

Celestinesca

ISSN 0147 3085



Vol. 18, no. 1

Mayo 1994

EDITOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

EDITORIAL ASSISTANT

RANDAL GARZA
Michigan State University

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY	Smith College (USA)
Ivy CORFIS	Penn State Univ. (USA)
Manuel CRIADO DE VAL	C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)
Alan DEYERMOND	Queen Mary-Westfield Col.-of London (UK)
Mario FERRECCIO PODESTA	Univ. de Santiago (CHILE)
Michel GARCIA	La Sorbonne (FRAN)
Jacques JOSET	Univ. de Liège (BEL)
Kathleen V. KISH	Univ. of N.C.-Greensboro (USA)
Katalin KULIN	Univ. Budapest (HUN)
Adrienne S. MANDEL	Cal. St. Univ.-Northridge (USA)
Walter METTMANN	Univ. Münster (GER)
Jerry R. RANK	St. Mary's College (USA)
Christof RODIEK	Bonn (GER)
Dorothy SEVERIN	Liverpool University (UK)
Emma SCOLES	Univ. di Roma (ITAL)
George SHIPLEY	Univ. of Washington (USA)

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 18, NO 1 CONTENIDO PRIMAVERA 1994

NOTA DEL EDITOR 1-2

ARTICULOS

Michel Garcia, Consideraciones sobre 'Celestina' de Palacio 3-16

Jacobo Sanz Hermida, 'Una vieja barbuda que se dice Celestina':
Notas acerca de la primera caracterización de Celestina ... 17-33

José Antonio Giménez Micó, Diversas conexiones entre Celestina
y Elicia 35-50

Henk De Vries, ¿Quién es la Lozana? 51-73

NOTAS

José Fradejas Lebrero, 'Cazar aves con lumbre'
(más antiguo aún) 75-77'

RESEÑAS

Max Hafler, Nick Philippou, adapt. 'Celestina' (Londres, 1993)
(D. S. Severin) 79-80

R. González Echevarría, *Celestina's Brood: Continuities of the
Baroque in Spanish and Spanish American Literature* (Nancy Marino) 80-82

M. E. Lacarra, *Como leer 'La Celestina'* (Eloisa Palafox) 83-86

CREACION

Robert Hathaway, 'Calisto and Melibea: Meeting Again, for the
First Time' 87-91

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. Snow, 'Celestina' de Fernando de Rojas:
documento bibliográfico (décimosepto suplemento) 93-117

ILUSTRACIONES 33, 34, 50, 74, 78, 91, 92

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 18, no. 1 Mayo de 1994

© 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
Michigan State University's
College of Arts and Letters, and
the Department of Romance & Classical Languages**

NOTA DEL EDITOR

We are still about one issue behind in our scheduled launches of *Celestinesca* (Spring and Autumn) and, perhaps, as journals are these days, that is not all bad. Especially since there is good news. First and foremost is that the financial support the journal received from Michigan State University during its first three years here has been generously renewed by Dean John Eadie (Arts & Letters) for another three years. This was due to a dossier I presented with the *curriculum vitae* of the "corresponsales," and about a dozen letters of evaluation from among our subscribers. I owe these loyal supporters my abiding thanks for their generous comments and high level of professional activity. The faith that MSU has expressed in *Celestinesca* is heartwarming and stimulating. We aim to keep on doing better as we continue to serve our international community.

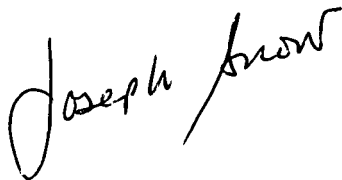
Second, I welcome a new assistant for 1994-95, **Randal Garza**. I am certain that his good will and computer expertise will prove invaluable. Indeed, they already have! And third, I should like to remind all subscribers and friends of *Celestinesca*, as I thank all those who have over the past been so generous in this regard, to remember to send to me, from wherever they are or travel, any item of note for either new bibliography supplements or the continuing efforts of the "Pregonero" section to document the worldwide interest in *Celestina*. It is altogether too easy to think that I will already have "everything," but I assure you that such is not the case. Please, keep me in mind!

As a worthy successor-issue to the Russell *festnummer*, this issue contains an international cast of scholars and writers; they are from France, Spain, Holland, Canada, England, and the USA, writing

of topics as satisfyingly diverse as the early manuscript fragment of Act I (Biblioteca de Palacio-Madrid MS 1520), two pieces on the *Tragicomedia* text--the first on characterization of our go-between, the second on yet another early reference to Pármeno's hunting of oxen--and two other studies of "la celestinesca"--the first taking up *Roselia y Lisando ... llamada Elicia*, the second focussing on the *Lozana andaluza*. Three reviews, one original poetic meditation inspired by the *Tragicomedia*, and my bibliographical supplement round out the issue.

Vol. 18.2 is very close to a final editing (it will have the next installment of the "Pregonero"), and 19.1 is almost filled. As always, we welcome comments and suggestions. As well as reports on works-in-progress.

Quedaos adios!

A handwritten signature in black ink that reads "Joseph Snow". The signature is written in a cursive, slightly slanted style.

Consejo de Celestina

Desconfía del que ama: tiene hambre,
No quiere más que devorar.
Busca la compañía de los hartos.
Esos son los que dan.

Rosario Castellanos

CONSIDERACIONES SOBRE 'CELESTINA' DE PALACIO

Michel Garcia
Sorbonne Nouvelle (Paris III)

La aparición de una versión desconocida, aunque sea fragmentaria, de un texto de la importancia de *Celestina* despierta forzosamente un enorme interés entre los estudiosos, habida cuenta de los numerosos enigmas que sigue presentando la elaboración del texto en sus distintos estados. La publicación a cargo de Charles B. Faulhaber de una copia incompleta del primer Auto en esta misma revista¹ responde perfectamente a esta enorme expectativa respecto a *Celestina*, si bien, hasta la fecha, no parece haber recibido la atención que se merece.²

La esperanza de descubrir un testimonio que alumbre definitivamente todas las dudas que la crítica mantiene ante textos esenciales de la literatura del pasado anda a menudo parejas con una buena dosis de ingenuidad y una capacidad inagotable para admitir la veracidad de hallazgos sospechosos. ¿Quién se resistiría a publicar un supuesto testamento autógrafo de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, en el que se declarara *in articulo mortis* la paternidad del *Libro de Buen Amor* con algunos detalles pertinentes sobre los personajes ocultos bajo los seudónimos? O ¿una *moaxaja* de Ibn Hazm de Córdoba, con su *jarcha* plagada de palabras de un romance genuino e indiscutible, que remitiera

¹ Charles B. Faulhaber, «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520,» *Celestinesca* 14.2 (noviembre 1990): 3-39; «*Celestina* de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript?,» *Celestinesca* 15.1 (mayo 1991): 3-52.

² Con la muy notable excepción, claro está, del trabajo de Ian Michael: «*La Celestina* de Palacio: el redescubrimiento del MS. II-1520 (sign. ant. 2.A.4) y su procedencia segoviana,» *Revista de Literatura Medieval* 3 (1991): 149-161.

sin lugar a dudas a una producción poética autóctona de alto vuelo? Como resulta más sano curarse en salud, uno no debe descartar de antemano la posibilidad de una manipulación cuando surge algún descubrimiento de importancia, no vaya a ser que se las haya con un nuevo fuero de Piedrafita.³ El humor y el talento de los *inventores*, como se califica a los que han descubierto un tesoro, del fragmento de *Celestina* del Ms 1520 de Palacio (=Mp) nos obligan a un mínimo de prudencia. Pero la lectura del manuscrito y, sobre todo, el testimonio de las señoritas Morales aducido por Ian Michael, poco sospecho de burla o fantasía, nos inducen a considerar como auténtico y antiguo el fragmento publicado.⁴

Asumido el riesgo de pasar por ingenuos, el documento que se nos somete puede valorarse de dos maneras distintas. Puede tratarse de una copia más de una versión ya conocida de la *Comedia* o de la *Tragicomedia*. Una vez identificada la fuente seguida por el amanuense, el documento irá a engrosar la fila de los testimonios conservados de una difusión temprana de la obra, ya hartamente conocida. Que la copia sea manuscrita y antigua, que presente diferencias literales con la fuente identificada añaden poco a su interés desde el punto de vista de la crítica *celestinesca*, algo más en lo que concierne al posible autor u ordenador de la copia.

La otra posibilidad es que ese fragmento no corresponda a ningún estado conocido de la obra, al presentar variantes notables con todos ellos. En este caso, el testimonio puede ser de gran interés, en la medida en que remite a la elaboración misma de la obra y no ya a una de sus realizaciones conocidas.

Esta es, a mi modo de ver, la principal interrogante que despierta la publicación del fragmento del manuscrito 1520 de Palacio y la única

³ Muy molesto ante la creación del *Bulletin Hispanique* por un grupo de universitarios de Burdeos y Toulouse, R. Foulché-Delbosc, editor de la ya conocida *Revue Hispanique*, dirigió a sus contrincantes, bajo la firma de un desconocido hispanista belga, el texto inédito de un Fuero de Piedrafita. E. Mérimée lo publicó, prometiendo un estudio exhaustivo sobre tan apasionante texto. Desgraciadamente, Foulché-Delbosc denunció antes la falta de autenticidad del documento, ya que contenía un acróstico que mencionaba al Decano de la Facultad de Burdeos: «Eminentissimus Cirot».

⁴ A pesar de todos los esfuerzos, no he descubierto ningún acróstico que dijera: «C. B. F y A. G. M. lo fizieron» ni cualquier otra fórmula más ofensiva hacia el lector ingenuo.

manera de aclararla consiste en analizar con minucia las variantes que el documento presenta frente a las versiones publicadas de la *Comedia* y la *Tragicomedia*. Faulhaber nos ha proporcionado todos los datos necesarios al respecto, al publicar el texto con aparato de variantes y al comentar éstas. Pero lo hace desde una perspectiva que privilegia la iniciativa supuesta de Fernando de Rojas en la elaboración ulterior de un material preexistente. Creo preferible detenerme prioritariamente en el fragmento de Palacio e intentar definirlo *per se*, aunque, claro está, sirviéndome de la información proporcionada por la comparación con las versiones posteriores.

Descarto por el momento la posibilidad de que el fragmento sea un autógrafo de Rojas. Contra semejante hipótesis se pueden aducir varios argumentos convincentes, como los que adelanta Ian Michael: dos manos distintas; ignorancia del copista incompatible con una confusión con el leído autor de las continuaciones de *Celestina*; rasgos arcaizantes.⁵ Prefiero elegir una hipótesis de trabajo, probablemente más eficiente, la que consiste en no anticipar la autoría de esa copia para poder contemplar todas las posibles informaciones que encierra. En efecto, me parece más interesante observar si se confirma o no la existencia de un primer autor y conocer su personalidad literaria que caracterizar la labor llevada a cabo por el continuador.

El copioso aparato de variantes establecido por Faulhaber en su edición lo demuestra de sobras: el fragmento *Mp* presenta numerosos elementos que le distinguen de las versiones conocidas tanto de la *Comedia* como de la *Tragicomedia*. Tantas variantes podrían desacreditar el texto si no se justificaran, si se tratara de aberraciones, errores (en un sentido no-lachmaniano de la palabra) manifiestos, achacables al copista, a su modelo, o a los dos. No parece que éste sea el caso.

Se observan pocos errores de esa clase. Los más evidentes conciernen la transcripción de algunas palabras que han resultado, a todas luces, difíciles de identificar para el copista: "exsentencia" por "existencia" (26); "espeçia" por "espeçie" (28); "proposiçion" por "proporçion" (57); "peropoçion" por "proporçion" (64); "ençerrados" por "encerados" (105).⁶ Añádase el "torpeo" del romance que canta Calixto, que muy

⁵ «*La Celestina* de Palacio ...» p. 60.

⁶ Cito mencionando el lugar de aparición del pasaje comentado, según la división del texto realizada por Faulhaber siguiendo a Marciales.

remotamente evoca el nombre de la roca "tarpeya," "pasipa" por "Pasife" y "mireua" por "Minerva."⁷ Otros errores manifiestos son visibles, y varios de ellos han quedado subsanados por una segunda mano porque atañían al significado.⁸ En cambio, opino que no es errónea la lección de *Mp* en la violenta invectiva que Calixto dirige a Sempronio al principio del Auto. El texto dice:

Asi los diablos te lieven! Asi muerte desastrada mueras!
Asi perpetuo tengas el tormento que yo *guyso*⁹ ques
peor commo dizes verdat!

El tercer elemento se entiende del siguiente modo: «Deseo que sufras un tormento perpetuo equivalente a la monstruosa mentira que acabas de decir y opino que será peor que la gravedad de tu culpa.» La dificultad de comprensión reside en que la fórmula de equivalencia, de lo que no pasa de ser una clásica "maldición condicional,"¹⁰ "así ... como," se ve modificada por el comparativo "... peor," que añade a la fórmula tradicional un elemento nuevo poco habitual. Con todo, se entiende perfectamente y el mismo aparente desorden expresivo encaja muy bien con el estado de ánimo de Calixto el cual, más que de loco enamorado, es de rabioso endemoniado.¹¹

⁷ Para este nombre, el texto dice "mirenuua" con señal de nazalización, que podría interpretarse como "Minerva" con una metátesis de "r" y "v".

⁸ "dare" por "quedare" (18); "que llevaron los en algo" por "... los que en algo"; "despues" por "di pues" (50); "calidades" por "cantidades" (56); "en ninguna" por "en ninguna *lo tiene*" (83).

⁹ Y no "traygo", como ha leído Faulhaber. El error de interpretación de ese verbo hace incomprensible el último elemento de la frase. Opino que no es así si se lee "guyso".

¹⁰ Ese tipo de fórmula ha sido estudiado por C. Marchello-Nizia, que le ha dedicado una ponencia en el reciente coloquio sobre invectiva organizado por el CREM, en febrero de 1993. Las Actas se publicarán en el número 4bis de *Atalaya* (primavera del 94).

¹¹ La hipérbole de la que Faulhaber dice muy justamente que está en consonancia con el estado anímico de Calixto en la versión de la *Comedia*, también aparece aquí. La diferencia está en que, en la versión rojana, ha desaparecido el elemento comparativo, lo que, en cierto modo, perjudica la fórmula de "maldición condicional." Sirva esta observación para mostrar los límites de un análisis que privilegia la lección canónica en detrimento de la de *Mp*.

Al fin y al cabo, los errores no son tantos ni tan graves.¹² Todo ello resulta perfectamente conforme con la norma habitual de la transmisión manuscrita. El copista tiene sus ignorancias y es muy probable que su modelo tuviera sus defectos. Ante lo cual se puede adelantar ya un esbozo de conclusión parcial. El fragmento es una copia pero, y sobre todo, la copia de un modelo manuscrito. Es importante tener en cuenta este punto porque, en principio, sitúa al fragmento fuera de la tradición impresa de *Celestina* o, por lo menos, nos autoriza a prescindir de ella. Esta consideración abre perspectivas interesantes para el comentarista, entre otros motivos, porque lo libera de cualquier limitación de tipo cronológico.

Esta versión no queda descalificada por tan escaso número de lecturas aberrantes. Por otra parte, la cantidad notable de variantes distintivas le proporciona una innegable originalidad con relación con las versiones impresas.

Dentro de esta categoría entran los arcaísmos lingüísticos : la forma de primera persona de presente del verbo "ser" es "so", la cual queda generalmente asociada al pronombre "so yo" (50).¹³ Lo mismo pasa con "vo" y "esto" y así se confirma que se trata de un rasgo específico. El fragmento marca asimismo una clara predilección por la forma "-ie" de los imperfectos (85, entre otros); por la asimilación de la final del infinitivo con el pronombre enclítico, "velle" (78).¹⁴ Obsérvese que el arcaísmo lingüístico no es extensivo a todas las manifestaciones verbales. En un trozo donde los rasgos arcaicos son numerosos (78), se lee la forma

¹² Dudo, en particular, que se pueda calificar de error la transcripción fonética de algunos nombres de personajes de la obra. "Senbronio" es la única lección proporcionada por *Mp* y, por ser menos latinizante, no es menos válida. No se entiende cómo un copista sustituiría en este caso sistemáticamente una "b" a una "p". En el Argumento, se designa por "elisa" a la madre de Melibea y por "alicia" a la amiga de Sempronio. Si bien la vocal inicial queda invertida con respecto a la fonética de las versiones impresas ("alisa", "elicia"), el fenómeno no supone un cambio radical: los dos nombres siguen presentando entre sí la misma oposición fonética. Más aún, con la homofonía relativa de los dos nombres, se mantiene una similitud paradójica y, hasta cierto punto, escandalosa entre dos personajes de estatuto social y ético totalmente opuestos.

¹³ En las versiones impresas, sólo aparece "soy" sin pronombre.

¹⁴ Más adelante, las impresas coinciden con *Mp*: "vella querias" en *Mp*; "vella quieries" en las demás (80).

"hablaremos" cuando las versiones impresas dicen "fablemos". Lo que sí llama la atención es que el arcaísmo queda generalizado en los paradigmas en que aparece y, por lo tanto, corresponde a un estado de lengua verdadero y no a la búsqueda de efectos como podría serlo en las demás versiones.¹⁵

Las más numerosas de esas variantes se limitan a ser de estilo. La ordenación de palabras da lugar a numerosas inversiones.¹⁶ Ocurren también a menudo sustituciones de términos sinónimos o de valor equivalente en ese contexto.¹⁷ Se observa cierta alternancia entre formas con deíctico y otras sin él.¹⁸ Este inventario no puede desembocar en conclusiones indiscutibles en la medida en que la elección de tal o cual forma puede resultar de una opción estética personal difícilmente analizable. Sin embargo, quiero hacer constar que, si no se puede achacar a desidia del copista la multiplicación de variantes observada, habrá que interpretarlas como la manifestación de una forma peculiar de escribir. Así, poco a poco, el fragmento *Mp* va cobrando una personalidad propia, la cual deberá confirmarse a partir de lecciones claramente diferenciadoras.

¹⁵ Este punto queda por confirmar con un estudio exhaustivo. Otros posibles arcaísmos de *Mp* son: 10: aflitos (afligidos) pero *Mp* dice "afligidos" en 19; 12: arrebatada fin (arrebatado); 26: tura (dura); 51: guarda (huye de).

¹⁶ He aquí una lista que no pretende ser exhaustiva de casos en que las mismas palabras se encuentran ordenadas de modo distinto. 2: a dios tengo yo (tengo yo a dios); 5: en verdad en tanto (por tanto en verdad); 10: mis tristes pensamientos (mis pensamientos tristes); 13: es peor (peor es); 19: los sabios dizen (dizen los sabios); 25: tanto ... tal (tal ... tanto); 26: de lo pintado a lo vivo (de lo vivo a lo pintado); 42: fue hablilla (hablilla fue); 45: sus cambios sus trafagos (sus trafagos sus cambios); 58: tan miserablemente altercar (altercar tan miserablemente); 61: menester mas (mas menester); 83: puse contigo (contigo puse); 87: sordo maldito (maldito sordo); 88: themor o fidelidad (fidelidad o temor); 88: en mi vida menor poderio (menor poderio en mi vida); 90: luego sin ningun enpacho (sin ningun empacho luego); 99: algalia anbar (ambar, algalia).

¹⁷ 20: posible (ligero); sanar (guaresçer); 26: alma (anima); 52: conversar (conferir); 53: quanto (mientras); 56: contesçe (acaesçe); 84: meritos (causa); 86: alexar (alargar); 86 (y otros lugares): larga (luenga); 86: oyen (han oidos); 88: al qual (a quien); 89: este (tal).

¹⁸ 8: delos (destos); 21: este (esse); 53: ese (este); 56: en su (en esta); 60: eso (esto); 94: desta (dela).

A una voluntad de estilo parecen remitir algunas lecciones que, si bien presentan poca diferencia con las de las versiones conocidas, no dejan de ser significativas. Este es el caso del uso de dos vocablos distintos, que tiene como consecuencia evitar una repetición, aún a riesgo de recurrir a un término poco adecuado ("ensañar"):

16-17: «es peligro abrir o apremiar las apostemas duras porque mas se ensañan (*alii*, se enconan). [...] Las lagrimas mucho desenconan.»

Lo mismo, algo más adelante:

20: Lo mas umano (*alii*, sano) es entrar y sofrir y consolarle. Porque si posible es sanar sin arte nin aparejo, mas posible es sanar (*alii*, guaresçer) por arte y por cura.

La opción de *Mp* consiste en mantener un paralelo entre las dos curaciones posibles conservando el mismo término ("sanar"), pero eligiendo otro adjetivo ("umano") al principio. La solución elegida por las ediciones es distinta: consiste en interrumpir la serie al sustituir otra palabra a la última ocurrencia de "sanar". Esta solución supone una preocupación estilística menos inventiva que la de *Mp*.

El exaltado Calixto no se percata de lo que le espera a consecuencia de la declaración de amor que dedica a Melibea y se dirige a sus orejas: 6: «¡O bienaventuradas orejas mías que indignamente tan grand palabra aveis oido!». En son de burla, Melibea le sigue la corriente dirigiéndose al mismo interlocutor: «Mas desaventuradas de que me acabeis de oir [...]». La lección "acabes" de las ediciones, que se dirige a Calixto, queda muy por debajo en cuanto a efecto cómico, ya que, en *Mp*, la aparente complicidad formal de Melibea con Calixto, al prolongar ésta la metáfora auricular, no hace más que hacer resaltar por contraste la violenta oposición de fondo que manifiesta hacia el caballero.

Algo más adelante, Sempronio entona, para calmar el dolor de su amo, los primeros versos del romance del incendio de Roma. El cuarto verso no es conforme con las versiones conocidas: "y el manzilla no avia" por "y el de nada se dolia." ¿Qué duda cabe que el término "manzilla" es mucho más evocador de la piedad o de su falta que "dolia," que cubre varias acepciones no todas aplicables al caso? Pero la razón de ser de ese desvío con relación con la tradición *romanceril* está más bien en la voluntad de hacer constar el desvarío propio de Calixto a consecuencia de su entrevista con Melibea. Es la segunda vez que se manifiesta

poéticamente. En efecto, poco más arriba, cuando el enamorado quiso expresar su dolor por el canto, lo hizo con un pareado de rima falsa:

¿Qual dolor puede ser tal que se iguale con el mio (por:
que se iguale *con mi mal*).

Lo cual provoca la censura de Sempronio, «Destemplado esta ese laud», fórmula prudente para denunciar, sin herir demasiado a un amo más que susceptible, no sólo su desentonar sino también la letra errónea. Todo el episodio cobra así una unidad que sirve para recalcar de modo tangible para el lector el estado mental de Calixto, además de proporcionar una buena oportunidad de reírse a costa del tópico de la locura de amor.

Esas lecciones no desmerecen ante las de las ediciones de *Celestina*.¹⁹ Más aún, en varios casos, *Mp* ofrece una solución original a una dificultad a la que también se enfrentarán las ediciones. Citaré dos a modo de ilustración.

7: Vete, vete de ai, torpe : que no puede mi paçiençia
tolerar que aya subido en coraçon umano conmigo enel
iliçito amor comunicar su deleite.

El añadido de la preposición "en" con respecto con la version de *ACM* excluye el grupo "iliçito amor" de la relación directa entre el sintagma verbal "aya subido ..." y su complemento "comunicar su deleite." Lo que significa que el "deleite" mencionado no se debe a la ilicitud de ese amor sino a la intención propia de Calixto, y que caracteriza el sentimiento experimentado por el caballero "en su coraçon".²⁰

Todo lo dicho hasta aquí me parece suficiente para justificar que se considere como digno de interés el testimonio que nos proporciona *Mp*

¹⁹ Lo mismo se puede decir de la referencia a un conocido dicho para caracterizar a la amplitud de miras del marido de Celestina: "¡Que encomendador su marido de huevos asados!" Con ese mismo término se conoce el refrán y así lo reproduce Correas.

²⁰ La versión *TCM*, con preposición pero sin artículo "en ilícito amor", resulta poco menos que incomprensible. En el pasaje que reproduzco a continuación, la lección de *Mp* es mejor que las demás: 2. «Sin duda incomparablemente es mayor tal galardón [...] ni otro poder ni (*alii*, mi) voluntad umana puede conplir.»

de la elaboración de *Celestina*, y que merece valorarse y estudiarse por sí mismo y no sólo como piedra de toque de las ediciones. Mucho más fácil resulta demostrar su originalidad en las variantes de bulto que contiene y que, hasta el momento, no se han tenido en cuenta.²¹

La gran mayoría parece de poca importancia por cuanto concierne formulaciones de poca extensión y las enmiendas correspondientes de las ediciones tienden a ocultarlas o colocarlas en segundo plano. Este es el caso de las variantes de 1, 13, 41, 61, 82, 106. De no conocer las lecciones que se han hecho canónicas mediante las ediciones, ¿quién habría reparado en ellas? Algunas, sin embargo, llaman la atención.

Creo efectivamente que es mayor la impiedad que expresa 5 que la del pasaje correspondiente de la *Comedia*: «si dios me diese en el cielo la silla cabe su hijo a su derecha mano».²² Este involucra al Padre y al Hijo, mientras que aquélla se limita a los santos. La variante de 10 es más plástica que «cierra la ventana» de las ediciones. La tercera persona de los verbos de 77, además de ser más conforme con la sintaxis, ya que se refiere al "amor" o al "fuego" que acompañan en permanencia a Sempronio cuando está alejado de Aliçia, resulta menos trivial que la segunda de las ediciones, que nos obliga a pasar de un nivel de expresión metafórico a un nivel literal. Las lecciones 82 y la primera de

²¹ Dejando de lado, por el momento, las lagunas respectivas, estas son las principales. 1: do (que); 3: tanto commo (mas que); 5: si dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos no lo ternia por tanta felicidad (si dios me diese en el cielo la silla cabe su hijo a su mano derecha creo no me s(eria) mayor felicidad); 9: ¡Asi muerte desastrada mueras! Asi perpetuo tengas el tormento que yo guयो ques peor commo dizes verdat! (Asi por infortunio arrebatado perezcas! ¡Perpetuo intollerable tormento consigas el qual en grado incomparable ala penosa y desastrada muerte que espero traspassa); 10: saca la vela (cierra la ventana); 12: antes que venga la muerte quespero (ante del tiempo de mi rabiosa muerte); 13: no puede ser (no creo); 19: y ira la sog a tras el caldero (y iran la sog a y el caldero); 41: algunas alas brutas animalias (otras a brutos animales); 45-49: numerosas variantes en la invectiva misógina; 54: ponte pues en la medida de onbre que debes pensar ser mas digno delo que rreputas (ponte pues en la medido de honrra; piensa ser mas digno de lo que te reputas); 61: mas resplandesçen (no resplandecen menos); 77: Do yo vo, comigo va, comigo esta (... vas estas); 82: bien ternas confiança que no te burlo (bien t. c. y creeras que no te burlo); 106: quando aqui vino el enbaxador frances (q. vino por aqui el e. f.); 106: ¡Asi la pudiera vender çiento! ¡Asi pudiera çiento!.

²² Cf. «*Celestina* de Palacio,» p. 14, donde Faulhaber. menciona una nota de Dorothy Severin en carta dirigida a Joseph Snow, según la bibliografía.

106 dan lugar en las ediciones a una formulación más explícita o que corrige una construcción algo violenta: "tener confianza que ..." En cambio, la segunda variante de 106 resulta más contundente que la de *Mp*.²³

La otra serie de variantes de bulto corresponde a un número más que apreciable de vocablos o de fórmulas que sólo se leen en *Mp*.²⁴ Lo que llama la atención es que estos elementos no parecen responder a un capricho de autor, sino más bien a las exigencias de las situaciones que viven los personajes.

"Mientes" de 8 anula el carácter excesivamente elíptico de la respuesta de Calixto tal como aparece en las ediciones. Hay que conocer muy bien la disposición de una casa como la del caballero para entender la razón de la furia que siente hacia su criado.²⁵ En realidad, esa fórmula no hace más que asentar la rabia de Calixto en terreno más firme que el de detalles de la vida doméstica: la voluntad de hacerse respetar por el temor que puede inspirar su autoridad expresada en términos violentos y amenazadores. En cambio, la segunda fórmula de 8 omitida por las ediciones no es necesaria para que se entienda la situación. Ahora bien, el exceso de detalles que expone Sempronio sirve ante todo para justificarle ante los ojos de su amo, recurriendo justamente a detalles de este tipo que, al ser tan nimios, no deberían dar motivos por una riña. Las dos variantes de 22 y 23 expresan hasta excesos ridículos el dolor experimentado por Calixto, al equipar, en la segunda, el hecho de tocar el laud y cantar y el de llorar: en suma, una inversión completa del papel de plañidero.

Las fórmulas de 43, 79, 83 y 86 sirven para dejar bien claras las relaciones de los personajes entre sí, haciendo resaltar una especie de lógica en el diálogo. La de 79 y la segunda de 86 sientan el pacto que

²³ Para la fórmula de la invectiva contra Sempronio, véase *supra*.

²⁴ 8: mientes; questaua colgado dell alcandara; 22: ¡O triste!; 23: Tañe tu y llorare yo; 26: menor es la que se apaga que la que no se puede apagar; 43: no se si so neçio [o no]; 63: el cuello largo y delgado; 79: çe. ¿La fe que guardes secreto? S. Yo la do; 83: por ventura; 86: si me promete; [...] S. Contigo esto. La obra mostrara si entendi bien la liçion; 88: aparte de Parmeno ilegible; 89-90: varias lecciones originales; 104: benjui, de pepitas, de limon.

²⁵ Entra dentro de esa categoría la también elíptica fórmula de *Mp*, 11: «Saca la vela,» mucho menos explícita que el «çierra la ventana» de las ediciones.

ligará a Sempronio con Celestina. Las de 43 y 83 tienen un objeto más formal, el de hacer que el diálogo sea más natural. Esta última, aunque breve, presenta un valor especial. Sempronio pretende reiterar promesas hechas anteriormente a Celestina, de las que hay muchas razones de dudar que se hicieron. Ese "por ventura," un "acaso" teñido de remordimiento, claramente hipócrita, no engaña a nadie, y menos aún a Celestina, pero introduce perfectamente la declaración de Sempronio.

La fórmula de 26 ha sido comentada por Faulhaber. Su estructura marca una ruptura clara con el contexto. La pregunta de Sempronio orienta de modo decisivo la construcción: «¿Como puede ser mayor el fuego que ... que el que ...; -Mayor es el que ... que el que... .» La segunda fórmula de *Mp* no respeta esa relación lógica en su sintaxis, probablemente porque invierte el orden de los dos elementos: «[...] mayor que la que se apaga es la que no puede apagarse ...» De esta forma, el copista, llevado por el movimiento general, no ha entendido el matiz y ha sustituido los términos que introducen cada sintagma: "es" por "que"; "que" por "es".

Las variantes de 22, 23, 63 y 89-90 pertenecen a series enumerativas que, por su misma naturaleza, autorizan cambios sobre todo con el fin de aligerar un efecto juzgado excesivamente cumulativo. La búsqueda de una eficacia expresiva está reñida a veces con la voluntad de exhaustividad propia de esas descripciones. No cabe explicación lógica sino que la opción depende, en este caso también, del sentimiento literario del autor. Sin embargo, con la mención del cuello en la descripción física de Melibea (63), Calixto no hace más que atenerse rigurosamente a la cronología descriptiva del retrato tópico: entre la cabeza y las tetas, el cuello.

La última clase de variantes importantes corresponde a lo que Faulhaber llama "adiciones del copista" ("scribal addition"). Se trata a todas luces de añadidos ulteriores y, por lo tanto, deben ser analizadas, como lo hace el editor, desde la perspectiva rojana. En ellas demuestra Rojas un prurito de erudición, visible en la referencia a Erastritato y Seleuco, y el deseo de atenuar el carácter misógino de la tirada de Sempronio, recogiendo un lugar común de la ya antigua tradición tópica. Más allá del contenido mismo de esos añadidos, lo que importa es tener en cuenta el hecho de que Rojas manifiesta una personalidad que le lleva a marcar ciertas diferencias con la obra del primer autor. Este hecho constituye sin duda una de las claves para interpretar el fragmento *Mp* y tener en buena cuenta la naturaleza del texto que contiene.

Adelantaba al principio de este trabajo la idea de que el fragmento *Mp* fuera copia de un texto manuscrito. Se puede descartar, además, que el modelo primitivo tuviera algo que ver con las ediciones de la *Comedia* y, menos aún, de la *Tragicomedia*. *Mp* nos sitúa en una etapa anterior, en la que el texto del primer Auto circulaba no como fragmento de un conjunto más amplio sino ya como texto que se bastaba a sí mismo. Las mismas enmiendas que le han sido añadidas confirman el hecho. Se limitan a las adiciones del copista superpuestas o no a palabras o a fragmentos de frase tachados. Lo cual significa, *al contrario*, que la casi totalidad de las variantes que *Mp* presenta frente a la *Comedia* y a la *Tragicomedia* no ha dado lugar a enmiendas por parte del lector-corrector.

El hecho puede explicarse de la siguiente manera. La versión primitiva ha sido revisada por éste a partir de una versión impresa de la *Comedia*.²⁶ El corrector se ha contentado con apuntar las variantes que le parecían más importantes pero no manifiesta, en ningún momento, la voluntad de reducir esa versión a una copia exacta de la versión ya canónica. ¿Cómo suponer, por consiguiente, que el autor de la copia es Rojas? De ser así, no se entendería por qué se hubiera limitado a unas cuantas enmiendas, dejando sin tocar las diferencias más numerosas. Mucho más verosímil es pensar que se trata de una copia del texto primitivo, hecha cuando aún su autor no conocía la obra de Rojas, y que alguien, el mismo u otro más adelante, ha modificado a partir de ésta, limitándose a las variantes más significativas. Dicho de otro modo, el fragmento *Mp* sería copia de la obra primitiva enmendada posteriormente sólo en unos pocos aspectos, a partir de la versión rojana.

Se puede sacar toda clase de consecuencias de lo aquí apuntado. La primera y más evidente es que ya no cabe la menor duda acerca de la exactitud de la afirmación del Prólogo de Rojas según la que disponía de un texto que le sirvió de punto de partida para su *Comedia*. La polémica sobre una posible mixtificación por parte de ese autor parece definitivamente fuera de lugar.

Ahora bien, lo que descubrimos a través de este fragmento son las libertades que se ha tomado Rojas con su modelo. Aunque respeta lo esencial, las distintas escenas y su orden de sucesión, las ideas

²⁶ No hay ninguna necesidad de considerar que el texto que sirviera para enmendar el primero fuera una copia manuscrita de la *Comedia* de Rojas, en curso de elaboración o antes de publicarse.

principales, los diálogos, etc.,²⁷ no duda en modificar ampliamente el estilo. Visto así, no hace obra de mero continuador sino que actúa como un autor y creador y, para ello, se apropia el texto heredado y lo modifica según su parecer. Desde esta perspectiva, queda por llevar a cabo un estudio minucioso de las variantes, incluyendo las más mínimas, para medir la diferencia que separa la concepción de la literatura de Rojas con la que compartía su antecesor.²⁸

Insisto en que Rojas no pretende ser sólo un continuador, sino que aspira a que se le considere también como autor. El fenómeno de apropiación del texto de su antecesor ya mencionado se explica así. Nada sorprendente en el caso. Lo es más que a la crítica no se nos haya ocurrido que Rojas no se contentaría con prolongar lo ya escrito. Aparte de que esto supone un concepto de la propiedad literaria poco conforme con las prácticas al uso en aquella época, un respeto absoluto hacia un fragmento que, al fin y al cabo, queda incorporado en un conjunto que le sobrepasa con mucho, es totalmente inverosímil. Existe una contradicción esencial entre la voluntad de desarrollar un material primitivo y la de dejar éste en su estado original. Creo, pues, que se ha cometido un error "sicológico" a la hora de analizar el proyecto de Rojas.²⁹

Se ha cometido probablemente otro error cuando se ha valorado la obra primitiva. Nos cuesta trabajo pensar que ese texto no se bastara a sí mismo. Verdad es que el argumento fija un término para la desastrosa muerte de los enamorados que esa obra no alcanza. Pero, ¿es legítimo suponer, por esa única razón, que la obra quedaba inconclusa? Y aún así, ¿está realmente inscrita en ella la necesidad de su continuación? Creo sinceramente que no. Desconocemos las razones exactas que llevaron al

²⁷ Obsérvese, en particular, la ausencia de enmienda en el *Síguese* y en *El argumento*, salvo un posible error del copista de *Mp* ("alcauetes") en el *Síguese* y una "y" de más o una "de" de menos en *El argumento*.

²⁸ Opino que el resultado desembocará en la confrontación entre la técnica de un escritor verdadero (el primer autor) y la de un *amateur* (Rojas) por muy leído que éste sea. El primer autor mezcla los registros de lengua, incluyendo expresiones que suenan a popular en un contexto archiculto con una soltura que desconoce Rojas. Un *amateur* no puede permitirse ese lujo porque no domina bastante su estilo y una iniciativa para introducir un elemento de trivialidad sería casi forzosamente interpretada como un desliz involuntario.

²⁹ Ha contribuido a ello la ausencia de obra ulterior por parte de Rojas.

primitivo autor a dejar su obra donde la ha dejado, pero sería excesivo pensar que no pudo seguirla más adelante. También hay que contemplar la posibilidad de que no quisiera o no juzgara útil hacerlo. Visto así, consta que Rojas, al continuar la obra, se entremete en algo no previsto y, además, que no le correspondía.

Cabe la posibilidad de que el texto primitivo fuera relativamente antiguo. Es lo que dejan suponer los rasgos arcaicos ya señalados y también las informaciones proporcionadas por Ian Michael sobre el posible autor de la copia.³⁰ Ese texto ha circulado manuscrito en los ambientes universitarios salmantinos durante varios años. A lo largo de ese período, a ningún escritor experimentado se le ha ocurrido añadirle una continuación. Esa idea nació en la mente de un joven jurista, adicto a la literatura y bastante al tanto de las ideas que se manejaban por entonces en Salamanca sobre el amor y sus enfermedades, con tiempo libre suficiente para emprender tan peregrina tarea. Todos sabemos el éxito que tuvo esa iniciativa.

Pero ha tenido una consecuencia negativa sobre el texto primitivo y su primer autor que merecen mucha más atención de la que se les ha prestado hasta ahora. Dejemos de buscar ediciones desaparecidas de la *Comedia* o la *Tragicomedia* para dedicarnos a indagar en los sitios menos esperados sin olvidar las fichas redactadas por diligentes archiveras en busca de nuevas copias, completas dentro de lo posible, de la *Celestina* primitiva.

³⁰ Ian Michael emite la hipótesis según la que el que constituyó el volumen fuera el Licenciado Sebastián de Peralta, que cursó Derecho en Salamanca, en los mismos años que Rojas, por haber nacido hacia 1473. I. Michael, «*La Celestina de Palacio: el redescubrimiento ...*» pp. 158-159.

**"UNA VIEJA BARBUDA QUE SE DICE CELESTINA":
NOTAS ACERCA DE LA PRIMERA CARACTERIZACIÓN DE
CELESTINA¹**

**Jacobo Sanz Hermida
Universidad de Salamanca**

No es nuevo a estas alturas volver a llamar la atención sobre un hecho que ha sido destacado ya abundantemente, como es el que Celestina se nos presente con toda clase de detalles, frente al resto de los personajes que han de conformarse, en el mejor de los casos, con una descripción estereotipada, y en su mayor parte con tan sólo el nombre. Si como sabemos un interés muy especial movió al autor primigenio, y más tarde a Rojas, a detenerse en la confección de un personaje cuya complejidad psicológica debía estar acorde a una descripción física pormenorizada, a fin de que su obra avanzase por unos derroteros que nos son conocidos; creo que resulta necesario detenerse un poco más en un aspecto que ha pasado inadvertido por la crítica celestinesca y que en mi opinión dará luz no sólo a la relación con otras figuras de alcahuetas-hechiceras que encontramos en nuestra literatura medieval, sino que además sirve para explicarnos un pasaje de esta obra que por ahora no ha sido anotado.

Como el propio título indica, mis reflexiones ambulan alrededor de la primera referencia caracterizadora que poseemos de Celestina,

¹ Este artículo tiene su origen en la comunicación que presenté en el *V Colloquium on Xvc Literature* organizado por el Medieval Hispanic Research Seminar del Department of Hispanic Studies del Queen Mary and Westfield College, (Londres, 25-26 de junio de 1993). En él se han incorporado novedades así como todas aquellas acertadas sugerencias que se me hicieron durante dicho Coloquio.

cuando Sempronio trata de calmar la locura que invade a Calisto mediante la intervención de una mujer que describe a su amo como "una vieja barbuda que se dize Celestina." Es precisamente el epíteto de "vieja barbuda" el que me interesa comentar, pues en sí encierra unas significaciones que no eran desconocidas a los lectores del momento, pero que con el paso del tiempo hemos perdido en gran medida.

En una primera instancia una mujer barbuda es aquella que afea y desmejora su rostro con un ornato que en nada le pertenece, la barba.² Pues después de todo, como señalaba S. Isidoro, «Barbam veteres vocaverunt, quod virorum sit non mulierum.»³ Ahora bien, si la barba es un elemento en principio masculino es porque existe una notable diferencia entre la compleción del hombre y de la mujer, pues como de sobra es sabido, siguiendo la teoría clásica de los humores, el hombre era cálido y seco, frente a la mujer que es fría y húmeda. Por otra parte los

² El recorrido que a continuación hago sobre el problema de la barba en la mujer ha sido ya abordado en algunos trabajos míos. Véase «Mulierem barbaram minus esse salutandam» en *Figuras de la exclusión femenina: ermitañas, monjas visionarias, barbudas, mujeres pilosas...*, I Curso del Aula Salamanca. Curso celebrado en mayo de 1990 en la Universidad de Salamanca, sin haberse publicado hasta ahora sus Actas (Ponencia presentada en colaboración con Fernando R. de la Flor); y también con Fernando R. de la Flor, «La puella pilosa: hacia una lectura iconológica de la mujer barbuda en la pintura española del Siglo de Oro; de Sánchez Cotán a José de Ribera (Pasando por Sebastián de Covarrubias),» en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, II, Cáceres: Universidad, 1993, pp. 763-770; «Aspectos fisiológicos de la Dueña Dolorida: la transformación de la mujer en hombre» en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1993, pp. 463-472; y mi reciente «Ensoñación y transformismo: la parodia erótica en *El sueño de la viuda* de fray Melchor de la Serna,» en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro*, Toulouse [En prensa].

³ San Isidoro, *Etimologías*, ed. J. Oroz Reta y M. Marcos Casquero, I, Madrid: BAC, 1982, p. 303. La barba como símbolo de la virilidad ha sido utilizada en múltiples textos literarios; valgan al caso, como ejemplo, las palabras de Angis a Darino que recoge Pedro Manuel de Urrea en su *Penitencia de amor*: «No an de ser los ombres todos en burlas, que se avezan a çufrir injurias, mas las más vezes vestidos de fieltro y de cuero y morir en el campo y no en la cama; llevar la barba creçida porque en todas las cosas que el ombre se puede apartar de parecer muger es razón que lo haga. Como sea la barba de las cosas que se aparta el ombre de parecer muger va bien con la barba» (ed. de José Luis Canet Vallés en su *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993, p. 153). Agradezco a mi buena amiga Maribel Toro la noticia de esta cita.

humores malignos, y por lo tanto superfluos, son eliminados del cuerpo humano en forma de espíritos, según la medicina galénica, de manera que, como indicaba S. Alberto Magno, «Los humores, pues, que forman la barba en los hombres hacen los menstros en las mujeres, que fluyen dos o una vez por mes.»⁴

Según esto hemos de pensar que sería bastante normal que aquellas mujeres que alcanzasen una edad avanzada en la que no pudieran de forma natural «purgar sus flores,» habrían de eliminar estos malignos humores por otro medio, y, por qué no, mediante la aparición de la barba. Esta explicación satisface la primera noticia que tenemos de Celestina, «una vieja barbuda,» pues como sabemos Rojas nos dice en dos ocasiones la edad de este personaje, «seis de dozenas de años» en boca de Pármeno y «sesenta años» según quiere la propia Celestina.⁵ Con esto tendríamos tan sólo que Celestina es una mujer anciana, con una barba que la afea y cuya génesis puede ser explicada desde un punto de vista médico.

En este mismo ámbito, encontramos numerosos ejemplos en la literatura medieval castellana en los que la barbuda viene a representar el ideal contrario femenino; como cuando al hablar don Amor de la perfecta mujer al Arcipreste le indica claramente: «Guár[da]te que non sea bellosa nin barbuda.»⁶ E incluso en algunos casos no resulta rara su equiparación con la salvaje, como la serrana con la que se encuentra Carvajales tras su salida de Roma a la que describe, entre otros muchos, con calificativos tan ilustrativos como: «calva, çeniunta et muy nariguda, / tuerta de un oio, ynfibia, barbuda.»⁷ Pues después de todo, como dice

⁴ San Alberto Magno, *The Book of Secrets*, ed. Michael R. Best y Frank H. Breihtman, Oxford: Clarendon Press, 1973, p. 63.

⁵ Para este posible descuido en la edad de Celestina véase lo que dice Peter E. Russell en su edición (Madrid: Castalia, 1991), p. 483n118. A lo largo de este artículo citaremos siempre por esta edición, por p[ágina]. También el artículo de Anne Eesley, "Celestina's Age: Is She Forty-Eight," en *Celestinesca* 10.2 (noviembre 1986): 25-30.

⁶ Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. A. Blecua, Madrid: Cátedra, 1992, p. 119. En ese «guárdate» habría que englobar asimismo las connotaciones de la barbuda que más adelante pretendo mostrar, que eran conocidas por los lectores de aquella época.

⁷ *Cancionero de Estuñiga*, ed. N. Salvador Miguel, Madrid: Alhambra, 1987, pp. 634-635.

Núñez de Quirós, parafraseando unos conocidos refranes, «ni vi peor compañía,/ que barvas en la muger/ ni cosa de aborrecer/ sino el hombre qu'es sin ellas.»⁸

Sin lugar a dudas debe haber sido esta vereda, la de la mujer vieja que afea su rostro con la barba, la seguida por la crítica celestinesca, y de ahí tal vez la falta de referencias a lo que puede considerarse un simple epíteto. No obstante, y como tendré ocasión de demostrar a lo largo de este trabajo, existe una serie de significaciones intrínsecas a la barba en la mujer que le confieren una complejidad mayor que la que hasta ahora hemos visto. Complejidad que mucho tiene que ver con el rechazo y oprobio social y, en último extremo, con su relación con el mundo demoníaco. Son significaciones en todo caso que no dejaron de ser puestas de manifiesto por Rojas, y que llevan a Celestina a declarar ante Calisto, en el sexto auto, aquellos calificativos ignominiosos con los que Melibea la nombra en su primer encuentro: «...llamándome hechizera, alcahueta, vieja falsa, barbuda, malhechora, y otros muchos inominiosos nombres con cuyos títulos asombran a los niños» (344 y n42).

Un nuevo recorrido por la poesía cancioneril vuelve a aportarnos otro significado que subyace al mundo de la barbuda, el de la lujuria y su consiguiente vínculo con lo putesco. Contamos con ejemplos más que sobrados de esta relación; baste al caso, dos poemas del *Cancionero de Baena* donde queda confirmado tal vínculo. Alfonso Álvarez de Villasandino dedica un dicho al Condestable de Castilla para querrellarse contra un «davihuelo,» al que en tono insultante le llama «Fijo de algunt vyl barbudo/ et de vyl puta barbuda.» Por su parte, fray Diego de Valencia sale a la defensa de una tal Cortabota, a quien Martín el Ciego le había dedicado un duro poema en donde se le denominaba «puta de costumeria»:

De puta non niego que yo non los sea/ pues traygo
devisa de aquesta librea/ pero muchas somos de aquesta
ginea;/ mas ser costumera, Dios nunca lo quiera./ Sy yo
so barbuda (tú) poco los vees/ ca çiego te llaman et ello

⁸ Cf. Hernando del Castillo, *Cancionero General de muchos y diversos auctores*, Valencia: Jorge Costilla, 1514, fol. 188r. En otros dichos también encontramos sintetizada esta idea de la mujer barbuda y el hombre lampiño, como los que rezan «Ni de hombre sin barbas, ni de mujer con ellas,» o «Hombre lampiño y mujer barbona, malas personas.»

asy es/ "mas por lo que fablas encontra rrevés/ seas confundido por la tu trasera."⁹

Este carácter lujurioso de la barbuda no nos resulta en nada nuevo, pues sin llegar a las prácticas de Celestina, el propio Sempronio termina la presentación de esta vieja con palabras que hablan por sí mismas: «A las duras peñas promoverá y provocará a luxuria si quiere» (234).

Ahora bien, la explicación del por qué de este nuevo significado, hemos de buscarlo una vez más en los tratados médicos. En este caso un compendio anónimo de fines del XV es quien nos aporta la respuesta; pues al mentar las mujeres que poseen pelos en las «quixadas,» señala claramente, con una evidente visión fisiognómica, que éstas son muy lujuriosas:

Existen unas mugeres llamadas barbudas, las quales havas de saber que son muy lujuriosas por su caliente complexión, e por consiguiente son de fuerte natura e de varonil condición. E la muger bien meca e limpia de pelos, mayormente cabe la boca, según phisonomía, se dize ser de buena complexión, conviene saber, tímida, pavorida, vergonçosa, flaca, mansa e obediente.¹⁰

Así pues, como más arriba señalaba, la complexión femenina viene a ser determinante en la aparición de la barba, de manera que aquellas mujeres que se acerquen por su calidez y sequedad al hombre son más proclives a la aparición del vello maxilar.¹¹ Calidez, que al

⁹ Se trata de los poemas [ID1324] PN1-184 y [ID1626 R.1625] PN1-500 del *Cancionero del Siglo XV* de Brian Dutton, III [Salamanca: Universidad, 1991] pp. 142 y 290.

¹⁰ Anónimo, *Compendio de la Humana Salud*, Bib. Nacional de Madrid, I. 51, fol. 7v.

¹¹ Así lo explica Vándalo respondiendo a la pregunta que el joven Etrusco le hace sobre el por qué de la existencia de mujeres con barba: «No se acuerda que le dixes/ que unas mugeres se forman un poco hazia la parte/ que es derecha de la madre que llamamos varoniles/ y aquestas son más calientes que no las otras mugeres/ pero son menos calientes que los hombres y por esto/ crían barva, pero tienen menos barva que los hombres/ por lo semejante desto algunos hombres son fríos/ casi como mugeres y tienen muy poca barva.» Cf. Alonso de Fuentes, *Summa de Philosophía natural*, Sevilla: Juan León, 1547, sin foliar.

alejarse de la norma, es explicada como el resultado de una lujuria desorbitada, y de ahí su inevitable unión con el putaísmo. Pues, después de todo, la aparición del vello o la barba femenina ha tenido a lo largo del medievo un cariz lujurioso tan arraigado y extendido que incluso ha llegado a dar lugar a leyendas hagiográficas en las que el vello servía precisamente de *contrafactum* de esa lujuria. Recordemos el caso de Santa María Egipcíaca y Santa María Magdalena, emblemas de la mujer lujuriosa arrepentida, que cubren su cuerpo de un vello que les acerca al mundo de las monstras salvajes. Y más concretamente al caso que nos ocupa, la historia de Santa Wilgefortis, o Librada como se conocerá en España, nos sirve de punto clave para entender este problema. Cercano el momento del matrimonio, y con él la pérdida de la virginidad, Wilgefortis pide a Dios que le libre de este tormento, y al poco una barba, que sirve de rechazo sexual para el pretendiente, cubre su rostro. Al enterarse el padre de la joven de tal suceso, la manda crucificar cabeza abajo. En esta misma línea corre la vida de Santa Paula de Ávila, ya de creación plenamente hispánica. Una pastora llamada Paula es deseada por el gobernador Daciano. Un día el gobernador persigue a la pastora que logra esconderse en una capilla en donde, abrazada a los pies de Cristo, pide sea librada de este tormento físico y moral. Al poco una barba comienza a crecer en su cara. Con ello, la pastora consigue salir de la capilla sin ser reconocida por su perseguidor.¹² Como puede observarse, el crecimiento de la barba o el vello en el caso de estas santas no sólo afea su hermoso aspecto femenino sino que en gran parte las aún a las salvajes, como he tenido ocasión de indicar anteriormente.¹³

Dejadas a un lado estas historias hagiográficas que vienen a confirmar lo extendido del problema de la barbuda en la literatura

¹² Otra historia de una santa barbuda, la de Santa Gala, es la que recoge Gregorio Magno en sus *Diálogos*. En este caso la barba, aunque sigue siendo el resultado de la guarda de una virginidad espiritual, no aparece ante un posible peligro, sino más bien al contrario, pues Gala, al haber enviudado tras un año de matrimonio, decide dedicar el resto de su vida a Dios, pese a haberle aconsejado los médicos que volviera a casarse ante el peligro de que le creciera la barba, como sucedió. Para un estudio de las santas barbudas y velludas, es imprescindible el trabajo de Carlos A. Vega, «El travestismo santificado: las santas velludas. Reflexiones sobre la abnegación sexual de la mujer en algunos textos hagiográficos medievales» en *Figuras de la exclusión femenina: ermitañas, monjas visionarias, barbudas, mujeres pilosas...* (ver n1).

¹³ De forma contraria, como es sabido la pérdida del cabello venía a simbolizar la mujer adúltera, lujuriosa, que quedaba marcada ante la sociedad mediante el corte de su pelo.

medieval, volvamos a Celestina. Hasta este momento hemos visto que el calificativo que Sempronio pone a esta vieja nos hace referencia por un lado a su avanzada edad y por el otro a su relación con la lujuria. Queda no obstante un último aspecto, tal vez el más importante, como es el del vínculo de la barbuda con el mundo de la magia y en último extremo con lo demoníaco. Como sabemos la actuación de Celestina es la de ligadora de los amores de Calisto y Melibea; aunque no obstante también era frecuente que estas «vétulas» tuviesen el poder de desligar.¹⁴ Así, Bernardo Gordonio en su *Lilio de medicina* al hablar del amor hereos y de los remedios que han de utilizar para curar la «solicitud melancónica» de aquellos que se encuentran inmersos en las redes del amor femenino, indica, siguiendo muy de cerca a Avicena, que se digan cosas «fediondas» acerca de la amada, y que para ello se busque:

Una vieja de muy feo acatamiento con grandes dientes e barvas e con fea e vil vestidura, e traya debaxo de sí un paño untado con el mensturo de la muger, e venga al enamorado e comience a dezir mal de su enamorada, diziéndole que es tiñosa e borracha e que se mea en la cama e que es epiléptica e fiere de pie e de mano e que es corrompida e que en su cuerpo tiene torondos, especialmente en su natura, e que le fiere el fuelgo e es suzia, e diga otras muchas fealdades, las quales saben las viejas dezir, e son para ello mostradas.¹⁵

¹⁴ Para el problema de la *philocaptio* imprescindible resulta el libro de Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*; en concreto el capítulo cuarto dedicado al «Amor y Magia» [Salamanca: Universidad, 1989, pp. 85-112]; y también del mismo investigador «El espacio doctrinal de la bruja» en *Figuras de la exclusión femenina: ermitañas, monjas visionarias, barbudas, mujeres pilosas...* (ver n1). Asimismo, como siempre que se habla de la magia en Celestina, hay que volver al artículo de Peter E. Russell, «La magia, tema integral de *La Celestina*,» en *Temas de "La Celestina" y otros estudios. Del "Cid" al "Quijote"* (Barcelona: Ariel, 1978), pp. 241-276. También véase el reciente libro de Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona: Anthropos, 1993. Asimismo la extensa bibliografía compilada (en las notas) por Ana Vian Herrero, "El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda,'" *Celestinesca* 14.1 (noviembre 1990): 41-91.

¹⁵ Bernardo Gordonio, *Lirio de Medicina*, ed. John Cull y Brian Dutton, Madison: Seminary of Medieval Studies, 1991, pp. 108-109.

Viejas barbudas que para alcanzar cualquier propósito no dudan incluso en utilizar los poderes más vetados, aquellos que provienen del demonio. Pues después de todo, la aparición de la barba en la mujer mucho tiene que ver con el ajoamiento y las artes diabólicas. No es extraño, por ello, que Juan de Mandavila, en su divulgado *Libro de las maravillas del mundo*, recogiese el siguiente testimonio al hablar sobre la gente de África:

Un doctor llamado Sigón y otro que dicen Menfodoro, escriben que en África hay mujeres barbudas, las cuales saben tantas artes diabólicas que hacen secar los árboles y matan los niños del ojo.»¹⁶

Ciertamente este testimonio, aunque se circunscribe a tierras africanas, puede de igual modo extenderse al caso de todas las mujeres barbudas, pues al fin y al cabo, tanto la barba como el ajoamiento tienen una generación idéntica. Hemos visto cómo la barba es el resultado de una purgación de humores que al no poder aflorar por donde la naturaleza proveyó, lo hace por medio de los poros de las maxilas. Operación ésta que puede darse por dos motivos concretos, o bien por un exceso de calor--de ahí la relación de la barbuda con la lujuria--que posibilita que los poros de la maxila se abran permitiendo la salida de estos vapores o espíritus;¹⁷ o bien porque llegado el momento de la menopausia los humores malignos no pueden purgarse como solían y han de buscar otro camino, siendo esos poros maxilares, por su permeabilidad, la salida más común; o incluso puede originarse por la unión de ambos. Pero curiosamente, el mal de ojo o ajoamiento, que como sabemos es una de las supersticiones más arraigadas en la cultura mediterránea, era también explicado por los médicos y moralistas como una enfermedad contagiosa producida por la purgación de humores, pero en este caso, sirviéndose de los ojos como adminículo de la

¹⁶ Juan de Mandavila, *Libro de las maravillas del Mundo*, ed. Gonzalo Santonja, Madrid: Visor, 1984, pág. 132.

¹⁷ Precisamente la humedad natural femenina, al igual que la humedad adquirida en los capados impedía que los poros de la maxila se abrieran y surgiera la barba, como señala López de Corella al dar respuesta a la pregunta de "¿Por qué no nasce al capado barba ni a la muger?": «La muger y los capados/ por mucha umedad tener/ tienen los poros cerrados/ estanto tan apretados/ no pueden pelos nascer/ y el calor poco que tienen/ vapor no pueden alçar/ y si suben no convienen/ para pelos se engendrar» [A. López de Corella, *Treientas preguntas de cosas naturales...*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1546, pregunta CXV].

expulsión de estos vapores malignos. Así, entre otros, fray Martín de Castañega escribe un tratado contra las vulgares supersticiones, en donde el problema del aojamiento, al que se dedica todo un capítulo, se explica con los mismos términos que lo hacían médicos medievales como Álvarez Chanca:¹⁸

La virtud natural expulsiva, que es una de las virtudes de la potencia nutritiva, expele y lanza fuera del cuerpo todas las impuridades que se tornan en sustancia y mantenimiento del cuerpo, y lo que es más grueso expele y echa por las partes inferiores que naturaleza para ello proveyó y señaló... y lo que es más sutil expele por las vidrieras de los ojos; y así salen por los ojos como unos rayos las impuridades y suciedades más sutiles del cuerpo, y cuanto más sutiles, tanto son más penetrantes y más inficionan.¹⁹

Se establece, pues, una correlación transcendente entre la aojadora y la menopáusica, y en último extremo con la barbuda, como una única persona; ya que los humores, que no encuentran su forma corriente de purgación, salen por aquellos lugares donde más fácil resulta, es decir por los ojos o por los poros de la maxila. Esta relación, en mi opinión, explica la existencia de refranes en donde se puede vislumbrar claramente un rechazo social de la barbuda, como aquel latino

¹⁸ Para el problema del mal de ojo en la edad media véase mi *La literatura de fascinación en la Península (siglos XV y XVI)*, Trabajo de Grado presentado en la Universidad de Salamanca [inédito]. También mi «La literatura de fascinación en la Península: una incursión por los tratados de mal de ojo de los siglos XV y XVI,» en *Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*, coord. Julia Barella, *Anthropos*, pp. 154-155 (marzo-abril, 1994): 106-111.

¹⁹ La obra de este franciscano burgalés fue el resultado de los datos obtenidos durante su labor como inquisidor del Santo Oficio en el foco de superstición que asoló Logroño hacia 1527. Su *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, vería una única edición, la salida de la imprenta logroñesa de Miguel Eguía [Véase la edición de Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1946, pp. 71-74]. Por su parte, Pedro Ciruelo también dedica un capítulo al tema del aojamiento en su conocido tratado reprobatorio, pero a diferencia de Castañega, su texto no está en consonancia con las explicaciones físicas del mal, pues apenas demuestra tener interés por ellas, que deja en manos de los médicos, para centrarse sobre todo en la recriminación abierta de esta enfermedad que había pasado a formar parte del amplio cajón de supersticiones populares. Véase la edición de Alva V. Ebersole [Valencia: Albatros, 1978], pp. 95ss.

que reza: «Mulierem barbatam eminus esse salutandam» [«A la mujer barbuda de lejos se la ha de saludar»];²⁰ o aquel que recoge Francisco de Espinosa en su *Refranero* cuyo enunciado marca aún más este rechazo: «Mujer barbuda, de lexos me la saluda, con tres piedras que no con una.»²¹ A través de ellos nos damos cuenta que la mujer barbuda debía ser alejada sintomáticamente de la mirada, llegando incluso a su lapidación para arrojarla fuera de la vista. La explicación a tal exclusión la encontramos en G. Battista della Porta, quien al hablar de la «donna barbuta» lo hace en los siguientes términos:

La barbuda es de pésima costumbre, los hombres vulgares le han dedicado un proverbio, “femina barbuda con pietre la saluta.” Dice Miguel Scoto que la barbuda es de gallarda vida, de mucha lujuria y de condición masculina por la calidez de su complexión. Su condición natural y el calor son los causantes del crecimiento del pelo que cubre su rostro. Es por ello que la barbuda debe ser tenida como presagio de una gran desgracia venidera...²²

¿Presagio de una gran desgracia venidera tan sólo? Creo que no. En mi opinión la barbuda, además de ser considerada como una señal de mal agüero, ha de ser tenida como una fascinadora en potencia; es decir como una mujer capaz de contagiar el mal de ojo a aquellas personas

²⁰ Eleanor S. O’Kane, recoge una variante “A muger barbuda, de luenne me la saluda” [*Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, en *Anejos del Boletín de la Real Academia Española de la Lengua*, II, Madrid: Aguirre Torre, 1959, pág. 59]. Por su parte Sebastián de Horozco en su conocido *Teatro Universal de Proverbios* indica respecto al refrán “La muger barbuda/ de lejos me la saluda”: Por malinos son notados/ aquellos que la natura/ quiso haçer señalados/ y por falsos reputados/ de qualquiera criatura./ Para lo qual nos ayuda/ la pratica muy usada/ y es que la muger barbuda/ de lexos me la saluda/ como cosa señalada [Citamos por la edición de José L. Alonso Hernández, Gröninggen-Salamanca: Universidad, 1986, n° 1450, pág. 316]. Véanse también los números 22a y 327 del *Vocabulario General de Refranes* de Correas. Asimismo Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona: Alta Fulla, 1987, p. 192 [voz ‘barba’].

²¹ Francisco de Espinosa, *Refranero (1527-1547)*, ed. de Eleanor S. O’Kane, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española de la Lengua*, XVIII, Madrid, 1968.

²² G. Battista della Porta, *Della fisonomia dell’huomo*, Napoli: Gio Giacomo Carlino, 1610, pág. 210. La traducción es mía.

susceptibles de captar, a través de la vista, los espíritus malignos que arroja la barbuda, quedando con ello aojados y expuestos incluso a la muerte. Es precisamente el carácter aojador el que es temido por la vulgar gente que, a fin de evitar el contagio, han de alejarse lo más posible de esta peculiar mujer, incluso sirviéndose de la fuerza intimidatoria mediante el lanzamiento de piedras. Pues, al fin y al cabo, como bien exponían los autores que trataron sobre el aojamiento, el poder del rayo fascinador se encontraba limitado espacialmente, de ahí que el contacto o el alejamiento con el aojador sea decisivo.

Esta larga digresión en la que se han ido agrupando sistemáticamente todas las connotaciones que subyacen a la barbuda tiene razón de ser en el análisis que a continuación voy a realizar. En cuatro momentos de la obra se llama a Celestina barbuda. En el primer auto, cuando Sempronio habla a Calisto de Celestina: «Días ha grandes que conozco, en fin desta vezindad, una vieja barbuda que se dize Celestina»; al inicio del tercer auto, cuando Sempronio marcha a casa de la vieja, y señala en un aparte el sosiego con el que anda Celestina tras haber recibido el primer pago a su labor: «¡Qué espacio lleva la barvuda!»; en el cuarto auto, Melibea será la que en tono insultante la llame «desvergonçada barvuda» al percatarse del juego que se trae entre manos Celestina; y por último, como ya indiqué más arriba, en el sexto auto, cuando Celestina relata ante Calisto los insultos que tuvo que escuchar de Melibea tras exponer su «embaxada»: «...llamándome hechizera, alcahueta, vieja falsa, barbuda, malhechora, y otros muchos inomniosos nombres... » En los cuatro casos quedan evidenciadas, a mi parecer, las tres significaciones que he reconstruido acerca de la mujer barbuda: que suele tratarse de una mujer vieja, lujuriosa y con cierta relación con los poderes demoníacos.

Lo de vieja y lujuriosa, además de por un conocimiento explícito de la obra, queda constatado en ese «espacio» andar que tan a menudo aparece en este texto, así como por la profesión de Celestina. Más compleja, en cambio, es su relación con el mundo brujeril y los poderes demoníacos. Cuando Celestina se marcha en el cuarto auto, cena primera, a casa de Melibea, tras haber invocado al demonio, recibe toda una serie de indicios que se presentan como agüeros favorables a la empresa que pretende llevar a cabo. Y así lo indica explícitamente:

Todos los agüeros se adereçan favorables o yo no sé nada desta arte; quatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos. La primera palabra que oy por la calle fue de achaque de amores. Nunca he tropezado como otras vezes. Las piedras

parece que se apartan y me fazen lugar que passe, ni me estorvan las haldas, ni siento cansancio en andar. Todos me saludan. Ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras nocturnas. (300 y nn19 y 22)

Los editores y críticos de *Celestina* han sabido sacar partido a estos presagios elaborando teorías bastante lógicas al caso,²³ pero no obstante ninguno de ellos, que conozca, se ha parado a analizar el significado de ese «Todos me saludan» que sin lugar a dudas hay que ponerlo en relación con los refranes que más arriba aludía: «Mulierem barbatam eminus esse salutandam,» pues recordemos las palabras de della Porta: «la barbuda debe ser tenida como presagio de una gran desgracia venidera... » Es decir, la gente saluda a Celestina porque no la consideran en ese instante mal agorera, lo cual sirve de favorable presagio para la vieja.²⁴

Pero además no puedo por menos que volver a destacar la relación de la barbuda con el aojamiento, que en el caso de Celestina es fácilmente rastreable. En dos ocasiones se habla claramente del mal de ojo; una primera en el quinto auto, cena segunda, cuando Celestina se burla de Sempronio valiéndose de la ambigüedad del término aojar diciendo que si va a andar con un arco de casa en casa: «¿...tirando a páxaros y aojando páxaras a la ventanas?» (331, n17); y una segunda en el décimoquinto auto, cena tercera, cuando Elicia recrimina los amores de Calisto y Melibea causantes de la muerte de Sempronio y Pármeno, deseándoles todo mal, mediante un *locus luctuosus*, en el que los árboles se secarán con la vista aojadora de los dos amantes:

Tórnese lloro vuestra gloria, trabajo vuestro descanso.
Las yervas deleytosas donde tomáys los hurtados solazes

²³ Véase la nota 20 de la página 300 de la edición de Russell. También las páginas 150-151 n6, de la edición de Dorothy S. Severin [Madrid: Cátedra, 1990].

²⁴ No se me escapa lógicamente otra posible explicación como es la de relacionar ese «saludan» con la labor benéfica de los saludadores, personas que, como de sobra es sabido, poseían unos poderes positivos capaces de curar males varios como la rabia, y de ahí el significado intrínseco de la palabra saludar. Saludadores que también eran objeto de estudio y debate en todos los tratados antisupersticiosos, máxime cuando podían darse casos de picaresca y embaucamiento. De igual modo no puedo dejar de anotar el paralelismo de los saludadores con la «*salutatio virginis*» del Arcángel San Gabriel a la virgen María, por parecerme más que evidente.

se conviertan en culebras, los cantares se os tornen lloro,
los sombreros árboles del huerto se sequen con vuestra
vista, sus flores olorosas se tornen de negra color.²⁵

Como puede observarse, ninguna de estas referencias sirve a nuestro propósito, pero al menos nos dan pie para hablar de este mal sin columpiarnos en la cuerda floja de la hipótesis, al quedar evidenciado el conocimiento de esta enfermedad supersticiosa por parte de Rojas.²⁶

Con ello, existen tres momentos claves en los que a mi modo de ver queda bastante clara la actitud aojadora de Celestina. Así, en el primer auto, cena sexta, cuando Sempronio comenta a la vieja que la necesidad que Calisto tiene de ella, pues arde de amores por Melibea, les puede reportar pingües beneficios, Celestina replica: «Bien as dicho; al cabo estoy. Basta para mi mescer el ojo.» Mas tarde, en el tercer auto, cena primera, Sempronio y Celestina dialogan sobre cómo van a conseguir el negocio de Calisto con Melibea, la barbuda hace referencia a su labor de buhonera para poder entrar en casa de Alisa: «Por que donde me tomare la boz me halle apercebida para les echar cevo o requerir de la primera vista» (288). Por último, en el tercer auto, cena segunda, tras haber conjurado al diablo para que, por medio del aceite serpentino, se encierre en la madeja que venderá a Melibea, señala claramente:

Y con ello de tal manera quede enredada que, quanto
más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a
conceder mi petición, y se le abras y lastimes del crudo
y fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda
honestidad, se descubra a mí y me galardone mis passos
y mensaje. (294)

«Basta para mí mescer el ojo»; «requerir de la primera vista» y «quanto más lo mirare» son tres frases que hay que interpretar como uno de los tipos de aojamiento que tradicionalmente se solían describir, la de

²⁵ *Celestina*, pp. 625-626, nota 15. Otra referencia al mal de ojo, aunque no explícita, la podemos ver en el «vajarisco» que aparece en el prólogo, pues como sabemos se trata del animal aojador por excelencia (198, n14).

²⁶ Véase al caso, además, el artículo de D. J. Gifford, «Magical Patter: The Place of Verbal Fascination in *La Celestina*,» in *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981, pp. 30-37.

la *fascinatio amoris*.²⁷ Fascinación de amor que mucho tiene que ver con el arte de hechizo tal y como lo describe uno de los tratadistas sobre magia natural más importante del Renacimiento, Cornelio Agrippa. Agrippa define el hechizo como:

Una ligadura que pasa del espíritu del hechicero al corazón del hechizado a través de los ojos. El instrumento del hechizo es el espíritu, esto es, un vapor puro, límpido, sutil, generado por el calor del corazón y la sangre más limpia. Dicho vapor emite sus rayos a través de los ojos, y en su emisión esos rayos transmiten un vapor espiritual que contiene la sangre, como ocurre con los ojos legañosos y enrojecidos de una persona: su rayo emitido a los ojos de quien le está mirando arrastra consigo el vapor de la sangre corrompida, y los contagia con la misma enfermedad. Digamos, pues, que un ojo mirando fijamente a alguien proyecta sus rayos sobre los ojos contrarios, en virtud de la propia agudeza de sus rayos, que son el vehículo del espíritu. Así, este espíritu extraño va penetrando lentamente-- como si lo dominara--en los ojos del hechizado, le estimula su corazón e impregna su espíritu... Tal es la fuerza del hechizo, especialmente cuando son los vapores de los ojos los esclavos de las pasiones. Ésta es la causa por la que los hechiceros utilizan colirios, unguentos, ligaduras y similares, para preparar y condicionar mejor el espíritu...²⁸

²⁷ El aojamiento se dividía tradicionalmente en natural y diabólico. A la vez, y dentro del aojamiento diabólico, se hablaba de una fascinación por amor, por odio y por envidia. El natural era objeto de atención de los médicos, pues era considerado como el resultado de una discrasia. Por su parte el diabólico, que se acerca más en sus premisas al que vulgarmente conocemos como mal de ojo, era curado no por los físicos curadores de cuerpos, sino por religiosos curadores de almas. Por su parte la *fascinatio amoris* comparte campo con el enamoramiento y el hechizo. Para esto último, véase lo que dice G. Battista della Porta en su *De occultis litterarum notis* (Montis Beligardi: Jacobo Foillet, 1593, fol. 63a).

²⁸ [Citamos por la edición de Bárbara Pastor de Arozena, Madrid: Alianza, 1992, pp. 189-190]. El *De occulta philosophia* de Agrippa, pese a que no salió a luz hasta 1533, apenas dos años antes de la muerte de su autor, sabemos que estaba concluido antes de 1531, pues desde ese año intentaron varios editores llevar a cabo su publicación sin éxito. Es una obra que auna las corrientes de la magia natural y de la cabalística más importantes de su época, como son los tratados de

Así pues, Rojas deja entrever la capacidad aojadora que posee Celestina, capacidad que le permite hechizar a Melibea e inculcarle un amor loco por Calisto. Aojamiento que puede realizar directamente a través de sus ojos: «Basta para mí mescer el ojo»; «requerir de la primera vista,» o bien a través de una ligadura, en este caso a través del hilado, de modo que «quanto más lo mirare,» más encenderá en su corazón el amor.²⁹

Para concluir me gustaría destacar un último aspecto que, aunque nada tiene que ver con Celestina, cierra perfectamente el campo de connotaciones de la barbuda en la obra de Rojas. En el séptimo auto, cena primera, Celestina dialoga con Pármeno intentando convencerle para que haga las paces con Sempronio, a fin de llevar a cabo juntos el negocio de Calisto. Y en un momento dado, Pármeno memora a su madre lo que obliga a Celestina a recordar a Claudina: «¡O, qué graciosa era! ¡O, qué desembuelta, limpia, varonil!» Sobre ese «varonil» Russell, con buen criterio, anotaba la ambigüedad de sentido, pudiéndose entender tanto “esforzada” como, «con intención cómica,» «hombruna» (364, n32). Pero aún hay más. La barbuda representaba en otra de sus significaciones ese valor de perfección andrógina, alejada de la inteligencia común femenina y cercana, por lo tanto, al entendimiento y virtud del hombre. Con ello, entendemos el juego de sentidos que utiliza Jaime Roig en su *Espejo o Libro de Consejos*. En el libro segundo, tercera parte, el narrador cuenta cómo se casa con una viuda sobre la que el viejo presbítero mosén Company dijo: «...quiero proporcionaros una esposa barbada: una que es tenuta en gran aprecio, y es, hoy por hoy, la mujer cumbre entre las viudas.» Con el tiempo resulta que dicha viuda era toda una farsa, pues era mayor de lo que decía, estéril, lujuriosa, fea, sucia, etc., lo que lleva a decir al narrador, con no poca ironía: «El cura,

Ficino o Pico della Mirandola, pero sin obviar en ningún momento los avances que esta ciencia tuvo en la edad media de la mano de Alberto Magno, Roger Bacon, Arnau de Vilanova, y un largo etc.

²⁹ Bastante significativas resultan al caso las siguientes palabras que dice el Arcipreste de Talavera acerca de la utilización que hacen las mujeres de su ojo: «Pues, las señales que saben fazer del ojo estas son diversas: que mirando burla al ombre, mirando mofa al ombre, mirando halaga al ombre, mirando enamora al ombre, mirando falaga al hombre, mirando muestra saña, mirando muestra ira echando aquellos ojos de través. Más juegos sabe fazer la muger del ojo que non el embaidor de manos» [Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Michael Gerli, Madrid: Cátedra, 1981, p. 168].

cuando de ella me habló, bien dijo "Barbuda"; a lo que el refrán añade: "¡de lejos la saluda!"»³⁰

No necesita mayor explicación dicho pasaje pues, a raíz de lo que aquí he venido indicando, queda bastante claro ese último matiz, en el que el adjetivo "barbuda" adquiere un significado de virtuosa por su acercamiento a la inteligencia varonil.³¹ Por otra parte, y volviendo a la ambigüedad, no olvidemos lo que decía el compendio médico anónimo sobre las barbudas, «son de fuerte natura e de varonil condición,» calificativos que redundan en la idea de "hombrunas" y que se recogen en todos los tratadistas que hablan de estas peculiares mujeres.³²

Con todo, creo haber podido demostrar a lo largo de este trabajo el completo y complejo campo de significaciones que la barbuda posee. Así, se puede comprender el éxito de esta peculiar mujer--vieja, hechicera, lujuriosa, mal agorera, aojadora--en la literatura, cuya aparición puede ser rastreada abundantemente en las centurias posteriores a *Celestina*.

³⁰ Debemos la noticia de este texto a Lola Badía. He utilizado en la cita la versión castellana de R. Miquel y Planas, Barcelona: Casa Miquel-Rius, 1942, pp. 70 y 72 respectivamente. Quien desee consultar el original valenciano puede hacerlo, entre otras, por la edición de Barcelona: Barcino, 1928, pp. 77 y 79.

³¹ Con ese sentido, pero con un carácter de valía ultrasexual, lo usa el Padre Báñez para describir a Santa Teresa en su declaración al Proceso de Beatificación de la mística: «Fray Juan de Salinas, que fue provincial de los dominicos, preguntó al Maestro Báñez sobre una tal Teresa de Jesús, previniéndole que no había de fiar de virtud de mujeres. Por toda respuesta le dijo Báñez: "Véala Vuestra Paternidad, y después me diga que le parece." Así lo hizo el reverendo Salinas, y en cuanto topó con Báñez espetó a éste: "¡O, Padre, me habíais engañado, que decíais que Teresa era mujer; a fe mía, que no es, sino hombre varón, y de los muy barbados"» [Cf. *Biblioteca Mística Carmelitana*, Burgos: Monte Carmelo, 18, 9]. Además no hay que perder de vista las historias hagiográficas en donde las mujeres adquieren una barba física como *contrafactum* de la barbuda lujuriosa; barba física que por su origen virtuoso las acerca en gran medida al entendimiento varonil.

³² «Que llamamos varoniles,» señalaba Alonso de Fuentes en la cita que traía anteriormente en nota. Por su parte, López de Corella, glosa la respuesta, que reproduce no ha mucho también en nota, con palabras así de claras: «Algunas mugeres ay que suelen tener pelos en las barbas, y éstas son calientes y varoniles, las quales son furiosas y de buena fuerça, y así dizen "que de lexos las cumple saludar."»

Quiero concluir este artículo con un único ejemplo, tal vez el más significativo por la pluma que lo escribe, en donde de nuevo queda constatado el éxito literario de la barbuda y su relación con el mundo hechiceril. En el conocido *Coloquio de los perros* de Cervantes, en un momento dado Berganza relata un episodio en el que se encuentra implicada la Cañizares, y señala:

Fuese la gente maldiziendo a la vieja, añadiendo al nombre de hechicera el de bruja, y el de barbuda sobre vieja.³³

Eccehina.



Sevilla: J. Cromberger, 1535

³³ Miguel de Cervantes Saavedra, *Coloquio de los perros*, en *Obras completas* (Madrid: BAE, 1943), p. 237.



Tragicomedias
 de Calisto y Melibea. En la qual
 se contienen de mas de su agrada-
 ble y dulce estilo: muchas senté-
 cias filosoficas y avisos muy neces-
 sarios para mancebos: mostrandoles
 los engaños que estan encerrados
 en siruientes y alcabuetas.

Sevilla: J. Cromberger, 1535

DIVERSAS CONEXIONES ENTRE *CELESTINA* Y *ELICIA*¹

José Antonio Giménez Micó
Universidad de Montreal

Quizá la diferencia fundamental entre un texto literario y otro que no lo es—*Celestina* y un tratado de mineralogía, por ejemplo—radica en su carácter connotativo, frente a la pretensión denotativa del segundo. Porque la obra literaria es, más que cualquier otra manifestación lingüística, imperfecta, en el sentido de que no está acabada. Cada una de las informaciones que ofrece guarda estrecha relación con algo que no aparece explícitamente, algo que el lector debe completar.² Y, lo que es más importante: cada lector lo completará diferentemente, de acuerdo a su competencia, a su ideología, a su axiología; a las evocaciones que en él despierte. Lo que en un discurso médico, jurídico o histórico tiende a ofrecer un aspecto unívoco, se multiplica en el discurso literario. Éste es

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en el congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas de 1992 (University of Prince Edward Island). El autor agradece a Félix Carrasco por sus valiosos consejos de orden teórico y metodológico. También agradece al FCAR ("Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche du Québec") y al SSHRCC ("Social Sciences and Humanities Research Council of Canada") por su apoyo financiero.

² «En realidad todo enunciado es incompleto (lo mismo en la comunicación lingüística ordinaria que en la comunicación literaria) por presuponer más informaciones de las que da; porque cada información explícita en un enunciado no es sino una como tecla que pone en movimiento todo un *contexto*, todo un *mundo* en que se integra como fragmento de un todo mucho mayor y complejo, el de las representaciones y recuerdos que es capaz de evocar en el sujeto al que se dirige.» Antonio Gómez-Moriana. «La evocación como procedimiento en el *Quijote*,» en *Revista canadiense de estudios hispánicos* 6 (invierno 1982), p. 194.

polisémico, mientras que aquéllos son (o pretenden ser) monosémicos. De ahí las múltiples lecturas que pueden realizarse de toda obra literaria.

Múltiples, pero no infinitas. El modelo heurístico de *obra abierta*³ es válido sólo relativamente, pues «un texte littéraire peut entraîner une série d'interprétations même différentes, mais quand même compatibles.»⁴ Esta compatibilidad entre las diversas lecturas se debe a que tanto la producción como la recepción⁵ de toda obra se ven constreñidas por (y son posibles gracias a) una serie de códigos que se pueden respetar o no (ironía, parodia), pero nunca ignorar. En el análisis de un texto dado, la tarea del crítico ha de ser, sobre todo cuando se enfrenta «con una obra literaria del pasado, [...] la de reconstruir los códigos para arrancar las capas de sentido investidas en el texto,» mediante la recuperación del «contexto socio-histórico de la comunicación artística.»⁶ Para ello es imprescindible analizar las interconexiones, no siempre armónicas, que se producen entre los diversos elementos del texto, y entre éste y el resto de obras pertenecientes a su área cultural, anteriores y contemporáneas; y también, entre el campo literario y los campos científico, filosófico, religioso, etc., vigentes en el contexto de producción del texto, o en cualquiera de sus contextos de recepción.

³ «L'apertura, intesa come ambiguità fondamentale del messaggio artistico.» Umberto Eco, *Opera aperta*, 2ª edición revisada y ampliada. Milán: Bompiani, 1967, p. 9.

⁴ Hans Robert Jauss. *Pour une herméneutique littéraire*. Traducido del alemán al francés por Claude Maillard. Prólogo de Jean Starobinski. [Paris]: Gallimard, 1988, p. 367.

⁵ Nos referimos aquí a la recepción *competente*, entendiendo esta palabra no en el sentido restringido de la gramática generativa, sino en el más lato que le otorga la crítica literaria desde hace algunos años («la compétence est la connaissance par le lecteur du code linguistique, mais aussi des codes, conventions, contraintes sociales, des règles immanentes de lisibilité particulières au texte.» Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. LaSalle: Hurtubise, 1979, p. 49).

⁶ Félix Carrasco. «Notas a una lectura de 'Celestina' del siglo XVI: 'La comedia de Sepúlveda',» en *Celestinesca* 13.1 (mayo 1989), p. 43.

Para poner en práctica las observaciones anteriores, comparemos *Celestina*⁷ con la *Tragicomedia de Leandro y Roselia llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*,⁸ título que ya indica claramente que esta obra se incluye deliberadamente en lo que se ha venido en llamar "el ciclo celestinesco." Nuestro método estribará en analizar, en primer lugar, ciertos elementos formales y temáticos del texto primero; a continuación, comparemos estos elementos con sus correlatos del texto segundo, con el fin de intentar desentrañar la función de unos y otros en la producción de sentido.

Uno de los elementos de A que será retomado en B (como tendrá ocasión de comprobarse más tarde) es el monólogo que Pármeno pronuncia al final del segundo *auto* :

1a)

PARM.—[...] *Pues anda que a mi cargo, ¡que Celestina y Sempronio te espulguen! ¡Oh desdichado de mí! Por ser leal padezco mal; otros se ganan por malos; yo me pierdo por bueno. El mundo es tal. Quiero irme al hilo de la gente, pues a los traidores llaman discretos, a los fieles necios. Si [yo] creyera a Celestina con sus seis docenas de años acuestas, no me maltratará Calisto. Mas esto me porná escarmiento de aquí adelante con él. Que si dijere comamos, yo también; si quiere derrocar la casa, aprobarlo; si quemar su hacienda, ir por fuego. Destruya, rompa, quiebre, dañe, dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá, pues dicen: a río revuelto ganancia de pescadores. ¡Nunca más perro a molino!* (A, pp. 78-79)

El criado manifiesta sinceramente a los lectores/espectadores su cambio lógico de actitud. La conclusión paradójica que se desprende del monólogo podría ser formulada así: "soy leal, en mi propio perjuicio, y mi amo me juzga desleal; voy a ser desleal, en mi beneficio, y mi amo

⁷ La primera edición data de 1499. Nuestras citas son de la edición de Alianza Editorial (Fernando de Rojas. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Sexta edición. Introducción de Stephen Gilman. Notas de Dorothy S. Severin. Madrid: Alianza, 1978). De ahora en adelante, utilizaremos a menudo la letra A para referirnos a esta obra. Las referencias al número de página aparecerán entre paréntesis, al final de cada cita.

⁸ La primera edición data de 1542. Las referencias al número de página, que aparecerán entre paréntesis al final de cada cita, corresponden a la siguiente edición: *Tragicomedia de Leandro y Roselia llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*. Madrid: Rivadeneyra, 1872. De ahora en adelante, utilizaremos a menudo la letra B para referirnos a esta obra.

me juzgará leal." El parlamento de Pármeno está construido de tal manera que el personaje no tiene elección. La actitud de lealtad que había mantenido hasta entonces aparece inviable, debido al comportamiento de todos los personajes que le rodean, incluido el propio Calisto, que prefiere un criado desleal que satisfaga sus caprichos a otro leal que le sermonee, tal como había quedado patente poco antes:

2a)

CAL.—¡Palos querrá este bellaco! [...] Cuanto remedio Sempronio acarrea con sus pies, tanto apartas tú con tu lengua [...]

PARM.—Señor, flaca es la fidelidad que temor de pena la convierte en lisonja (A, p. 78)

Celestina representa una sociedad en crisis, en la cual la sumisión feudal es un valor escasamente cotizado. Según la tesis de Maravall,⁹ los criados han cobrado conciencia de que ya no son más que los asalariados de su amo. Ello se debe a la transformación de las relaciones sociales que se instaura con la sociedad burguesa (naciente hacia el momento de aparición de A), cuyo comportamiento ideológico¹⁰ no es ya la lealtad, sino el provecho.¹¹ Este "aburguesamiento" implica lógicamente una cierta secularización de la visión del mundo,¹² patente en este monólogo en la omisión de términos pertenecientes al campo semántico 'religión', tanto más significativa cuanto que el discurso religioso es casi omnipresente en la obra.

⁹ José Antonio Maravall. *El mundo social de «La Celestina»*. 2ª edición revisada y aumentada. Madrid: Gredos, 1968.

¹⁰ El término «comportement idéologique» aparece en Joseph Gabel, *Idéologies*, París: Anthropos, [1974], pp. 40-45. Se trata de un comportamiento que no tiene en cuenta las consecuencias negativas de la aplicación de cualquier ideología (es decir, que ignora lo que la ideología no muestra).

¹¹ «L'éthique du bourgeois échangiste, qui se développe du XIII^e au XV^e siècle, [...] peut ainsi se résumer: la fin justifie les moyens, attendu que cette fin est le profit.» Gérard Mairet, «L'éthique marchande,» en François Chatelet (dir.), *Histoire des idéologies 2. De l'Église à l'État du IX^e au XVII^e siècle*. [París]: Hachette, 1978, p. 212.

¹² «C'est l'avènement d'une culture entièrement laïcisée qui marque la mentalité du bourgeois échangiste [...]. Le passage du monde rural à une civilisation urbaine s'opérait grâce au marchand; cette transformation [...] n'a pu se faire qu'à l'intérieur d'une idéologie laïque.» *Ibid.*, pp. 225-226.

El cambio de actitud de Pármeno ya había sido sugerido unas páginas antes del monólogo, por medio de un aparte a Sempronio (el primero que inicia Pármeno en toda la obra), en el cual se manifiestan tanto el afán de lucro como el conflicto entre amos y criados:

3a)

PARM.—(¿Qué le dio, Sempronio?

SEMP.—Cient monedas *en* oro.

PARM.—¡Hi, hi, hi!

SEMP.—¿Habló contigo la madre?

PARM.—Calla, que sí. (A, p. 73)

El procedimiento del aparte (que siempre es implícito pues, como es bien sabido, no existen acotaciones escénicas explícitas en *Celestina*) cumple la función de subrayar la situación conflictiva entre amo y criados, sea ésta sintomática de su "deslealtad," como en el caso anterior, o de su no menos subversiva (para la mentalidad medieval) puesta en tela de juicio del comportamiento o las declaraciones del amo. Así ocurre en el aparte de Sempronio al comienzo de la obra, provocado por la declaración de Calisto de que preferiría ir al purgatorio que al paraíso («a la gloria de los santos») si su amor no se viese correspondido (si no lograse extinguir el fuego «que me quema»):

4a)

SEMP.—(Algo es lo que digo; a más ha de ir este hecho; no basta loco, sino hereje.) (A, p. 49)

En este caso, ante la insistencia de Calisto por saber lo que está murmurando el criado, Sempronio termina por desvelarle su pensamiento, aunque sólo a medias¹³ (omite la calificación de «loco»):

5a)

CAL.—¿No te digo que hables alto cuando hablares? ¿Qué dices?

SEMP.—Digo que nunca Dios quiera tal; que es especie de herejía lo que agora dijiste.

CAL.—¿Por qué?

SEMP.—Porque lo que dices contradice la cristiana religión.

CAL.—¿Qué a mí?

¹³ «Los personajes que advierten el murmurado aparte suelen pedir u ordenar que se repitan esas palabras en alta voz, y el interlocutor responde conservando alguna de las palabras que presume haberse oído.» María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de LA CELESTINA*. 2ª edición. Buenos Aires: Eudeba, 1970, p. 137.

SEMP.—¿Tú no eres cristiano?

CAL.—¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo. (A, pp. 49-50)

La acusación del criado parece grave, pues la herejía, en la España de la época, suponía poco menos que un delito de lesa patria. Lo peor es que el señor parece "espontanearse"¹⁴ de manera singular. No sólo no replica a la acusación, sino que la confirma de manera escandalosa (para la época): «Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo.» Esta declaración podría interpretarse como una parodia de la abjuración inquisitorial¹⁵ que, en lugar de negar la "herejía," la reafirma. Por si quedara alguna duda sobre la perversión del código religioso operada por Calisto, poco después, ante la acusación de su criado de que, con su actuación, se somete a una mujer (concretización por parte de Sempronio del *topos* misógino medieval), Calisto replica:

6a)

CAL.—¿Mujer? ¡Oh grosero! ¡Dios, dios!

SEMP.—¿Y así lo crees? ¿O burlas?

CAL.—¿Que burlo? Por dios la creo, por dios la confieso y no creo que hay otro soberano en el cielo; aunque entre nosotros mora. (A, p. 51)

Si anteriormente nos referíamos a la omisión de términos religiosos en el monólogo de Pármeneo, su superabundancia en los parlamentos de Calisto es, curiosamente, sintomática de un mismo estado de cosas. Pármeneo obvia el discurso religioso, Calisto lo instrumentaliza para elogiar a la amada,¹⁶ es decir, con un fin no estrictamente religioso.

¹⁴ «Espontánea: la confesión que un incurso en hechos o dichos contrarios directa o indirectamente a la fe católica, hace de su propia voluntad al Santo Oficio de la Inquisición, pidiendo ser absuelto de cualesquiera censuras a que haya incurrido [...]. Espontanearse: es hacer una Espontánea» (Juan Antonio Llorente. «Explicación de las palabras y frases técnicas que se usaban en el Santo Oficio,» en *Historia crítica de la Inquisición en España* (4 vols), Madrid: Hiperión, 1980, I, 24. El autor, antiguo inquisidor, escribió esta obra hacia los años 10-20 del siglo XIX).

¹⁵ «Abjuración: es detestación de la herejía» (*Ibid.*).

¹⁶ Lida de Malkiel utiliza el término de «hipérbole sacroprofana» para referirse a este «elogio de lo profano en términos sagrados» (Lida de Malkiel. *La originalidad artística...*, p. 369).

Se produce así la desemantización de este discurso, a causa (como en el monólogo de Pármeno) de la secularización de la visión del mundo. Curiosamente, este vaciamiento de sentido es similar al que sufre la mitología antigua en la literatura de la época (también presente en *Celestina*); de esta manera, la religión cristiana se convierte, como los mitos clásicos, en una mera referencia simbólico-cultural.¹⁷

Calisto no es el único personaje que instrumentaliza el discurso religioso. También *Celestina* lo hace para conseguir lo que se propone. Obsérvese, a título de ejemplo, cómo este personaje introduce el verdadero objeto de su visita cuando, en la primera entrevista con Melibea, ésta iba a despedirla:

7a)

MEL.—[...] ¿Y no sabes que por divina boca fue dicho, contra aquel infernal tentador, que no de sólo pan viviremos? Pues así es, tentador, que no el sólo comer mantiene. Mayormente a mí, que me suelo estar uno o dos días negociando encomiendas ajenas ayuna, salvo hacer por los buenos, morir por ellos. Esto tuve siempre, querer más trabajar sirviendo a otros, que holgar contentando a mí. Pues, si tú me das licencia, diréte la necesitada causa de mi venida, que es otra que la que hasta agora has oído y tal, que todos perderíamos en me tornar en balde sin que la sepas. (A, p. 93)

Bien sabemos cuál es esta «necesitada causa.» El fin último de *Celestina* no es, sin embargo, éste, sino el de conseguir, gracias a sus buenos servicios, el mayor beneficio económico posible. Un mismo motivo le impulsaba en su juventud a ejercer de prostituta, como bien sabe el lector/espectador desde que la describiera Pármeno, en el primer auto:

¹⁷ «Si en *Celestina*, conviven, codo a codo, los mitos clásicos con la teología cristiana, [...] la única solución viable [...] es reducir ambos sistemas a puras referencias simbólico-culturales. Esta solución, que en rigor no es ni cristiana ni anticristiana, es probablemente el recurso normal de muchos escritores de la época, aunque es de ley, en estos casos, que se marque textualmente la jerarquía entre los dos sistemas. [...] Rojas [...] se olvidó de dejar en su texto el “constat” de la supremacía de la teología cristiana sobre los mitos antiguos.» Félix Carrasco, «La recepción del planto de Pleberio en las traducciones e imitaciones de *Celestina*» (Ponencia presentada en el III Congreso Internacional de la Asociación de Literatura Hispánica Medieval celebrado en Lisboa en 1991, cuyas actas van a ser publicadas en breve).

8a)

PARM.—[...] de esto [«puta vieja alcoholada»] es nombrada y por tal título conocida. Si entre cient mujeres va y alguno dice: «¡Puta vieja!», sin ningún empacho luego vuelve la cabeza y responde con alegre cara. En los convites, en las fiestas, en las bodas, en las cofadrías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella pasan tiempo. Si pasa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dicen: «¡Puta vieja!»; las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre. Cántanla los carpinteros, péinanla los peinadores, tejedores; labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas con ella pasan el afán cotidiano [...]. (A, pp. 59-60)

Esta hiperbólica etopeya—pese al rebajamiento del personaje—es sintomática de un hecho fundamental para la comprensión de la obra: Celestina, personaje bien conocido por todos (salvo por Calisto; verosimilitud obliga), es única (reconocible «entre cient mujeres»). Única y fundamental, razón por la cual este personaje había sido evocado por Pármeno en el monólogo con que se inicia este estudio, pues Celestina es quien abre los ojos a Pármeno sobre el verdadero sentido de su posición: está en la casa de Calixto, pero no es de ella; no es más que un mercenario para su amo. No es un «natural,» es un extraño, como lo ha sido en otras partes [...]. Los criados conservan siempre [...] una clara noción de la maldad de Celestina [...]. Pero no pueden encontrar, en el estado social en que se hallan colocados, motivos para abstenerse. Todos [...] no tienen más que un objetivo: aprovecharse.¹⁸

Lida de Malkiel, que había acertado plenamente al señalar la aguda conciencia profesional de Celestina,¹⁹ no se muestra, a nuestro juicio, tan fina al considerar que el hecho de «trata[r] de sacar el mayor partido posible de sus servicios» sea «inherente a su codicia senil.»²⁰ A nuestro entender, Celestina no hace sino respetar una regla básica de «l'éthique marchande, [qui] consiste à moraliser le profit.»²¹ No por otra

¹⁸ Maravall. *El mundo social...*, p. 89.

¹⁹ Cf. Lida de Malkiel. *La originalidad artística...*, pp. 515-519.

²⁰ *Ibid.*, p. 516.

²¹ Mairet, «L'éthique marchande,» p. 212.

razón precia este personaje «a tal punto [...] su oficio que en su cumplimiento muestra las únicas notas morales positivas.»²²

Dos visiones del mundo diametralmente opuestas se enfrentan en *Celestina*. El texto muestra la inviabilidad de un modelo de sociedad ya decadente (el feudal), ostensible en la desesemantización del discurso religioso, y en el hecho de que los personajes (tanto el "alto" como el "bajo") actúen movidos por su propio provecho, acatando así una de las reglas básicas de la concepción burguesa de la sociedad. Es en el personaje de Celestina (después de todo, una comerciante) donde la lógica burguesa se manifiesta más nítidamente,²³ pues el comportamiento ideológico del provecho²⁴ se cristaliza en la instrumentalización del discurso religioso, síntoma, a su vez, de la emergencia de esta ideología burguesa.

Sin embargo, el lector/espectador sabe que la búsqueda del provecho va a ser fatal para todos los personajes. El final trágico (entre otros elementos) muestra las consecuencias negativas de este comportamiento ideológico. *Celestina* se distancia así, también, de la ideología emergente.

Una vez llegados a esta conclusión, pudiera parecer inútil la comparación entre *Celestina* y la *Elicia*, pues en esta obra, a diferencia de lo que ocurre en otras imitaciones, «el componente trágico es restablecido

²² Lida de Malkiel. *La originalidad artística...*, p. 515.

²³ La mentalidad burguesa en formación de Celestina no le impide, sin embargo, contagiarse de un elemento del discurso señorial, como es la honra. No pretendemos desarrollar aquí un análisis exhaustivo sobre el empleo de la honra en *Celestina*, lo cual requeriría un trabajo de mayor envergadura. Limitémonos a señalar que, como «dans le *Quichotte*, [...] nous ne retrouvons pas seulement (intégrés de manière contradictoire) des discours appartenant aux deux systèmes «sociaux» conflictuels qui coexistent en collision intersystémique [...]. Du fait même du caractère peu pacifique d'une telle coexistence, nous retrouvons aussi des *contaminations* interdiscursives constantes.» Antonio Gómez-Moriana, «Pragmatique du discours et réciprocité de perspectives,» en Catherine Poupény Hart y Antonio Gómez-Moriana (eds.), *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive. Marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*, Longueuil: Préambule, 1990, p. 29.

²⁴ Véanse notas 10 y 11.

e incluso incrementado.»²⁵ Por si esto no fuera suficiente, también el provecho es el catalizador de la acción, tal como se manifiesta en el monólogo de Oligides, cuya filiación con el de Pármeno no ofrece lugar a dudas:

1b)²⁶

Olig. [...] ¿qué se me da á mí? Ahórquenlo en buen día claro, siquiera se muera ó le tome el diablo. Andaos por ahí a decir verdades y moriréis por los hospitales; no es tiempo de eso, ya me llamaba sancto, y pardíos las buenas doctrinas de Eubulo, criado antiguo de esta casa, me habían casi convertido; pero poco puedo medrar con sus devociones y sanctidades; no ando yo tras eso, ni es esto lo que busco. Quiero pesquisar y inquerir con mi pensamiento la entrada á Roselia y ser alcahuete, venga el bien y venga por do quisiere, á tuerto o á derecho nuestra casa fasta el techo, que buena parte me cabrá de sus amores, que á rio vuelto, como dicen, ganancia de pescadores. (B, p. 12)

La estructura narratológica que se desprende de los monólogos de Pármeno y de Oligides ofrece rasgos evidentes de similitud. El criado también se encuentra ante la disyuntiva de seguir siendo leal a su amo o dejar de serlo, y en ambos casos adopta la segunda alternativa. Sin embargo, a diferencia de Pármeno, Oligides sí tiene posibilidad de elección: Eubulo, el personaje evocado, sostiene la opción contraria, no sólo presentada como posible, sino, sobre todo, como la única correcta.

El hecho de que los monologantes de A y B evoquen a otro personaje nos parece fundamental para el análisis de su producción de sentido. Poco importa si la caracterización del personaje evocado es positiva o negativa, si su opinión va a servir de norma de conducta o no a los otros personajes. El efecto producido en el lector/espectador es, en cierto sentido, el mismo: el de (comenzar a) percibir la importancia del personaje evocado en el desarrollo de la acción. Obsérvese la diferencia de función de uno y otro personajes: Eubulo es el arquetipo del criado leal, Celestina es el personaje instigador de la deslealtad al amo; la amoral—si no inmoral—Celestina instrumentaliza el discurso cristiano en beneficio propio, Eubulo—baluarte de moral—es el perfecto vehiculador

²⁵ Carrasco («La recepción...»).

²⁶ El código que precede cada cita remite al fragmento de A (como, en este caso, 1b—monólogo de Oligides—es el correlato de 1a—monólogo de Pármeno). Para la perfecta comprensión de este trabajo, recomendamos la confrontación entre ambos fragmentos, así como entre sus análisis respectivos.

de este discurso. Resultado: en el monólogo de B, al contrario de lo que ocurría en su paralelo de A, abundan los términos que refieren al campo semántico 'religión', de manera clara («sancto,» «convertido,» «devociones,» «sanctidades») o un tanto solapada («diablo,» «pardios,» «buenas doctrinas»²⁷).

A pesar de su voluntad manifiesta de entroncar la *Elicia* con *Celestina*, Sancho de Muñón no se limita a calcar fielmente el modelo. Si así fuese, Oligides debería comportarse en toda ocasión como una especie de sustituto de Pármeno, y Eubulo sería, por lo tanto, un nuevo Sempronio. Este paralelismo no se respeta siempre, pues también Eubulo cita textualmente a Pármeno:

2b)

Eub. Flaca es la fidelidad, como decía Parmeno, que temor de pena la convierte en lisonja; nunca por sus amenazas [de Lisandro] dexaré de decir la verdad. (B, p. 29)

La primera parte del parlamento (salvo, claro está, la apostilla, referencia metatextual que adscribe la obra en el "ciclo celestinesco") reproduce con exactitud las palabras de Pármeno; la segunda parte es responsabilidad de Eubulo. Es lógico que así sea, pues se trata de su autocaracterización. En ella se adelanta el hecho de que este personaje va a ser mucho más inflexible en sus opiniones que su supuesto modelo: a diferencia de Pármeno, Eubulo será leal a su amo hasta el final, aun a pesar de éste. Sus parlamentos así lo certifican, esté Lisandro ausente de escena o no. En este último caso, Eubulo utiliza en algunas ocasiones el aparte, con lo cual se subraya el poco efecto que sus palabras provocan en Lisandro:

3b)

Eub. Escocióle el buen consejo.

Lis. ¿Qué dices?

Eub. Digo que voy. (B, p. 15)

También Oligides recurre al aparte en numerosas ocasiones. Especialmente significativo es el siguiente, por sus reminiscencias con el original:

²⁷ La parcial desemantización de estas palabras (especialmente «pardios») es obra del desgaste por el uso; en ningún caso, de su consciente instrumentalización en un discurso ajeno.

4b)

Lis. [...] ¿Hablaste con aquella que par no tiene en la tierra, y en el cielo compete con los bienaventurados?

Olig. Otro Calixto hereje tenemos.

Lis. ¿Qué dices de Calixto?

Olig. Que no tuvo tanta razón para amar á Melibéa, aunque fué mucha, como tú tienes para querer y desear á Roselia.
(B, p. 17)

De nuevo, nos encontramos ante una referencia metatextual que suaviza la (presumiblemente) grave acusación del criado. A Lisandro le falta el carácter corrosivo de las declaraciones de Calisto, como lo testimonia la diferencia de tono perceptible en los enunciados de los dos enamorados: mientras que Calisto situaba el goce terreno por encima del celestial (prefería ir al purgatorio que al paraíso si su amor no se veía correspondido), Lisandro ofrece una descripción de la amada puramente convencional, que se enmarca en la tradición cancioneril. Melibea, que ocupaba en el corazón de Calisto el lugar de Dios mismo (que *era* Dios; véase 6a), es reemplazada en B por Roselia, personaje que, mucho más modestamente, no pasa de ser un ángel:

5b, 6b)

Lis. Por ángel tengo y juzgo, y ansí la confieso, aquella cuyo amor hace que ame á Dios como causa de tal efecto.

Olig. Perviertes el órden, señor.

Lis. ¿En qué manera?

Olig. Porque todo lo criado en razon del Hacedor amar se debe, tú al reves haces y lo contrario sigues de lo que la maestra natura nos enseña, que es amar al principio por sí mesmo, y la labor en su origen.

Lis. ¿San Pablo no dice que de lo visible venimos en conocimiento de lo invisible? (B, pp. 6-7)

El conflicto es aquí banal. La declaración inocente del señor (como ha sido señalado más arriba, la comparación *ángel = amada* se ajustaba perfectamente a las expectativas de la retórica amorosa del momento) provoca la acusación por parte del criado no de herejía, sino del pecado venial (o, en todo caso, menos grave) de "pervertir el orden." Consecuentemente, la cita irrespetuosa de 5a se vuelve respetuosa en 5b: Lisandro, si bien no cambia de opinión, la defiende dentro de los cánones impuestos por el código retórico de la época (la argumentación por cita de autoridad; y de una autoridad, nunca mejor dicho, "canónica": San Pablo). Es decir, utilizando el código de manera "normal" (sujetándose a la norma), no transgresora. De ahí que su amor por Roselia no

implique negar a Dios; antes al contrario, reafirma su autoridad («aquella cuyo amor hace que ame á Dios»).

Lisandro, por lo tanto, no instrumentaliza el discurso religioso (o, en todo caso, lo hace mínimamente, sin pervertirlo). Otro es el caso de Celestina, en este sentido poco diferente al original.²⁸ Es comprensible, pues la alcahueta de la *Elicia* no es otra que la propia Elicia de A, y como tal, es previsible que haya gozado de las sabias enseñanzas de su tía:

8b')

Eub. [...] ¿quién es esta negra señora que venimos á traer de la mano?

Olig. Yo te lo diré; bien habrás oído mentar á Celestina la barbuda, la que tenía el Dios os salve por las narices, aquella que vivía á las tenerías; ¿no caes?

Eub. ¡Oh! ¡oh! di, di, que ya caigo, que como ha habido tantas y hay, no sabía por quién decías.

Olig. Ésta dexó dos sobrinas, Areusa y Elicia [...]; quedó Elicia ya vieja y de días, la cual viendo que los años arrugaban su rostro, y que su casa no se frecuentaba como solía de galanes, ni ménos sus amigos la visitaban, determinó, pues con su cuerpo no podía ganar de comer, ganallo con el pico y tomar el oficio de su tia. (B, p. 32)

Este fragmento, como tantos otros ya señalados con anterioridad, contiene marcas metatextuales que tienen por función «conectar con el original, que es uno de los invariantes del género celestinesco.»²⁹ La proposición de relativo «aquella que vivía á las tenerías,» que ya sirviera

²⁸ Baste un ejemplo de la instrumentalización del discurso religioso por parte de esta nueva Celestina, en circunstancias similares a las de 7a:

7b)

Cel. ¡Ay señora! y ¿qué mal es, ó qué pecado, si con mi vista y palabra puedo dar la vida al doliente, consentir que me vea y hable? Y áun es obra de perfeccion dar industria y forma para ello.

Ros. Si no es más de eso, cosa sancta y buena es.

Cel. ¿Y cómo sancta? Lo contrario hacer sería pecado mortal, porque cualquier que puede á otro salvar la vida sin pecado ó notable peligro suyo, y no lo hace, peca; cuanto más que entre las obras de misericordia es dado consejo que visitemos los enfermos. (B, pp. 98-99)

²⁹ Carrasco. «La recepción...».

de referencia identificadora en A, reaparece en B para indicar que el personaje evocado no es otro que la Celestina original. Sin embargo, es curioso que a esta referencia le precedan otras («la barbuda,» «la que tenía el Dios os salve por las narices»), también extraídas del original, pero que nunca habían aparecido juntas en éste. Esta abundancia de referencias identificadoras sugiere que el personaje no es ya tan identificable como lo era en A. La respuesta de Eubulo confirma esta sospecha («como ha habido tantas y hay...»).

La "inflación" de medianeras es un tema recurrente a lo largo de toda la obra. He aquí otro ejemplo:

8b')

Olig. [...] al fin mal se tañe la vihuela sin tercera; en el cielo sin medianera no se alcanza cosa que buena sea, cuanto más en el suelo, lo demas es andar de mula coxa.

Lis. ¿Conoces tú alguna?

Olig. No una, sino ciento; está sembrada la ciudad de ellas, no hay mujer cantonera que no tenga su vieja al lado para que sea corredora de estas ventas y compras [...]. (B, p. 30, mi subrayado)

Aquella mujer reconocible «entre cient mujeres» (véase 8a) ya no es más que una entre «ciento.» Del personaje único de A se pasa a la multiplicación de celestinas en B; de su notoriedad, al anonimato.

Intentaremos explicar brevemente el motivo de esta transformación. La alcahueta es un antiguo personaje literario/teatral presente ya en las comedias griega y latina que, en virtud del "decoro" aristotélico, nunca había gozado de un puesto protagónico antes de la obra de Rojas. En este sentido, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* supuso una gran ruptura con el sistema literario tradicional, como lo atestigua el hecho de que la obra pronto fuese conocida con el nombre de *Celestina*, en desmedro de los personajes "altos" Calisto y Melibea. En *Elicia*, al "multiplicar" las celestinas, al hacerlas difícilmente distinguibles unas de otras, lo que se produce es la reinstalación del personaje en el lugar secundario que se le tenía asignado desde antiguo.³⁰

³⁰ Este rebajamiento no es, por cierto, privativo de esta imitación de la obra de Rojas. Incluso hay «un reducido número [de imitaciones que] elimina el personaje [de Celestina] y deja la tercería a cargo de los criados.» Lida de Malkiel. *La originalidad artística...*, p. 572.

No es ésta la única ocasión en que un elemento transgresor de A es desactivado en B para reincorporarlo a la tradición: recuérdese, por ejemplo, cómo las herejes declaraciones de Calisto (comparación amada=Dios) se reinscriben, por boca de Lisandro, en la convención cancioneril de la época (amada=ángel). De esta manera, el discurso religioso, que había sufrido un proceso de instrumentalización en A, "vuelve a la normalidad" en B, acabando por resemantizarse mediante el recurso a la cita de autoridad.

En cuanto al provecho económico (elemento fundamental para la comprensión de *Celestina*), es también el motor de la actuación de la mayor parte de los personajes de la *Elicia*. Pero no de todos ellos: Eubulo (personaje "positivo," portador de valores opuestos a los burgueses) no cambiará de posición en toda la obra. Su filiación ideológica con "el primer" Pármeno (el que aún es leal a su amo, antes del monólogo) es evidente.³¹ De esta manera, otro elemento especialmente conflictivo para la mentalidad hegemónica de la época es desactivado. Todo lo anterior indica que, mientras que *Celestina* se mantenía distanciada tanto de la visión burguesa ascendente como de la medieval descendente, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* opta claramente por esta última. O, mejor dicho: opta por la versión remozada de esta última, que pronto aflorará oficialmente con el nombre de Contrarreforma.³²

³¹ A este respecto, es especialmente significativo que, por lo que respecta a los criados, la mayor parte de las marcas intertextuales que hay en B (poco importa si aparecen en Oligides o en Eubulo) no apuntan sino a uno de los criados de A: Pármeno. Y al Pármeno, en la mayoría de los casos, de antes de la "conversión". Obsérvese la clara marca del "primer Pármeno" en Oligides:

PARM.—Señor, más quiero que airado me reprehendas, porque te doy enojo, que arrepentido me condenes, porque no te di consejo [...]. (A, p. 77)

Olig. *Mi deber hago, que es darte consejo porque no me condenes arrepentido.*
(B. 10)

Para las reminiscencias del "primer Pármeno" en Eubulo, cotéjese 2a) con 2b).

³² El Concilio de Trento comienza tres años después de publicada la *Elicia*, en 1545. «Se crea un distanciamiento radical frente a la actitud de Rojas respecto a los problemas ideológicos debatidos [...]; es evidente que el medio siglo que separa las dos obras marca una trayectoria desde la apertura hacia el cierre en cuanto a la circulación de ideas.» (Carrasco, «Notas...» p. 47). Esta cita se refiere a otra obra del ciclo celestinesco aparecida hacia la misma época (la *Comedia de Sepúlveda*), pero bien se puede aplicar a la *Elicia*.

La *Elicia* (como cualquier otra obra del "ciclo celestinesco") no deja de ser una reproducción parcial del modelo. Parcial en el doble sentido de la palabra: no totalmente idéntica al original y sintomática de una parcialidad (ideológica, axiológica) no necesariamente coincidente con la de *Celestina*. Los "desvíos" del modelo, desde esta óptica, deben ser entendidos como un «intento de rectificar la escritura de Rojas, conciliándola con los valores de la sociedad española de la época.»³³ Del éxito de operaciones de este tipo dependerá la capacidad del sistema para neutralizar y asimilar las voces discordantes que él mismo produce.

Elicia.



Sevilla: J. Cromberger, 1525

³³ *Ibid.*, p. 46.

¿QUIEN ES LA LOZANA?

Henk de Vries
Universidad de Utrecht

Hace años leí que Francisco Delicado, en el colofón de una edición de *Celestina* que él corrigió (Venecia 1531), se refiere a la 'encubierta doctrina' de la obra (Lida de Malkiel 1962: 297n16). Desde entonces sabía que tendría que estudiar su famosa novela en diálogo, cuyo subtítulo contiene, además, una evidente incitación a contar y a comparar: "El qual Retrato demuestra lo que en Roma passaua y contiene munchas más cosas que la Celestina."

Me atreví a emprender un análisis estructural después de leer el *Retrato de la Lozana Andaluza* en la edición de Claude Allaigre (1985), profusamente anotada y precedida de un valioso análisis semántico. Allaigre señala un sinnúmero de alusiones eróticas, explica las connotaciones de los nombres de la protagonista (Aldonza - Lozana - Vellida) y otros personajes, y aclara la polisemia de los términos 'mamotreto', 'retrato', y 'natural'.¹ Enfrentándose con los que quieren ver

¹ 'Mamotreto', en sentido general, significa "(a) Volumen imponente e irregularidad de la composición (forma); (b) Memorándum (uso o función); (c) Materias frívolas (contenido): (Allaigre 1985:30) y específicamente, en el *Retrato*, es signo de "la división formal del libro (sus capítulos, su composición); paroxismo erótico (materia, objeto principal del libro)" (43). 'Retrato' contiene los cuatro semas "imagen; reprobación [como posverbal de 'retraer']; retiro, retraimiento; sentencia, proverbio" (45), y el título del libro significaría, entonces: "retrato/imagen de Lozana; censura o reprobación de Lozana y secuaces; retraimiento (Lozana en Lipari; el autor y los lectores advertidos por una obra que de obra pasa a ser retrato; máxima/proverbio (ejemplaridad bajo forma de

en el Retrato una obra 'realista', sostiene que "cualquiera que sea la naturaleza y cualquiera que sea el signo, positivo o negativo, del simbolismo de la obra, no cabe duda de que el anclaje en la realidad, como para todo *exemplum*, está subordinado a ese simbolismo" (Allaigre 1985:77). Me parece que le dan plena razón los resultados de mi estudio, que aquí presento.

1. **Los personajes.** Además de la Lozana, casi omnipresente, y de Rampín, cuyo papel es también considerable, desfila ante los ojos del lector una confusa caterva de personajes cuyos papeles son mucho más breves. El autor afirma, al comienzo del *Explicit*, que son ciento y veinticinco personas las que hablan. Se trata, evidentemente, de un desafío al lector para que éste se ponga a averiguar si el número es correcto, tarea que el autor ha dificultado de dos maneras: por una parte, en varios casos, las réplicas de un solo personaje van encabezadas de dos o más nombres; por otra, los títulos de los mamotretos anuncian parejas o grupos de personas (como dos mozos, cuatro palafreneros, tres mujeres, diez cortesanas) que no participan todas en el diálogo.

Al conjunto de los títulos de los mamotretos de las tres partes del *Retrato* le dio el autor una estructura cuyo doble fin es el de dar a conocer que estos títulos no son de fiar y, al mismo tiempo, animar al lector a continuar buscando las medidas y proporciones verdaderas: en las tres partes, los títulos anuncian ocho, otras ocho, y veinticuatro mujeres, total cuarenta; y diez, otros diez, y veinte hombres: también cuarenta. Números 'hermosos' y significativos; pero para resolver problemas de identificación podrá el lector valerse solamente del diálogo. Paso revista a estos problemas, algunos de los cuales ya resolvió Allaigre.

En los mamotretos 6-9 las réplicas encabezadas unas veces del nombre SEVILLANA y otras de CAMISERA pertenecen a la misma persona, que el autor introduce con cierta vaguedad, ya que el título de m.6 dice: "Cómo en Pozo Blanco, en casa de una camisera, la llamaron" [a la Lozana], y luego el autor-narrador anuncia el diálogo con las palabras: "Una sevillana, mujer viuda, la llamó a su casa" etc. Pero vale aquí lo que dice el autor en el Argumento, que "lo que al principio falta se hallará al fin": al final del mamotreto siguiente, la Camisera, al referirse a algo que le dijo Lozana sobre un tío suyo, se da a conocer como la Sevillana a quien se lo dijo.

moraleja concisa fácil de recordar)" (61). Lo 'natural' del retrato tiene tanto que ver con Venus (*natura* 'partes genitales') como con cosas hechas sin artificio (61-79).

El nombre ESCLAVA encabeza en m.23 las palabras de dos mozas que quedan bien distinguidas en el diálogo, y especialmente en el habla de la segunda, que es negra y se llama Penda. La CORTESANA de m.23, señora de las dos esclavas, vuelve a actuar en m.25, donde ya tiene otra moza, MADALENA. Es de suponer que despidió a la 'marfuza' que no sabía "decir ni hacer embajada": ya en m.15 sabe Lozana "que cada día en esta tierra toman gente nueva."

No ofrecen verdadero problema ni VALERIAN/VALERIO (m.30), ni PECIGEROLO/FRUTAROLO (m.31), ni GUARDIAN/ALCAIDE (m.38); pero en el caso del GALINDO con cuyas palabras termina m.31, y que Allaigre (nota 23) identifica como Rampín, el autor ha creado un problema, ya que estas palabras, "Hecho es," con las cuales presentó Sempronio a Calisto cámara abierta y cama enderezada, parecen muy apropiadas al alguacil (ESBIRRO) que va a meter a Rampín en la cárcel. Pero los argumentos semánticos que aduce Allaigre me parecen convincentes; y además, no podía faltar, dentro del sistema de contradicciones creado por el autor que señala Allaigre, esta presentación aparentemente equívoca de Rampín bajo un seudónimo--que hace pandán con un sinnúmero de apodos con que Lozana honra a su criado. Finalmente, veremos que las medidas del *Retrato* vinculan a Rampín/Galindo precisamente con el papel de Sempronio en la *Comedia de Calisto y Melibea*.

Sigo la sugerencia de Allaigre (nota 5 de m.27) que el CANAVARIO es el mismo que el GUARDARROPA; pero creo, además, que esta identidad CANAVARIO/GUARDARROPA de m.27 es una señal de parte del autor para preparar al lector a que éste se dé cuenta de que el MAESTRESALA de m.19 vuelve a aparecer como el TRINCHANTE de m.33, y de tal hipótesis parto. Contra lo que parece pensar Allaigre (nota 20 a m.34: "éste es (...) el encargado" etc., OROPESA es mujer, señora de la casa.

Aquí me permito una observación que no aporta nada para averiguar el número de las personas que hablan, pero sí demuestra cómo Delicado obliga al lector a combinar los trozos de información que deja dispersos en el diálogo: la "señora del solacio" a la que se refiere Lozana y que Allaigre (nota 7 a m.35) no acierta a identificar, no puede ser otra que la ANGÉLICA/ANGELINA que habla en m.37, y de la que dice un CABALLERO al EMBAJADOR napolitano (comienzo de m.36) que "si la goza por entero y si toma conciencia con ella, no habrá menester otro solacio" etc.

MONTOYA (m.37) debe ser una moza de la JEREZANA, ya que está con ella en la loja a pesar de que uno de los MOZOS dijo que su señora estaba allá sola. Sola con la moza, se entiende, que siempre está con ella. En m.28 distingo a dos escuderos: al que se llama ESCUDERO y BADAJO, y a un OTRO no más, que habla dos veces. El nombre MOZOS, en plural, encabeza tres réplicas de m.34 y dos de m.37. Aunque del diálogo se desprende que, en efecto, están presentes más que un mozo en el primer caso, y dos en el segundo, nada indica que hablen en coro; lo cual tampoco sería fácil, por la gran espontaneidad de las réplicas; además, en el primer caso no habría manera de saber si son dos, o tres, o más. Por tanto, supongo que en cada caso habla un solo mozo, uno de Oropesa y otro del Patrón de m.37.

Como anuncia el título de m.58, Lozana se encuentra aquí con dos rufianes, pero, aunque el título anuncia "lo que le dicen," plural, es uno de los dos el que abre el diálogo (ya que habla en singular, forma yo), y sus demás réplicas van encabezadas del nombre RUFIAN, singular. El autor cumple otra vez la promesa de que "lo que al principio falta se hallará al fin." La claridad que falta en la presentación de los MOZOS de m.34 y m.37 alumbra los mamotretos 58-60. En m.59 la Lozana "encontró con dos médicos, y el uno era cirúrgico, y todos dos dicen" las primeras palabras; pero vienen bien distinguidos uno de otro por los nombres FÍSICO/MÉDICO y CIRUGICO que encabezan sus réplicas siguientes. Como dan a conocer las palabras "y todos dos dicen," el autor tiene por caso tan excepcional el que hablen dos personas al mismo tiempo, cuasi en coro, que lo señala en la acotación. Y aunque en m.60 la Lozana "encontró con dos juristas letrados que ella conocía, que se habían hecho cursores o emplazadores," el nombre JURISTA encabeza las palabras del uno, y el nombre CURSOR, la única réplica del otro.

En m.64, según el título, "vinieron cuatro palafreneros a la Lozana"; pero los tres que hablan van distinguidos con los nombres PALAFRENERO, CAMARINO y SARRACIN; y el hecho de que Lozana les examina sus 'tencones' uno a uno permite concluir que no están presentes más que los tres examinados.

Si se acepta, a manera de hipótesis, que con lo susodicho quedan resueltos todos los problemas de identificación de los personajes, el recuento de los mismos enseña que no son ciento veinticinco las personas que hablan en todo el *Retrato*, sino ciento treinta y dos: cuarenta y tres mujeres, y ochenta y nueve hombres. En la parte primera aparecen 31 personajes; en la II, se dobla este número, 62; y en la III, 39 (ver Cuadro 1). En cada mitad de los mamotretos, 1-33 y 34-66, aparece la mitad de los personajes, que en cada caso va dividida en 22 y 44, repartiéndose

sobre grupos de 16 y 17 mamotretos en un caso, y de 5 y 28 en el otro (ver Cuadro 2).²

Cuadro 1. Personajes: primeras actuaciones en las tres partes del Retrato.

Parte = Mamotretos	Mujeres	Hombres	Personas
I 1-23	17 =(28=2x14)	14	31 =(3x31)
II 24-40	11	51 =(75=5x15)	62
III 41-66	15 ---	24 ---	39 (=3x13) ---
	43	89	132

Cuadro 2. Personajes: primeras actuaciones en cuatro grupos de mamotretos.

Mamotretos	Mujeres	Hombres	Personas
1-16 (=16)	13	9	22
17-33 (=17)	10	34	44
34-38 (=5)	3	19	22
39-66 (=28)	17	27	44

2. Extensión de los papeles. Averiguado el número de los que hablan, está por averiguar cuánto es lo que hablan, lo cual no se puede medir sin equívoco, en un diálogo en prosa, sino por el número de las réplicas (ver Cuadro 3).³ El enorme papel de la Lozana, que se compone de 738 réplicas, multiplica con un factor 2.5 el de Rampín, de 292. El promedio (6.95) de los papeles femeninos normales, que varían de una sola réplica a 33 (Divicia), no difiere mucho del de los papeles

² En los tres grupos de mamotretos 1-18, 19-59 y 60-66 son, respectivamente, 24, 96 y 12 los personajes que hacen su primera aparición: todos múltiples de doce.

³ Ocioso decir que acepto la restauración efectuada por Joaquín del Val y Bruno Damiani y seguida por Allaigre, de una réplica que pertenece a Ulixes, la cual en la edición de Venecia, por no encabezarla el nombre, iba escondida entre dos réplicas de Lozana; las tres réplicas son las últimas del mamotreto 30.

masculinos normales (6.86), entre los cuales el más largo, de 58 réplicas, es el del personaje Au(c)tor, seguido por el Valijero (39) y el judío Trigo (33). La Lozana participa en el diálogo con poco más o menos de cuarenta porciento de las réplicas en las tres partes, subiendo ligeramente según avanza la obra, pero el papel de Rampín disminuye bruscamente después de la parte I, en beneficio de los personajes normales, cuya parte sube de cuarenta porciento a cincuenta y cinco.

Los diez mamotretos que preceden a la aparición de Rampín en el m.11 se componen (además de las secciones narrativas) de 132 réplicas, anunciando el número de los personajes del *Retrato*. Lozana participa en los diálogos con 48 réplicas, número que por ser el de las constelaciones simboliza el cielo estrellado. La estrella que Lozana lleva en la frente (efecto de la sífilis) marca en la narración, al final de los mamotretos 4 y 6, su entrada en Roma. De acuerdo con este simbolismo, los personajes hacen su primera aparición en 48 mamotretos de todo el *Retrato*.

Después de la aparición de Rampín, la del personaje Autor y su conversación con el criado de la Lozana en m.17 constituye el segundo punto de articulación de la parte I (ver Cuadro 4). Aunque la extensión de su papel podría hacer pensar que el supermacho Rampín es de la misma categoría que la superhembra Lozana, la articulación que el autor dio a la parte I y a todo el *Retrato* coloca al criado, amante y marido de la protagonista con los personajes normales. El papel de Lozana viene articulado en múltiples de doce, y la parte de Rampín y los otros en múltiples de dieciséis, para que el lector se fije en los factores que componen los subtotales, 300 y 496. Son números triangulares, cuyas bases son el veinticuatro y el treinta y uno; y el segundo de los dos es número perfecto.⁴

La primera entrevista del personaje Autor con Lozana (a quien se lo presenta su amigo Silvio) marca el comienzo de la parte II, la cual forma con la III un conjunto estructural que el autor opone a la parte I (ver Cuadro 5). Rampín y los otros participan con 613 réplicas; es el número tradicional de los preceptos de la ley mosaica: 248 prohibiciones (que corresponderían con el número de las partes del cuerpo humano) y 365 mandamientos (días del año solar). El subtotal de 248 réplicas consta como la participación de los 'Otros' en III, y es curioso que el de

⁴ Un número triangular sobre la base N ('el triángulo de, o sobre N') es la suma de los N números naturales de 1 a N. Un número perfecto es igual a la suma de sus divisores; por ejemplo, $28 = 1 + 2 + 4 + 7 + 14$. Todos los números perfectos son números triangulares.

365 se compoaga de 328 + 37, detalle que coincide con el calendario de los Incas, que Delicado no podía conocer todavía si es que el librito se publicó, como generalmente se cree, en 1528.⁵ El número que define la participación de Lozana, $438=6 \times 73$, comparte un factor con $365=5 \times 73$.

Cuadro 3. Extensión de los papeles (cantidad de réplicas).

Parte	Total	Lozana	Rampín	Otras mujeres	Otros hombres
I	796	300	176	166	154
II	598	240	30	34	294
III	453	198	7	92	156
	<u>1847</u>	<u>738</u>	<u>213</u>	<u>292</u>	<u>604</u>

Cuadro 4. Extensión de los papeles y articulación de la parte primera.

Mamotreto	Lozana	Rampín	Otros
1-10	48 (4x12)	-	84 (4x21)
11-16	156 (13x12)	110	111
		=126 (6x21)	=126 (6x21)
17	-	16	15
18-23	96 (8x12)	50	110
	<u>300 (25x12)</u>	<u>176 (11x16)</u>	<u>320 (20x16)</u>
		<u>496 (31x16)</u>	

Δ 24 -----> Δ 31

⁵ Salvador 1984:431n1 señala "que F. A. Ugolini, con razones dignas de atención, duda que el año 1528, universalmente admitido como fecha de la impresión, lo sea en realidad, y propone la data de 1530," remitiendo a "Nuovi dati intorno alla biografia de F. D.," *Annali ... Perugia* 12 (1974-1975), p. 459m33, que no he podido ver.

Cuadro 5. Extensión de los papeles y combinación de las partes II y III.

	Lozana	Rampín	Otros
Parte II	240	30	328 (8x41)
Parte III	198	7	248 (8x31)
	-----	-----	-----
	438	37	576 (24x24)
			613 (= 248+365)

3. Años y fechas. Refiriéndose a buen número de acontecimientos históricos y mencionando años y fechas, el autor anónimo (Francisco Delicado) pretende dejar bien definidos el tiempo en que se desarrolla la acción dramática, el de los hechos narrados, el de la narración y el de la composición del libro. Todo este sistema temporal es un artificio que pertenece a la ficción de la obra.

El *incipit* que encabeza m.1 dice: "Comienza la historia o retrato sacado del jure cevil natural de la señora Lozana, compuesto el año mil y quinientos y veinte e cuatro, a treinta días del mes de junio, en Roma" etc.; y hacia el final de m.66 se lee: "Fenezca la historia compuesta en retrato, el más natural que el autor pudo, y acabóse hoy primo de diciembre, año de mil quinientos e veinte e cuatro" etc. Podría suponerse (como señala Allaigne) que el libro fue escrito entre una y otra fecha, en cinco meses. Los críticos suelen aceptar (siguiendo a Menéndez y Pelayo) que el libro fue escrito en 1524 y retocado antes de publicarse, en 1528, para introducir las profecías del saco de Roma en 1527. Pero el autor no se olvida de señalar cuán en serio hay que tomar sus precisiones temporales: en una de las piezas del final, que intitula "Esta epístola añadió el autor el año de mil e quinientos e veinte e siete, vista la destrucción de Roma" etc., consigna "este presente diluvio de agua, que se ensoberbeció Tiber y entró por toda Roma a días doce de enero, año de mil e quinientos y veinte e ocho" -- comparándolo con otro diluvio, del año 1515.

Conste que la acción dramática de los mamotretos finales cae, en efecto, en el año 1524. La misma Lozana explica (m.54) por qué la gente echó al Tiber tanto pan viejo: "Porque lo guardaron para el diluvio, que había de ser este año en que estamos, de mil e quinientos y veinte y cuatro, y no fue." Y Herjeto (m.49) cuenta que han venido de España unas mujeres "a ver el año santo, que según dicen, han visto dos, y con éste serán tres, y creo que esperarán el otro por tornar contentas." El año santo que estas españolas vienen a ver es el de 1525, ya que en 1470

Pablo II ordenó que a partir de 1475 se celebraría un año santo todos los veinticinco años.

Son personajes masculinos los que mencionan el año al pronosticar la catástrofe de 1527: Rampín en m.12, un predicador (interpretado por Rampín) en m.15, el Autor en m.24 y un Escudiero en m.34. Lozana alude al saco de Roma de manera más vaga, primero en m.12 ("Verná tiempo que dirán (I) Roma mísera"); en m.53 con un cuento que explica que el río Tíber es carnicero; y en m.42 recordando otra profecía suya que ya se cumplió: "Mirá el prenóstico que hice cuando murió el emperador Maximiliano, que decían quién será emperador. Dije: yo oí aquel loco que pasaba diciendo oliva d'España, d'España, d'España, que más de un año turó, que otra cosa no decían sino d'España, d'España. Y agora que ha un año que parece que no se dice otro sino carne, carne, carne salata, yo digo que gran carnerería se ha de hacer en Roma."

En m.55, Lozana vaticina la batalla de Pavía (24 de febrero de 1525): "Coridón, esto podrás decir, que es cosa que se ve claro: Vittoria, vittoria, el emperador y rey de las Españas habrá gran gloria. CORIDON. -No querría ofender a nadie. LOZANA. -No se ofende, porque, como ves, Dios y la fortuna les es favorable. Antiguo dicho es: teme a Dios y honra tu rey. Mira qué prenóstico tan claro, que ya no se usan vestes ni escarpes franceses, que todo se usa a la española. CORIDON. -¿Qué podría decir como ignorante? LOZANA. -Di que sanarás el mal francés, y te judicarán por loco del todo, que ésta es la mayor locura que uno puede decir, salvo qu'el leño salutífero." También en m.59 se muestra Lozana poco optimista: "No hay tan asno médico como el que quiere sanar el griñimón, que Dios lo puso en su disposición."

Entre las muchísimas alusiones al mal francés que se encuentran esparcidos por todo el libro se destacan las referencias al origen y comienzo de la enfermedad. La Lavandera vino a Roma "cuando vino el mal de Francia" (m.12). Divicia afirma que "cuando vino el rey Carlo a Nápoles, que comenzó el mal incurable el año de mil y cuatrocientos y ochenta y ocho, vine yo a Italia" (m.53), y habiendo afirmado que la enfermedad se manifestó primero en Rapalo y Nápoles, añade (m.54): "Munchos murieron, y como allí se declaró y se pegó, la gente que después vino d'España llamábanlo mal de Nápoles, y éste fue su principio, y este año de veinte y cuatro son treinta y seis años que comenzó. Ya comienza a aplacarse con el leño de las Indias Ocidentales. Cuando sean sesenta años que comenzó, allora cesará."

Por declaración de dos testigos, entonces--Lozana y Divicia--nos comunica el autor que la acción del mamotreto 54 corresponde al año 1524. La pretendida fecha de la composición del libro confirma el tiempo de la acción, sugiriendo que el autor trabajaba a la manera de un redactor de calle, para reforzar la sensación de naturalismo que ha descaminado tanto a la crítica. Ya que parece probable que la 'profecía' de una victoria de Carlos V en m.55 fue escrita después de la batalla de Pavía, ¿por qué creer que el libro fuese acabado en 1524, ni antes de 1527?

4. **Vida de Lozana.** Hacia el final de m.39 pregunta el CAPITAN: "Señora Lozana, ¿cuántos años puede ser una mujer puta? LOZANA. -Dende doce años hasta cuarenta. CAPITAN. -¿Veinte y ocho años? LOZANA. -Señor, sí: hartarse hasta reventar." Como es de suponer, la vida de Lozana se conforma con la sabiduría que ella misma pregona. (Para espabilar al lector, Delicado hace que esta mención de la edad de cuarenta años aparezca poco antes de comenzar el mamotreto cuarenta.) Y como no menos es de esperar, el autor esparció por el diálogo los datos que el lector tiene que combinar para llegar a tal conclusión.

La crítica ha tomado muy en serio no sólo la fecha de composición, sino también otra no menos artificiosa que aparenta definir el comienzo de las aventuras romanas de la protagonista: Lozana se refiere a la coronación del papa León X, luego entró en Roma el 11 de marzo de 1513. Pero no debemos olvidar la declaración del autor en el Prólogo: "que solamente diré lo que oí y vi," precisada en estas palabras del personaje Autor dirigidas a Rampín (m.17): "¿Piensan que si quisiese decir todas las cosas que he visto, que no sé mejor replicallas que vos, que ha tantos años que estáis en su compañía? Mas soyle yo servidor como ella sabe, y es de mi tierra o cerca d'ella, y no la quiero enojar." Conste, pues, que el autor apuntó con fidelidad todo lo que le contó Lozana, verdades y mentiras; cuando menos, con respecto a la acción y relato de la parte I, que corresponden a los tiempos cuando no la conocía aún.

El diálogo entre el Autor y Rampín, que se inserta, como dice el título de m.17, "para que se entienda lo que adelante ha de seguir," ocurre cuando el autor ya conoce personalmente a Lozana--digamos: en 1524. (Rampín se refiere aquí a "más de diez putas", que podrían ser las mismas que las diez cortesanas y dos camiseras de m.48.)

Prosigue el Autor: "Y a vos no's conocí yo en tiempo de Julio segundo en plaza Nagona, cuando sirviédes al señor canónigo?" Rampín confirma esto y exclama: "Más ganaba ella entonces allí que agora..."

Allaigre señala "una inconsecuencia en la evocación," ya que 'ella' no puede ser otra que Lozana, Julio II era papa de 1503 a 1513, y "el único canónigo para quien trabajó Lozana afanosamente (a tal punto que la "empregnó") es el del mam. XXIII (...) al principio de las aventuras romanas de la protagonista." Pero no "tenemos que concluir," como dice Allaigre, "que la memoria del autor (o la de Rampín) no es muy fidedigna," sino, muy al contrario, que aquí dos testigos refutan lo que sugirió Lozana. Y a la misma protagonista (en m.63, por tanto, en 1524), hablando con la boba Pelegrina, se le escapan las palabras: "que veinte años ha que nos los tenés allá por esa Lombardía"--con las cuales se demuestra lo suficientemente boba ella misma como para olvidarse de su mentirilla, dando a conocer ahora que su experiencia romana data de 1504 por lo menos.

En m.6 refiere Lozana--y es lo que la protagonista le contó a su cronista--lo que le pasó el día anterior, al entrar en Roma: "y yo venía cansada, que me dijeron que el Santo Padre iba a encoronarse. Yo, por verlo, no me curé de comer. SEVILLANA. -¿Y vístelo, por mi vida? LOZANA. -Tan lindo es, y bien se llama León décimo, que así tiene la cara."

La clave está en 'que así tiene la cara.' Allaigre se pregunta: "¿Será un piropo para un hombre decir que tiene cara de león?" Señala que "león quiere decir 'rufián' en germanía" y expresa duda de que "se atrevería el autor a divertirse a expensas del Sumo Pontífice." Lo que pasa es que Lozana, por afán vanidoso de parecer más joven de lo que era, en su entrevista con el cronista cambió el nombre del papa que acababa de ser elegido cuando ella entró en la alma ciudad. No dudo que lo que ella había dicho a la Sevillana era: "Tan lindo es, y bien se llama Pío tercero, que así tiene la cara." Cara pía debía de tener el que en tiempos de Alejandro VI fue el único cardenal que se opuso a las manipulaciones políticas del papa Borja. Pío III dijo que no quería ser el papa de las armas, sino el papa de la paz; ocupó la Santa Sede del 22 de septiembre de 1503 hasta su muerte, ocurrida el 18 de octubre del mismo año.

Acerca de la vida de Lozana anterior a su entrada en Roma sabemos que de once años fue con su madre de Córdoba, su tierra natal, a Granada a pleitear por una casa que el padre (que había sido "muy putañero y jugador") les dejó al morir (m.7), y que "acabado el pleito (I) acordaron de morar en Jerez y pasar por Carmona," que es donde la mocita tuvo sus primeras experiencias sexuales. Muerta su madre, vino a Sevilla, donde pronto escapó de casa de su tía para hacer con Diomedes un viaje por Levante en el que estarían "años, y no meses"--los

años suficientes para que Lozana tuviese "hijos", los cuales Diomedes envía a su padre (m.4). Observa Allaire que la indeterminación de estos datos "no permite saber la edad de Lozana en el momento de su entrada en Roma" (nota a m.4), pero saca en claro (en nota a m.39) que "Lozana tenía aproximadamente doce años de edad cuando se dio a la fuga con Diomedes," el 'mercader' que, según numerosas alusiones en el texto que Allaire analiza agudamente en su estudio introductor, además de amante de Lozana es también su rufián.

Pero para ayudar al lector a descubrir que Lozana mintió para ocultar su verdadera edad, el autor pone en boca de dos personajes diferentes una frase que satiriza tal manifestación de vanidad. El Valijero, quien después del Mastresala (cuyo oficio es el de ser el primero en probar), es el segundo cliente de Lozana en Roma, enumera unos ochenta y cinco géneros de putas, uno de los cuales es el de las "lavanderas porfiadas, que siempre han quince años como Elena" (m.20). Y Herjeto informa a Lozana que "agora mi amo está aquí en casa de una que creo que tiene bulda firmada de la cancillería de Valladolid para decir mentiras y loarse, y decir qué fue y qué fue, y voto a Dios, que se podía decir de quince años como Elena" (m.49).

Parece frase proverbial (como señala Allaire), y no faltan manifestaciones de una tradición que coloca en la edad de quince años el apogeo de la hermosura de la mujer, como esta copla andaluza: "¿En qué jardín te has criado, / linda maseta de flores, / que no tienes quince años / y ya robas corasones?" Esta otra le cuadra perfectamente a la joven cuando entra en Roma: "Las mositas de hoy en día / tienen quince años de edad / y treinta de picardía" (Rodríguez Marín 1929: núms. 3 y 1189).⁶ A tal tradición corresponde la exclamación de Celestina (acto VII) al examinar el cuerpo desnudo de Areúsa: "Ay qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver; pero agora te digo que no hay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo, en quanto yo conozco. No paresce que hayas quince años. ¡O quién fuera hombre" etc.

Me parece lícito concluir que las dos menciones de la frase en el texto de Delicado corresponden al procedimiento sistemático de testimonios dobles que sigue el autor, como acabamos de ver, para fijar la pretendida fecha de composición, el tiempo de la acción dramática, la presencia de Lozana en Roma en época de Julio II, y el comienzo del mal francés. Nos está diciendo Delicado que Lozana comenzó su carrera de

⁶ Más ejemplos, Rodríguez Marín 1929: núms. 4-6, 238-239, 1006, 1166.

cortesana en Roma a los quince años. Esto quiere decir que ella nació en el mismo año en que comenzó (según el testimonio doble del diálogo) el mal francés, 1488.

¿Cómo interpretar esto? Podría pensarse que Francisco Delicado, quien, según se cree, logró sanarse del mal francés con el llamado leño de Indias (guayaco o palo santo), quiere que Lozana personifique la enfermedad venérea. Por otra parte, las numerosas alusiones a la falta de nariz de la protagonista (otro efecto de la sífilis) sugieren que el autor equipara a esta mujer roma a Roma, lo cual confirma un testimonio doble de la 'Epístola del autor,' donde exclama: "Oh vosotros que vernés tras los castigados, mirá este retrato de Roma, y nadie o ninguno sea causa que se haga otro!" - y poco después vuelve a mencionar "este retrato de las cosas que en Roma pasaban," con frase que repite lo del subtítulo: "El qual Retrato demuestra lo que en Roma passaua" etc. Podrían combinarse estos datos en una hipótesis interpretativa según la cual una prostituta que lleva en su cara las señales del mal que ha padecido toda su vida representa a los habitantes de una gran ciudad pecaminosa, castigados con una epidemia. Pero tal hipótesis no explica por qué tendría que representar a Roma una prostituta venida de España.

5. Lozana y Celestina. Las pretendidas fechas de composición abren otro camino que da acceso al significado encubierto de la novela. El autor la pretende haber terminado el primer día de diciembre de 1524, es decir: a los tres años cabales de morir León X. Esto no puede carecer de significado en un 'retrato de Roma' en el que se menciona al mismo León X dos veces (Lozana en m.6; el autor en su 'Epístola') y además a Julio II (el Autor en m.17), a Alejandro VI (el Despensero en m.28), y al "duque Valentín," es decir César Borja (Lozana en m.52, aludiendo a la muerte del duque, ocurrida en 1507). El autor procura una clave en el Prólogo, al referirse a "aquella mujer que fue en Salamanca en tiempo de Celestino segundo," referencia a todas luces humorística (ya que este papa ocupó la Santa Sede de 26 de septiembre de 1143 a 8 de marzo del año siguiente), pero no por eso menos significativa. Asociando el nombre de Celestina con el de un papa, el autor le ofrece al lector una señal parecida a la de la fecha de composición. Combinando las señales, el lector descubre a qué remite el autor al afirmar que el primero de diciembre de 1524 termina un *Retrato* compuesto de 66 mamotretos. A saber: a que con la muerte de León X en 1521 terminó un período de 66 años que comenzó con la coronación del primer papa Borja en 1455, el cual tomó el nombre de Calixto III.

No falta alusión del autor a esta combinación de señales--bien escondida, donde menos se espera--en una expresión que emplea Lozana

al final del m.63: "Y el hombre machucho que la encienda y que coma terreznos, porque haga los mamotretos a sus tiempos." Mientras Lozana defiende aquí, como observó Allaire, la culminación sexual compartida de los amantes, el autor le da señas al lector de que adapte los mamotretos que componen esta "historia compuesta en retrato" a los años de la historia.

Descubierto esto, el lector comprende en seguida que la mención de Celestino II en relación con Celestina es señal que, según Francisco Delicado, también el nombre de Calisto en la *Comedia* de Fernando de Rojas era ya referencia encubierta a un papa.

En el período aludido hubo dos papas Borja (Alonso = Calixto III, 1455-58; y su sobrino, Rodrigo = Alejandro VI, 1492-1503), dos papas Piccolomini (Eneas Silvio = Pío II, 1459-64; y su sobrino Francesco = Pío III, 1503), dos papas della Rovere (Francesco = Sixto IV, 1471-84; y su sobrino Julio = Julio II, 1503-13), y solamente tres papas no emparentados con otro papa, últimamente el primer papa de Medicis (Juan = León X). Me parece verosímil, por tanto, que Delicado concibiera el plan estructural del *Retrato* cuando, después de morir el papa holandés Adriano VI (Adriaan Florisz. Boeyens) fue elegido (19 noviembre 1523) el segundo Medicis, Julio = Clemente VII (que vivió hasta 1534), sobrino de León X.

La referencia a Celestino II, entonces, conduce a que el lector encuentre la referencia encubierta a Calixto III; y las dos juntas asocian el libro de Delicado con el de Rojas y su sátira encubierta dirigida contra la Iglesia. Fiel al procedimiento de testimonios dobles que sigue en toda la obra, el autor no se olvida de confirmar esto. La pretendida duración de la composición del *Retrato* remite a un símbolo numérico muy conocido: los cinco meses encerrados entre el 30 de junio y el primero de diciembre de cualquier año tienen 153 días, el número de los grandes peces en la red que Pedro trajo a tierra, "y siendo tantos, la red no se rompió." El número era tradicional de todos los géneros de peces: el texto del Evangelio según San Juan (21.11) se refiere a la Iglesia, católica por comprender los pueblos del mundo, y una, ya que la red no se rompe. Recordemos el lema de Lozana: "Hartarse hasta reventar." ¿Quién es la Lozana? Dígalo otra copla andaluza: "eres uno y eres dos, / eres tres y eres cuarenta; / eres la iglesia mayor, / donde todo el mundo entra" (Rodríguez Marín 1929: núm. 622).

6. Alusiones numéricas a la '*Comedia*'. Además de los dos papeles grandes de Lozana y Rampín, hablan en el *Retrato* ciento y treinta personajes, número diez veces mayor que el de los que hablan en

la *Comedia* de Fernando de Rojas. Pero Delicado da muestras de haberse dado cuenta perfecta de la estructura aritmética de la *Comedia* y de la cifra que acopla cada nombre de personaje con su número. Alude Delicado a Crito, el único personaje en la *Comedia* que habla una sola vez, y cuyo número vale 21, al crear en el *Retrato* veintidós personajes que aparecen con una sola réplica. Fiel a su principio de testimonios dobles que no dejan lugar a duda, hace que el más largo de los papeles breves, el del Autor, se componga de 58 réplicas para coincidir con el número de Melybea. Y construye otra doble alusión al crear un número de personajes femeninos que coincide con el de Alisa (43), y otro de personajes masculinos (89) que es el que rige la que he denominado 'Alegoría de las cinco parejas,' y en la cual participan nueve de los personajes que hablan en la *Comedia* y además los personajes mudos Fortuna, Mundo, y Amor (De Vries 1990:240-41).

El papel de Rampín en el *Retrato* se compone de igual número de réplicas que el de Sempronio en la *Comedia* (De Vries 1991). Delicado ha hecho que esto se pueda descubrir sólo si se identifica correctamente a Galindo, quien dice palabras que dijo Sempronio.⁷

La oposición que crea Delicado en la parte I del *Retrato*, entre el papel de Lozana y el conjunto de los otros papeles mediante los números triangulares a base de 24 y 31, hace juego con la que creó Rojas en la *Comedia* entre el papel de Celestina y el conjunto de los de Calisto y Melibea mediante los triángulos sobre 23 y 25. Testimonio doble, aquí también, ya que el 24 reaparece en el *Retrato*, elevado al cuadrado, en el conjunto de los 'Otros' sin Rampín en las partes II y III: otra alusión a la *Comedia*, la cual se compone de $1152 = \text{doble } 24 \times 24$ réplicas.

7. "Munchas más cosas." Al llamar a su novela "historia o retrato" (*incipit*), Francisco Delicado sigue el ejemplo de Fernando de Rojas, quien, en la pieza 'El autor a un su amigo' que encabeza la *Comedia* de 1500 y 1501, escribió: "Vi no solo ser ["estos papeles"] dulce en su principal hystoria o ficción toda junta" etc.--dejando al lector la tarea de averiguar si su obra de ficción tiene algo de comentario a acontecimientos históricos. En la versión alargada (titulada en alguna de las numerosas ediciones 'Comedia o Tragicomedia') añade Rojas otro segundo prólogo en el cual, poco después de observar que "aun la

⁷ No acierto a interpretar otras dos referencias parecidas. El papel de Beatriz (m.7-9) tiene la misma extensión que el de Alisa y que el de Sosia; y el del Patrón (m.37) se compone de igual número de réplicas que el de Pleberio y que el de Tristán.

misma vida de los hombres (...) es batalla," emplea la palabra 'historia' en el sentido, precisamente, de 'ficción': "Unos les roen los huesos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta" etc., y casi a renglón seguido: "Pero aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho" etc. A esta incitación a contar y 'colegir la suma' corresponde el subtítulo que atribuye al *Retrato* "muchas más cosas que la Celestina."

La trama de la *Comedia* de Rojas se desarrolla en tres días (De Vries 1991) y la alcahueta Celestina es una 'puta vieja' que evoca con nostalgia sus días de esplendor; el *Retrato*, en cambio, representa veintiún años de la vida de una celestina juvenil que va madurando y envejeciendo, prostituta, alcahueta y oráculo que resuelve toda clase de cuestiones que le someten los personajes, los cuales son tan numerosos para que todos juntos representen los tráfagos que traía Celestina según se acordaba Pármeno: "Las unas ¡Madre acá!, las otras: ¡Madre acullá!, ¡Cata la vieja!, ¡Ya viene el ama!; de todos muy conocida" (acto I).

Además de las profecías proferidas en el diálogo se encuentra también la mención por Lozana del "diluvio que había de ser este año en que estamos, de 1524, y no fue," y la Epístola que el autor añadió en 1527 nos informa que tal diluvio vino en 1528, es decir con cuatro años de retraso. Bromas aparte, se saca en claro que la grande ciudad pecaminosa y la cortesana "sin sonaderas"--Roma y la roma--temen que venga alguna catástrofe. Haciendo un giro por Roma, Lozana y Rampín topan con un predicador (m. 15). "LOZANA. -¿Qué predica aquél? Vamos allá. RAMPÍN. -Predica cómo se tiene de perder Roma y destruirse el año de XXVII, *mas dícelo burlando*, son una señal para evocar a otro predicador, uno que por cierto no andaba en chanzas, Jerónimo Savonarola.

En sus sermones de Adviento de 1496 y de Cuaresma del año siguiente, el prior de San Marco de Florencia vituperaba varias veces a la Curia romana. El día cuatro de marzo, predicando sobre Ezequiel XVI, 22-27, se atrevió a aludir al hecho de que Rodrigo Borja, siendo papa, seguía engendrando hijos. A propósito de las palabras *Et aedificasti tibi lupanar* exclamó: "Così tu, meretrice Chiesa, ti vergognavi prima della superbia, della libidine; ora non ti vergogni più. Vedi che prima li sacerdoti domandavano li figliuoli, nipoti; ora non più nipoti, ma figliuoli, figliuoli per tutto. Tu ti hai edificato il luogo pubblico." Y aplicando *Et abominabilem fecisti decorem tuum*: "Così tu, meretrice Chiesa, tu hai fatto vedere la tua bruttezza a tutto il mondo, al cielo è venuto il fetore tuo" (Ridolfi 1955-II:60-61). En el sermón del día siguiente, en una serie de diálogos imaginarios con los que le censuran, vuelve al asunto:

"-Oh, tu hai detto che la Chiesa è una meretrice. Oh padre, la Chiesa santa! che hai tu detto? -Tu se' uno sciocco. Guarda santo Ieronimo qui sopra Ezechiel, che dice: *Ista ad Ecclesiam referre possumus*. Or, va', studia e poi di' coteste cose" (80; traducción de estas citas al inglés en Ridolfi 1959:185).

Al retratar ('reprobar') a la Iglesia de sus días en la persona de una prostituta, Delicado se encuentra, pues, en la misma tradición que Ezequiel, San Jerónimo, y Jerónimo Savonarola.⁸

Lozana entra en Roma casi como sucesora del papa español que acababa de morir, y ella se va haciendo una papisa del amor, antipapisa de una Roma vuelta al revés, "que voltando las letras, dice Roma: amor" (m.66 y Epístola de la Lozana). Entrando en Roma el 22 de septiembre de 1503, no se cura de comer, por ver al que quería ser el papa de la paz, el recién elegido Pío III. La mentirijilla de Lozana encubre esta alusión al comienzo de la obra, al anhelo de paz que al final será idea predominante; díganlo dos menciones dobles. Lozana, quien espera entrar en paraíso primero que Rampín, le hace una promesa: "Si yo vo, os escribiré (...), y si veo la Paz, que allá está continua, la enviaré atada con este ñudo de Salamón, desátela quien la quisiere." (El nudo es inextricable, habrá que cortarlo: no habrá paz sin guerra.) Poco después motiva el retrainimiento a Lípari: "Ya estoy harta (...), y pues (...) veo que mi trato y plástica ya me dejan, que no corren como solían, haré como la Paz, que huye a las islas, y como no la buscan, duerme quieta y sin fastidio, pues ninguno se lo da" etc. (m.66). Comparte este anhelo de la Lozana el autor, "en Venecia esperando la paz," donde queda "rogando a Dios por buen fin y paz y sanidad a todo el pueblo cristiano, amén" (digresión que cuenta el autor en Venecia).

8. ¿Qué más? He tratado de desenmarañar las aseeraciones de Francisco Delicado acerca de la génesis del *Retrato*. Me parece deseable que presten atención a las alusiones históricas del libro otros estudiosos mejor preparados para tal tarea que yo, pero creo que ya se puede decir--a la vista de las estructuras aritméticas bastante elaboradas--que la composición del libro, comenzada, quizás, en 1523, no se terminó antes de 1528 o 1530.

⁸ Su protagonista, cuando niña, se llamaba Aldonza, nombre "cargado (...) de connotaciones peyorativas" en varios refranes, de los que Allaire 1985:81 cita, de un estudio de Márquez-Villanueva: -Aldonza sois, sin vergüenza. (Cf. lo de "ora non ti vergogni più" del sermón.) Quizás valga la pena buscar reminiscencias de Ezequiel en el *Retrato*.

Hará falta también un estudio más detenido de las estructuras aritméticas que Delicado escondió en su novela.⁹ Aparte de lo que estas estructuras contribuyen a la interpretación integral del *Relato*, son de máximo interés porque atestiguan, treinta años después de aparecer la *Comedia*, que el mensaje secreto de la *Celestina* no pasó inadvertido, sino que lo descifraba y comprendía un círculo de lectores al cual pertenecía y para el cual escribía Francisco Delicado. El testimonio de las estructuras aritméticas del *Retrato*--necesariamente encubierto, porque expresa un mensaje 'subversivo', dirigido contra los que pueden suprimir la expresión libre del pensamiento--confirma la alusión expresa que hizo su autor a la 'encubierta doctrina' de la *Celestina*. A los buenos entendedores para quienes escribía no les escaparía la señal que les hacía el autor al escribir en el Argumento que "solamente gozará d'este retrato quien todo lo leyere."

BIBLIOGRAFÍA

Allaigre, Claude (ed.)

1985 Edición y estudio de: Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana Andaluza*. Madrid, Cátedra.

Gómez, Moreno, A., J. Huerta Calvo y V. Infantes (eds.)

1990 *Arcadia: Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada. Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica 6-7*, Madrid, Facultad de Filología (Univ. Complutense). N.B. Estos tomos, correspondientes al año 1987 que llevan impreso, aparecieron con tres años de retraso.

Lida de Malkiel, María Rosa.

1962 *La originalidad artística de 'La Celestina'*. Buenos Aires, EUDEBA, segunda edición 1970.

Ridolfi, Roberto (ed.)

1955 Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Ezechiele*. A cura de R. R., 2 vols. Roma, Angelo Belardetti Editore.

⁹ Además del inventario de los personajes que hablan (v. Apéndice) tendría que hacerse el de las personas de las que se habla.

Rodríguez Marín, Francisco

1929 *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, escogidas entre más de 22.00*. Madrid, Tipografía de Archivos.

Salvador, Nicasio

1984 "Huellas de *La Celestina* en *La lozana andaluza*," en: *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*. Madrid, Editora Nacional.

Vries, Henk de

1990 "Libro, en mi opinión, divi-": la *Comedia* y el acto primero," en: Gómez Moreno, Huerta Calvo e Infantes, vol. I: 235-254.

Vries, Henk de

1993 "Melibea en tres jornadas," en: *Actas de IV Congresso da AHLM* (Lisboa, 1-5 de Outubro de 1991), Lisboa, Ed. Cosmos, pp. 63-68.

Scmpzonio.



Sevilla: J. Cromberger, 1535

**Apéndice: Índice alfabético de los
personajes que hablan en *Retrato de la Lozana Andaluza*.**

[Se anota el número de orden de la primera aparición del personaje, su sexo, y su número de orden entre los personajes del mismo sexo; cada mamotreto en que habla y la cantidad de sus réplicas.]

Aguilaret 8m3;X:2

Alcaide v. Guardián

Altobelo 114m76;LVII:2. Mozo de la Jerezana

Amigo [de Rampín] v. Ulixes

Angélica/Angelina 77f26;XXXVI:2

Auctor/Autor 23m10; XVII:15, XXIV:26, XXV:2, XLII:7, XLIII:8 (=58)

Aurelio 83m57; XXXVIII:7. Un jugador

Badajo v. Escudero

Barrachelo 61m39; XXXI:2

Beatrice 47f20; XXVII:1

Beatriz 5f4; VII:7, VIII:2, IX:10 (=19)

Blasón 73m48; XXXV:5

Caballero 35m17; XXV:1

Caballero 75m50; XXXVI:9, XXXVII:4 (=13)

Camarino 130m87; LXIV:2. Uno de 'cuatro palafreneros' que son tres

Camilo 87m61; XXXVIII:3. Un jugador

Camisera v. Sevillana

Canavario/Guardarropa 42m23; XXVII:7

Canónigo/Mayordomo 30m14; XXIII:7

Capitán 91m64; XXXIX:6

Cirúgico 119m79; LIX:2

Clarina (madona -) 120f41; LIX:9

Comendador 45m26; XXVII:5

Compañero [de Rampín] v. Olivero

Compañero [de Ulixes] v. Valerián/Valerio

Coridón 107m72; LV:9

Corillón 113m75; LVII:3. Mozo de la Jerezana

Coronel ("Dice el -") 125m84; LX:1

Cortesana 29f16; XXIII:11, XXV:1 (=12)

Cristina 111f37; LVI:4

Cursor 122m81; LX:1

Dispensero 52m32; XXVIII:3

Diomedes/Mercader 3m1; III:7, IV:2 (=9)

Divicia 105f34; LIII:11, LIV:22 (=33)

Doméstica 106f35; LIV:2

Dorotea 99f31; XLVIII:1

Embajador (napolitano) 76m51; XXXVI:5
Esbirro 62m40;XXXI:1
Esclava [de la Cortesana] 28f15; XXIII:4 (La 'marfuza')
Esclava [de la Cortesana] 31f17; XXIII:3 (Se llama Penda; es negra)
Escudero/Badajo 49m29; XXVIII:5
Otro [escudero] 50m30; XXVIII:2
Escudero 67m44; XXXIV:11
Español 16m6; XII:3 Amigo de la Lavandera
Estufero 18m7; XIII:4

Falillo 69m46; XXXIV:8 Empleado de Oropesa
Físico/Médico 118m78; LIX:4
Frutarolo v.Pecigerolo

Galán 109m74; LVI:9, LVII:3 (=12)
Galindo (XXXI) v.Rampín
Garza Montesina v.Montesina
Germán 39m20; XXVI:11
Giraldo 93m65; XL:2
Granadina 56f22; XXIX:7
Griega 92f28; XL:2, XLI:1 (=3)
Guardarropa v.Canavario
Guardián/Alcaide 88m62; XXXVIII:11

Herjeto 102m69; XLIX:7, L:1 (=8) Mozo de Trujillo
Hija [de la Napolitana] 13f9; XI:1 (Hermana de Rampín)
Hija [de la Granadina] 55f21; XXIX:2

Imperia 126f42; LX:1, LXII:3 (=4) (Aviñonesa)

Jacomina 72f25; XXXV:3, XLIII:1 (=4) Moza de Oropesa
Jerezana 112f38; LVII:10
Jodío v.Trigo
Julio 68m45; XXXIV:2
Jumilla 12m4; XI:1 Marido de la Napolitana
Jurista 121m80; LX:3

Lavandera 15f10; XII:27 (Es de "Nájara")
Leonor 101f33; XLVIII:5
Lozana 2f2; habla en 62 mamotretos: no habla en V, XVII, XLIII y LVI

Macero 26m12; XIX:18 Empleado del Valijero
Madalena 36f19; XXV:5 Moza de la Cortesana
Mallorquina 10f7; X:4 Vecina de la Sogorbese
Malsín 63m41; XXXII:2 Mozo de espuelas de Monseñor
Mario 38m19; XXVI:1
Marzoco 80m54; XXXVII:7
Mastresala/Trinchante 25m11; XIX:16, XXXIII:13 (=29)

72 HENK DE VRIES

Matehuelo 78m52; XXXVII:1 Portero del Patrón
Mayordomo v.Canónigo
Medaldo 123m82; LX:1 Mozo de Imperia
Médico 127m85; LXI:9, LXII:1 (=10) (Lozana le llama "maestre Arresto")
Médico v.Físico
Migallejo 90m63; XXXIX:3 Mozo de Terencia
Milio 85m59; XXXVIII:1 Un jugador
Monseñor/Señor (de la casa) 51m31; XXVIII:7
Monseñor 64m42; XXXII:1
Montesina 117f40; LVIII:10 (Es la Garza Montesina)
Montoya 115f39; LVII:1 Moza de la Jerezana
"Mozos" [el que habla] 71m47; XXXIV:3 Mozo de Oropesa
"Mozos" [el que habla] 79m53; XXXVII:2 Mozo del Patrón

Napolitana 11f8; XI:15 Madre de Rampín
Narbáez v.Teresa Narbáez
Notario 46m27; XXVII:4
Nicolete 124m83; LX:5 Mozo de la Imperia aviñonesa

Octavio 82m56; XXXVIII:3 Un jugador
Olivero/Compañero [de Rampín] 59m37; XXXI:4, XXXII:3 (=7)
Oracio/Oratio 84m58; XXXVIII:3 Un jugador
Oropesa 70f24; XXXIV:2
Ovidio 108m73; LVI:7, LVII:1 (=8) Uno de dos galanes

Paje [del Caballero] 37m18; XXV:9
Otro paje [al lado de Senés] 54m34; XXIX:1
Palafrenero [en casa de Monseñor] 48m28; XXVIII:2
Palafrenero 129m86; LXIV:6 Uno de "cuatro" que son tres
Pastelera 33f18; XXIV:1 (Le llaman "señora Silvana")
Patrón 81m55; XXXVII:14 Enamorado de Angélica
Pecigerolo/Frutarolo 60m38; XXXI:6
Pelegrina 128f43; LXIII:4 "Una boba"
Penacho 97m67; XLIII:1
Pierreto 43m24; XXVII:1
Polidoro 65m43; XXXII:4
Porfirio 132m89; LXV:3 Amo del asno Robusto
Portugués 41m22; XXVII:2
Prudencia 110f36; LVI:2

Rampín/Galindo 14m5; aparece en XI y habla en 21 mamotretos (diez de la parte I, seis de la II, cinco de la III)

Rufián 116m77; LVIII:6

Sagüeso 104m71; LII:10, LIII:22 (=32) Admirador de Celidonia
Salamanquina 66f23; XXXIII:4
Salustio 86m60; XXXVIII:1 Un jugador
Sarracín 131m88; LXIV:2 Uno de "cuatro palafreneros" que son tres

Senés 53m33; XXIX:4 Paje
Sevillana/Camisera 4f3; VI:8, VII:10, VIII:2, IX:2 (=22)
Sietecoñicos 34m16; XXIV:8
Silvana ("señora -") v.Pastelera
Silvano 98m68; XLIII:2, XLIV:2, XLV:1, XLVII:5 (=10)
Silvio 32m15; XXIV:18 Criado de un embajador milanés
Sobrestante 44m25; XXVII:4
Sogorbosa 9f6; X:3 Madre de Aguilaret
Sorolla (Mosén -) 7m2; X:3 Es barbero. Tío de Aguilaret
Surto 40m21; XXVI:1 Mozo de Germán
Sustituto 74m49; XXXV:3

Terencia (señora -) 89f27; XXXIX:4
Teresa Hernández ("Teresa de Córdoba") 6f5; VII:8, VIII:1, IX:3 (=12)
Teresa Narbáez / Narbáez 100f32; XLVIII:2
Tía [de Lozana] 1f1; I:1, II:2, III:7 (=10)
Tía [de Rampín] 19f12; XIII:13, XIV:13 (=26)
Tina 22f13; XVI:2 Mujer que sirve en casa de Trigo
Tío [de Rampín] v.Viejo
Trigo/Jodio 21m9; XVI:24, XVIII:2, XXII:7 (=33)
Trinchante v.Mastresala
Trujillo 103m70; L:8
Tulia 94f29; XLI:1

Ulixes/Amigo [de Rampín] 57m35; XXX:9

Valerián/Valerio/Compañero [de Ulixes] 58m36; XXX:10
Valijero 27m13; XIX:9, XX:13, XXI:12, XXII:4, XXVIII:1 (=39)
Vecina [de la Lavandera] 17f11; XII:3
Vieja 24f14; XVIII:4
Viejo/Tío [de Rampín] 20m8; XIII:2, XIV:3 (=5)
Villano 95m66; XLIII:2 Trae cebollas y castañas para "la Fresca" (Lozana)
Vitoria 96f30; XLIII:2 "Enferma de la madre"



Tragicomedia de Cali
sto y Delibea. En la qual
 se contiene d mas de su agradable y
 dulce estilo muchas sentencias filoso-
 fales: y auisos muy necessarios para
 mancebos: mostrãdo les los engaños
 q̄ estan encerrados en seruientes y al
 cabuetas. En nueuamente añadido
 el tractado de Centurio.

Sevilla: J. Cromberger, 1525

CAZAR AVES CON LUMBRE
(MAS ANTIGUO AUN)

José Fradejas Lebrero
UNED, Madrid

Desde el siglo XII al XX hemos visto en sucesivos estudios (vid. Fradejas Rueda 1991, 110-12) la persistencia de este tipo villano de caza y su reflejo en la literatura: yo lo centré en Juan de Mena (Fradejas Lebrero 1980) y simultaneamente Severin (1980) en *Celestina*.

Pero el uso del engaño en la caza con o sin lumbre es mucho más antiguo; pretender que en costumbres populares lo sepamos y averigüemos todo, como en folklore, es una utopía. Viene esto a colación porque leyendo la *Historia natural* de Cayo Plinio Segundo, el Viejo, (Libro VIII, cap. XXXII, *Cervus*), he encontrado esta pasaje:

Cetero animal simplex et omnium rerum miraculo
stupens in tantum, ut equo aut bucula accedente
propius hominem iusta venantem non cernant aut, si
cernant arcum ipsum sagitas miretur.

Hay, como se ve, un *equo*, una *bucula* y un cazador más o menos oculto que puede llamar la atención del ciervo cuando éste le descubre. En la edición y traducción de Rackham para la Loeb Classical Library se refiere a «a horse or a heifer», esto es, caballo o vaquilla; la edición y traducción de Ernout para Les Belles Lettres se habla de «une cheval o une genisse», es decir, un caballo o una ternera. Por tanto un caballo o una vaca o ternera sirven de pantalla

a un cazador. No es, pues, un antecedente, al parecer, ni para Jerónimo Gómez de Huerta:

En lo demás es animal simple y se admira de todas las cosas, como de milagro, y es de tal manera, que llegando a él algún caballo o vaca, se maravilla tanto, que no vee al hombre que viene allí cerca a caçarlos, o si le veen quedan admirados mirando el arco y saetas (I: 243)

ni para el P. Victoria (II parte, libro V, cap. V. «De como el ciervo es consagrado a la Diosa Diana»), pues se atiende a la letra al igual que harán los traductores francés e inglés:

Son animales simples, y se admiran de todas las cosas que ven, como si fueran milagros raros; de tal suerte, que llegando cerca de algún cavallo, o buey, se admiran, y pasman tanto, que no advierten, ni aún se espantan del hombre, que viene cerca a cazarlos; y si le ven, quedan admirados de ver el arcos y saetas.

Lo que parece claro es que Plinio y sus traductores se refieren a una villana astucia del cazador quien se aproxima ocultamente amparado por un caballo o una vaca, ternera, vaquilla o quizá la *bucula* sea un animal viejo, cojo u oculto bajo un enmascaramiento. Pero Francisco Hernández, a finales del siglo XVI, traduce el texto tan al pie de la letra y tan al sentido y adecuación de las costumbres de la época como vemos:

En los demás es un animal senzillo, y que se admira de cualquier cosa tanto que llegádoles cerca el que llaman *cabestrillo* o *boyezuelo* no ven el caçador que va detrás dellos a tirarlos o si le ven conciben admiración del arco y de las saetas (fol. 206^v).

Es, pues, indudable que el cazador va oculto tras *equo* o *bucula*: tanto Ernout ("n'aperçoivent pas le chasseur qui es à coté") como Rackham ("a hunt's man close to them") mencionan esa estrategia venatoria, pero sin el casticismo explicativo que el español Hernández, quien utiliza la forma característica española llamada *cabestrillo* o *boyezuelo*.

En consecuencia la caza del ciervo que en la Italia antigua y en la época Imperial tuvo gran predicamento (Varrón, Lucrecio, Virgilio, Horacio lo recuerdan), los latinos que inventaron las redes y el ojeo pero que, como dice Marcial (*Epigramas* I, 49.26), quedó como un tipo de caza villano: 'cervos relinques vilico.'

Nada tiene de extraño que ese *bucula* sea una argucia típica de aldeano para aproximarse al cérvido con el fin de, aprovechándose de su simpleza, cazarle. Pero lo más significativo es, después de todo, que se utilizara el *buey zoppo* en la época de Petrarca que sin duda recordaba a Arnaut Daniel y a Montaudon; buey utilizado en el Siglo de Oro y convertido en mula por Miguel Delibes (Fradejas Lebrero 1981, 2-4).

Creo, pues, que hemos llegado a un extremo—o nos vamos a Oriente—en el cual ya podemos definir una larguísima cadena de astucias y costumbres campesinas: cazar aves con un buey cojo, con un disfraz de buey, una linterna, lámpara y calderilla y una estaca o, más apropiado para el ciervo, arco y flechas. Costumbres populares son que han sobrevivido por lo menos algo más de veinte siglos y que han dejado importantes huellas literarias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fradejas Lebrero, José, «Una nota a Juan de Mena,» *Castilla* 1 (1980): 19-22.
 ——— «Tres notas a Miguel Delibes,» *Castilla* 2-3 (1981): 1-7.
- Fradejas Rueda, José Manuel. *Bibliotheca cinegetica hispanica: bibliografía crítica de los libros de cetrería y montería hispano-portugueses anteriores a 1799*. Research Bibliographies & Checklists 50, Londres: Grant & Cutler, 1991.
- Gómez de Huerta, Jerónimo. *Traducción de los libros de Caio Plinio Segundo de la «Historia de los animales»*. Alcalá: Justo Sánchez, 1602.
- Hernández, Francisco. *Historia natural de Cayo Plinio Segundo. Traducida y anotada por...* BNM, MSS 2862-71, vol. II.
- Victoria, Baltasar de. *Theatro de los Dioses de la gentilidad*. Madrid, 1738.
- Severin, Dorothy S. «'El falso boezuelo', or the Partridge and the Pantomine Ox,» *Celestinesca* 4:1 (mayo 1980): 31-33.

THE
SPANISH BAWVD

REPRESENTED
IN CELESTINA:

OR,
The Tragicke-Comedy of
CALISTO and MELIBEA.

*Wherein is contained, besides the pleasantness and sweetness
of the stile, many Philosophicall Sentences, and profitable
Instructions necessary for the younger sort :*

*Shewing the deceits and subtilties housed in the bowomes of false
seruants, and Cunny-catching Bawds.*



LONDON
Printed by J. B. And are to be sold by
ROBERT ALLOT *at the Signe of the Beare*
in Pauls Church-yard. 1631.

Traducción inglesa 1631 (Colección privada de J. Snow)

RESEÑAS

Fernando de Rojas. 'Celestina.' Adaptación (de la traducción inglesa de James Mabbe) de Max Hafler y Nick Philippou. Actors Touring Company. Lyric Theatre, Hammersmith, London. Nov.-Dec. 1993.

ACTORS TOURING COMPANY has given a brilliant reading in its new version of *Celestina* (the *Tragicomedia*) adapted from the James Mabbe seventeenth-century translation. Director Nick Philippou and adapter Max Hafler have cut the lengthy plot to the essentials of drama and humour without discarding any of the important philosophical and parodic elements of the work. Distinguished Shakespearian and film actress Ann Firbank gives us an inspired reading of the bawd, Celestina, in a slightly Eastend cockney which is completely convincing, while at the same time she manages to convey the underlying menace of this go-between and witch.

The other revelation of the evening is Sebastian Harcombe as Calisto. His rendition of this parodic courtly lover as a handsome but shallow booby who commits date rape on Melibea is both hilarious and disturbing. My only casting cavil is with Lucy Whybrow, whose little-girl Melibea is a touch too parodic and whose lust seems to be generated entirely by internal hysteria without any help from Celestina's magic spells and demon pact. However, she does excellent double-duty as the sluttish Areúsa.

The small cast doubles in the servant roles admirably: Mia Soteriu is Elicia and Lucrecia; Ben Albu is the suitably young and comic Pármemo and Tristán; Ross Dunsmore is a slightly more mature

Sempronio and Sosia; and finally Ann Firbank as mother Alisa and Sebastian Harcombe as father Pleberio.

Moggie Douglas' set is spare but effective with blue sky and a moon lighting a gabled structure over a bed which will serve as house and tower; one door frame and another tower structure stand in the opposite corners. The British cast and director prove yet again that the best productions of this classic are not, alas, to be found in the country of origin (Spain).

Finally, I must declare an interest: I found my bilingual Mabbe-Spanish edition on sale in the foyer, although with such a splendid production of *Celestina* on offer, there was no need to capture my benevolence any further.

Dorothy Sherman Severin

University of Liverpool

* * * * *

Roberto González Echevarría. *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham: Duke University Press, 1993.

"Celestina's Brood" is the title of the first essay in this book, the only part of the collection to be reviewed here. The brood that González Echevarría refers to is not, as one might assume, Celestina's younger cohorts, but an ironic reference to her lack of children; as the author later points out, the old woman commences in sexuality, but not with procreation as its purpose. The brood that González Echevarría discusses in the first section of this four-part article are the literary offspring that the work *Celestina* has begot, all recent works that portray Celestina-like figures: Carlos Fuentes's *Aura* and *Terra Nostra*, Gabriel García Márquez' Eréndira story, and Severo Sarduy's *Cobra*. González Echevarría returns to these works in a more specific manner in the last section of his essay. Before doing so, he takes another look at this old woman as a tragic hero and re-examines the symbolism of the skein, girdle, and chain, as well as the importance

of the banquet scene. At the beginning of the article he also laments the fact that *Celestina* has not yet been subjected to deconstructive, Marxist, or Freudian readings, approaches he believes would be more interesting than those often chosen by contemporary critics (genre, intentions, the role of the *converso*, and some existential studies).

It is in the second part of this essay that *Celestina* as a tragic hero is discussed. González Echevarría stresses that it is indeed innovative for such a hero to be neither male nor noble: This is the enduring and indisputable breakthrough of *Celestina*: that tragedy, or as close to tragedy as can be expected in a world no longer meaningful or heroic, is embodied in an old whore and go-between (11). In this same section the author addresses the question of witchcraft -- a topic that has given rise to a number of good critical pieces -- and determines that the argument for the existence of black magic in the work is weak, since it would impede the characters from behaving in an autonomous manner and take much of the meaning from their actions. As he affirms in one example, Calisto did not need Melibea's girdle in his possession in order to carry on madly, as he had behaved in an extravagant manner even before *Celestina* made her appearance at his house.

The most startling part of this article is the third, in which González Echevarría addresses the significance of the skein, the girdle, and the chain; he takes the meaning of these objects very literally. He sees the purpose of a girdle as that of encircling a body, cutting it into two parts so that, for example, Melibea's body is never seen whole by Calisto, but dismembered by the girdle. The language of desire, as rendered by *Celestina*, is one of aggression, leading not to pleasure, but to torn bodies and to death (20). So too the chain, which González Echevarría associates with torture, binding and restraint. He looks upon the skein as the most significant of all, since *Celestina* is said to have used thread to repair virginity, with the aid of needles and pig bladder (dead skin) as the restorative device. Here the supposed act of refiguring the female is determined to be in reality a kind of disfigurement, but one ironically performed in order to restore the woman's value in society. González Echevarría finally relates the pig bladder to the phallus.

The third part of this essay also contains a discussion of the banquet scene, the culminating moment of *Celestina*. González Echevarría recalls Bakhtin's study of the banquet: it is essentially an

act meant to celebrate a bond between people, the triumphant end of work accomplished together which looks forward as well to the future. By its nature, then, a banquet cannot be a sad event. The author recalls *Celestina's* depressing lamentations made during her last meal with her friends and cohorts, and sees this scene as a kind of parody of the classical symposium, with *Celestina* taking the role as a parodic Socrates.

In the final section, González Echevarría reviews the similarities between *Celestina* and the Latin-American works of fiction mentioned above. All of them have as a main character a woman who acts or seems like *Celestina*: in *Aura*, it is Consuelo who serves as the go-between for her young counterpart, relying on medicines and making a pact with the devil; *Terra Nostra* has as its center a young woman named *Celestina* (an anomaly, according to González Echevarría), who is a symbol of continuity rather than fatality, but whose tatoos of snakes around her mouth are reminiscent of *Celestina's* facial scars; *Cobra* centers around a madam and a whorehouse, but in an interesting departure from the tradition, provides its character with a sex-change operation.

This essay presents some original perspectives on *Celestina's* significance in Hispanic literature as well as the meaning of some of its scenes and symbols. The question is whether the human body as portrayed in this work can or should be reduced to the literalness of gravity (due to the many references to falls and the death of some characters in this manner) and to disfigurement or dismemberment (as González Echevarría suggests with his interpretation of the skein, girdle, and chain). While these ideas can contribute to a reading of *Celestina*, the ultimate meaning of the work (if one can be identified) probably does not depend on them.

Nancy F. Marino

Michigan State University

María Eugenia Lacarra. *Cómo leer 'La Celestina'*. Guías de lectura Júcar. Madrid: Ediciones Júcar, 1990.

Esta "guía de lectura" publicada por Ediciones Júcar es, como la autora misma señala en su Introducción, el producto de 12 años de docencia, y también, en gran medida, el resultado de una lectura en voz alta de la obra de Rojas, tal y como aconseja Alonso de Proaza. El libro aparece dividido en cuatro apartados: 1) Fernando de Rojas. Vida y obra; 2) Explicación de la obra; 3) Comentarios de texto; y 4) Bibliografía comentada (seguida por una bibliografía general de obras citadas).

El primer apartado comienza con una revisión general de los hallazgos documentales que aluden al autor de *Celestina* y cuyos datos biográficos, en ocasiones contradictorios, han contribuido a alimentar la polémica en torno a su origen converso. Lacarra manifiesta sus dudas en cuanto a la validez profesional de este enfoque crítico, y se inclina en cambio por la lectura de Peter Dunn, quien interpreta el silencio autorial del Rojas adulto como el producto de su falta de ambición social y profesional.

Sigue luego una descripción del mundo salmantino en el que pasó su juventud Fernando de Rojas: marcado, en el terreno intelectual, por las reflexiones filosóficas en torno al naturalismo amoroso y, en el plano de lo social, por la crisis de los valores tradicionales propia de la cultura urbana de la Castilla del siglo XV. Se hace notar aquí la insuficiencia de los análisis críticos que estudian a *Celestina* y a sus pupilas desde una perspectiva exclusivamente literaria, pues la prostitución, en la obra de Rojas, tiene también importantes raíces históricas. La institución de la mancebía pública de Salamanca, observa Lacarra, "coincide plenamente (1497-1498) con las fechas en las que se compuso *Celestina*, por lo que la importancia que tiene en la obra la prostitución encubierta no puede ser casual" (28). La obra de Rojas "parece adecuarse perfectamente al sentir general" (29) que apoyaba la instauración de un sistema de control sobre la práctica irrestricta del comercio carnal. De ahí el que en los actos añadidos pueda verse con claridad "la relación entre la corrupción de las costumbres y la inseguridad ciudadana provocada por la confabulación entre ramerías y rufianes" (29). El conocimiento de este contexto permite entender mejor la decadencia del negocio de

Celestina, su mudanza a un barrio de las afueras y su obligada clandestinidad (89).¹

La última parte de este primer apartado consta de una breve historia de las primeras ediciones de la obra, en las que se verifica la transformación de la *Comedia* en *Tragicomedia*, una alusión a los datos que muestran su gran éxito editorial, y una enumeración de obras que recrearon el tema celestinesco a lo largo de los siglos XVI y XVII.

El segundo apartado empieza con una síntesis de las polémicas relacionadas con el problema de la autoría de la obra. Se pasa después a una descripción de los dos grandes grupos (Gilman vs. Bataillon) en que se ha dividido la crítica en un intento de interpretar los motivos y finalidades que dieron lugar a la composición de la *Celestina*. En términos generales, María Eugenia Lacarra se inclina por aceptar la idea básica del didactismo, matizándola sin embargo con los resultados de su propia lectura.

Más adelante se habla de los debates de la crítica en torno a la clasificación genérica: "debiéramos concluir que la obra era un drama leído que se representaba ante un pequeño grupo, probablemente de amigos, como parece se hacía con las comedias humanísticas coetáneas" (38). Se hace también aquí una síntesis de las fuentes que influyeron en la composición del texto, y se mencionan los nombres de algunos de los críticos que las han estudiado a profundidad. En cuanto a las relaciones del texto con la literatura de su época, se destacan y analizan con detenimiento las influencias de los tratados doctrinales sobre el amor y de la ficción sentimental.²

A continuación se alude a la manera magistral como se entretienen en la obra las gran variedad de fuentes y registros verbales. Lacarra subraya aquí la presencia de una elevada cantidad de burlas procaces:

¹ Estas observaciones de Ma. Eugenia Lacarra están basadas en sus extensas investigaciones en torno al tema de la prostitución en la España del siglo XV. Para un desarrollo más extenso de este asunto ver, de ella misma: "El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*," en *Actas del Coloquio Internacional organizado por el Dept. de Filología Española de la Univ. de Valencia, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de oct. de 1990*, eds. R. Beltrán, et. al. (Valencia: Dept. de Filología Española de la Univ. de Valencia, 1992), pp. 267-278.

² Tema éste que Lacarra ha estudiado y tratado con anterioridad: "La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*," *Celestinesca* 13.1 (1989): 11-29.

"Resulta sorprendente la poca atención que la crítica ha mostrado a esta dimensión de *La Celestina*, que es quizás el aspecto más olvidado de la obra, cuyo estudio detallado podría dar nueva luz sobre el carácter de la obra misma" (45). Los ejemplos presentados y las referencias a otros textos de la época contribuyen a probar con creces esta atinada observación. De acuerdo con Lacarra, Fernando de Rojas utiliza las cualidades engañosas del lenguaje con una intención demostrativa de carácter didáctico: "de manera que esa palabra que para los personajes de su obra es vehículo de alienación, para sus lectores, por el contrario, será el instrumento que les permita reflexionar sobre sus asechanzas, distinguir la realidad y obrar en consecuencia" (50).

La autora hace notar entonces cómo la primitiva comedia del primer auto "da las pautas y establece las líneas maestras que seguirá Rojas en su continuación" (50): parodia del género sentimental y desmascaramiento del carácter hipócrita y artificioso del amor cortesano, por una parte, y, por la otra, la adopción de una estructura dramática que elimina la presencia del narrador y que incita al lector-espectador a una participación más directa en el proceso interpretativo. Según Lacarra, la ridiculización de los personajes hace que el lector no se vea movido a la compasión sino a la risa: detalle éste en el que Rojas también siguió de cerca al primer autor.

Aparece después una presentación analítica de varios aspectos humorísticos del texto y una descripción de cómo los efectos de la parodia se amplifican en la continuación de Rojas (y todavía más en los actos añadidos): todo para mostrar "que son la conducta y los propios errores de los personajes los que provocan el final, y no la fortuna o el destino" (92). Destaca aquí la lectura del personaje de Melibea. Para Lacarra, por su búsqueda desmedida y egoísta del placer, tampoco ella parece librarse de un tratamiento paródico por parte de Rojas, quien la presenta como ejemplo de lo que no se debe hacer: "Pienso que es anacrónico imaginarla como un prototipo 'avant la lettre' de la mujer liberada y rebelde. Su ejemplo no es positivo y 'su caso' no sería admirable ni siquiera para nosotras" (76).

En este orden de cosas, la conducta de los padres de Melibea, que son en su totalidad creación de Rojas, viene a ser otro ejemplo de lo que no se debe hacer. La "mala fortuna" de Pleberio y Alisa es en realidad la consecuencia lógica de su negligencia y de su debilidad de carácter. Sus actos desencaminados van en contra de lo que los tratados de educación de la época recomiendan. De ahí el que Lacarra disienta con quienes ven en Pleberio a un portavoz de Rojas, puesto que según ella el padre de Melibea termina siendo víctima de su egoísmo y de su

soberbia que le impiden tomar conciencia de sus propias faltas. Al ridiculizar cómicamente a sus personajes, Rojas parece querer que los lectores aprendan a mirarlos con ojos críticos y a tomarlos como contraejemplos de conducta: queda por lo tanto a los buenos lectores la tarea de "encontrar un modelo de conducta a partir de las sentencias y máximas que sus personajes no saben utilizar" (107).³

En el tercer apartado se comentan dos fragmentos de la obra de Rojas: tomados de los encuentros de Calisto y Melibea en el auto 12 y en el auto 14. En el curso de la detallada explicación de texto vuelven a enfatizarse una vez más los rasgos humorísticos de *Celestina*. Son de notar aquí, por una parte, las observaciones en torno al contenido erótico que surge a partir de una doble lectura de las palabras que usan los amantes en el curso de su conversación, tales como "puertas," "cerrojos," "fuego," "palos," etc.; y, por la otra, las alusiones a la conducta hipócrita de Melibea cuya actitud impaciente y lujuriosa la asemeja a fin de cuentas al resto de las jóvenes "guardadas" cuyas caídas cuenta Celestina con su rosario. Este insoslayable carácter paródico, recuerda Lacarra, es el que aleja a la obra de la literatura sentimental y la acerca en cambio a la comedia clásica y humanística.

El cuarto apartado consta de 12 páginas dedicadas a la presentación de una "Bibliografía comentada." Sin pretender ser exhaustiva, esta revisión panorámica de la crítica, organizada temáticamente, cumple muy bien su propósito de servir al lector como introducción al campo de los estudios celestinescos.

Esta "guía de lectura" es por lo tanto el resultado de un esfuerzo generoso de la autora, que ha decidido poner en manos de un público amplio y no necesariamente especializado su profundo conocimiento de la obra multifacética de Fernando de Rojas. Es de admirar, en suma, la cantidad de erudición y de agudas observaciones críticas que Lacarra logra hacer caber de una manera tan clara y amena en estas 158 páginas que sobrepasan con creces el objetivo de la colección en la cual aparecen.

Eloísa Palafox

Washington University

³ A este respecto puede verse también el artículo de la autora: "Sobre la cuestión del pesimismo y su relación con la finalidad didáctica de *La Celestina*," *Studi Ispanici* 12 (1987-88 [1990]): 47-62.

CREACION

Celestinesca de vez en cuando ha ofrecido obras inspiradas en *Celestina* y tenemos el placer de brindar a los lectores esta obra poética "en tres tonos." [Ed.]

CALISTO AND MELIBEA: MEETING AGAIN, FOR THE FIRST TIME

Robert Hathaway
Colgate University

I. In Warwickshire

Lo, the fletchèd hunter 'scapes the training hand
And swift a pastoral Perch doth seek enow;
In his pursuit comes a well-limbed young man
Who stops forthwith: a wall o'er which to follow.
He stops to wonder at the Danger hid within:
Fair Melibea, no, tho' Beauty certes has its thorns,
But Pleberio, warden of that Maiden daint and pure
Who keeps her from Man's threat'ning Lust immured
(She will withal be wakened soon by Passion's horn).
Dare he Follow, scale the height? And yet he must
Faint heart show not but ape the falcon's flight
Afoot and upward go unwingèd, reck'ning not
Cupido's gold-tipped dart as keen as bright.
The maiden Spied, his words spill out ill-taught:

"I'faith, have I passed through Heaven's Door?"
 "Good sir, I say, I fathom not thy meaning nor
 Countenance thy ent'ring here where no one ought."
 Brainpan sizy, tongue afumbling, still he speaks:
 "Ethereous were I, e'en then had I risen so far
 That, angels to eye, would ne'er would I behold the Par
 Of thy Beauty, nor'd they pass thee up their Peaks,
 Quakingly dreadful of Envy's vermin Rot."
 "So highly dost ye prize me? And if I thee, then what?"
 "Naught but that one celestial Promise made
 Which sodded earth might convert t'Edenic glade."
 "Fie, sir, fie and shame! Fie and flee thee hence betimes!
 Fine thoughts thy Words semble yet Honor repugn;
 Ne'er Maiden should hear so provocative a Tune!"
 "I leave as bidden to moan Fortune's mean crimes."
 Vexed, aye, and yet more disconsolate he than ired,
 Coldly rejected but, within, his Blood still fired,
 To manse and servant's Balm he trudges in Retreat,
 To hope the Meeting in better wise repeat:
 Though downtrodden seek he will Amelioration,
 A doughty Youth exemplar of our Island Nation.

II. In Metropolis

That bad old bird he flew away,
 Got to get him back today.
 Went right over the garden wall,
 I'll climb over, try not to fall.
 Hope I don't see Play-bee-ree-o,
 Won't get from him no chee-ree-o.
 He's a mean one, that old man,
 Earns more money than th'Donald can.
 Chick for a daughter named Melibea,
 Big green eyes and golden hair.
 Got a bod they say won't quit.
 But they don't know, just guessin' it!
 No one sees her, she's like a recluse,
 And that's a challenge I can't refuse.
 Over the wall now, on the ground--
 Lordy, lordy, look what I found!
 "Hi there, baby, how's it going?
 You're a doll that'll be worth knowing!

Ain't seen nothing like you, never,
And dating you would be my pleasure."
"You really think it could be that great?"
"Scale of one to seven, you'd be an eight!"
"Behind the eight-ball's where *you* are!
Back off, man, you've gone too far!"
"Okay, baby, you are the boss;
I can dig it, I better get lost."
This has been an awesome scene,
But in the end she acted up real mean.
Can I change her mind and make a score?
Hey, how'll I get her to open the door?
Talk with Sempronio, my main man;
He'll come up with a real fine plan.

III. In the Neighborhood

Once upon a time, there was a beautiful young princess called Melibea. She lived in a great big castle with her father, King Pleberio the Builder, and her mother, Queen Alisa the Short-Sighted.

King Pleberio was called "the Builder" because he was always building things, great big buildings and great big shipyards and great big factories, in fact anything greatly big that people wanted or needed or thought they did or maybe didn't. He liked to Build things and he always imagined how happy Princess Melibea would be when she took over the kingdom.

The queen was called "the Short-Sighted" because she didn't see things very well; some people said that was why King Pleberio the Builder built great big buildings and great big shipyards and great big factories, so that the queen could see what it was that he had built.

Melibea had great big green eyes, just like emeralds (can you say "emeralds"? I thought you could), but she was not big other places, just a regular young woman like we see every day. Well, except that she was a princess; but that of course makes her great, though not big. She had lovely blonde hair, long and just as shiny as Barbie's, but much, much longer, as you can imagine.

Even though she was a princess, however, and was beautiful, and besides knew that her father King Pleberio was building lots of great big things that someday would be hers, she was not happy. She had to stay in the house all the time, and you know how dull that can be, don't you? Oh, she did have a garden, a great big garden with of big tall trees and pretty flowers, all different colors, but the garden also had a great big wall all around it. She could see the trees and flowers, and the grass where there weren't any flowers and trees. She could see the birds and the butterflies, too. But she couldn't see the street or any of the people, so she didn't have much fun. Would you have any fun living like that?

Because her father was the king and very rich she also had a maid; at least there was someone her own age to talk to, but Melibea didn't always want to talk about clothes and makeup and things like that (Can you say "Clairol?", I thought you could), though sometimes she liked to talk about men. She knew there were young men in the town; even though it was very, very early in the morning when she went to church on Sundays and on holidays she could see them in the street and in the back of the church. They looked so handsome and so well dressed, and they seemed so attentive, always staring at her as she walked down the aisle, that she always felt a little thrill. Sometimes she talked about this with her maid Lucrecia, but she wasn't much help--some, but not as much as Melibea wanted.

One day she was alone in her garden when a swift bird flew over the wall chasing another bird; it didn't catch it so it stopped flying and sat on the branch of a tree near the great big wall! Melibea felt that little thrill again, but she didn't call Lucrecia to talk about it. Then this man jumped right down to the ground and started talking to her! Her eyes were all bright and his face sort of red; his words confused her at first, but then she realized that he was talking about that thing that her mother Queen Alisa the Short-Sighted once told her that she wasn't old enough yet to hear about. She had heard something of it from Lucrecia, but the two of them weren't too sure about it all.

Melibea didn't quite know what to say, but she knew she wasn't supposed to be alone with a man and having this sort of conversation, so she very firmly told him that she didn't want to hear anything more and that he should leave right away. She didn't really want to do this--he was really quite cute!--but she knew that she must

be as good as a princess should be. When he left he seemed very sad. Deep down inside she hoped that she would see him again, and soon, but she was afraid that what she said had hurt him and she didn't know how to make him feel better.

Isn't it funny, that a great big wall couldn't protect her, but a few little words could? Wouldn't it be nice if that's all it ever took.

(Did you say "Dream on"?, I thought you did.)



Sevilla: J. Cromberger, 1525



En esta viñeta de la imprenta Cromberger usada para ilustrar libros de caballerías (o crónicas), la iconografía recuerda la muerte de Calisto (auto XIX).

**'CELESTINA' DE FERNANDO DE ROJAS:
DOCUMENTO BIBLIOGRÁFICO
(décimosepto suplemento)**

**Joseph T. Snow
Michigan State University**

[Agradezco mucho el facilitar de algunos materiales que aquí aparecen reseñados a los siguientes celestinófilos: L. Behiels, B. Bond, P. Botta, J. Burke, R. Castells, C. Company, I. Corfis, M. Garci-Gómez, R. González-Echevarría, F. Márquez, D. McGrady, T. O'Connor, M. A. Pérez Priego, N. Salvador, V. Serverat, J. C. de Torres e I. Valverde. El suplemento anterior apareció en *Celestinesca* 17.1 para 1993. Aquí continúo con la numeración interrumpida allí. JTS]

* = no visto

564. BAADER, Horst. "Zum Problem der Anonymität in der Spanischen Literatur." *Romanische Forschungen* 90 (1978): 388-447.

Para LC las pp. 412-423. Trae a colación la parodia y la ironía, las declaraciones moralistas de los materiales preliminares, y la forma dialogada, como tres justificaciones del anonimato creado por Rojas que luego serán imitados en el *Lazarillo*. Hay frecuentes citas de Bataillon, Lida de Malkiel, Gilman, Gurza y Dunn. Rojas es como un enajenado, preocupado sí, y sin deseo de buscarse la fama.

565. BARANDA, Consolación. "De 'Celestinas': problemas metodológicos." *Celestinesca* 16.2 (Nov. 1992): 3-32.

Estudia el ciclo de las 'imitaciones' celestinescas (la Segunda y Tercera Celestinas, Lisandro y Roselia, Selvagia, Florinea, etcétera) a la luz de la ideología dominante de la época. Descubre la necesidad de adoptar metodologías distintas para unas y otras, según algunas reflejan nuevas convenciones literarias en boga en los siglos XVI y XVII. Buenos ejemplos y análisis.

566. BARROSO, A., et al. *Introducción a la literatura española a través de los textos I. De los orígenes al siglo XVII* (aportación a una metodología del comentario de textos). Col. Fundamentos 65, Madrid: Istmo, 1990⁵.

Las págs. 237-259 son el cap. IX con título, "La transición al Renacimiento: *La Celestina*." Ofrece lecturas de fragmentos de los actos IX y XII (dos), y un comentario extenso a uno de estos últimos fragmentos.

567. BEHIELS, Lieve. "¿Cómo se tradujeron los proverbios de LC en neerlandés y en alemán?" *Paremia* 2 (1993): 189-194.

Se trata de una demostración, echando mano a los 36 paremias del auto VII, de cómo se las reciben en las dos traducciones alemanas de C. Wirsung (Augsburgo 1520, 1534) y la anónima neerlandesa (Amberes 1550). Hay variedad en la manera de traducirlas (o, a veces, esquivar traducirlas).

568. BENITO DE LUCAS, Joaquín. *Antinomia (1975-1981)*. Colección Melibea, Talavera de la Reina, 1983. Rústica, 100 pp.

Libro de poesías inspirado en *Celestina* (Prólogo, cuatro 'actos,' y epílogo, con epígrafes a todos indicando un diálogo: "Calisto a los amantes," "Melibea a Calisto," "Calisto a Sempronio," etc. Moderna, sutil.

569. BOND, Brad Allen. "Fernando de Rojas: *La Celestina*. A Condensed and Producibile English Version, with a Critical Introduction." M. A. Thesis, University of Wyoming, 1991. 219 pp. Director: Carlos Mellizo-Cuadrado.

La introd. abarca temas como la autoría, el género, la herencia literaria y unos temas de interés para un adaptador. El guión de esta adaptación ["Shades of Green"] tiene dos actos. Una versión fue representada en Laramie (Wyoming, USA) los días 11, 12, y

13 de febrero de 1993, dirigido por el adaptador con un elenco de estudiantes.

570. BOTTA, Patrizia. "LC de Palacio en sus aspectos materiales." *Boletín de la Real Academia Española* 73.1 (1993): 25-50.

Mp no es un manuscrito hológrafo, los 8 folios son de dos manos muy distintas (dos tintas, dos estilos de 'corrección' y con mancha [*mano* 1] y sin mancha [*mano* 2]). Interesante reconstrucción. La idea es que *Mp* pertenece a un estado posiblemente anterior a las *Comedias* conocidas (ver, abajo, LOBERA, para un estudio complementario).

571. _____. "LC de Palacio en sus aspectos materiales." *Boletín de la Real Academia Española* 73.2 (1993).

Segunda parte del estudio anterior. Facsímil de los folios 93-100 del MS II.1520 de Palacio (una versión a mano de parte del primer auto de LC).

572. _____. "La magia en LC." *Dicenda*, número 12 (1994): 1-31.

El 1º valor de este estudio es el panorama crítico-histórico que dedica al tema titular (pre- y pos-Russell, 1963), con los pros y las contras. La hechicería versus la brujería. Enumera y analiza (en sus palabras y en las de los críticos) los materiales ofrecidos por el texto que podrían aducirse para ambas caracterizaciones. Así nos da lo que es el léxico de la magia y sus pervasivas influencias en los actos I-XIII. La magia es un "factor principal" (sin ser exclusivo) en la conversión de Melibea. Con sugerencias para futuros estudios y una excelente bibliografía.

573. BRANCIFORTI, F. "LC." en *Pagine di letteratura spagnola* (Catania: Giannotta, 1971), pp. 16-33.

Parece ser parte de una serie de apuntes (mimeografiados) para un cursillo. Generalidades sobre las primeras ediciones, un resumen (acto por acto) de la trama, autoría y autor, personajes, influencia inmediata, etc. Tiene carácter de una introducción a una edición estudiantil de *Celestina*.

574. BROCATO, Linde M. "Communicating Desire: Self and Discourse in *La Celestina*." Disertación doctoral, Emory Univ. (Atlanta GA),

1991. Director: Eugene Vance. University Microfilms, núm. de pedido: 9214398. (*)

575. BROWNLEE, Marina S. *The Severed Word: Ovid's "Heroides" and the "novela sentimental"*. Princeton: Princeton UP, 1991.

En el epílogo (211-14) propone LC como un producto (al menos parcialmente) de la novela sentimental, con un fuerte vínculo inter-textual (esp. con *Cárcel de amor*). Características: la preponderancia del diálogo y la proliferación de discursos.

576. BUEZO, Catalina. "En torno a la presencia de *Celestina* en el teatro breve de los siglos XVII y XVIII. Edición de 'Los Gigantones' (entremés de Francisco de Castro)." *Celestinesca* 17.1 (mayo de 1993): 67-86.

Edición del entremés de 1702, con notas y una introducción que comenta las continuadoras de *Celestina* en el teatro menor del s. XVI.

578. BURKE, James F. "The Insouciant Reader and the Failure of Memory in *Celestina*." *Crítica Hispánica* 15.1 (1993): 35-46.

Una convincente demostración de la presencia de modelos tradicionales relacionados con la memoria, la fijación de imágenes positivas contra las cuales se valoraban las experiencias concretas cotidianas, sólo que el resultado--en vez de ser positivo--es una serie de malas lecturas del Libro de la Naturaleza y del Libro de la Memoria.

579. _____. "The 'Mal de madre' and the Failure of Maternal Influence in *Celestina*." *Celestinesca* 17.2 (Nov. 1993): 111-128.

Se trata de una extensión metafórica de la enfermedad y la cura (Auto VII, con su marco médico fidedigno) a la autoridad fallada de la figura de la función materna (especialmente en el caso de *Celestina*, que pretende ser "madre"--o sustituto--para los personajes o de las relaciones amorosas). *Celestina* fracasa y también se siente culpable Melibea de su insuficiencia (una interesante interpretación de lo dicho en el auto XX) para apaciguar las llamas de la lujuria de Calisto. Y con la pregunta plebérica con la cual termina la obra, vemos el colapso de toda influencia materna o paterna.

580. CARDENAS, Anthony J. "Rojas's *Celestina* as an Intertext for Cervantes's Witch Episode in the *Coloquio de los perros*: From Sorceress to Witch." *Crítica Hispánica* 15.1 (1993): 47-62.

Una extensa, detallada explicación del texto celestinesco en función de la lectura que hizo de ella Cervantes. Cárdenas presenta un pormenorizado cotejo de las similitudes entre *Celestina* y Cañizares. Ofrece también un detenido análisis contrastivo de sus papeles respectivos de 'hechicera' y 'bruja'; que cada una de estas caracterizaciones refleja un tipo popular en su respectivo momento histórico.

581. CARRASCO, Félix. "La recepción del planto de Pleberio en las traducciones e imitaciones de *Celestina*." *Colecção Medievalia* 8, *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da AHLM*, vol. 3 (Lisboa: Ed. Cosmos, 1993), pp. 17-25.

Plantea la cuestión de cómo se ve la incorporación (y la no incorporación) del planto plebérico o porciones de ella en la Segunda, Tercera y Cuarta Celestinas y en dos traducciones (Lavardin al francés de 1587; Mabbe al inglés de 1631), según, principalmente, la presencia (o falta) de un mecanismo *sacrificial* en la visión de los respectivos autores o traductores.

582. CASTELLS, Ricardo. "On the *cuerpo glorificado* and the *visión divina*." *Romance Notes* 34 (Fall 1993): 97-100.

Utiliza Castiglione y un encíclico del papa Benedicto XII para explicar la frase del auto Iº "...que en esto diferimos, que ellos [los santos] puramente se glorifican sin temor de caer en tal bienaventurança, y yo, mixto, me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar," a la luz del nuevo pensamiento renacentista.

583. COMPANY C., Concepción. "De la gramática a la estilística: las duplicaciones posesivas en *La Celestina*," en *Palabra e imagen en la Edad Media*, ed. L. von der Walde, A. González, C. Company, Publicaciones 'MEDIEVALIA' 8 (México: UNAM, 1994).

Una discusión y análisis de 24 frases nominales con duplicación posesiva (del tipo 'su deleite destes amantes') en *Celestina*. Esta duplicación es, según la autora, desambiguadora y no sólo esto sino que destaca ejes temáticos de la obra (la casa, voluntad, y

poder retórico de Celestina; Melibea como objeto de odio; Calisto como atrevido; y más).

584. CORFIS, Ivy A. "Celestina as Drama: Commentary by a 16th-Century Reader." *Romance Philology* 47 (1993-1994): 33-47.

Primero, con un breve recuento de autores que trataron la *Tragicomedia* como drama y, después, con varias citas de la *Celestina comentada* (h. 1550), la autora aclara el gran potencial dramático de esta obra cuyo diálogo invita la complicidad del lector.

585. DECO PRADOS, F. J., y J. M. GARCIA MARTÍN. "El vocabulario de la descripción del valor intelectual en la primera traducción francesa de LC (1527). Bases para un estudio de lexicología comparada." *Estudios de lengua y literatura francesas* (Cádiz) 5 (1991): 81-104.

La edición española usada es de Sevilla 1518-20 (ed. Criado de Val/Trotter), la cual éstos siguen atribuyendo al año 1502! Este estudio utiliza los adjetivos--divididos en campos semánticos (según valores positivos o negativos). Aquí hay dos alistados completos (orden de aparición y orden alfabético). Conclusión: hay menor riqueza léxica--sobre todo en las áreas de valores negativos--en la traducción francesa.

586. DEL RÍO, ÁNGEL. *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta 1700*. Libro Amigo-Ensayo, Barcelona: Ediciones B, 1988 (con reimpresión en 1990). Rústica, 800 pp. (El original es de 1948, con 4 reimpresiones hasta 1956; fue seriamente ampliada en 1963.)

La sección de *Celestina* viene entre las págs. 300-308, con una lamentable y seriamente deficiente lista bibliográfica en 315-316. Sufre también de actitudes anticuadas y datos erróneos (Pleberio modelo de converso; afirmación de '1502' para unas ediciones sevillanas que sabemos desde hace mucho que no son de esa fecha, etc.). *Caveat lector!*

587. De VRIES, Henk. "Melibea en tres jornadas." *Colecção Medievalia* 8 (*Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da AHLM*, vol. 3) (Lisboa: Ed. Cosmos, 1993), pp. 63-68.

Aquí 'Melibea' se usa como título de la *Comedia* y se divide la acción en tres días o jornadas. Con 4 gráficos que analizan aspectos de su construcción aritmética (escenas, réplicas, proporciones de los 13 papeles, etc.)

588. DÍAZ PLAJA, Guillermo. *Tesoro breve de las letras hispánicas, serie castellana II. De "La Celestina" a Cervantes*. Novelas y cuentos 27, Madrid: EMESA, 1968.

Ofrece en pp. 29-31 datos descriptivos, seguido por la lista de personajes (32) y breves excerptos de los autos 1, 4, 19, y algo más sustancioso del auto 20 (33-42).

589. DIEZ RODRÍGUEZ, M., M. P. Diez Taboada, L. de Tomás Vilaplana, compiladores. *Literatura Española: Textos, Crítica y Relaciones, vol. I. Edad Media y Siglos de Oro*. Madrid: Alhambra, 1980; reimpr. 1985.

Aparece como el capítulo 12 "'La Celestina', de Fernando de Rojas (h. 1475-1541)" (págs. 227-260). Se usa como prólogo unos párrafos de F. Ruiz Ramón (*Historia del teatro español, 1967*) a una compilación de escenas de LC con los argumentos de los 21 autos. Esto está seguido por 5 excerptos críticos, y termina con 3 párrafos de sendas obras tempranas celestinescas y un poema moderno (1959).

590. ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano. "Edición y estudio de la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández." Col. Tesis Doctorales 388/92, Madrid: Ed. Universidad Complutense, 1992. Encuadernada, 367 pp. (Autorizado facsímil de la tesis doctoral.)

Edición muy bien cuidada, con amplias notas y variantes. Con una bibliografía extensa. El estudio propio ubica la *Policiana* en el ciclo celestinesco con particular énfasis en los personajes (así agrupados: los amantes, los padres, los criados, putos y rufianes, la alcahueta).

591. FAULHABER, Charles B. "MS 1520 de la Biblioteca de Palacio. De los «papeles del antiguo auctor» a la *Comedia de Calisto y Melibea*: Fernando de Rojas trabaja su fuente." *Medievalia* 7 (= *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da AHLM*, vol. 2) (Lisboa: Ed. Cosmos, 1993), pp. 283-287.

En el espíritu de mejor entender el largo génesis de *Celestina*, aquí postula el autor que el MS de Palacio son papeles que representan un estado anterior a la edición impresa de la *Comedia*, y ofrece comentarios a las enmiendas que en él se encuentran, algunas de tipo estilístico, otras que definen la reconceptualización de la obra. Todo visto como si el mismo Rojas hubiera sido el copista.

592. FAUR, José. "Alone in 'The Valley of Tears': The Case of Fernando de Rojas," cap. 5 de su *In the Shadow of History: Jews and 'Conversos' at the Dawn of Modernity* (Albany NY: SUNY Press, 1992), 71-86.

LC como metáfora de la expulsión, con un mensaje secreto que sólo los judíos/conversos podían descifrar (con su larga tradición de lecturas detalladas). Afirma que Rojas se educó como judío en la Puebla de Montalbán, su padre se quemó por judaizante, Pármeno es un converso, y otras ideas similares. El judaísmo del texto celestinesco es una toma de posición apriorística.

593. FERNÁNDEZ, Sergio. "El estiércol de Melibea," en su *'El estiércol de Melibea' y otros ensayos* (México: UNAM, 1991), pp. 23-73.

En cuatro partes. Las páginas 25-39 contienen una meditación personal sobre el personaje y actuación de Celestina (e, interesantemente, de sus relaciones con Claudina). Se dedica a Melibea entre 41-51 como mujer sensual y moderna (a pesar de estar hechizada). Luego habla de Areúsa (52-62) y Celestina y del alto cargo sensual del auto VII. Y finalmente (63-73) Calisto se ve como esclavo de sus fantasías eróticas y fetichistas.

594. FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique J. "'Huevos asados': nota marginal." *Celestinesca* 17.1 (mayo de 1993): 57-60.

Sobre el afamado "O que gran comedor de huevos era su marido" (Aucto I). Pasa revista de la crítica a esta referencia (Gillet, Gilman, Garci-Gómez, Kish & Ritzenhoff, Marciales) y, después, la contrasta con el comentario de *Celestina comentada* (h. 1550) en el cual se halla una variante importante ("commendador de huevos") con significado de 'cornudo.'

595. FERNÁNDEZ SEVILLA, Julio. "La creación y repetición en la lengua de LC." *II Simposio Internacional de Lengua Española* (1981),

coord. M. Alvar (Gran Canaria: Cabildo Insular de G.C., 1984), pp. 155-200.

Estudio muy detallado de los refranes en LC como elementos constructivos--al servicio de las intenciones de los personajes. Los hay orales y folclóricos, y los hay librescos y cultos. Todos son manipulados, recontextualizados, alterados por Rojas con unos fines artísticos que reflejan sus propias circunstancias culturales. Muchos ejemplos. Al final, trae una lista de 431 refranes, alfabetizados según su elemento más importante.

596. FLORES CERVANTES, L. Marcela. "La autoría de *La Celestina* a la luz de un problema lingüístico: los pronombres objeto," en *Palabra e imagen en la Edad Media*, ed. L. von der Walde, A. González, C. Company, Publicaciones 'MEDIEVALIA' 8 (México: UNAM, 1994).

Estudio del uso y variación del *leísmo* y del *laismo* en las divisiones de LC (siguiendo a Marciales). El resultado es que hay una gran probabilidad de que el *Tratado de Centurio* fuera escrito por uno cuyo dialecto no era el mismo que el del que escribió el *Esbozo* (= Auto I^o), la *Continuación* y la *Gran Adición*. Aunque éstos tres parecen provenir de autores con grandes semejanzas dialectales, se puede ver unas ligeras diferenciaciones.

597. FOTHERGILL-PAYNE, Louise. "*Celestina* 'As a Funny Book': A Bakhtinian Reading." *Celestinesca* 17.2 (Nov. 1993): 29-51.

A la luz de lo "carnavalesco" y un poco a la ligera (el otro lado de la ironía en Rojas), examina como el lenguaje empleado (y abundan categorías y ejemplos para destacar la idea) una y otra vez rebaja las pretensiones cortesanas y filosóficas de los pobladores del mundo celestinesco.

598. FOX, Lucía. "Otra lectura de 'Calixto y Melibea'." *Celestinesca* 16.2 (Nov. 1992): 105-106.

Poema original.

599. FRADEJAS LEBRERO, José. "Tres notas a la *Celestina*." *Celestinesca* 17.1 (mayo de 1993): 47-56.

En cuanto 'Minerva con Vulcán' ('Minerva con su can') del auto I^o, se prefiere 'can' *lectio difficilior* y aduce analogías para apoyar

tal preferencia. Luego, sobre la caza de perdices con lumbre (aucto XI) añade más noticias sobre cazar con lumbre de los siglos XV y XVI. Finalmente, sobre 'beber tres veces' (aucto IX), agrega más citas al ya considerable comentario a esa genialidad de *Celestina*.

600. GALÁN FONT, E. La huella de la *Celestina* en *La casa de Bernarda Alba*." *Revista de literatura*, núm. 103 (1990): 203-214.

Las semejanzas entre las dos obras pueden ser conscientes o inconscientes, pero los quince paralelos que se perfilan aquí llaman mucho la atención a Lorca como posible lector del texto de Rojas.

601. GALLUD JARDIEL, Enrique. "Renaissance Tragicomedy: LC (1499)," en su *Studies on Spanish Theatre*, New World Literature Series: 70, Delhi: B. R. Publishing, 1993, pp. 3-8.

Breves comentarios y observaciones superficiales.

602. GARCÍ-GÓMEZ, Miguel. "Un tercer autor para la *Tragicomedia*." *Celestinesca* 16.2 (Nov. 1992): 33-62.

Quiere describir en la TCM--a base de un análisis lingüístico hecho en ordenador (con WORDCRUNCHER)--la presencia de tres autores (auto I, autos II-XVI de la CCM, y el Tratado de Centurio). Estos datos son un avance de un libro más extenso (ver la siguiente entrada).

603. _____. *Tres autores en 'La Celestina'*. *Aplicación de la informática a los estudios literarios*. Granada: Impredisur, 1993. Rústica, 267 páginas.

Sus conclusiones se resumen en *Celestinesca* (ver entrada anterior). Sometiendo al análisis informatizado con el programa *Wordcruncher* (y por secciones de la obra) el léxico de la obra--formas verbales, grupos morfosintácticos y grupos semánticos, los apartes, la alegoría venatoria y formas ortográficas (utiliza la edición de Cejador)--llega a la conclusión de que el Auto Iº, los autos II-XVI y el Tratado de Centurio son de tres autores distintos.

- a. *Celestinesca* 17.2 (Nov. 1993): 147-50, E. Irizarry

604. GASCON-VERA, Elena. "The Go-Between of Knowledge: Socrates as the Subtext of Wisdom in *La Celestina*." *Anuario Medieval* 4 (1992 [1993]): 138-166.

Explora varias facetas y paralelos entre el papel y función de Sócrates y su interacción en Atenas y los papeles y funciones de Celestina en la Castilla del siglo XV. A veces irónica, a veces paródica, la vinculación tiene en común--inter alia--un discurso conflictivo que sabe cuestionarlo todo en un universo escéptico.

605. GIMBER, Arno. "Los rufianes de la primera *Celestina*: observaciones acerca de una influencia literaria." *Celestinesca* 16.2 (Nov. 1992): 63-76.

Considera--contra la opinión de Lida de Malkiel--que Centurio no es una nueva creación basada en una realidad circundante. Saca a relucir, una a una, las características de Centurio que comparten los rufianes de los primeros pliegos sueltos (p. ej. las obras de Rodrigo de Reynosa). Cree que la popularidad de estos rufianes dan la base para Centurio y los personajes del "auto de Traso."

606. GONZÁLEZ ECHEVARRIA, Roberto. *Celestina's Brood: Continuations of the Baroque in Spanish and Spanish American Literature*. Durham/London: Duke UP, 1993.

Es el 1º capítulo (el mismo título que el libro) que interesa. *Celestina* dejó poca progenie, según esta lectura, porque su innovación era tan extremada que dejaba poca posibilidad de replicarse. Añádase a esto el que sea obra suprimida en las letras hispanas, al menos hasta después de la mediación de Derrida (su análisis del *pharmakos*) y la producción de narrativas recientes como *Aura* y *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, *Cobra* de Severo Sarduy, y *Eréndira* (cuento) de Gabriel García Márquez. Contribuye al comentario de la obra de Rojas nuevas perspectivas sobre la función en la obra de la cadena, el cordón, y el hilado, además de una consideración del banquete del auto IX.

607. GUZZI, L. (Ver JONES)

608. HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. "El eco de los ingenios: literatura española del Siglo de Oro en las bibliotecas y librerías del Perú

colonial." *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) 19 (1992): 191-209.

Se comentan, de los siglos XVI y XVII, colecciones de libros particulares y registros de libros comerciales (27 documentos en total) en Perú. En 9 de estos había entre uno y 22 ejemplares de ediciones de *Celestina*. Se especula (202) sobre la posible representación pública de teatralizaciones de la obra.

609. HARNEY, Michael. "Melibea's Mother and Celestina." *Celestinesca* 17.1 (mayo de 1993): 33-46.

El comportamiento de Alisa (Aucto IV) es justificado a la luz de la subcultura femenina dentro de una sociedad tradicional patrilínea. El realismo de una heredera sin hermanos, y su voluntad individualista expresada en forma de "amor" son vistos en oposición al imperativo del clan. Interesantes perspectivas sobre Melibea, Alisa y Celestina (y la alcahuetería) a la luz de este sistema social.

610. HATHAWAY, Robert L. "Concerning Melibea's Breasts." *Celestinesca* 17.1 (mayo de 1993): 17-32.

¿Pequeñas tetas (I) o calabazas (II)? Son descripciones afectivas en ambos casos y no experienciales. Ambos--Calisto y Areúsa--están re-escribiendo el 'texto' imaginado (cuerpo de Melibea). Se opone a las ideas de Hartunian (1992) sobre el caso.

611. HOOK, David. "Transilluminating Tristán." *Celestinesca* 17.2 (Nov. 1993): 53-84.

Un estudio minucioso de Tristán, personaje y nombre. Primero y a la luz de los comentarios de otros críticos, aprendemos que su caracterización es ambigua en la *Comedia* y que es una figura más importante de lo que se cree. Después, se sugiere que ciertos añadidos y esclarecimientos en la *Tragicomedia* hace que le podamos asociar a Tristán mucho más con la ironía y los reveses que son ejes de la visión de Rojas. El estudio termina con unos apéndices en los que se catalogan usos del nombre Tristán en la época, y otros nombres igualmente literarios y artúricos.

612. ILLADES, Gustavo. "La voz como diálogo o contienda en *La Celestina*," en *Palabra e imagen en la Edad Media*, ed. L. von der

Walde, A. González, C. Company, Publicaciones 'MEDIEVALIA' 8 (México: UNAM, 1994).

Exploración de un concepto bajtiniano: la palabra 'bivocal': en (1) la expresión de *conversos* a partir de la expulsión; (2) en la difracción del contenido semántico de palabras para crear códigos útiles para expresar secretos y esoterismos; (3) en microdiálogos conscientes, como el de Celestina al comienzo del Auto IV; y (4) en la necesidad de desembocar todo ello en lecturas diferentes—al exteriorizarse las ideas en un texto.

613. JONES, J. R., y L. GUZZI, traductores. "Leon Battista Alberti's *Philodoxus*: An English Translation." *Celestinesca* 17.1 (mayo de 1993): 87-134.

Traducción acompañada de una defensa de los méritos artísticos de la comedia humanística, y de la *Philodoxus* en particular (por ejemplo, su impacto en la *Comedia Eufrosina* [1540], obra portuguesa de J. Ferreira de Vasconcellos).

614. JOSET, Jacques. "Una vez más el 'falso boezuelo'." *Celestinesca* 16.2 (Nov. 1992): 7-80.

Esta nueva aportación a la bibliografía sobre esta manera de cazar viene de Bernardo de Balbuena y su *Siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608).

615. LAWRENCE, Jeremy. "On the Title *Tragicomedia de Calisto y Melibea*," en *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain. Studies Presented to P. E. Russell on his Eightieth Birthday*, ed. A. Deyermond y J. Lawrence (LLangrannog: Dolphin, 1993), 79-92.

Primero resume la falta de autoridad para *Celestina* como título de la obra y, luego, postula que el "incipit" ("Síguese la comedia...") es invención del autor del primer aucto. Defiende, finalmente, como punto esencial del concepto original de Fernando de Rojas al continuar la obra del autor primitivo, el uso de "tragicomedia" como mejor comentario al texto mismo. Los ejemplos abundan para todas estas tomas de posición.

616. _____. "The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its 'Moralitie'." *Celestinesca* 17.2 (noviembre 1993): 85-110.

Al plantearse la cuestión del tipo de moral en la *Tragicomedia*, el autor considera varias opiniones conocidas, pero opta por exponer (y defender con ejemplos inteligentemente razonados) su idea de que los "avisos" didácticos de ambos autores centran en los males sociales y civiles que el amor (como pasión descontrolada) ocasionan. Esta dimensión social (no religioso) está realzado en todos los momentos importantes del texto, según se explica.

617. LOBERA SERRANO, Francisco J. "El Manuscrito 1.520 de Palacio y la tradición impresa de LC." *Boletín de la Real Academia Española* 73.1 (1993): 51-67.

Según este autor, el debatido *Mp* no deriva de ninguna de las ediciones impresas de la *Comedia* conocidas y, tomando en cuenta su análisis de las variantes, nos prepara unos *stemmata* posibles. De tomar muy en cuenta.

618. LÓPEZ CASTRO, Armando. "Gil Vicente y la *Celestina*." *Incipit* 13 (1993): 105-119.

En algunas obras suyas (*O Velho da Horta*, *Barco do Inferno*, *Farsa de Inês Pereira*, *Triunfo do Inverno*, *Dom Duardos*), Gil Vicente presenta rasgos celestinescos—en la imitación formal y lingüística—en algunos personajes femeninos. Aunque estas obras vicentinas son convencionales, conformes a una tradición cortesana, y no acaban en tragedias, le confirman como lector y conocedor de la obra de Rojas.

619. MADARIAGA, Salvador de. *Mujeres españolas*. Col. Austral 1500, Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

Hay dos estudios en las pp. 51-90. Presenta un análisis de Melibea como eje de la *Tragicomedia*, como la mujer moderna que actúa de por sí, no como el ángel ni como el demonio que eran los papeles tradicionalmente asignados a las mujeres. Para convencer al lector, produce también un análisis perspicaz de Calisto y otro de *Celestina* (además del de Melibea).

620. MARCOS MARÍN, Francisco. "Parodia y semántica: *La Celestina* se nos desliza en la 'Venganza de Don Mendo'." *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio Bustos Tovar*, ed. J. A. Bartol Hernández et al (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1992): II, 593-597.

La comedia titular (Pedro Muñoz Seca, 1919) describe en un contexto cómico el 'cazar aves con lumbres,' situación que bien refleja la referencia que hace Pármeno en el auto XI de LC a ese modo de cazar (y con el falso boezuelo).

621. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Colección Hispanistas; Creación, Pensamiento, Sociedad, Barcelona: Ed. Anthropos, 1933. Rústica, 232 pp.

Libro muy rico y variado en su aproximación histórico-cultural a la presencia de la figura celestinesca y sus complejas relaciones con los mundos greco-romano, árabe, y romance: casamenteras, *cobigeras*, trotaconventos, proxenetes, celestinas, y más. El principal empuje del extenso estudio es restaurar a la discusión del tipo celestinesco sus raíces, antecedentes, y características orientales (desde Alfonso el Sabio hasta Gil Vicente).

622. MARTÍNEZ CRESPO, Alicia. "Llanillas, lanillas: Algo más sobre el laboratorio de Celestina." *Celestinesca* 17.1 (mayo de 1993): 61-66.

Un comentario sobre la referencia titular (Aucto I^o) y su fortuna como vocablo ('lanillas') con distintas aplicaciones en el mundo de los afeites.

623. _____. "La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV." *Dicenda*, núm. 11 (1993): 197-221.

Las fuentes rastreadas son LC, Luis de Lucena, el Marqués de Santiago y un largo etcétera. Los afeites de la mujer y las actitudes para con éstos tienden a dibujar un tipo de afeamiento de la idea y el ideal de la belleza (espiritual). Son obras del diablo.

624. MARTÍNEZ MARÍN, Juan. "Uso y frecuencia de los relativos en LC." *Revista de filología española* 63 (1983): 123-140.

Una clasificación de todos los relativos de la obra, así demostrando--como se hace patente en el estudio--usos que caracterizan la lengua española moderna, ya reflejados en LC.

625. McGRADY, Donald. "Calisto's Lost Falcon and Its Implications for Dating Act I of the *Comedia*", en *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain*. *Studies Presented to P. E. Russell on his Eightieth*

Birthday, ed. A. Deyermond y J. Lawrance (Llangrannog: Dolphin, 1993), 93-102.

Estudia algunos antecedentes del episodio del halcón perdido (Chrétien, *Amadís*, el *Tristán* en prosa, etcétera) de la primera escena de *LC*. Prefiere vincular la escena con un episodio en García de Salazar, *Las bienandanzas y fortunas* (1471-76) que tiene semejanzas con *Amadís* y con *Celestina*. Postula la prioridad del primer auto de *LC* sobre la obra de Salazar y sugiere como posible fecha del primer auto anónimo 1450-1470 (la época de Juan de Mena).

626. MICHAEL, Ian. "«Por qué *Celestina* muda de casa»." *Colecção Medievalia 8 (Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da AHLM, vol. 3)* (Lisboa: Ed. Cosmos, 1993), pp. 69-89.

Intento de reconstrucción histórica que pudo haber tenido que ver con una "epifanía"-inspiración para la obra literaria del primer autor (y para Rojas). Con documentos, contenidos en un apéndice. Es posible que *Celestina* tuviera que "mudar de casa" (la referencia se encuentra en el Auto I) por convertirse su antiguo barrio en una judería, o por el cierre de los prostíbulos que había hacia 1498 al construirse una nueva mancebía controlada por el estado.

627. NARVAEZ, M. T. "El Mancebo de Arévalo, lector morisco de la *Celestina*," en *Actes du IV Symposium International d'Etudes Morisques sur: Métiers, vie religieuse, et problématiques d'histoire morisque*, ed. A. Temimi (Zaghouan: Centre d'Etudes et de Recherches Ottomans, Morisques, de Documentation et d'Information, 1900), pp. 267-277. (*)

628. O'CONNOR, Thomas A. "Los enredos de una pieza. El contexto histórico-teatral en *El encanto es la hermosura, o La Segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y sor Juana." *Literatura Mexicana* 3 (1992): 283-303.

Intento bien llevado a cabo de desenmarañar la historia enredada de la comedia de Salazar y Torres, "una imitación morigerada del gran personaje literario creado por Fernando de Rojas," sus dos finales, y el posible papel jugado por otra comedia (desconocida hoy) de Calderón, titulada simplemente "La *Celestina*."

629. PELORSON, Jean-Marc. "Pour une réappréciation des apartés dans LC: De l'artifice théâtral a la vérité d'un langage." *Les Langues Néo-Latines*, núm. 283 (1992): 5-20.

Estudio teórico del aparte (tanto breve como alargado y hasta monólogo) en el diálogo celestinesco. Hace uso de una definición de N. Fournier que permite que las necesidades dramáticas se avvicinen a la vida real [en esto apoya a Gilman, 1957]. Al final, el uso de los apartes descubre la terrible soledad humana, una fuerza de anti-solidaridad en el mundo creado por Rojas. Con muchas citas textuales.

630. PÉREZ PRIEGO, Miguel A. *Cuatro comedias celestinescas*. Col.lecció Oberta, Serie Textos Teatrales Hispánicos del Siglo XVI, Sevilla y Valencia: UNED, 1993. Rústica, 374 pp.

Y son: la *Comedia Tesorina*, la *Comedia Tideia*, la *Comedia Pródiga*, y el *Auto de Clarindo*. Las págs. 9-47 contienen la valiosa introducción a estas obras en la que se explora minuciosamente sus nexos celestinescos.

a. *Epos* 9 (1993): 721-22, N. Baranda

631. PLAZOLLES GUILLEN, Fabienne. "Les *marginalia* dans la *Célestine commentée*." *Atalaya*, núm. 2 (Otoño 1991): 109-120.

Estudio de las anotaciones marginales como 'comentario' y como 'escritura,' con un apéndice de extractos del MS de esta curiosa *Celestina comentada* (h. 1550), con discusión de J. Lawrance, M. García, P. M. Cátedra y otros.

632. REDIN, Valentín, adaptador. *LC: tragicomedia de Calixto y Melibea de Fernando de Rojas*. Con una presentación de Emilio Echavarren. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1994. Rústica, 79 pp.

Esta versión escenificada tuvo su estreno en el Teatro Goyarre de Pamplona el 25 de febrero de 1994. Reduce y moderniza. Tiene añadidos musicales (por ejemplo, de Juan del Encina). Dirigió el mismo Redín, con Aurora Moneo en *Celestina*, Miguel Munárriz en *Calisto*, Alfredo Castillo en *Pármeno*, José María Asín en *Sempronio*, y Angel Unzúe en *Pleberio*.

633. RINCÓN, Francisco, y Juan SÁNCHEZ-ENCISO. "Fernando de Rojas y *La Celestina*," en su *Propuestas creativas para 3 temas de literatura*

medieval (los trovadores, 'Libro de buen amor,' 'La Celestina')
(Barcelona: PPU, 1984), pp. 91-108.

Una orientación muy básica para alumnos que leen por primera vez la obra de Rojas.

634. RIVERA, Isidro de Jesús. "Strategies and Structures of Mediation: The Go-Between from Roman Comedy to *Celestina*." Disertación doctoral, Univ. de Illinois (Urbana IL), 1989. viii + 489 pp. Director: J. Marchand. (*)

635. RODRIGO, Antonina. *Margarita Xirgu y su teatro*. Barcelona: Planeta, 1974.

En las páginas 275-76 y 295-300 hay datos relativos a la *Celestina* que hizo la Xirgu en Montevideo (1949) y en Buenos Aires (1956). Para éste último, incluye el reparto y palabras de elogio de Miguel Angel Asturias.

636. ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Clásicos del Idioma Patrio, 3, Santiago de Chile: Ed. Mar del Sur, 19??. Rústica, 259 pp. Con portada ilustrada.

Un breve prólogo de Julio Orlandi y el texto de los 21 actos. Sin preliminares, posliminares, bibliografía e ilustraciones. Español modernizado.

637. _____. *LC o Comedia [sic] de Calisto y Melibea*. Las cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal 4, Buenos Aires: Losada, (1938) 1947³. Tela, 298 pp.

A pesar del título, es la TCM completa (con los pre- y posliminares publicados como apéndices). Luce una breve introd. de Pedro Henríquez Ureña (escrita en 1938), que Losada usaría una y otra vez en varias ediciones y series popularizantes (p. ej., la Biblioteca Clásica y Contemporánea). Texto modernizado, sin notas, ilustraciones, bibliografía, glosario.

638. _____. *LC. Tragedia de Calisto y Melibea* (2 tomos). Los mejores libros de la literatura española, 12 y 13, Santiago de Chile: Revista «Siete Días», 1987. Rústica, ambos de 127 pp.

La TCM completa, con algunas notas. Sin Introducción, bibliografía, ilustraciones.

639. _____. *LC. Lecturas para siempre*, Ediciones Quinto Sol: México, 1987. Rústica, 203 pp. Portada ilustrada (Bruno López).

Una breve introducción de Alejandro Miguel ("LC: obra fronteriza," 5-12) seguido por el texto completo de la TCM, modernizado. Sin notas, bibliografía, ilustraciones.

640. _____. *LC. TCM. Introducción y cronología de Víctor de Lama*. Edaf 46, Madrid: Edaf, 1992. Rústica, 313 pp. 2 ilustraciones.

La introducción es nueva y toma en cuenta el MS de Palacio y la edición de M. Marciales y está muy al día en la discusión de fecha, autoría, etcétera. Pocas notas y una breve bibliografía selecta. Con un glosario (303-313).

641. _____. *La Celestina*. Ed. de Pedro M. Piñero Ramírez. Biblioteca de literatura hispanoamericana, Colección Austral, Buenos Aires, 1993. Rústica, 360 pp. Ilustrada.

Es ésta la primera ed. argentina, con diferencias de la edición española, también de Piñero Ramírez (desde la 22ª reimpresión, ver la siguiente entrada), de Austral (1ª = 1941). Tiene toda la TCM, una sustanciosa introducción, una bibliografía indeciblemente breve, y muchas ilustraciones (éstas faltan en la ed. esp.). La capa lleva un detalle del cuadro de Goya, "Celestina y su hija."

642. _____. *Celestina*. Ed. Pedro M. Piñero Ramírez. Colección Austral, Madrid: Espasa-Calpe, 1993²⁶. Rústica, 388 pp.

Esta 26ª edición, la quinta a cargo de P. M. Piñero Ramírez, ostenta un prólogo renovado firmado en 1993 y un título sin el artículo (como en ediciones antiguas). Se basa en Valencia 1514 y toma en cuenta ediciones modernas hasta la de Russell (1991). Trae bibliografía, el texto completo de la TCM, amplias notas y un índice de las notas (útil). Sin ilustraciones.

643. _____. *LC. Versión de Enrique Ortenbach, con dibujos de Bartolomé Liarte*. Grandes Obras 20, Barcelona: Lumen, 1988. Encuadernado, 106 pp.

Una novelización (para un público juvenil) de LC.

644. ____ y Camilo José Cela. *LC. Destino* libro 272, Barcelona: Destino, 1988 (reimpreso 1989). Rústica, 265 pp. Portada ilustrada.

Idéntica a la edición encuadernada (1979). Versión modernizada "respetuosamente" por Cela "quien añadió muy poco y quito aún menos." No imprime los materiales pos-liminales, pero el resto de la TCM está presente. Sin notas, bibliografía, ilustraciones.

645. _____. *La Celestina*. Clásicos Nautilus, Sao Paulo: Ed. Nautilus, 1976. Rústica, 368 pp. Portada ilustrada.

Edición pirata publicada en el Brasil de la versión en 16 actos.

646. _____. *Celestina* (teatralización). Co-adaptación de Max HAFLER y Nick PHILIPPOU para el Actors Touring Company (varias ciudades del Reino Unido, oct.- dic. 1993). Basada en la traducción de James Mabbe.

- a. *The Independent*, II (3 nov. 1993), R. Loup-Nolan;
- b. *Stage and Television Today*, no. 5875 (18 nov. 1993);
- c. *The Irish News* (26 nov. 1993), N. Haughey;
- d. *Evening Standard* (2 dic. 1993), 46, N. Curtis;
- e. *Celestinesca* 17.2 (Otoño 1993), Pregonero, 167;
- f. *Celestinesca* 18.1 (Primavera 1994), D. S. Severin, 79-80.

647. _____. *LC. TCM*. Madrid: Biblioteca del Estudiante, Club Internacional del Libro, 1994. Rústica, 288 pp.

Con un prólogo anónimo (5-20). Contiene toda la TCM, mas el 'Auto de Traso.' Sin notas o ilustraciones. La bibliografía breve no pasa del año 1962!

648. _____. *La Celestina*. Traduzione italiana di A. Gasparetti, rivista e corretta da Fausto Antonucci e Francisco Lobera Serrano. Introduzione di Carmelo Samonà. Nota preliminare, edizione e note a cura di Francisco Lobera Serrano. Milán: Rizzoli, 1994. (*)

649. _____. *LC. TCM*. Ed. y notas de Juan Alarco Benito. Clásicos de siempre, Madrid: Mateos, 1994 [= Ed. Fraile]. Rústica, 223 pp.

Hay errores de datos en la introducción. Escasas notas. Una bibliografía de 3/4 de página con 14 entradas (con sólo apellidos)--las más moderna es de 1965! Español modernizado.

650. RUBIO, Fanny. "Otra lectura: *La Celestina* engendrando desorden." *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. III: Literaturas medievales/Literatura española de los siglos XV-XVII (I)* (Madrid: Castalia, 19??): 105-113.

Una ensaladilla de observaciones sobre Rojas, su época, la obra, algunos temas y personajes, teorías de la autoría, género, tipos de amor, didacticismo, fuentes, etc.

651. SALVADOR MIGUEL, Nicasio. "La *Celestina* y el origen converso de Rojas," en *Ex Libris. Homenaje al Prof. José Fradejas Lebrero*, ed. J. Romera y otros, (Madrid: UNED-Deptº de Literatura Española y Teoría de la Literatura, 1993), I, 181-189.

Recomienda mucha cautela en el uso de términos como "judío," "converso," o *judío converso* para describir el autor de *Celestina* o actitudes en ella interpretadas como 'típicas' de una mentalidad conversa. El supuesto temor de Rojas-converso ante la Inquisición en 1499-1502 no resiste análisis, las ocupaciones de Pleberio no le ponen etiqueta de converso; más bien, le tildan de miembro de la nueva burguesía, y el no casarse de Melibea y Calisto (por ser uno de ellos converso) no corresponde a las prácticas de aquellos siglos en España. Y hasta 1902, ningún estudio(so) había querido iluminar el texto de *Celestina* a la luz de estas cuestiones.

652. _____. "Otros bueyes que cazan perdices." *Medievalismo* 3.3 (1993): 59-67.

Nueva aportación a la literatura sobre esta referencia en acto XI de LC. Trae a colación cuatro analogías más: dos del trovador provenzal, Arnaut Daniel, y dos españolas (Pedro Tafur, *Andanzas y viajes*, 1435-39; A. Martínez de Espinar, *Arte de Ballestería* [1644]). Se edita la de Espinar en un apéndice.

653. SAMONA, Carmelo. "La *Celestina*," en *Historia de la literatura española, t. I: Desde los orígenes al siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1990; traducida del *Storia della civiltà letteraria en Spagna*, Torino, 1990), 335-342 (ilustrada).

En páginas que podrían servir de introducción a una buena edición estudiantil, hay una valorización concisa e informativa sobre los referentes básicos para "Las ediciones y el autor," "El argumento," "Las fuentes, el estilo y estructura dramática

[precursor de Cervantes]," "Significado e intención moral," y "Exito y actualidad [los protagonistas amoraes atraen a los lectores modernos]."

654. SCHMIDHUBER, Guillermo. "La hispanidad y la *Segunda Celestina*, la comedia perdida de Sor Juana." *Ideas '92*, núm. 8 (primavera 1991): 57-66.

Es éste un monólogo en el que el autor traza los pasos que le llevaron a intuir (en *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz) la existencia de otra obra suya: la terminación de una obra que el dramaturgo Salazar y Torres dejó incompleto al morir, es decir, su *Segunda Celestina*.

655. _____. "Indagación autoral de *La segunda Celestina*, una comedia de Sor Juana Inés de la Cruz y de Agustín de Salazar y Torres." *Cahiers d'Etudes Romanes* 17 (1993): 179-192.

Quiere llegar a revelar un escenario que justificaría la autoría de la monja mexicana para uno de los dos finales conocidos a esta comedia. Trae unas cuantas (pero pocas) referencias a LC de Rojas.

656. SERVERAT, Vincent. "Portrait en femme de courageux chevalier Don Tristán de Leonís." *Wodan* 19 (=Serie 3, vol. 7: *Tristan-Studien. Die Tristan-Rezeption in den europäischen Literaturen des Mittelalters*) (1993): 117-138.

En una digresión (122-124), considera como el Tristán de la *Celestina* sigue el esquema de la tristeza que señala y acompaña el inevitable encuentro fatal del amor y la muerte.

657. SEVERIN, D. S. "Celestina and the Magical Empowerment of Women." *Celestinesca* 17.2 (Nov. 1993): 9-28.

Con el amor ('loco') como fuerza diabólica, Celestina crea una sociedad anti-paternalista de mujeres fuertes y hombres débiles que, aunque brevemente, y en este ambiente urbano y doméstico, destruye el orden normal (visto en la caída de la 'casa' de Pleberio), habiendo pasado el poder negativo de Celestina a Melibea. Aquí, sin involucrar la brujería, se ve el texto por el lente de la magia y su poder a lo largo de todo el texto.

658. SMITH, Paul Julian. "La *Celestina*, Castro, and the *Conversos*," en su *Representing the Other. 'Race', Text and Gender in Spanish and Spanish American Narrative* (Oxford: Clarendon Press, 1992), 27-58.

Estudio rico y sugerente. Utiliza ciertos preceptos de las teorías de la deconstrucción; los compara con el hebraísmo (para una lectura del planctus de Pleberio). Esparce nueva luz sobre las relaciones autor-personaje, argumento-ornamento, y judaísmo-cristianismo. Al dirigirse a un público ausente, Pleberio se encara con el Otro, uno que respeta plenamente. Contiene comentarios a estudios anteriores que comentan judíos y conversos (en particular los de A. Castro).

659. SNOW, Joseph T. "*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (decimoquinto suplemento)." *Celestinesca* 16.2 (Nov. 1992): 123-130.

Extiende su bibliografía de 1985 con entradas 493 a 522.

660. _____, y M. REYES-DURAN. "*Celestina* de Fernando de Rojas: documento bibliográfico (decimosexto suplemento)." *Celestinesca* 17.1 (mayo de 1993): 139-150.

Cuarenta entradas adicionales (ver entrada precedente).

661. SUAREZ COALLA, Francesca. "La función de los 'apartes' en el discurso dialógico de LC." *Archivum* 39-40 (1989-1990): 469-484.

Pretende demostrar que el enriquecimiento, el medrar, y el individualismo expresado son los factores que motivan a los personajes de la obra (analiza los apartes puros y la duplicidad dialógica en el caso de Sempronio). Cuando se nota que hay una diferencia en los intercambios Sempronio-Calisto a partir del acto II, parece la autora no haber tomado en cuenta la diferencia de autores (y las consecuencias de esta bifurcación).

662. TORRES, José Carlos de. "Motes, nombres y títulos de la vieja *Celestina*." *Revista Española de Lingüística* 23 (1993): 23-58.

Repertorio de los 'motes, nombres y títulos' aplicados a *Celestina* por ella y por los demás, acto por acto. Pone a manifiesto la gran variedad impuesta por el autor anónimo del 1º auto, y muestra cómo Rojas continúa y enriquece este caudal de lexías afectivas.

663. VALBUENA, Olga Lucía. "Sorceresses, Love Magic, and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*." *PMLA* 109 (1994): 207-224.

Encuentro del discurso religioso y las incantaciones amorosas en el texto (particularmente los autos IV y X). Valioso estudio que, en el éxito con Melibea de *Celestina*, privilegia sobre la intervención diabólica el arte retórico (a base de los saberes acumulados) de la alcahueta. Presenta un caso interesante del procesamiento de una María Medina y su hija (1568) en el Nuevo Mundo como un paralelo a la actuación lingüística de *Celestina*.

664. VALVERDE AZULA, Inés. "Documentos referentes a Fernando de Rojas." *Celestinesca* 16.2 (Nov. 1992): 81-102.

Prologa y publica 16 documentos (1507/08--1542/43) de Talavera en que figura Rojas. Un mapa y un facsímil.

665. _____. "Fernando de Rojas: alcalde y hombre de letras," en *Talavera en el tiempo* (primer ciclo de conferencias 1992). Talavera: Ayuntamiento, 1994. 153-171.

Complementa su estudio en *Celestinesca* (ver la entrada anterior). Son documentos municipales de Talavera y de la familia Rojas. Llena así un hueco bio-bibliográfico en la vida de Rojas, después de dar al mundo su *Tragicomedia*.

666. VÉLEZ QUIÑONES, Harry. "*Celestina* 'a lo divino': el caso de la *Tragedia Policiana*." *Celestinesca* 17.1 (mayo de 1993): 3-16.

La 'celestina' de la *TP* es Claudina y se propone estudiar el intertexto celestinesco, con amplia ilustración, cita y análisis. En manos de Sebastián Fernández, la maestra de *Celestina* es transformada y reformulada con importantes consecuencias para otras cuestiones metaficcionales.

667. WEISS, Julian. "Studies in Honor of Peter E. Russell on the 80th Birthday: Presentation." *Celestinesca* 17.2 (Nov. 1993): 1-7.

A la vez que presenta el *festnummer* de la revista, Weiss asesora el impacto que han tenido durante 30 años los estudios celestinescos del homenajeado.

668. WHINNOM, Keith. "The Form of *Celestina*: Dramatic Antecedents." *Celestinesca* 17.2 (Nov. 1993): 129-146.

Postula el autor que es dudoso que conocieran directamente las obras de Plauto y de Terencio los autores de la *Tragicomedia*, y demuestra seis maneras en que la obra está íntimamente relacionada con la comedia humanística aunque el ejemplo más cercano a *Celestina*, la *Margarita poetica* de Albrecht von Eyb, no se ha tomado suficientemente en cuenta (el estudio, publicado póstumamente en 1993, se elaboró hacia finales de la década de los 60).

669. YAÑEZ, Agustín. "Melibea," en su *Archipiélago de mujeres* (México: Univ. Nacional Autónoma, 1943), págs. 27-60. Con un grabado en madera de Julio Prieto.

[Narración.] En un ambiente estudiantil en un México moderno, otro Calisto, otra Melibea, se encuentran... !

Lelestinesca

SUBSCRIPTION INFORMATION

Volume 1 (1977) through volume 19 (1995). All currently available. Payable in \$US currency

USA

Individuals: \$3.00 per annum

Libraries &

Institutions: \$11.00 per annum

**ALL OTHER COUNTRIES (local currency equivalent to:)
(Price includes express mailing charges)**

Individuals: \$6.00

Libraries &

Institutions \$15.00

**CELESTINESCA, Dept. Romance & Classical Languages
Michigan State University
East Lansing MI 48824-1112 (USA)**

Fax: (517) 432-3844 Telephone: (517) 355-8350

EDITORIAL POLICIES

CELESTINESCA accepts articles and notes, bibliographic studies, and book reviews for publication. It is a journal with an international readership and its principal goal is to keep subscribers and other readers abreast of the scholarship and general-interest matters which continue to define the phenomenon of "la celestinesca."

Submissions for articles longer than 35 pages (text + notes) are not encouraged. In special instances, prior consultation with the Editor may determine a special need for an extended study. Notes and brief studies should treat well-defined points concerning either the text or the interpretation of *Celestina*, its imitations, continuations, translations, theatrical adaptations, et cetera. We welcome items dealing with literary, linguistic, stylistic, and other concerns. Specialized bibliographic items will be considered for publication, if suitable to the aims of *Celestinesca*.

Original submissions (two copies) should be hard copy, double spaced, with notes at the bottom of the page. All submissions will have at least two readers. If the review process leads to acceptance of the work, then a diskette with the final draft (including any changes, revisions, additions, deletions, etc) will be requested. *Celestinesca* can accept documents in either 3 1/2" or 5 1/4" diskettes, written in WORDPERFECT 6.0 (or lower) for DOS (IBM), and with the font set to "Courier 10". No other formatting is necessary. A new hard copy must accompany the diskette. Please make sure that complete address and a telephone number are part of the work submitted.

Book Review Policy. *Celestinesca* does review studies relevant to the stated aims of the journal. The Editor will assign for review books, adaptations, translations, and other noteworthy materials. Should a reader wish to review a specific item, prior approval must be obtained from the Editor.

Unsolicited materials will not be returned unless accompanied by return postage.

All queries, manuscripts, and other submissions should be sent to:
Editor, *Celestinesca*, Dept. of Romance & Classical Languages, Michigan State University, East Lansing MI 48824-1112 (USA).

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

VOL 18, NO 1

CONTENIDO

PRIMAVERA 1994

NOTA DEL EDITOR 1-2

ARTICULOS

Michel Garcia, Consideraciones sobre 'Celestina' de Palacio 3-16

Jacobo Sanz Hermida, 'Una vieja barbuda que se dice Celestina':
Notas acerca de la primera caracterización de Celestina ... 17-33

José Antonio Giménez Micó, Diversas conexiones entre Celestina
y Elicia 35-50

Henk De Vries, ¿Quién es la Lozana? 51-73

NOTAS

José Fradejas Lebrero, 'Cazar aves con lumbré'
(más antiguo aún) 75-77

RESEÑAS

Max Hafler, Nick Philippou, adapt. 'Celestina' (Londres, 1993)
(D. S. Severin) 79-80

R. González Echevarría, *Celestina's Brood: Continuities of the
Baroque in Spanish and Spanish American Literature* (Nancy Marino) 80-82

M. E. Lacarra, *Como leer 'La Celestina'* (Eloisa Palafox) 83-86

CREACION

Robert Hathaway, 'Calisto and Melibea: Meeting Again, for the
First Time' 87-91

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. Snow, 'Celestina' de Fernando de Rojas:
documento bibliográfico (décimosepto suplemento) 93-117

ILUSTRACIONES 33, 34, 50, 74, 78, 91, 92