ocultas, confesaba ante su encuestador que en nuestros días la magia tenía mucho que ver con la informática: «Mataría al ladrón que robó mi ordenador».⁹² Nuestra era postmoderna sigue, pues, sintiéndose tan impotente o tan inquieta como la era de Virgilio o de Horacio. La magia pertenece a lo que los antropólogos llaman

1985 (Barcelona: Anthropos-Ministerio de Cultura, 1989), 89-110; cita en 92.

⁹¹ Como es costumbre desde tiempo inmemorial, la avanzadilla de la clientela es sobre todo femenina (hoy lectoras de revistas del corazón); ver sólo una muestra en Flora Sáez, «Hechizos, filtros y conjuros de amor», *Marie Claire*, 16, nº 22 (Julio 1989), 37-42. A la vista de supervivencias tan manifiestas y a falta de un parentesco textual defendible, veo innecesario suponer la relación directa entre *Celestina* y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos por el hecho de coincidir en dar cuenta de una superstición ancestral (*hilado/cordel, cabuya*): v. D. T. Sisto, «The String in the Conjurations of *La Celestina* and *Doña Bárbara*», *Romance Notes* 1 (1959-60), 50-52.

⁹² La entrevista se realizaba en la producción australiana titulada «Experiencias ocultas» que emitió TVE 2 en el programa «A través del espejo» del día 19-I-1990.

«creencias de ciclo largo»; es una realidad «transhistórica» (lo que no quiere decir «ahistórica») porque perdura a través de las edades. Esa perdurabilidad se debe al carácter «abierto» de su estructura, el mundo de los deseos y sentimientos, tan fáciles o difíciles de satisfacer hoy como hace treinta siglos; «abierto» y adaptable a los distintos ambientes en que se concreta a lo largo del tiempo.

Hay un tipo de erudito, dice Caro Baroja, que a fuerza de situarse «en el contexto» de una época, olvida que algunos rasgos de un determinado estado social perviven muchas veces en la actualidad. Las creencias religiosas y las mágicas, por ejemplo, tienen leyes autónomas que no necesariamente se ajustan a los conceptos de Edad Antigua, Media o Moderna,⁹³ y esto es algo que debiera preocupar mucho a los historiadores (los de la literatura entre otros). *Celestina* de Rojas, *Dipsas* de Ovidio, *Canidia* de Horacio, *Melita* de Luciano, *Trotaconventos* de Juan Ruiz, todas éstas son mujeres de costumbres libres muy semejantes; al margen de que Rojas pudiera utilizar textos clásicos, lo importante es que su alcahueta siga dando esa «sensación de realidad» y de actualidad, lo que sólo puede entenderse teniendo en cuenta los aspectos de continuidad de una cultura. *Celestina*, por encima de otras aportaciones históricas y para especialistas, sigue cautivando nuestra atención por «ver el juego de pasiones y pensamientos que hoy como entonces embargan a la Humanidad» (Caro Baroja, «La magia», 186).

A la vez, las aplicaciones de la magia ofrecerán una fisonomía particular en cada tipo de cultura que no hay que descuidar, pero responderán a una base común de creencias y deseos que se han dado en las vidas de todas las personas y se seguirán dando en el futuro.⁹⁴ También se creyó que la ciencia acabaría con la religión, y no lo ha

⁹³ Caro Baroja, *Vidas*, 10-11; «La magia», 185-295. Para las relaciones magia-religión y magia-técnica, *De la superstición*, 197-99. En el principio toda creencia fue magia y mito, de los que con el tiempo fueron desgajándose la filosofía, la moral, la religión, la ciencia, etc. (ibíd, 208).

⁹⁴ Caro Baroja insiste en la magia como consuelo, y en el interés que presenta el estudio de las leyes represoras de prácticas mágicas en espacios y tiempos muy distintos, por su similitud precisamente (*Brujas*, 18 y 79).

hecho. Tampoco ha acabado con las supersticiones de manera global (Caro Baroja, *De la superstición*, 172). Las formas que permanecen, lejos de expresar una banalidad, revelan la fuerza de instintos fundamentales, de necesidades vitales que, generalmente, se manifiestan con apariencia de eternidad (Kappler, *Monstruos*, 208). A estas alturas de civilización y de siglo es difícil sustraerse a la capacidad humana de creer en absurdos desde el momento en que el raciocinio o la experimentación nunca consiguieron explicarlo todo. Afortunadamente, las mismas limitaciones de la razón son también su principal potencial creador.

8. Magia, libre albedrío y «realismo».

Es un hecho demostrado, y una pista psicológica, que la brujería aumenta en momentos de angustia y catástrofes, cuando hay males contra los que no se sabe luchar y deseos que no se sabe cómo satisfacer (Caro Baroja, *Brujas*, 111). La explicación de la magia dada por doctrinas psicológicas y voluntaristas arranca de Schopenhauer, es decir, la que ve en el fenómeno la expresión de la voluntad del hombre en situaciones en las que no sabe cómo actuar, allí donde la voluntad es impotente.⁹⁵

Cuando una sociedad cree en actos mágicos todo su sistema de valores religiosos o legales se ajusta a un «sentido mágico de la existencia». La idea de lo real en el mundo habitado por la bruja o

⁹⁵ «Con la religión, con la oración, se actúa ante los dioses; con la técnica, con el conocimiento, con la ciencia, se actúa frente a las cosas de la naturaleza. Pero quedaba un tercer mundo—llamémosle así—de pasiones, de deseos, de ansiedad de los hombres, en el que ni con la religión se podía obtener, según la experiencia, gran cosa, ni tampoco con la vía racional. En este mundo de la voluntad del hombre—que para Schopenhauer era tan importante y al mismo tiempo tan negativo—es donde hay una serie de psicólogos o psicoanalistas que encuentran la clave de la magia. Es desde que el niño quiere una cosa, y para obtenerla hace un gesto de reto o de amenaza, o algo conminatorio, pero que en sí no es nada (no es más que la expresión de su deseo). Aquí se veía la raíz de la mentalidad que podríamos llamar mágica» (Caro Baroja, *Magia y brujería*, 14-15). Según Don Julio esto es lo único que explica el origen de la magia y su pervivencia en la constitución formal del ser humano, no tanto la magia en un momento determinado. Para lo otro que sigue a continuación, *Brujas*, 11, 35, 49 y 69.

hechicera, y sobre todo por los que se consideran sus víctimas, presenta también variaciones. La voluntad ejerce en el mundo mágico un papel distinto al que tiene en la vida cotidiana, por ejemplo. El pensamiento mágico opera en el campo de lo irracional, no de lo moral. Por eso la hechicería o magia negra, cuando interviene en asuntos de amor, es antisocial y desenfrenada, porque «la hechicera conoce el amor-pasión, pero ignora el amor al prójimo. Si trabaja para alguien es torcidamente o por lucro» (Caro Baroja, *Brujas*, 51, 41).

Pero eso no implica que sea un mundo ajeno a la lógica ni a la causalidad, a la técnica o a la observación, sino que tiene sus propias leyes y su propia coherencia—la emocional—, aunque sea desenfrenada desde el punto de vista moral o no coincida con la lógica de los ilustrados actuales, o con las averiguaciones sobre las causas reales de ciertas desgracias o fortunas (Caro Baroja, *Brujas*, 58, 61, 103 ss; *Vidas*, 79). Que las gentes confundan lo que *les conviene* con lo que *debe ocurrir* es algo habitual en pensamiento mágico y en la vida cotidiana. Y aunque cambie el mundo circundante, el mago sigue satisfaciendo o explotando más que la incultura, las pasiones, las angustias y los deseos (Caro Baroja, *De la superstición*, 174; *Vidas*, 12). El mito o la magia son expresión concreta de lo que una sociedad cree que está gravitando sobre ella, razón por la cual son tan «reales» como cualquier realidad cotidiana, y no sólo símbolo o señal de otra cosa—aunque también puedan serlo. Es decir, que todavía hay que recordar que la realidad está constituida por elementos físico-naturales, sociales, ideológicos, psicológicos, etc (*De la superstición*, 205). Rauhut (121) también apuntó algo semejante al no creer en el «realismo» de *Celestina* como «tranche de vie» sino como «*seeliche Wahrheit*», donde cada persona es un individuo que se expresa con estilo propio.

Rojas volvió a desconcertar a los críticos literarios por mezclar lo supuestamente inmiscible: la magia con el «realismo», el mundo de los prodigios con el de la sátira y la ascética, la tragedia con la comedia, lo natural y lo sobrenatural.

Si la magia actúa sobre el elemento no racional del ser humano deberá relacionarse con el papel de la voluntad y la noción del libre albedrío dentro de un sistema o una concepción del mundo «realista» (*De la superstición*, 195-96). Si todo ello se conecta con la motivación dramática, parece importante no confundir determinismo y causalidad real, motivación artística y verosimilitud literaria, como recordaba A.

Alcalá («Neo-epicureismo», 43). Y también es imprescindible recordar que las leyes de la magia y del mundo irracional son leyes, aunque sean distintas.

En la *Tragicomedia*, como fuera de ella, la magia es una forma de escapar a la determinación y al fatalismo, de modificar lo natural, de conservar omnipotencia a la desesperada, de desear y querer ejercer la propia voluntad fuera de las propias limitaciones; y lo es aunque ese deseo colisione con otros deseos, o con otras realidades que generan nuevas servidumbres desconocidas para terceros. M^a Rosa Lida decía, en cambio, que «el libre albedrío aparece [en *Celestina*] coartado por la magia y sobre todo por el poder incontestable del amor» (*La originalidad*, 297, 235). Por su parte, E. R. Berndt, cree que en la obra reina el fatalismo impuesto al margen de la voluntad humana, cuestión de la que los propios personajes son conscientes.⁹⁶

El ejercicio de la propia libertad y la satisfacción de las propias apetencias podrá, si se quiere, descalificarse moralmente, pero es una *acción* literaria y dramática que provoca *reacciones* dramáticas. Ese movimiento dramático podrá intuirse, vislumbrarse o predecirse (si media el deseo del autor de verosimilitud literaria), pero eso no equivale necesariamente a estar determinado de modo fatal y de antemano, ni menos a que el autor lo crea así. El problema es idéntico a otro aquí tratado: que los personajes crean en la magia no da derecho a concluir que Rojas creyera o no en ella; que los personajes vean que sus acciones acaban por adoptar una relación causal—la causalidad emocional del pensamiento mágico—no permite deducir que Rojas comparta o rechace la idea.⁹⁷ Dramaturgo y personajes no son la misma persona. Quizás, piensa Alcalá, lo que Rojas esté intentando asegurar es la tesis neopicúrea de que en un mundo sin Dios, sólo el gobierno racional de los deseos aseguraría la felicidad, la paz de la mente y la liberación del dolor—como sostenían los «epicuros». Eso al menos pensaron otros contemporáneos como Fray Alonso Espina, Juan de Lucena o Alfonso

⁹⁶ *Amor, muerte y fortuna en 'La Celestina'* (Madrid: Gredos, 1963), 177.

⁹⁷ Los personajes «intentan articular su voluntad en la aparente sucesión fortuita de los acontecimientos, fortuita porque desconocen (como nosotros en todo lo que denominamos azar) la concatenación dinámica que los produce» (A. Alcalá, «Neo-epicureismo», 45).

Ortiz (Alcalá, «Neo-epicureismo», 48).⁹⁸ Rojas no es explícito, pero los estímulos pudieron ser coincidentes, y la penetración del neoepicureísmo bajo el reinado de los Reyes Católicos está por estudiar en profundidad.

El primer crítico contemporáneo que sintió la magia celestinesca como «antagónica» de su «realismo» fue Maeztu, ya lo vimos. Lo formuló con más rigor M^a Rosa Lida: Celestina dobllega la resistencia de Melíbea «por su dominio intuitivo de las almas, por su maestría en la persuasión, desplegada lenta y sabiamente en las entrevistas en los actos IV y X» (*La originalidad*, 222). La magia «no es elemento orgánico del drama ni está integrado en la representación del personaje como lo están, por ejemplo, su codicia, su sentido de la honra, su religión» (541). Caro Baroja insistió desde muy pronto en que lo más llamativo de la *Celestina* no eran sus fuentes culturales, sino que el talento de Rojas residió en «tomar un arquetipo clásico, conocido a través de poetas eróticos y de escritores satíricos y costumbristas, trasladarlo a la España del siglo XV y convertirlo en un 'personaje real' del momento: tan real que en los procesos inquisitoriales nos lo podemos encontrar representado por mujeres de carne y hueso» («Arquetipos», 205).

Recientemente Garrosa [1987] descarta la eficacia de la magia con argumento pre-lidiano: en su opinión implicaría que Rojas recurre así atenuadamente a un *deus ex machina*, lo que resulta incompatible con «unos personajes tan realistas, que se ven atormentados por unas pasiones profundamente humanas».⁹⁹ El fatalismo y el *deus ex machina* siempre se consideraron armónicamente integrados en la tradición trágica y tienen poco que ver con el realismo entendido a la moderna. La magia, por su parte, siempre tuvo que ver con las pasiones humanas. No falta en el siglo XVI quien, como Juan Costa, relacione explícitamente magia y fortuna, y haga responsables de esa unión a los judíos: «Fue, en fin, la Fortuna vno, y no de los menores, mysterios del diablo para introducir en el mundo su ydolatría, tomando por pregoneros entre los iudíos a los

⁹⁸ Recuérdese también *supra* lo que dice E. Sánchez. Por otra parte, Epicuro tampoco fue desconocido en la Edad Media: ver G. Fraile, *Historia de la Filosofía* II (Madrid: BAC, 1966), 459.

⁹⁹ A. Garrosa, *Magia y superstición*, 371. Cree en el «más que probable escepticismo» de Rojas en relación a las artes mágicas, aunque «sus criaturas literarias sí que creen en la eficacia de aquellas» (571).

esseos, que le atribuyeron debaxo este nombre, hado, el vniuersal poder de las cosas....»¹⁰⁰ Pero una obra que rompe con las nociones aristotélicas de obra dramática sigue resultando, por lo visto, impensable para algunos.¹⁰¹ Por su parte, Caro Baroja cree en la relación estrecha entre magia, literatura y escenografía, y se ocupa de ella en varios lugares.¹⁰²

Habría que precisar qué tipo de «realismo», si lo hay, es el de la *Tragicomedia*. Si entendemos por realismo un 'canon de frecuencia' en relación con la realidad, un costumbrismo o una reproducción fotográfica o lingüística de la misma, no hay tal cosa. Y cabría además preguntarse por qué se suele considerar más «realista» *coser virgos* que *desfazer entuertos*, expresarse con refranes más que emplear citas eruditas. ¿Por qué seguir olvidando con tanta frecuencia que toda la literatura antigua se rige por el precepto de la *mimesis*, que es *imitación* y no *reproducción* de la realidad, y que esa mimesis es inherente al género dramático desde los teóricos griegos? Los conflictos de *Celestina* sí son reales, pero dentro de la literatura, porque son conflictos entre personajes de ficción. Varios son ya los estudiosos que han señalado cómo la *Tragicomedia* ha sido víctima del concepto decimonónico, no bajomedieval y renacentista, de realismo.¹⁰³ Para un autor como Rojas el realismo está envuelto en

¹⁰⁰ Juan Costa, *El ciudadano* (Zaragoza: J. de Altarach, 1584), 3ª ed. corr. y aum. por el autor, folio 262.

¹⁰¹ P. Russell advertía: «Me parece, sin embargo, que, aun adoptando un criterio estrictamente 'realista,' no es posible menospreciar ni pasar por alto el tema de la magia en la *Tragicomedia* sin abandonar un elemento vital de la obra tal como Rojas la concibió y como sus primeros lectores la debieron de entender» («La magia», 245).

¹⁰² «Creo que la literatura tiene, a este respecto [se refiere a la banalización de la magia] tanta o más importancia que la filosofía o el derecho» (Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, 15) y otros muchos trabajos. Le sigue en la idea y la desarrolla F. Rico, «Brujería», en especial 98, 106-17.

¹⁰³ F. Rauhut, «Das Dämonische», y F. Rico fueron—aunque el planteamiento es distinto en cada cual—los primeros en plantear la anacronía del juicio (v. sobre todo el segundo en «Brujería», 99-103).

nociones de poética y retórica propias de su tiempo, y no reproduce lo que ve u oye, ni pretende siquiera contar una verdad, sino, elevándose sobre la realidad, convencernos de que lo es; esto es algo bien distinto, porque dicho «pacto» puede—no siempre ocurre—fundamentarse sobre peticiones previas o textuales de fe incondicional por parte del autor a sus lectores. Cabe preguntarse hasta qué punto lo que se ha considerado realismo en *Celestina* no es sólo una muestra de rasgos convencionales del «tercer estilo» medieval y renacentista, presentes en la *Tragicomedia* aunque no sean los únicos elementos de su composición literaria, pues es bien conocido que los criados pueden ser tan trágicos o tan cómicos como sus amos, y expresarse con el mismo tono elevado o vulgar que ellos.

En conclusión, no es lícito seguir negando la magia en función de un concepto anacrónico de realismo. Las artes negras explican en parte la tragedia y no excluyen los elementos cómicos: son metáfora de los deseos de cambio de los personajes, componente esencial de la estructura y han generado gran parte de los fragmentos más hermosos e interesantes desde el punto de vista del estilo. Como dice Julio Caro Baroja, las gentes que creen en la magia, como las de época de Horacio, Teócrito o Fernando de Rojas, «dan confianza en la fuerza de la voluntad humana, aunque sea de creer en sandeces» («La magia», 273).

Cree que Lida «por lo menos implícitamente, equipara *motivación* a *motivación realista*, y por *realismo* entiende una verosimilitud ajustada a la cosmovisión más usual en nuestros días, que no a la predominante en tiempos de Rojas» (99). Hay que insistir que la equiparación es, en efecto, implícita, puesto que explícitamente Lida habla de motivación «dramática». Rico, a la vez, señala la desproporción del argumento lidiano de explicar el cambio de Melibea antes por el «tiempo implícito» que por la magia: «La justificación del núcleo de la intriga estaría en un elemento apenas mencionado, antes que en otro minuciosamente puesto en escena» (99-100). Con todo, el concepto de realismo que aplica a *Celestina*, M^a R. Lida me parece el menos anacrónico de los muchos posibles (y escritos), pues al menos lo define en varias ocasiones como verosimilitud y como «representación artística de lo cotidiano» (*La originalidad*, 310, 232 y *passim*).

Rojas hizo literatura, y en ella eran igualmente importantes términos que no tienen por qué ser artísticamente excluyentes. El acto de creación, al integrarlos, no hace más que estilizar la realidad, dárnosla no 'reproducida' sino 'destilada', como en las *confaciones* de la cueva de Celestina.

セ
レ
ス
テ
ィ
ー
ナ

岡村 一 訳
フェルナンド・デ・ロハス

欲望の悲喜劇



中
川
書
店

Portada de la traducción al japonés (1990) de
'Celestina' por Hajime Okamura

セレスティーナ

欲望の悲喜劇



フェルナンド・デ・ロハス

岡村 一 訳

中川書店

Cubierta de la traducción (1990) japonesa.
Cortesía de Hajime Okamura, traductor

NOTAS

CARLO EMILIO GADDA: LECTOR-ESPECTADOR DE LA "CELESTINA"

Patricia Vilches
University of Chicago

La abundante bibliografía que encontramos en *An Annotated Bibliography of World Interest in Celestina Since 1930* del profesor Joseph T. Snow pudiera enriquecerse con una hasta ahora olvidada valoración que ha hecho de la obra el escritor italiano Carlo Emilio Gadda (1893-1973). El ensayo es atípico por no ser el análisis de un académico y por ser de un escritor tan particular como Gadda, el cual en su obra demuestra una "afinidad electiva" con *Celestina*.

Carlo Emilio Gadda ha sentido desdén por los valores y privilegios de la tradición humanística literaria, y en sus obras rinde homenaje a un lenguaje técnico y dialectal, en el cual se desenvuelve el pueblo.¹ Sus personajes han sido llamados "i più scuri protagonisti della prassi quotidiana,"² los cuales deben alternar en una áspera sociedad.

Gadda comenzó su carrera profesional no como escritor, sino ingeniero. A causa de esta primera profesión, tuvo la oportunidad de viajar al extranjero en numerosas ocasiones. Cabe señalar su estadía en la Argentina, país en el cual se basa una de sus mayores obras, *La cognizione del dolore* (1963). La obra mencionada reproduce una cálida realidad latino-americana, en donde el autor ha hecho una transposición geográfico-lingüística, intercalando idiomas.³

¹ *Dizionario critico della letteratura italiana* (Torino: UTET, 1986) 4 volúmenes, véase volumen 2:307.

² Se agrega: "gli operai, i manovali, i contadini, e in particolare 'gli uomini delle macchine', 'l'emigrante in Argentina', senza neppure dimenticare il 'soldato d'Italia'" (307).

³ *Dizionario critico* 2:310.

Al mismo tiempo, Carlo Emilio Gadda se nos anuncia como un ávido lector de los clásicos y como un erudito crítico de obras cumbres de la tradición literaria occidental. Gadda ha sido uno de los traductores en italiano de las obras de Francisco de Quevedo, autor con quien sentía afinidad, en parte por los juegos lingüísticos presentes en el autor español.

El ensayo de que hablamos apareció publicado por la editorial Garzanti en el año 1977, pero como la fecha indica, fue escrito en el año 1945, probablemente como artículo de periódico en ocasión de una representación teatral de la *Celestina* que no viene indicada. Como todo periodista-ensayista, Gadda combina datos de pura información, etc., donde se incluye que "il titolo abbreviato (*Celestina*) gli provenne dalla traduzione italiana del 1506."⁴ A lo largo de estos informes bibliográficos, Gadda introduce elementos de juicio que son originales.

Al escribir de la *Celestina* y su representación teatral, Gadda transmite su fascinación por el "pasticcio" poético que aparece a lo largo de la obra española. Este es un interés que repercute en lo mucho que hay de celestinesco en la producción del autor italiano, donde se confunden mundos sociales y lingüísticos.

Desde el comienzo de su análisis, Gadda ve la *Tragicomedia* como una pieza teatral que fue concebida para ser representada de pueblo en pueblo por las diferentes compañías teatrales del tiempo de Isabel la Católica. Mano a mano, Gadda pone en relieve el parentesco y la influencia literaria de la obra española tanto en España como en Italia y el resto de Europa. Gadda traza un paralelo entre *Celestina* y el *Orlando Furioso*, de Ariosto, autor de piezas teatrales de influencia latina. Luego delinea el conocido paralelo entre *Celestina* y Petrarca, donde declara que el aspecto moralizante de la obra "si libra a mezz'aria e a metà cammino fra Seneca e il Petrarca intimista delle *Confessioni* agostiniane" (125).

Gadda especula sobre la presencia de la *Celestina* en otros autores italianos, precisamente Machiavelli, Aretino y Bruno, en sus respectivas obras la *Mandragola*, la *Cortigiana* y el *Candelaio*. Estos son tres autores italianos que representan diferentes épocas del desarrollo del teatro italiano, pero que al mismo tiempo conservan la ironía y el pesimismo que está ya presente en la obra española. La influencia de la obra la ve

⁴ Gadda, Carlo Emilio. *I viaggi la morte*, (Milán: Garzanti, 1958): 124. Se incluyen en el texto de esta nota las referencias a este estudio.

también Gadda en Marlowe y Shakespeare, con el largo soliloquio de Calisto (auto XIV) como base de aquél de Hamlet.

Américo Castro nos habla del hecho que Rojas tuvo la intuición de utilizar la materia literaria que se le presentaba y "trastornarla", teniendo en mente el "servirse de ella para fines imprevisibles, como un pretexto más bien que como un texto."⁵ Esta aproximación del poder intuitivo de Rojas también está presente en el análisis de Gadda, puesto que declara que si bien la *Celestina* esté cercana a Plauto, con sus personajes y enredos, lo trágico y ascético de la obra la ponen más bien en la horma de los *Trionfi* de Petrarca. Es decir, la literariedad de la obra no se puede someter rigurosamente ni a una fuente ni a otra, puesto que el autor de *Celestina* se sirvió de las diferentes fuentes literarias para crear "otra cosa". Para Gadda, por ejemplo, el amor no es más que un paréntesis de locura para precipitar las cosas (126). Al mismo tiempo, el orgullo, el placer que Celestina deriva de su trabajo como profesional de primera orden, la persuasión de estarle haciendo un bien a la humanidad, representan para Gadda las primeras notas del "romanzo moderno" (126).

Según este autor contemporáneo, la representación teatral de la *Celestina* tiene que enfrentarse con una obra que es de duración muy larga, en la cual se producen muchas visitas entre los diferentes personajes. Es por esta razón que Gadda define la obra española como "la commedia delle visite e delle controvisite, oltreché degli incontri e dei convegni d'amore" (126).

Desde el punto de vista del idioma, Gadda teoriza que la obra, al ser traducida, debe utilizar un lenguaje que represente un italiano oral, no escrito. Esta atención al lenguaje se entiende bien por el empaste lingüístico de la obra, pero se comprende mejor aún si se piensa que Gadda mismo intentó producir un lenguaje expresionista capaz de equiparar todos los niveles lingüísticos.

La vena oral-culta-lingüística de Gadda hace una vez más hincapié en la necesidad de utilizar un tipo bien definido de habla corriente, en el cual esté representada la pequeña burguesía romana, pasando por la florentina, para terminar en la burguesía del norte de Italia. El escritor declara que algunos personajes deberían inclusive presentar inflecciones

⁵ "La *Celestina*" como contienda literaria, (Madrid: Revista de Occidente, 1965): 95.

dialectales o regionales, y luego añade: "vedrei divertendomi una *Celestina* molisana, o molisano-romanesca" (127).

La movilidad de la obra española es otro punto importante en la representación teatral de ésta para Gadda, puesto que los personajes se mueven de un lado a otro con mucha velocidad, así produciendo algunos conflictos en el montaje de las diferentes escenas. Con el mismo enfoque en mente, se refiere al suicidio de Melibea como un punto focal y móvil en la representación de la obra. Esto le lleva a preguntarse cómo se puede poner en escena un suicidio que está solamente narrado y no representado en *Celestina*.⁶

Gadda concluye diciendo que hay dos posibilidades en la ambientación de la misma. Una de ellas es que se desarrolle libremente el sentimiento ibérico de *Celestina*, donde se conserve el tono "cavalleresco-spagnolesco-moralistico-ascetico" de ésa. La otra posibilidad sería el de extraer la gema del drama, y presentar una *Celestina* modernizada, sin que ésta pierda ninguno de sus atributos mágicos-diabólicos. El escritor termina añadiendo que ambas soluciones requieren mucha investigación tanto lingüística como pragmática del ambiente preciso que se debe desarrollar en el escenario. Las dos conclusiones nos indican que éste entendió la modernidad de *Celestina* a la vez que su ambiente histórico: es por esta razón que nos ha parecido útil indicar la recepción de ésta por un autor tan particular como Carlo Emilio Gadda.



⁶ Gadda añade: "Come ridurre nella unità scenica le concomitanze multiple dell'azione, e le dislocazioni divergenti: la torre, le scale, il padre in giardino, lei in camera, il volo dalla finestra?" (127).

RESEÑAS

James R. Stamm. *La estructura de la 'Celestina': Una lectura analítica*.
Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1988. 214
pp.

This is a book for the self-motivated, dogged specialist. Anyone else is apt to lose patience before reaping its benefits. Evidently not wishing to tip his hand, the author offers the reader no initial help in understanding either his design or his purpose: the "Introducción" heralded in the "Índice" is inexplicably absent. Instead, he proceeds methodically to offer his disquisition on *Celestina*, devoting a chapter apiece to "el marco textual," the *Auto* (Act I), the *Comedia* (Acts II-XVI of the sixteen-act version), and the *Tragicomedia* (the long interpolation, containing the *Tratado de Centurio*, that produces the twenty-one act form). Although he sprinkles this close reading with occasional hypotheses regarding authorship, it is only in the "Conclusiones" that the reader comes to appreciate the appropriateness of Stamm's approach, since, for once, the end justifies the means. Thanks to the meticulous exposition, his principal findings turn out to be more compelling than startling.

My reportage can be bolder and begin at the end. (In fact, the opposite tack would seem to call for a close reading of Stamm's close reading, with *Celestina's* getting lost in the shuffle.) Upon subjecting the parts of the text to separate scrutiny, Stamm discerns evidence for at least three different authors, with Rojas' responsibility limited to the brilliant continuation of the anonymous *Auto* in the *Comedia* and, possibly, to the *Tragicomedia's* new Act XVI (where Melibea heeds Lucrecia's suggestion that she eavesdrop on her parents' discussion of her marriageability). The vengeance sub-plot known as the *Tratado de Centurio* cannot be ascribed to Rojas, Stamm believes, because it is so clumsily joined to the main story as to be full of holes, not to mention the fact that its jocular humor (not unlike that in the *Auto*) differs radically from the sardonic wit found in the body of the *Comedia*. Whereas either Rojas or the unknown author of the *Tratado* might have written Act XIX's lyrical opening, neither is likely to have composed any of the preliminary materials or closing verses, since "los elementos del marco textual no tienen claras e innegables relaciones con el cuerpo

dramático de *La Celestina*" (187). Finally, the interpolations in the *Comedia* have no bearing on this discussion, since they do not lend themselves to analysis as a discrete structural unit.

Are there reasons other than virtuous devotion to duty for accompanying the author as he leads us earnestly toward these conclusions? Yes, of course. As always, it is useful to test one's own assumptions against those of a well-read expert. In addition, it is a pleasure still to encounter fertile ideas regarding a work that has occasioned so much critical commentary, especially when they are advanced without vitriol. Granted, temperate rhetoric risks evoking yawns, but Stamm's surface objectivity avoids this pitfall because one senses behind it a steely resolve, an absolute self-assurance that fairly invites one to conjecture which amongst us fall into the wrong-headed camp, in the author's view (he is plain, however, about his disappointment with Gilman's *Celestina* criticism). Fortunately, other matters also hold one's attention. No doubt these will vary from reader to reader. I shall mention only a few.

It is remarkable that even a severely analytical inquiry proves susceptible to the sheer vitality of the celestinesque world. To my taste, it is precisely when Stamm examines the characters that he is most irresistible, whether one finds his views engaging or maddening. Let me illustrate, confining the demonstration to the female figures. He tends to admire Melibea and Areúsa in their quests for personal freedom and to despise the servile Lucrecia as "sosa" (95). Elicia he finds uninteresting (she never changes, despite M.R. Lida de Malkiel's theory, he posits), while the naive Alisa "sirve sólo para situar a Melibea en una familia de cierta categoría social, a la vez que revelarnos un poco más de la persona e historia de la alcahueta; y quizá para demostrar en términos más amplios la eficacia del conjuro" (143). Celestina, whose prior friendship with Claudina is accentuated by Rojas, becomes "repugnante" for Stamm when, in her visit to Areúsa's bedroom, "sale a presentarse en términos clarísimos de lesbiana y *voyeuse*" (105).

If I am unable to subscribe fully to Stamm's ideas about these characters, it is partly because he seems not to have taken into account the relationship between them and the work's structure, forerunners, and meanings. Lucrecia, for example, in her capacity as foil to Areúsa, heightens the latter's portrait as a captivating *fille de joie*. Alisa's mistaken appraisal of her daughter's innocence increases the ironic

tension of Act XVI, and her foolish decision to leave Melibea to Celestina's devices may owe as much to tradition (the go-between was wont to interview her female client out of earshot of the mother; cf. *Pamphilus*) as to her ignorance or to the effects of the spell Celestina had cast on the thread. In any case, it seems to me less than certain that contemporary readers of the work would have been as inclined as Stamm to absolve Alisa of all guilt in the tragic suicide of her daughter. Furthermore, had the old bawd herself impressed these same readers as negatively as she has Stamm, Bataillon might well have had the last word (in his *La Célestine selon Fernando de Rojas*, not cited here) about the work's moral message.

That Stamm would not concur with such a view of things is obvious not only from the material fact of this monograph, but also from his assessment of Celestina's death (a complete surprise, for him) and from his understanding of Pleberio's lament. Neither vehicle for rhetorical platitudes nor shrine of hidden meanings, the value of this speech is universal. Like Melibea, this father is a new figure in Castilian literature. He functions to ask the hard human questions, and even though he can supply no answers, his monologue "debía haber abierto los ojos de muchos lectores a la posibilidad de ternura y hasta agonía existencial de parte del padre destrozado por la pérdida de su hija," giving the last act "un valor sobresaliente y sumamente original" (141).

Sentiments such as these, especially when uttered in the context of an ostensibly "scientific" analysis, serve to remind us of the reason for the enduring appeal of *Celestina*: its timeless humanity. They also encourage us to accept wildly disparate items as elements of structure (Stamm includes space, time, fate, love, death, *melibeísmo*, medicine, humor, verse, images, freedom, the closed circle of acquaintances who make up the cast, and what he calls "perspectivismo literario"), since these are capable of leading to new insights about one of the world's literary jewels. Our sense of reassurance is augmented by the relatively error-free text, although we may be taken aback by those that follow:

In quotations from the Severin (Alianza) edition:

"Y le traeré manso" (52) > "Yo le traeré manso"

"No oigo yo" (93) > "No oiga yo"

"simple rascaballos" (157) > "simple rascacaballos"

In French expressions:

"déjà vu" (97, 141) > "déjà vu"
"dénoûement" (98) > "dénoûment" (as on 162)

Other:

"*Buen Amos*" (98) > "*Buen Amor*"
"Russell Thompson" (196, n11; 211) > "Bussell
Thompson"

It is also distracting to encounter the abbreviation *LC* (even though restricted to the notes and bibliography) for "*La Celestina; la obra en su totalidad*" (11), since it is used even in recording titles without the article or in languages other than Spanish (e.g., Clara Louisa Penney's *The Book Called 'Celestina'*, cf. 193, n12 and 210; Marcel Bataillon's "Gaspar von Barth, interprète de *La Célestine*," cf. 208; J. Homer Herriott's *Towards a Critical Edition of the 'Celestina'*, cf. 209; F. J. Norton's *Printing in Spain 1501-1520 with a note on the early editions of the 'Celestina'*, cf. 210), not to mention when referring to the recent, two-volume edition of Miguel Marciales, entitled *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea* (cf. 208).

It is a pleasure to note that (*La*) *Celestina*, on the eve of its five-hundredth birthday, continues to incite the curiosity of well informed readers willing to share their knowledge and speculations with each other. In this light, Stamm's analysis appears as a welcome repast. ¡*A comer!*



Kathleen V. Kish

Department of Romance Languages
University of North Carolina - Greensboro
Greensboro NC 27412 (USA)

CARMELO SAMONÀ (1926-1990)¹

La figura de Carmelo Samonà—uno de los mayores hispanistas y escritores italianos, recientemente fallecido en Roma, el pasado 17 de marzo— constituye, dentro de la cultura italiana, un caso notable y singular. Nació en Palermo, hace sesenta y cuatro años, en el seno de una familia de antiguas raíces aristocráticas, pero, a diferencia de otros intelectuales sicilianos que se acercaron a la cultura española—entre ellos Leonardo Sciascia—Samonà fue fundamentalmente un hispanista de profesión (catedrático de literatura española en la Universidad de Roma desde 1961), y sólo en los últimos años de su vida se impuso, de forma perentoria, en el mundo literario, con dos novelas: *Fratelli* (1978) e *Il Custode* (1983).

Como hispanista, Carmelo Samonà ha sido en el sentido más antiguo y noble del término, un maestro. Solía escribir poco, lo menos posible, por una forma de íntimo recato y por un profundo respeto hacia la escritura. A generaciones de jóvenes hispanistas que se acercaron a sus clases, sin embargo, enseñó algo tan importante como poco frecuente: la necesidad de medirse con los clásicos y la posibilidad de ser rigurosos sin tener que encerrarse en el gueto de la especialización. En este sentido, la importancia de Samonà para el hispanismo italiano parece indiscutible. No creó una escuela, pero transmitió a cuantos le conocieron, más que un método, un estilo en el estudio de los textos literarios.

De formación *croci*ana, como la mayoría de los investigadores de su generación, y con una firme vocación historiográfica, encontró más tarde, en el procedimiento inductivo de la neoestilística, una pauta ideal para sus intereses críticos, aunque nunca sintió la necesidad de adscribirse a una metodología de escuela.

¹ Publicado anteriormente, con algunas variantes, en *Revista de Occidente* núm. 109 (Junio 1990), 109-11.

Sus dos principales áreas de investigación han sido el siglo XV y el teatro barroco. A su interés por el Cuatrocientos le debemos trabajos como *Aspetti del retoricismo nella «Celestina»* (Roma 1953), que abrió el camino a toda una serie de estudios posteriores de M. R. Lida, A. D. Deyermond, y Martín de Riquer, y *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento* (Roma 1960), donde el análisis de la narrativa «sentimental» sirve de punto de arranque para interpretar algunos rasgos peculiares del prerrenacimiento español. Las investigaciones sobre la *Celestina* le llevaron más tarde a redactar un ensayo de interpretación global de la obra, para el volumen *Letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici* (Milán-Floencia 1972 [en colaboración con A. Varvaro]), ensayo que podemos considerar entre sus páginas más sugestivas y, paradójicamente, menos conocidas en el extranjero (una versión más reciente, muy abreviada y traducida al español, acaba de aparecer en el primer tomo de la *Historia de la literatura española* (Madrid: Cátedra, 1990).

Por lo que respecta al teatro barroco, entre sus numerosos trabajos bastará con recordar: *L'esperienza cultista nel teatro dell'età di Lope: appunti ed esempi* (en *Studi di Letteratura spagnola*, Roma 1964); *Saggio di un commento alla «Vida es sueño» I. vv. 1-16* (en *Studi di Letteratura spagnola*, Roma 1967), y el volumen dedicado a *Calderón de la Barca* (Milán, Garzanti, en prensa), dentro de la trilogía: *Teatro spagnolo del Secolo d'Oro*, cuyo primer volumen acaba de aparecer precedido por una introducción suya. A él se debe, asimismo, el redescubrimiento y la traducción italiana de una joya olvidada del teatro de Lope: *La Nascita di Cristo* (Turín 1985) y el breve y denso *Profilo di letteratura spagnola* (1960) (1ª reimpresión corregida y aumentada, Roma-Nápoles 1985). Como puede verse, una actividad que se mueve entre el análisis exhaustivo de los primeros dieciséis versos de *La vida es sueño* y apretadas síntesis de historia literaria—sin olvidar sus colaboraciones sobre literatura española en el diario *La Repubblica* (premiadas por un jurado español, en 1986); y es precisamente en la tensión entre rigor narrativo y vocación filológica, donde reside, a todas luces, la clave de su originalidad como hispanista y de su reservado magisterio.

Hay que aludir, por último, a las que han sido, curiosamente, sus dos mayores pasiones; la música de Mozart, de la cual era, en Italia, uno de los mayores conocedores, y el cine de Buster Keaton, a quién dedicó el ensayo: *Buster Keaton: il rigore dell'assurdo* (1972) (tr. esp. en *Revista de Occidente*, octubre 1990). Pero fueron sus dos novelas, *Fratelli*

(1978)—traducida a seis idiomas, entre ellos el español (*Hermanos*, Barcelona: Anagrama, 1983) e *Il Custode* (1983) que lo revelaron, hace algunos años, como uno de los novelistas más originales del momento. No queda aquí espacio para hablar, siquiera de forma somera, de estas dos obras: quiero sólo recordar que ha sido un profesor, un profesor de literatura española, quién ha escrito las cien páginas más importantes de la literatura italiana de los últimos años.

Stefano Arata

Universidad del País Vasco



Barcelona 1525



Ilustración de Chico Prats al auto XIV. Barcelona: Maucci,
1961



**'CELESTINA' BY FERNANDO DE ROJAS
DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO**

**Joseph T. Snow
University of Georgia**

[Es éste el 11^o suplemento a la bibliografía publicada en 1985, '*Celestina*' by Fernando de Rojas: *An Annotated Bibliography of World Interest, 1930-1985* (Madison, Wisconsin: Seminary of Medieval Hispanic Studies) que piensa mantener al día dicho repertorio para el mundo de los estudiosos y de los curiosos. Quisiera agradecer a los que han tenido la amabilidad de hacerme llegar copias y ejemplares de algunos de los items aquí reseñados: C. Baranda, R. Beltrán, G. West, H. Woodbridge, C. Salus, Isa Ballesteros, R. Hathaway, M. E. Lacarra, C. Rodiek, J. Joset, K. Kish, D. Billick, D. Lucero, G. Piña Rosales, N. Salvador y A. Vian Herrero. Al joven investigador de Georgia, Will Derusha, por sus horas en la biblioteca como ayudante, también gracias.]

- 321 ALONSO, José Luis. "Claves para la formación del léxico erótico." *Edad de Oro* 9 (Primavera 1990): 7-17.

Se trata de fuentes y lecturas de textos de los siglos XV-XVII que tendrán que utilizarse en la formación del futuro diccionario del erotismo. Incluye ejemplos de *Celestina* (autos I y VI).

- 322 AROVICH DE BOGADO, Vilma Haydée. "La Celestina: el motivo de la caída y la estructura del discurso." *Cuadernos de literatura* 4 (Univ. Nacional de Nordeste, Argentina) (1989): 53-64.

Estudia caídas físicas, simbólicas, morales, y fortuitas (éstas atribuibles a la Fortuna). Las connotaciones—a lo largo del texto—sugieren una progresión desde lo físico-sensible hasta lo moral, progresión negativa en total consonancia con la intención didáctica de la obra y la actitud pesimista de Fernando de Rojas, quien equipara caída con muerte como castigo, de la cual no hay huida posible (actitud no cristiana por no destacar la posibilidad de redención).

- 323 BARANDA LETURIO, Consolación. "Feliciano de Silva y la *Segunda Celestina*." Tesis doctoral, Univ. Complutense de Madrid, 1986. 2 tomos. Director: Nicasio Salvador Miguel.

Una edición (458p) con notas (203p). Después es la base de su ed. para Cátedra (Madrid 1988).

- 324 BELTRÁN, Rafael. "Las 'bodas sordas' en *Tirant lo Blanc* y *La Celestina*." *Revista de Filología Española* 70 (1990): 91-117.

Estudio comparado muy pormenorizado de las 'bodas sordas' (el encuentro amoroso secreto) en sus fases consecutivas—inicio, uso de fuerza, presencia de testigos, lamento de la amada, final amoroso—como desarrolladas en el *Pamphilus*, el *Corbacho*, *Tirant lo Blanc* y *Celestina*. Su enfoque parte de la obra catalana pero las observaciones a *Celestina*, la idea de la dramaticidad en la presentación de los encuentros sordos/secretos, y las comparaciones aducidas para ver paralelos entre *Celestina* y *Plaerdemavida*, añaden detalles fascinantes para el mejor entendimiento del mundo literario a finales del siglo XV.

- 325 _____. "Eliseu (*Tirant lo Blanc*) a *L'Espill* de Lucrecia (la *Celestina*): Retrat de la donzella com a còmplice fidel de l'amor secret," en *Miscel'lania Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, I, ed. A. Ferrando y A. G. Hauf (Montserrat: Abadía de Montserrat, 1990): 95-124.

Escudriña primero Eliseu (99-112) y después Lucrecia (112-120) en cuanto paralelos en el proceso de iniciación amorosa, ambos personajes secundarios pero imprescindibles en sus respectivas

obras. No son 100% equiparables pero el estudio nos permite ver importantes paralelos (con sus diferencias) entre estas dos obras casi contemporáneas, y su situación ante la comedia humanística y ciertos conceptos ovidianos de la *ancilla* que en ella se desarrollan.

- 326 CALVO, Yadira. "Melibea: De la obediencia a la autodeterminación," en su *Literatura mujer y sexismo* (San José: Ed. Costa Rica, 1984): 81-90.

Es ésta una exploración de Melibea y Celestina a la luz del papel tradicional (desde los griegos, al menos) de la mujer, subordinada al hombre. Ofrece una lectura coherente de sus actuaciones y motivaciones hasta sus respectivas muertes.

- 327 CANET VALLES, José Luis. "Algunos datos más para la fecha de edición de *La comedia Thebayda*," en *Varia bibliographica: Homenaje a José Simón Díaz* (Kassel: Reichenberger, 1988): 137-143.

Otra solución ingeniosa a la historia de la fecha de impresión de la comedia celestinesca titular, mejorando e integrando datos de Norton, McPheeters, Douglass, Trotter, Whinnom, Lida de Malkiel, y otros.

- 328 CANTALAPIEDRA, Fernando. "La escena de la huerta-huerto," en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento*, dir. M. Criado de Val (Barcelona: PPU, 1990): 317-327.

Pone su atención en las contradicciones confrontadas en el texto sobre la 1ª escena (la cual cree ser una interpolación de Rojas). Lo más interesante es su análisis semiótico de los espacios terrenal/celestial con sus correspondientes galardones (tormento/gozo) en el usurpado espacio de la huerta. El problema temporal merece un apartado especial.

- 329 _____. "Evocaciones en torno a los nombres de Sosia y Tristán." *Celestinesca* 14 i (mayo 1990); 41-55.

Estos dos nombres, según el estudio, evocan ideas que condicionan la recepción de los cuatro autos finales de la *Comedia*. En el caso de Tristán, este nombre remonta al ciclo bretón y puede esta asociación enriquecer la acción a partir del auto XIII en su dimensión trágica. En el caso de Sosia, un nombre que aparece en Plauto y Terencio, quiere el autor verlo

- como una clave de la composición (apunta al auto XII como punto de partida de la intervención de Rojas en la CCM). Los argumentos para estas dos hipótesis son ingeniosas.
- 330 CASTELLS, Ricardo. "El sueño de Calisto y la tradición celestinesca." *Celestinesca* 14, i (mayo 1990): 17-39.
- Se trata de la problemática localización de la primera escena del auto I^a y la sugerencia de M. Garci-Gómez [1985] de que fuera un sueño desagradable habido en la recámara de Calisto. Explora las novelas dramáticas celestinescas para demostrar que tal lectura es factible (*Thebaida*, *Serafina*, la *Segunda* y *Tercera Celestinas*, la *Policiano*, la *Selvagia* y hasta *La Dorotea* de Lope) y, luego, demuestra que Rojas--por las referencias en el resto de la obra--pudo haberlo leído e interpretado de la misma forma. Muy interesante.
- 331 CELA, Camilo José. *Obra completa*, tomo XIV, *Enciclopedia del erotismo I: Aachen-Cirene* (Barcelona: Destino, 1982).
- En las páginas 802-805 aparecen las entradas: 'La Celestina' (personaje), 'celestinario/-a', 'celestinear', 'celestineo', 'celestinesco'.
- 332 CRUZ, Sor Juana Inés de la, y Agustín de SALAZAR Y TORRES. *La Segunda Celestina: Una comedia perdida de Sor Juana*. Ed., prólogo y notas por Guillermo Schmidhuber. Presentación por Octavio Paz. *El gabinete literario, Vuelta*: México, 1990. Rústica, 225p.
- Se trata de una atribución de co-autoría a Sor Juana de la terminación de la comedia dejada incompleta a la muerte [1675] de Salazar y Torres (fecha de la suelta que se edita: 1676). Octavio Paz presenta esta obra como de Sor Juana. El prólogo de G. S. es interesante pero demasiado breve para exponer y defender fuera de toda duda esta atribución.
- a. *Vuelta* 14, núm. 169 (dic. 1990), 44-45, Luis Leal;
b. *Vuelta* 14, núm. 169 (dic. 1990), 46-51, Antonio Alatorre ("Ejercicio de crítica");
- 333 DAIX, Pierre (texto). Catálogo de exposición 20 mayo-13 julio 1988. Pablo Picasso. *Célestine*. Paris: Didier Imbert, 1988. 67p. Muchas ilustraciones.

Un extenso estudio y comentario—en francés e inglés; textos paralelos con abundantes ilustraciones—del cuadro de Picasso, "La Célestine" [1904]: su historia y circunstancias, su contexto y realización. Y luego información sobre la génesis (en 1967 y 1968) de la colección de grabados para una edición de *Celestina* (hay 66 en la serie). Buena bibliografía.

- 334 DEYERMOND, Alan. "Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21." *MLN* 105 (1990): 169-179.

Una valoración negativa del Pleberio del auto XXI, que concluye que Rojas tenía la intención de censurar al padre de Melibea. Deyermond ve en la *TCM* una cuidada revisión del texto para acentuar doctrinas cristianas. A la luz de ser las primeras y últimas palabras textuales citas de sendos himnos, el autor ve en toda la obra un consciente esfuerzo de intensificar la crítica personal a sus personajes y su mundo cosificado, comercial.

- 335 GABILONDO, Angel. "El Eros como conversación." *Edad de Oro* 9 (Primavera 1990): 69-80.

Una consideración del Eros como "la verdad de la carne "en la que, como "conversación," los espacios retornan al margen del lenguaje" (79). Se basa en una consideración del yo (en *Lazarillo de Tormes*) y de la mirada (la de Lucrecia en el auto XIX de *Celestina*).

- 336 GARCIA BARQUERO, Juan Antonio. *Aproximaciones al teatro clásico español*. Colección del bolsillo, 14, Sevilla: Univ. de Sevilla, 1973, pp. 73-89.

Intenta colocar *Celestina*--siguiendo la huella de Criado de Val-- a finales de una evolución medieval en cuanto a núcleos temáticos y en la galería de tipos allí representada (78-80). El final trágico se asemeja a la "danza de la muerte" y sirve de "ejemplo" al público en esta interesante combinación de comedia y tragedia.

- 337 GASCON-VERA, Elena. "Américo Castro, *La Celestina* y Mijail Bajtín." *Discurso* 7 (1989): 345-353.

Traza paralelos entre los conceptos de "vididura" de A. Castro y de "novela" en Bajtín, encontrando relaciones llamativas para poder estudiar *Celestina* como coyuntura cultural (Castro, 1929, 1965) a la luz del diálogo entre cultura e instituciones (Bajtín, 1965 y después). Un texto tiene su fondo histórico, en el que el

proceso social, valores y contravalores, renuevan constantemente su lucha.

- 338 _____. "La *Celestina*, los Reyes Católicos y el Descubrimiento," en *Literatura Hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento*, dir. M. Criado de Val (Barcelona: PPU, 1990): 297-303.

Búsquedas utópicas, tendencias universalistas y expansionistas, riesgo y aventura, propósitos aferradamente perseguidos: estas ideas son las que vinculan a los Reyes Católicos, Rojas, y Colón-- tres hitos del dinamismo social a finales del s. XV y comienzos del s. XVI. *Celestina* así es el polo opuesto del *Quijote*; Rojas con su énfasis en el mundo exterior y Cervantes con el suyo en el mundo interior.

- 339 GOMEZ, Jesús. "Las 'Artes de Amores,' 'Celestina,' y el género literario de la 'Penitencia de Amor' de Urrea." *Celestinesca* 14, i (mayo 1990): 3-16.

Urrea habla de su obra como una más de las "artes de amores" pero, si lo es, lo es por haber pasado por *Celestina* y no haberse inspirado en las "artes" directamente. El autor aquí nos muestra muy a las claras el hibridismo genérico que existe en *Penitencia* y como llegó a fraguarse--entre cierta adhesión a los procedimientos e ideales de la ficción sentimental, y seguros indicios de su aprendizaje con Rojas (el tuteo, la forma dialogada, el motivo y uso del dinero, y el mismo cultivo y mezcla de géneros distintos).

- 340 GRIFFIN, Clive. *The Crombergers of Seville: The History of a Printing and Merchant Dynasty*. Oxford: The Clarendon Press, 1988. 270 p. + microfiche.

Imprescindible para poder trabajar con cualquiera edición sevillana procedente de la imprenta de la familia Cromberger, textos, grabados, y más.

- 341 GUARDIA MASSÓ, Pedro. "La primera traducción inglesa de la *Celestina*," en *Estudios de filología inglesa*, ed. A. León Sendra. Textos e instrumentos, 6, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Univ. de Córdoba, 1984, pp.

Un intento de revalorar la labor de Mabbe. Los datos suministrados sobre la fortuna de *Celestina* en Inglaterra desde Vives (1555) a Mabbe (1631) interesan también.

- 342 HATHAWAY, Robert, ed. *Pedro Manuel Ximénez de Urrea. Penitencia de amor*. Exeter Hispanic Texts, 49, Exeter: Exeter University Press, 1990. Rústica, xxxv + 75p.

Una nueva (y mejorada) edición, con una introducción que explora su carácter celestinesco. Este estudio es el que con más éxito ha visto los nexos que vinculan la *Penitencia* con la *Celestina* de Rojas.

- 343 HEINZ, Gerd. *Celestina* (nach dem Dialogroman des Fernando de Rojas). Con la colaboración de Peter Müller-Buchow. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1975. 104p.

Adaptación original de la obra de Rojas. Tuvo su estreno el 30 de mayo de 1975 en el teatro Thalia de la ciudad de Hamburgo, dirigido por Heinz. Tiene el guión 25 escenas.

- 344 JAIME RAMIREZ, Hélios. "*La Célestine: la farce dans la tragédie*." Brest: Univ. de Bretagne Occidentale, 1989 (?). 17 p.

El tema es que hay una contrariedad estructural en *Celestina* entre la comedia y la tragedia, hecho posible por la inserción de la "farce." Comentarios al respecto incluyen: la farsa de Elicia-Celestina (auto I); todo lo de Centurio; el relieve en el que se pone la cobardía; ciertos giros en el lenguaje; y los elementos "fantastiques" en la escena del conjuro [y, también su contraste con la escena primera del auto IV que la sigue, cuando Celestina es toda vacilación].

- 345 KISH, Kathleen. "*Celestina en Amberes en el siglo XVI*," *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986*, ed. S. Neumeister (Frankfurt am Main: Vervuert, 1989): I, 525-533.

Proporciona datos útiles sobre esta traducción (princeps 1550) como 1) de la familia celestinesca; 2) un artefacto cultural digno de merecer verse valorado aparte y 3) posiblemente influenciada por las traducciones alemanas (1520, 1534) de C. Wirsung. El contorno histórico trazado aquí es de gran interés contextual.

- 346 _____. "Marciales' *Celestina*" (reseña-artículo). *Journal of Hispanic Philology* 14 (1989-90): 79-87.

Una reseña de la edición de *Celestina* de Miguel Marciales que explora en particular las actitudes hacia y utilización de las

tempranas traducciones de la obra de Rojas en la labor editorial de Marciales.

- 347 LACARRA, María Eugenia. "Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *La Celestina*." *Studi Ispanici* [12], (1987-88 [1990]): 47-62.
- A base de un análisis perspicaz de Alisa y de Pleberio en *Celestina* (personajes débiles, risibles, patéticos—autos 4, 10, 11, 16, 20, 21), se contempla, desde la perspectiva del pesimismo profundo en el mundo real de la ficción, la esperanza ofrecida al lector externo a ella (el mal ejemplo engendra en el sabio lector una más avisada actuación), según ideas de Petrarca, en su *De remediis (liber I)*. Justifica inteligentemente la idea que Pleberio no puede ser portavoz en el auto 21 de Fernando de Rojas.
- 348 LEDERER, Herbert (libretto). *Celestina: Tragikomödie in zwei Akten* (nach dem gleichnamigen Dialog-Roman des Fernando de Rojas). Guión mecanografiado. 40p.
- El texto en 15 escenas y un epílogo de la ópera, música compuesta por Karl-Heinz Füssl.
- 349 LINK, Rose E. "The Character of Melibea in *La Celestina*." Tesina, Tulane, 1956. 53p. B. Gicovate.*
- 350 MANSAU, André. "*Les femmes: De l'Erasmisme au roman picaresque*," en *La femme dans la pensée espagnole* (Paris: Ed. du CNRS, 1984): 39-50.
- Describe la evolución (escritura, pintura) de la representación de la mujer a lo largo de dos caminos (hija de Eva, hija de María) desde el momento histórico de Erasmo y acabando en el barroco. En el campo bajtiniano y carnavalesco, es el *Decamerón* que inspira *Celestina* (encuentro de Eros y Thanatos) en donde el mundo moral se supera. De ahí se desprenden otras figuras de pícaras: Lozana, Elena (*Hija de Celestina*), Justina. El proceso llega a Tirso, Cervantes y María de Zayas.
- 351 MARTIN, F. C. "A Lexicon of the *Celestina*." Tesina, Emory Univ., 1948. 79p. Director: G. R. Keys.
- Son unas 175 palabras presentadas (a base de la edición de Foulché-Delbosc [1900] de Sevilla 1501, la *Comedia*) bajo distintas bases, según su inclusión o no inclusión en varios

- registros o diccionarios del léxico medieval. Da la etimología, las entradas (si son aplicables) en Covarrubias, en una ed. del Pequeño Larousse, y en el diccionario Velázquez, al lado de las de distintas eds. del diccionario de la Academia Real de la Lengua.
- 352 MCPHEETERS, D. W. "El concepto de *Don Quijote* de Fernando de Rielo, lo humano y lo divino en *La Celestina*," *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986*, ed. S. Neumeister (Frankfurt am Main: Vervuert, 1989), I: 553-558.
- 353 MICKEL, Karl. *Celestina oder die Tragikomödie von Calisto und Melibea* (Nach dem spanischen Dialogroman), en su *Volkentscheid* (Leipzig: Reclam, 1987): 101-146.
- Reproduce el texto de la adaptación original de Mickel (1974) producida en Berlín [ese mismo año] con Erika Pelikowski en *Celestina*.
- 354 MUNDI PEDRET, Francisco. "Elementos religiosos, positivos y negativos, en *La Celestina*," en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento*, dir. M. Criado de Val (Barcelona: PPU, 1990): 308-313.
- Retrata un mundo repleto de abusos y pecados en las páginas de *Celestina*, todos en contra de las creencias católicas y filosóficas prevalentes en el s. XV. Acentúa la ejemplaridad que se modela en los preliminares de la obra y cómo se puede ver reflejada en la acción de la obra.
- 355 MUÑOZ GARRIGÓS, José. "El vocabulario del sentimiento en *La Celestina*." *Estudios románicos* 5 (1987-1989) (Homenaje al prof. Luis Rubio. II): 1019-1056.
- En este estudio, se produce un léxico del sentimiento muy extenso para la *TCM*, según divisiones semánticas (con comentarios), que *demuestra* cuantitativa y cualitativamente que la articulación mayor de todo el campo léxico del sentimiento deriva de una amplia selección de las lexías del eje "pasión amorosa."
- 356 ORDUNA, German. "El vino y el pan: Del *Cid* a *Celestina*," en *El vino en la literatura medieval española: Presencia y simbolismo. Actas del Simposio Internacional (11-13 agosto 1988)*, ed. D. M^a Lucero (Mendoza: Univ. Nacional de Cuyo-Fac. Filosofía y Letras, 1990): 17-30.

En los primeros siglos de la literatura medieval española el eje pan-vino refleja el mundo rural y elemental, mientras en *Celestina* ha llegado a simbolizar uno de los males del mundo urbano (el comentario es sobre auto XII).

- 357 PIÑA-ROSALES, Gerardo. "El problema del género y el diálogo en *La Celestina*," en su *De "La Celestina" a "La Paraphernalia..." de M. Romero Esteo: Estudios sobre teatro español* (New York: Peninsula Publishing Co., 1984): 2-19.

Repasa una parte de la crítica anterior (Menéndez Pelayo, Cejador, Gilman, Lida de Malkiel, Deyermond, Castro, Morón Arroyo, y otros) y presenta—como muestras—ejemplos de los tres tipos de diálogos identificados por Lida de Malkiel [los tiempos rápido, medio, y lento] al querer demostrar que el diálogo de *Celestina* es para leídas y no para la actualización en un escenario.

- 358 POTTER, Robert. "Workshopping *Celestina*." *Celestinesca* 14, i (mayo 1990): 73-81.

Una serie de notas de la mano del traductor de esta nueva versión escénica de *Celestina* sobre el proceso lento de su desarrollo *ab initio* hasta esta realización en forma de taller (9 días con la asistencia de amigos y gente del mundo del teatro para la noche final). Valioso documental. Ver también, en este suplemento, SEVERIN; SNOW.

- 359 [Fernando de Rojas. *Celestina*]. Graphiken von Klaus & Theo REICHENBERGER. Weltliteratur in graphischen Blättern, 4, Kassel: Ed. Reichenberger, 1989. Nachwort de Josef Oehrlein. Sin paginación.

Doce gráficos (blanco y negro) para historiar una edición futura de *Celestina*. [Para tener una idea general del tipo de ilustración que es, ver la página 40 en este número.]

- 360 RIELO PARDAL, Francisco. "La dialéctica de lo antimístico en *La Celestina*," en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento*, dir. M. Criado de Val (Barcelona: PPU, 1990); 314-316.

Curiosa nota en la que rechaza los motivos sociales propuestos por Maravall e indica que toda la *TCM* gira en torno a un amor no místico, un amor de pareja que no respeta el amor absoluto

exigido por Dios y luego pasa un límite no aceptable. Impenitentes, los amantes mueren castigados.

- 361 RODIEK, Christoph. "Nuevas adaptaciones escénicas de *La Celestina*." *Iberoromania*, núm. 32 (1990): 31-46.

Observaciones importantes comparatistas sobre cuatro de las adaptaciones modernas, las de Escobar-Pérez de la Ossa (1957), A. Casona (1965), M. Criado de Val (1974), y A. Sastre (1978 y muchas veces después—en italiano, español, alemán).

- 362 ROJAS, Fernando de. *LC*. Ed., Introd., y notas de M. E. LACARRA. Libro clásico, 20, Barcelona: Ediciones B, 1990. Rústica, 375p.

Una muy nutrida y seria introducción (7-71) y una bibliografía muy al día (75-89) dan entrada a una útil (y bien anotada) edición completa de la *Tragicomedia*. Concluye con un glosario (363-374).

- 363 _____. *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Introd., notas y propuestas de trabajo de Susana D. de Leguizamón. Colección Literaria LYC (Leer y crear), Buenos Aires: Colihue, 1981. 232p. Rústica. Ilustración de cubierta por Miguel Prieto.

Edición estudiantil que incluye una cronología (11-14), una introducción (15-31), notas (más bien lexicales) y unas "propuestas de trabajo" (219-225) como guía para enfocar discusión y trabajos escritos. Como nota especial, trae dos melodías musicales (Juan del Encina) adecuadas para la canción del auto XIX. La bibliografía (229) es mínima.

- 364 _____. *LC. TCM*. Versión moderna de B. Velmiro Ayala Gauna. Clásicos Huémul, Buenos Aires: Huémul, 1966, 1977⁷. 280p. Rústica.

Con una introducción básica (7-25), una muy breve bibliografía (26), sólo unas partes de los preliminares y tres de las estrofas finales (el texto completo de los 21 autos), unas notas al final de tipo léxico, y un vocabulario (275-280).

- 365 _____. *LC* (junto con *La vida de Lazarillo de Tormes y Historia de la vida del Buscón*), en *La novela picaresca*, tomo 6 de *Grandes Novelas de la Literatura Universal*, dir. Ricardo Baeza (Buenos Aires: W. M. Jackson, 1946): 3-211.

Edición modernizada no atribuida de la TCM completa. Muy escasas notas; sin bibliografía.

- 366 _____. *LC*. Colección 'Clásicos del idioma patrio', 3, Santiago: Editorial del Pacífico-Ediciones Mar del Sur, 1979. Rústica, 259p.

Curiosa edición modernizada. Faltan todos los pre- y posliminares y también los argumentos de los 21 autos. Hay como 79 notas a lo largo del texto. El "Prólogo" (5-14) está tomado de "Montes y Orlandi" (un manual de historia literaria?). Esta colección está dirigida por Julio Orlandi. Sin bibliografía. Sin ilustraciones, menos la de cubierta (sin identificar).

- 367 _____. *LC*. Estudio preliminar de Josefina Delgado. Biblioteca básica universal, 125, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1990. Rústica, 165p. La cubierta está ilustrada con un detalle de "El aquelarre" de F. de Goya.

Edición estudiantil. Tiene el texto de la TCM pero, de los preliminares, sólo el título y el "argumento de toda la obra". Faltan los versos finales. Sin notas, sin bibliografía.

- 368 _____. *LC*. *TCM*. Colección Leda, 2, Buenos Aires: Araujo Ed., 1940. Rústica, 242p.

Breve prólogo (5-6) firmado por R.G.A. Edición modernizada de casi toda la *TCM* (faltan 7 de las estrofas posliminares). No hay ilustraciones, bibliografía o notas.

_____. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza 1507, Real Acad. de la Historia 2-7-2/3566). Ed. Jerry R. RANK y John O'NEILL. Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990. 7p. y 3 microfichas (1 con el texto; 2 con las concordancias).

Una apreciación de esta edición de la TCM, una transcripción del texto (de una reproducción fotográfica del incunable) con una concordancia completa que también da las frecuencias de sus palabras.

- 369 ROMERA CASTILLO, José. "Autoridades medievales del *Tesoro* de Covarrubias." *Anuario de Letras* 22 (1984): 251-60.

Entre otros (p. ej., Juan de Mena, López de Ayala, Encina), incluye a Rojas (257-58), específicamente los vocablos de su texto que se citan en Covarrubias.

- 370 SAMONA, Carmelo. "La *Celestina*," en *Storia della civiltà letteraria in Spagna*, coord. F. Meregalli (Torino: UTET, 1990); en versión española, *Historia de la literatura española. I. Desde los orígenes al siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1990): 335-342.*

- 371 SALVADOR MIGUEL, Nicasio. "Animales fantásticos en *La Celestina*," en *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento (Roma, 30 giugno--3 luglio 1988)* (Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1990): 283-302.

Ha contado 91 animales mencionados en *Celestina*; con repeticiones y otras alusiones llegan a sumar muchas más las referencias. En total: un zoológico. De estos, sólo 6 son fantásticos: la arpa (III), el basilisco (Pr.), la hidra (III), el rocho (Pr.), la sirena (VII), y el unicornio (IV). El resto del erudito estudio explica fuentes y difusión de referencias hasta que llegaron a aparecer en *Celestina*, su nuevo contexto.

- 372 SEVERIN, D. S. "The Workshop *Celestina*: Almeida Theatre, London 1990: An Appreciation." *Celestinesca* 14, i (mayo 1990): 83-84.

Una valoración del taller "Celestina" (Londrés, 22 abril 1990) por una conocida celestinista. Ver también, en este suplemento; POTTER; SNOW.

- 373 _____. "*Celestina's* Courtly Lyrics and James Mabbe's English Translations," en *Courtly Literature: Culture and Context*, ed. K. Busby y E. Kooper, Utrecht Publications in General & Comparative Literature, 25 (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's, 1990): 523-529.

En estos comentarios a las traducciones inglesas de Mabbe de versos empleados por Rojas (VIII, XIX), la autora no sólo destaca la buena calidad general de la nueva versión sino que señala oportunamente la naturaleza de las canciones del auto XIX, inspiradas en la tradición gallego-portuguesa de la "cantiga d'amigo" y revestidas como una *alborada*.

- 374 SIEBENMANN, Gustav. "La Celestina, Deutch: zur veröffentlichung der Wirsung-Ubersetzung," en su *Essays zur spanischen Literatur* (Frankfurt am Main: Vervuert, 1989): 146-152.

No sólo una reseña de las ediciones facsimiles de las traducciones alemanas de C. Wirsung (ed. Kish/Ritzenhoff, 1984), también ofrece una perspectiva panorámica de las traducciones de *Celestina*, con un enfoque natural en las alemanas.

- 375 SNOW, Joseph T. "Celestina and Pleberio: When Value Systems Collide," en *The Medieval Text: Methods and Hermeneutics. A Volume of Essays in Honor of Edelgard E. DuBruck*, ed. W. C. McDonald and G. R. Mermier, vol. 17 of *Fifteenth-Century Studies* (Detroit: Fifteenth-Century Symposium, 1990): 381-391.

Celestina matriarca en su mundo y Pleberio patriarca en el suyo, aquí entrelazados y analizados según sus semejanzas y oposiciones. Celestina destruye el poder de Pleberio, quitándole su hija pero al final los dos son víctimas de su propio ejercicio del poder.

- 376 _____. "Celestina de Fernando de Rojas: Documento bibliográfico (décimo suplemento)." *Celestinesca* 14, i (mayo 1990): 85-94.

El 10º suplemento a su bibliografía de 1985 agrega unos 32 nuevos estudios y aproximaciones a la obra de Rojas y la tradición celestinesca en la literatura mundial.

- 377 _____. "The Workshop *Celestina*: Almeida Theatre, London 1990." *Celestinesca* 14, i (mayo 1990): 63-71.

Un documental que recuerda el inicio del proyecto teatral (Robert Potter, traductor; Pamela Howard, directora) de montar una nueva *Celestina* en lengua inglesa, y luego describe dos días de asistencia personal a los primeros ensayos. Ver también, en este suplemento, POTTER; SEVERIN.

- 378 SOLOMON, Michael. "Calisto's Ailment: Bitextual Diagnostics and Parody in *Celestina*." *Revista de Estudios Hispánicos* 23 (1989): 41-64.

Una lectura del "mal" de Calisto como un diagnosis erróneo, especialmente pormenorizada en cuanto al 1º auto. En vez de reconocer el *amor hereos* tal como debieran, Sempronio, Celestina

(y después Parmeno) le recetan el *coito* como remedio propio a la "superfluidad de humores," en este caso provocado por la vista de Melibea. Como base, Solomon maneja tratados medicinales circulados en la España de Fernando de Rojas, p. ej., el *Viaticum* de Constantino, A. de Villanova y su *Tractatus de amore heroico*, Bernardo Gordonio y *Lilium medicine*, y F. López de Villalobo en su *Sumario de la medicina*, entre otros.

- 379 TERRON, Carlo. *Celestina: Tragikomödie in zwei Akten* (traducción del original italiano por Heinz Riedt). Munich: Th. Sessler Verlag, 1963. 104p.

Traducción autorizada del texto italiano publicado en 1962 [*Il dramma* 38, no. 307], un mes después de su estreno en el Teatro Nuovo de Milán.

- 380 URIARTE REBAUDI, Lía Noemí. "Los plantos de *La Celestina*," en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento*, dir. M. Criado de Val (Barcelona: PPU, 1990): 304-307.

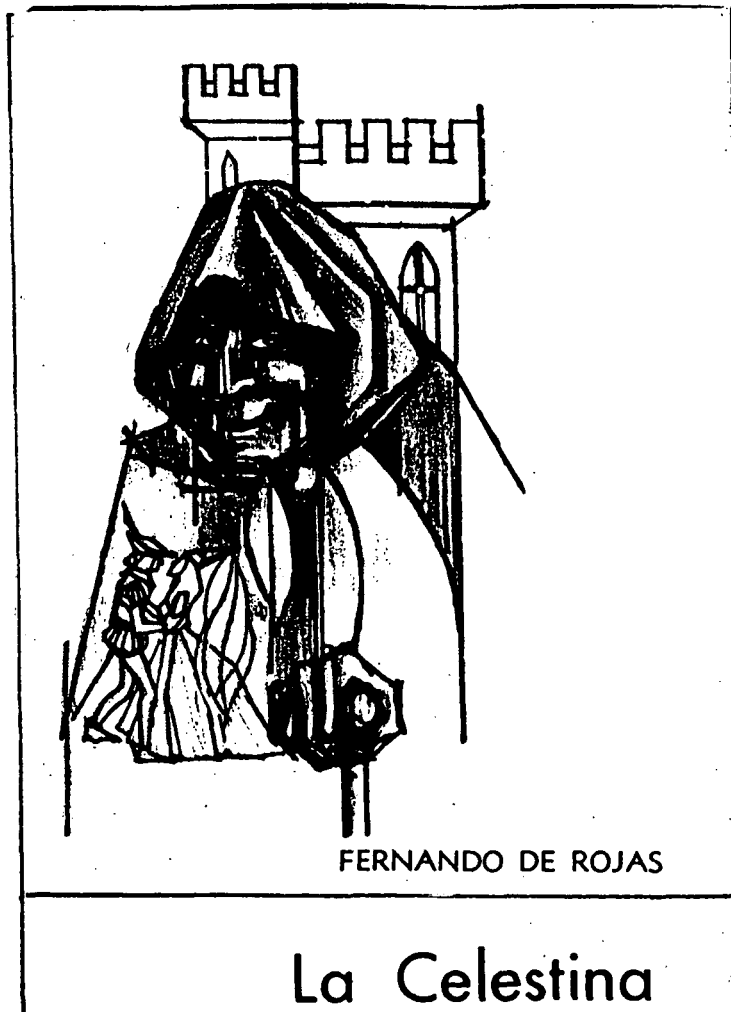
La figura de Celestina, reflejada en la opinión de los otros, antes y después de su muerte, refleja bien la decadencia moral de la época de Rojas. Los dos plantos de Elicia (acto XV) son sinceros a la vez que, por la estructura irónica de la obra, retratan las distorsiones de valores: la lealtad, la honra, etc.

- 381 VIAN HERRERO, Ana. "El mundo social y *La Celestina*." *Cuadernos hispanoamericanos*, nos. 477-478 (marzo-abril 1990): 261-274.


Artículo que aprovecha el 25º aniversario de la publicación del estudio de J. A. Maravall (*El mundo social de "La Celestina"*), para volver sobre él, revalorándolo a la luz de las reseñas que suscitó y el diálogo crítico que inició. Presta atención especial a A. Castro y las ideas defendidas por él en su "*La Celestina*" como *contienda literaria (castos y casticismos)* de 1965.

- 382 YSQUIERDO HOMBRECHER, Jacqueline. "Images et réception de la culture espagnole en France: Le cas de *La Célestine* du XVI^e au XX^e siècle," en *Europa en España: España en Europa*. Actas del simposio internacional de literatura comparada, coord. H. Dyserinck *et al* (Barcelona: PPU, 1990): 153-176.

Dedica a *La Célestine*, adaptación teatral de Paul Achard (Paris 1942-43), un estudio según el concepto de "Gestalttheorie", queriendo comprender como el entorno cultural completo del momento histórico produce modificaciones y cambios en la adaptación de la obra original. La autora promete dar en publicación aparte un inventario completo de traducciones, adaptaciones, imitaciones, etc. francesas, desde la primera traducción de 1527.



Buenos Aires: Huemul, 1969, 2^a ed. Ilustración de portada: Miguel Waray (90% reducción)



***An International Conference
in Commemoration of the
450th Anniversary of the Death of
Fernando de Rojas***

21-24 November 1991


***Purdue University
West Lafayette, Indiana***

**An Equal Access/Equal Opportunity
University**



Purdue University will host an international symposium to commemorate the 450th anniversary of the death of Fernando de Rojas on 21-24 November 1991. Eight discussion and two plenary sessions are planned. Speakers are from USA, Canada, and Europe. Attendance is open to all interested parties. All conference activities will be on the Purdue campus and housing is available in the Purdue Union, next to the conference center.

For more information contact Ivy Corfis, Department of Foreign Languages, Stanley Coulter Hall, Purdue University, West Lafayette, IN 47907, or Joseph Snow, Department of Romance Languages, University of Georgia, Athens, GA 30602



A continuing education activity of Purdue University

CRUCIGRAMA

PEÑO

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
1	C	E	L	E	S	T	I	N	A	■	P	A	P	O
2	A	B	U	R	■	R	E	U	N	I	D	N	E	S
3	S	U	C	E	D	E	■	L	A	R	R	E	T	A
4	T	R	I	C	I	C	L	O	■	M	O	L	A	R
5	O	N	O	T	M	E	■	■	M	A	S	I	T	A
6	■	E	■	A	O	S	■	A	■	N	A	D	E	N
7	P	O	R	■	S	■	A	M	A	S	■	O	■	■
8	■	■	A	L	A	C	R	A	N	■	E	S	T	A
9	■	A	L	A	U	■	■	L	I	■	O	■	I	C
10	E	T	A	R	R	A	S	■	S	A	L	E	R	O
11	■	R	■	■	I	L	■	■	M	I	N	A	S	■
12	N	A	■	■	O	L	A	M	■	E	C	U	D	A
13	T	E	■	■	A	S	A	■	A	D	■	O	C	A
14	E	R	O	S	■	■	E	N	D	O	S	A	S	■

Horizontales: 1. La clásica alcahueta. Debajo de la barba / 2. ¡Adiós! Los hombres de negocios celebran muchas / 3. Acaece. El argentino que escribió *La gloria de don Ramiro* / 4. Para que pedalee el niño. Gustar a lo moderno / 5. Empezó a cantar, al revés. Lo recibí el militar para su uniforme / 6. Este. Valle autónomo de Italia. Practiquen la braza / 7. Preposición. Nodrizas. Cero / 8. Vocal. Su cola termina en un agujón ponzoñoso. Se halla / 9. Estación estival tarraconense. Es muy aseado, viste con mucho " - - - - ". Algo de ética / 10. Terroristas. Gracia y simpatía / 11. Terminación verbal. Unos romanos, como siempre. Pueden ser de carbón, de hierro, de mercurio... / 12. Al revés, no aprovechan. Y también al revés, con perdón, presenta pruebas, razones / 13. A las cinco en Londres, con leche o limón. Para agarrar. En nada. Ansáres / 14. Lo adoraban los enamorados griegos. Cedés la letra a otro.

Verticales: 1. Lo fue José ante la mujer de Putilar. El que lo es en corte es un vago / 2. De marfil. Cautivar / 3. Voracísimo pez. Una cabellera así no es precisamente muy tupida. Una consonante y una vocal / 4. Erguida. Armaduras de caballos / 5. Consonante. Gigantones prehistóricos / 6. 13, 13, 13, 13... Cien. Advertir

bio / 7. En los pies. Cincuenta. El monstruoso dragón que se sacaba en algunas procesiones del Corpus. Conjunción / 8. Sin mérito ni valor. Anual. Atrae al hieirro / 9. Esposa de Joaquín. Mil. Licor. Su-man mil / 10. Hermanos gallegos. Así como batata tropical. Nada / 11. Lo es la piedra pómez. Relativos a los vientos / 12. Lombrices, sanguijuelas... Meci, al revés / 13. Liarlo puede ser largarse al otro mundo. Los *best sellers* las tienen muy grandes / 14. Se atreverán. Persigues y atormentas.

SOLUCIÓN AL ANTERIOR

Horizontales: 1. Camelar. Patay / 2. Adela. Amigotes / 3. Sudorífico. Amo / 4. Calmán. Natural / 5. Ora. Asidero. A / 6. Reunimos. Man / 7. Guerrero. Pita / 8. US. Rosa. oirtA / 9. Elfos. Cuzco. La / 10. Raer. Puno. Año / 11. RRR. Casino. Ayo / 12. E. Irisado. Otas / 13. Renace. O. Arosa / 14. Olas. Obsesos. R.

Verticales: 1. Casco. Guerrero / 2. Aduar. Ustar. El / 3. Medlar. Ferina / 4. etoM. Error. Ras / 5. Lara. Uros. CIC / 6. A. Inanes. Paseo / 7. RAF. Siracusa. B / 8. Mínimo. Unidos / 9. Picado. Ozono. E / 10. Agotes. Ic. O. As / 11. Po. Ur. Proa. Oro / 12. ataromiT. Natos / 13. Yema. Atalayas / 14. Solana. Alosar.

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

ISSN 0147-3085

VOL 14, NO 2

CONTENIDO

Noviembre de 1990

NOTA DEL EDITOR..... 1-2

ARTICULOS

Charles B. FAULHABER, *Celestina* de Palacio: Madrid,
Biblioteca de Palacio, MS 1520..... 3-39

Ana VIAN HERRERO, El pensamiento mágico en *Celestina*,
'instrumento de lid o contienda' 41-91

NOTAS

Patricia VILCHES, Carlo Emilio Gadda: lector-espectador
de la *Celestina*..... 93-96

RESEÑAS

Kathleen V. KISH, James R. Stamm, *La estructura de
la 'Celestina': una lectura analítica* 97-100

IN MEMORIAM

Stefano ARATA, Carmelo Samonà (1926-1990)..... 101-103

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. SNOW, 'Celestina' de Fernando de Rojas:
documento bibliográfico 105-120

ILUSTRACIONES 40-91-92-103-104-120

