

Celestinesca

ISSN 0147-3085



Salamanca: Pedro de Castro, 1540

Vol. 24, nos. 1-2

2000

EDITOR

JOSEPH T. SNOW

Michigan State University

ASSOCIATE EDITOR

ELOISA PALAFOX

Washington University in Saint Louis

Editorial Assistant

MICHELLE WILSON

Michigan State University

CORRESPONSALES

Erna BERNDT-KELLEY

Ivy CORFIS

Manuel CRIADO DE VAL

Alan DEYERMOND

Mario FERRECCIO PODESTA

Michel GARCIA

Jacques JOSET

Kathleen V. KISH

Eukene LACARRA LANZ

Adrienne S. MANDEL

Jerry R. RANK

Christof RODIEK

Dorothy SEVERIN

Emma SCOLES

George SHIPLEY

Smith College (USA)

Univ. of Wisconsin (USA)

C.S.I.C.-Madrid (SPAIN)

Queen Mary-Westfield College, London (UK)

Univ. de Santiago (CHILE)

La Sorbonne (FRAN)

Univ. de Liège (BEL)

San Diego State University (USA)

Univ. del País Vasco (SPAIN)

Cal. St. Univ.-Northridge (USA)

St. Mary's College (USA)

Dresden (GER)

Liverpool University (UK)

Univ. di Roma (ITAL)

Univ. of Washington (USA)

Subscriptions in the U.K.

Geoffrey West

Hispanic Section

The British Library

96 Euston Road.

London NW1B 2DG ENGLAND

Suscripciones en España

Díaz de Santos, S.A.

c/ Maldonado, 6

28006 Madrid

FAX: 91 575 55 63

Celestinesca

VOL 24	CONTENIDO	2000
NOTA DEL EDITOR		1-2
ARTICULOS Y NOTAS		
Lillian Von der Walde Moheno , 'El exordio de <i>Celestina</i> : "El autor a un su amigo"'		3-14
Jordi Pardo Pastor , 'El humanista Alonso de Proaza y la "materia nueva" de <i>Celestina</i> '		15-28
Nancy García Mondelo , El genero epistolar y los Consejos de <i>Celestina</i> en un pliego suelto del siglo XVI		29-46
Theresa Ann Sears , 'Morality vs. Tragedy: Lope Rehabilitates <i>Celestina</i> in <i>El caballero de Olmedo</i> '		47-56
Remedios Prieto de la Iglesia , 'Reflexiones sobre el <i>incipit</i> y la portada de las ediciones de la <i>Comedia de Calisto y Melibea</i> y el <i>Manuscrito de Palacio</i> '		57-68
Henk Devries , La autoría de la <i>Comedia</i>		69-76
Luis Mariano Esteban Martín , 'Claudina, del recuerdo a la vida'		77-86
Carolina Montes , 'Alcahuetas y hechiceras en Francisco de Monzón: ¿otra huella de <i>Celestina</i> ?'		87-94
Kristen Brooks , 'Discovering Melibea: <i>Celestina</i> 's Uncontainable <i>doncella encerrada</i> '		95-114
Ricardo Castells , "'A la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea": La memoria en el argumento general de <i>Celestina</i> '		115-122
Theodore S. Beardsley, Jr. , 'The House and Gravesite of <i>Celestina</i> '		123-130
Manuel García Plaza , 'Virgilio en la muerte de <i>Celestina</i> '		131-134

(Continued)

Marcelino V. Amasuno Sárraga, 'Hacia un contexto médico para *Celestina*: Sobre amor hereos y su terapia' 135-169

Andrew S. Walsh, 'La belleza actual de *Celestina*: La adaptación de Luis García Montero' 171-180

RESEÑAS

A. Robert Lauer, de "La *Celestina*" (teatro). Producción del Departamento de Teatro y Danza de la Universidad Nacional de México 181-182

José Luis Castro González, '*La Celestina* y Nati Mistral: una buena oportunidad perdida' (adaptación de Luis García Montero) 183-185

Luis Miguel de Vicente García, de Francisco Herrera, *La materia celestinesca. Un hipertexto literario* 186-189

BIBLIOGRAFIA

Joseph T. Snow, Michelle Wilson, 'Celestina: documento bibliográfico: vigésimotercer suplemento' 191-210

ILUSTRACIONES 14, 46, 67, 68, 75, 76, 86, 111, 114, 122, 130, 134, 180, 189, 190, 210

CELESTINESCA

ISSN 0147-3085

Vol. 23.1-2 (1999)

© 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

I am again writing from the viewpoint of another double volume (two numbers in one issue). The delay this time was, sadly, occasioned by a hard disk crash in the summer of 2000. In my own rush to keep overseas commitments, I failed to back-up recent work (including *Celestinesca*) and the rest is now history. The painstaking reconstruction has been carried out with the patience of the authors of the works which appear in these pages, and I do indeed thank them for their patience. It has also been made easier by the use of Pagemaker, introduced to me by the new editorial assistant, Michelle Wilson. I cannot thank her enough.

As I write, in 2001, we are busy preparing a special Anniversary volume of the journal, in order to commemorate a quarter century of service to the professional interests of so many. The addition of Eloísa Palafox as Associate Editor has proven a wise and timely appointment, for as the journal grows more hands are needed to achieve the right mix. I look forward to continued collaboration with her.

With fourteen articles and notes, three reviews and the bibliographical supplement, along with several celestinesque illustrations, this is the largest double-issue we have printed (210 pages). There is one study devoted to the still-mysterious letter, "El autor a un su amigo" (van der Walde) which fits it into the rhetorical tradition of its historical moment. The "Argumento general" of the work is also re-examined (Castells) with some surprising conclusions. The issue of the role of the added materials to the *Comedia* (Pardo Pastor) is richly illuminated in some pertinent commentary on the intervention of Alonso de Proaza, some of the freshest and most original research in recent times. The *Comedia* also fascinates owing to the existence of the Palacio manuscript and we print her (Prieto de la Iglesia) some valuable observations on the textual history bridging the two texts. And with the *Comedia* as its nucleus, the authorship enigmas are revisited through a different perspective (De Vries).

Other studies are post-*Tragicomedia* oriented and fruitfully explore the energy that Celestina provides other writers with. The vogue of the sixteenth-century epistles that Celestina "writes" or has written for her (García Mondelo) is expertly captured on a broad canvas; Francisco de Monzón may be an additional reader of

Celestina (Montes) and it is well-argued that in *El caballero de Olmedo*, Lope in fact 'rehabilitates' Celestina. Also post-*Celestina* is the resuscitated figure of Claudina (Esteban Martin) as her mentions in the earlier work are made manifest in some of the continuations.

Two studies explore the text itself. One records new echoes of Virgil (García Plaza) in the scene depicting the assassination of Celestina; the other is a welcome exploration of Melibea as she turns from her enclosed, virginal self into a woman that cannot be contained (Brooks). The medical context offered by fifteenth-century Spain (Amasuno Sárraga) becomes a valid backdrop for a better understanding of the ailments, symptoms and treatments on display in the *Celestina* text. If there was a historical Celestina whose house was known, and even if there were not, the speculation on this issue (Beardsley) is carried well into modern times. Luis García Montero's lively version of *Celestina* (Walsh) is explored as a thoughtful adaptation for our times.

That production was seen in La Coruña before it reached Madrid and it is reviewed in these pages (Castro González), as is a Mexican production seen in El Chamizal, Texas (Lauer). A third review looks at a monograph that surveys the celestinesque tradition as a hypertext (Vicente García). The bibliographical supplement reviews almost one hundred new and recent studies.

The Silver Anniversary volume in preparation will feature, largely, invited studies, some reviews and, in addition, to the traditional bibliographical supplement, the PREGONERO will make its re-appearance, including in its pages a survey of the world-wide activity that Celestina scholars around the globe engaged upon in a host of commemorative conferences and simposia. And, as it will also mark a quarter-century of my own as Founder and Editor, it will surely contain an extended "Editor's Note" with some ruminations about the journal, where it has been and where it is headed. This should all be in the mail in the Autumn, *deo volente*.

Quedaos adios!

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

EL EXORDIO DE *CELESTINA*: “EL AUTOR A UN SU AMIGO”

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO
Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa

A Joseph Snow, en su homenaje [Kalamazoo 1999]

Si bien la mayoría de los críticos acepta que la edición *princeps* de la *Comedia de Calisto y Melibea* es la de Burgos de 1499 (impresa por Fadrique de Basilea), aún puede ser «cuestión debatida» (Severin, «Introducción» 11-12) en relación con la de Toledo 1500 (de la imprenta de Pedro Hagenbach) o con una que quizá fuera anterior a ésta y de ese año: Salamanca.¹ Y en el asunto un tanto influye la presencia, en la que conocemos de Toledo, de «numerosas variantes textuales» (Piñero Ramírez 9), así como de escritos liminares. Sobre éstos, cabe indicar que determinadas funciones que cumplen se explican más fácilmente si se piensa en una previa difusión de la obra (impresa o no), pero no hay nada seguro; Krause —por citar sólo a una investigadora— conjetura que por lo menos «the letter was sent together with the manuscript of the primitive *Comedia* to a friend and *conterráneo*» (97, lo mismo en 100).² Algo del tema mencionaré en el presente análisis, pero mi objetivo fundamental es dar cuenta de la estructura de «El autor a un su amigo», que evidentemente es la de una epístola, pero que a cabalidad cubre los objetivos exordiales —entre los que se incluye responder, como en ocasiones se hacía en la Edad Media, las preguntas propias del *accessus* a los tratados u obras literarias en general.³ En síntesis, no dudo en ver «El autor a un su amigo» como el *exordium* en prosa de *Celestina* (*Comedia y Tragicomedia*), pero inserto en una estructura particular que, dicho sea de paso, fue muy usada en todo tipo de escritos medievales.⁴

La *salutatio*, según indican los manuales de la *ars dictaminis*, «tell us whom the letter is from and to whom it is directed» (Faulhaber 95) y debe ir en tercera persona (Baldwin 220). Y esto ciertamente aparece en el exordio, pero de una manera particular. Y es que no sabemos ni quién es el autor ni quién el amigo, con lo que la *salutatio* sirve para iniciar el juego de anonimatos que prevalecerá en la carta. De acuerdo con las normas al uso, «if one equal writes to another, it is more polite to

put the recipient's name first; if an inferior writes to a superior, or a superior to an inferior, the superior's name goes first» (Faulhaber 95). Y la disposición que observamos, «el autor a un su amigo», tiene sus implicaciones (si se piensa que Rojas,⁵ como parece factible, conocía este precepto estilístico y de cortesía). En efecto, previene a la hora de la descodificación de la frase «das muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas» (183);⁶ incide, también, en el juicio que se haga de ciertas opiniones críticas, como las presunciones de que el amigo se halla económicamente por encima de Rojas, en cuanto que es un joven «hidalgo» (Krause 92), un 'patrocinador' («patron») (Whinnom, «Interpreting» 55 y 64), «protector» o «tutor» (Severin, «Introducción» 14) o «mecenaz» (Russell 30). En lo que a mí respecta, y hasta que no haya documentación que pruebe lo contrario, veo al amigo como un recurso literario que sirve al autor para diversos propósitos, entre los que se encuentra dar un aire de cercanía o familiaridad, lo que a su vez connota que se es sincero en la carta, que hay una suerte de confianza —aunque esto pueda ser sólo un artificio. Se permitía, ciertamente, dirigir una «carta-exordial» a un destinatario ficticio — como está consciente el mismo Russell (30)—, y esto lo prueban diversos exordios; por tanto, no deja de llamarme la atención que casi todos los críticos se hayan esforzado en otorgar al «amigo» una existencia verdadera.⁷ ¿Habrá funcionado una treta de Rojas, que sería la de hacer creer en la realidad del destinatario?⁸ Lo que es un hecho —y no extraño en los *exordia* de la época— es que en la *salutatio* se quiso destacar lo que es parte importante de la «materia» de la carta: el «yo» que escribió una obra valiosa. Y esto se observa con un solo vocablo cargado semánticamente y colocado en posición principal: «autor». Sobra señalar el alejamiento de la convención en epístolas oficiales, por decir, no literarias, y que es que en éstas por lo común el saludo no hace relación con el tema a tratar en la carta (Copenhagen, «The *exordium*» 196).

Si bien en el género epistolar «it is often difficult to establish a definitive break between *exordium* and *narratio*» (Copenhagen, «The *exordium*» 20), ello lo es más en la *captatio benevolentiae* de Rojas. Y es que en la redacción intencionalmente se confunde la obra en su totalidad con la que le dio origen, de tal suerte que se aplican a ambas las estilísticamente adornadas enumeraciones concernientes a virtudes artísticas y didácticas. Sólo ya avanzada la *narratio* se hace particular referencia a la creación inconclusa, como si de ésta se hubiera estado hablando (para lograr tal efecto se emplea la repetición anafórica de «vi») —con lo que el autor se libra de ser acusado de engreimiento o soberbia (que atentaría contra la benevolencia buscada en los exordios). Rojas, pues, puso a funcionar un interesante mecanismo: establecer en la mente de sus receptores el valor de la *Comedia* en su conjunto (el valor, entonces, de su propia pluma), pero sin que se dieran cuenta de ello.

No obstante las dificultades para la escisión de la carta en partes, considero que la *captatio benevolentiae* puede ir desde «Suelen los que en sus tierras absentes se fallan...» hasta «en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas». Y es que en el fragmento se localiza el planteamiento global, la razón de la obra, lo que

posibilita el paso a una *narratio*; además, en él se descubre la aplicación de lo que la preceptiva retórica dictaba para la *captatio*: influir en la recepción, esto es, ganar su simpatía y generar expectativas, mediante el empleo de determinados recursos (Copenhagen, «The *exordium*» 197; Baldwin 221). En efecto, encontramos que, según era el uso, primeramente se busca atrapar la atención de quien recibe el discurso con el establecimiento de un principio de general:⁹ «Suelen los que de sus tierras absentes se fallan, considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padezca, para con la tal servir a los conterráneos de quien en algún tiempo beneficio recibido tienen».¹⁰ Luego, en estrecha relación con tal principio, se pasa a lo concreto —que ya queda validado. Y lo que se hace es poner en funcionamiento mecanismos propios del *benevolum parare*, de acuerdo con los manuales, se alaba tanto la propia causa como al supuesto destinatario, o para decirlo de otro modo, se aplican los procedimientos *ab nostra persona* y *ab iudicum persona* (el primero es «la legítima obligación» de servicio del emisor, y el otro, «la libre liberalidad» del amigo). También, en cumplimiento con la normatividad de la *ars dictaminis* para esta sección de la carta, se atienden las circunstancias y se entra en materia. En lo que toca a las circunstancias, aparece un desarrollo muy interesante asociado con la fórmula *ab nostra persona* del *benevolum parare*, y que ciertamente toma en cuenta el requisito del «deleite» de la recepción: se dibuja la que se dice es repetida escena del autor solo, en su cuarto, recostado, perceptivo y pensativo. Y empieza la materia: es consciente de la «necesidad» que tienen la «común patria» y el amigo¹¹ (priva la búsqueda de la «docilidad» de quien recibe el discurso) «de la presente obra» (se desea atrapar la atención, pues la recepción no sabe aún de qué se trata). Con «la presente obra», que implica forzosamente la *Comedia* en su totalidad (los 16 «autos» iniciales), empieza la puesta en práctica de uno de los objetivos exordiales ya antes destacados: encomiar la propia creación (aquí, es «necesaria»), pero sin que ello sea evidente.

En la *captatio benivolentiae* la utilidad de la obra toda tiene específicamente que ver con que en ella se encuentran «defensivas armas» para no dejarse abrasar por el amor,¹² y este contenido se halla inserto en una redacción amañada: «las quales hallé [las «defensivas armas»] esculpidas en estos papeles, no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas». Como se observa, nada se ha dicho aún de un manuscrito previo y ajeno a la pluma de Rojas, de ahí que el sintagma «estos papeles» no pueda entenderse sino como la *Comedia* (y luego la *Tragicomedia*) completa. Russell, en su edición, anota (184 n.11): «*estos papeles* —alusión al Ms del Acto I». Y, con excepción de Marciales (39)¹³ y, desde luego, de De Miguel (316), todos los críticos que he consultado descodifican de igual forma, como si no existiera una lectura lineal que va causando sus efectos. Para jugar con la metáfora de las «armas», se aplica otra: no provienen de las herrerías milanesas. Lo más lógico es pensar que mediante este juego se resalta el valor de la obra, habida cuenta el aprecio por las armas italianas en virtud de su belleza y calidad. Sin embargo, puede haber —y aquí sí en el preciso momento de su lectura o enunciación— disparos semánticos en varias direcciones.

Ya se ve, en el *Laberinto de Fortuna* de Mena, que las «ferrerías de los milaneses» (e. CL v. 1194) son muy ruidosas, con lo que quizá, para algún receptor, se esté aludiendo —por ejemplo— al recato de quien escribió, o quienes escribieron, la obra.¹⁴ El plural, incluso en esta parte del exordio, puede justificarse. Y es que la ambigua, pero laudatoria, frase «en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas» podría estar refiriendo a varios autores responsables de la *Comedia* — que es lo que yo mi inclino a pensar¹⁵ (no obstante las interpretaciones de Krause, quien dice que se trata de los profesores universitarios tal vez de Salamanca [94], o de Marciales, quien considera son escritores de cierto renombre conocidos de Rojas [279], o de Stamm, quien cree que el sintagma «se refiere, evidentemente, a las fuentes que había utilizado el Antiguo Autor» [16]¹⁶). Y otros plausibles disparos semánticos de las «herrerías de Milán»: sustitución metafórica de los escritores de comedia humanística (con lo que ya se marcaría una fuente genérica); o más en general —y aquí cito a Russell—, implicación del «genio literario italiano» en cuanto que Milán «lo representa por sinécdoque» (184 n. 12).

Mucha tinta se ha vertido en relación con el contenido de esta sección de la carta, y si algo sobresale, es el común otorgamiento de carácter de verdad a lo allí expresado. Por ejemplo, se dice que el primer enunciado (que vi como principio general que cumple la función de validar lo supuestamente realizado, esto es, entregar una obra como servicio) revela que efectivamente Rojas estaba alejado de su tierra (no obstante que, en sentido estricto, nada tiene que ver con el sujeto que lo enuncia). Y se formula todo un postulado congruente: El escritor vivía en Salamanca, así que efectivamente se hallaba ausente, y de Toledo,¹⁷ que además es la «común patria» de Rojas y el amigo de carne y hueso (*vid.*, v. gr. Marciales 31, 38-39; Russell 184 n. 8). Si bien hay alguna base real, todo esto me resulta bastante especulativo. Pero más extremo es el juicio de Gilman de que «la «Carta» es completamente sincera cuando subraya la distancia intelectual de su autor. Esto es, cuando se presenta a sí mismo como uno que está «absente de sus tierras» y que por lo tanto puede ver claro y juzgar sin parcialidad» (*La España* 72).

Dejo para un trabajo posterior el tratamiento de las abundantísimas y contrapuestas opiniones que ha provocado el objetivo didáctico, casi obligatorio en cualquier *exordium*, que aparece a través de las «defensivas armas». Simplemente apunto que si se pone en relación con los otros textos liminares y con la obra misma, es posible obtener, de él, una perspectiva irónica. Es cierto que en *Celestina* se aprecian las consecuencias negativas de la pasión amorosa, pero no se expone la clara existencia de «defensivas armas» para evitarla; si, por otra parte, la mayoría de los receptores desea el alargamiento «en el processo de su deleyte destes amantes» (202-203), pues se la deja satisfecha. Y no digo más.

La epístola continúa, ya en plena materia, con una muy ornada *narratio*¹⁸ que en principio tiene que ver con la calidad artística, la utilidad y el didactismo de la obra en general, y luego específicamente con el anonimato de un escrito ajeno y la

calidad de su autor según son los atributos observables de su pluma —que también se indican. Es en este segundo fragmento narrativo donde se hace aparecer el encomio primero como dirigido a la anónima creación, con lo que Rojas pretende que no se note la implícita alabanza a la comedia completa de *Calisto y Melibea*. El valor de ésta se asocia, primeramente, con la novedad y el cuidado de su construcción y de su estilo. Para ensalzarlos, se emplea la *enumeratio*: cinco incisos, con nada gratuita anáfora, sintácticamente similares. Se rompe esta convención estilística con la colocación final de una *subnexio*,¹⁹ de tal suerte que la idea contenida en esta última ciertamente destaca: «jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído». Y si esto se subraya, ello probablemente se debe a que Rojas estaba muy consciente de que el tópico proemial²⁰ realmente se cumplía. En lo que a la construcción se refiere, no hay precedentes en la península Ibérica —no sólo en la «castellana lengua».

Otro aspecto propio del *attentum parare* es la puntualización del interés general que despierta la obra. Estilísticamente se concatenan ideas, como si una cosa produjera otra, mediante la repetición relajada al inicio de cada inciso: «y tantas quantas más lo leya, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava». Este encarecimiento concluye con una fuerte marca de la riqueza en proverbios y refranes: «y en su proceso nuevas sentencias sentía». El deliberado adorno (paronomasia y acentuación a manera de *cursus planus*)²¹ revela el especial deseo de Rojas por distinguir tal cualidad de la obra, lo que se corrobora al volver a mencionarla en líneas siguientes («fontezicas de philosophía», «gran copia de sentencias»). Todo esto, por otra parte, abona el camino para una aseveración posterior: el anónimo autor primero «gran filósofo era».

El conjunto de encomios, cuyo propósito exordial en parte es atrapar la atención de los receptores, se cierra con un párrafo en el que se combina lo placentero con lo didáctico. A la «ystoria o ficción toda junta» se la califica como «dulce», hecho que cumple el objetivo exordial mencionado, pero que, para quienes conocemos la trama, no deja de ser irónico. También se indica que hay «agradables donayres», expresión que creo tiene que ver con lo entretenido (con la gracia toda) y no sólo con lo propiamente humorístico (*cf.* Severin «The Prefatory» 10). Y, finalmente, la tópica manifestación de la función didáctica: de nueva cuenta las «fontezicas de philosophía» —que además son «delectables»—, y los avisos «contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras». No es momento para problematizar estos puntos de los que tanto se ha escrito, así que solamente hago constar que, por ejemplo, el primero asimismo establece una relación irónica con el grueso de la obra, pues las sentencias y los refranes se enuncian en boca de personajes desautorizados que, en incontables ocasiones, los emplean utilitariamente y con fines innobles. En cuanto al segundo punto, cabe decir que parece aceptarse la existencia de la pasión, de ahí la sola prevención contra las personas falsas y malas. Y, entonces, ¿dónde están las «defensivas armas para resistir» los «fuegos»? Y destaco, por último, que en la epístola se halla la primera seña autoral (Russell 185 n. 17) de un tema que a Rojas le resultaba importante —pues ciertamente lo explota en su continuación: la hechicería de la

alcahueta. En síntesis, es difícil comprobar en *Celestina* que se cumpla fehacientemente el contenido didáctico expresado en «El autor a un su amigo»; tal contenido, pues, es responsabilidad de cada uno de los receptores —según sea su particular descodificación.²²

Hasta aquí Rojas, al tiempo que cuida no hacer atribuciones autorales (después de todo, ello fue hecho en la *salutatio*), se esfuerza en dejar establecido de que habla de una valiosísima obra, lo que entiendo como un original mecanismo de falsa modestia, también muy propio de los *exordia*. Y viene la estratagema: se trata, no de él (aunque implícitamente sí estaba contemplado y quizá como único autor),²³ sino de un escritor que no se sabe quién es. El enunciado original es «vi que [no] tenía su firma del autor, y era la causa que estava por acabar», lo que dicho sea de paso, da pie a la posibilidad de introducir el tema de la continuación. Podría decirse que esta «revelación» confirma que Rojas sólo estaba dispuesto, en la carta, a hablar de los rasgos y trabajos de las personas, pero sin individualizarlas a través de un nombre, hecho que promueve el interés e, incluso, la curiosidad —que satisfará la «acróstica» presentación (en la que sólo sobresale él como seguro autor). Es de todos sabido que, ya en la *Tragicomedia*,²⁴ en la epístola «corregida» aventura la dudosa identidad de quien inició la obra: o Mena o Cota, «según algunos dizen». Ambos, aunque muy diferentes, casan bien con los propósitos laudatorios, en diversos sentidos, que Rojas hace de los «papeles» en esta sección de la carta. Y para esto, pienso, se aducen, sin que se resuelva anonimato alguno —no obstante las elucubraciones de Marciales relativas a que tiene que ser uno u otro (33), y él asegura que se trata de Cota (al igual que impresores del siglo XVI).²⁵

En cuanto al porqué de la corrección de la carta en esta parte, me parece que Rojas se dio cuenta que, si bien había dado paso a hablar de su propia continuación, lo dicho (la falta de firma en el manuscrito porque «estava por acabar») resultaba incongruente con que el primer autor «celó» su nombre por «temor» —que luego señala. La modificación, pues, ni lo compromete con una autoría específica ni se contrapone a lo que indica del supuesto recelo y bien adorna; es más, si hay «temor» el anonimato se torna casi obligado, de ahí que entendamos que el autor de la epístola no pueda comprometerse con nombre alguno (ni, supuestamente, con el propio): Mena (para unos), Cota (para otros)²⁶ o «quien quier que fuesse» (que es la frase que prevalece en sendas versiones).

Concluye la «revelación» de ajena autoría con un doble encomio que, unido al concepto de la fama («es digno de recordable memoria»), subraya el deleite que esa pluma produce (con lo que no se pierde de vista la materia, esto es, la exposición de cualidades de la obra). En efecto, además de la «sotil invención», las mismas «sentencias entretexidas» son «so color de donayres» —y no del corte del didactismo aburrido.

Si bien es cierto que, conforme con el género epistolar, una carta puede

carecer de *petito*, creo que lo que continúa en «El autor a un su amigo» puede considerarse como tal. Y es que la *petitito* no forzosamente implica una solicitud, sino que ésta «argues, pleads, or simply states the opinions, needs, and facts as they stand at that moment» (Copenhagen, «*Narratio*» 10). Así, pues, la sección está constituida por la justificación de los anonimatos hasta el ofrecimiento de los versos; empieza, por tanto, con «Gran filósofo era» y concluye en «los siguientes metros».

La referencia al voluntario ocultamiento del nombre del que empezó la *Comedia* es, en cuanto función exordial, un mecanismo para incrementar el interés por la obra. Si él, siendo «gran filósofo», calla su identidad por «temor a detractores y nocibles lenguas» (tópico, éste, exordial: Russell 185 n. 19), es que algo hay en ésta que mueve al ruido. Pero tal incitación a los receptores puede resultar impropia, de ahí la necesidad de esconderla mediante la ambigua exposición de lo que es su contrario, mediante la defensa, entonces, de lo ortodoxo: «no me culpéys²⁷ si, *en el fin baxo que le pongo* [se supone por la lectura previa, que es ayudar —y con deleite] no espresase el mío [el nombre de quien completó la obra, y se sobrentiende que en el mismo tenor]. Ahora bien, en caso de que la edición sin liminares de 1499 sea realmente la *princeps* (y yo lo tiendo a pensar), cabe la posibilidad de que efectivamente el libro haya provocado comentarios negativos; de ser así, Rojas aprovecha el hecho de diversos modos: uno, para señalar con base en el tópico, que la obra produce algo de escándalo y, con ello, inducir también el interés hacia ella; otro, para acallar tales comentarios mediante la reiteración de la bondad de su objetivo autoral, y uno más, para censurar y golpear a quienes los emitieron («...nocibles lenguas más aparejadas a reprehender que a saber inventar»). Por otra parte, y de ya ser conocido el texto completo, creo que lo de «las nocibles lenguas» indirectamente nos indica su éxito, elemento éste que —junto con la conciencia de haber escrito una obra muy buena—, justificaría el porqué Rojas quiso descubrir su autoría (aunque aparentando no querer hacerlo).

Después de la subliminal manifestación de que la obra puede causar molestias porque algo hay en ella, Rojas realiza un hábil movimiento mediante el empleo de un conocido tópico exordial. Así, varía el objetivo de los «detractores»: no es hacia el contenido sino hacia su persona. Y es que la creación literaria no constituye su oficio (he aquí el tópico),²⁸ lo que puede conducir a diversas murmuraciones o maledicencias. Lo que me resulta más interesante es que se aprovecha el lugar común para el autoelogio, aparentando una falsa humildad (que también es tónica) que se evidencia que es sólo eso. Divertido, a más de efectivo, juego con los dictados retóricos. Apunto, rápidamente, las autoalabanzas: su creación literaria es «discreta» (calificativo, en la época, ciertamente de mucho valor); él es abogado,²⁹ y de lo que más se precia es del estudio del derecho (esto avala sus conocimientos y discreción; no sólo es «ciente» [191] el que lo precedió); se distrajo de sus estudios, según lectura contraria de lo que se dice posibilitada por la construcción irónica (distracción que implica el cuidado que depositó en la «nueva labor»), y seguramente se tardó más de los quince días de vacaciones, también en lectura irónica (reiteración del trabajo invertido en la

continuación de la *Comedia*). Y como si humildemente aceptara Rojas la verdad de las murmuraciones, que por su propia táctica, no son sino para encomiarlo, se disculpa con el ofrecimiento de los versos —que dicho sea de paso, además de descubrir la identidad del autor, cumplen la función de *recapitulatio* (refrescar en la memoria, con mucho ornato para que en ella quede, la *res*). No es necesario indicar que, conforme con la interpretación aquí desglosada, es obvio que no concuerdo con aquellos críticos que han querido ver a un Rojas inseguro de su propia pluma y temeroso de los demás, que se disculpa sinceramente. Así Gilman (*Arte y estructura* 19, 22; *La España* 76), así Morón Arroyo (108) —por citar sólo a dos estudiosos que entienden el libro de tan distinta manera.

Como si hubiese la seguridad de que se ha motivado el deseo de leer *Calisto y Melíbea*, el exordio de Rojas cierra con unas líneas en las que, sin abandonar el tópico de falsa modestia, se especifica lo escrito por uno y otro autores,³⁰ más la despedida tradicional latina («Vale»). Ésta es, pues, la *conclusio* de la epístola, que también ha dado lugar a comentarios; sobre todo, relativos a la parte donde acaba lo de «antigo autor» y a la falta de claridad en la conceptualización de «auto» y «cena». Para no meterme más en asuntos que no son propiamente materia de este artículo, simplemente destaco que para Rojas la obra, sin duda alguna y como aquí también se aprecia, pertenece al género dramático. ¿Por qué, entonces, querer verla como novela, y con ello restarle al drama todas las posibilidades que se observan en *Celestina*?

No podría concluir sin reiterar la capacidad artística de Rojas que se manifiesta en «El autor a un su amigo». No sólo es la habilidad técnica, aprendida en la aulas escolares, sino el muy interesante uso que de ésta se hace para lograr los objetivos exordiales. Y es que, a todas luces, la carta es un exordio, aunque la crítica especializada no haya reparado puntualmente en ello.

NOTAS

¹ Marciales piensa que «es totalmente seguro» que se imprimió (30), y que ello se hizo entre mayo y junio; aventura como posible imprenta la de Juan Gysser, y considera que ya era la edición «acabada» de la *Comedia* (5).

² Idea muy semejante en Marciales (31). *Vid.* mi nota 7.

³ Nepaulsingh señala la respuesta particular a cada pregunta (330-331). No se problematiza lo que puede haber «debajo» de las contestaciones.

⁴ Como «el discurso pequeño quedó sin reglas propias» (Whinnom, «Introducción crítica» 53), éste frecuentemente se adecuó a la normatividad propuesta por la *ars dictaminis*; no debe, pues, extrañar, que varios exordios adopten la forma epistolar. Para el aprovechamiento de ésta en la literatura, es aún recomendable el libro de Kany (*The Beginnings*); para la ficción sentimental, en particular, *vid.* por ejemplo, Vigier («Fiction

epistolaire») y Walde («Estilo y estructura» 543-561), y para los libros de caballerías, Roubaud. («Cartas son cartas» 103-112) —por mencionar sólo dos géneros.

⁵En virtud de que el autor del exordio se identifica con el que continúa *Celestina*, y éste se llama Fernando de Rojas si se cree verdadero lo «revelado» en los versos acrósticos, atribuyo a él aquello que observo. Y es que me inclino (aún) a pensar que fue una sola persona quien completó la *Comedia*: Rojas, precisamente. Foulché-Delbosc y Cejador y Frauca, dicho sea de paso, consideran que pudo ser Proaza quien redactó la «Carta» (Krause 89).

⁶Cito por la edición de Peter E. Russell: Fernando de Rojas. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia, 1991. «El autor a un su amigo» en pp. 183-187.

⁷ Marciales aventura que es joven, «que está bien al tanto del proceso que ha llevado a la escritura de toda la obra» (39), que es toledano y de buena posición económica (la edición se haría bajo sus auspicios) (31).

⁸ De ser así, las líneas finales, que dan tanto aire de «realidad», serían un recurso más de verosimilitud con miras a afianzar este fin.

⁹ En las cartas de la época, era frecuente que se utilizara un proverbio, una cita bíblica o incluso un refrán (Faulhaber 98; Copenhagen, «The *exordium*» 199-200).

¹⁰ Nótese la sintaxis latinizante, con posposición de verbo, que privará en la carta. El «autor» establece su calidad también con el estilo (alto o sublime). Sería interesante analizar si, estilísticamente, hay relación irónica entre el exordio y la obra.

¹¹ Subrayo la relación que se establece con los primeros dos enunciados (el general y el particular).

¹² Idea que se dirige al supuesto amigo, pero que por una implícita extensión semántica se aplica también a la «muchedumbre de galanes y enamorados mancebos» de la «común patria».

¹³ No obstante, dice que se termina de hablar del «Esbozo. + Continuación» al final de lo que he determinado como la *captatio benevolentiae*.

¹⁴ Concluida ya la lectura de la carta, para alguien podría referir el anonimato de los escritores.

¹⁵ Y que hace sentido con el hecho de que se está hablando de la obra completa (el inicio de otro y la propia continuación).

¹⁶ Curiosamente, él mismo dice que son escasas las fuentes castellanas en relación con las que no lo son (16), lo que a mi juicio puede servir para echar por tierra su propia aseveración.

¹⁷ No de «Puebla de Montalván», pues es un poblado —toledano— bastante pequeño.

¹⁸ Y aquí también se cumple la preceptiva del género epistolar: «The *narratio* [...] is the point at which its subject matter becomes the major factor in both its stylistic and formal construction» (Copenhagen, «*Narratio*» 6).

¹⁹ «Agregación de un pensamiento (secundario) explicativo, las más de las veces fundamentador» (Lausberg 264).

²⁰ Es de lo señalados por Curtius, como propios del exordio, con el ejemplo «ofrezco cosas nunca antes dichas» (131).

²¹ Tal vez la presencia de este ritmo (propio del final del discurso) condujo inconscientemente a Marciales a poner un punto y aparte, con lo que se rompe

arbitariamente el periodo (*vid.* su edición 3).

²² Ya vemos que hubo quien la entendió como obra inmoral (entre éstos, quizá, los maledicentes que aduce Rojas), o como divertida y picante (muchos de los continuadores del tema celestinesco), o como en verdad edificante (el anónimo comentador del XVI), etc. Y de tan diversas maneras se sigue entendiendo en la actualidad; incluso, hay quienes ahora la consideran desgarrada y nihilista.

²³ Y es que el receptor tiene claro, por la *salutatio*, de que habla el «autor». ¿A quién, entonces, atribuir «la presente obra» y «estos papeles» si nada se ha dicho aún de otro escritor?

²⁴ Véanse especificaciones en la edición de Marciales (4 n. C.8).

²⁵ A esta autoría se inclinan varios críticos, como Severin («Introducción» 15) y Russell (28, 30, 113), entre los editores, y ya antes Elisa Aragone (*apud* Severin «Introducción» 15) y no se diga Martínez —quien cree que toda la *Comedia* es de Cota. Pero ha habido opiniones diferentes, de las que cito algunas: un estudiante, ya muerto, que fue compañero de Rojas (Bonilla y San Martín, *apud* Krause 98), un compañero, pero converso (Krause), un «eclesiástico» (Morón 21), un clérigo toledano, quizá Alfonso Martínez (A. Vermeulen, *apud* Morón 21), y la más reciente e interesantemente defendida, también con nombre y apellido: un compañero converso, que es (el conocido médico) Francisco de Villalobos (Illades). Al igual que en el XVI, la tendencia en este siglo es aceptar, con base en análisis bastante sólidos, la autoría distinta del auto I de la *Comedia* (e incluso de la primera escena del II); generalmente los pareceres que cuestionan lo dicho por Rojas se sustentan en la aparente unidad de la obra, así tienden a creerlo Blanco White (Gilman, *Arte y estructura* 24), Benedetto Croce (Piñero 26-27), Menéndez Pelayo (*Orígenes* 247) o, recientemente, Emilio de Miguel con su inteligente estudio «*La Celestina*» de Rojas.

²⁶ Quizá con estos dos nombres indirectamente se muestre que *Celestina* es obra polisémica.

²⁷ Nótese que hay una suerte de petición.

²⁸ Éste (como varios de los que aparecen en «El autor a un su amigo») es frecuente en *exordia* de diversas obras literarias, no sólo de las comedias humanísticas —que son las únicas que menciona Russell (47).

²⁹ No se dice estudiante (como tampoco lo hace en los acrósticos), lo que ha derivado en algunos cuestionamientos biográficos (Marciales 270-272; Severin, «Introducción» 14-15; Whinnom, «Interpreting» 64 n. 36).

³⁰ Como es de todos conocido, hay variaciones entre sendas versiones de «El autor a un su amigo».

* * *

OBRAS CITADAS

BALDWIN, Charles Sears. *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400) Interpreted from Representative Works*. New York: Macmillan, 1928.

COPENHAGEN, Carol A «The *exordium* or *captatio benevolentiae* in Fifteenth-Century Spanish Letters». *La Corónica* 13.2 (1985): 196-205.

- _____. «Narratio and petitio in Fifteenth-Century Spanish Letters». *La Corónica* 14.1 (1985): 6-14.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina* (1948). Trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre. 1ª reimp. T. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- FAULHABER, Charles B. «The *Summa dictaminis* of Guido Fabo». James J. Murphy, ed. *Medieval Eloquence. Studies in Theory and Practice of Medieval Rhetoric*. Berkeley: University of California Press, 1978. 85-111.
- GILMAN, Stephen. «*La Celestina*: Arte y estructura». Tr. Margit Frenk. Persiles 71. Madrid: Taurus, 1982 [reimp.].
- _____. *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de «La Celestina»*. Tr. Pedro Rodríguez Santidrián. Persiles 107. Madrid: Taurus, 1978.
- ILLADES AGUIAR, Gustavo. «*La Celestina*» en el taller salmantino. México: Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa.
- KANY, Charles E. *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy, and Spain*. University of California Publications in Modern Philology 21, 1. Berkeley: University of California Press, 1937.
- KRAUSE, Anna. «Deciphering the Epistle-Preface to the *Comedia de Calisto y Melibea*». *The Romanic Review* 44.2 (1953): 89-101.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Trad. de José Pérez Riesco. T. II. Madrid: Gredos, 1967.
- MARCIALES, Miguel. «Introducción». Fernando de Rojas. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Introd. y ed. crít. de M. Marciales, al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. T. I. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1985. 1-372.
- MARTINEZ, Salvador. «Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y autoría de *La Celestina*». *Hispanic Review* 48 (1980): 37-55.
- MENA, Juan de. «*Laberinto de Fortuna*». *Poemas menores*. Ed. de Miguel Ángel Pérez. Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos 13. Madrid: Editora Nacional, 1976.
- MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela* [1910]. T. III. Santander: Edición Nacional, 1942.
- MIGUEL MARTINEZ, Emilio de. «*La Celestina*» de Rojas. BRH, Estudios y Ensayos 398. Madrid: Gredos, 1996.
- MORON ARROYO, Ciriaco. *Sentido y forma de la «Celestina»*. 2ª ed. corr. Crítica y Estudios Literarios. Madrid: Cátedra, 1984.
- NEPAULSINGH, Colbert. «The Rhetorical Structure of the Prologues to the *Libro de buen amor* and the *Celestina*». *Bulletin of Hispanic Studies* 51 (1974): 325-334.
- PIÑERO RAMIREZ, Pedro M. «Introducción». Fernando de Rojas. *Celestina*. Ed. de P. Piñero. Austral A282. Madrid: Espasa-Calpe, 1993. 9-60.
- ROJAS, Fernando de. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. crítica de Miguel Marciales. Al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow. Illinois Medieval Monographs I. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985.
- _____. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de P. Russell. Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia, 1991.

- ROUBAUD, Sylvia y Monique JOLY. «Cartas son cartas. Apuntes sobre la carta fuera del género epistolar». *Criticón* 30 (1985): 103-125.
- RUSSELL, Peter E. «Introducción». Fernando de Rojas. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de P. Russell. Clásicos Castalia 191. Madrid: Castalia, 1991. 11-158.
- SEVERIN, Dorothy Sherman. «Introducción». Fernando de Rojas. *La Celestina*. Ed. de D. Severin. Notas en colab. con Maite Cabello. 8ª ed. Letras Hispánicas 4. Madrid: Cátedra, 1994. 11-44.
- . «The Prefatory Material: The Author's Ambivalent Intentions». *Tragicomedy and Novelistic Discourse in «Celestina»*. Cambridge—New York—Melbourne: Cambridge University Press, 1989. 9-21.
- STAMM, James R. *La estructura de «La Celestina»: una lectura analítica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.
- VIGIER, Françoise. «Fiction épistolaire et *novela sentimental* en Espagne aux XVe et XVIe siècles». *Mélanges de la Casa de Velázquez* 20 (1984): 229-259.
- WALDE MOHENO, Lillian von der. «Estilo y estructura en las ficciones sentimentales de Flores: la retórica». «*Grisely Mirabella*», de Juan de Flores. Disertación doctoral. México: El Colegio de México, 1994. 487-574.
- WHINNOM, Keith. «Interpreting *La Celestina*: The Motives and the Personality of Fernando de Rojas». F. W. Hodcroft, D. G. Pattison, R. D. F. Pring Mill, and R. E. Trumand, eds. *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*. Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981. 53-68.
- . «Introducción crítica». Diego de San Pedro. *Obras completas, II: Cárcel de Amor*. Clásicos Castalia 39. Madrid: Castalia, 1971. 7-66.



EL HUMANISTA ALONSO DE PROAZA Y LA «MATERIA NUEVA» DE *CELESTINA*

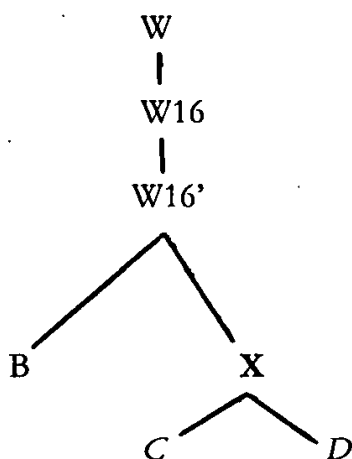
JORDI PARDO PASTOR
Universitat Autònoma de Barcelona

A mi maestro, Francisco Rico

Hablar sobre *Celestina* es abrir un debate concerniente a la historia textual y a las lecturas en conflicto que propicia esta obra, además de referirnos al difícil problema sobre la autoría de éste o aquel pasaje que integran el corpus textual que el tiempo nos ha conservado. A mi parecer, una de las contrariedades fundamentales al enfrentarnos con tan magna obra es el de la autoría rojasiana en cuanto a lo que se refiere a la 'materia nueva' de *Celestina*.¹ Al hilo de este contexto, las innovaciones que se producen entre la *editio princeps* y la edición toledana de 1500 son, básicamente, las más problemáticas.

En 1499, aparece en Burgos una obrilla llamada *Comedia de Calisto y Melíbea*, en dieciséis autos, estampada en los talleres de Fadrique de Basilea, y de la cual falta la primera hoja, donde suponemos comprendía el acostumbrado *incipit* y el «Argumento General» de la obra. Al año siguiente, surge en Toledo una edición de *Celestina* que innova considerablemente frente al primer ejemplar que conservamos: hallamos una carta-prólogo «del auctor a un su amigo», unos versos acrósticos en los que «El autor escusándose de su yerro en esta obra que escribió contra sí arguye y compara» y unas octavas rimas finales del editor de la edición, Alonso de Proaza.² Frente a esta añadidura de Burgos 1499 a Toledo 1500, debemos preguntarnos lo siguiente: ¿la *editio princeps* ya contenía esta 'materia nueva?', ¿cómo surgió la idea de incluir texto inédito en *Celestina*?, ¿es realmente Fernando de Rojas el autor de la carta-prólogo y de los versos acrósticos celestinescos? Para Cejador y Frauca está todo más que claro: «¿Quién no ve que el que todo esto hizo fue el mismo Proaza? ¿Envióle el autor de la *Comedia* todas estas añadiduras o son de Proaza mismo?»³ Aunque la cosa no es tan sencilla.

No debemos, pues, darnos con un canto en el pecho ante la dificultad de tales interrogaciones y su imposible interpretación, ya que hay elementos que, dejando a un lado la 'filología ficción', pueden darnos la llave de esta puerta de siete cerrojos. En primer lugar, debemos tener muy clara cuál es la transmisión textual de la *Comedia* y sus subsiguientes estadios:



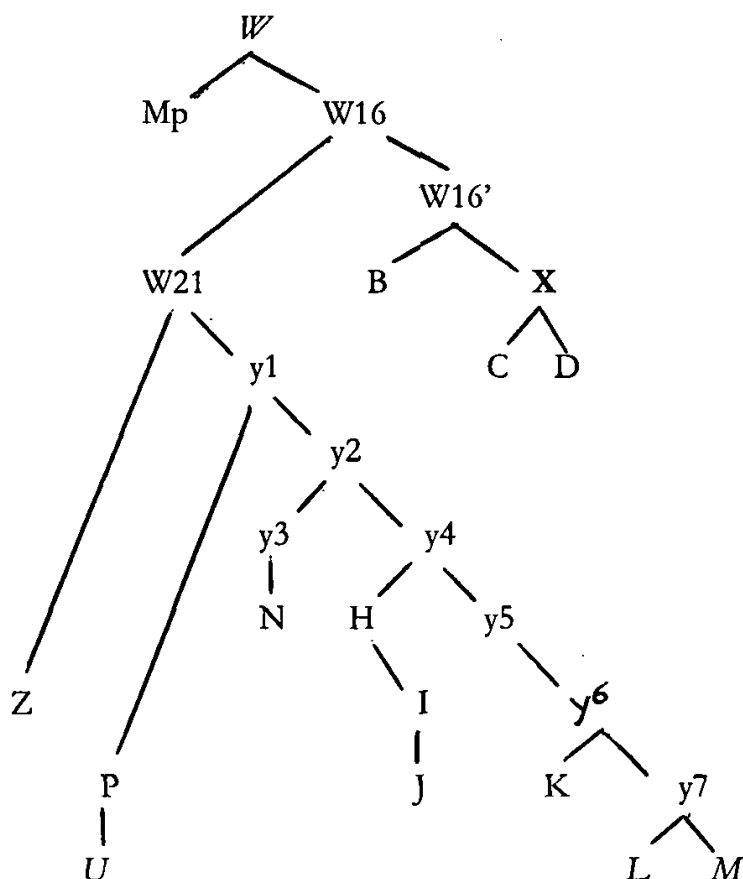
donde *B* (Burgos 1499), *C* (Toledo 1500) y *D* (Sevilla 1501). De esta suerte, observamos en el *stemma* planteado que del subarquetipo propuesto, *W16'*, descienden la *editio princeps* y otro subarquetipo que, siguiendo a Marciales [1985:5], podemos signar como Salamanca 1500. La hipótesis gana peso gracias al colofón rimado que aparece en las octavas rimas finales del corrector Proaza de la edición valenciana de 1514, donde la fecha que hallamos es la de Salamanca 1500.⁴ Este hecho hace suponer que, siendo también Alonso de Proaza el editor de la edición de Valencia 1514, se utilizaron los mismos tipos dactilográficos que en la edición salmantina, que, por lo visto, fue corregida por nuestro humanista y fue la primera edición celestinesca que incluyó la carta-prólogo, los versos acrósticos y las octavas rimas de Proaza, ya que en la *editio princeps* burgalesa, a mi parecer, es imposible que cupiera tan considerable número de caracteres en tan sólo una hoja.

La tarea editorial de Alonso de Proaza no es, pues, *peccata minuta*. Las octavas rimas con las que cierra las ediciones de Salamanca (1500) y Toledo (1500) tienen una doble función: en primer lugar, dar a conocer el sentido de los versos acrósticos que se incluyen en el inicio de la edición y, en segundo lugar, indicarnos, de forma metaliteraria, el modo en que debemos leer la obra.⁵ Es muy frecuente en Proaza, debido a una primera formación escolástico-aristotélica que se verá rectificadas mediante las enseñanzas del doctor iluminadísimo, Raimundo Lulio, y su peculiar visión del Arte, la inclusión de materia textual ajena al corpus *stricto sensu* de la obra *in quaestio*. En consecuencia, hallamos en las ediciones lulianas quinientistas del cenáculo lulista valenciano,⁶ en el que Proaza, junto a su discípulo Joan Bonllavi,⁷ es la figura más adelantada, añadiduras propias en forma de versos endecasílabos, cartas-prólogo y versos pedagógicos.⁸ Exactamente, lo mismo sucede en la edición de las

Sergas de Esplandián (1510) del regidor Montalvo, donde la inclusión de 'materia nueva' recae en unos colofones rimados al final de la obra que tienen ciertas reminiscencias de las octavas rimas celestinescas y los propios versos acrósticos.

Siguiendo el atinado juicio de Cejador y Frauca, ¿qué sentido tiene la inclusión de unos versos acrósticos que desvelan el nombre y el origen del autor de *Celestina*, un autor «que quiso celar y encobrir su nombre»? De la misma forma, ¿qué explicación tiene que Fernando de Rojas celara su nombre y, aproximadamente, un año después lo clamara a los cuatro vientos? A mi parecer, frente a los versos acrósticos- y, probablemente, frente a toda la 'materia nueva' de *Comedia* y *Tragicomedia*—estamos ante una estratagema del editor.⁹ Así pues, la inclusión de estos versos es inexplicable, como apunta McPheeters sobre los versos laudatorios de la *Ars metaphisycalis* (1506), y quizá «surgió un problema tipográfico cuando se acabó de imprimir el texto mismo de la obra, porque sobran todavía bastantes apuntes para los márgenes de varias hojas».¹⁰ Al hilo de este contexto, podemos creer que el editor Juan Gysser,¹¹ al comprobar que sobran varias hojas, pidiera al corrector de la impresión que creara unos versos y una epistolilla para llenar el vacío. Del mismo modo, también podemos apostar por una estratagema encauzada a dar un mayor prestigio a la obra con unos versos acrósticos que desvelaran el anónimo y el origen de un autor que «quiso celar y encobrir su nombre», explicándose, posteriormente, mediante unas octavas finales del corrector de la edición. Indistintamente, un camino u otro nos llevan, de forma irremediable, hacia un Alonso de Proaza autor de los versos acrósticos.

Para corroborar esta teoría podemos circular por dos vías paralelas que nos pueden solucionar el acertijo. Debemos prestar atención a las variantes de tradición que se suceden entre las distintas ediciones —*Comedia* y *Tragicomedia*— de *Celestina*, sin dejar de lado, aunque, quizá, en un segundo plano (pero no por ello menos importante), un análisis intertextual entre la obra proaziana incluida en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo¹² y los versos acrósticos. Siguiendo el criterio impuesto observamos que las diferencias del acróstico se producen entre *Comedia* y *Tragicomedia*, entre el subarquetipo X (Salamanca, 1500) y la perdida *editio princeps* de la *Tragicomedia*, que siguiendo a Marciales [1985:6] bien podría tratarse de una edición salmantina impresa en 1503, en los talleres de Juan Gysser o bien de una edición de Toledo (1504), del sucesor de Pedro Hagenbach,¹³ donde ya es seguro que hallamos la gran adición distribuida entre los autos XIV y XV de la *Comedia*. Al tenor de la importancia que suscita la transformación de la obra —y que, a su vez, comporta una evolución del *stemma*—, creo lícito plasmar la adición stemmática que se produce de *Comedia* a *Tragicomedia*:



donde, *Mp* (Manuscrito de Palacio), *B* (Burgos, 1499), *C* (Toledo, 1500), *D* (Sevilla, 1501), *Z* (Zaragoza, 1507), *H* (Toledo, 1502 = Toledo, 1510-1514), *I* (Sevilla, 1502 = Sevilla, 1511), *K* (Sevilla, 1502 = Sevilla, 1513-1515), *P* (Valencia, 1514), *J* (Sevilla, 1502 = Roma 1515-1516), *U* (Valencia, 1518), *L* (Sevilla, 1502 = Sevilla, 1518), *M* (Salamanca, 1502 = Roma, 1520) y *N* (Roma, 1506, la traducción italiana).¹⁴

Los cambios que se establecen entre *Comedia* y *Tragicomedia* no son simples errores de imprenta, sino, más bien, innovaciones conscientes por parte de la mano que las desarrolla. Ciertamente, las diferencias se producen en el paso de *Comedia* a *Tragicomedia*, del estadio *X* (Salamanca, 1500) a *W21*, puesto que *B* no contenía dicha adición (carta, versos acrósticos y octavas rimas). De esta suerte, el subarquetipo de la *Tragicomedia* es el que transmite la tradición –los errores o innovaciones que pudiera contener este ejemplar– y, a su vez, sufre una contaminación de la edición salmantina perdida, ya que si realmente es ésta la primera impresión en que aparece la ‘materia nueva’ de la *Comedia*, forzosamente ha debido suceder una contaminación, teniendo en cuenta que *W21* desciende de *W16* y suponemos que en este estadio de la tradición aún no se habían incluido ninguna de las adiciones.¹⁵

Así pues, desde mi punto de vista, las ediciones que se erigen como una especie de epígono retroalimentativo son Salamanca (1500) y Valencia (1514), ambas de Alonso de Proaza –aunque, penosamente, debamos utilizar *C* en vez del subarquetipo perdido *X* para cotejar las fuentes. Los cambios más ostensibles, frente a frente, se

reducen a unos pocos, aunque éstos son los que dan una nueva interpretación lingüístico-semántica al texto. Hallamos, pues, cambios de persona gramatical –de tercera a primera– en la sexta octava; mientras que en la *Comedia* topamos con «compuso» en la *Tragicomedia* encontramos «compuse». En la misma octava se producen dos casos similares con «acordó de dorar» y «lo más fino oro que vio» y su subsiguiente transformación «acordé de dorar» y «lo más fino tibar que vi con mis ojos» [la cursiva es mía]. A este respecto, los verbos en tercera persona («compuso», «acordó» y «vio») se refieren a un 'ente' ajeno al personaje que está escribiendo los versos. Claramente, la referencia a una tercera persona tiene como consecuencia que el autor de los versos acrósticos escribe sobre Fernando de Rojas, supuesto autor de los mismos. Podemos llegar a imaginar que, si fuera Alonso de Proaza el autor de dichos versos, hubiera cometido un error categorial al estar pensando en Rojas, aunque también podríamos creer que el mencionado error fuera totalmente deliberado. Frente a este enigma, debemos tener presente que las formas verbales se enmiendan de forma sistemática en el paso de *Comedia* a *Tragicomedia*, ya que pueden resultar extravagantes o algo extrañas para el lector de la época, o, quizá, porque el error de Proaza desbarata un tanto la factibilidad de la estratagema editorial que suponen los versos acrósticos.¹⁶

Las variaciones que se producen en el verso 64 –el paso de «corta: un grande hombre y de mucho valer» a «Cota o Mena con su gran saben»– son un tanto particulares ya que no siguen un criterio lógico, sino que, más bien, son una especie de estratagema para dar mayor prestigio a la obra. Recordemos que las menciones a estos dos insignes poetas de nuestra literatura sólo se encuentran en la 'materia nueva' –carta-prólogo y versos acrósticos–, no apareciendo en ningún otro lugar de la *Comedia* o de la *Tragicomedia*. Del mismo modo, en variantes como las que se producen en el verso siguiente, sí hallamos un motivo sólido que, siguiendo al profesor Russell, puntualizamos en que «[...] el fuerte hipérbaton “terenciana... obra” molestaba a los lectores de la *Comedia*.»¹⁷ Sin embargo, la variante del verso 64 no tiene ningún sentido *strictu sensum*, aunque, si seguimos la opinión del profesor Rico, podemos aventurar que «corta» sea una trivialización de «Cota», dando mayor sentido al origen o finalidad del cambio.¹⁸ A mi parecer, todos los cambios que se producen entre Toledo (1500) –o su impresión antecesora Salamanca (1500)– y la *editio princeps* de la *Tragicomedia* no proceden de la 'máquina impresora' ni de las 'mentes brillantes' de los tipógrafos, sino, más bien, del humanista asturiano Alonso de Proaza que participó en la edición salmantina del 1500, donde incluyó por primera vez los versos acrósticos, la carta-prólogo que los corrobora y las octavas rimas finales que explican lo anterior. A su vez, pudo ser también el corrector de la edición de Salamanca 1503 impresa de nuevo en los talleres de Juan Gysser, donde Rojas incluye la gran añadidura de los autos XIV y XV, y Proaza perfecciona la 'materia nueva' que ya había estampado tres años antes incluyendo los versos que forman «Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó» (¿además del prólogo de la *Tragicomedia*?).

Al hilo de este contexto, se producen recabadas reminiscencias intertextuales,

entre los elementos que confeccionan la ‘materia nueva’ celestinesca. Los versos acrósticos, el «Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por qué la acabó» y las octavas rimas que cierran la obra mantienen una perfecta relación retroalimentativa, es decir, las octavas desvelan el sentido de los versos acrósticos, mientras que el «Concluye el autor...» es *grosso modo* una refundición de la última estrofa de los versos acrósticos tal y como la conocemos en las ediciones de la *Comedia*.¹⁹ Del mismo modo, la poesía castellana²⁰ de Alonso de Proaza guarda relación temática y conceptual con la materia poética que se añade en las distintas ediciones de *Celestina*. Así pues, el marcado gusto por los versos trocaicos –hecho que observamos en composiciones como el *Romance en loor de Valencia* (1505) o la *Glosa a Santa Catalina* (1511)– es palpable en los versos acrósticos y las octavas rimas finales. Si hacemos balance, hallamos un 52% de versos trocaicos en el *Romance* y la *Glosa*, mientras que en los versos acrósticos estamos entre un 60% y un 70%, y en las octavas rimas tenemos un 54% de versos trocaicos.²¹ Este porcentaje relativamente alto de versos trocaicos desvelan un sentido rítmico fundamental del editor Proaza y, a su vez, el arqueo de cifras tan similares, nos acercan un tanto más los versos acrósticos a la pluma creadora del humanista asturiano.

A parte del hecho formal, hallamos reminiscencias temáticas entre la poesía castellana de Proaza y los versos acrósticos celestinescos. Dos son los *leitmotiv* que se diseminan a lo largo de los versos que forman las composiciones de esta poesía castellana y de los versos acrósticos: las referencias a la Pasión de Cristo, y la alabanza a las civilizaciones clásicas y a sus hombres de letras más laudados. Este hecho, a mi parecer, confirma una vez más la autoría de los versos acrósticos por parte de Proaza, ya que nuestro insigne humanista es un clérigo («sacerdotus minimus»), hecho por el cual conocerá a la perfección la Historia Sagrada, y un bachiller en Artes, grado que le enlaza con toda la tradición clásica que ha estudiado. En este sentido, apuesto mucho más por un Alonso de Proaza, clérigo y bachiller en Artes como autor factible de esta ‘materia nueva’, que por un Fernando de Rojas con origen converso a las espaldas.²²

Frente a las similitudes temáticas, la Pasión de Cristo se erige como elemento fundamental en la composición de la última octava de los versos acrósticos correspondiente a la edición toledana de 1500. Por otra parte, el «Concluye el autor» es una especie de *tour de force* entre los versos acrósticos y las octavas rimas del final, ya que estamos ante tres octavas que engloban la cristología expuesta en dichos versos –debido a que son una refundición de la última octava de los versos acrósticos de Toledo (1500)– y en la poesía castellana proaziana, además del fin último de la obra, realizado en las octavas rimas que cierran la mencionada edición toledana. Las correlaciones son bien claras entre el verso 84-89 de los versos acrósticos (Toledo 1500) y los versos 88 y 107-108 de la *Glosa del bachiller Alonso de proaza*. El *leitmotiv* de la Pasión de Cristo, se muestra de forma más que explícita en los versos acrósticos y, basándose en referencias a «espinas», «sangre» o el verso «del señor quen cruz murió», en la *Glosa*. Asimismo, el tono de redención o expiación del pecado a partir de la

reconoscibilidad de la lascivia es más que paralelo entre «Concluye el autor» y la *Glosa del bachiller Alonso de proaza*. Al hilo de este contexto, hallamos paralelismos formales entre expresiones como: «al que mucho habla sin mucho sentir» o «acordó de dorar con oro de lata» –versos 6 y 43, respectivamente, de los versos acrósticos– «los leales servidores / por sus servicios leales» o «la gloria de gloria llena» –versos 72-73 y 125, respectivamente, de la *Glosa*–, «a la fin su fin avrá» –verso 10 del *Villancico contrabecho por el que dice "Lo que queda tan seguro"*– y «tan querida de fortuna / de fortuna tan amada» –versos 31-32 pertenecientes al *Romance hecho por el bachiller Alonso de proaza en loor de la cibdad de Valencia*. Ante estas formas poéticas basadas en la redundancia paralelística, no creo que Rojas, para el que la escritura es «agena de [su] facultad», tuviera la brillantez de crear unos versos tan bien trabados, que se acercan más al *usus scribendi* del bachiller Proaza que a otra naturaleza.²³

Potencialmente, la referencia a la pluma es del todo análoga en las composiciones que hasta ahora hemos comentado. Aparece en los versos 13 y 37 de «El autor excusándose» y en el verso 6 –«Por donde respuesta mi pluma aborresce»– de la *Respuesta del bachiller Alonso de proaza* (en referencia a una cuestión propuesta por mossén Crespí). Del mismo modo, en su edición de las *Sergas de Esplandián* aparece una octava que hace justo medio con los versos acrósticos, las octavas rimas del final de *Celestina* y con su obra cancioneril:

Aquí se demuestran, la pluma en la mano,
los grandes primores del alto decir,
las lindas maneras del bien escrebir,
la cumbre del nuestro vulgar castellano;
al claro orador y cónsul romano
agora mandará su gloria callar,
aquí la gran fama pudiera cesar
del nuestro retórico Quintiliano.

Se demuestra con esta octava la particularidad de Proaza y su gusto por laurear la lengua vulgar castellana, como también hace en los versos acrósticos –«en lengua común vulgar castellana» (v. 68)–, y la devoción hacia la cultura romana, como se observa en todas sus composiciones y, principalmente, en su *Romance hecho por el bachiller Alonso de proaza en loor de la cibdad de Valencia*. He aquí, pues, el otro motivo recurrente en la poesía de Proaza, y que entronca con su faceta de bachiller en Artes, demostrando su «gran saber» en temas mitológicos, históricos y filosóficos. Del mismo modo, la composición en la que observamos, substancialmente, un mayor auge de éste mencionado 'trivium improvisado' es en las octavas rimas finales a su edición toledana de 1500, en la que participa como «corrector de la impresión» y como tal debe hacer prevalecer su ingenio.

La otra composición en que se centra en la cultura romana es el ya mencionado *Romance*, donde narra la historia de Valencia, desde el tiempo de los cartagineses

hasta la conquista de Jaime I y alaba lo «bien regida y gouernada» que se encuentra en estos momentos la ciudad. Así pues, esa pluma tan referida y tan oscura en los versos acrósticos no es otra que la del bachiller Alonso de Proaza que incluyó estos versos en la edición celestinesca de Salamanca 1500 con la total aprobación de su compañero Fernando de Rojas y, que a su vez, modificó y amplió con las *adiectio* en la *Tragicomedia* y con el «Concluye el autor». Igualmente, son peculiares los dos primeros versos que conforman el acróstico, ofreciendo una clara alusión al silencio que se autoimpone –como en *Otra respuesta del bachiller Alonso de proaza*: «Aunque mi lengua que calla / manda callar como callo» (v. 9-10)–, desvinculándose, quizá, de esta composición propia y otorgándola, a su vez, a otro.²⁴

Si forzamos un tanto la máquina interpretativa, logramos deducir diferentes connotaciones temáticas entre los versos y la poesía castellana de Alonso de Proaza que podemos interpretar como recursos propios del poeta. El tema del silencio, como acabamos de ver en el párrafo anterior, es de capital importancia, ya que referencias a la ‘reserva’ se hacen palmarias en la carta-prólogo –«quiso celar y encobrir su nombre»–, en los mencionados versos acrósticos –«que escuda y suele encubrir»– y en *Respuesta del dicho bachiller* –«[...]puesto quel miedo la lengua enmudece» (¿debido, quizá, a que las lenguas «están cortando» al posible autor?).²⁵ Junto al silencio, el epíteto «extraño» aplicado a seres incorpóreos o bien inanimados como el «aire» (v. 9) en el acróstico, o en *Otra repuesta* en los versos 17 y 18: «En peligro mas estraño / es la gloria mas estraña». A la par, hallamos el hecho de atribuirse la calidad de «flaqueza» a sí mismo en el acróstico –«Y así que esta obra a mi flaco entender»– y en *Otra respuesta* –«yo flaco por que me atierro / si por flaco me desdigo»–. Asimismo, hallamos también en conjunto la idea cristiana de que el cielo es algo positivo y eterno, mientras que la tierra es un valle de lágrimas: «estando en el mundo yacéis sepultados» (v. 79, acróstico) y «Es seguro y perdurable / sin mudança lo del cielo / y lo más cierto del cielo / todo incierto y variable / Que por dessi mudable / los que mas mas durara / a la fin su fin avrá» (v. 4-10, *Villancico contabecho*). Dicho tema contacta con la imagen de la sepultura, plasmada en la *Respuesta del bachiller Alonso de proaza*, «y fueron de herodes cruel sepoltura». En definitiva, he dado hasta aquí diferentes puntos de contacto entre la poesía castellana de Alonso de Proaza y los versos acrósticos celestinescos que, a mi parecer, pertenecen al mismo editor. Las diferentes pruebas que he ido aportando, creo, han servido para desvelar la forma de los versos acrósticos de *Celestina* y para comprobar las controversias que se producen dentro de la tradición textual celestinesca.

En resumen, la complejidad del tema sobre el que hemos estado hablando nos impide brindar soluciones definitivas y unidireccionales, ya que los elementos con los que trabajamos son mínimos y, en ocasiones, se excluyen unos a otros e, incluso, pueden llegar a contradecirse. Igualmente, creo poder afirmar desde mi modesta posición que no hallamos sentido a la inclusión de esta ‘materia nueva’ por parte de Fernando de Rojas, por los motivos vistos hasta ahora, y por desvincularse de forma tan radical con su propia obra y con la misma literatura. De esta suerte, la autoría de

Alonso de Proaza se enclava mucho mejor dentro del gran 'enigma' que supone la obra en sí, además de otorgar lógica a las composiciones *in quaestio*. Del mismo modo, el tema tratado en estas páginas no queda del todo agotado, erigiéndose la figura del humanista español Alonso de Proaza como 'materia' de estudio dentro de las letras españolas. Doctores tiene la escuela.

NOTAS

¹ Con dicho calificativo doy a entender todas las añadiduras que se suceden en las diferentes impresiones quinientistas y que están cercanas a la voluntad del autor, además de metamorfosear la obra en un producto nuevo. Sobre la tradición textual de *Celestina* es interesante consultar: K. Whinnom, «The Relationship of the Early Editions of the *Celestina*», *Zeitschrift für Romanische Philologie* 82 (1966): 29-39; M. Marciales, ed. *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Illinois, U Illinois P, 1985; José Fradejas, «Cinco siglos de historia», en *Diario Córdoba. Cuadernos del Sur* (9 de diciembre de 1999): 8-9; F. J. Lobera Serrano, «*La Celestina*. Redacciones, testimonios y ediciones modernas», (impreso por el autor), 23 pp.; J. O'Neill, *Celestina 1499-1999. A Checklist of Editions, Translations, and Adaptations in the Library of The Hispanic Society of America*, New York: HSA, 1999.

² Sobre la figura del humanista Alonso de Proaza remito al lector a M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela* (Santander, 1943), III: 227-230; F. Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV* (Madrid, 1946), IV: 207; C. Penney, *The Book Called Celestina* (New York: The Hispanic Society of America, 1954), pp. 15-16; D. W. McPheeters, *El humanista español Alonso de Proaza* (Valencia: Castalia, 1961); J. Cejador y Frauca, ed. *La Celestina* (Madrid: Espasa-Calpe («Clásicos Castellanos»), 1972¹⁰, p. XV y ss; P. Botta, «El texto de la *Celestina* en la edición de Valencia 1514», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica* (Valencia: Institut Alfons el Magnànim, 1999), pp. 17-29; J. L. Canet, «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514). Estudios y edición paleográfica* (Valencia: Institut Alfons el Magnànim, 1999), pp. 31-38; y, por último, J. Pardo, «Alonso de Proaza, 'homo litterarum, corrector et excelsus editor'» en *Convenit. Selecta-3*, Porto, e-dition - Editora Mandruvã: <http://www.hottopos.com> (Gabinete de Filosofia Medieval da Faculdade de Letras da Universidade do Porto), 2000.

³ Cejador y Frauca, p. XV.

⁴ «El carro phebeo despues de auer dado / mill & quinientas bueltas en rueda / ambos entonces los hijos de Leda / a phebo en su casa tenien possentado: / quando este muy dulce y breue tratado / despues de reuisto & bien corregido / con gran vigilancia puntado y leydo / fue en Salamanca impresso acabado.» (*Tragicomedia de Calixto y Melibea*, Valencia, 1514, fol. 70r).

⁵ En la octava «Dice el modo que se ha de tener leyendo esta comedia» Alonso de Proaza informa de la manera en que debemos de leer la obra para incidir en el *pathos* del oyente. Proaza, de esta manera, está catalogando el género de *Celestina*, cosa que posteriormente el autor del *Prólogo* ('materia nueva' que sólo hallaremos en la *Tragicomedia*) ratificará. En esta octava se establece que la obra será leída en una asamblea reducida,

por un *recitator* que representará de la mejor forma posible todos los personajes o papeles. Podemos deducir por estas palabras y por los escolios al teatro de Terencio efectuado por Enrique de Villena que predominaban, en obras como *Celestina*, las lecturas dramáticas. Este factor puede relacionar la obra de Rojas con las comedias de Terencio y, en definitiva, con el género de la *comedia romana*. Sobre este tema remito calurosamente al lector a E. J. Webber, «The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Renaissance Spain», *Hispanic Review* 24 (1956): 191-206; C. Morón Arroyo, *Sentido y forma de "La Celestina"* (Madrid: Cátedra, 1974); P. M. Cátedra, «Escolios teatrales de Enrique de Villena», en *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, II (Madrid, 1983), pp. 127-136; Luis Gil, «Terencio en España: del medioevo a la ilustración», en *Estudios de humanismo y tradición clásica* (Madrid, 1984); P. Taravacci, *Osservazioni sulla teatralità della "Celestina"* (Pisa: Giordini Editori, 1985); M. E. Lacarra, *Cómo leer la «Celestina»* (Barcelona: Júcar, 1990); R. Beltrán, «Cuatro escenas de comedia en *La Celestina* y la celestinesca: filiación genérica de la acción dramática», en *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura* 74 (Enero-Junio 1998) [= *Cultura i humanisme en les lletres hispàniques (s. XV-XVI)*, ed. G. Colón y Ll. Gimeno], pp. 213-234; F. B. Pedraza, «La integridad dramática», en *Diario Córdoba. Cuadernos del Sur* (9 de diciembre de 1999), pp. 30-31.

⁶ Entre las ediciones lulistas proazianas contamos con la *Ars methaphysicalis* (1506) y el *Officium gloriosissimi et beatissimi martyris Raymundi Lulli* (1506), donde colabora con su maestro Jaume Janer; la *Disputatio Raymundi et Hamar Sarraceni* (1510), en la cual se incluyen los *Disputatio quinque hominum sapientium*, *Liber de accidente et substantia*, *Liber de demonstratione per aequiparantiam* y *Sententia definitiva*, el *Logica Nova* (1512), que contiene además los *Liber de ascensu et descensu intellectus* y *Liber correlativorum innatorum*, y el *Ars inventiva veritatis* (1515), donde hallamos, también, traducciones del catalán al latín de las obras del mismo Lulio, la *Taula general* y el *Art de fer e sobre questions*, con el nombre de *Tabula generalis* y *Lectura super artem inventivam et tabulam generalem*. Sobre las ediciones lulianas es fundamental el trabajo de E. Rogent y E. Duran, *Bibliografía de les impressions lul·lianes* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1927).

⁷ Sobre la figura del discípulo de Alonso de Proaza, Joan Bonllavi, es *conditio sine qua non* consultar los trabajos de Rogent y Duran [n6], pp. 69-70; R. Guilleumas y J. M^a. Madurell, «La biblioteca de Joan Bonllavi», *Revista valenciana de filologia* 4 (Enero-Marzo 1954); B. Schnid, *Les «traduccions valencianes» de Blanquerna (València 1521) i de la Scala dei (Barcelona 1523). Estudi lingüístic* (Barcelona: Curial, 1988); A. Soler, «Joan Bonllavi, lul·lista i editor eximi», dentro de *Estudis de llengua i literatura catalanes / XXXI. Miscel·lània Germà Colón* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995), pp. 125-150.

⁸ En cuanto a la 'materia nueva' de las ediciones lulistas en las que Proaza colabora hallamos, como composiciones más significativas, unos versos laudatorios, *Carmen endecasyllabum in laudem Artis Raymundi Lulli* y unos versos dirigidos al lector, *Alphonsus de proaza ad lectorem*, en la *Ars methaphysicalis* (1506); del mismo modo, en el *Liber de Logica Nova* (1512) hallaremos una carta, la *Joanni Bonlabii Epistola*, dirigida a su discípulo.

⁹ A este respecto, véase J. R. Stamm y su estudio *La estructura de La Celestina. Una lectura analítica* (Salamanca: Universidad, 1988). Hallaremos un amplio apartado, «El marco textual», donde Stamm hace una detallada disquisición sobre la 'materia nueva' celestinesca, apuntando la posibilidad de una estratagema editorial en cuanto a los versos acrósticos (pp. 20-23).

¹⁰ McPheeters, *El humanista español* [n2], p. 126.

¹¹ «La historia de los primitivos talleres de imprenta en Salamanca es bastante oscura debido al anonimato de sus impresores. Norton nos cuenta que de los más de 100 libros impresos allí en el siglo XV, sólo cuatro llevan el nombre de algún impresor. Tres están firmados por Leonardus Alemanus y Lupus Sanz; el cuarto fue la primera obra de un taller establecido por Hans Gysser en 1500» (Colin Clair, *Historia de la Imprenta en Europa* [Madrid: Ollero & Ramos, 1998], p. 118). Creo *conditio sine qua non* citar cierta bibliografía, aunque no con la finalidad de ser exhaustiva, sobre la imprenta y, en particular, sobre el arte tipográfico en la Península Ibérica: Pierce Butler, *The Origin of Printing in Europe* (Chicago, 1940); G. Dowding, *An Introduction to the History of Printing Types* (London, 1961); F. Vindel, *El origen de la imprenta en España* (Madrid, 1935); J. Madurell y J. Rubió, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona* (Barcelona, 1955); P. Bohigas, *El libro español* (Barcelona, 1962); F. J. Norton, *Printing in Spain, 1501-1520* (Cambridge: Cambridge UP, 1966).

¹² El texto poético de Proaza será citado por la magistral edición de Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV*, Biblioteca española del siglo XV (Salamanca: Universidad, 1991), volúmenes V y VI (véase en el volumen «índice» p. 420). En cuanto a los cancioneros y cancioneros de autor véanse los pertinentes estudios de V. Beltrán: «El caso de Jorge Manrique», en *Historia y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera (Valencia: Universidad-Departamento de Literatura Española, 1992), pp. 167-188; «La organización de los materiales», en *Poetry at Court in Trastámaran Spain*, ed. M. Gerli y J. Weiss, (Tempe, AZ: Medieval and Renaissance Texts & Studies, 1998), pp. ; «Dos *Liederbätter* probablemente autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución», *Revista de Literatura Medieval* 7 (1995): 41-71; «Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación», *Cultura Neolatina* 55 (1995): 233-265; «Dreg de natura Matfre Ermengaut y el Cancionero de Charles de Orléans», *Romania* 115 (1997): 193-206; «Juan Fernández de Hajar y los cancioneros por adición», *Romance Philology* 50 (1996): 1-19; «Tipología y génesis de los Cancioneros. Cancioneros de autor», *Revista de Filología Española* 78 (1998): 49-101.

¹³ «[...] en 1498, se estableció en Toledo el taller de Pedro Hagenbach, que ya había trabajado con anterioridad en Valencia y llegó a Toledo probablemente por invitación de Melchior Gorrício, que proporcionó el capital para los libros de Hagenbach de 1498 que se conservan. Hagenbach disfrutó también del mecenazgo del arzobispo de Toledo, el futuro Cardenal Jiménez de Cisneros, para el que publicó en 1499 un Misal Mozárabe a petición del arzobispo y a expensas de Gorrício» (Colin Clair [n11], p. 117). Estuvo asociado con Leonardo Hutz, con quien acabó de imprimir en Valencia, a expensas de Jacobo de Vila, el cuaderno de *Furs nous fets per lo cri | stianissim e molt alt senyor | Rey don Ferrando Rey de Castilla e de | arago e de valencia* (1493). Pedro Hagenbach fue, también, el impresor de la ya citada edición Toledo (1500). En cuanto a Leonardo Hutz fue un impresor bastante reconocido en la época y en sus primeros escauceos trabajó con Jorge Coci que «en septiembre de 1499 firmó un *Breviario* de la Orden de los Jerónimos junto con Leonardo Hutz y Lope Appentegger (sobrino de Pablo Hurus)» (Colin Clair, 254). A partir del año 1500, «carecemos de noticias positivas de Leonardo Hutz; lo cual ha hecho pensar a algunos bibliógrafos que pudiera ser el mismo que con el nombre de *Leonardo Alemán* imprimió en Salamanca, asociado con *Lupus Sanz de Navarra* [...] (J. E. Serrano y Morales, *Diccionario de las imprentas en Valencia* [Valencia, 1898], p. 222). De esta suerte, Leonardo Hutz fue el impresor de la *Oratio luculenta de laudibus valentiae* (1505) de

Alonso de Proaza, estableciéndose a partir de este momento en Valencia, editando obras del corrector Proaza como la *Ars metaphisycalia* (1506) del beato Raymundo Lulio.

¹⁴ Sobre la disposición stemmática de *Celestina* véase F. J. Lobera, «La transmisión textual», en Fernando de Rojas (y Antiguo Autor), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melíbea*, ed. dirigida por Francisco Rico (Barcelona: Crítica, «Biblioteca Clásica», 2000), p. CXCIII y ss.

¹⁵ De acuerdo con Marciales (*Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melíbea* [Urbana, Illinois: U Illinois P, 1985], p. 5-8), postulo que *W21* se refiere, como ya hemos dicho, a las ediciones perdidas de Salamanca (1503) o Toledo (1504), aunque soy más partidario de la edición salmantina de 1503, costeada, seguramente, por Juan Gysser que participó como impresor en la edición perdida de Salamanca (1500), y que, según Marciales, contiene ya todas las adiciones mayores y menores, y, posiblemente, la gran adición que transforma la obra de dieciséis autos a veintiuno. De esta suerte, sobre esa fecha hay constancia de que Proaza residía en Salamanca, con lo que hubiera sido muy fácil para un «editor trashumante» como él participar en esta impresión salmantina, corrigiendo todo aquello que produjera confusiones en el lector. Asimismo, la *Tragicomedia* tiene otras peculiaridades frente a la *Comedia*: aparecen, por primera vez, un *Prólogo* y unos versos finales, «Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó», que son, prácticamente, un calco de las octavas rimas del corrector Proaza y de los versos acrósticos que encabezan la obra. Así pues, con tres años de diferencia, surgen en el mismo taller dos ejemplares totalmente diferentes de *Celestina* –*Comedia* y *Tragicomedia*– que están revisadas por el mismo corrector, Alonso de Proaza, y que, a su vez, siguen un mismo criterio: la añadidura de inédita ‘materia nueva’. De este modo, creo poder explicar la contaminación que sufre la *editio princeps* de la *Tragicomedia* del subarquetipo *X*, ya que tal como se presenta el *stemma* es un tanto imposible que la tradición de la *Tragicomedia* contuviera la ‘materia nueva’ que encontramos en la *Comedia*. Por lo tanto es, quizá, posible que el texto salmantino de 1503 se hubiera creado a partir de una edición de la *Comedia* de Salamanca 1500 y las nuevas añadiduras que sufre la tradición de la *Tragicomedia*.

¹⁶ Sobre las variaciones textuales que se producen en los versos acrósticos entre *Comedia* y *Tragicomedia*, véase el artículo ya citado [n2], «Alonso de Proaza, ‘homo litterarum, corrector et excelsus editor’», donde incluyo una edición crítica de los versos acrósticos siguiendo las ediciones proazianas de Toledo (1500) y Valencia (1514).

¹⁷ P. E. Russell, ed. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melíbea* (Madrid: Castalia, 1991), p. 192, n21.

¹⁸ No obstante, ante esta hipótesis debemos tener en cuenta, como dice Russell (192 n23), que Rodrigo Cota no murió hasta el año 1505 y que la edición de la que hablamos se imprime en el año 1500, apareciendo en el penúltimo verso de la octava siguiente, «al cual Jesucristo reciba en su gloria», la idea de que dicho «Antiguo Auctor» está muerto en el momento en que son editados y/o elaborados los versos acrósticos. Sobre la relación entre Rodrigo Cota y *Celestina* véase: H. Salvador Martínez, «Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y autoría de *La Celestina*», *Hispanic Review* 48 (1980): 37-55.

¹⁹ Debemos tener en cuenta que en el paso de *Comedia* a *Tragicomedia*, una de las *variatio* más importantes es la transformación que sufre la última estrofa de los versos acrósticos:

Olvidemos los vicios que así nos prendieron,

no confiemos en vana esperanza;
 temamos Aquel que espinas y lança,
 açotes y clavos su sangre vertieron;
 la su santa faz escupieron;
 vinagre con hiel fue su potación;
 a cada santo lado consintió un ladrón:
 nos lleve, le ruego, con los que creyeron.
 O damas, matronas, mancebos casados
 notad bien la vida que aquestos hizieron;
 tened por espejo su fin qual huvieron,
 a otro que amores dad vuestros cuidados.
 Limpiad ya los ojos ciegos errados,
 virtudes sembrando con casto bivir;
 a todo correr devéys de huyr
 no os lance Cupido sus tiros dorados.

Como podemos observar, la piadosa alusión a la Pasión de Cristo queda eliminada y se ve sustituida por una octava que se limita a reafirmar el propósito moralizador de la obra. Dentro de esta modificación, podemos observar que el verso 4 correspondiente a la *Tragicomedia* es una alusión a Juan de Mena, a la copla 107 de *La coronación del marqués de Santillana*, donde Macías manifiesta su desengaño amoroso.

²⁰ Alonso de Proaza, aparte de sus composiciones poéticas en lengua latina para las ediciones lulistas del cenáculo valenciano, tiene en su haber poesías «en lengua vulgar castellana» que se remontan en un primer origen a las octavas rimas de *Celestina* y a la *Oratio luculenta* (1505) impresa en los talleres de Leonardo Hutz. Asimismo, hallamos composiciones de Proaza en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo impreso en 1511 y alguna que otra modificación en los versos de la reimpresión de 1514. Del mismo modo, en la edición proaziana de las *Sergas de Esplandián* (1510), observamos una serie de octavas, como hemos apuntado más arriba, muy similares a las octavas rimas celestinescas, tanto en temática como en estructura métrica formal.

²¹ Sobre la cuestión métrica de la poesía castellana proaziana, véase McPheeters [n2], p. 45 y ss., donde hace un perfecto análisis de cada una de las composiciones castellanas de Alonso de Proaza, ya en lo que se refiere a los aspectos externos (métrica, tipo de estrofa, tipo de versos...), ya a cuestiones temáticas y/o estilísticas.

²² Indagando en la vida de Rojas observamos que el estigma de la herejía es una constante dentro de su entorno familiar. El padre de Fernando de Rojas, Hernando de Rojas, fue condenado por judaizante en 1488; otros documentos de la época nos indican que su suegro, Álvaro de Montalbán, fue procesado dos veces por la Inquisición toledana, en 1480 y en 1525. Éste propuso en el pleito que se realizó en el año 1525 como defensor a «el Bachiller Rojas, que escribió *Melibea*». Su candidatura es recusada por los inquisidores alegando el no estar limpio de sospecha y su poca fiabilidad; la Inquisición «le dixo que no ay lugar, e que nombre persona sin sospecha». Asimismo el testamento de Rojas es el testimonio más atrayente para respaldar esta idea sobre la importancia de lo judaizante en el autor y en su obra. En este inventario de sus bienes se nombra a sus hijos, hijas y yernos, todos ellos de linajes conversos. Rojas murió en 1541 como cristiano, aunque un crítico como S. Gilman nos dibuja, quizá exagerando un poco, a un Rojas moribundo

deseando despedirse de la vida según la costumbre judaica, pero obligado en un último acto de hipocresía a aparentar una muerte cristiana para que su familia no tuviera problemas con los inquisidores (*The Spain of Fernando de Rojas: the Intellectual and Social Landscape of "La Celestina"* [Princeton: Princeton UP, 1972], pp. 483-486).

Lo que voy a citar a continuación es una bibliografía sobre la figura de Rojas que no pretende, ni mucho menos, ser completa: M. Serrano Sanz, «Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, y del impresor Juan de Lucena», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 6 (1902): 245-299; F. del Valle Lersundi, «Documentos referentes a Fernando de Rojas», *Revista de Filología Española* 12 (1925): 385-396, y 17 (1930): 183; F. del Valle Lersundi, «Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*», *RFE* 16 (1929): 366-388; O. H. Green, «Fernando de Rojas 'converso' and 'hidalgo'», *Hispanic Review* 15 (1947): 384-387; N. López Martínez, *Los judaizantes castellanos y la Inquisición en tiempo de Isabel la Católica* (Burgos, 1954); Ivy A. Corfis, «Fernando de Rojas and Albrecht von Eyb's *Margarita poetica*», *Neophilologus* 68 (1984): 206-213; N. Salvador Miguel, «El presunto judaísmo de *La Celestina*», en *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516, Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. A. Deyermond & I. Macpherson, *Bulletin of Hispanic Studies*, Special Issue (1989): 162-177.

²³ El *usus scribendi* de Alonso de Proaza está más que contaminado por la manera de poemar de Juan de Mena. Así pues, en las octavas rimas finales, las referencias a «Orfeo» y al «triste Plutón» fueron sugeridas por una lectura del *Laberinto de fortuna*. De esta suerte, Cejador afirma que Proaza copiaba indecorosamente a Mena (II: 215), mientras que Cabañas le acusa de plagio aunque admite que la estrofa del *Laberinto* «hizo fortuna» (F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"* (Madrid, 1924], p. 166).

²⁴ ¿A un Fernando de Rojas negado para la composición poética? A un «Sabio de sabios abrigo / dol claro saber se abriga / perseguidor y enemigo / de ignorancia su enemiga. / Porque quiere siendo digno / de la victoria más digna / que la falta del indigno / se publique por indigna. / Aunque mi lengua calla (...)» (vv. 1-9) como afirma en su *Otra respuesta del bachiller Alonso de proaza*.

²⁵ En la tercera octava del acróstico, se hace referencia al disfavor que sufre el autor de los versos acrósticos, que pensaba «cobrar más honor», y al que las malas lenguas están «cortando», debido a «los daños de envidia y murmulos». ¿Es posible que Proaza se excusara (como el propio nombre de los versos acrósticos indica, refiriéndose, quizá, a la obra —como versos acrósticos— escribiéndola contra sí debido a que debería guardar el «secreto» de autoría) de antemano por si alguien descubriese la estratagema editorial del acróstico?

EL GÉNERO EPISTOLAR Y “LOS CONSEJOS DE CELESTINA” EN UN PLIEGO SUELTO DEL SIGLO XVI¹

NANCY GARCÍA MONDELO
Universidad Nacional de Educación a Distancia

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

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

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

[h.14.r1] Carta de Celestina

Celestina que Dios aya,

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

-Muchos días, Silvia mía,
 te he rogado que me creas,
 pues si de balde te empleas
 passará tu lozanía
 sin que medrada te veas. 15
 Y pues es hecho romano⁸
 engañar a una muger,
 si por ninguno has de hazer,
 sus dineros en tus manos,
 [h.14.v1]
 Silvia, primero has de ver. 20
 La muger que de prestado
 no toca en aprovecharse
 ni tiene pan ni vasquiñas,
 antes, con celos y riñas
 va cada día a empeñarse. 25
 La mejor suerte es sacar
 y así medrará tu pelo,⁹
 has que ravies por amar
 como es possible estar
 lleno de árboles el cielo. 30

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

Di que mueres por serville,

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

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

50

*Fin*¹⁰

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El género epistolar, sobre todo en su modalidad de carta amorosa, se manifiesta de forma notable en el ciclo celestinesco, pues ya desde la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, en 1534, encontramos cartas escritas por un personaje inferior, que evidencia el desgaste literario del género²⁰ y prueba de ello son las cartas amorosas escritas por rufianes a su *marca*²¹ en poesías y romances germanescos que se editan en los pliegos sueltos del siglo XVI. Sin embargo, en ninguna de las obras del ciclo aparece el personaje de Celestina escribiendo una carta, ni vinculada a su testamento ni a ningún otro tipo de acción, quizá porque una de las habilidades más importantes de este personaje es precisamente su capacidad oratoria y de persuasión en presencia de su receptor y porque también su muerte sobreviene siempre de forma accidentada y brutal, sin el tiempo mínimo que se requiere para escribir una carta de esta naturaleza. La *Carta*, por lo tanto, presenta una novedad importante respecto al personaje celestinesco, que trataremos de analizar acercándonos a ella de modo textual; intertextual y contextualmente.

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

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

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

Vemos, pues, que la *Carta* no se corresponde con ningún fragmento en concreto de ninguna de las obras del ciclo, sino que es una nueva creación poética, que recrea de forma extractada parte del magisterio de Celestina ejercido en las obras celestinescas, pero que se mantiene fiel al espíritu de algunas de sus fuentes en prosa, no sólo en el nombre del personaje sino también en la caracterización que se hace de él, cuya faceta como consejera es, exceptuando la *Comedia Florinea* y la *Comedia Selvagia*,³³ uno de los aspectos más desarrollados y más constantes en las continuaciones de *Celestina*. Sin embargo, la introducción de un personaje distinto al de las obras del ciclo, el de su receptora Silvia, evita su identificación plena con aquéllas, de modo que se realiza una abstracción del personaje de la alcahueta y de su filosofía, tomando el personaje literario como pretexto para extraer de él sus características y elevarlas a categoría común de cualquier alcahueta, fluctuando entre la generalización y el respeto a la tradición celestinesca. La receptora de Celestina, Silvia, no es ninguna de las muchachas protagonistas de las obras celestinescas³⁴ y su denominación de *señora*, aparte de subrayar el carácter burlesco de la composición, refleja también el espíritu de la tradición celestinesca, en la que estas jóvenes meretrices no pertenecían a ninguna mancebía, es decir, no ejercían la prostitución 'oficial' o consentida por las

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

Notas

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

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

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

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

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

⁵ Askins & Infantes, *Nuevo Diccionario*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁰ Sobre las distintas posiciones que mantienen los críticos respecto a las influencias literarias de *Celestina*, ver. M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970²); A. Bonilla y San Martín, "Antecedentes.;" T. González Rolán, "Rasgos.;" A. Labandeira Fernández, "Menéndez Pelayo y M^a. Rosa Lida de Malkiel ante Celestina y la lena romana," *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 9 (1988): 7-10; F. de Toro Garland, "La Celestina en las *Mil y una noches*," *Revista de Literatura* 29 (nos. 57-58) (1966): 5-33; F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco* (Barcelona: Anthropos, 1993).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ N. Baranda, "La literatura" [ver n36], p. 26.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



MORALITY VS. TRAGEDY: LOPE REHABILITATES CELESTINA IN *EL CABALLERO DE OLMEDO*

Theresa Ann Sears
University of North Carolina - Greensboro

¡Cuántas casas de nobles caballeros
han infamado hechizos y terceros!
Fabia, que puede trasponer un monte;
Fabia, que puede detener un río,
y en los negros ministros de Aqueronte
tiene, como en vasallos, señorío;
Fabia, que deste mar, deste horizonte,
al abrasado clima, al Norte frío
puede llevar un hombre por el aire, ... (III, 2318-26)

If we were to judge by Don Rodrigo's words in the third act of Lope's *El caballero de Olmedo*, we would have to conclude that Fabia, witch and go-between, is indeed fully the equal of her astonishing predecessor, Celestina. Drawing her powers from Hell itself, Fabia can, according to Rodrigo, perform incredible deeds both natural and unnatural. Lope, moreover, clearly intends his spectators to make the comparison with *Celestina*, work and character, as he includes such explicit clues as this exchange between the hero's servant Tello and Ana, a maid in the heroine's house:

Ana: ¿Quién es?
Tello: ¿Tan presto? Yo soy.
 ¿Está en casa Melibea?
 Que viene Calisto aquí.
Ana: Aguarda un poco, Sempronio. (II, 1003-05)¹

When we look more closely at the *comedia*, however, and at Fabia's role in it, we find that Don Rodrigo's jealousy has blinded him to the truth. Whether the dramatist realized it or not, Fabia is a pale imitation of her model, "but a shadow of Celestina" 976), as Friedman calls her, and what diminishes her is the nature of the

work in which she appears.²

Celestina, needless to say, is one of Spanish literature's greatest creations, but hers is a dark glory. Mercenary to her very soul, Celestina defines herself by greed, as when Sempronio proposes using Calisto's desire for Melibea for financial gain: "Digo que me alegro de estas nuevas, como los cirujanos de los descalabrados" (58). She is cold-hearted enough to laugh as she sends others to death and eternal damnation. Although presented as a *bruja*, Celestina is a witch whose foremost power lies in the force of her personality, not in her infernal skills. Although Melibea's first response to Celestina's request that she take pity on Calisto is as harsh as her reaction to Calisto himself (she declares: "Por cierto, si no mirase a mi honestidad y por no publicar su osadía de ese atrevido, yo te hiciera, malvada, que tu razón y vida acabaran en un tiempo." [95]), Celestina's feigned humility and description of Calisto's attractions and his suffering soon win the girl over. In the end, she cheerfully sacrifices even those for whom she professes some small amount of affection to her over-riding self-interest.³ This we can see in her treatment of Areúsa, whom she has promised to Pármeno as a reward for participating in the scam. The prostitute argues that "tengo a quien dar cuenta . . . y si soy sentida, matarme ha[.] Tengo vecinas envidiosas. Luego lo dirán" (129), but Celestina will not be denied and Areúsa inevitably capitulates, saying: "Que más quiero tener a ti contenta, que no a mí; antes me quebraré un ojo que enojarte" (132).

Celestina is, in a word, a monster, in the etymological sense of a warning. Her presence in the lives of two young nobles symbolizes their descent into immorality and crime. Rojas has no illusions about love, and none of his characters is either innocent or honorable. Whether it is for money or sex, they all lust, and they all barter their souls to acquire that for which they lust. In the relentless logic of Rojas's pitiless moral message, all of his characters get what they want, and they all get what they deserve. Each is responsible for his or her own fate and no one gets out alive. Even Melibea's parents are punished by the loss of their daughter for their carelessness in allowing a woman of Celestina's reputation into their respectable house, for failing to ward their daughter more carefully and to arrange a timely and appropriate marriage, and in the father's case, for his own amorous adventures as a young man.⁴

Lope de Vega's *El caballero de Olmedo* is something entirely different, a poetic minuet of a tragedy that cannot compare in terms of moral vision or dark grandeur with *Celestina's* sweeping disaster.⁵ When the *comedia* begins, the hero Don Alonso tells us that, in contrast to the harsh rejection that sends Calisto plunging into black despair, he has hope that his love may be requited:

No me miraron [i. e. los ojos] altivos;
antes, con dulce mudanza,
que, con poca diferencia,

pensando correspondencia,
engendra amor esperanza. (I, 15-20)

He meets Fabia immediately, tells her his problem, and when she comments "Alto has picado" (71), responds: "Es deseo de su honor" (72). In this way, *Caballero* establishes its principal underlying difference from *Celestina*: Don Alonso's love never desires anything but marriage to the lady, Inés. Fabia, moreover, believes him ("Así lo creo" [73]), and agrees with his assessment of Inés, whose festival disguise could not obscure "el ser tan hermosa y bella" (66), in Fabia's words. Absent is Celestina's persistent cynicism, which expresses itself, for example, in her plans for Pármeno: "Haréle haber a Areúsa. Será de los nuestros; darnos ha lugar a tender las redes sin embarazo por aquellas doblas de Calisto" (82). Instead, Fabia responds with apparent sincerity, moved by the story of Alonso's love:

Tello, con industria igual
pondré el papel en su mano,
aunque me cueste la vida,
sin interés, porque entiendas
que, donde hay tan altas prendas,
sola yo fuera atrevida. (I, 189-94)

Moreover, when Alonso launches into the story of how he came to fall in love, his description of Inés conforms to Neoplatonic ideals, in contrast to Calisto's rapid descent into intimate particulars concerning Melibea's body. The most erotic thing that Alonso mentions is the ribbon that ties Inés's shoes:

No pensaron las chinelas
llevar de cuantos la miran
los ojos en los listones,
las almas en las virillas. (I, 107-10).

In the place of Calisto's sexual obsession, Alonso twice insists on his honorable intentions. First, following Inés and her sister into a chapel, he says "entré imaginando bodas" (153). Then, although he promises Fabia the same "cadena rica" (180) that Calisto gives to Celestina,⁶ Alonso sets for her a very different task for which it will serve as a reward:

(...) si quieres
ser dichosa y atrevida
hasta ponerle [i. e. una carta] en sus manos,
para que mi fe consiga
esperanzas de casarme
(tan en esto amor me inclina) ... (I, 173-78)

Although Lope gestures in the direction of darkness, the references consist largely of Tello's rather comic fear of Fabia's supposedly supernatural powers, as when she insists that he accompany her to fetch a molar from a hanged man to use in her magic. Declaring that she "enseñada está[] / a hablar al diablo" (I, 608-9), Tello asserts:

Mándame a diez hombres juntos
temerario acuchillar,
y no me mandes tratar
en materia de difuntos. (610-14)

Such references, however, cannot negate the essential innocuousness of the situation: a wholly admirable and profoundly *nice* young man wants to marry a beautiful girl.

When the *comedia* changes its focus to Inés, the play reveals another element that softens Fabia's character compared to Celestina. For whereas Calisto hires Celestina to effect the seduction that he was unable to carry out before Melibea tossed him out of her garden, Inés's first words reveal that she has already fallen in love with Alonso:

(...) en el instante que vi
este galán forastero
me dijo el alma "éste quiero",
y yo le dije "sea así". (I, 223-26)

Thus, in spite of Lope's care in establishing Fabia's credentials in witchcraft (in fact, we see more of the mechanics in the *comedia* than in *Celestina*⁷), she never has to *use* any of her more unsavory skills in her role as go-between. In fact, that is all Fabia does: she goes between Alonso and Inés, carrying messages of mutual love, admiration, and respect. She does *not* convince, persuade, or seduce, as Rojas portrays Celestina doing.⁸ Although Fabia does employ the rather transparent ruse of claiming that the letter is for another lady, to whom she is too frightened to deliver it, she deceives no one, as Inés says:

Sospecho
que es invención que se ha hecho,
para probarme a rendir,
de parte del forastero. (I, 496-99)

Her sister Leonor also sees through the deception: "Yo también lo imaginé" (500). The love between Alonso and Inés, then, becomes the natural feeling that both name it at various times during the play, and not the unnatural, febrile desire called forth by Celestina's masterful voice. Alonso and Inés seem to be speaking

directly to one another, even when they are not face to face, and Fabia's office is less a necessity than a convention.

This brings us to a key point that distinguishes *El caballero de Olmedo* from *Celestina*: the attitude that the work expresses toward love. Love in *Celestina* is sexual desire—lust—and it is nothing else. The story means to warn readers against love, as the opening and closing verses declare:

O damas, matronas, mancebos, casados,
 Notad bien la vida que aquéstos hicieron,
 Tened por espejo su fin cuál hobieron:
 A otros que amores dad vuestros cuidados.
 Limpiad ya los ojos, los ciegos errados,
 Virtudes sembrando con casto vivir,
 A todo correr debéis de huir,
 No os lance Cupido sus tiros dorados. (*Celestina* 40)

Written for readers who may have been entranced by the *novela sentimental*,⁹ *Celestina* strips the illusions from idealized love in order to show what lies behind them, as well as the ruin that results when men and women surrender to love. *El caballero de Olmedo*, on the other hand, exalts love, endorsing the Neoplatonic idealization of "true" love. Although some might argue that Alonso sins in that he employs a witch to further his love,¹⁰ the emotion itself as he feels it is never questioned or criticized. Instead, it is shown as a force that takes root only in the noblest of souls. Fabia tells Inés that Alonso is:

¶el más noble, ¶el más cuerdo
 caballero de Castilla,
 lindo talle, lindo ingenio.
 El Rey en Valladolid
 grandes mercedes le ha hecho,
 porque él solo honró las fiestas
 de su real casamiento. (I, 848-54)

Although *Celestina* similarly eulogizes Calisto to Melibea, she never mentions either the opinion that others in society have of him or his intelligence, which suggests yet again that the play sees love as something that is consistent with, rather than a radical subversion of, the hero's character. Alonso's idealized love also further ennoble him, as we see in his gallant rescue of Don Rodrigo, his rival for Inés's hand, during the third-act festivities.

True love, in addition, only seeks honor for the beloved. Compared to Calisto's relentless momentum towards sexual intercourse, one which cannot entirely avoid the charge of rape, Alonso is content to write to Inés and speak with her

through the *reja*. Even Melibea's *cordón* which carries such a powerful sexual message in *Celestina* becomes a ribbon that, divided in two, loses all connection with Inés when Rodrigo and Fernando come upon it. Unable to decide whether Inés left it for Rodrigo or her sister Leonor left it for Fernando, each takes half: "A que las dos nos le vean, / y sabrán con esta traza / que habemos venido juntos" (I, 659-61). Since the audience knows that it was really left for Alonso, the sight of Rodrigo and Fernando marching off displaying the love token of they do not know whom provides comic relief in a play that insistently warns of the tragedy to come.¹¹ When Alonso ends up with Rodrigo's cloak after an encounter in the dark, it symbolically confirms what everyone knows, and what Rodrigo will not accept: the gallant outsider has taken the place in Inés's heart that Rodrigo had hoped to win for himself.

The presence of Rodrigo and Fernando, furthermore, also contributes to Fabia's lack of malevolent influence in the *comedia*. While the *Celestina* portrays Calisto's desire as something singular, isolated, culpable and therefore subject to punishment by implacable divine justice, Alonso's love is one in a world of love. His love does not outrage the universe; it only outrages Rodrigo, who kills out of frustrated, jealous self-interest. In fact, Rodrigo's act—and its motivation—are much more similar to the attack on Celestina by Calisto's servants, Sempronio and Pármeno, who want a piece of the gold chain paid to Celestina by Calisto. Rodrigo hates Alonso because he has earned a prize that Rodrigo himself could not, and because no one doubts that Alonso has earned it fairly and deserves it. He himself admits:

Su dueño es don Alonso, aquel de Olmedo,
alanceador galán y cortesano,
de quien hombres y toros tienen miedo.
Pues si éste sirve a Inés, ¿qué intento en vano?
O ¿cómo quiero yo, si ya le adora,
que Inés me mire que semblante humano? (II, 1351-56)

Even Inés's father, once he finds out that her feigned intention to become a nun arose out of her love for Alonso, exclaims "Albricias hubiera dado" (III, 2565) and quickly repudiates his choice of Rodrigo:

Desde agora es tu marido;
que me tendré por honrado
de un yerno tan estimado,
tan rico y tan bien nacido. (2581-84)

In spite of Alonso's guilty remorse as he dies, and in spite of critics who have tried to find a flaw in Alonso,¹² there is no similarity between Calisto's death and Alonso's, except that both are ugly. Calisto perishes, broken and unshriven, in a stupid accident. Alonso falls victim to a vicious murder plot planned by a jealous rival, but his death nevertheless further ennobles him, as Tello tells the king:

Cubrió de luto su casa
 y su patria, cuyo entierro
 será el del fénix, señor,
 después de muerto viviendo
 en las lenguas de la fama (III, 2701-05)

He lives long enough, that is, to confess and take leave of his parents and loyal servant Tello. And to tell the story of his death.

The tale of Alonso's murder becomes the final element that reduces Fabia to little more than an amusing flourish in *El caballero de Olmedo*. Alonso's love comes into being, flowers, and is cruelly cut off in a well-delineated social structure completely absent in *Celestina*. Calisto's isolation, however we explain it,¹³ allows in part the dangerous solipsism of his desire. Alonso, in contrast, although he is an "outsider," according to the song that informs Lope's play,¹⁴ is a recognized member of aristocratic society. The king, we find out early on, knows him and honors him. His skills as a nobleman and his personal integrity are universally acknowledged. He has *parents*, and it is his concern for their peace of mind that leads to his death. Most significantly, the structures of authority that such a social system implies come together to pass judgement on Alonso's murderers. When Tello identifies Rodrigo and Fernando as the guilty parties, the king declares: "Prendedlos, / y en un teatro mañana / cortad sus infames cuellos" (III, 2728-30). The same society, the values of which Alonso upheld in his chaste courtship of Inés, allow her, as well, a fate that, while certainly sad and ironic, is far more seemly than that allotted to Melibea in *Celestina*. Instead of a sloppy, unsanctified suicide, Inés retires to a convent, converting her ruse into truth.

When we look at the elements that we have identified as those which work to reduce Fabia's role in the *comedia* when it is compared to that of *Celestina*—mutual love; true, idealized love meant to end in marriage; the displacement of the culpability for the hero's death onto a jealous rival; and the presence and judgement of society—we find that we have the contributing aspects of tragedy. Whereas *Celestina* exists to teach a moral lesson, tragedy, as Mason has argued, "lies *beyond* good and evil" (24). In tragedy, as in *El caballero de Olmedo*, we find "the impossibility of distinguishing the guilt from the innocence of the tragic hero" (83), while in *Celestina* it is made clear that *everyone* is guilty and so all are punished. All of the warnings that Alonso receives, the uneasy dreams and mysterious apparitions, cannot turn him from his path because, in the first place, that path is part of his everyday life, which he cannot believe could hold something fatal to him.¹⁵ At the same time, they contribute to the tragedy, in which "the final event seems to have been *inevitable*" (96).¹⁶ Indeed, as Dollimore argues in his recent *Death, Desire, and Loss in Western Culture* (1998), tragedy plays out the "paradox" that "even as we are driven forward by a secular fear of failure, we resort to the metaphysical reassurance that

such failure is ultimately inevitable" (xviii). *Celestina* and those whose lives intersect fatally with hers gain their just rewards for the immoral choices that they make, and not because destiny caught them on the wrong road at the wrong time. Finally, tragedy always involves the bonds that hold society together, and the hero's death must move the society that surrounds him.¹⁷ Not only Inés mourns Alonso; not only Tello feels his lack. Alonso's parents, his beloved's father, his king and the king's *condestable*, eventually, with the executions of the murderers, all of society will be affected by the hero's death in ways that confirm the values which he exemplified.

Although *Caballero* is considered a major work in the canon of Lope's *comedias*, it is not the strongest of his plays, or even of his tragedies. Part of the problem no doubt lies with its source; although the use of popular ballads as the basis for *comedias* was common and could produce admirable results (only consider *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*), in this case the results are unsatisfying. The characters remain largely opaque, and the attempt to "open" them up fails, just as so many efforts to move theatrical pieces to film in our own day do. The play does not manage to make the characters' motivations credible, creating such anomalies as a worthy nobleman, whose only sin is to follow the appropriate channels for courtship and marriage, who becomes, by Act III, a vicious and dishonorable highway murderer.¹⁸ It also reduces *Celestina* to a standard busybody whose references to witchcraft are no more convincing than the hero's commitment to his family, which supposedly sets him on the road to Olmedo so that his rival can eliminate him. When fate is the enemy of love, and love is seen as good and desirable, then it is fate, not love, which destroys the hero. A *Celestina* allied with the good becomes a *Celestina* rehabilitated, which is to say, no *Celestina* at all. The *Caballero de Olmedo* would meet his fate, with or without his *Celestina*. Without *his*, Calisto stays in bed, Melibea remains a virgin, and literature loses a powerful metaphor for moral ruin.

* * *

NOTES

¹ Other clues are rhetorical. Rodrigo's description of Fabia's supposed powers echoes those that Sempronio and Pármeneo give in *Celestina*, albeit significantly edited to eliminate the references to the sexual. Alonso's own greeting of Fabia in Act I ("¡Oh Fabia, oh retrato, oh copia /de cuanto naturaleza / puso en ingenio mortal!") deliberately recalls Calisto's similar effusions upon meeting *Celestina*: "¡Oh vejez virtuosa! ¡Oh gloriosa esperanza de mi deseado fin! ¡Oh fin de mi deleitosa esperanza! ¡Oh salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte!" (64).

² Friedman also calls her "a sinister consort and marker of Don Alonso's dark side," but this contradicts her actual role in the play.

³ It is curious that even *Celestina*'s fans seem compelled to lessen her grandeur in

the interest of making her more “user friendly.” Gerstinger is an example. He claims that Rojas made her “not only the chief character of the work but actually its heroine. (...) But Celestina is only relatively wicked. She is a solicitous housemother to her prostitutes. To Calisto she is a light in his despair, a resurrection from death” (71). To believe this is to be totally impervious to Rojas’s corrosive irony and his moral purpose.

⁴ I am grateful for Patricia Kenworthy’s question on this point, which led me to clarify the parents’ culpability. It is interesting to note that Fabia herself comments on the father’s responsibility to arrange his daughters’ marriage: “Padre que se duerme en esto, / mucho a sí mismo se agravia” (I, 313-14).

⁵ McKendrick paints the play in darker terms: “Lope conceived of passion as an irresistible force which carried within itself the seeds of its own destruction. Here he allows those seeds to flower” (103). She concludes that it is “tragic poetic drama” (104-105).

⁶ Another sign of the lower profile of moral culpability in the drama is the chain’s destiny. It simply disappears as the fated tragedy gathers momentum, instead of becoming a major player in the elaboration of the disaster, as it does in *Celestina*.

⁷ For example, as mentioned above, Fabia compels Tello to accompany her to fetch “una muela (...) del salteador que ahorcaron / ayer” (Acto I).

⁸ Friedman makes this point as well: “Fabia has little need for the rhetorical skills of *Trotaconventos* or *Celestina*” (75).

⁹ These include works such as Diego de San Pedro’s *Cárcel de amor*.

¹⁰ McKendrick comments: “he guiltily protests that his love was directed towards marriage but he has not, alas, behaved as if it were” (103). Fox recalls: “A. A. Parker blames the sad conclusion on the imprudence of the two lovers” (9); while Friedman asserts: “While their love is genuine, they resort to posturing and to role-playing, and this eventually costs them a happy ending” (75).

¹¹ Friedman calls the play “the text most obviously concerned with signs” (74), but passes over the ribbon as serving merely to “set the stage” for Rodrigo “to act upon his jealousy and rage” (76).

¹² McKendrick argues: “Alonso dies in a sense because he is an anachronism, at once too reckless and too guileless to survive in a world that no longer conducts itself (...) in accord with the chivalric code of honourable conduct” (103). For Friedman, Alonso is “a dehumanized—that is, ‘poeticized’—character, dashing, articulate, and heroic in a literary sense” (78). Other believe that he is intellectually arrogant, in that “he ignores signs and warnings of trouble and insists on proceeding home to Olmedo despite the danger” (Fox 9). For Hesse, “Aunque sabe que puede tomar las medidas apropiadas para contrarrestar la situación explosiva, el temor bajo el influjo de una imaginación ingobernable le ha vuelto inmóvil” (31).

¹³ While it seems most likely that Calisto’s desire itself is what causes him to withdraw from society, other explanations have included the assertion that his isolation is a reflection of the status of the upper caste *conversos* who were being progressively shut out of the influential positions that they had held in government by the policies of Isabella and Fernando.

¹⁴ This is perhaps the least convincing element of the story when it is extended from popular ballad to drama. Medina and Olmedo are only 20 kilometers apart, which even in the late Middle Ages did not represent an isolating or insurmountable distance.

¹⁵See Mason: "For the incommensurable to erupt with tragic intensity there must exist a peaceful mode of life in which the hero was managing quite nicely, thank you" (66).

¹⁶This is, in part, what Friedman means when he declares: "Don Alonso lives in order to die. Don Rodrigo lives in order to kill" (76).

¹⁷Mason explains that in Greek tragedy, such as *Antigone*, "Time (...) is (...) a relational or situational word. It tells you about the rights and duties of all people in a bond. Each man looked to obtain it from his fellow-men. The gods exacted it from mortals and occasionally paid it to mortals. Time was always known to be present by some external act. It could therefore be measured both by the givers and by the receivers, and society could look on and estimate whether it was being justly exacted and paid" (55).

¹⁸Friedman argues that it is possible to regard Rodrigo as "the most 'human' of the characters, the very personification of ardor, jealousy, and fury" (78). He can certainly be considered the most modern of the play's main characters, with an almost neurotic insecurity from the very beginning that may explain Inés's lack of interest.

WORKS CITED

- Dollimore, Jonathan. *Death, Desire and Loss in Western Culture*. New York: Routledge, 1998.
- Fox, Dian. "History, Tragedy, and the Ballad Tradition in *El caballero de Olmedo*." *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*. Ed. Charles Ganelin and Howard Mancing. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 1994. 9-23.
- Friedman, Edward H. "Theater Semiotics and Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*." *El arte de estudiar comedias: Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*. Ed. Barbara Simerka. Lewisburg: Bucknell University Press, 1996. 66-85.
- Gerstinger, Heinz. *Lope de Vega and Spanish Drama*. Trans. Samuel R. Rosebaum. New York: Frederick Ungar, 1974.
- Hesse, Everett W. *Análisis e interpretación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1968.
- Mason, H. A. *The Tragic Plane*. Oxford: Clarendon, 1985.
- McKendrick, Melveena. *Theatre in Spain 1490-1700*. New York: Cambridge UP, 1989.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina; Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Alianza, 1989.
- Vega y Carpio, Lope Félix de. *El caballero de Olmedo*. Ed. Maria Grazia Profeti. Madrid: Alhambra, 1981.

REFLEXIONES SOBRE EL *ÍNCIPIT* Y LA PORTADA DE LAS EDICIONES DE LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA Y EL *MANUSCRITO DE PALACIO*

REMEDIOS PRIETO DE LA IGLESIA
Madrid

Ediciones de 1500 y 1501.

Entre los temas de reflexión que plantea el Manuscrito de Palacio (MP) está el del título que aplica a la obra. No deja de ser significativo que éste sea el que en las ediciones impresas de la *Comedia* se ha venido llamando *Íncipit* o *Segundo título* y no el que figura en la portada de las dos ediciones de las que se conserva un ejemplar completo. Esto nos aconseja revisar a fondo la cuestión, dado que los ocho folios que conforman la *Celestina de Palacio* representan un estadio redaccional anterior a la obra impresa.¹

La portada de la edición de Toledo 1500² solo ofrece un grabado en el que aparecen los tres grandes personajes de la obra, Celestina, Melibea y Calisto (éste con un halcón en su brazo), y debajo el título:

Comedia de Calisto y Melibea, la cual contiene demás de su agradable y *dulce estilo* muchas *sentencias filosofales* y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas.³

¿Qué idea podría proporcionar este título sobre el contenido y características de la obra a un posible lector de la época? En primer lugar, el lector pensaría que se trataba de una obra anónima, ya que en esa portada, lugar apropiado para dar a conocer el autor, no figura ningún nombre en concepto de tal; y en efecto, así fue considerada en su época, hasta el punto de que el nombre de Fernando de Rojas como autor real de la *Celestina* fue prácticamente ignorado en los círculos literarios no solo durante los Siglos de Oro sino hasta bien entrado el siglo XIX, según ha hecho ver Joseph Snow.⁴ Después, el lector consideraría que sería una obra con final feliz, como lo pregona ese título de «comedia».⁵ Esta segunda deducción

quedaría además reforzada si poseía cierto conocimiento de los autores latinos, especialmente de Terencio,⁶ ya que le parecería obvio que un argumento basado en «mostrar los engaños de sirvientes y alcahuetas» implicaba una obra de tradición terenciana, ninguna de las cuales tiene final trágico. Advertiría, al hojear el libro, la presencia de caracteres típicos de estas comedias: la *lena* (Celestina), el *servus fallax* (Sempronio) y el *servus fidelis* (el Pármeno de los primeros autos), así como los nombres de algunos de sus personajes: el mismo Pármeno, Sosia, Cremes y Crito.⁷ Por último, si tenía alguna referencia de los *Comentarios a la Eneida* de Servio, el nombre de Melibea le evocaría una historia con «comienzos trabajosos» pero con «el fin de sus días alegre, gozoso y bien aventurado»⁸ al lograr reunirse con su amado después de salir ilesa tras un intento de suicidio arrojándose desde una azotea.⁹ Y, ciertamente, sabemos, gracias al *Prólogo* de las ediciones en 21 autos, que buena parte del público dirigió a Rojas sus quejas en este sentido, de modo que el bachiller de La Puebla no tuvo más remedio que aceptarlas y modificar el título:

Otros han litigado sobre el nombre, *diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza*, sino que se llamase tragedia. [...] Yo, viendo estas discordias entre estos extremos [...] llaméla tragicomedia.

¿A qué pudo deberse este desajuste entre el rótulo de la portada y el contenido real de la obra? Buscaremos la respuesta comparándolo con el *Incipit*:

Síguese la *Comedia de Calisto y Melibea*, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que vencidos en su desordenado apetito a sus amigas llaman y dicen ser su dios. **Asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes.**

Dos axiomas resultan evidentes de esta comparación:

A) que ambas piezas tienen en común el título propiamente dicho -*Comedia de Calisto y Melibea*- y un argumento basado en mostrar **los engaños de sirvientes y alcahuetas**.

B) que otros dos componentes son distintos: en la primera pieza se pondera su «agradable y dulce estilo» y la inclusión de «sentencias filosofales», esto es, se encomia la forma. En la segunda, por el contrario, es el fondo, en definitiva el argumento, lo que interesa: «compuesta en reprehensión de los locos enamorados que vencidos en su desordenado apetito a sus amigas llaman y dicen ser su dios.»

Por ello, será en estos componentes distintos en los que debemos insistir. Lo primero que nos salta a la vista es que tanto el elemento común—la inclusión de «avisos» contra «engaños»—como lo específico de la primera definición—«su agradable y dulce estilo» y sus «sentencias filosofales»—son elementos que ya se ponderaban en la obra del Antiguo autor: la *Carta «A un su amigo»* es bien clara al respecto:

[...] Y como mirase [...] su **estilo** elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído [...] Vi no sólo ser **dulce** en su principal historia o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían **delectables fontecicas de filosofía**, de otras agradables donaires, de otras **avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras**.

El que el *Íncipit*, que hace referencia a un nuevo componente argumental—«la reprensión de los locos enamorados...»—sea precisamente el ofrecido como único título por el MP, nos sugiere la idea de que lo que se anuncia en la portada de la edición de 1500 es un antecedente, un estado anterior, una obra anónima titulada *Comedia de Calisto y Melibea*, hecha a partir del escrito del Antiguo autor, con todas las características inherentes a su calificación de comedia,¹⁰ a su filiación humanístico-terenciana y al nombre de su protagonista femenina, Melibea; mientras que lo que se anuncia en el *Íncipit*, y por tanto en el título de la *Celestina de Palacio*, es la conversión de esa comedia en tragedia añadiendo a los argumentos encaminados a mostrar los engaños de sirvientes y alcahuetas—muy propios del género cómico—, otros argumentos de índole moral en reprensión de los locos y blasfemos enamorados, muy propios del género trágico. Es decir, que los anteriores argumentos didácticos han sido ampliados, incrementados, con otros argumentos moralizadores.

¿Puede tener esto alguna confirmación? Esperamos demostrar que sí. Para ello nos fijaremos en la edición de Sevilla 1501,¹¹ que, como es sabido, no deriva de la de Toledo 1500, sino de otro texto, manuscrito o impreso, anterior a ésta.¹² Pues bien, en su portada se informa de que los «argumentos» de la *Comedia de Calisto y Melibea* han sido «nuevamente añadidos,» en donde el verbo ‘añadir’ cobra el significado de *aumentar, ampliar, incrementar*, y el sustantivo «argumentos» el de *razones, razonamientos, argumentaciones*,¹³ y no el equivalente a resúmenes de cada auto. Además, no parece razonable que la colocación de «rúbricas o sumarios» delante de cada auto, como llama Rojas a esos resúmenes en el Prólogo de la *Tragicomedia*, mereciera ser destacada como innovación en la portada.¹⁴

Buen apoyo para esta interpretación lo encontramos en los denominados «romances acabados o añadidos»: era práctica en la poesía cancioneril—el *Cancionero general* de Hernando del Castillo ofrece interesantes muestras de «romances acabados o añadidos»—que un poeta tomara un romance precedente anónimo y lo cortara deliberadamente en un punto elegido para entregarse luego al ejercicio literario de reelaborarlo dándole mayor extensión y otro final.¹⁵ A la luz de esta práctica contemporánea, el adjetivo «añadido» presupone la existencia de un texto y su posterior incremento.¹⁶ Por ello, debemos convenir en que la expresión «con sus argumentos nuevamente añadidos» significa *con sus argumentos nuevamente aumentados*, expresión inaplicable a la introducción de unos sumarios anteriormente inexistentes¹⁷ y muy adecuada en cambio a nuestra interpretación. Así, el conjunto portada-incipit

más antiguo sería:

[Portada:] *Comedia de Calisto y Melíbea*, con sus argumentos nuevamente añadidos, la cual contiene demás de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosóficas y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas.

[Íncipit:] Síguese la *Comedia de Calisto y Melíbea*, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que vencidos en su desordenado apetito a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes.

Un paso sucesivo en nuestras reflexiones nos conduce a añadir dos deducciones a los axiomas anteriormente enunciados:

A) que teniendo en común ambas piezas el título propiamente dicho y argumentos basados en mostrar engaños, y siendo privativa del *Íncipit* la reprehensión de los locos enamorados, la expresión *compuesta* que se utiliza en él no puede ser interpretada como sinónimo de *inventada*, sino como de *arreglada*, *ampliada*, o, textualmente, *formada por más de un componente*.¹⁸

B) que por la misma razón, la segunda descripción tiene más argumentos de disuasión que la primera, sus «argumentos» han sido «añadidos», y lo han sido «nuevamente», porque esto se dice en la portada.

Finalmente, parece claro que esa advertencia de que la obra está **compuesta** en reprehensión de los locos enamorados que otorgan a sus amigas el nombre de dios, dejando en segundo lugar la argumentación basada en poner de manifiesto los engaños de sirvientes y alcahuetas, es lo que nos permite deducir que la *comedia* ha sido reelaborada y transformada en tragedia sustituyendo el desenlace feliz de aquella por un final trágico. Efectivamente, si bien algunos parlamentos, especialmente de los primeros autos, dejan entrever intentos de engaño, la verdad es que al final lo que se percibe es ese castigo moralizador plasmado en la muerte de «los amantes y los que les ministraron.»

Resumiendo: todo cuanto antecede nos lleva a la conclusión, a través de los mensajes extraídos de las portadas e *Íncipit*, de que una comedia titulada *Comedia de Calisto y Melíbea*, antes de llegar a las prensas, fue reelaborada, ampliada y transformada en tragedia, en definitiva, «añadida,» «compuesta,» y «acabada» (usando el verbo «acabar» en su acepción de *dar la última mano a la obra* [Diccionario de Autoridades] o en la que emana del tecnicismo «romances acabados o añadidos») por Fernando de Rojas.

MP parece ser un reflejo de este proceso de reelaboración y composición,

no solo porque en su título se lee que la obra ha sido «*compuesta* en reprensión de los locos enamorados,» sino también porque dos de las variantes redaccionales que ofrece respecto a las versiones impresas repercuten en el desarrollo de la línea argumental de la obra y en el polémico tratamiento del tiempo. Veámoslo.

El 'gerifalte' y la 'vela' del Manuscrito de Palacio.

Cuando Calisto vuelve angustiado tras ser rechazado por Melibea en la escena inicial y pregunta a Sempronio «¿cómo sales de la sala?» la respuesta del criado según el *MP* (fol. 94v) es: «**Debatióse el gerifalte, que estaba colgado del alcándara, y vénele a enderezar,**»¹⁹ mientras que en las ediciones impresas se cambia por «**Abatióse el gerifalte y vénele a enderezar en el alcándara.**»

La interpretación de la versión del *MP* no ofrece dificultades, es un accidente puramente doméstico: el halcón se ha caído de la percha y el criado ha ido a colocarlo en su lugar. La de las ediciones impresas resulta muy distinta, según lo aclara el *Diccionario de Autoridades*:

ABATIR Y ABATIRSE. Muchas veces se usa de este verbo por descender, bajar o bajarse: como [...] **abatirse el ave de rapiña cuando baja a hacer alguna presa** [...] CALIXT. Y MELIB. fol. 3. *Abatióse el gerifalte y vénele a enderezar en el alcándara.*

El nuevo significado conseguido con este leve retoque integra la escena inicial en el conjunto de la narración, ya que presupone la salida de caza de Calisto con Sempronio, la pérdida del halcón y la separación de amo y criado que propiciará la entrada a solas de aquél en la huerta de Melibea. Casi cinco siglos después, el profesor Rodríguez de la Fuente, sin tener presente la *Celestina* sino refiriéndose a las costumbres de los halcones, nos explica cómo pudieron suceder los acontecimientos:

Muchas veces, después de una excursión más o menos larga, [los halcones] regresan al punto de partida, por lo que el ayudante debe quedarse en el lugar del extravío, provisto de señuelo, caperuza y guante. Mientras tanto, el maestro ha de procurar buscarlo en la dirección en que ha desaparecido [...] es muy frecuente verle aparecer, de pronto, y posarse en el señuelo.²⁰

Por eso Sempronio vuelve a casa antes que Calisto. En cuanto el gerifalte «se abate,» lo lleva a la alcándara y su amo, tan suspicaz en este momento, no se sorprende cuando el criado alude al retorno del halcón. En cambio, en la versión primitiva representada por el *MP*, la escena inicial carece de esa trabazón con el resto que le confiere el arreglo comentado, y nada impediría aceptar la clásica interpretación de algunos críticos que la consideran como un prólogo, que permite el transcurso de

un tiempo indefinido entre ella y la segunda. Es más, son las ediciones impresas las que, por medio de recursos extratextuales (viñeta de la portada y argumento del primer auto), nos ayudan a aceptar la integración de la escena inicial en el resto de la narración.

Tantas o más implicaciones argumentales tiene la siguiente variante: «**Saca la vela**» en el MP (fol. 94v), por «**Cierra la ventana**» en las ediciones. Patrizia Botta comenta al respecto:

[...] en ambos casos, Calisto quiere oscuridad para quedarse a solas con su pena, pero en el primero, en el de la versión manuscrita, la alusión a la vela indica que es de noche, cuando la vela alumbra, mientras por el contrario en el texto impreso la hora se ha mudado a la del día, cuando es la luz del sol la que hay que eliminar.²¹

Esta lógica deducción tiene una importancia primordial para nuestro conocimiento de la evolución textual de la *Celestina*, porque si es de noche, la ida de Sempronio en busca de Celestina no pudo hacerse hasta el día siguiente, lo cual no solo permite admitir un nuevo corte temporal, sino que lo exige. Este lapso, incluso por sí solo, paliaría también sensiblemente el problema del tiempo, pues si más adelante Pármemo (en el auto II) y Melibea (en el auto IV) se refieren al «otro día»²² como momento del primer encuentro, la expresión deja de ser error manifiesto para quedar reducida a levemente inadecuada ya que el término «ayer» habría resultado más apropiado.

Pero esto es así si dejamos de tener en cuenta las inferencias anteriores sobre la cuestión del gerifalte, porque si unimos ambos casos los lapsos temporales se pueden ampliar de tal modo que quedan resueltas no solo estas disociaciones temporales referentes al «otro día», sino también otras de las que señalaron S. Gilman, M. J. Asensio, L. Rubio, J. Stamm, etc. y que nosotros analizamos hace años,²³ que afectan a los autos II, IV, VII, IX, X, XI y XII y que aluden a sucesos imposibles si no se supone ese corte temporal que evidencia el texto del MP. En consecuencia: el MP nos ofrece una prueba de que el problema del tiempo en la *Celestina* nace de los arreglos posteriores de quien «acabó la Comedia de Calisto y Melibea» «metiendo la pluma en ella»²⁴ y este no fue otro que el Bachiller Fernando de Rojas, pues así se afirma en el acróstico y en el Prólogo respectivamente.

Además, el MP plantea otra cuestión de tanta o mayor importancia: si cuando vuelve Calisto es de noche, ¿cuándo, dónde y cómo ha podido ver a Melibea «en tan conveniente lugar»? ¿Sola por la calle?, ¿en su huerto, entrando en él por las buenas, sin escalas, sin criados y sin cita previa?, ¿en una iglesia, según la idea de Martín de Riquer?, ¿en una «huerta» buscando el neblí, como dirá Pármemo en el auto II? Si las interpretaciones eran difíciles siendo de día, la nocturnidad complica más la cuestión.

Y para contestar a estas preguntas solo tenemos esa extraña descripción (en tono desgarrado y con alusión a un desarrollo no concordante con lo que leemos en la escena inicial) que hace Melibea de Calisto en su primera entrevista con Celestina (auto IV), y que en las versiones impresas resulta perturbadora, pero que ya no lo es tanto a partir de lo que nos permite intuir el MP con su «saca la vela» y su correspondiente inferencia de nocturnidad y del transcurso de por lo menos una noche:

¡Jesú! No oiga yo mentar más ese loco saltaparedes, **fantasma de noche**, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado; si no aquí me caeré muerta. Este es el que **el otro día** me vido y comenzó a desvariar conmigo en razones haciendo mucho del galán. [...]

Lo que más sorprende es que un parlamento inexplicable del auto IV, es decir, de la parte que Rojas reivindica como suya, empiece a encontrar justificación cuando nos aproximamos al texto de un estado anterior. Por lo menos, ya no puede sorprendernos que le llame «fantasma de noche» ni tampoco que localice el encuentro en «el otro día.» Si a esto unimos que, en virtud de las consideraciones en torno al parlamento del gerifalte, también quedan resueltas algunas otras de las expresiones temporales inconvenientes de otros muchos autos, todo ello nos conduce a la conclusión de que Rojas no poseía sólo el primer auto, sino otra obra mucho más completa que ya llevaba el título de *Comedia de Calisto y Melibea* y que fue ésta la que convirtió en tragedia «**componiéndola en reprensión de los locos enamorados**» y «añadiendo [aumentando] sus argumentos,» pero aprovechando al máximo sus diálogos.

Es más, ya que anteriormente hemos aludido al relato que hace Pármeno de la escena inicial, insistiremos en otro inconveniente que tal relato plantea y que se agrava con la circunstancia de la nocturnidad, pues esa «huerta» no puede ser identificada con el «huerto» de los encuentros finales, sino con un lugar situado cuando menos en los confines de la ciudad. Aparte de los casi infinitos ejemplos que podríamos aducir como testimonio de que *huerta* y *huerto* no son sinónimos,²⁵ incluido el *Diccionario de Autoridades*, es el propio Pármeno quien, en el Auto I, deja constancia del carácter casi rural del término 'huerta':

Labradores *en las huertas*, en las aradas, en las viñas, en las segadas, con ella [Celestina] pasan el afán cotidiano.

¿Pudo de verdad ser éste el «tan conveniente lugar» para un primer encuentro nocturno e imprevisto entre Calisto y Melibea? Así parece afirmarlo Pármeno en el auto II:

Señor, porque perderse *el otro día* el neblí fue causa de tu entrada en la *huerta* de Melibea a le buscar; la entrada, causa de la ver y hablar; la habla

engendró amor; el amor parió tu pena [...].

Pero, ¿también se perdió por la noche el neblí? Es lástima que la *Celestina de Palacio*, al contener solo algo más de la mitad del primer auto, no arroje más luz sobre tantas incógnitas.

Conclusión.

Si las diferencias textuales del MP con las ediciones impresas afectaran al primer auto exclusivamente, podríamos estar de acuerdo con la tesis tradicional de que un *Antiguo autor* escribió el auto inicial y que Rojas agregó los 15 restantes de la *Comedia* o los 20 de la *Tragicomedia*, aunque ya convencidos plenamente de que no dejó de modificar a su gusto esa obra anterior.

Ahora bien, como, según hemos visto, esas diferencias repercuten en la comprensibilidad y en la justificación de parlamentos de autos posteriores, habremos de formular una conclusión muy distinta: que la mayor parte de dichos parlamentos estaban escritos antes de la intervención de Rojas, que por lo tanto no hizo una labor esencialmente creativa, sino de reelaboración de una obra de estirpe terenciana a la que a pesar de llevar el título de *comedia* convirtió en tragedia de «amargo y desastrado fin» (como reza el *Argumento general*) mediante el procedimiento que ha quedado argumentado en la primera parte del presente artículo.²⁶

A nuestro juicio, el MP es testimonio de ese proceso de reelaboración, como se desprende de que adopte como título el *Íncipit* de las ediciones, de que incluya el *Argumento general* cuyo final parece eco exacto del concepto de *tragedia* que transmitió Juan de Mena,²⁷ y de que ofrezca pruebas de que la distorsión en el tratamiento del tiempo en la *Celestina* de la tradición impresa se debe a modificaciones textuales como las que hemos analizado.

* * *

Notas

¹ Así lo han demostrado quienes han estudiado a fondo la tradición textual de la *Celestina*. Ver Patrizia Botta, «La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales», *Boletín de la Real Academia Española* 73, cuaderno 258 (1993): 25-50 y «El texto en movimiento (de la *Celestina* de Palacio a la *Celestina* posterior),» en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia: Universitat de València, 1997, pp. 135-159; Francisco Lobera Serrano, «El Manuscrito 1520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*,» *Boletín de la Real Academia Española* 73, cuaderno 258 (1993): 51-67.

² Impresa por Pedro Hagenbach. Ejemplar único en la Biblioteca Bodmer. Edición

facsimilar e introducción de Daniel Poyán. Cologny-Genève: Bibliothèque Bodmer, 1961.

³ Modernizamos la ortografía y usamos distintos tipos de letras para facilitar al lector la percepción.

⁴ Joseph T. Snow, «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca* 21. 1-2 (1997): 115-172. Reflexionemos sobre el hecho de que solo en ambientes jurídicos se vincula de forma precisa al jurista Rojas con la *Celestina* y siempre empleando el verbo *componer*: «que compuso a Melibea» (1525), «que compuso a Celestina» (1574) y «dicen que fue el que compuso el libro de Celestina» (1588) (cfr. art. cit. pp. 122 y 136, y Valle Lersundi, «Documentos referentes a Fernando de Rojas,» *Revista de Filología Española* 12 [1925]: 394) y relacionémoslo con nuestra nota 18.

⁵ Conviene recordar que para los hombres de los siglos XV y XVI, «comedia» suponía un desenlace feliz, como lo atestiguan el Marqués de Santillana en su carta a doña Violante de Prades, Hernán Núñez en su *Glosa sobre Las Trescientas*, Torres Naharro en la *Propalladia* y los autores de las comedias humanísticas. Ver J. L. Canet Vallés, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia-Sevilla: UNED, 1993, especialmente pp. 17, 32, 40, 42, 43, etc.

⁶ Circunstancia más que probable, ya que, con independencia de la existencia de manuscritos y su estudio en las universidades, poco tiempo antes, en 1498, las comedias de Terencio habían sido publicadas en Barcelona por Juan Rosenbach, precedidas por los comentarios de Donato y Calphurnio.

⁷ Ver M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, III, Madrid: CSIC, 1962, pp. 287-288.

⁸ Definición del concepto de comedia hecha por el Marqués de Santillana. Ver Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid: Gredos, 1972, pp. 22 y 58.

⁹ Ver W. Mettmann, «Melibeas Ende. Servius als quelle der *Celestina*,» *Romanische Forschungen* 86 (1974): 445-450.

¹⁰ J. M. Díez Borque ha señalado claramente esas características en *Los géneros dramáticos en el siglo XVI* (Madrid: Taurus, 1987), pp. 75-81 y 103-107.

¹¹ Impresa por Estanislao Polono. Ver la edición de J. R. Rank (Madrid/Chapel Hill: Castalia, 1978).

¹² M. Marciales, *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Urbana IL: U Illinois P, 1985), p. 268; P. Botta, «Otra vez hacia una edición crítica de *La Celestina*,» en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval 1989* (Salamanca: Biblioteca española del siglo XV, 1994), pp. 958-963; F. Lobera Serrano, «El Manuscrito 1520 de Palacio» (ver n1), pp. 60-62.

¹³ Significados todos estos avalados por el *Diccionario de Autoridades*.

¹⁴ No podemos dejar de resaltar la repugnancia que muestra Rojas en el *Prólogo* a dar a estas piezas el nombre de argumentos, piezas que, además, imputa a los impresores y considera «una cosa bien escusada [=fuera de uso].»

¹⁵ P. Botta expone esta práctica en «Ancora sulla genesi e paternità de *La Celestina*,» *Cultura neolatina* 55 (1995): 276.

¹⁶ No es difícil encontrar testimonios coetáneos del uso del verbo 'añadir' como sinónimo de *ampliar*, *aumentar*. Baste el libro titulado *Vita Christi*, impreso en Granada en 1496 por Meinardo Ungut y Juan Pegnitzner, en cuya portada se lee: «Primer volumen de Vita Christi de fray Francisco Ximénez, corregido y *añadido* por el Arzobispo de Granada,

y hízolo imprimir porque es muy provechoso.»

¹⁷ Refuerza esta reflexión el hecho de que en el MP aún no se ha articulado la obra en autos, ni se ha redactado el argumento (=rúbrica o sumario) del primero, pues no hay indicación al respecto.

¹⁸ Está documentado que «compuesto/a» no significa siempre una operación sustancialmente creativa. Para fundamentar esta interpretación podemos aducir el libro titulado *Carro de dos vidas*, impreso en Sevilla en 1500 por Juan Pegnitzer y Magno Herbst; sin nombre de autor en la portada, en el fol. II se lee: «[...] comienza este libro nuevamente *compuesto* y compilado por Gómez García [...], traído de latín en romance de muchos libros y partes de la Sagrada Escritura.» Otro testimonio en el que no solo aparece el término 'compuesto' sino también el vocablo 'añadido,' ambos con los significados defendidos en el presente trabajo, se encuentra en el prólogo del libro *Vita Christi*, citado en nota 16, el cual lleva el siguiente encabezamiento: «Libro de la vida de Nuestro Señor Ihesucristo, *compuesto* y ordenado por fray Francisco Ximénez [...], enmendado y *añadido* en algunas partes y hecho imprimir por don fray Fernando de Talavera [...] e hízole este prólogo.» Y para finalizar los ejemplos, citaremos el *Libro del Anticristo* (impreso en Zaragoza por Pablo Hurus en 1496) que, en el folio XXXV, dice: «Comienza el libro del juicio postrimero *compuesto* por Martín Martínez d'Ampiés, *moralizado* para provecho de las almas,» y en el folio LIX se reconoce la simple labor de traducción: «Declaración de Martín Martínez d'Ampiés en el *traslado* del Sermón de San Vicente.»

¹⁹ Seguimos la transcripción de Faulhaber en «Celestina de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript?», *Celestinesca* 15.1 (mayo 1991): 3-52; las citas en pp. 31 y 32, aunque modernizando la ortografía.

²⁰ Rodríguez de la Fuente, *Arte de Cetrería* (Barcelona: Nauta, 1970), p. 130.

²¹ P. Botta, «El texto en movimiento» (ver n1), p. 146.

²² La locución adverbial 'el otro día' indica un período indeterminado de tiempo que oscila entre *ayer*, *anteayer* y 3 o 4 días antes, aunque predomina el *anteayer* o tres días antes. Así se observa, por ejemplo, en la *Segunda Comedia de Celestina*, de Feliciano de Silva (ed. de C. Baranda, Madrid: Cátedra, 1988), pp. 291, 343, 364, 365, 366, 398, 406 y 440; en la *Comedia Thebaida* (ed. de G. D. Trotter y K. Whinnom, London: Tamesis, 1968), pp. 149, 225 y 242; y en *Don Quijote*, II, cap. 51 (ed. de J. B. Avallé-Arce, Madrid: Alhambra, 1983), p. 439.

²³ A. Sánchez Sánchez-Serrano y R. Prieto de la Iglesia, *Fernando de Rojas y La Celestina* (Barcelona: Teide, 1991), pp. 75-77 y 102-105.

²⁴ Recordemos que en el Prólogo de la *Tragicomedia* Rojas dice que «ha metido segunda vez la pluma en tan extraña labor y tan ajena de su facultad,» refiriéndose a las interpolaciones, sustituciones, supresiones, etc. que había realizado sobre la versión en 16 autos; por tanto, no es un disparate admitir que la versión en 16 autos fue resultado de una acción semejante realizada sobre una obra completa anterior.

²⁵ Testimonios coetáneos de que las *huertas* se localizan en arrabales y extramuros o en el entorno de las villas y ciudades se encuentran, por ejemplo, en las *Crónicas de los Reyes de Castilla*, II y III (Madrid: RAE, Biblioteca de Autores Españoles 68 y 70, 1953), pp. del vol. II: 324, 493, 495, 498, 499, etc. y pp. del vol. III: 175, 612, 617, 622, 623, 626, 634, 635, 638, 639, etc.

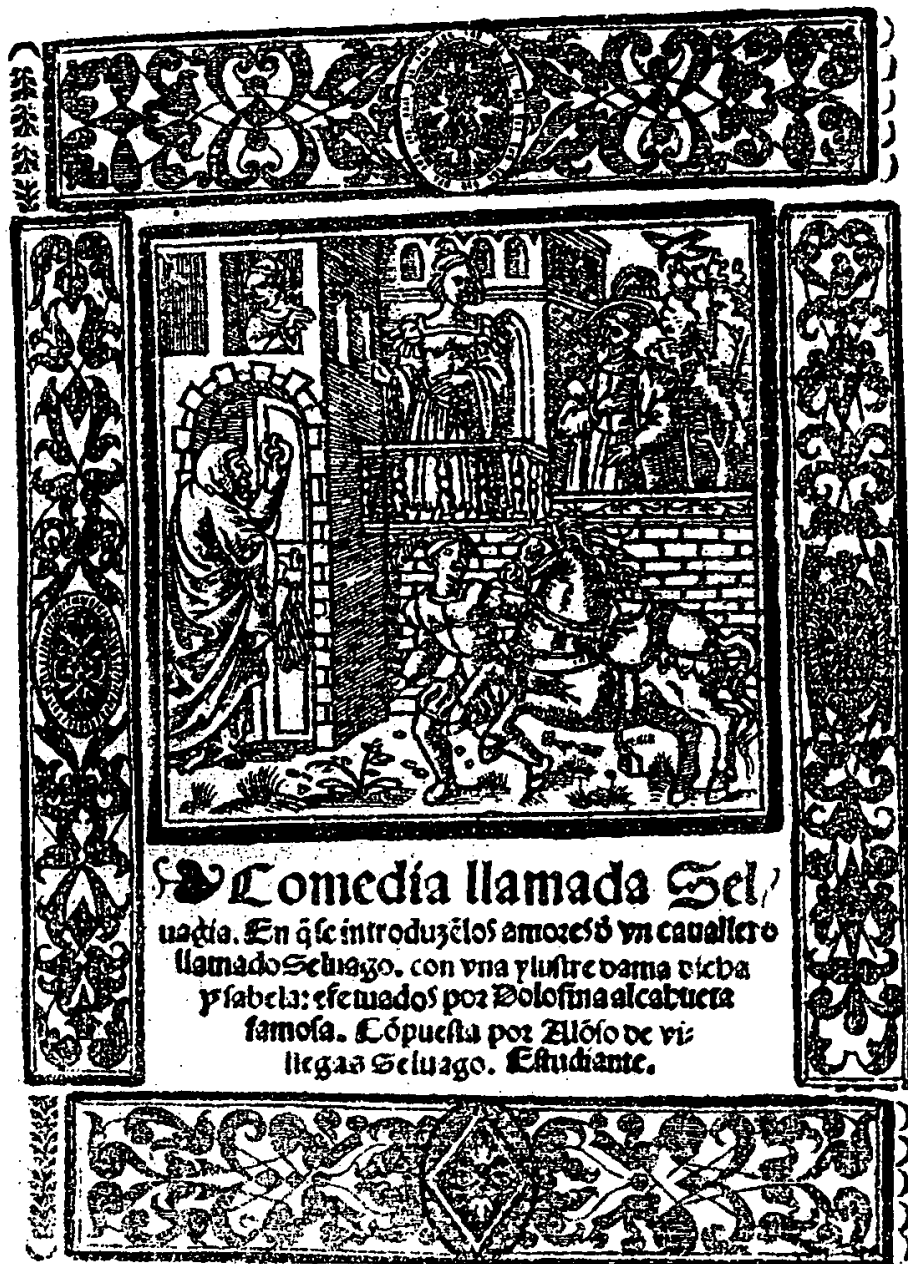
²⁶ Todo esto parece confirmar nuestra teoría, expuesta y argumentada en el libro citado en la nota 23, de que antes de Rojas hubo por lo menos dos autores: el *Antiguo*

autor, cuya obra es muy difícil concretar, después del paso por ella de dos manos activas, y otro *autor intermedio* que hizo una comedia a partir de ella y que reflejó su actividad en la Carta «A un su amigo» y en las estrofas 4-7 de los versos acrósticos. Puede consultarse también Sánchez Sánchez-Serrano y Prieto de la Iglesia, «Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea», *Revista de Literatura* 51, n° 101 (1989): 21-54; Prieto de la Iglesia, «Las piezas preliminares de *La Celestina*: un mensaje comunicacional,» en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 1989)* (Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1994), pp. 797-803; y Sánchez Sánchez-Serrano, «Diálogos interpolados o refundidos en la *Comedia de Calisto y Melibea*» (en las mismas *Actas*), pp. 805-812.

²⁷ En la *Coronación* había caracterizado la «escritura trágica» por sus «tristes y desastrados fines» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo [ver n8]), p. 57.



Capa. Traducción italiana de C. Alvaro.
Milano: Bompiani, 1943.



Portada. Comedia Selvagia.

LA AUTORIA DE LA 'COMEDIA'

HENK DEVRIES

Holanda

[En 1999, pensando en el quingentenario de la *Comedia*, le escribí a Henk DeVries, un gran conocedor del texto de la *Comedia*, y entre otras cosas le pedí que me pusiera sobre papel *sus* pensamientos sobre la autoría de tan genial obra. Como es habitual en él, me contestó con gran detalle y gran seriedad, dándome permiso para diseminar ésta su 'Carta a un su amigo' si me pareciera útil. No he editado la carta, aunque sí he agregado un título y unas referencias para facilitar su lectura y consulta. JTS]

Muchas gracias por tu carta, pero ¡vaya preguntita que en ella, de paso, me haces! A ver si acierto a darte una respuesta que te sirva para algo. ¿Qué pienso yo de la autoría de *Celestina*? La dificultad reside en explicar mi opinión y hacerla aceptable para otros, ya que mi principal argumento consiste en la estructura aritmética de la *Comedia* de dieciséis actos, y los colegas filólogos suelen tener cierta aversión a los números, que les parecen una cosa totalmente ajena al arte literario. Lo cierto es que tenemos tanto derecho a contar los versos de un poema cuanto a contar las sílabas de los versos; y así como la cantidad de estrofas contenidas en un poema como *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, o *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, tiene un significado que el lector curioso puede averiguar fijándose en las proporciones de las partes que componen el conjunto y en el simbolismo de los números, así también en la *Comedia de Calisto y Melibea* las cantidades de réplicas (parlamentos, monólogos) contenidas en los actos determinan las proporciones de la obra en la estructura aritmética que prefijó el autor. Por este motivo, me opongo a los que llaman 'versión definitiva' a la versión alargada (*Tragicomedia*), porque lo que importa es estudiar bien la versión **original** que es la *Comedia*, que con sus dieciséis actos es una obra de arte completa y perfecta. Difiero de la mayoría de los celestinistas en que para mí no es problemática la autoría del primer acto, sino la del *Tratado de Centurio* y el porqué de la adición.

Lo difícil de analizar y determinar es la génesis del fondo aritmético de la *Comedia* que describí en mis artículos.¹ Lo más arduo del acróstico no era el escribir los versos, sino la construcción de una frase acróstica que se compusiera de catorce

Aes, cuatro Bes, cinco Ces, etcétera, para reproducir. y comunicar a los lectores, la cifra mediante la cual los nombres de los personajes se acoplan cada uno a su número. ¿Cómo acertaron a construir una frase de 88 letras que da sentido, y en que la frecuencia de cada una de las 18 letras diferentes estaba prefijada? El resultado fue la frase que conocemos: “El bachjler Fernando de Roias acabó la Comedia de Calysto y Melybea. E fve nascjdo en la Pvebla de Montalván.” Pero en tales circunstancias, ¿cómo no poner en duda la veracidad de lo que en la frase se afirma? Fueron acaso el nombre de Fernando de Rojas y el de su pueblo natal los únicos que cabían? En alguno de mis artículos [n1] he sugerido que Rojas contaba con el apoyo de un matemático y que la *Comedia* sería obra de dos artífices, uno que calculó las complicadas construcciones aritméticas y otro que escribió el texto dramático. A propósito, ¿quién era aquel Isaco Coeno que Ted E. McVay Jr. descubrió en los versos finales?² ¿Y qué es lo que contribuyó a la *Comedia*, o a la versión alargada? ¿Lo sabremos nunca?

Lo cierto es que las estructuras aritméticas de la *Comedia*, que son incontestables, confirman que el acto primero fue construido como una parte del conjunto del cual son también partes integrantes los nombres de los dieciséis personajes con sus números, la cifra, y las figuras aritméticas en las que participan los dieciséis números. La unidad de la estructura me parece que no permite la suposición de un ‘antiguo auctor* del primer acto que ignorara cómo iba a ser la *Comedia* completa y cuántos actos, escenas y réplicas cabales tendría.

Quien haya visto la hermosura de la estructura aritmética de la *Comedia* comprenderá que solo “contra su voluntad” podía su autor (si es que era este mismo el interpolador) dejarse persuadir a “meter segunda vez la pluma” para alargar la *Comedia*, porque sabía que iba a destruir algo perfecto. ¿Le desanimó el descuido de los impresores? Porque se da el caso que los de Toledo 1500 y Sevilla 1501 estropearon la frase acróstica, cuya forma correcta es la que se lee en las ediciones de Krapf y Cejador, que reproducen la de Valencia 1514 (verso 23: Insisto remando; v. 57: E así que esta obra; en las dos *Comedias* estos versos comienzan con Y).

Leí con gran asentimiento el penúltimo párrafo del estudio de Patrizia Botta en *Cinco siglos de Celestina*: “Por nuestra parte, nos inclinamos hacia la (...) hipótesis (...) de un Rojas que al encontrar esos ‘papeles* (si acaso los ha encontrado), a la hora de englobarlos en su texto los modifica radicalmente, los va puliendo y retocando en todas SUS partes, incluido sobre todo el I^{er} Auto. Es, pues, autor de la ‘nueva’ *Celestina*, autor integral del principio hasta su fin, autor de su *forma fijada para la imprenta*, la primera en 16 autos, de la que es responsable único y cabal.”³ El busilis está en lo que Patrizia Botta expresa con tanta cautela: **si acaso los ha encontrado**. Es que ella ha visto lo que salta a los ojos de todo lector verdaderamente atento: que aquel autor que en una ‘carta’ (?) “a un su amigo” y en unos versos acrósticos presenta al público la *Comedia*, de dieciséis actos, no dice en ninguna parte haber encontrado obra manuscrita alguna sin acabar.

Yo no me explico cómo tantos críticos de nuestro siglo pudieron caer en la trampa que el autor de la *Comedia* armó. No falta quien pretende rendir cuenta con todo pormenor de lo que pasó: “Al mandar una copia del manuscrito de la *Comedia* al anónimo amigo a quien va dirigida la *Carta*, explica los motivos que le habían llevado a continuar y acabar la primorosa obra que había encontrado inacabada en forma manuscrita y sin nombre de autor. No en la *Carta*, sino en los versos acrósticos añade el dato de que el hallazgo del manuscrito, por su parte, tuvo lugar en Salamanca.”⁴ Lo que sorprende es que esto no lo escriba un cualquiera, sino (en la introducción a su edición) Peter Russell, hombre de muchos méritos en el campo del hispanismo, entre los que se destaca el haber demostrado el papel que desempeña en *Celestina* la magia.⁵ La gratitud que le debemos, aun si fuese por solo esto, es inmensa, porque el que *Celestina* sea una hechicera es de capital importancia para la inteligencia correcta de la *Comedia*, como indicaré luego.

Lo que suele pasar, por lo visto, es que uno lee las piezas iniciales, destila rápidamente un concepto superficial de la génesis de la *Comedia* y luego, sin volver a mirar al texto, construye graves teorías sobre un malentendido. Pero si el acto primero no es de la misma mano que todo el resto de la *Comedia*, tendremos por lo menos la situación que define Patizia Botta: la de un ‘Rojas* que pulió y retocó los papeles que vinieron a sus manos, haciéndolos suyos. No me parece de todo punto imposible que el acto primero sea de otro autor que no fuese el mismo que el que escribió los otros quince actos, pero me parece poco probable. Y por cierto las piezas iniciales no dan ningún indicio de que así sea.

Este autor que presenta la *Comedia* de dieciséis actos —démosle el nombre que revelan los versos, Fernando de Rojas— ¿qué dice? Hablando de la falta de **defensivas armas** para resistir los fuegos del amor, dice haberlas hallado “esculpidas en estos papeles.” ‘Estos papeles,’ en una introducción a la *Comedia*, no quiere decir otra cosa sino precisamente esto, la *Comedia*. Asimismo en los versos, “Yo vi en Salamanca la obra presente”: se refiere a la obra que el lector tiene en manos, la *Comedia*. Y este ‘ver’ la obra, es el verla con los ojos visionarios del artista creador, el concebirla cómo iba a ser. Rojas sabía rebien quién fue el *antiguo auctor* del acto primero: él mismo antes de graduarse. Una de las razones por las que se movió a acabar la obra fue que oyó “su inventor ser ciente”: así se refiere al día de su graduación. Lo que el estudiante había comenzado, pero tuvo que dejar a un lado hasta terminar los estudios, el bachiller lo acabó. Creo que esta mi interpretación de las piezas iniciales es la que mejor concuerda con su tono irónico y mistificador. Al antiguo autor podía dársele este nombre porque ya no existía: era el estudiante que había sido el que ahora ya era bachiller. Así se conciertan incluso dos pasajes de otra manera inconcertables, ya que después de leer “Vi que non tenía su firma del autor, y era la causa que estaua por acabar,” extraña no poco leer, pocas líneas más adelante: “Y pues él con temor de detractores y nocibles lenguas (...) c(i)eló su nombre...” ¿Cómo iba a saber este motivo del antiguo autor si no sabía quién era? (Ya hace más de diez años que señaló este contrasentido Emilio de Miguel Martínez.)⁶

El autor de la *Comedia* nos habla en un tono mistificador porque quiere que busquemos el mensaje secreto que escondió sutilmente en la obra. Los “quince días de vacaciones” y las cien monedas son alusiones al momento en que se cumplen quince siglos de cristianismo. Al mismo tiempo, por ser estas las vacaciones de Pascuas (como descubrió Gilman), constituyen una alusión a la “Divina” *Commedia* de Dante, cuya acción comienza en Semana Santa. El famoso juicio de Cervantes (“libro, en mi opinión, divi-” etc.) se refiere a las alusiones burlescas a la gran obra de Dante que Rojas escondió en la suya.

Es muy compleja la belleza oculta de la *Comedia* “De la cual te ruego me dejes hablar un poco;” que lo haré “cuan brevemente puedo,” imitándome a uno de sus muchos aspectos. Dante Alighierí, al comienzo de su *Commedia*, marca la fecha ideal de su obra, el año 1300 de la era cristiana, con una alusión al Salmo 89: se encuentra el poeta a mitad del camino de la vida humana, tiene treinta y cinco años. (Calisto alude al mismo salmo al hablar de la llama que dura ochenta años). Este número 89 pertenece a la serie de Fibonacci (Leonardo de Pisa), del cual tomó el autor de la *Comedia* (o el equipo de autores) los números de Crito (21), Tristán (34) y Lucrecia (55). En la serie de Fibonacci, en la cual cada término es la suma de los dos anteriores, hay la proporción divina entre cada pareja de términos inmediatos, es decir $21:34=34:55$. (Son valores aproximativos, pero en la serie de Fibonacci la diferencia entre el producto de las extremas razones y el cuadrado de la media razón es mínima: $21 \times 55 = 1155$; $34 \times 34 = 1156$.) Ahora bien, además de Tristán y Lucrecia hay otras cuatro parejas de personajes cuyos números suman 89: Calisto (42) con Pármeno (47) y con Sempronio (47); Melybea (58) con Sosia (31); Crito (21) con Celestina (68). Y las cinco parejas se encadenan, porque sumando el valor numérico de las vocales de sus dos nombres por una parte y el de las consonantes por otra, nos encontramos con los números de otra pareja; y así, al separarse una pareja surge otra, y de ésta, otra, etcétera, hasta que la pareja Lucrecia/Tristán produce los números 52 y 37, que a su vez corresponden al trío alegórico Mundo+Amor ($25+27=52$) y Fortuna (37). Y al mismo tiempo —acabo de caer en la cuenta (!)— a la ‘Divina Comedia’ ($37+52=89$).⁷

Se ha tomado muy al pie de la letra lo de las armas defensivas contra los fuegos del amor. Pero la vehemente sátira que es la *Comedia* no va dirigida contra el amor físico, ni mucho menos contra ningún maltratamiento de los preceptos del amor cortés. La queja que Pleberio dirige contra Fortuna, Mundo y Amor es la queja de los judíos conversos contra Inquisición, Estado e Iglesia. Los tres personajes alegóricos, juntados con los trece que hablan (y que no digo que no tengan sus aspectos alegóricos ellos también) hacen que la *Comedia* de dieciséis actos tenga otros tantos personajes para celebrar el comienzo del siglo dieciséis con un escarnio mordaz contra estos tres poderes, y sobre todo contra la Iglesia, que en vez de practicar el amor al prójimo se obstina en tornar el vino en agua: judíos creyentes en cristianos inevitablemente insinceros. Esto es lo que representa en alegoría el hechizo que

Celestina ejerce sobre Melibea. Por este hechizo la alcahueta, que representa en alegoría el poder de la Iglesia, fuerza a la joven a entregarse al amor de Calisto. Entregándola a quién se profesaba *melibeo* la hace *calistiana*. Pero aunque Melibea pierda la *virginidad* corporal, conserva entera y pura el alma, como vemos en la oración que dirige a Dios, poco antes de morir: “Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cativa tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cavallero, que priva al que tengo con los vivos padres” (aucto XX). La frecuente asociación de Calisto con el asno (que es el caballo de Cristo, como se dice en mi país) sirve para aclarar a quién representa el “muerto cavallero.” Y “los vivos padres” también, para los lectores de hace cinco siglos, tendría sentido doble: no solo los progenitores de Melibea, sino Moisés y los Profetas y los que escribieron “aquellos libros antiguos” que Pleberio mandaba leer a Melibea, “por más aclarar [su] ingenio.”

Ingeniosa y admirable alegoría burlesca es la *Comedia*. La sátira va dirigida contra la Iglesia. Manuel da Costa Fontes ha estudiado con mucho detalle uno de los seis oficios de Celestina, el de restituir la virginidad corporal perdida⁸ Sin duda se refleja aquí la aversión a un dogma inaceptable para judíos, el de la virginidad de la Madre de Dios, pero al mismo tiempo los lectores de la *Comedia* verían en esta maestría de Celestina de hacer virgos que luego se deshacen una alusión al bautizo, que para ellos sería una cosa exterior sin consecuencia. La ironía y la burla eran las armas defensivas con los que resistían los ‘fuegos del amor’ los que se llamaban *anusim* ‘forzados’ por no tener más remedio sino fingirse cristianos.

La interpolación de cinco actos destruyó la estructura aritmética de la *Comedia* original, pero la forma correcta de la cifra, en la edición de Valencia 1514, daba acceso al juego de los nombres con sus números. Y conste que el que añadió los cinco actos entendía bien la *Comedia*. El nombre de Centurio alude a que la obra celebra el comienzo de la nueva centuria (ofreciendo un nuevo paralelo a la suma de Calysto/42 y Melybea/58). El prólogo hace constar que “aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la historia para *contar* coligen la *suma*” (subrayo yo) para enseñar el camino a los que buscan el sentido verdadero, encubierto, de la obra. Y uno de los versos menciona ahora a Cota y Mena. Pero ¿será posible que nunca nadie haya visto que ‘cota* y ‘mena’ son **armas defensivas?**⁹

Estoy traduciendo la *Comedia* al holandés [y saldrá en 2001]. Será la tercera traducción a mi idioma, después de dos de la versión alargada, una que apareció en Amberes en 1550 y fue reimpressa hasta 1616, y la otra que hizo Albert Helman en 1942 con ayuda de Van Praag. La labor del traducir le constriñe a uno a darse cuenta de las cosas. Por ejemplo, para poder presentar una *Comedia* cuyos actos vayan divididos en escenas, habrá que determinar con precisión los criterios que manejaba el autor. El cual, en esta parte también, jugaba un juego de agudeza con sus lectores. La *Comedia*, además de otras muchas cosas, era un ejercicio para dramaturgos: hay que prestar mucha atención para que no se le escape a uno ninguna de las acotaciones

incorporadas al texto dramático. La pretendida confusión de 'cena' y 'auto' era otra clave para activar a los lectores "para cuyo verdadero placer es todo" [Prólogo]. Se trataba, en este caso, de determinar el número de todas las escenas de la *Comedia*, el cual, una vez determinado, confirma la estructura aritmética de la obra.

Ya es muy larga esta carta 'a un mi amigo,' y no se resuelve en ella el problema. La *Comedia* es obra de un solo autor o de un equipo de autores que cooperaron simultáneamente, esto sí que creo saber con certeza. ¿Era Fernando de Rojas el que escribió el texto dramático? No lo sé. ¿Calculó él mismo las construcciones aritméticas y la cifra? No lo sé. ¿Quién era Isaco Coeno y qué hacía? No lo sabemos. ¿Fue el autor de la *Comedia* el que interpoló los cinco actos? Lo ignoro. Parece poco lo que tenemos como punto de partida para futuras indagaciones, pero no es despreciable: la *Comedia* fue un acto de resistencia intelectual y nació en un ambiente académico.

Recibe un muy cordial saludo, y los mejores votos para este año de 1999 que acaba de comenzar, de tu amigo,

Henk de Vries.

* * *

Notas

¹ Por ejemplo, H. DeVries, "Sobre el mensaje secreto de Calysto y Melybea," en *La Celestina' y su contorno social*, dir. M. Criado de Val (Barcelona: Borrás, 1977), 135-151; "La Celestina, sátira encubierta: el acróstico es una cifra," *Bol. De la Real Academia de la Historia* 54 (1974): 123-152; "Isaco Coeno ... de ¿dónde?," *Celestinesca* 10.2 (1986): 41 y "Otra nota a Isaco Coeno," *Celestinesca* 23 (1999): 139-141. [Ed.]

² Ted E. McVay, Jr., "A Possible Hidden Allusion in *Celestina*," *Celestinesca* 10.1 (1986): 19-22. [Ed.]

³ Patrizia Botta, "El texto en movimiento (de la *Celestina de Palacio* a la *Celestina* posterior," *Cinco siglos de 'Celestina': Aportaciones interpretativas*, ed R. Beltrán et al (Valencia: Universidad, 1997), pp. 135-159, la cita en 147. [Ed.]

⁴ P. E. Russell, ed. *Fernando de Rojas. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Clásicos Castalia 191, Madrid: Castalia, 1991, en la p. 24 de su introducción. [Ed.]

⁵ P. E. Russell, "La magia como tema integral de la *Tragedia de Calisto y Melibea*," en su *Temas de 'La Celestina' y otros estudios* (Barcelona: Ariel, 1978), pp. 243-276. [Ed.]

⁶ Emilio de Miguel Martínez ("Rojas y el auto I de *La Celestina*," *Insula*, no. 497 [1988], 19-20) propuso "restituir a Rojas (...) el mérito de autoría única que le corresponde."

⁷ Suele escribirse que el epíteto 'divina' aparece en el título de la *Commedia* de Dante en el siglo dieciséis (y algunos especifican que en la edición de Venecia 1555). Gerard Wijdeveld (en su edición [1984] de la traducción holandesa por Christinus Kops O.F.M., p. 9, sin mencionar fuente) escribe que el adjetivo se encuentra ya en el título en algunos de los manuscritos más antiguos.

⁸ Manuel da Costa Fontes, "Celestina as Antithesis of the Virgin Mary," *Journal*

of *Hispanic Philology*, 15 (1990-1991), 7-41; y "Adam and Eve Imagery in *Celestina*: A Reinterpretation," *Journal of Hispanic Philology* 17 (1992-1993), 155-190. "Rojas' apparently didactic purpose constitutes a clever, indispensable cover for a bitter attack on Christianity" (184). A los aspectos marianos de *Celestina* señalados por Costa Fontes podría agregarse la asociación con el número 100 ("Si entre cien mujeres va"; "¡Asi pudiera ciento!"), que era un símbolo mariano, por componerse de cien letras el *Ave María*. San Jerónimo y Beda, a propósito de la parábola del sembrador, asociaban el número treinta con las nupcias, el sesenta con el estado de la viudez, y el ciento con "la corona de la virginidad" (Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter* [München 1975], págs. 75 y 178).

⁹ *cota*¹, primera acepción: "f. Arma defensiva del cuerpo, que se usaba antiguamente. Primero se hacían de cuero y guarnecidas de cabezas de clavos o anillos de hierro, y después de mallas de hierro entrelazadas.*

*mena*², "f. ant. Prisma que corona los muros de las fortalezas, almena." (*Diccionario de la lengua española*, 19a ed.). Russell, edición, pág. 184,n10 (a 'defensivas armas') cita a Covarrubias: "Arma puede ser (...) defensiva, como la cota, el casco, la rodela, el coselete, etc."



Acto XII. Traducción alemana de C. Wirsung (1534)
Grabado de Hans Weidetz

LA HYIA DE CELES- TINA.

*Por Alonso Geronimo de Salas Bar
uadillo: impressa por la diligencia y
cuydado del Alferez Francisco
de Segura , entretenido
cerca de la persona del
Señor Virrey de
Aragon.*

A Don Francisco Gassol, Cata-
llero del Orden de Santiago
del Consejo de su Magestad , y
su Protonotario en los Reynos
de la Corona de Aragon.



CON LICENCIA.

En çaragoça , Por la Biuda de
Lucas Sanchez. Año de 1612.

*A costa de Iuan de Bonilla,
mercader de libros.*

CLAUDINA, DEL RECUERDO A LA VIDA

LUIS MARIANO ESTEBAN MARTÍN
Madrid

A mi mujer María Victoria y a mi hija Gala

Cuando en 1547 aparecía la primera edición de la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández, el ciclo celestinesco estaba perfectamente consolidado merced a las obras de Feliciano de Silva, Gaspar Gómez de Toledo y Sancho de Muñón, pero al mismo tiempo estos autores, por diversas razones, habían acabado con el mecanismo de relación cíclica más fértil: la presencia en sus obras de Celestina o de una tercera relacionada directamente con ella en *Celestina*. Así, tras la resurrección de la vieja alcahueta en la *Segunda Celestina*, Gaspar Gómez de Toledo acaba definitivamente con ella en su *Tercera Celestina*¹ y Sancho Muñón hace lo propio con Elicia en su *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Estos hechos obligaron a Sebastián Fernández a aguazar el ingenio retomando como mediadora de los amores de Policiano y Philomena a Claudina, la amiga y maestra de Celestina y madre de Pármeno en el texto rojano, de manera que la *Tragedia Policiana*, a diferencia del resto de continuadores de Celestina, transcurre en un tiempo anterior a la obra modelo.

En un viejo trabajo analicé las constantes alusiones que aparecen en la *Tragedia Policiana* entroncando a Claudina con Celestina,² de modo que las páginas que prosiguen pretenden abordar la personalidad y funcionalidad que tiene en esta obra la que en *Celestina* no es más que un recuerdo constante de la alcahueta y cuya función en *Celestina*, especialmente como elemento para convencer a Pármeno, tan bien fue expuesta por Snow.³

Ya en el título de la obra se nos hace una presentación sucinta de quién es este personaje que mediará en los amores de Policiano y Philomena: “la diabólica vieja Claudina. Madre de Parmeno y maestra de Celestina.”⁴ Así pues, Claudina es presentada, dejando al margen su relación con los personajes de *Celestina*, como tercera y relacionada con la magia.

La tercería, amén de los antecedentes literarios, estaba perfectamente vigente en la España del XVI, como bien recoge, entre otros, Antonio de Guevara.⁵ Ahora

bien, lo que aquí nos interesa analizar es la función que la tercera tiene en la obra en cuestión y la importancia de la magia.

Como su amiga y “discípula” Celestina, Claudina es una profesional de la tercería, de modo que las palabras de Lida de Malkiel sobre Celestina (“para Celestina la tercería no es el último recurso contra la miseria de la vejez, sino una vocación”)⁶ cuadran a la perfección con Claudina y no se contradicen con las palabras que la alcahueta dice a Florinarda, madre de Philomena, en defensa del matrimonio (XI,164), ya que lejos de ser, como anotó Lida, una forma de “asomar incongruentemente la moral del autor,⁷ constituyen un modo hábil de la alcahueta para introducir en la conversación amorosa a la joven Philomena sin que su madre tenga sospechas.

Este oficio de tercera, además de sus relaciones con la magia, lleva aparejadas prácticas como la de zurcidora de virgos (IX, 150), perfumera, partera (VI, 134), así como otros tales oficios como vendedora de telas y baratijas, que eran una forma de encubrir, como ha señalado Deleito y Piñuela, su oficio real de alcahueta.⁸

Por lo que respecta a su actividad como perfumera, hay que recordar la amplia difusión de la cosmética, especialmente femenina, como lo demuestra la crítica constante a los afeites que hicieron distintos moralistas como fray Luis de León, que dedica el capítulo XI de *La perfecta casada* a atacar esta costumbre, llegando a decir que “las floridas pinturas del rostro son señal y pregón de ramera.”⁹ Así pues, el oficio de perfumera, presente también en todas las obras del ciclo, se convierte en consustancial a la definición de la alcahueta y aparecerá en obras posteriores, como en la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, de Liñán y Verdugo, quien al describir a doña Pastaña aludirá a los polvos, aguas y demás enseres cosméticos.¹⁰

Por lo que respecta a su oficio de partera, éste aparece en relación con las prácticas médicas del momento. Luis García Ballester ha señalado como en el siglo XVI seguía perviviendo la tradición médica greco-árabe, practicada básicamente en las morerías, con la tradición latina, practicada por los médicos universitarios.¹¹ Estos médicos universitarios seguían un proceso de formación eminentemente teórico que, además, no era imprescindible para el ejercicio de la profesión, ya que mediante el título de bachiller, otorgado a través de unos estudios previos a los médicos universitarios denominados Artes, se podía acceder al ejercicio profesional.¹²

Ahora bien, junto a esta práctica legal de la medicina se sitúan prácticas médico-supersticiosas, especialmente entre los moriscos, y prácticas médicas apoyadas en la astrología, la medicina natural, la magia, etc., que planteaban considerables controversias. Es en este submundo de la medicina en donde se insertan las prácticas médicas de Claudina, tanto en lo referente a su actividad como partera como en lo referente a los polvos que ofrece a Cornelia para encarnar los dientes (XVII, 201), o las plantas que aconseja a Orosia como purgantes (XVII, 201), y bajo esta perspectiva hay que entender el que Florinarda consienta que la alcahueta visite a su hija, que se

encuentra enferma (XI, 166), y que cuando Theophilón, padre de Philomena, le pregunte a Claudina el motivo de su visita, ésta le responda que vino a “ensalmar a mi señora Philomena, que se siente mala de la cabeça” (XVII, 203). No obstante, frente a Celestina, cuya botica, estudiada por Laza Palacio,¹³ contenía productos que aparecerán mencionados en formularios de boticarios en siglos posteriores como la *Práctica de boticarios, guía de enfermos y remedio de pobres*, de Pedro Gutiérrez,¹⁴ la actividad médica de Claudina y la relación de productos es menor.

Ahora bien, estos oficios son colaterales a su auténtica profesión: la tercería, y de ahí que sea a este oficio al que constantemente aluda Claudina así como a la profesionalidad con que lo ejerce. A Salucio y Solino les señala que “hay tan pocas que algo sepan deste mi oficio, que a quien más pensays que entiende, le falta más para discípula que tiene de sobra para buena maestra” (IX, 149). El resto de personajes de la obra le reconocen su profesionalidad como tercera, como lo demuestran las palabras de Salucio al aludir a la vieja como “examinada maestra” en el arte de la alcahuetería (VI, 132), y en relación con esta profesionalidad está la gran cantidad de trabajos que tiene, tal y como aparece en el acto XIII, donde Silvanico ha de esperar a poder hablar con ella a que despache al despensero y al paje del Duque, de ahí las palabras de Claudina disculpándose ante Silvanico por su tardanza: “Tengo muchos negocios...” (XIII, 178). Además, no olvidemos que a su mucho trabajo, fruto de su bien hacer, obedece que pidiese ayuda a Celestina (IX, 151).

En relación con esto está su preocupación por la honra en su oficio. Rubio García ha señalado como en Celestina se anticipa un concepto de honra, extendido posteriormente en el Siglo de Oro, “desligado de toda ética (...), se fundamenta (...) en la opinión y estimación ajenas. Bajo este condicionamiento, tan honrado se siente el caballero como la ramera.¹⁵ Este sentido de honra, que justifica la actitud de Celestina respecto a su oficio,¹⁶ subyace en las palabras de Claudina al acceder a correr con los distintos riesgos de su oficio para mantener su honra profesional. Así, en la primera visita a Philomena, desoye los consejos de Parmenia diciendo: “Diformes invonvenientes se me ofrecen de tu aviso y no puedo bolver atrás en este camino, porque tengo prometido el acometimiento y aun dada mi palabra de la victoria. Notable deffecto es la inconstancia y tanto que se tiene por indicio de locura” (XI, 161). Poco después, en su monólogo camino de la casa de Philomena, al sopesar los distintos peligros que de su embajada pueden producirse, expresa: “Si voy allá, a peligro pongo mi vida. Si dexo de cumplir lo prometido, no puedo escapar de muerta o apaleada, y lo que es más de estimar, el mal nombre que de falsaria puedo cobrar. Pues si el crédito pierdo, acabada es la grangería; ora venga lo que viniere, que aparejado está donde cayga” (XI, 162).

Por lo tanto, estamos ante una profesional de la tercería, que como tal vive de sus oficio y por el mismo recibe una paga: diez doblas inicialmente (VIII, 148) y quinientas monedas de oro con posterioridad (XVIII, 209).

Para la realización de su oficio, Claudina se vale del perfecto conocimiento que tiene de su entorno. Conoce a Solino (IV, 124), a Policiano (IV, 125), a Florinarda y su casa (XI, 166), e incluso posee un “registro” donde se recogen sus posibles clientes (IV, 125), o aquellos con los que ya tenía trato, que donará a Celestina antes de morir: “Cata aquí, comadre, una matrícula y memorial en que hallarás ciento y quarenta y dos moças que a mí estavan encomendadas y setenta y ocho despenseros a quien estava obligada a proveer, y veinte y cinco virgos que tengo que remediar” (XXVII, 264).

Frente a lo ocurrido en las obras de Silva y Gaspar Gómez, donde la entrada de la alcahueta en la mediación de los amores de los protagonistas no está claramente justificada, en la *Tragedia Políciana*, más en consonancia en este aspecto con *Celestina*, la entrada de Claudina se resuelve con más acierto. Cuando el desasosegado Policiano pide consejo a Solino para poder hablar a Philomena, éste le propone que le envíe una carta (I, 110). Ahora bien, Solino recapacita sobre los peligros que pueden sobrevenirle al llevar la carta y, aconsejado por Salucio, acuerda que la carta la lleve Silvanico, el cual mantiene relaciones con la criada de Philomena (II, 112). Posteriormente, Solino, sin consultar a su amo, ofrecerá el caso a Claudina para evitarse complicaciones (IV, 125), pero este ofrecimiento se produce ante una hábil insinuación de la propia alcahueta: “no sé yo si la dama le ha seydo favorable, que días ha grandes que le tengo en mi registro y aún estoy espantada cómo no ha venido a mis manos” (IV, 125).

Aparentemente, Sebastián Fernández tampoco ha sabido resolver satisfactoriamente la razón por la que el enamorado ha de dar entrada a una tercera profesional. Sólo la impaciencia del enamorado, común a todos sus antecesores, parece justificar la aceptación de una alcahueta profesional, con los oficios que lleva aparejados, y de ahí la duda del enamorado; “Pues dime la verdad. Solino, ¿qué de veras te parece a ti ser necessario dar parte a esta muger?” (VI, 134-135).

Sin embargo, hay que hacer una precisión. Señala Cardini que “la clientela del brujo y la hechicera pertenecía a las más variadas capas sociales, pero se homogeneizaba en el hecho de tener necesidades y deseos inconfesables.¹⁷ Es decir, distintamente a Silva y Gaspar Gómez, cuyos enamorados aceptarán el matrimonio como solución, la entrada de la tercera en la *Tragedia Políciana* viene dada por la marginalidad social, la deshonestidad e ilicitud con que Policiano concibe su amor, el cual persigue la consecución física de Philomena y rechaza los convencionalismos sociales. En una palabra, la entrada de la alcahueta se justifica por la concepción amorosa que se plantea en la obra. Una concepción que si bien se formula bajo los convencionalismos del amor cortés por parte de Policiano -se siente inferior a la amada (I, 104), no le importa morir en el servicio al amor (I, 105), etc.- tiene como finalidad la posesión física de Philomena dentro de una concepción del amor como absoluto, sin más fin que su resolución en sí mismo y por tanto alejado de un planteamiento matrimonial. Y es esta concepción la que justifica la entrada de

Claudina, una mediadora en amores ilícitos.

En el acto VIII, Claudina se hace cargo de los amores de Policiano, señalando que posee “algunos instrumentos que para entender en esta cura son necesarios” (VIII, 147), con lo que Claudina está apuntando a sus artes de hechicería. En el título de la obra se alude a Claudina como “diabólica vieja,” Solino la define, junto con otros oficios, como “la mayor hechicera que se ha hallado dende el principio del mundo hasta oy. Tiene tanta abilidad en caso que requieran artificio sobrenatural que a todo el infierno junto trae consigo con sola su boz” (VI, 134). Dorotea alude a ella como “vieja hechizera” (XV, 189), “más diabólica que humana” (XV, 191).

En definitiva, la tercería, como desde la antigüedad, aparece íntimamente relacionada con prácticas de magia amorosa, ya que a las terceras profesionales no se las buscaba para utilizarlas como recadras de los amores, sino como profesionales en la realización de la *philocaptio*, es decir, en la creación de una pasión amorosa a través de medios mágicos tal y como había explicitado en su *Formicarius* Juan Nider (1435), al definir la *philocaptio* de acuerdo a tres modos: “Aliquando ex sola incantela oculorum; aliquando ex tentatione demonum tantum; aliquando vero ex maleficio necromanticorum similiter et demonum,¹⁸ siendo el tercer caso el que contaba con la participación directa de la hechicera.

No es el momento de analizar aquí la realidad histórica de estas prácticas de *philocaptio*, pero sí de ver la función que tienen en el desarrollo de la trama de la *Tragedia Policiana*, señalando de antemano que Claudina es una hechicera y no, como ha querido ver Garrosa, apoyándose en las palabras de Celestina a Pármeneo en el auto VII de *Celestina*, una bruja.¹⁹ Ciertamente, en la época no quedan claras las diferencias entre la brujería y la hechicería. Maravall alude a la brujería como “un culto demoníaco, de carácter colectivo y sobrenatural” y a la hechicería como “manipulación de una serie de cosas que se supone ejercen una acción sobre las fuerzas ocultas que se hallan en la Naturaleza.²⁰ En la medida en que Celestina no participa en rituales colectivos, misas negras o invocaciones demoníacas de magia negra no podemos considerarla bruja. En este sentido, una vez más, las continuaciones de *Celestina* arrojan luz. A lo que se me alcanza, ninguna obra del ciclo alude a las terceras como brujas, sino sistemáticamente como hechiceras. Pero aún hay más. En el episodio citado de *Celestina*, la vieja le dice a Pármeneo, aludiendo a las cuatro veces que detuvieron a Claudina, que “aun la una le levantaron que era bruja.²¹ Russell anotó, apoyándose en los comentarios legales que aporta la *Celestina comentada*, que Claudina inicialmente fue concebida como bruja y que “por razones que ignoramos” Rojas modificó esta configuración.²² Las palabras de Celestina se producen dentro de un contexto de demostración que hace a Pármeneo del conocimiento que tiene de su madre Claudina, para lo cual recuerda diversos episodios como el del ahorcado, episodio que gozó del favor de los continuadores, como lo demuestra su presencia en la *Segunda Celestina*, al recordar Celestina sus idas a la “horca del Teso” con Claudina,²³ o en la misma *Tragedia Policiana* (IX, 150), no aludiéndose en ninguna de

estas dos obras a Claudina como bruja.

Quizá convenga para zanjar este tema analizar las palabras de Celestina a Pármeno en *Celestina* dentro del contexto en que se producen, porque de ello se desprende, en mi opinión, algo más simple que lo que apunta Russell. Al aludir Celestina a que a Claudina “le levantaron que era bruja” está entendiendo el verbo en el sentido, recogido por Covarrubias, de “levantar falso testimonio”; es decir, Celestina deja sentada la falsedad de esta acusación y así lo entendieron Silva y, sobre todo, Sebastián Fernández, de ahí que pese a retomar el episodio no utilicen en ningún caso el término bruja. De acuerdo con esto, la hipótesis de Russell me parece que olvida el contexto en que se produce la frase, mientras que los continuadores, lejos de plantearse disquisiciones legales, sí tuvieron presente y entendieron a la perfección el contexto de la frase de Celestina.

Una vez sentada esta cuestión, volvemos a nuestro propósito inicial para acercarnos a la funcionalidad de la magia en la *Tragedia Políciana*. Ana Vian ha sintetizado el *status questionis* para Celestina concluyendo con que “la magia es (elemento integral) porque afecta a las principales *dramatis personae* y no sólo a la tercera.²⁴ Lo que nos encontramos en la *Tragedia Políciana* es que Claudina, tras encargarse de los amores de Policano y Philomena, pide a Libertina los aparejos necesarios para hacer un conjuro en el que utiliza todos los elementos habituales -un aro de cuba, candelas, sogas del ahorcado, etc. (IX, 154). El hilado utilizado por Celestina para su conjuro, de amplia tradición en la magia,²⁵ es sustituido por un anillo en la *Tragedia Políciana*, elemento de no menos tradición mágica, por cuanto había la creencia de que hechiceros y nigrománticos poseían demonios en anillos y redomas para utilizarlos en su favor.²⁶ Stamm ha señalado, refiriéndose a Celestina, que ésta no se conforma con realizar un filtro amoroso, sino que desea “la satisfacción personal del dominio y control sobre Melíbea,²⁷ palabras que bien pueden aplicarse a Claudina.

Realizado el conjuro, Claudina manifiesta su confianza (IX, 155) y se encamina hacia la casa de Philomena. Ahora bien, antes de ser recibida por Philomena, ésta ha tenido noticia de la carta de Policiano, en la que éste le expresa su pasión (X, 157). Philomena rechaza la declaración de Policiano con palabras muy similares a las de Melíbea: “¿Qué atrevimiento es tan vano pensar alguno que en amor deshonesto yo ocupe mi entendimiento” (X, 158), pero oculta la carta a su padre (X, 159).

Claudina llega a la casa de Philomena para vender “franjuelas y cabeçones” (XI, 162) y es recibida por Florinarda sin ningún tipo de inconveniente, pues aunque pregunta a Dorotea “¿Con qué viene agora el diablo?” (XI, 163), Dorotea le ha indicado con anterioridad a Florinarda que ha preguntado por ella (XI, 163). Pero lo esencial de esta primera visita de Claudina es que Philomena, tras haber leído la carta de Policiano, señala que ha sentido “un dolor en este lado yzquierdo” (XI, 167), para cuyo remedio le entrega la vieja el anillo. En este sentido, teniendo en

cuenta la relación de la frase de Philomena con el amor, bien podría entenderse que el cambio de actitud de la doncella respecto a Policiano no es debido al conjuro de Claudina, sino a la carta del enamorado, pero poco después, Philomena atribuirá directamente su pasión a Claudina, con lo que Sebastián Fernández ahonda en el valor de la magia en su obra. Posteriormente, Claudina hablará directamente de Policiano, siendo rechazada inmediatamente por Philomena.

En el acto XV, Philomena declara su pasión por Policiano a Dorotea señalando que esta pasión se ha producido “después de aquel trançe riguroso que con aquella buena vieja passé” (XV, 186). A partir de aquí la doncella muestra claramente su amor por Policiano. La pregunta que surge es la causa de este cambio repentino en Philomena; en definitiva, si es producto de la *philocaptio*.

A diferencia de Melibea, Philomena señala como nacimiento de su pasión el momento en que habló con Claudina: “Amiga Dorotea, después de aquel trançe riguroso que con aquella buena vieja passé, ningún momento ha dejado mi mal de me poner en el último término de la vida” (XV, 186). De modo que bien podemos afirmar que estamos ante un evidente caso de *philocaptio*. En este sentido, los personajes de la obra nos confirman este hecho. Así, Dorotea, tras la declaración de su señora, dice: “(...) a mi parecer, esta vieja hechizera, tan dañosa entre las donzellas nobles como el lazo del paxarero entre las aves, ni el cielo la avía de alumbrar ni la tierra substentar” (XV, 189). Asimismo, Solino, que en el acto VI le había expuesto a Policiano las habilidades hechiceriles de Claudina, no duda en señalar como causa del éxito de Policiano “la Claudina con conjuros” (XXVIII, 268). Por su parte, Claudina no duda en achacar su éxito al anillo: “Bien pensara la golosita de Philomena gozar de la possession de mi anillo” (XVIII, 205). En definitiva, como ha señalado Vian, en la medida en que los personajes tienen conciencia de la existencia de la magia amorosa y, sobre todo, creen en su eficacia, la magia se convierte en un elemento esencial en las obra.²⁸

Todavía en el acto XVI la vieja pedirá diversos aparejos para realizar un filtro que acerque a Dorotea a Silvanico, aun cuando este conjuro está injustificado pues desde el principio de la obra Silvanico se nos presenta como enamorado de Dorotea y aceptado por ella.

Una vez que Philomena ha manifestado su amor por Policiano, manda llamar a Claudina. En esta segunda visita Philomena entregará una carta a la alcahueta, donde cita a Policiano, cuyo contenido desconoce Claudina (XVI, 203), de ahí la impaciencia de la vieja ante Policiano por saber dicho contenido: “Lee ya, señor, que me tienes colgada de la lengua” (XVIII, 207-208). En este momento la alcahueta se ha convertido en una mera correveidile que incluso desconoce el contenido de su embajada, lo que supone una considerable desvirtuación con respecto a Celestina.

Tras la cita (a través de la carta) de Philomena con Policiano, el papel de la

vieja se da por concluido, recibiendo por ello “quinientas monedas de oro” (XVIII, 130) y la promesa de otras dádivas. A partir de aquí, su presencia en la obra se concentra en una serie de episodios rufianescos que ejemplifican el mundo en que se desenvuelve. En el acto XXV, la vieja se encamina a la casa de Philomena para recobrar el anillo, lo que se convertirá en una trampa para que Silverio y Pámphilo ejecuten a la vieja siguiendo la orden de Theophilón, acto XXVI. Moribunda, Claudina hace llamar a Celestina y en su última voluntad la hace heredera de un conjunto de útiles hechiceriles (los mismos que utilizará Celestina) y le encomienda la tutela de Pármeno (XXVII, 263-264).

Mientras que la vieja Celestina muere a manos de Sempronio y Pármeno como consecuencia de su negativa a compartir la ganancia obtenida de manos de Calisto, la muerte de Claudina es causa directa del planteamiento de honra expuesto reiteradamente por Theophilón. El punto en común con la muerte de Celestina es, al igual que la muerte de Policiano, la ausencia de confesión. Que de ello se pueda desprender una valoración moral global de la obra o un mero *topos* literario es algo ajeno a estas páginas, pero, en cualquier caso, muestra, al igual que en la vieja Celestina, la estrecha relación existente entre el mundo de la superstición y hechicería y la religión, tal y como ha analizado, para el caso de la *Tragedia Policiana*, Finch.²⁹

La Claudina re-creada por Sebastián Fernández servirá para que Alonso de Villegas entronque con ella a la alcahueta Dolosina de su *Comedia Selvagia*, ya que es hija de Parmenia y por tanto nieta de Claudina.³⁰ Es más, cuando Dolosina vaya camino de la casa de Polibio recordará que “en vn caso semejante al en que agora voy dexo mi abuela Claudina la vida por las costillas en manos de los criados de Theophilón,³¹ lo que supone una clara aceptación del recurso de Sebastián Fernández por parte de otro autor integrante del ciclo.

* * *

Notas

¹ Ver mi “Muerte, resurrección y muerte de Celestina: Tres autores ante un personaje,” *Cuadernos para la investigación de la literatura hispaánica* 15 (1992): 137-143.

² L. M. Esteban Martín, “Huellas de *Celestina* en la *Tragedia Policiana* de Sebastián Fernández,” *Celestinesca* 13.1 (mayo 1989): 31-41.

³ J. T. Snow, “Celestina’s Claudina,” *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, ed. J. S. Miletich (Madison, WI: HSMS, 1986), pp. 257-277.

⁴ Para las citas sigo mi tesis doctoral “Edición y Estudio de la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández” (Universidad Complutense de Madrid [colección Tesis Doctorales, no. 388/92], 1992).

⁵ Antonio de Guevara, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*, ed. Asunción Rallo, (Madrid: Cátedra, 1984), p. 210.

⁶ M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970²), p. 515.

⁷ *Originalidad*, 579.

⁸ J. Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, (Madrid: Alianza, 1987), p. 70.

⁹ Fray Luis de León, *La perfecta casada*, ed. Mercedes Etreros, (Madrid: Taurus, 1987), p. 139.

¹⁰ Ed. de Edisons Simons, (Madrid: Editora Nacional, 1980), p. 158.

¹¹ Luis García Ballester, *Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII al XVI* (Madrid: Akal, 1976), p. 40.

¹² Marcelino V. Amasuno, "Literatura médica en la Universidad de Salamanca durante la época de los Reyes Católicos", en M. Criado de Val (dir.), *Literatura Hispánica. Reyes Católicos y Descubrimiento*, (Barcelona: PPU, 1989), p. 76.

No obstante, pese al carácter eminentemente teórico de las enseñanzas médicas universitarias, Universidades como la de Valencia, recogiendo las ideas del *De humani corporis fabrica*, de Andrés Vesalio, llevaron a cabo una importante actividad en la disección de cadáveres [Antonio Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, I, (Madrid: Cátedra, 1986), p. 289].

¹³ Modesto Laza Palacios, *El laboratorio de Celestina*, (Málaga: Antonio Gutiérrez, 1958).

¹⁴ José María Fuentes Aynat, "La botica de la Celestina", *Medicamenta* 44 (1951): 268.

¹⁵ Luis Rubio García, *Estudios sobre 'La Celestina'*, (Murcia: Universidad, 1970), p. 70.

¹⁶ Gustavo Correa, "Naturaleza, religión y honra en *La Celestina*," *Publications of the Modern Language Association*, 77 (1962): 15-16.

¹⁷ F. Cardini, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, (Barcelona: Península, 1982), pp. 117-118.

¹⁸ Citado por P. M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, (Salamanca: Universidad, 1989), p. 91.

¹⁹ Antonio Garrosa Resina, *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, (Valladolid: Universidad, 1987), p. 565.

²⁰ J. A. Maravall, *El mundo social de 'La Celestina'* (Madrid: Gredos, 1976⁴), p. 150.

²¹ Cito por la ed. de D. S. Severin (Madrid: Cátedra, 1988), p. 198.

²² P. E. Russell, *Temas de 'La Celestina' y otros estudios. Del Cid al Quijote*, (Barcelona: Ariel, 1978), pp. 330-331.

²³ Cito por la ed. de C. Baranda (Madrid: Cátedra, 1988), p. 487.

²⁴ Ana Vian Herrero, "El pensamiento mágico en *Celestina*, instrumento, lid o contienda," *Celestinesca* 14.2 (noviembre 1990), p. 70.

²⁵ David T. Sisto, "The String in the Conjunction of *La Celestina* and *Doña Bárbara*," *Romance Notes*, I (1959-1960): 50-52.

²⁶ F. J. Flores Arroyuelo, *El diablo en España*, (Madrid: Alianza, 1985), p. 75.

²⁷ James R. Starn, *La estructura de 'La Celestina'. Una lectura analítica* (Salamanca: Universidad 1988), p. 87.

²⁸ Vian Herrero, "El pensamiento mágico," p. 68.

²⁹ Patricia S. Finch, "Religion as Magic in the *Tragedia Políciana*," *Celestinesca* 3.2 (1979): 19-24. Y de la misma autora, *Magic and Witchcraft in the 'Celestina' and Its Imitations*, (Tesis doctoral) Catholic University, 1981.

³⁰ Alonso Villegas, *Comedia Selvagia* (Toledo 1554), II, III, fo. xxxiii(v)-xxxiii(r).

³¹ Villegas, *Comedia Selvagia*, III, III, fo. xliii(r).



Frontispicio de Jean Mohler. Para la reimpresión de la traducción francesa de Germond de Lavigne por "Les Compagnons du Livre"

**ALCAHUETAS Y HECHICERAS
EN FRANCISCO DE MONZON:
¿OTRA HUELLA DE CELESTINA?**

CAROLINA MONTES
Universidade da Coruña

De entre las muchas huellas que Celestina ha dejado en textos posteriores, podemos señalar como caso interesante y, cuando menos, curioso, algún fragmento del *Libro primero del espejo de la princesa christiana* de Francisco de Monzón. En esta obra se aprecia claramente la influencia del personaje celestinesco en la caracterización de hechiceras y alcahuetas, pero sin hacer referencia en ningún momento al texto de Rojas, que Monzón debía de conocer bien o tener a la vista a juzgar por la evidencia de préstamos textuales.

El Espejo de la princesa christiana es un extenso tratado en el que se ofrecen normas de conducta a una de las hijas de Catalina de Austria, esposa de Juan III de Portugal. No se sabe con certeza a cuál de las infantas se destina el libro, sin embargo todo apunta a que se trata de María, nacida en 1527 y muerta en 1545.¹ Francisco de Monzón, maestro en Artes y Doctor en Teología por la universidad de Alcalá, viajó a la corte lusitana en 1553 a petición de la hermana del rey portugués, la emperatriz doña Isabel, esposa de Carlos V, para impartir Teología en la Universidad de Lisboa hasta 1537, y, a partir de esa fecha, en Coimbra.²

Su producción literaria es bastante extensa, no tanto en lo que se refiere al número de obras como a la amplitud de las mismas. María de Lurdes Correia las subdivide en dos grandes grupos: las pedagógicas, entre las que se encuentran el *Libro primero del espejo del príncipe christiano* (Lisboa, 1544) y el *Libro primero del espejo de la princesa christiana* (antes de 1544),³ y las de carácter pastoral, como el *Norte de Confesores* (Lisboa, 1546) y espiritual, como es el caso de los *Avisos Spirituales* y el *Norte de Idiotas*, editados conjuntamente en la capital portuguesa en 1563.⁴

El *Libro primero del espejo de la princesa christiana* se conserva manuscrito en el Archivo Nacional da Torre do Tombo de Lisboa (nº 616). Esto apunta a pensar que acaso se trataba de un manual que manejaba la reina Catalina en la educación de su hija. Consta de ocho capítulos que tratan diversas cuestiones relacionadas con la

educación femenina, con marcada influencia del humanismo de Vives:⁵ quién debe ocuparse de la educación de la princesa, qué amistades debe tener, cómo debe comportarse en las fiestas o qué libros debe leer.⁶ El último capítulo, «que trata de los géneros de alcahuetes y de la diversidad de las alcahueterías, y de las leyes que conviene que hagan las princesas sobre ello» (fol. 222), incluye, como el propio Monzón indica, ocho normas que rigen el comportamiento de las princesas virtuosas en los temas amorosos: cómo deben alejarse de los libros de caballerías y coplas de amores, de los que pintan figuras deshonestas, etc.

Las leyes cinco y seis de este apartado son las que editamos a continuación por su especial interés en relación al tema celestinesco, y hacen referencia a la necesidad de la princesa de alejarse de alcahuetas, hechiceras y nigrománticos, con ejemplos pormenorizados de las artimañas que utilizan estas personas para engañar a las doncellas inexpertas y una descripción detallada de su *modus operandi* para que resulte fácil reconocerlas. Además, enseña cómo debe actuar la princesa ante la visita de una de estas «viejas alcahueteras.»

Como he adelantado al comienzo de este trabajo, las similitudes con *Celestina* son tan evidentes como para pensar que el autor del espejo podía tener en mente el texto de Rojas al evocar en serie enumerativa que las alcahuetas de Monzón «toman por mercadería bugerías que huelgan todas las mugeres de mercar, como son tocados, hilo, gorgueras, capillos, hilados, solimán, aguas de rostro, mudas, aceites, unturillas de lustres para la cara, alvalalde, color, unguentos, pastillas, estoraque, menjuí, ámbar, algalia, admizcle [...]» (236 rE).

Según Pármemo, *Celestina* «fazía perfumes, falsava estoraques, menjuí, animes, ámbar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetes [...]. Hazía solimán, afeyte cozido, argentadas, bujelladas, cerillas, llanillas, unturillas, lustres, luzentores, clarimientes, alvalinos y otras aguas de rostro [...]» (I, 243).⁷

Además, Monzón indica que «quando no alcançan caudal para tratar en vender aquellas joyas y aderesços, aprovéchanse de tomar lino a hilar [...] para que con achaque de llevarlo y traerlo puedan usar de su oficio de alcahuetear» (fol. 236 vE). Una vez que han entrado en una casa y consiguen hablar a solas con la doncella, «pónense a dezir mal de la vejez y de los males y enfermedades que trae consigo» (fol. 237 rE), y esto mismo es lo que hace *Celestina*, como sabemos, al entrar en la casa de Melíbea [Acto IV]. Los ejemplos que podríamos extractar son muchos, pero me parece más adecuado presentar el texto directamente para que cada cual saque sus propias conclusiones.

Una última cuestión que podríamos plantear es por qué Monzón no hace ninguna referencia a *Celestina*. Acaso sea para no dar mal ejemplo a las lectoras con obras de amores ilícitos, que, además, representan historias fingidas. Para este autor, hay que acudir siempre a las *historias verdaderas de los illustres varones antiguos* (225 rE),

como él mismo hace en sus obras.

Así, sin más dilación, presento la edición de la ley quinta y de un fragmento de la sexta del capítulo ocho del *Libro primero del espejo de la princesa christiana*, esperando que pueda servir de utilidad a los estudiosos de la influencia de *Celestina* en obras posteriores. En cuanto a la transcripción, mantengo, en la medida de lo posible, el texto original, con las siguientes excepciones: transcribo la *u* con valor consonántico como *v* y la *v* con valor vocálico como *u*, suprimo la *h-* antietimológica, regularizo el uso de mayúsculas, desarrollo las abreviaturas, separo palabras que están unidas, siguiendo el criterio moderno y sigo las normas actuales en lo que respecta a puntuación y acentuación.

LEY QUINTA CONTRA LAS MUGERES QUE TIENEN POR OFFICIO DE SER
ALCAHUETAS

[235 vE] «La quinta ley se deve de hazer contra unas mugeres que en el tiempo de su mocedad fueron públicas y deshonestas, substentándose de vender su cuerpo a quien se le quería mercar, y después que no hallan venta ni aun quien las quiera [236 rE] de gracia, por ser ya viejas hidiondas, determinan de ganar de comer en ser corretoras que otras vendan su castidad y honestidad, y aventúranse a tomar este officio, con no temer ninguna afrenta que se les siga, por tener ya perdida toda su honra y vergüença quando vendían su castidad. No temen de perder hazienda, que no la tienen; de penas corporales no tienen temor, paresciéndoles que por compasión de su vejez no se las darán personas particulares, y confían que no les han de faltar rogadores con la justicia si fueren tomadas con el hurto en las manos, y con esta confiança y seguridad determinan de asentar tienda para quien quisiere aprovecharse de su officio, y porque para bien usarle conviene que s[e]a palliado y encubierto, para que las castas mugeres no se recelen de ellas, determinan de buscar algún trato con cuyo achaque puedan tener conversación y familiaridad con cualesquiera donzellas por encerradas que sean, y toman por mercadería bugerías que huelgan todas las mugeres de mercar, como son tocados, hilo, gorgueras, capillos, hilados, solimán, aguas de rostro, mudas, aceites, unturillas de lustres para la cara, alvayalde, color, unguentos, pastillas, estoraque, menjuí, ámbar, algalia, admizcle, y otras confaciones que suelen tener para sus atavíos y conciertos las [236 vE] mugeres, sabiendo que con este trato podrán tener entrada en cualesquiera casas de donzellas y señoras, para usar con la conversación de su offiçio principal de alcahuetería. Y quando no alcançan caudal para tratar en vender aquellas joyas y aderesços, aprovéchanse de tomar lino a hilar, aunque lo den a otras hilanderas que lo hilen, para que con achaque de llevarlo y traerlo puedan usar de su offiçio de alcahuetear. Y para bien exercitarle con el astucia que conviene, para no ser a los primeros encuentros sentidas, fíngense devotas, cuentan historias de sanctos y a bueltas algunas fábulas y novellas delas romerías que fingen que andovieron, mostrando ymágenes y reliquias fingidas, y cuentas de perdones y benditas, abezando devociones que affirman

que son provechosas para casarse en haciéndolas alguna muger (aunque sea fea y sin dote). Después traen a propósito, como se veen solas con las señoras que quieren alcahuetear, de contar los hombres bien dispuestos y galanos que ay en la cibdad, haziendo hincapié en aquél a cuyo amor la quieren afficionar, para que de sus loores le cobre affición, y si es casada dízenle que saben devociones y medicinas para que se quieran bien los casados, y házenle fingir sospecha con algunas palabras [237 rE] que le dizen que su marido está enamorado de otra, y como veen que a la señora le combaten los çelos, y que se siente de los amores de su marido, entremeten la cuña de su propósito diziendo: «quanto que si yo fuesse, mala landre me mate, si se me daría nada, que pagárselo ýa en la mesma moneda, que no soys vos tan vieja ni tan fea, para que no se deviera de contentarse vuestro marido con vos, sin andarse a buscar otras que no son tan hermosas ni graciosas, quanto que yo sé de hulano que le paresces mejor que quantas ay en esta cibdad, y que si fuérades su muger que se tuviera por bienaventurado, y os toviera encima de su cabeça adorada y servida». Con estas y otras razones empieçan a hazer que las casadas se afficionen a personas estrañas hasta que urden la tela que desean de semejantes adulterios que los que ellas cometieron en su mocedad.

Con las donzellas tienen otras artes y mañas para persuadirles a que consientan en la perdición de su castidad, que pónense a dezir mal de la vejez y de los males y enfermedades que trae consigo, cuentan los amores de algunos mançebos de la cibdad y los servicios que hazen a las que aman para que aquella donzella que dessean pervertir desee ser servida, luego le hazen entender que ya se le pasa el mejor tiempo de su vida para gozar de su mocedad, [237 vE] proponiéndole el descuido que su padre tiene de casarla, y que si a la fin por su mano de él se casa, que le dará algún marido coxo, manco o feo que la trate mal, que mejor hará de buscársele ella para sí, que sea gentil hombre y que la quiera bien que no esperar a sus padres que se le den, y dízenle que no se le dé nada de casarse sin su consentimiento, que todo es renzilla de una hora, y que, en fin, que no ha de vevir con ellos, sino con su marido, que más vale agradarle a él que a ellos. Y affirmanle que muchos ay que la desean servir, sino por no saber su voluntad si holgará de ello, principalmente hulano, gentil hombre, tras quien andan muchas donzellas nobles y ricas y hermosas para casar con él, pero que a todas desecha por estar muerto por sus amores, y affirmanle que él le ha dicho que si casase con ella que la serviría y amaría más que a sí mismo. Con estas y otras palabras las engañan a que consientan en la pérdida y robo de su virginidad, con esperança de casarse por amores, por la qual innumerables donzellas han sido engañadas.

Otros modos tienen de persuadir a las moças de servicio y gente de baxa manera diziéndoles que son hermosas, que para qué andan sirviendo por agenas casas lazeradas, que non les darán a cabo de mil años [238 rE] que sirvan sino alguna lazería con que siempre vivan pobres y en fatiga, que mejor es hacer por un cavallero y persona rica que después la case honradamente. Y para más fácilmente embaucarlas, prométenles alguna lexía para los cabellos, y alguna agua de rostro,

danles una sortija de plata o sartal de cuentas, hácenles yr a su casa almorzar, adonde se haze el sacrificio o carnicería de aquellas pobres moças, a quien consuelan con prometerles remedios con que encubran qualquier falta de sus personas, para que sean tenidas por vírgines quando se casen, aunque no lo sean. Con tales palabras hazen consentir a estas simples moças en que consientan en el robo de su virginidad por qualquier interese que les den, por el qual se aficionan a vender su cuerpo a quien se la quiere mercar, y después de hecha la primera venta hasta poner pública tienda no paran, haziéndose públicas malas mugeres.

Son tan ponçoñosas estas malas viejas alcahueteras con estas pestilenciales persuasiones que hazen, que no ay propósito de castidad que les abaste a resistir que no perviertan con sus diabólicas palabras, provocando a deshonestidad con sólo su venenoso mirar, peor que de basilisco, y con las dulces y engañosas promesas que hazen según las diversas personas a quien quieren persuadir que sean homicidas de su castidad. Y quando [238 vE] hallan algún tan azerado y firme propósito en alguna muger, que no abastan sus persuasiones y exortaciones para atraerla a que sea mala, a que dé consentimiento de su perdición, saben inventar cautelas y ficciones inventadas por los demonios para salir con su intento, qual fue la que cuenta un varón religioso que aconteció pocos días ha en una cibdad de España, que estando un mançebo enamorado de una muger hermosa casada cuyo marido estava absente, hízola requerir de amores por todas las vías que pudo, aunque no abastaron sus importunios ruegos para apartarla de su casto propósito, por donde vino adolecer de pena aquel apasionado mançebo, y entre otras personas que le vinieron a visitar por estar doliente, vino una de estas viejas alcahueteras y, como buena maestra, en la vista y palabras del enfermo conoció la enfermedad que tenía y hizo con él que le descubriese la causa de adonde procedía, lo qual él hizo de buena voluntad con deseo de alcançar remedio della según se lo prometía aquella malvada vieja, la qual para cumplir la promesa que avía hecho como grande artífice de aquel menester, inventó una cautela para poder engañar aquella casta señora, y fue que encerró una perrilla que tenía tres días sin darle cosa alguna de comer, a cabo de los cuales diole mostaza, [239 rE] y como con la hambre comió buena cantidad de ella, no hazía sino estornudar y echar lágrimas de los ojos. Entonces fuese con ella la sagaz muger a casa de aquella señora a quien quería pervirtir, como que la yva a visitar, la qual como viese tanto lagrimar aquella perrilla, preguntóle qué avía avido que tanto la hazía echar lágrimas. Respondióle la astuta vieja, diziéndole la astucia que avía pensado, que aquella perrilla era una hija suya a quien un cavallero avía servido mucho tiempo sin que ella oviese querido aceptar sus ruegos, aunque le vido estar enfermo y en peligro de perder la vida por sus amores, por donde permitió nuestro Señor por aver usado de tanta crueldad con él que se tornase perra, y que por verse en tal figura no hazía sino llorar. Afirmó esto con tanta disimulación y con tantos juramentos, que hizo que lo creyese aquella hermosa señora, la qual considerando que por ella pasava semeiante caso, que nunca avía querido aceptar los ruegos de aquel cavallero enfermo, empeçó a temer no le aconteciese otro tanto de tornarse perra, y con este temor determinó de hazer la voluntad a aquel cavallero aunque fuese con perjuizio de su castidad y fama, y assí

salió aquella malvada vieja con su intento, que por aquella diabólica astucia le hizo creer aquella mentira tan clara, [239 vE] por ser todas las mugeres ligeras de creer qualquier cosa que les afirman.

Pues para proveerse estorvar semejantes alcahuetas que viven de tan infernal officio como es ser medianeras para que se pierdan las castidades de las honestas mugeres, devría la prudente y virtuosa prinçesa de ordenar que oviese una honrada señora de vida muy aprovada que toviere cargo de mandar saber la vida y officio de todas las mugeres de la cibdad, según solían los athenienses y romanos hazer, que tenían hecha una ley que mandava que en nasciendo un niño le llevasen a registrar al templo de Saturno, y de esta manera cada año avían todos de registrarse, y si hallava alguno que no estava puesto en aquella matrícula que tenían los sacerdotes de aquel templo, castigaban a sus padres y a él con graves penas. Y después confirmó esta ley el emperador Marco Antonio, el que se llamó el Philósopho, y mandó que se registrasen delante los pretores y thesoreros del erario público, en presencia de los quales a los tres días después de nascido un niño le ponían el nombre para después ser conocidos todos y para que pudiese saberse la manera de vivir de todos los de la cibdad. Pues si esta ordenación mandase hazer la prinçesa, es cierto que se estorvarían muchas officiales de ilícitos officios, que como viesen [240 rE] una vieja sin hazienda ninguna vivir y mantenerse bien, era de necesidad que se avía de descubrir el arte que tenía, y en siendo hallada una de estas maestras de alcahueterías, devría de ser castigada, no sólo con pena de infamia de encoroçarla como ahora hazen, porque no lo sienten por afrenta, antes lo huelgan por ser desde allí adelante más conocidas, para que sepan los vanos hombres aprovecharse de su officio. Menos les es abastante pena açotarlas y desterrarlas, porque el dolor es liviano, y con el destierro no se estorva el uso de sus malas artes, que adonde quiera que fueren ay mugeres con quien puedan tener sus malos tratos y usar de sus malas mañas. La pena que se devría de dar a un juyzio destas tales era herrarlas en la cara, en parte adonde no se pudiesen encubrir las señales por las quales fuese[n] conocidas de todos generalmente y tenidas por sospechosas personas, para que no las consintiesen entrar adonde oviese castas y honestas mugeres a quien pudiesen perjudicar, y avíase de executar esta pena con tanto rigor que por ninguna causa se le avía de perdonar a la que la mereciese, por serle devida justamente. Que si hierran a los que se casan dos vezes, ¿por qué no herrarán a la que haze descasarse muchos hombres y casarse otros a hurtos [240 vE] y es causa de hazerse muchos adulterios? Y si se sopiese que el juez avía perdonado a alguna por ruegos de algunas personas [...] deviera de ser castigado reziamente, como a persona que pervertió la justizia por corrupción de personas, y que por su negligencia son corrompidas las buenas costumbres y hecho muchos adulterios y deshonestidades en la cibdad que les está encomendada para que la rijan y gobiernen.»

[240 vE] SEXTA LEY CONTRA LAS HECHIZERAS Y NIGROMÁNTICAS O HERBOLARIAS QUE CON HECHIZERÍAS Y ARTES VANAS DEL DEMONIO PROCURAN DE ATRAHER ALGUNA PERSONA AMAR.

«El sexto grado terná en estas leyes una que mandará castigar a qualesquiera personas que con obras y palabras, por conjuros o por medicinas ponçoñosas procuraren de pervertir algún casto propósito y atraerle a amar con amor lícito o ilícito, como suelen hazer estos enamorados que son semeiantes a Saúl, que cuando no pueden por ruegos ni buenas palabras acabar con alguna casta señora que les quiera bien, socórrense a alguna hechizera o nigromántico, para que por virtud del [241 rE] demonio atrayan a su amor a aquella persona que desean, y porque se conosca su vanidad y poco fruto que puede sacar de tales ayudas, es bien que declaremos las maneras que estos nigrománticos y hechizeras suelen tener en hazer sus hechizerías y nigromancias.

Unas vezes usan de hazer unos conjuros de palabras que no se entienden, y de figuras que no se conocen, adonde el demonio (con quien se concertaron) les hizo entender que avía alguna oculta virtud, y para más engañarlos acude al concierto y pacto que hizo, en haziendo aquel signo o diziendo ciertas palabras. Assí hazen un coraçón de cera con agujas, o una figura de muger pintada reynando Venus, y otras cosas semeiantes. Las cosas de que más para este arte se aprovechan son de algunas partes de brutos animales exquisitos, y de algunas yervas ponçoñosas de que hazen sus confacciones y brevajes, como son cola de raposo, hojas de fuste sanguíneo, tuétanos de ciervo, lenguas de bívora, flor de helecho, ojos de lobo, pelejo de cabrón, pelos de gato negro y sesos de asno prieto, y algunos insignes authores especifican algunas cosas como si tuviesen particular propiedad para causar amor, de que usavan frecuentemente estas hechizeras [...].⁸

[248 vE] De este singular enxemplo avisarán todas las mugeres, que no se confien de hechizeras y nigrománticos, aunque sea con título honesto de pretender que las quieran bien sus maridos, porque sus hechizos son vanidad, y no pueden sacar sino infamia y aborrescimiento dellos, que el amor sólo con virtud y amor se adquiere y gana, que si una muger sintiere que no la ama su marido, con ser honesta, casta, diligente y amorosa de él y de sus cosas, le hechizará verdaderamente para que la quiera bien, y la muger que buscare otras hechizerías o artes del demonio para alcançar aquel fin, deve de ser castigada reziamente como a persona vana que offende a Dios gravemente y que pone en peligro su salud y vida de su propio marido o de qualquier otra persona. Y a quien más rezió castigo se deve dar es a estas malvadas hechizeras, o a qualesquiera nigrománticos y adivinos, que con sus vanas artes y promesas embaucan a las personas simples a que se aprovechen del ayuda de sus ponçoñas y del demonio, cuyos ministros y siervos son, y como a tales deven de ser castigadas, no con penas de infamia ni de dineros, que ningunas son suficientes si no es con fuego y llamas adonde ardan en esta vida, como después han de arder en la otra con los demonios, a quien [249 rE] sirven y con quien tienen sus pactos y

conciertos, que assí lo mandó Dios diziendo que a los maléficis nigrománticos y hechizeros no los consintiesen vivir, porque se arrancasen tan malas yervas de raíz y no pudiesen tener simiente para brotar otras plantas tan malas y pestilenciales como ellos.»

* * *

Notas

¹ La dedicatoria dice: *De esta manera propuse de venir delante la real benignidad de Vuestra Alteza confessando la obliquacyón que tengo de serviros y ofreceros este pobre dom de este espejo de princessa chistiana, no para que vuestra alteza se vea en él, porque si difícil me era loaros, más dificultoso me fuera sy presumiera de daros algún aviso o doctrina, sino para que la Serenissima Infanta vuestra hija y Señora nuestra aprenda por lición parte de vuestras Reales virtudes, como las sabe por vuestra continua conversación.* Consultar, para esta cuestión, M^a Lurdes Correia Fernandes, "Francisco de Monzón, capelao e pregador de D. Joao III e de Sabastiao," *Lusitania Sacra*, 2^a serie, 3 (1991), p. 47.

² Correia Fernandes, 41.

³ No se sabe con certeza la fecha en que se escribió el *Espejo*, pero tuvo que ser necesariamente antes de 1544, pues en ese año Monzón deja de ser catedrático de Teología en Coimbra, título con el que se presenta en la dedicatoria (Correia Fernandes, 47).

⁴ Correia Fernandes, 42. Para más información acerca de Monzón, pueden consultarse, además del citado artículo de Correia, los siguientes trabajos: M^a de Lurdes Correia Fernandes, *Espelhos, Cartas e Guias. Casamento e espiritualidade na Península Ibérica. 1450-1700*, Porto: Instituto de Cultura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995; Álvaro do Nascimento Terreiro, *Um pedagogo espanhol na corte portuguesa no século XVI: Francisco de Monçón e os tratados de educação de príncipes*, Tesis doctoral, Universidad Pontificia de Salamanca, 1972; idem, «A educação da mulher en Luis Vives e F. Monçón,» separata de la revista *Brotéria* (Lisboa), 1972. Estos trabajos resumen todo lo dicho anteriormente por otros estudiosos (Bataillon, Leitao Ferreira, J. S. da Silva Dias, etc.) y ofrecen abundante bibliografía sobre Monzón, por lo que no creo necesario detenerme más en este aspecto.

⁵ Esta cuestión ha sido tratada ampliamente por Maria de Lurdes Correia y Álvaro Terreiro en los trabajos citados en n4. Bataillon apunta el erasmismo de este autor en *Erasmus y España* (Madrid: Fondo de Cultura Económico, 1986), 629-630.

⁶ Correia incluye en su artículo (n1) un índice completo de los capítulos de los espejos del príncipe y de la princesa.

⁷ Cito por *Fernando de Rojas. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P. E. Russell, Madrid: Castalia, 1991.

⁸ Suprimo la mayor parte del capítulo ocho por no tener especial relevancia al tema celestinesco.

DISCOVERING MELIBEA:
CELESTINA'S UNCONTAINABLE *DONCELLA*
ENCERRADA

KRISTEN BROOKS
The George School
Pennsylvania

Celesti[na], *libro, en mi opinión, divi[no], si encubriera más lo huma[no]*.
—Cervantes, introductory poem to *Don Quijote*¹

In Fernando de Rojas's twenty-one act closet drama, *Tragicomedia de Calisto y Melibea* or *Celestina* (~1502), Celestina, a bawd and a supposed sorceress, woos the virginal Melibea on behalf of Calisto, and the two noble young lovers carry on a secret affair, which results in multiple deaths. Two of Calisto's servants kill Celestina for her profits from her services as go-between, and shortly thereafter, in order to escape the authorities, they leap out the window to their deaths. Later, Calisto smashes his head falling from a ladder, in a hasty departure from Melibea's house, after which Melibea locks herself in a tower, makes a long speech explaining her affair to her father, and then, in order to join Calisto, casts herself to her death. *La Celestina* ends with the lament of Pleberio, the patriarch of the play, who has been left greatly wounded by his daughter's death, by her revelations, and by the multiple ruptures articulated in her speech and literalized by the fragmentation of her body. Rather than asking whether Rojas's play is protofeminist or whether his representations of women and of female rebellion are positive or pessimistic,² this essay deals with the play's representation of patriarchy's failure to control the minds and bodies of those subjects it constitutes as either possessions or outsiders. By focusing on the bodily and spiritual opening up of Melibea, the *doncella encerrada* or enclosed maiden of the play, this essay shows the ways in which *Celestina* represents early modern patriarchal social order as vulnerable to resistance both from within and from without.

The integrity of a noble (or ennobled) household such as that of Pleberio in depended, ultimately, on the integrity of the female bodies its head worked to contain.³ In medieval and early modern Europe, a noblewoman's body was, as Peter

Stallybrass puts it, “[e]conomically [...] the fenced-in enclosure of the landlord, her father or husband” (127). However, while a wife or daughter was a symbolically and often materially valuable possession, this property was potentially dangerous, for it could breach and bring down the household from within. An adulterous wife, for example, would, if found out, bring shame on her husband and destroy his honor. Secondly, she might adulterate her husband’s line, bringing a bastard into the family under the cover of legitimacy. And thirdly, she might serve as a “leaky vessel,” passing her husband’s wealth out of the household to her lover, as Falstaff hopes Mistresses Page and Ford will in *The Merry Wives of Windsor*.⁴ Although less powerful than a wife, an unruly daughter could also disrupt the economy and destroy the honor of her father’s household; like an adulterous wife, she could accomplish this primarily by refusing to submit to patriarchal control of her body, which sought to enforce demands that she maintain her virginity (and the appearance thereof) until marriage and that she marry according to her father’s will.

The integrity—the economy, honor, and “purity”—of a patriarchal household, then, depended on the bodies of its females remaining properly closed and enclosed.⁵ Thus, heads of households worked to maintain control over what had been conceived of for ages as dangerous orifices—women’s mouths and vaginas—as well as to keep female bodies out of circulation. As Stallybrass explains:

women’s bodies were [...] the object of policing by fathers and husbands. [...] The surveillance of women concentrated upon three specific areas: the mouth, chastity, the threshold of the house. These three areas were frequently collapsed into each other [...]. Silence, the closed mouth, is made a sign of chastity. And silence and chastity are, in turn, homologous to woman’s enclosure within the house. (126)

In *Celestina*, however, an old procuress transgresses patriarchal order by manipulating the opening and closing of female bodies, as well as the traffic in them.⁶ Not only does Celestina operate a brothel under the cover of a sewing school, but, in addition to several other occupations, she is a “maestra de hacer ... virgos” (60), a master at making artificial hymens, so that women who have had intercourse appear to their next partners to be virgins.⁷ As Sempronio points out, Celestina is an authority at both making and unmaking hymens: “pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad” (Rojas 56) (“in this city, more than five thousand maidenheads have been broken and repaired under her auspices” [Cohen 32]). Further, Pármemo says she has worked such marvels at this trade that “cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió por virgen una criada que tenía” (62) (“when the French ambassador was here, she sold one of her girls three times over as a virgin” [Cohen 39]).⁸ What is particularly subversive about this is that Celestina is able to fabricate many times over the “natural” sign of a woman’s “purity,” that which, once broken, is believed to be irrevocably lost. As Mary Gossy points out, Covarrubias’s dictionary and his book of emblems—two

authoritative texts—insist on the irreparability of virginity, yet Celestina can replace that “Preciosa joya [...] Que para repararla no son parte,/ Cielo, ni tierra, por natura, o arte” (*Emblemas Morales* 5) (Precious jewel [...] That to repair it may be found nowhere, not in Heaven, nor earth, by nature, nor art).⁹ Additionally, the case of the French ambassador shows Celestina’s success in playing upon men’s belief that the ultimate truth about women’s purity lies in the hymen, for he ignores the more obvious truth that he has slept with the maid twice before and is convinced instead by the more hidden truth spoken by her blood.¹⁰

While Celestina does pose a certain threat to the social order, *Celestina* frames Melibea’s resistance to it as, paradoxically, both more disruptive and less powerful. By exercising a craft that positions women’s bodies beyond the control of men, Celestina successfully corrupts the social order *from within*. She profits and enables other women to profit from manipulating the truth about female bodies, yet does so without disrupting the patriarchal narrative about these bodies and about who controls them, operating, in fact, *precisely by* keeping the surface of the hegemonic narrative intact. Celestina does not topple the order of things, yet she manages to operate successfully within it and profits from her very corruption of it.

While Melibea is never as closed or contained as she pretends or believes herself to be, initially, she works to conceal the fact that she is not inviolable and performs the role of *doncella encerrada* or enclosed maiden. At first, Melibea’s resistance to this role takes a form similar to Celestina’s transgression; she protests her role only in soliloquy, and once she abandons it, she conceals her abandonment and continues to keep up appearances. In the end, Melibea’s direct articulation and reenactment of her abandonment of this role are framed as highly disruptive to patriarchal order, for they reveal its narrative about the *doncella encerrada* as a fiction and directly counter what a patriarch would like to believe about the integrity of his daughter and his household and his own power to police their boundaries. Melibea’s final speech and suicide reveal both to Pleberio and to de Rojas’s audience that, although the play foregrounds the “opening up” of the “*doncella’s* body and soul, ultimately, Pleberio’s household and the patriarch himself are irreparably breached as a result of two plots—a love plot orchestrated by Celestina and a suicide plot orchestrated by Melibea herself—both aimed at the disintegration of his daughter, and in both of which she performs not only willingly, but with passion. Despite their radical disruption of order, however, Melibea’s final performances are clearly framed as inviable strategies of resistance, for they necessarily annihilate the subject who performs them.

In her role as what she herself refers to as a “*doncella encerrada*” (153), Melibea must defend the boundaries of her own body, for the body of an honorable maiden must be, as Stallybrass says of Bakhtin’s “classical body,” “rigidly ‘finished’: her signs are the enclosed body, the closed mouth, the locked house” (127).¹¹ The honor of Melibea’s family depends on her playing this role properly, on her remain-

ing enclosed within the walls of the household and keeping her “dangerous” orifices closed, abstaining from both verbal and sexual intercourse with men. In fact, the enclosure of a *doncella* and the closedness of her body are so closely linked that the phrase “*doncella encerrada*” seems either emphatic or needlessly redundant; the *Diccionario de Autoridades*, for example, speculates that “*doncella*” originates from “*Domicela, por estar recogida y encerrada en casa*” (Domicile, on account of being secluded and confined in the home.) Melibea, however, does not play her role properly from the start, although she does cling to it. She enters into verbal exchanges with Calisto and Celestina that she recognizes as assaults on her virtue, reveals to outsiders thoughts and desires she has intended to conceal from her intimates, and, by entering into an affair with Calisto, not only directly rejects her role as a “*doncella encerrada*,” but is transformed so that, without the help of Celestina or other wily women, she can no longer play that role convincingly.¹²

In the pages that follow, I examine the way in which *Celestina* figures the opening up and closing of Melibea’s psyche and soma, focussing particularly on the language of *descubrimiento*—in the sense of uncovering, laying bare, or opening up something previously hidden, closed, or unknown.¹³ *Celestina* dramatizes the breaching of the psychic and bodily integrity of the noble Melibea, a “*doncella encerrada*, [whose duty is to] sustain her family’s honor by maintaining her purity and avoiding any acquaintance with the opposite sex” (Swietlicki 2). The play links this penetration with social disorder and with disintegration of the social fabric, particularly of Pleberio’s household, which stands in for a larger social order. Yet, as I argue, *La Celestina* suggests that the ideal of the *doncella encerrada* is an impossible patriarchal dream, for although the play foregrounds the breaking of the boundaries that contain Melibea, it also reveals that these boundaries were *never* fully intact.

From the start, Celestina’s designs on Melibea are framed in the language of discovery; at the end of Act III, as she prepares for her initial assault, the bawd conjures Pluto to occupy the yarn she plans to sell the *doncella*, so that “cuánto 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 pasos y mensaje . . .” (85, emphasis mine) (“the more she shall behold it, the more may her heart be mollified, and the sooner wrought to yield to my request: That thou wilt open her heart to my desire, and wound her very soul with the love of Calisto; and in that extreme, and violent manner, that . . . casting off all shame, she may discover herself unto me and reward both my message and my pains” [76]).

While Celestina speaks first of mollifying Melibea’s heart, it is clear that she has a more serious assault on the maiden’s integrity in mind; she asks Pluto to *open* Melibea up and *wound* her with Calisto’s love, so that she will abandon decorum and *discover herself* to the old bawd. Clearly, Celestina uses “*descubrirse*” here in the common sense of “to reveal oneself,” yet her use of this term in a different context

suggests that this word has to do not simply with revealing one's identity or secrets, but also with a more profound opening up of the self, a letting down of one's boundaries in order to let another in.¹⁴

The quintessential example of this sort of *descubrimiento* is found in Celestina's reminiscence about her relationship with Claudina, Pármene's mother, with whom she says she shared all aspects of life: "Juntas comíamos, juntas dormíamos, juntas habíamos nuestros solaces, nuestros placeres, consejos y conciertos. En casa y fuera, como dos hermanas..." (81) ("We ate together, we slept side by side, we took our pleasures and amusements together, we consulted together and made our plans together. Indoors and out, we were like two sisters" [Cohen 64]). Celestina describes Claudina and herself as so intimate that they are almost one, "uña y carne" (81) (literally, "nail and flesh"), two separate, yet interwoven, indivisible parts of a whole.¹⁵ This sounds like a relationship that knows no limits, in which two individuals are so completely open to one another that the boundaries between them dissolve; they become interconnected, almost merging with one another. Later, Celestina describes this interpenetration in terms of a *descubrimiento* of the heart:

¿Y tuve yo en este mundo otra tal amiga, otra tal compañera, tal aliviadora de mis trabajos y fatigas? ¿Quién suplía mis faltas; quién sabía mis secretos; a quién descubría mi corazón; quién era todo mi bien y descanso, sino tu madre, más que mi hermana y comadre? (122)

O! had I in all this world, but such another friend? Such another companion? Such a comfortress in my troubles ... [and] heart's heaviness? [Who covered up my faults?] Who knew my secrets? To whom did I discover my heart? Who was all my happiness ... [and] quietness but your mother? She was ... [more] than my gossip or mine own sister. (129)

Celestina's use of "descubría" in this context suggests, then, that her hope that Melibea will discover herself ("se descubra") to her indicates an aim to provoke Melibea both to reveal about herself something previously hidden, secret, or unknown, as well as, in a more figurative sense, to open her soul up to the bawd, an opening that has erotic implications similar to those of Claudina and Celestina's relationship, with the difference that Celestina will remain closed.

Otis Handy has argued convincingly that in Act X, Celestina accomplishes a "psychic deflowering" (17) of Melibea through a masterful rhetorical performance. He and others, particularly those focusing on the bawdy language associated with stitching, have emphasized Celestina's piercing of Melibea's psyche and shown that this "penetration" is figured in rather graphic sexual terms.¹⁶ Yet this climactic exchange—which is permeated with the language of *descubrimiento*—both is and is *not* figured as an opening up of Melibea. While both Celestina and Melibea figure

their encounter in Act X as a crucial point in the *descubrimiento* of the damsel, the truth is that before Celestina's second visit, the *doncella's* boundaries have already been breached; in Act IV, the bawd entered her home and through her magical and/or rhetorical powers opened (or aggravated) in the *doncella* a love wound and seduced her into participating in the "healing" of Calisto's "toothache."¹⁷ Further, the *doncella encerrada* herself is always already open, from the moment she appears on stage. When, at the beginning of Act I, Calisto enters Pleberio's garden in pursuit of his falcon and utters the first line of the play, "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios" (46) (In this, Melibea, I see God's greatness), rather than remaining silent and retreating into the house, Melibea keeps open her eyes and ears, leaving herself vulnerable to assault through the "doors of the senses" (Vives 103). Worse, she opens her mouth and responds, "¿En qué, Calisto?" (In what, Calisto?), thus opening up a space for a flirtatious—if ambiguous—exchange between the soon-to-be lovers.¹⁸

Melibea herself sees her affairs with Celestina and Calisto in terms of *descubrimiento*; she both longs to reveal her desire and fears the consequences of doing so. In her soliloquy at the opening of Act X, Melibea regrets not having revealed her "wound" to Celestina when she first visited, which she sees as better than "venir por fuerza a descubrir [su] llaga" (153) (having been forced to discover [her] wound). Melibea laments society's demands that women contain themselves: "¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones?" (154) ("[W]hy was it not granted as well unto women, to discover their tormentful and fervent flames, as unto men?" [174]). Yet, at the same time, she recognizes that opening herself to Celestina, "publishing" her desires, will lead to a certain kind of self-destruction, to a rupture:

Oh mi fiel criada Lucrecia, ¿qué dirás de mí; qué pensarás de mi seso, cuando me veas publicar lo que a ti jamás he querido descubrir? ¡Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüenza, que siempre como encerrada doncella acostumbré tener! (153)

No se desdore aquella hoja de castidad que tengo asentada sobre este amoroso deseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta. (154)

[O my faithful servant Lucrecia, what wilt thou say of me, what wilt thou think of my judgment ... when thou shalt see me to publish that, which I would never discover unto thee?] (How astonished wilt thou be by the rupture of my chastity and shame, which I have always kept till now as an enclosed maiden should.) (174)

[Let not this Leaf of my chastity lose its gilting, which I have laid upon this amorous desire, publishing my pain to be otherwise than that which indeed tormenteth me.] (174)

After this soliloquy, Celestina appears on the scene, reminding us that her

aim is the *descubrimiento* of the not-so-resistant Melibea. Promising to heal Melibea's wound, Celestina encourages her to discover everything about it to her, "abiertamente," "[como] se habl[a] toda verdad" "al confesor" (155) (Openly, as one tells the whole truth to the confessor). Eager for relief from this "enfermedad" (156) (illness), Melibea describes to the "médico" (155) (doctor) the location of her wound, how long ago she was wounded, and how intensely she longs for a cure, but what she most desires and most resists is naming the source of her wound, the object of her desire. Celestina convinces Melibea that the only way to heal her wound is to submit to further penetration:

Pues si tú quieres ser sana y que te descubra la punta de mi sutil aguja sin temor, haz para tus manos y pies una ligadura de sosiego, para tus ojos una cobertura de piedad, para tu lengua un freno de silencio, para tus oídos unos algodones de sufrimiento y paciencia, y verás obrar a la antigua maestra de estas llagas. (157)

And therefore, if you be willing to be cured, and that I should discover unto you, the sharp point of my needle, without any fear at all, frame for your hands and feet a bond of [tranquility]; for your eyes, a veil of [piety]; for your tongue, a bridle of silence; for your ears, the ... stuffing of [suffering and patience]; and then shall you see, what effects this Old Mistress in her Art will work upon your wounds. (178)

In what Handy perhaps exaggeratedly calls "piercing cries of surrender" (22), Melibea submits, calling on Celestina to damage her honor, her reputation, even to rend her flesh: "Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo; aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura y, si siento alivio, bien galardonada" (157). ([T]hough it touch upon mine honour, though it [damage] my reputation, though it [wound] my body, though it rip and break up my flesh, for to pull out my grieved heart [,] I give thee my faith, to do what thou wilt securely; and if I may find ease of my pain, I shall liberally reward thee" [178]).

Yet still, Melibea resists talk of Calisto. Finally, after Celestina diagnoses her as suffering from "[a]mor dulce" (158) ("Sweet Love" [180]) and again utters Calisto's name, calling him "la flor que de todo esto te delibre" (159) ("the flower ... that will free you from all this torment" [181]), Melibea falls in an "orgasmic" (Handy 24) swoon. After recovering, Melibea declares that the barriers society demands she maintain have been broken down: "Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho ..." (159) ([M]y honesty ... is broken; ... my modesty is broken" [181]). This breaking down suggests not only Melibea's symbolic loss of chastity, her "psychological deflowering," but a self-discovery: both a revelation of her "secret" desires and an opening up and yielding of herself to Celestina. The truth of her desire for Calisto already revealed by the swoon itself—a bodily response outside of her own control—Melibea is relieved not to have to conceal it any longer, and for the first time,

openly proclaims it:

¡Oh, pues ya, mi nueva maestra, mi fiel secretaria, lo que tú tan abiertamente conoces, en vano trabajo por te lo encubrir! Muchos y muchos días son pasados que ese noble caballero me habló en amor. Tanto me fue entonces su habla enojosa, cuanto, después de tú me tornaste a nombrar, alegre. (159-60)

But now (my good Mistress, my faithful Secretary) ... that which thou so openly knowst, it is in vain for me to seek to [conceal from you]; many, yea many days, are now overpast, since that noble Gentleman motioned his love unto me; whose speech and name was then as hateful, as now the reviving thereof is pleasing unto me... (182)

Although she had been eager from the start to articulate her desire, here Melibea emphasizes the force of Celestina's discovery of her, declaring that in provoking this involuntary bodily revelation, Celestina has wrested a secret from deep inside her: "... has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descubrir" (160) ("... thou hast gotten that out of my bosom, which I never thought to have discovered unto thee, or to any other whosoever" [182]). Additionally, Melibea suggests that, as in the consummation of a marriage, Celestina's figurative penetration and subsequent sealing of her results in a more profound submission of herself to the bawd: "Cerrado han tus puntos mi llaga, venida soy en tu querer" (160) ("with thy [stitches] thou has [closed] my wound; I am come to thy Bent" [182]). After Melibea yields to Celestina, the bawd continues to deploy the language of discovery:

Y pues así, señora, has quesido descubrir la gran merced que nos has hecho, declara tu voluntad, echa tus secretos en mi regazo, pon en mis manos el concierto de este concierto. (160)

And since, Madam, you have been willing to grace me with the discovery of so great a favour, [...] declare your will unto me, lay your secrets in my lap; put into my hands the managing of this matter [...] (183)

Here, Celestina links Melibea's self-revelation with intimacy and eroticism, urging the young woman to "echa [s]us secretos en [su] regazo" ("lay [her] secrets in [her] lap"). Yet, she links it also with a yielding of control, which is, of course, part of what this entire exchange has been about.

The conversation between Melibea and Lucrecia at the end of Act X reminds us that, despite what Melibea believed, her *descubrimiento* was, in fact, no revelation at all. Melibea begs that Lucrecia "se cubra con secreto sello" (161) ([conceal] with [a] seal of secrecy" [183]) the fact that she is captive to Calisto's love. Lucrecia responds by explaining that Melibea's desire was no secret to her and that she has been keeping quiet and covering for her all along:

Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y callado tu deseo...
 Cuanto más tú me querías encubrir y celar el fuego que te quemaba,
 tanto más sus llamas manifestaban en la color de tu cara, en el poco
 sosiego del corazón, en el meneo de tus miembros, en comer sin gana,
 en el no dormir. Así que continuo se te caían, como de entre las manos,
 señales muy clares de pena... [C]allaba con temor, encubría con fieltad
 [...]. (161)

Madam, long afore this, I perceived your wound, and [kept secret]
 your desire... [T]he more you sought to hide from me the fire which
 did burn you, the more did those flames manifest themselves in the
 colour of your face, in the little quietness of your heart, in the restless-
 ness of your members, [...] in eating without any appetite, and in your
 [sleeplessnes]: So that I did continually see ... as plainly as if I had been
 within you, most manifest and apparent signs of your [pain.] ... [I kept
 quiet with fear; I] concealed with fidelity [...]. (184)

This speech suggests that the ideal of the closed body of the *doncella encerrada* is an impossible patriarchal dream. While Melibea believes she has control over her own boundaries, that she has control over knowledge about her inner self and can conceal what is inside her from the outside world, the truth is that, unbeknownst to her, her body articulates her desire clearly to those who know how to interpret its signs. In fact, Melibea has so little power to contain her own desire that, as Lucrecia reports, the more she worked to conceal it, the more it manifested itself. Even before she let down her guard, Melibea's psychic boundaries were already permeable; Lucrecia continually witnessed "very clear signs of pain" falling out of her mistress, *as if she were within her* ("como de entre las manos").¹⁹

While the language of *descubrimiento* is foregrounded in this scene, the truth is that there is no discovery to make. Melibea's desire for Calisto was apparent from the start not only to her intimate, Lucrecia, but also to the bawd Celestina, who recognized "las señas de su tormento en las coloradas colores de [su] gesto" (154) (the tokens of [her disease's] torment in [her] maiden blushes" (175). Thus, while the entire encounter seems to be directed at getting Melibea to reveal her "secret" desire to Celestina, what is important in this encounter is not the *content* of her discovery, but the *fact* of it. Melibea's discovery does not reveal any truth previously hidden from Celestina, but rather signals her willingness to abandon her role of *doncella encerrada* in order to play the game of *loco amor*. After Celestina urges Melibea to "declare her will" and to turn the reigns over to her, the two speak plainly for the first time, arranging the tryst in a few short lines.

Even though Melibea abandons the role of *doncella encerrada*, she must continue to *perform* it in order for the "Comedia de Calisto y Melibea," to continue, a plot she is eager to conceal. She tells Calisto to come on the appointed nights "por este

secreto lugar” (192) (“by this secret place” [226]) and adds, “Y por el presente te ve con Dios, que no serás visto, que hace muy oscuro, ni yo en casa sentida, que aun no amanece” (192) (Farewell (my Lord) my hope is, that you will not be discovered, for it is very dark; Nor I heard in the house, for it is not yet day” [226]). After Calisto’s death brings an end to the love story, Lucrecia prompts Melibea to continue to perform the role of *doncella encerrada*, instructing her wailing mistress to go inside and feign some other malady in order to conceal the nature of her pain:

Avívate, aviva, que mayor mengua será hallarte en el huerto que placer sentiste con la venida ni pena con ver que es muerto. Entremos en la cámara, acostarste has. Llamaré a tu padre y fingiremos otro mal, pues éste no es para se poder encubrir. (225)

Up, up, Madam; for it will be a greater dishonour unto you, to be found thus here in the garden, than either the pleasure you received by his coming or [the pain on learning of his death.] Come, let us into your chamber. And go lay you down on your bed; and I will call your father. We will feign some other ill, since to hide this, it is impossible. (271)

Melibea, however, refuses to perform this role any longer, and instead stages a tragic performance for her father, who had been the anti-audience of the “Comedia de Calisto y Melibea” (revealing it to him would either have prevented it or brought it abruptly to an end). In her final speech and her suicide, Melibea both reveals to her father her prior abandonment of the role of *doncella encerrada* and dramatizes an even more radical abandonment of this role, seizing a control over her own body and the “truth” it speaks that she did not exercise when, as a *doncella encerrada*, she attempted to keep intact the boundaries of her self, or at least the appearance of being contained. In a striking reversal of the order of things, Melibea insists that her father contain himself—letting escape neither words nor tears—if he is to hear her story:²⁰

Si me escuchas sin lágrimas, oirás la causa desesperada de mi forzada y alegre partida. No la interrumpas con lloro ni palabras; si no, quedarás más quejoso en no saber por qué me mato, que doloroso por verme muerta. Ninguna cosa me preguntes ni respondas, más de lo que de mi grado decirte quisiere. Porque, cuando el corazón está embargado de pasión, están cerrados los oídos al consejo y en tal tiempo las fructuosas palabras, en lugar de amansar, acrecientan la saña. (229)

If you listen without weeping you’ll hear the desperate cause of my forced but happy departure. Do not interrupt me with words or tears, or you’ll suffer more by not knowing why I have died than by seeing me dead. Ask me no questions, and do not demand to know more than I wish to tell you. For when the heart is heavy with grief, the ears are closed to counsel, and at such times good advice rather inflames than allays passions. (Cohen 239)

Having silenced her father, Melibea goes on to reveal to him what before she had worked to conceal from him and others: the *descubrimiento* of her soul and the breaching of her body, which as she emphasizes, meant the breaking of the integrity of his (patriarchal) household. Telling him she wishes to clarify for him the deed, (“te quiero más aclarar el hecho” [229]), Melibea summarizes for him the plot of the story of her and Calisto’s love, which begins with discoveries—revelations of secrets, openings of bodies and souls—and ends with ruptures of the walls of Pleberio’s garden, of Melibea’s resolve, and of her hymen:

Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme, que [Calisto] descubrió su pasión a una astuta y sagaz mujer, que llamaban Celestina. La cual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubrí[a] a ella lo que a mi querida madre encubría. [...] Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. (230)

So great was his love-torment, and so little [the space] to speak with me, that he discover[ed] his passion to a crafty and subtle woman, named Celestina [who] coming [to] me [o]n his behalf, drew my secret love from forth my bosom, and [I discovered unto her] that which I concealed from mine own mother[.] [...] [B]eing overcome with the love of Calisto, I gave him entrance into your house. [He tore open with a ladder the walls of your garden; he broke my resolve. I lost my virginity.] (277)

For her grand finale, Melibea casts her body from the tower before her father’s very eyes, while he stands impotent below. Her final speech directs her father (and us) to read her suicidal act as a repetition of the bodily rupture undergone by Calisto, as well as a final literalization of the *descubrimiento* she has undergone and performed throughout the play. She speaks of the spilling out of Calisto’s brains as an opening up and a public display of his insides: “De la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes” (230) (“That sad fall scattered his innermost brains all over the pavestones and walls”);²¹ it is, as Roberto González Echevarría puts it, “as if she were referring to his very soul, rendered visible, and divisible, by this accident” (18). Thus, in repeating this fatal act of discovery, Melibea not only kills herself, but both performs and literalizes her status as *not a doncella encerrada*, a closed and enclosed female body, but as what Bakhtin calls a “grotesque body,” an open body, a “body that ‘transgresses its own limits’ and negates all those boundaries without which property could not be constituted” (Stallybrass 128). Thus, in casting her words and body out from within an enclosed space (out of which she has locked her father), Melibea flies in the very face of the patriarchal figure of the play; she recounts and demonstrates her own uncontainability and her father’s failure and inability both to contain her and to keep the borders of his own household intact—to keep her from discovering herself to Celestina and

Calisto, to keep Calisto from jumping over his walls, or, in this moment, to silence her, to prevent her from “publishing” her deeds, or from throwing herself to her death.

In the end, Pleberio is left with Melibea’s fragmented body (“hecha pedazos” [232] [broken into pieces]) and an irreparable wound in his heart. His lament, which comprises most of the final act of *Celestina*, articulates and dramatizes the breaching of the father through the *descubrimiento* of the daughter.²² Pleberio emphasizes the singularity of the damage done him by this loss of his only daughter. He seeks to console himself by comparing his loss with stories from antiquity of fathers who lost sons, quickly dismissing those who lost one son but had others and those who were not witness to their children’s deaths, then determining that his grief is greater even than that of Anaxagoras, who lost his only son:

Porque mi Melibea mató a sí misma de su voluntad a mis ojos, con la gran fatiga de amor que le aquejaba; el otro matáronle en muy lícita batalla. ¡Oh incomparable pérdida; oh lastimado viejo! Que cuanto más busco consuelos, menos razón hallo para me consolar. (234)

For my Melibea killed herself before my eyes, of her own free will, driven to it by the cruel love that tortured her, whereas his son was killed in righteous battle. There is no loss like mine. A stricken old man, I seek comfort but find nothing to comfort me. (Cohen 245)

It is not simply the fact of Melibea’s death, nor even that he witnessed it, that causes Pleberio such grief. Rather, it is the illicitness of what has led to her death: “... yo no lloro triste a ella muerta, pero la causa desastrada de su morir” (234) (“[I] do not so much grieve at her death, as I do lament [the wretched cause] of her death” [284]). While a father who has lost a son in war may be consoled by the honor gained through his death, there will be no consolation for Pleberio:

Porque todas éstas son muertes que, si roban la vida, es forzado de complir con la fama. Pero ¿quién forzó a mi hija [a] morir, sino la fuerte fuerza de amor? Pues, mundo halaguero, ¿qué remedio das a mi fatigada vejez? (235)

All these deaths were suffered in the cause of honour. But what forced my daughter to slay herself [except] the mighty power of love[?] False world, what comfort can you give me in my tired old age? (246)

In a slightly liberal translation of the last phrase above, which brings in from a few lines below the idea that Pleberio’s heart has been wounded, translator James Mabbe captures the sense of the father’s lament very aptly: “Who can stop up that great breach in my heart which thou [Melibea] hast made?” (284).²³

In conclusion, although much of *Celestina* focuses on the *descubrimiento* of

Melibea—the breaching of her psyche and soma—the ultimate target of this discovery is Pleberio, the figure of patriarchal order in the play. As Melibea understands, her discovery of herself to Celestina and her penetration by Calisto are ultimately a breaching of her father's household. For example, rebuking Celestina early on, Melibea asks, “¿[Querrias] [p]erder y destruir la casa y honra de mi padre... ?” [96] (“Wouldst thou have me overthrow, and ruin my father's house and honour...?” [91]) and refers to Calisto as a “saltaparedes” [96], a leaper over walls. Similarly, after losing her virginity to Calisto, she exclaims: “Oh mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡Oh traidora de mí, cómo no miré el gran yerro que se seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaba!” (192) (“O my most honoured father, how have I [marred] thy reputation! And given both opportunity and place to the [tearing open] of thy house!” [225]).

In the end, *Celestina* leaves the patriarch himself as an open body, his heart irreparably wounded by the loss of his *doncella encerrada*, a loss resulting more from her love than from her death. Melibea's speech and suicide “clarify” to Pleberio and the audience that her *descubrimiento* has, in effect, “deflowered” her father, who curses the world for having plucked from him “esta flor” (233) (this flower). It is as if the *doncella* Melibea is, in a certain way, her father's hymen, and his irrevocable loss of his *doncella* leaves him with an open wound that will never heal; it is less the *doncella* than the patriarchal body itself that has lost its “Preciosa joya ... Que para repararla no son parte,/ Cielo, ni tierra, por natura, o arte.”

Celestina foregrounds the rebellion of the maiden daughter as the greatest threat to the patriarchal household, a microcosm of patriarchal order, both because she can breach the household from within and because by articulating and dramatizing her absolute refusal and negation of the role of *doncella encerrada*, she shatters Pleberio's view of her, of the world, and of himself. Yet, although Melibea's rebellion dramatically disrupts the patriarchal narrative, revealing its fictionality and its vulnerability to theatricality and taking control once and for all of her own *descubrimiento*, this sort of rebellion is not figured as a viable strategy of resistance, for it leaves the rebel literally fragmented, in pieces (“hecha pedazos” [232]). Perhaps, then, it is forces outside the patriarchal household, such as Celestina and other underworld figures truly outside his purview, that pose the greatest threats to figures such as Pleberio. Or perhaps it is not a question of who transgresses patriarchal order, but of *how* one transgresses—secretly, under cover, and from within, taking care to keep intact the surface of the narrative that figures the patriarchal body as inviolate and of the noble patriarch as in control over the integrity of his own household.

Notes

* I would like to thank Jorge Aladro Font and Deanna Shemek for their helpful comments on drafts of this essay.

¹ “*Celestina*, a divine book, in my opinion, if it concealed more the human.”

² On these sorts of feminist issues, see Hartunian, Hathaway, Severin, and Swietlicki. On feminine space in *Celestina*, see Arias.

³ José Antonio Maravall has argued that “the social world to which [the “noble” characters in *La Celestina*] belong is not that of the traditional nobility ... but that of the ennobled rich” (43, trans. mine). On enclosed spaces as sites of both female containment and resistance, see Perry.

⁴ Falstaff’s primary motive in plotting to make love to these two is to make his way into their husbands’ purses; he declares that Mrs. Ford “has all the rule of her husband’s purse” (I.3.50-51) and that Mrs. Page “bears the purse too” (I.3.66) and thinks of the women as colonies to be “occupied,” treasures in themselves, but even more, as sources of revenue for his personal empire: “She is a region in Guiana, all gold and bounty. I will be cheaters to them both, and they shall be exchequers to me. They shall be my East and West Indies and I will trade to them both” (I.3.66-70). On women as leaky vessels, see Paster.

⁵ It would be productive to explore the relationship between the gendered discourse of enclosure and discovery I examine in *Celestina* and early modern discourses that worked to keep racial and class boundaries intact, particularly given Rojas’s status as a *converso* and the critical discussion about how this plays out in his text. While some might seek evidence of this relationship in the apparent impossibility of a marriage between Melibea and Calisto (neither one of them ever brings it up) and in Melibea’s concern with concealing their affair, I would look for it in relation to the language of *limpieza* in *Celestina*, through which Manual da Costa suggests Rojas ridicules his society’s concept of *limpieza de sangre*. This seems an especially intriguing avenue, given the interpenetration of gender, religious, and racial ideologies during the Counter-Reformation: “Enclosure and purity developed as strategies for defending the faith at this time, for separating the sacred from the profane, and also for protecting the social order. [...] *Limpieza de sangre*, or genetic purity free from intermarriage with other religious groups, determined who could hold office or enjoy privilege, and it depended directly on female chastity” (Perry 6). See Melveena McKendrick for connections between “the obsession with *limpieza* in life and the obsession with sexual honour on stage” (322) during the Spanish Golden Age. On the question of a racial/religious divide between the lovers, see da Costa Fontes for a list of entries from Joseph T. Snow’s annotated bibliography; see Cardiez Sanz for a survey of arguments. See Gilman’s book for an exhaustive study of Rojas’s *converso* status, also for a refutation of the “racial Romeo and Juliet” theory (364-367).

⁶ Similarly, Mary Gossy argues that *Celestina* subverts the man/woman hierarchy “through her willingness to encourage sexual intercourse outside matrimony—thus avoiding the legitimizing and controlling power of the church and the economic influence of the patriarchal family” (39). Additionally, “As José Antonio Maravall illustrates in *El mundo social de LC*, the lower-class characters of the text participate in a subversion of the economic structures that control them: the servants rebel against their masters as a cash

economy displaces the old order” (Gossy 125 n. 56). By trafficking in noblewomen such as Melibea, Celestina and her cohort short-circuit the patriarchal system in which women are objects of exchange between moneyed men; “[b]y means of the servants, ... [whom] she has both enticed and comprised [Celestina manages] to penetrate into their houses [and corrupt]” even the most enclosed maidens (“las más encerradas” [60]) (Herrero “Celestina’s Craft” [344]). Through the body of the unchaste *doncella encerrada*, then, money leaks down into the lower class and into the underworld.

⁷ Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*, ed. D. S. Severin (Madrid: Alianza, 1988). Henceforth all parenthetical references to the Spanish playtext refer to this edition. I mainly use Mabbe’s 1631 translation, despite its verbosity, because it makes clear the language of discovery on which I focus. I have silently modernized spelling and some punctuation, and I occasionally revise, in brackets, to correct mistranslations or to make more precise. Unless otherwise indicated, parenthetical references to *Celestina* in English refer to Mabbe’s translation. I occasionally use Cohen’s translation [and note it] where his syntax are closer to the original or where Mabbe’s is inaccurate or unclear. Translations not in quotations are my own.

⁸ The fabrication, performance, and marketing of virginity is often discussed by prostitutes in early modern literature. See, for example, Middleton’s *A Mad World, My Masters*, in which the courtesan’s mother has sold her maidenhead fifteen times in order to amass a dowry for her. See also Arentino II,1, Nanna’s lessons to Pippa on the art of being a whore esp. 226. In Shakespeare’s *Pericles*, Marina metaphorically fabricates hymens in order to keep her own intact.

⁹ See Gossy 43-45. While, in González Echevarria’s mind, Celestina’s procedures “provoke pain and constitute an assault on the integrity of the body” (24), I see Celestina’s art as *restoring* integrity to bodies opened up as a result of penetration.

¹⁰ Gossy emphasizes the destabilization of meaning performed by Celestina’s art: “Hymen mending sets the hymen free from definition because it confounds meaning. Stitching the hymen confuses the interpretive, naming function of phallic penetration; it makes ownership of meaning uncertain” (45).

¹¹ On instructions for women in maintaining the integrity of their minds and bodies, see Vives, especially Ch. 6, “On Virginity,” Ch. 9, “On the Solitude of the Virgin,” and Ch. 11, “How She Will Behave in Public” (1523); see also Luis de León (1583). Vives recommended that men prevent their wives from reading such “pernicious” books as *Celestina*, lest they become “addicted to vice through reading” (Ch. 5).

¹² I maintain that despite Celestina’s death, Melibea could have maintained the appearance of honor, although, if she were to have married, she would have needed some assistance in executing a bedtrick or some other theatrical device.

¹³ This concept of *descubrimiento* or discovery is comprised of definitions of “descubrir” such as: “Quitar la cubierta de alguna cosa, destaparla, ponerla de manifiesto” (To take the cover off of something, to open it, to put it into view) and “revelar ò manifestar lo que estaba secreto” (to reveal or show that which was secret) (*Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española [1732]). In order to use this concept to include the breaching or opening up of bodily and household boundaries, I put a slight pressure on definitions such as “Quitar lo que defiende ò ampara; dejar sin defensa ò amparo” (To remove that which defends or shelters; to leave defenseless or without shelter) and “Abierto, en que la vista se explaya libremente” (Open, in the sense that the

view extends freely) (*Diccionario de Construcción y Regimen* 1c and 1d).

¹⁴ The *Diccionario de Construcción y Regimen* notes a reflexive use of “descubrir” similar to that I describe here, which comes from phrases such as “descubrir el pecho”: “Hablar con entero confianza manifestando lo más secreto que uno sabe ò siente” (3d) (discover one’s bosom: To speak in complete confidence, revealing the most secret things one knows or feels). The 1732 edition of the Real Academia Española’s dictionary defines “descubrir su pecho” as a “Phrase con que se explica que alguna persona hace confianza de otra, revelandola intención, determinación, ù otra cosa que tenía mui oculta” (Phrase with which one expresses that one person confides in another, revealing to him an intention, decision, or something else he has kept very hidden). Although it is meant in a rather different sense, one definition cited above (“Abierto, en que la vista se explaya libremente” [see previous note]) points to the meaning I sense in *Celestina*, in that “se explaya” means not only “to extend,” but also “to unbosom oneself, to confide in” (*American Heritage Larousse Spanish Dictionary* [Boston: Houghton Mifflin, 1986]). Similarly, a modern dictionary (Ramón García-Pelayo, *Larousse diccionario usual* [Barcelona: Larousse, 1985]) gives “abrirse” (to open oneself, to confide in) as a figurative definition of “descubrirse.”

¹⁵ On the significance of the relationship between *Celestina* and Claudina, see Gossy 51-54. Noting the similarity between the relationship between these two women and Irigaray’s description of the “communion of the vulva with itself” (52), Gossy describes the two “as perpetually indivisible (in their nevertheless interwoven individuality) as the word *finger nail* is in English, although in Spanish the unity of phrase and signified, matched with different nouns joined by a conjunction in the signifier, perhaps more fully communicates the ‘neither one nor two’ of the imaged relationship” (52). She also notes that “‘Como uña y carne’ is a simile for closeness at least as old in Spanish as *Poema de mio Cid*” (52). *Celestina*’s representation of her relationship with Claudina also resembles those of Shakespeare’s (formerly) erotically invested pairs, such as Rosalind and Celia (*As You Like It*), Helena and Hermia (*A Midsummer Night’s Dream*), and Emilia and Flavina (*Two Noble Kinsmen*, Fletcher and Shakespeare) (see Traub). See Bruster for a framework that might prove useful in analyzing *Celestina*’s erotic engagement with other female characters, such as Melibea and Areúsa. See Snow for a reading that emphasizes Claudina as an invention of *Celestina*’s.

¹⁶ On the metaphors associated with stitching in *Celestina*, see da Costa Fontes, Ferré, Handy, and J. Herrero (“*Celestina*’s Craft”).

¹⁷ On the symbolism of the “toothache” and the language of healing in Act IV, see J. Herrero (“Stubborn Text”) and Shipley. Critical interest in *Celestina*’s role in the seduction of Melibea has focused primarily on her witchcraft and/or on her linguistic strategies. There has been some controversy over the role of magic in this seduction and in the playtext as a whole. Objections have been raised both to arguments that disregard the impact of magic on the dramatic action and to those that emphasize it to the point of denying the characters’ agency and neglecting Rojas’s development of “an alternate, natural interpretation for every event which was ostensibly produced by *Celestina*’s dealings with the Devil” (Sánchez 483). See A. Herrero and Sánchez for extended considerations of this debate. For a brief overview of scholarship on the role of magic in *Celestina*, see J. Herrero (1984) 166 n. 2; Russell’s essay is the most influential on this topic. On *Celestina*’s linguistic strategies, see Handy, Morgan, and Shipley. Gifford,

Read, and Valbuena bring together the linguistic and magical approaches by dealing with the “magical” powers of language in *LC*. J. Herrero’s essays also deal with both language and magic, with an emphasis on diabolical intervention. For a different view, see González Echevarría, esp. 12-14.

¹⁸ Her comments later on suggest that either this was the moment in which she was struck by Calisto or that she was already in love with him before.

¹⁹ While Lucrecia’s claim to have divined Melibea’s inner state by her body’s signing is complicated by the fact that she overheard and understood her mistress’s conversation with Celestina in Act IV and was bribed into silence by the bawd, there is no reason to doubt that she did also observe and know how to interpret Melibea’s “body talk.”

²⁰ Here Melibea sounds very much like the authoritarian Prospero, who charms Miranda to sleep after he has told her what he wanted to about her origins (*Tempest* I.ii) and who, before the wedding masque, demands of his audience “No tongue! All eyes! Be silent” (IV.i.67).

²¹ Translation from *The Celestina: A Novel in Dialogue*, Lesley Byrd Simpson (Berkeley: U of California P, 1971), qtd. in González Echevarría 18.

²² For a review of commentaries from the 1960s and 1970s on Pleberio’s speech, see Dunn 407-409; for a more recent list of studies of this act, see Deyermond 170 n. 3. Deyermond and Dunn both discuss Pleberio’s emphasis on his loss of Melibea as an economic one. As part of his argument on the process of the ennobling of the wealthy bourgeoisie, Maravall focuses on Pleberio’s emphasis on his *acquired* wealth and honor (32-58, esp. 46-51). These arguments could support a case for the body of *doncella encerrada* as a site not just for gender struggle and for anxieties about lineage, but also as a site for class struggle. (See notes 5 and 6 above.)

²³ The line to which I refer is “Sana dejas la ropa; lastimas el corazón” (235) (“Thou leavest our clothes whole, and yet most cruelly woundest our hearts” (285).



WORKS CITED

- ARETINO, Pietro. *Dialogues*. Trans. Raymond Rosenthal. New York: Marsilio, 1994.
- ARIAS, Consuelo. "El espacio femenino en tres obras del medioevo español: de la reclusión a la transgresión." *La Torre* 1 (1987): 365-388.
- BRUSTER, Douglas. "Female-Female Eroticism and the Early Modern Stage." *Renaissance Drama* 24 (1993): 1-31.
- CARDIEZ SANZ, Estrella. "La cuestión judía en *La Celestina*." *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes*. Ed. A. Viudas Camarasa. Cáceres: Univ. de Extremadura, 1981. 151-159. COSTA FONTES, Manuel da. "Celestina's *Hilado* and Related Symbols." *Celestinesca* 8.1 (1984): 3-13.
- . "Celestina's *Hilado* and Related Symbols: A Supplement." *Celestinesca* 9.1 (1985): 33-38.
- . "The Idea of Limpieza in *La Celestina*." *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*. Newark: de la Cuesta, 1988. 23-35.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Emblemas Morales*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978.
- CUERVO, R. J. *Diccionario de Construcción y Regimen de la Lengua Castellana*. Bogota: Instituto Caro y Cuervo, 1954.
- DEYERMOND, Alan. "Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of *Celestina*, Act 21." *MLN* 105 (1990): 169-79.
- DUNN, Peter N. "Pleberio's World." *PMLA* 91 (1976): 406-419.
- FERRE ROSARIO. "*Celestina* en el Tejido de la 'Cupiditas.'" *Celestinesca* 7.1 (1983): 3-16.
- GIFFORD, D. J. "Magical Patter: The Role of Verbal Fascination in *La Celestina*." *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P.E. Russell*. Ed. F. W. Hodcroft, D. G. Pattison, R. D. F. Pring-Mill, and R. W. Truman. Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981. 30-37.
- GILMAN, Stephen. *The Spain of Fernando de Rojas: The Intellectual and Social Landscape of 'La Celestina'*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- GONZALEZ ECHEVARRIA, Roberto. *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham NC: Duke UP, 1993.
- GOSSY, Mary S. *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1989.
- HANDY, Otis. "The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea." *Celestinesca* 7.1 (1983): 17-27.
- HARTUNIAN, Diane. *La Celestina: A Feminist Reading of the Carpe Diem*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica 75, 1992.
- HATHAWAY, Robert L. "Fernando de Rojas's Pessimism: The Four Stages of Life for Women at the Margin." *Celestinesca* 18.2 (Fall 1994): 53-73.
- HERRERO, Javier. "Celestina: The Aging Prostitute as Witch." *Aging in Literature*. Ed. Laurel Porter and Laurence M. Porter. Troy, MI: International Book Publishers, 1984. 31-47.

- . "Celestina's Craft: The Devil in the Skein." *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984): 343-351.
- . "The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle." *Literature among Discourses*. Ed. Wlad Godzich and Nicholas Spadaccini. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986. 132-147.
- LEON, Luis de. *La perfecta casada y poesías selectas*. Ed. Florencia Grau. Barcelona: Iberia, 1943.
- McKENDRICK, Melveena. "Honour/Vengeance in the Spanish 'Comedia': A Case of Mimetic Transference?" *Modern Language Review* 79 (1984): 313-335.
- MORGAN, Erica. "Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea." *Celestinesca* 3.2 (1979): 7-18.
- PASTER, Gail Kern. *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*. Ithaca: Cornell UP, 1993.
- PERRY, Mary Elizabeth. *Gender and Disorder in Early Modern Seville*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- READ, Malcolm K. "The Rhetoric of Social Encounter: *La Celestina* and the Renaissance Philosophy of Language." *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics, 1300-1700*. Potomac: Studia Humanitatis, 1983. 70-96.
- REAL Academia Española. *Diccionario de la Lengua Castellana*. Madrid 1732. Rpt. Madrid: Gredos, 1964.
- ROJAS, Fernando de. *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (La Celestina). Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Alianza, 1988.
- . *Celestina, or the Tragick-Comedy of Calisto and Melibea* (1631). Trans. James Mabbe. New York: AMS, 1967.
- . *La Celestina: The Spanish Bawd*. Trans. J. M. Cohen. New York: New York University P, 1966.
- RUSSELL, P. E. "La magia como tema integral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*" *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso* 3 (1963): 337-354. Rewritten and expanded in *Temas de la Celestina*. Barcelona/Mexico City: Ariel, 1978. 241-276.
- SANCHEZ, Elizabeth. "Magic in *La Celestina*." *Hispanic Review* 46 (1978): 481-94.
- SEVERIN, Dorothy S. "Celestina and the Magical Empowerment of Women." *Celestinesca* 17.2 (Fall 1993): 9-28.
- SHIPLEY, George A. "Concerting through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in *La Celestina*." *Modern Language Review* 70 (1975): 324-332.
- SNOW, Joseph T. *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.
- . "Celestina's Claudina." *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond*. Ed. John S. Miletich. Madison: U of Wisconsin P, 1986. 257-277.
- STALLYBRASS, Peter. "Patriarchal Territories: The Body Enclosed." *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Ed. M. W. Ferguson, M. Quilligan and N. J. Vickers. Chicago: U of Chicago P, 1986. 123-142.

SWIETLICKI, Catherine. "Rojas' View of Woman: A Reanalysis of *La Celestina*." *Hispanofila* 85 (Sept. 1985): 1-13.

TRAUB, Valerie. "The (In)Significance of 'Lesbian' Desire in Early Modern England." *Queering the Renaissance*. Ed. Jonathan Goldberg. Durham NC: Duke UP, 1994. 62-83.

VALBUENA, Olga Lucía. "Sorceresses, Love Magic, and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*." *PMLA* 109 (1994): 207-24.

VIAN HERRERO, Ana. "El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda.'" *Celestinesca* 14.2 (1990): 41-91.

VIVES, Juan Luis. *De Institutione Feminae Christianae: liber primus*. Ed. C. Fantazzi and C. Matheussen. Trans. C Fantazzi. New York: E. J. Brill, 1996.



Capa. Tercera ed. de J. B. Bergua. *La Celestina*. La Dorotea. Madrid: Ediciones Ibérica, 1957.

**“A LA PRESENCIA DE CALISTO SE PRESENTO
LA DESEADA MELIBEA”:
LA MEMORIA EN EL ARGUMENTO GENERAL DE
CELESTINA**

RICARDO CASTELLS
Florida International University

Como sabe todo estudioso moderno de *Celestina*, la primera escena de la obra ha creado una serie de problemas de interpretación a través de los años. No es de extrañar que existan dudas sobre el comienzo de la obra pues la escena inicial del primer acto—o sea, la breve conversación entre Calisto y Melibea—no sólo se desarrolla en un lugar indefinido y en el texto se caracteriza por un lenguaje enigmático, sino que también termina con un cambio repentino y difícilmente explicable en la actitud de Melibea. A pesar de estos problemas textuales, la crítica—con pocas excepciones—ha aceptado la explicación para la escena inicial que encontramos en el argumento del primer acto: “Entrando Calisto una huerta empos dun falcon suyo, halló y a Melibea, de cuyo amor preso, començóle de hablar; de la qual rigorosamente despedido, fue para su casa muy sangustiado” (I, 85).

Fernando de Rojas revela en el Prólogo de la *Tragicomedia* que los argumentos que primero aparecen en la *Comedia* de 1499 son la obra de los impresores del libro (81), refiriéndose al taller burgalés de Fadrique Alemán de Basilea. Podemos ver entonces que el argumento del primer acto entonces no tiene nada que ver con el comienzo de la obra tal como lo concibe el antiguo autor del *Auto*. Por lo tanto, Martín de Riquer—consciente de las dificultades de leer una obra de dos autores diferentes con argumentos escritos por un tercero—examina el primer acto de *Celestina* sin tener en cuenta el resumen añadido posteriormente por los impresores. Riquer concluye que si Calisto le habla a Melibea en la escena inicial de su “secreto dolor” y del “servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcançar [tiene] a Dios ofrecido” (I, 86), entonces el galán ya estaba enamorado de la muchacha antes de este encuentro. Riquer luego concluye que en su forma original el primer episodio de la obra “no transcurría en el huerto de Melibea y no tenía nada que ver con la búsqueda de un halcón” (385).

A. Rumeau acepta la idea de Riquer de que la primera escena no es la conversación que menciona Pármeneo en el segundo acto,¹ ni tampoco la que describe el argumento del primer acto. Tanto Riquer como Rumeau concluyen que el antiguo autor tiene un concepto completamente diferente de la escena, y que el encuentro bien pudiera haberse desarrollado en una iglesia debido a las numerosas referencias religiosas en la intervención de Calisto. W. D. Truesdell, en cambio, considera que lo más significativo de la escena inicial es el hecho de que el antiguo autor no mencionara ningún lugar específico para el encuentro entre los dos futuros amantes. Según Truesdell, "The author could only have been trying to indicate that this initial and all-important scene took place nowhere, outside of conventional space, in unlocalized 'abstract' space (...) without spatial and/or temporal concretization" (265).

A pesar de las ideas heterodoxas de Riquer, Rumeau y Truesdell, casi todos los investigadores modernos aceptan la interpretación tradicional de la primera escena. Sin embargo, si tenemos en cuenta las contradicciones en la crítica de *Celestina*, entonces queda claro que si vamos a encontrar una solución para esta dificultad textual, entonces tenemos que explicar dónde, cuándo y cómo se desarrolla este episodio, y lo tenemos que hacer de una forma lógica y convincente. A su vez, debemos encontrar una explicación común que abarque tanto la acción dramática del *Auto* como la de las versiones completas de *Celestina*.

Como saben los lectores de *Celestinesca*, Miguel Garci-Gómez (1985, 1994) ha intentado resolver los numerosos problemas textuales en la escena inicial con una interpretación absolutamente original. Según Garci-Gómez, la conversación enigmática entre los dos futuros amantes es un sueño o una visión que tiene el ya enamorado Calisto de su amada Melibea. De acuerdo con esta lectura de la escena inicial, Calisto no puede conocer a Melibea al comienzo de la obra porque el galán no sale de su casa durante el primer acto. Al contrario, el encuentro original entre los dos jóvenes—o sea, el que menciona Pármeneo en el segundo acto—ocurre antes del comienzo de la obra, de manera que *Celestina* empieza *in medias res*.

Yo he aceptado las ideas de Garci-Gómez en mis propias investigaciones (1990, 1995, 1996, 2000), sobre todo porque durante más de un siglo el sueño de Calisto sirve como el modelo para otras obras del género celestinesco que repiten la visión amorosa del galán. Hay secuencias oníricas parecidas en las anónimas *Comedia Thebaida*, *Comedia Serafina* y *Comedia Ypólita* (publicadas juntas en 1520 ó 1521); la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (1534); la *Tercera Celestina* de Gaspar Gómez de Toledo (1536); la *Tragedia Policiana* de Sebastian Fernández (1547); la *Comedia Selvagia* de Alonso de Villegas Selvago (1554) y *La Dorotea* de Lope de Vega (1632). Sin embargo, si vamos a comprobar que la conversación inicial tiene lugar en la imaginación febril de Calisto, también tenemos que encontrar un nexo definitivo entre el lamento del galán al final de la primera escena—"Yré como aquel contra quien solamente la

adversa Fortuna pone su studio con odio cruel” (I, 87)—y el grito a su criado al comienzo de la segunda escena: “¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! Dónde está este maldicto?” (I, 87).

Aunque no hay ninguna separación textual entre las dos escenas en las ediciones tempranas de la *Comedia* y la *Tragicomedia*, a primera vista no parece haber una relación definitiva entre los dos episodios. Pese a esta aparente contradicción, la continuación de Fernando de Rojas presenta al galán llamando a sus criados en el momento en que se despierta tras un sueño amoroso en la segunda y la tercera mañanas de la *Comedia*. Al comienzo del segundo día, Pármeno regresa a la casa de Calisto después de pasar la noche con Areúsa. Sempronio le avisa que el amo se encuentra en su alcoba “devaneando entre sueños” (VIII, 218) pero Calisto llama a los dos criados tan pronto como se despierta del sueño: “Quién habla en la sala? ¡Moços!” (VIII, 218). Calisto repite el mismo patrón cuando, después de hablar con Melibea la noche anterior, se despierta la tercera mañana de la *Comedia*: “O dichoso y bienandante Calisto, si verdad es que no ha sido sueño lo passado. ¿Soñélo o no? ¿Fue fantaseado o passó en verdad? Pues no estuve solo; mis criados me [a]compañaron (...) Quiero mandarlos liamar para más confirmar mi gozo. ¡Tristanico, moços, Tristanico, lavanta de ay!” (XIII, 276).

El género celestinesco también presenta el grito del amo como una señal de que acaba de terminar la secuencia onírica. Por ejemplo, la exclamación del galán se repite en la *Comedia Serafina*, la *Segunda Celestina*, la *Tercera Celestina*, la *Tragedia Policiana* y la *Comedia Selvagia*.² Podemos concluir entonces que aunque el grito de Calisto a su criado al comienzo de la segunda escena no parece guardar ninguna relación con la escena anterior, este reclamo en realidad confirma que el galán acaba de terminar de soñar con su amada Melibea. Empero, aunque el género celestinesco y la continuación de *Celestina* contienen amplia evidencia textual para apoyar la interpretación de Garcí-Gómez,³ todavía nos queda la duda de cómo estos autores pudieran haber llegado a una lectura aparentemente común de la escena inicial del *Auto*.

No parece lógico, por ejemplo, que Rojas repitiera semejantes sueños amorosos en la segunda y la tercera mañanas de *Celestina* si no hubiera visto una escena parecida al comienzo del primer acto de la obra. Pero a pesar de estos aspectos comunes en la continuación de Rojas y en el género celestinesco, todavía no entendemos del todo los elementos textuales precisos que les indicaron a Rojas y a los demás autores del género que Calisto en realidad estaba soñando. Inclusive si ignoramos los argumentos que los impresores le añaden al primer acto—los cuales naturalmente no aparecerían en el manuscrito anónimo que encuentra Rojas—todavía no parece haber ningún indicio específico en la primera escena que indique que el episodio entero ocurre en la imaginación apasionada del joven protagonista.

Afortunadamente, aparecen unas pruebas inesperadas que apoyan la tesis de Garcí-Gómez cuando Charles B. Faulhaber encuentra *Celestina* de Palacio, que como sabemos es una copia manuscrita de un fragmento de una versión anterior del primer

acto. El manuscrito de Palacio resulta incluir—usando la terminología de Miguel Marciales—el Incipit y el Argumento general de la obra, lo cual resulta ser sumamente importante para el análisis del texto y para el estudio del sueño de Calisto.⁴ Antes del descubrimiento de Faulhaber, se consideraba que el Argumento—el cual aparece por primera vez en las versiones impresas de *Celestina* en la segunda edición de la *Comedia* (Toledo, 1500)—había sido la obra de Fernando de Rojas.⁵ Como resultado de las investigaciones de Faulhaber, podemos concluir que Rojas debiera haber visto alguna información adicional sobre el comienzo del *Auto* en el Argumento que aparecería en los papeles anónimos que encuentra el bachiller en Salamanca. Según la versión del Argumento que encontramos en el manuscrito de Palacio,

Calisto fue de noble linaje y de claro ingenio, de gentil dispusición, de linda criança, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso enel amor de Melibea, muger moça, muy generosa, de alta y serenissima sangre [...] Por soliciitud del pungido Calisto, vençido el casto proposito della [...] vinieron los amantes y los quelos ministraron, en amargo y desastrado fin. Para comienço delo qual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno, donde ala presençia de Calisto se presento la deseada Melibea. (Faulhaber 29)

Con el descubrimiento de Faulhaber, queda claro que Rojas hubiera tenido alguna idea sobre el comienzo de la obra antes de empezar a leer el *Auto*. Por este motivo, es lógico que el bachiller incluyera una explicación casi idéntica del primer encuentro entre Calisto y Melibea en el Argumento que se presenta por primera vez en la *Comedia* de 1500: “Para comienço de lo qual dispuso el adversa Fortuna lugar oportuno donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea” (83). Esta descripción de la escena inicial es desde luego bastante enigmática, pero por lo menos sugiere dos elementos importantes para el estudio de la escena inicial. En primer lugar, este Argumento indica que Calisto no se presenta ante Melibea como parece creer casi toda la crítica, sino todo lo contrario. En segundo lugar, la referencia a la “deseada Melibea” sugiere que Calisto ya estaba enamorado antes de la primera escena, lo cual confirma de nuevo las conclusiones de Riquer sobre la conversación inicial de *Celestina*.⁶

A pesar de estas dos contradicciones, a primera vista el Argumento no parece resolver el enigma de la escena inicial del *Auto*. Sin embargo, una lectura más detenida de este pasaje nos presenta una versión totalmente diferente del episodio inicial del primer acto. Está claro que la crítica ha concluido que la referencia misteriosa en el Argumento a “la presencia de Calisto” se refiere a la presencia física del galán, como ocurriría por ejemplo si los dos jóvenes se encontraran en el jardín de la muchacha. For ende, no cabe duda de que en este caso la crítica moderna aceptaría la definición original que ofrece Sebastián de Covarrubias para la palabra *presencia*: “La asistencia personal, *latine praesentia*” (881). Como es de esperar, el *Diccionario de Autoridades* también incluye una definición parecida de *presencia*: “La asistencia personal, ó el

estado de la persona que se halla delante o en el mismo parage que otra” (363).

Aunque estas dos definiciones son absolutamente incontrovertibles tal como se presentan en los dos tesoros, el *Diccionario de Autoridades* incluye más definiciones que el tomo original de Covarrubias. Por lo tanto, este segundo diccionario incluye otra aceptación para la palabra *presencia* que resulta ser de bastante más interés para el análisis del Argumento general de *Celestina*:

Presencia. En sentido moral se toma par la actual memoria de alguna especie, o representación de ella. Lat. *Repraesentatio specierum, vel presentia.* (363)

O sea, el *Diccionario de Autoridades* revela que en su sentido figurativo la palabra *presencia* no quiere decir necesariamente la asistencia personal de un individuo, sino que también puede usarse como la *memoria* o la *representación* de alguien. A su vez, cabría tener en cuenta que el mismo diccionario ofrece la siguiente definición para la palabra *representación*: “Se aplica assimismo a la figura, imagen o idea que substituye las veces de la realidad” (584).⁷ Que yo sepa, no se emplea esta aceptación de *presencia* hoy en día, pero la siguiente definición todavía se encuentra en el diccionario moderno de la Real Academia Española: “5. fig. Memoria de una imagen o idea, o representación de ella” (II: 1661).

Con la ayuda del *Diccionario de Autoridades*, por fin podemos ver como y por qué Fernando de Rojas y los demás autores del género celestinesco concluyen que la primera escena de *Celestina* representa el sueño o la visión que tiene Calisto de su amada Melibea. Estos escritores se hubieran dado cuenta de que el Argumento indica que durante la escena inicial del primer acto “dispuso el adversa Fortuna lugar oportuno donde a la *memoria* de Calisto se presentó la deseada Melibea” (83). No cabe duda de que esta interpretación es mucho más lógica que la lectura tradicional del pasaje—“dispuso el adversa Fortuna lugar oportuno donde a la *asistencia personal* de Calisto se presentó la deseada Melibea” (83)—una versión que francamente no tiene mucho sentido, y que tampoco se relaciona con ninguna interpretación conocida de la primera escena.

Gracias a la definición del *Diccionario de Autoridades*, podemos ver que el primer encuentro entre Calisto y Melibea en el *Auto* ocurre en la memoria de un ya enamorada Calisto.⁸ Como ha visto Riquer, el galán le habla a Melibea por su nombre y le menciona su “secreto dolor” porque ya le había conocido anteriormente—en un jardín, una iglesia o quién sabe si en la plaza del pueblo—y como ya se había enamorado, estaba sufriendo los síntomas del mal de amores medieval, los cuales incluyen naturalmente la visión amorosa de la amada. La conversación imaginaria desde luego no ocurre en el jardín de la casa de Pleberio, ni tampoco tiene que ver con un halcón perdido—dos elementos que jamás se mencionan en el *Auto*—sino que representa un encuentro soñado en el cual la imagen de Melibea se le presenta a

Calisto en su alcoba, un sitio que sin duda alguna sería un *lugar oportuno* para que una muchacha le hiciera la visita a un galán enamorado.

Como vemos en este análisis, la interpretación de Garci-Gómez no solo puede comprobarse mediante la detallada evidencia circunstancial que aparece en el texto y en su entorno literario, sino también a través del resumen de la obra que nos ofrece el antiguo autor en el Argumento general. Pocos críticos modernos parecen aceptar la existencia del sueño de Calisto en el primer acto de *Celestina*, pero queda claro que las pruebas que se han ofrecido para apoyar esta tesis son amplias y fehacientes. Aunque para algunos estudiosos esta lectura del primer acto pudiera parecer algo sorprendente o hasta atrevida, en realidad la interpretación está perfectamente bien documentada con una serie de fuentes internas y externas. A estas alturas, habría que preguntarse si la crítica ortodoxa también podría presentar pruebas comparables para apoyar la interpretación tradicional de la escena inicial de *Celestina*. Creo que no sería muy osado afirmar que jamás veremos una documentación que compruebe que la primera escena de la obra es un encuentro inesperado entre dos jóvenes que se conocen por casualidad en el jardín de Melibea.

* * *

NOTAS

¹ Hay que recordar que la idea del encuentro en el jardín no es del antiguo autor, sino de Fernando de Rojas. Para tratar de explicar el estado anímico de Calisto en el primer acto, Rojas presenta la siguiente justificación en boca de Pármeneo al comienzo del segundo acto: “Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la veer y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y *el alma y hazienda*” (II, 134-135)

² El ejemplo más claro ocurre en la *Comedia Selvagia*. Cuando el protagonista Selvago se despierta el día después de conocer a Isabela, el galán hace el siguiente comentario: “¿Qué será esto? ¿Por ventura no estaba yo agora en el reino de mi señora, ileno de su gracia y gozando de su soberana gloria? Pues, ¿cómo me hallo en mi lecho? Sin duda que con algún fingido ensueño he sido engañado; bien será me certifique de segunda persona. ¡Mozos, mozos!” (134).

³ Otra prueba importante para el sueño es el gran número de modelos literarios para este episodio onírico. Por ejemplo, Garci-Gómez considera que este sueño representa una clara repetición del comienzo del *Paulus*, una comedia humanística anónima: “En ambas obras los jóvenes protagonistas se despiertan tras haber gozado de un sueño glorioso e increpan, en tono muy destemplado, a uno de los criados” (“El sueño” 17, n5). Como he indicado en otras publicaciones (1996, 2000), el sueño amoroso es un elemento común en la literatura europea desde la época clásica hasta el siglo XVII.

⁴ El Incipit es la pequeña introducción didáctica: “Siguese la Comedia de Calisto y Melibea, conpuesta en rreprehension delos locos enamorados que, vençidos en su

deshordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Así mismo fecha en aviso delos engaños delas *alcauetes* y malos y lisongeros servientes” (Faulhaber 29).

⁵ Antes de este descubrimiento, bien parecía que—en las palabras de Keith Whinnom—”Act I may well have been intended as the beginning of a genuine *comedia* (that is, a play with a happy ending)” (196). El Argumento, en cambio, indica que el amor de Calisto y Melibea tendrá un final trágico.

⁶ Garci-Gómez indica que la contradicción en el Argumento es tan grande que Miguel Marciales intenta corregir este supuesto error en su edición de la obra: “Marciales (...) atribuye el Argumento General a Proaza—por quien siente verdadero desdén—porque en él se nos quiere hacer creer que a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea, cuando la ‘cosa (...) en realidad fue al revés: ¡a la vista de Melibea se presentó de pronto el pungido Calisto*” (*Calisto* 7, n8). Véanse también otros comentarios de Garci-Gómez sobre el Argumento (*Calisto* 6, n7; 24-26; 28, n29).

⁷ Es posible que el concepto de *presencia* como *memoria* esté relacionado con el ideal católico de la presencia de Dios, un conocimiento incorpóreo que solo se consigue mediante la reflexión interna. No hace falta decir que Calisto practica una forma mundana de esta contemplación, lo cual convierte este ejercicio espiritual en una práctica carnal. Sin embargo, las primeras palabras del galán al ver la imagen de Melibea en la escena inicial recuerdan este trasfondo religioso: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios” (I, 85). Para las alusiones religiosas en la primera escena, véase Castells, “On the *cuerpo glorificado* and la vision divina.”

⁸ Esta definición también sugiere una variante para un sueño posterior del galán. Después de un diálogo con un juez imaginario en el acto XIV—al comienzo de los actos interpolados de la *Tragicomedia*—Calisto intenta recuperar la imagen de su amada Melibea: “Pero tú, dulce ymaginación, tú que puedes me acorre; trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella ymagen luziente (...)” (XIV, 292). Es muy posible que Calisto intentara recordar la *memoria angélica* de su amada.

OBRAS CITADAS

- CASTELLS, Ricardo. *Fernando de Rojas and the Renaissance Vision: Phantasm, Melancholy, and Didacticism in Celestina*. State College PA: Penn State Studies in the Romance Literatures, 2000.
- _____. “E fu sì forte la errante fantasia: *Celestina* and the Medieval Phantasmal Tradition.” *Hispanófila* 118 (1996): 1-16.
- _____. *Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition: A Rereading of Celestina*. Chapel Hill: Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1995.
- _____. “On the *cuerpo glorificado* and the *visión divina*.” *Romance Notes* 34 (1993): 97-100.
- _____. “El sueño de Calisto y la tradición celestinesca.” *Celestinesca* 14.1 (1990): 17-39.
- COVARRUBIAS, Sebastian de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martin de Riquer. Barcelona: Horta, 1943.
- FAULHABER, Charles B. “*Celestina* de Palacio: Rojas*s Holograph Manuscript?”

Celestinesca 15.1 (1991): 3-52.

GARCI-GOMEZ, Miguel. *Calisto, soñador y altanero*. Kassel: Reichenberger, 1994.

_____. "El sueño de Calisto." *Celestinesca* 9.1 (1985): 11-22.

REAL Academia Española. *Diccionario de autoridades*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1964.

_____. *Diccionario de la lengua española*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

RIQUER, Martin de. "Fernando de Rojas y *La Celestina*." *Revista de Filología Española* 41 (1957): 373-395.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1987.

RUMEAU, A. "Introduction a *Célestine*: 'una cosa bien escusada.'" *Les Langues Neo-latines* 60 (1966): 1-26.

TRUESDELL, W. D. "The Hortus Conclusus Tradition, and the Implications of its Absence in the *Celestina*." *Kentucky Romance Quarterly* 20 (1973): 257-277.

VILLEGAS SELVAGO, Alonso de. *La comedia llamada Selvagia*. Madrid: Colección de libros raros o curiosos V, 1873.

WHINNOM, Keith. "El plebérico corazón and the Authorship of Act I of *Celestina*." *Hispanic Review* 45 (1977): 195-199.



Portada. Ed. Antwerp 1616.

THE HOUSE AND GRAVESITE OF CELESTINA

THEODORE S. BEARDSLEY, JR.
The Hispanic Society of America

In Act I of the *Tragicomedia*, Pármeno locates and describes the house of Celestina for Calixto: “Tiene esta buena dueña al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías en la cuesta del río, una casa apartada, medio cayda, pero compuesta e menos abastada” (69-70). The house is not simply Celestina’s residence but rather a relatively discreet brothel and house of assignation. Pármeno elaborates: “Muchas encubiertas vi entrar en su casa. Tras ellas hombres descalços, contritos e reboçados, desatacados, que entravan allí a llorar sus pecados” (70-71).

Various other scenes confirm such activities in Celestina’s house. The first external reference to the house appears to be that of Amatus Lusitanus (Juan Rodríguez de Castelo-Branco) in his commentary on Dioscorides (Venice, 1553).² Amatus, a former student at Salamanca, notes Dioscorides’ praise of the glue manufactured in Rhodes but interposes a new source:

It is well known that glue is made from cowhide. Dioscorides praised that made in Rhodes. But we prize the Spanish glue of Salamanca, made near the river not far from the house of Celestina, the very famous woman about whom one may read in the Comedy of Calisto and Melibea.³

Thus, Pármeno’s description (house, river, tannery) springs to life. Amatus (1511-1568) studied medicine at Salamanca in his late teens, returning to Portugal in 1531. We infer then an already established tradition in Salamanca of Celestina as a real person, informing the literary personage, with a real house, the old one, still standing and known to the inhabitants of Salamanca.

At this point, however, we must insert a troublesome dichotomy raised by the text of *Celestina*.⁴ Pármeno’s description of Celestina’s house by the tanneries in Act I, Scene 7, uses the present tense “*Tiene* una casa apartada (...)” But only three scenes later (I, 10) upon encountering the old bawd, he now says “cuando morabas a la cuesta del río, cerca de las tenerías.” The new locale remains enigmatic except

that it appears to be farther away from the home of Pleberio than was the house by the tanneries.⁵ The text also indicates that the new house is more luxurious and implies in the *Comedia* that the move occurred only two years prior to Celestina's visit to Pleberio's home on behalf of Calixto. Nonetheless, the old house by the tanneries is repeatedly mentioned and alluded to in the text for reasons not necessary to plot and seemingly gratuitous. Indeed, after Celestina's murder, in the new Act XV of the *Tragicomedia*, Elicia announces her intention to remain in business in the new house, thereby "Jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina."⁶ But tradition was to decide otherwise.

Barely a decade after Amatus' return to Portugal, a very young Sancho de Muñon (Muñino), "natural de Salamanca" and a student at the university, published his *Tragicomedia de Lysandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina* (Salamanca: Juan de Junta, 1542). Like the original we are now dealing with a literary treatment, *un fingimiento*. Nonetheless, the work offers a few curiosities. One protagonist asks another if he has "oído mentar a Celestina la barbuda (...) aquella que vivía a las tenerías" (980). The dialogue goes on to tell us that Elicia has inherited the old house and the profession (including the equipment and supplies) of Celestina, finally in old age even calling herself Celestina. Thus,

jamás perderá aquella casa el nombre de
Celestina . . . y muchos extranjeros,
que no conocieron a Celestina, la vieja,
sino de oídas, piensan que es ésta. (981-982)

This lore does not end with just the house and Elicia's continuation of the profession. The play tells us where the original Celestina is buried: "si vas a San Laurencio, junto a la pila de baptizar hallarás sobre su sepultura este epitafio" (983).⁷ The *epitafio* itself, but for its existence, is of little consequence:

Las mientes empedernidas
De las muy castas doncellas,
Aunque más altas y bellas,
De mí fueron combatidas;
Y ablandadas y vencidas
Con mis sabrosas razones,
Pusieron sus corazones
En mis manos ya rendidas.
So color de honestidad
Sembré daños deshonestos,
Armé mis lazos compuestos
Buscada oportunidad,
De cuya perplejidad
Lucrecia no se escapara,

Con mis promesas cebara
 La penelopea bondad.
 Si Plutón a mí llamara,
 Cien Proserpinas le diera,
 Sin que trabajo sufriera,
 Aunque más le desdeñara;
 Pues si de mí se ayudara
 Fedra en su ilícito amor,
 A Hipólito su dolor
 En balde no publicara.

As Menéndez y Pelayo points out “ni la sepultura de Celestina en San Lorenzo, ni su epitafio pueden tomarse en serio,” and he adds a significant consideration: “pero son un nuevo documento de la tradición salamantina.”⁸ Thus, Muñón’s *Tercera Celestina* leaves us with an expanded Salamanca tradition, albeit literary: the continued identification of a specific house by the tanneries in Salamanca attributed to Celestina, an alleged burial site, and a jocose epitaph in verse.

The literary identification of the house is carried forward in the *Pelegrino curioso* (1577) of Bartholomé de Villalba y Estaña: “[...] baxaron por la puente, que es larguísima y de ahí dieron en las Tenerias, donde con gran chacota dixo uno de ellos al Pelegrino: ‘veis aqui la segunda estacion; esta dicen ser la casa de nuestra madre Celestina, tan escuchada de los doctos y tan accepta, de los mozos tan loada.’” On the spot, the Pelegrino improvises a new epitaph for Celestina:

Reverenciar se debe la morada
 de quien el mundo tiene tal noticia,
 mujer que es tan heroyca y encumbrada,
 quel discreto no quiere su amicicia.
 De todos los estados es loada,
 y más de los cursados en milicia,
 filosofo dichoso, y bien andante
 quien retrató una madre así elegante.⁹

Only ten years later, the house appears to have fallen in severe disrepair. Bernardo González de Bobadilla (“Estudiante en la insigne Universidad de Salamanca”) in his *Primera parte de las Nymphas y Pastores de Henares* (Alcalá, 1587) takes a visitor to see the “cosas memorables que hay en Salamanca” which in addition to “la nombrada y poca vistosa torre de Melibea” includes “la derribada casa de la vieja Celestina.”⁹ Menéndez y Pelayo concluded that by this date the house was “arruinada”. But there will be further evidence.

The tradition of epitaph and possible gravesite continues, for a time without the house. Elsewhere we treat at some length three literary treatments of Celestina

by Francisco de Quevedo. What concerns us here are the opening lines of the first two poems, entitled *A Celestina* (c. 1601) and *A una alcabueta* of subsequent but unknown date. Both poems can be considered to be in the tradition of epitaph for Celestina although it does not seem necessary for Quevedo to have known either of the versions of Muñón or Villalba. Indeed, the first Quevedo version has been seen as no more than a good example of the epigram tradition in the style of Martial.¹⁰ We incline toward the strong possibility of a visit to Salamanca by Quevedo at some time between 1601 and 1603 at which point he would assuredly have been shown the ruins of Celestina's house.¹¹

A Celestina begins "Yace en esta tierra fría, digna de toda crianza," and it would be a simple matter to attribute the *hic jacet* opening as pure literary formula and no more. It becomes more difficult to make such an assumption in the light of the second poem. A subsequent revised and expanded version of his *A Celestina* appears in an undated manuscript with the title "A una alcabueta que no quiso la Extremaunción."¹² The first two lines of this version clarify and make more precise the meaning of the opening lines of *A Celestina*: "Yace aquí, sin obelisco/pobre de ofrenda y de cera."

We must recall that Celestina, not likely in a state of grace, called out for "Confesión, confesión!" (II, 111) as she is being murdered. Thus, without the proper ministrations of the church, she could not have been buried in a Spanish cemetery (hallowed ground by definition). Burial options were few, an unmarked grave somewhere in a field or even, perhaps, in her own backyard as it were. If indeed nothing remained of the house, could the site have become in Salamancan tradition the burial plot of a Celestina by now as historical as literary? And to what degree, if any, can the Quevedo poems be viewed as documentation of an attributed gravesite?

The matter of Celestina's house is by no means closed. A curious bilingual dialogue constituting an armchair tour of Spain was published by James Howell in the middle of the seventeenth century.¹³ Having reached the subject of Salamanca, the speakers mention the well-constructed *colegios*, the Roman bridge, and the bull at the entrance referred to in the *Lazarillo*. Charles then asks Philip: "Vio vm. alli por ventura la casa de Celestina? [Did you happen to see there the House of Celestina?]" Philip replies: "Señor, bien me apuntaron el lugar adonde estava, mas no tuve tanta curiosidad que fuera a verla, y tambien me parece que es cosa fingida" [Sir, they pointed at the place where it was, but I had not so much curiosity to go and see it, besides, me thinks it is a famed thing . (22-23)].

The *terminus ad quem* for Howell's knowledge of the existence of Celestina's house appears to be 1624. If we take Howell's statement at face value ("they pointed at the place where it was [...] but I has not so much curiosity to go and see it"), Howell is only testifying to the tradition of a location for the house but without any first-hand knowledge of its physical state at that time. Conversely, his testimony

does confirm the survival of the tradition.

As late as the year 1928 we can confirm the demise of the first house but, perhaps surprisingly, not the disappearance of the tradition of its alleged site. *Salamanca y sus costumbres* was an illustrated monthly journal devoted to the city and only intended to last for one year, an intention achieved with number 12 in December of 1928. The anxious reader only had to wait until issue 7 (July) for *Celestina* to appear. A full page is given to *La peña Celestina*, with photographs which are identified as "supervivencia del antiguo y derribado murallón salmantino [fig. 1, p. 130]" The house itself is not mentioned but in leaving the rock, the author reminds us:

Y atrás, lector, dejamos los parajes episódicos de aquella gran tragedia de Rojas, que si no has leído alguna vez, por lo menos has oído referir. Aún parece propicio este lugar, entre la penumbra del anochecer, para los comadros de las viejas, las citas secretas de los galanes, los lances de espada o las caídas misteriosas desde esta gran altura ...

Aún nos parece sentir los pasos cautos de Calixto y su figura recatada que espera en un rincón a la vieja Celestina, para ultimar los detalles de una amorosa trapisonda.

Aún nos parece ver la sombra de una débil mujer, cubierta con un antifaz, que marcha entre sollozos, apoyada en el hombro decrepito de una vieja rechoncha.

Aún nos parece oír entre los quejidos débiles, agónicos del galán malaventurado el nombre dulce que sale de sus labios como un suspiro: ¡Melibea!...¹⁴

Lest there be any doubt, an article in the final issue of the journal, "Un paseo por la Salamanca antigua," takes us back to the rock [fig. 2, p. 130]: "Este enorme, hispido y escarpado peñasco es la Peña Celestina (que también se llamó Santo Toribio), y se alza sobre la ribera de los curtidores o de las tenerías, donde habitó aquella Celestina ensambladora de voluntades y reconstructora de virginidades que con sus artes originó la tragedia de Calixto y Melibea."¹⁵

How then do we attempt to explain the dilemma of two houses, tradition only accepting the earlier one? Russell gets very close to the point, I think, and is perhaps only missing one detail which does provide a more than plausible reason for the new fictional house of *Celestina*: "... it seems to me necessary to give serious attention to the hypothesis that the *Celestina* we think of as a wholly original literary creation may in fact be based on the pre-existing character of a real or legendary Salamancan bawd believed once to have lived in the house described by the Portuguese doctor. The constant and apparently pointless harping in the text on the exact location of the house in which the bawd used to live becomes entirely explicable if we think of the authors of the book as wishing to establish firmly in the minds of their first readers that the *Celestina* of their story is based on the character of a real personage

(...).¹⁶

At the Celestina conference at Purdue in late 1991, the closing address was given by Professor María Eugenia Lacarra on the subject of "La evolución de la prostitución en la Castilla del Siglo XV." Amidst a wealth of new facts, Dr. Lacarra cited three documents concerning Salamanca dated in 1498 which, in effect, would prohibit Celestina from exercising her profession in the old house.¹⁷ Those documents alone explain the move, but I suggest there is even more than meets the eye. I agree totally with Professor Russell concerning a real, historical personage on which the literary Celestina is built. Indeed, given other early documents concerning prostitution we think it plausible, if not totally necessary, that the real personage was indeed murdered or died under suspicious circumstances thus providing the first death for the *Comedia*. In that event, the real Celestina must have died before composition of the *Comedia*, and in view of the dates of the documents, may well have done so in the old house. By virtue of the decrees, her girls would have been obliged to live elsewhere in Salamanca. Thus *in mortis* because of actual circumstances at the time, Celestina on stage was obliged to live in a house she never knew in order to accommodate "the all-important sense of actuality given it by the dialogue form and required (...) by the traditions of both Latin and humanistic comedy."¹⁸

In any event, tradition steadfastly refuses to acknowledge the new house and, perhaps we might argue, in so doing lends a bit of credence for a real bawd who once lived and possibly died in *la vieja casa allí por las tenerías*. If so, where is the body buried?

NOTES

¹ We cite from the often reprinted, easily accessible, edition of Julio Cejador y Frauca, *Fernando de Rojas, La Celestina* (Madrid: Espasa-Calpe).

² First noted by Doctor Pedro Dias in a Portuguese medical journal (1895) and subsequently by Ricardo Jorge in *Nuestro Tiempo* 119 (Noviembre 1908), 191-199, cited by Menéndez y Pelayo in *Orígenes de la novela*, II (Santander, 1943), 277. The original citation was rediscovered independently by Juan Ares Montes. See F. Maldonado de Guevara, "La casa de Celestina," *Anales cervantinos* 7 (1958), 287-288.

³ "Glutinum quod ex bubulo fit corio, notum est, Rhodium Dioscorides laudat: At nos Hispanum Salmanticense, apud pontem paratum non procul a domo Celestinae mulieris famosissimae, et de qua legitur in comoedia Calisti et Melibaeae." See Maldonado (note 2 above). I am especially grateful to Professor Ivy Corfis for her bibliographical advice and also to my colleague, Mitchell Coddling.

⁴ See P. E. Russell, "Why did Celestina Move House?" *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516*, eds. A. Deyermond and I. MacPherson (Liverpool UP, 1989), 155-161.

⁵ See Dorothy Severin and Joseph T. Snow, "La Casa de Pleberio en Salamanca,"

Celestinesca 12.1 (1988): 55-62.

⁶ We cite from the edition of Manuel Criado de Val in *Las Celestinas* (Barcelona: Planeta, 1976).

⁷ "La parroquia de San Lorenzo en Salamanca se halla extramuros" (Criado de Val, p. 983). The location was appropriate for the real site of the alleged house of Celestina, even in Pármeno's description placing it "al cabo de la ciudad."

⁸ *Orígenes de la novela*, II, 278.

⁹ *Orígenes*, 278-279.

¹⁰ See Anthony Giulian, *Martial and the Epigram in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Philadelphia, 1930), pp. 52-55.

¹¹ In the spring of 1601, Quevedo abandoned his studies at Alcalá and by the summer was in residence in Valladolid where he would remain until after September of 1603 when he had already given *A Celestina* to Pedro de Espinosa for his anthology, *Flores de Poetas Ilustres de Española* (Valladolid, 1605). See Luis Astrana Marín, *La vida turbulenta de Quevedo* (Madrid, 1945).

¹² The manuscript in question is entitled *Fragmentos no impresos hasta oy*. De Don Francisco de Quevedo (Biblioteca Menéndez y Pelayo, Santander, Ms. 108). Both *A Celestina* and *Alcabueta* are reproduced in Volume I of the *Obras completas* edited by José Manuel Blecua (Barcelona, 1968), 1146 and 1148.

¹³ A Welshman, Howell graduated from Oxford (1613) and a few years later was sent by his employer on a business trip to the continent (including Spain) where he lingered until 1622. Late that year he was sent to Madrid by a new employer, returning in 1624. There is no record of a subsequent trip to Spain. We cite from a rare copy in The Hispanic Society of America (126/H83) without place or date of publication: J.(ames) H.(owell), *La Perambulaci3n de Espa1a, y de Portugal; en un Discurso entre Carlos y Felipe/The Perambulation of Spain and Portugal; In a Discours 'twixt Charles and Phillip: Which may serve for a Directory How to Travel through those Countreys* (1645?).

¹⁴ Antonio Sánchez González, "La Peña Celestina," *Salamanca y sus costumbres* 7 (julio, 1928), pp. 12-13.

¹⁵ Vicente Marcos, "Un paseo por la Salamanca antigua," *Salamanca y sus costumbres*, 12 (diciembre, 1928), p. 17.

¹⁶ P. E. Russell, pp. 159-160.

¹⁷ María Eugenia Lacarra, "La evolución de la prostitución en la Castilla del Siglo XV," in *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, eds. I. A. Corfis and J. T. Snow (Madison: HSMS, 1993), pp. 61-64.

¹⁸ Russell, p. 160.



Calle de San Juan de Alcázar y Peña Celestina.



Peña Celestina

VIRGILIO EN LA MUERTE DE CELESTINA

MANUEL GARCÍA PLAZA

Lo que sigue es sólo una brevísima propuesta sobre las condiciones de la recepción de uno de los textos clásicos más influyentes en el mundo de Rojas y de cómo la *Celestina* es una buena muestra de asimilación y reelaboración literaria.

Quienes han estudiado la obra de Rojas desde este punto de vista han señalado los préstamos textuales o las referencias históricas tomadas de la *Eneida* de Virgilio. Castro Guisasola recuerda la cita literal de IV, 13 (*Degeneres animos timor arguit*) en unas palabras de Pleberio contenidas en el acto X («a los flacos coraçones el dolor los arguye»). “Es muy posible — añade — que la ‘sacrílega hambre de oro’ de que habla Elicia en el aucto XV añadido, sea reflejo del celebrado hemistiquio: *auri sacra fames*’ de III, 57. El proverbio *audentes fortuna iuvat* que se lee en X, 284, figura en el aucto I («mas di, como Marón, que la fortuna ayuda a los osados»).¹ María Rosa Lida amplió las citas literarias a unas palabras de Elicia en el aucto IX (“ni gozan deleyte ni conocen los dulces premios del amor”), procedentes de *Eneida*, IV, 33 (*nec dulcis natos, Veneris nec proemia noris?*). Completa, además, los posibles ecos de III, 57, que ya señalaba Castro Guisasola, con otros lugares de *Celestina*, aunque sugiere que hayan podido arribar por intermedio de Juan de Mena.²

Otro modo de presencia virgiliana es cuando se pone en boca de los personajes argumentos, historias o ejemplos tomados de historias narradas por Virgilio, como la causa de los amores de Dido y Eneas (*Eneida* I, 661 y sigs.) o el papel de un hombre solo, Sinón, en la toma de la ciudad (II, 195).³ Es evidente que las circunstancias de la muerte de Melibea tienen estrecha relación, como señaló M. R. Lida, con IV, 474 y sigs. Precisamente, Peter Russell modera la importancia de la relación entre las dos muertes de Dido y Melibea y aboga por no “conceder una influencia exagerada a estas reminiscencias literarias”; y añade: “El deseo de una amante afligida de reunirse mediante el suicidio con el amante inesperadamente muerto representa una característica inherente a la psicología del amor humano.”⁴

Aunque esto es razonabilísimo, una reminiscencia concreta y famosa—en este caso, la muerte de Dido y sus *circunstancias*—no puede anularse en virtud de lo genérico del caso (suicidio de la amante abandonada), sobre todo porque el origen

de estas reminiscencias está en una obra que, aparte de dejar rastros concretos en otras secciones de *Celestina*, formaba parte del curriculum de estudios latinos de un bachiller salmantino; y todos sabemos hasta qué punto la asimilación escolar de los *auctores* durante la Edad Media era a veces capilar y a veces arterial. El tipo de estudio privilegiaba la memorización literal de los textos para la fijación de las reglas gramaticales, cuanto para su vertido en las prácticas escritas u orales de los mismos estudiantes. Pero, simultáneamente, se producía una asimilación de situaciones, caracteres, modelos, etc., que a veces pueden ser utilizados en el espacio de la creación literaria o apenas se reconocen como mera reminiscencia.

Así, muchos de los recuerdos virgilianos espigados por Courcelle en la tradición patrística y cristiana en general son resultado de esta asimilación natural que, aunque en ocasiones está lejos de la letra, son resultado de una profunda y consciente, aunque no siempre, asimilación, que, aun manifestándose apenas por la presencia de tal palabra o breve frase de Virgilio—en autores que escriben en latín— tal recuerdo de situaciones o de caracteres, implica sin embargo un reconocimiento de autoridad, es un modo de ornamento e, incluso, puede llegar hasta representar una actitud filosófica o ética.⁵

En una obra como la de Rojas, en la que el centoneo de citas literales es a discreción y muy acorde con un modo de composición aprendido que no exige la *consapevolezza critica* de la asimilación del contexto de la cita; en una obra en la que las autoridades forman ringlera en los repertorios con los que se empedraban los discursos en general y en particular los de *Celestina*,⁶ la reminiscencia sorprendente de tal o cual pasaje, tal carácter de un personaje o tal situación, quizá pueda ser más significativa de consciencia poética que cualquier otra cita literal.

Propongo, así, que en la anti-heroica y vergonzosa muerte de Celestina hay una reminiscencia leve consciente de otra muerte honrada y heroica, la de Príamo tal como se recuerda en *Eneida* II, 530 y sigs. Este segundo libro es, por contener una de las versiones autorizadas de la caída de Troya, uno de los más populares de la *Eneida* y fue, además de leídísimo, estudiado en los ambientes escolares. Narra Virgilio que Príamo, refugiado con las mujeres en el altar de los Penates, ve cómo muere su hijo Polites por la violencia de Pirro, hijo de Aquiles. Antes de lanzarle el venablo, Príamo se encara con él y, después de desearle el castigo de los dioses, le recuerda que no era ése el trato que le dio su padre: “at non ille, satus quo te mentiris, Achilles | talis in hoste fuit Príamo.” Pirro, fanfarrón, le contesta: «[...] referes ergo haec et nuntius ibis | Pelidae genitori».⁷

En el aucto XII, después de reclamar la parte que creen corresponderles de los regalos que Calisto daba a Celestina, Pármemo y Sempronio oyen cómo ésta se excusa para no partir con ellos achacando la pérdida de la *cademilla*; insistiendo éstos, les promete continuar facilitándoles muchachas; al fin, deja las excusas y se encara con los criados. A Sempronio lo amenaza con la justicia, y a Pármemo le dice que de

poco servirá que él sepa sus secretos en estos términos: “E tú, Pármeneo, ¿piensas que soy tu cativa, por saber mis secretos y mi pasada vida y los casos que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre? ¡Y aun así me tratava ella cuando Dios quería!” Pármeneo le contesta: “No me hinchas las narices con estas memorias; si no, embiarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar” (483). Estas palabras de Pármeneo vienen a concretarse más abajo en boca de Sempronio: “¡Esperá, doña hechizera, que yo te haré yr al infierno con cartas!” (485).

El lector de *Celestina* y de la *Eneida* sabe perfectamente la distancia de las dos situaciones, pero creo que no se pueden negar en el entramado de la acción y las palabras de los protagonistas indicios de cercanía: las dos víctimas recuerdan un trato mejor de los progenitores de los verdugos; éstos reaccionan con la amenaza o promesa de que serán Príamo y la propia Celestina los que van a poder quejarse en el más allá a sus padres. Esta amenaza queda, en la *Celestina*, remachada por Sempronio, con lo que, desde la perspectiva de la lectura de la *Eneida*, apreciaríamos el interés de Rojas por geminar el lejano modelo de Pirro.

Donato apreciaba en la obra de Terencio el óptimo efecto cómico de poner en boca de criados de baja estofa palabras sentenciosas; los comentadores de Juvenal destacaban los efectos de extraer del poema heroico por excelencia el jugo anti-heroico. Rojas emboca la reminiscencia de una situación trágica para caracterizar *e converso* la trágica anti-heroica y, de paso, modificar la esencia o las virtualidades de una lectura consagrada. No sabría dictaminar sobre el índice de consciencia que Rojas quiere que el lector tenga en este proceso. Podría decirse que, si hubiera querido que advirtiéramos su uso, quizá nos daría aún más referencias— no sé si es desdeñable o no que en boca de Sempronio se ponga en el acmé de la acción el recuerdo de *Eneida*, III, 57, como señaló María Rosa Lida—, pero la eficacia de la poética de *Celestina* muchas veces estriba en la misma técnica de la alusión que comparte con otros buenos escritores medievales, como Dante, Petrarca o Jorge Manrique, los cuales incorporaban sus lecturas arterialmente, en profundidad, y no capilarmente, en lo exterior. Confío que esto sea, en efecto, un resultado de esa técnica de la alusión y no de la ilusión del autor de las presentes líneas.

* * *

Notas

¹ F. Castro Guisasola [1924], *Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'*, reimpresión (Madrid: CSIC, 1973), 64.

² *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970²), 339.

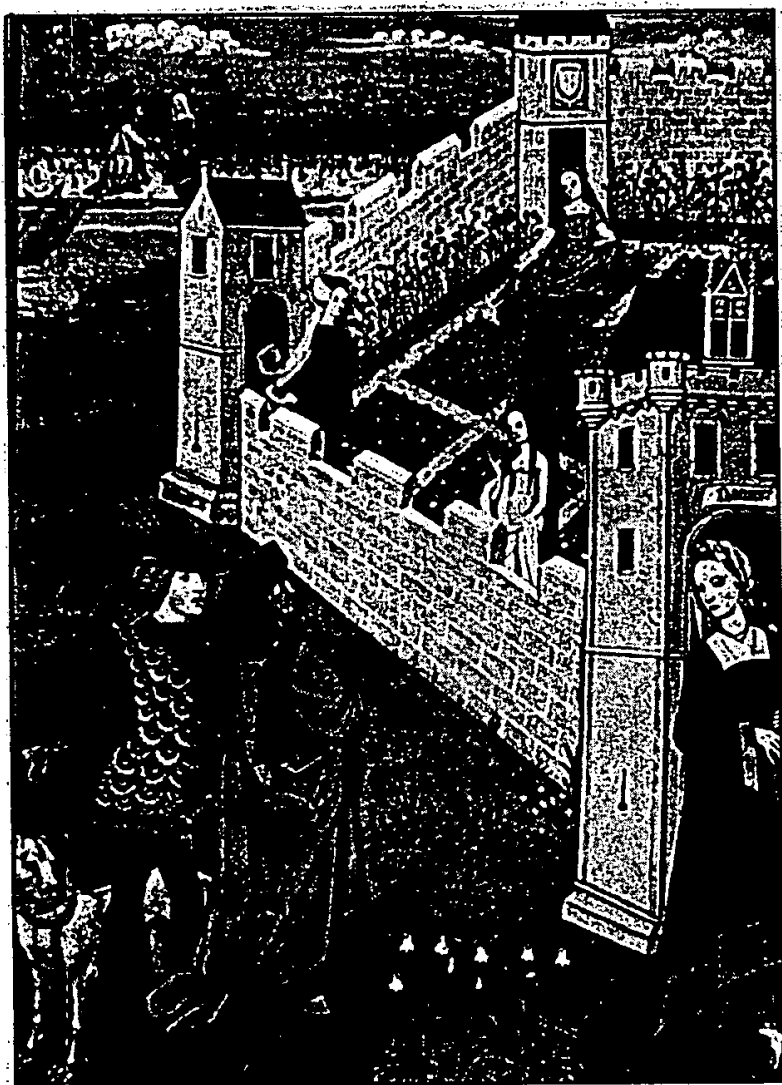
³ Castro Guisasola, *Observaciones*, 65.

⁴ En su edición de *Celestina* (Madrid: Cátedra, 1991), 589n44.

⁵ Ver Pierre Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide, I. Les témoignages littéraires*, Paris: Institut de France, 1984.

⁶ Véase Peter Russell, «Discordia universal: *La Celestina* como *Floresta de filósofos*», *Insula*, núm. 497 (1988), 1-3. Aparte las dependencias de recopilaciones como los índices de los *Opera* de Petrarca estudiados por Deyermond, tenemos ahora seguridad del uso de una de esas colecciones de sentencias, *Parvi flores* o *Auctoritates Aristotelis* (Iñigo Ruiz Arzallus, «El mundo intelectual del *antiguo auctor*: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la R. Academia Española* 76 [1996]: 265-284).

⁷ En una tradición antigua, la parte que más me interesa se propone así: “e por çierto tú non eres fijo de aquel que dizes mintrosamente Acchiles, el qual non non fue tal contra mi” (Enrique de Villena, *Traducción y glosa de la 'Eneida'. Libro segundo*, ed. P. M. Cátedra [Salamanca: Diputación, 1989], 235).



Portada. Madrid: Alianza, 1998.

HACIA UN CONTEXTO MÉDICO PARA *CELESTINA*: SOBRE *AMOR HEREOS* Y SU TERAPIA

MARCELINO V. AMASUNO SÁRRAGA
McGill University, Montreal

No me parece ocioso reclamar la atención de los asiduos lectores y estudiosos de *Celestina* ante la indudable importancia que presentan dos coincidentes fenómenos. Éstos son, por una parte, la intensificación de los estudios sobre múltiples aspectos de la sexualidad —tanto masculina como femenina— de nuestros antepasados medievales; por otra, la creciente —¿o reciente?— dedicación del historiador de la literatura castellana del mismo período a una faceta un tanto relegada al olvido como es la dimensión médica que ofrecen algunas de sus creaciones más representativas.

Naturalmente, no podía quedar fuera de este campo de actividad del estudioso obra de tanta trascendencia como la mencionada. En efecto, los últimos años han sido testigos de la incidencia de un apretado grupo de trabajos cuyos autores han dejado patente tanto su autorizado quehacer como un buen puñado de juiciosas observaciones sobre dicho tema en *Celestina*. Que dentro de este marco referencial haya sido la cuestión del *amor hereos* caballo de batalla que, de una manera u otra, hayan intentado cabalgar estos estudiosos, es cosa que no debe sorprender a nadie: la peculiar repercusión literaria de este tema lo justificaría con suficiencia. En vista de lo cual, las páginas que siguen aspiran a verse guiadas por una doble pretensión: proponer un cuadro contextual de carácter histórico-científico donde se pueda encajar esta temática en la obra de Rojas; segundo, de conseguir esto, continuar con este esfuerzo los —sin duda— más valiosos realizados hasta ahora y que se han centrado sobre *Celestina*.¹

Cuando el curador letrado se encaraba con el *modus operandi* del que era ejecutor, lo hacía siguiendo los principios epistemológicos derivados de la vinculación existente entre filosofía natural y medicina, tal como habían quedado fijados en el *studium generale*. Por ello debía sentirse guiado por los factores básicos que —ésta era la concepción científica imperante— gobernaban la compleja y cambiante relación existente entre salud y enfermedad. Como *artifex factivus sanitatis* que era, su responsabilidad profesional le obligaba a poner en práctica aquellos principios, que, al fin y a la postre, debían orientar el tratamiento que su paciente había de seguir. Así, no sólo tenía que emplear un conjunto de remedios curativos —esto también lo

hacia el curandero o la curandera—, sino que también, a diferencia de aquéllos, se obligaba al conocimiento previo del proceso causativo que había acarreado la enfermedad.

Esta concepción técnico-racionalista quedaba inscrita en el interior de un vasto proceso socio-intelectual que singularizaba el paradigma curador adoptado por este profesional. Salido de las aulas universitarias, este nuevo profesional con el paso del tiempo emerge como pieza indispensable de la sociedad bajomedieval, ya que desempeñará sus funciones en el campo de la salubridad pública y privada. En su calidad de médico *letrado*, esgrimirá su conocimiento de esta específica *scientia* como sólido aval de su capacidad para enfrentarse a las urgencias planteadas por la enfermedad. Su personal respuesta a esta lacra social, tanto a escala individual como colectiva, irá construyendo su propia fisonomía en cuanto profesional y miembro de un grupo minoritario pero poderoso, el del legítimo curador.²

En este elongado proceso histórico se pone de manifiesto la gradual intensificación de la constante dependencia de la práctica de la medicina respecto a la filosofía natural de Aristóteles. Cimentada ya en los primeros años del siglo XII en el sur de Italia, se ve coronada en la segunda mitad del siglo XIII; su triunfo supuso uno de los mayores logros de los comentaristas de las obras de *philosophia naturalis* del filósofo griego.³ Entre las obras del Estagirita, o a él atribuidas, destacan la que lleva el nombre de *Problemata* y la colección que en el tardo medioevo se conoció con el nombre de *De animalibus*, donde —como en su *Physica*— queda explicitada su definición de salud. Al precisar en qué consistía ésta, Aristóteles había advertido que, cuando se producía, era el resultado del perfecto equilibrio entre las cuatro cualidades naturales (calor, frialdad, sequedad y humedad) en el cuerpo humano. La aplicación de este principio en el seno de un sistema doctrinal desarrollado y estructurado posteriormente por Galeno (131-210?) establece la pauta del *modus operandi* del curador letrado imperante en la Europa bajomedieval y más allá. A su través, el intelectual latino-cristiano creará encontrarse con la clave que abrirá la comprensión racional de multitud de fenómenos bióticos, cuya interpretación racional es producto de sus presupuestos científicos. Lo cual le inclinará a la continuada ejercitación especulativa en torno a procesos biológicos tales como el del crecimiento y la vejez; a intentar precisar la frontera existente entre vida y muerte, discernir la compleja y litigiosa relación entre la salud y la enfermedad, etc. Y todo ello, como culminación de un acto de fe que todo lo fundamenta en el máximo valor asignado a la teoría aristotélico-galénica de los elementos y de las cualidades. Por eso los médicos bajomedievales, espoleados por su personal sentido profesional de *utilitas*, abordarán —en el marco de la teoría humoral— la problemática de la humana *complexio* y admitirán sin reservas que la salud era el estado perfecto en que el individuo había alcanzado —he aquí el término empleado por Galeno— la *equalis complexio* que le correspondía. Llegar a esta meta es, en definitiva, el fin primordial de la medicina.⁴

Los complejos principios en que se inspira este profesional le conducen a la construcción de un sistema epistemológico que concibe la medicina en una doble vertiente de *ars* y *scientia* juntamente. Fue sin duda la *Isagoge* de Johannitius (s. IX) el texto que más contribuyó a expandir esta categorización bipartita, de capital importancia en el desarrollo del pensamiento médico posterior. Desde por lo menos 1100 se disponía de traducciones en latín de esta obra, que —como su nombre indica— era la obligada introducción y pórtico a la *Ars medica* o *Tegni* de Galeno y uno de los textos que componían la llamada *Articella*, la antología que constituía el meollo de la enseñanza de la medicina en los *studia generalia* europeos.⁵ La *Articella* venía a significar el triunfo de los esfuerzos realizados por Constantino Africano y otros, que hacían asequibles algunos de los tratados médicos de Hipócrates, Galeno y de otros autores menores, a base de las traducciones latinas realizadas durante los siglos XI y XII. Este compendio o *ars medicinae* sufrió posteriormente diversas transformaciones que afectaron tanto a su contenido como a su ordenación, si bien su núcleo fundamental permaneció inalterado. Estaba formado, como se ha dicho, por la *Isagoge* de Johannitius, a la que se sumaban los *Aphorismi* y *Prognostica* de Hipócrates y unos breves tratados semiológicos sobre las orinas (el *De urinis*, de Theophilus) y pulsos (el *De pulsibus*, de Filareto), que más tarde se vieron acompañados por el *Tegni* (*Microtechne*, llamado también *Ars parva*), de Galeno. Finalmente, y ya en el siglo XIII, engrosa este grupo el *De regimine acutorum* de Hipócrates y otros textos complementarios. Junto a este núcleo textual viene a hacer acto de presencia en el panorama programático del profesional letrado la obra de Avicena, que paulatinamente se irá imponiendo sobre ellos, ya de modo rotundo y definitivo, a partir del último tercio del siglo XIII.⁶

Los numerosos comentarios de este canónico compendio, así como la progresiva introducción de ciertos textos galénicos desconocidos hasta entonces, hicieron cuajar un corpus literario de incalculable valor. El médico letrado, en su doble dimensión de creador y/o *consumidor* de esta literatura, contribuyó decisivamente a la imposición de una técnica curativa que le separaba de otras modalidades curadoras. Un específico escrito, el *regimen sanitatis*, será el producto emblemático que va a identificar el carácter científico del profesional que lo ha adoptado y desarrollado. Como microgénero literario, este opúsculo iba destinado al cuidado de específicos personajes de los estamentos superiores —tanto civiles como eclesiásticos— a los que, posteriormente, se les unirán otros pertenecientes a la alta y rica burguesía medieval. Sin renunciar a la vena especulativa propia de la *medicina theorica*, el *regimen sanitatis*, en manos del curador letrado, no olvidaba la vertiente práctica que había de quedar reflejada en una praxis muy concreta. Como arquetipo literario el *regimen sanitatis* es el tratado que mejor plasma la (siempre teórica) conducta clínica del curador en el despliegue de su *operatio*, de ahí su enorme expansión durante los siglos XIV y de modo especial el XV. Los postulados epistemológicos que constituían su armazón ideológico venían condensados en ciertos conceptos abstractos como eran las llamadas *res naturales* (todo aquello que forma parte de los seres vivos, como los elementos, los órganos, los humores, las *virtutes* o facultades, los *spiritus* o aliento y otras clases de

aire en el organismo, las cualidades y la *complexio*); las *res non naturales* (es decir, ciertos factores exógenos, un conjunto de cosas que no son esenciales al cuerpo, pero que son necesarias para mantener la vida y afectan a la condición del mismo); y las *res contra/praeter naturam* (cosas externas al cuerpo, nocivas para la vida y la salud, verbigracia, las enfermedades, sus causas y sus síntomas, es a saber, los estados patógenos). En palabras de Galeno, son aquellas cosas (*causae*) que constante e inevitablemente están actuando sobre el cuerpo humano de tal forma que pueden alterar el equilibrio de sus cualidades primarias (calor, frío, humedad y sequedad) y de esta forma afectan el carácter de los humores y del equilibrio humoral. Cuando actúan con la intensidad y en el orden debidos generan salud; de lo contrario, traen la enfermedad.⁷ Por lo cual, la *medicina practica* se concreta —en una de sus vertientes y con el buen hacer del médico— en la sistematización y regulación de la dinámica de las segundas, mediante la aplicación del *regimen sanitatis*. En conjunción con otros dos (posibles) recursos, la farmacopea y la cirugía, cristalizaba la praxis del curador en su intento de rescatar la salud del enfermo.⁸

Es sin lugar a dudas el *regimen sanitatis* el fruto maduro donde se concentran, quintaesenciadas, las normas terapéuticas que regulan la dinámica del binomio salud/enfermedad, siguiendo la preceptiva marcada por el paradigma hipocrático-galénico imperante en el tardomedioevo. Su correcta aplicación daba lugar, como esperado resultado, teórico, a dos posibles fenómenos: conservar la salud o restituirla, si se había perdido. Éste era, en definitiva, el fin primordial que pretendía alcanzar cualquier fórmula curativa que se pusiera en práctica, legítima o no, racional (académica) o empírico-natural/mágica.⁹ Este subgénero médico-literario comprende todo un sistema terapéutico que ofrecía al curador dos sendas: la vía preservativa de la salud y la curativa, cuando el enfermo la había perdido. Los *regimina sanitatis*, en un principio, despleaban la primera dimensión citada; gradualmente, y al tiempo que proliferan durante los siglos XIII al XV, van absorbiendo la segunda, sin dejar de ser —*stricto sensu*— escritos personalizados, dirigidos a un individuo muy determinado, siempre de alto rango político y social. Con el transcurso del tiempo se va diluyendo asimismo este carácter para, finalmente, reducirse a un apretado manojo de reglas generales que atañen a la dietética y a la higiene personal, válidas para todo el mundo. Se produce de esta suerte un fenómeno de no exigua importancia en la evolución histórica de este género médico, que es el de su definitiva democratización. Ello no obstante, no pierde de vista su objetivo, que consiste en mantener la salud mediante la puesta en marcha de una específica terapia. Consecuentemente, el médico —su autor o su lector— ineludiblemente prescribe al paciente de turno un estilo de vida en función del esquema de las *sex res non naturales*. El sevillano de adopción y riguroso galenista de finales del siglo XIV (1381-82), Juan de Aviñón, siguiendo la nomenclatura del maestro griego, nos advierte de cuáles son

las causas eficientes que obran e conseruan la salud y la enfermedad;
son seys cosas necessarias que sin ellas non podemos durar, las quales
son el ayre circundante y el comer y el beuer y vaziar y estreñir e velar e

dormir e folgar e mouer corporal y folgar y mouer spiritual.¹⁰

El de las *sex res non naturales* es el habitual esquema adoptado por tres tradiciones (la galénica, la helenística y la arábiga) y seguido por la medicina erudita cristiana. Sus distintos capítulos —consejos higiénicos dirigidos por el autor a su ilustre destinatario— abordan los múltiples aspectos prácticos que afectan al medio ambiente (factor ecológico) y a dos funciones fisiológicas fundamentales: *cibus et potus*. Había, pues, que regular racionalmente todo lo que el organismo humano ingiere como alimento, de acuerdo con lo que prescribían las normas que emanaban —ya muy distantes— del tratado hipocrático *Peri diaita* (lat. *De victu*).¹¹ A ellas se aúna otra esencial, el ejercicio corporal, actividad que ha de desarrollarse de variados modos, “conuiene a saber, —nos dirá un anónimo autor escudado tras la autoridad de Aristóteles y dirigiéndose a Alejandro— caualgando o andando, otra cosa alguna semejable faziendo, por que aquesto mucho vale para guardar la sanidad.”¹² Todas estas reglas higiénicas venían complementadas por un programa psicológico para el paciente, quien debía evitar la violencia de los *movimientos del alma* (accidentes animi), medida indispensable para el cuidado del cuerpo y necesaria para mantener la fortaleza de su espíritu. Había de evitar aquél toda situación que provocara tristeza o depresión, tratando de encontrar tranquilidad y reposo, cultivar la alegría, y todo ello siempre con moderación. De este modo, se ponía un énfasis especial en el ejercicio físico, más o menos intenso y hasta gimnástico, como excelente medio para deshacerse de lo que, en la medicina latinomedieval, se denominaban *superfluitates corporis* (*kenoumena* en Galeno). Los procedimientos seguidos —o por lo menos recomendados por los médicos— eran muy variados, siendo algunos de ellos asimilados por ciertos códigos de conducta estrechísimamente vinculados a conocidas fórmulas protocolarias y de etiqueta cortesanas.¹³

Especial interés presenta una específica actividad, raras veces ignorada en las advertencias profilácticas que configuran todo regimiento de sanidad: el *usus ven-eris*. A caballo entre el ejercitamiento físico y la actividad espiritual —y nutriéndose de ambos—, la exposición de su normativa por parte de los tratadistas latino-cristianos ofrecía un vasto panorama en el que se podían avizorar múltiples —e incluso serias— variaciones. Cabe apuntar, por añadidura, que éstas, en algunos casos, se hacían irreductibles por el modo tan especial en que se enfocan y se someten a juicio algunos de los complejos aspectos erotológicos que se abordan. En este sentido, cabe poner de relieve el hecho de que, por su parte, la medicina árabe —de la que se nutre hasta saciarse, casi sin restricción en otros campos, la cristiana— hacía hincapié en la importancia asignada a la higiene sexual del individuo. Tal postura arrancaba del principio de que la unión sexual con la amada era necesaria para evitar caer en el *mal de amores*, así como considerar esta ejercitación como excelente medio para facilitar la expulsión de las secreciones corporales retenidas en el organismo. Arrancando de las teorías expuestas por Rufo de Éfeso en su *Liber coitus* y el *De partu* —que no llegan al occidente latinocristiano—, los tratadistas árabes redactan gran número de textos de erotología, muchos de los cuales nos son aún desconocidos. Con cierta

frecuencia, algunos de sus autores se recrean y extienden minuciosamente en la intrincada topografía de la *delectatio*, a base de postular el frecuente *excursus* hacia narraciones de subido color erotizante. No en vano irrumpían con prodigalidad en su texto las descripciones de múltiples posiciones para facilitar y aumentar el placer del coito, y era de rigor la minuciosa prescripción de numerosos afrodisíacos y unturas para alcanzar el objetivo deseado. De hecho, muchas veces se relegaba a lugar secundario de interés la normativa higiénica *per se*. En este plano doctrinal y de discurso, los escritos de Avicena distan mucho —por su marcado conservadurismo— del tono procaz que indudablemente presentaban, para el cristiano contemporáneo y posterior, los de los antecesores y continuadores árabes del maestro iraní.¹⁴

Tema de insoslayable interés para el cristiano bajomedieval fue siempre el ligado estrechamente a los principios sobre los que se asentaba —para entonces definitivamente establecidos— la moral cristiana: la abstinencia sexual. Ya desde muy temprano, Plotino (s. III), en cuya obra confluyen corrientes biológicas, científicas y filosóficas de variada procedencia, establece una pauta de conducta muy definida. Quiso mostrar que el objetivo que ha de perseguir el hombre es fundirse con el espíritu universal, siguiendo una rigurosa disciplina de despego de toda materialidad en todos los planos de su actividad para, de esta manera, verse el alma desligada de todo lo mundano. Su discípulo Porfirio llega incluso a condenar, sin paliativos, la unión sexual, actitud que va a verse reforzada por los escritos exegéticos bíblicos que acrisolan cada vez más este extremado ascetismo. Algunas obras de Jerónimo y Ambrosio configuran con incuestionable precisión este enclave espiritual, que ya había sido basamentado por Agustín de Hipona cuando sentencia que el hombre (no la mujer) es la imagen y gloria de Dios. Finalmente, el Aquinense corona este proceso con su afirmación de que Dios, al relegar la función reproductora al dominio exclusivo de la mujer, libera al hombre de su servidumbre, permitiéndole una mayor dedicación a empresas de mayor alcance, como eran las de orden intelectual.¹⁵

Por consiguiente, el principio de que, fuera del matrimonio, la abstinencia había de ejercitarse con rigor se impondrá triunfante en la estimativa moral del cristiano. Ello no obstante, esta monolítica actitud, aparentemente inexpugnable, va sufriendo progresivas fisuras —por mor de un cada vez más creciente naturalismo racionalista— por donde se filtra la insidiosa noción de *delectatio*. No son ajenos a esta empresa intelectual algunos tratadistas médicos de finales del siglo XIII y principios del XIV, como lo acreditan autores tales como Guglielmo de Saliceto (*Summa conservationis et curationis*, 1285) y Arnau de Vilanova (*De regimine sanitatis*, antes de 1311). Su labor pionera va seguida por la de otros —muy adentrado ya el XV— como Antonio Guaineri (*Tractatus de matricibus*, antes de 1481) y Giovanni Michele Savonarola (*Practica major*, finales del XV), entre lo más señalados. De destacar es el caso especial —y extremo— de Johann von Vesel, quien poniendo de lado consideraciones de orden moral y religioso ante las fisiológicas, en su *Ad quendam fratrem de Carthusia de purgacione renum*, recomienda la quiebra de esta monástica regla —vista como apropiada fórmula para la erradicación de la perturbadora *delectatio*—

a los reclusos frailes.¹⁶ La actitud conservadora general se agudiza aún más cuando se producen situaciones de crisis colectivas, como es la irrupción de un brote pestífero. En esos difíciles momentos, el miedo que atenaza al hombre le inclina a someterse con mayor rigor a la disciplina dictada por el clásico adagio *in peste Venus pestem provocat*, e incluso un tratadista como Marsilio Ficino (1433-1499) va a afirmar — falseando a Avicena— que “haze más daño vna *superflua* euacuación de simiente, que perder quarenta vezes otra tanta sangre, e Hipócrates dize que el coyto es vna cierta especie de gota coral (i.e. epilepsia).”¹⁷

En cambio, al otro lado de la barrera religioso-cultural, para los árabes el ejercitamiento sexual se ve siempre como medida higiénica regimentada por la sensatez y el sentido de la medida, considerándolo no sólo legítima, sino conveniente. La concepción fisiológica que se asume del coito proclama una simbiosis perfecta — por lo armónico del feliz y triple encuentro que tiene lugar— entre fisiología, sicología y erotología. Proliferan en los diversos tratadistas los capítulos (o breves tratados) de coitología, que exploran fronteras insospechadas para su colega cristiano, casi siempre víctima de su recato, impuesto o voluntario.¹⁸ Y es que, en el orbe cristiano, hacia mitad del siglo XII y cuando todavía los estudios teológicos estaban en un primer estadio de desarrollo, los canonistas del momento comenzaron a tener conciencia de ciertas actitudes —que van a etiquetar como heréticas— opuestas a la procreación o condonatorias del placer y la promiscuidad sexual. Con rapidez, y de manera muy precipitada hasta llegar a Alberto Magno y Tomás de Aquino, la ciencia teológica terminó por tomar posiciones muy concretas para salvaguardar la ortodoxia sexual respecto a cuestiones muy definidas, como por ejemplo el matrimonio, la procreación, la contracepción y el aborto, el placer y la conducta sexual considerada como antinatural, etc.¹⁹ Paralelamente, entre los tratadistas médicos tardomedievales y a despecho de que el proceso de configuración de la sexualidad se veía cohartado por las implicaciones morales y teológicas que lo acosaban, se entabla un continuado debate especulativo sobre esta problemática, asumida como académica *quaestio*. La distancia que media entre las posiciones de los antiguos naturalistas y médicos — Aristóteles, Hipócrates, Galeno, Rufo de Éfeso, Oribasio, Sorano, etc.— por una parte, y la representada por la obra de Constantino Africano (1010-1087) por la otra, con sus sucesores se irá acortando y diluyendo, y se produce un importante fenómeno en el que todos participan: se salvaguarda entre los médicos la noción de que el coito, junto al ejercicio físico, el baño, la dieta, el reposo y el sueño (las *res non naturales*), es una actividad más que mantiene al hombre en buena salud, física y mental.²⁰

Constantino Africano —transmisor e intérprete al occidente cristiano de la obra de 'Ali ibn al-'Abbas— si bien entiende el deseo carnal como parte del plan divino para la perpetuación de la especie humana, ofrece un tratamiento naturalista de las causas, carácter y consecuencias de la conducta sexual. En esta importante faceta, pese a que no alcanzase entre los letrados cristianos la amplia divulgación de su *Viaticum* y fuera posteriormente arrinconado por la fuerza expansiva del *Canon* de Avicena, el *De coitu* constantiniano reviste capital importancia por su impacto sobre

las ideas sexuales que expandió en el ámbito médico neocristiano.²¹ Su cimentación científica estriba en el principio que percibe el *usus veneris* como acción engarzada en la dinámica fisiológica, al margen de toda consideración de orden teológico o moral e inserta plena y exclusivamente en la órbita de la *scientia medica*. Bajo esta luz, importaba, pues, determinar —así como controlar y regular— las circunstancias, maneras y momento propicios para que su ejecución cumpliera el cometido higiénico a que estaba destinada, sin tener en cuenta otras consideraciones, como podían ser concomitancias de tipo amoroso. Por eso cuando Constantino analiza los diversos grados del deseo y del placer (*concupiscentia* y *delectatio*) experimentados por hombres de diversas *complexiones*, su acción especulativa y formulación discursiva —inmersas en el cómodo limbo de una especie de *moralis neutralitas*— son de corte cabalmente naturalista. Bajo esta óptica, la afirmación de que, por ejemplo, el hombre de testículos calientes y secos, al eyacular, experimenta mayor placer que el dotado de fríos y húmedos; o la advertencia de que el coito excesivo puede ser peligroso para el de débil *complexio*, se presentan como juiciosas consideraciones fruto de una sazónada experiencia clínica. En síntesis, su valor es proporcional al que viene respaldado por las exigencias epistemológicas de la más estricta teoría higiénico-médica.²²

No todos los médicos tratan de arriscar su pensamiento científico de esta manera y sí muchos deciden no despojar su postura científica ante el acto sexual de otras consideraciones. En efecto, en el tardo medioevo son multitud los médicos que se muestran conscientes de un hecho meridiano: la insoslayable presencia de un rosario de conflictos y restricciones que se activaban al calor de cualquier discusión académica de orden erotológico.²³ Nada sorprendente es constatar que, ante moralistas y teólogos, ciertos médicos y filósofos naturales adoptan muy dispares posturas, desde una sospechosa sumisión a los postulados ortodoxos sostenidos por aquéllos, hasta una cínica —por lo exagerada— defensa de las asumidas por los primeros. Fuere como fuere, cuando llegamos a los años finales del siglo XIV y primeros del XV, algunos filósofos naturales y médicos, espoleados por los ejemplos de las *auctoritates* clásicas e islámicas, saben —y muchos quieren— discernir y establecer, en el terreno de la sexualidad, las distancias que separan la *doctrina* médica de la teológica y moral. Lo cual nos permite escudriñar, aunque todavía muy tenuemente en esta instancia, el muy impreciso paisaje ideológico en que se movía esta *quaestio disputata* dentro del ámbito académico.²⁴ De ello darán prueba clara y contundente unos cuantos textos que se adentran en el terreno propio de una disfunción sicosomática muy específica, *amor hereos*. Centro de gravitación de un complejo proceso fenomenológico —de sobra conocido en muchos de sus aspectos en la actualidad—, este síndrome, transplantado a otras regiones de la especulación intelectual, ha de verse sometido a múltiples tratamientos que, al verse instrumentados de formas muy diversas, han de dar paso a importantes construcciones ideológicas y estéticas.

Enfrentados con el *amor hereos* se daba, en la óptica de unos y otros, una clara —y feliz— coincidencia de pareceres entre moralistas y médicos cuando am-

bos grupos condenaban la pasión amorosa en tanto se percibía como una suerte de enfermedad o de locura. Aunque las razones en que se apoyaba esta transitoria alianza hallaban su fundamento en muy distintos *topoi* epistemológicos, los de los médicos —que son los que en este momento nos interesan casi en exclusividad— descansaban, simplemente, en un principio fundamental.²⁵ En efecto, todos ellos consideraban que el instinto o apetito animal no era ni el enemigo ni el más débil de los componentes de la *mixtio* que constituía el ser humano, sino la complicada superestructura mental que en él se apoyaba, construida por la imaginación: en síntesis y dicho de otro modo, para el tratadista médico desde la antigüedad clásica, la materia era más vigorosa y más sana que el espíritu, con excesiva frecuencia débil y quebradizo.²⁶ En efecto, ya Platón había definido al *amor* como una forma de locura o exceso de *affectus*, de la cual una variante era buena y la otra mala, realmente una enfermedad (lat. *aegritudo*). La primera, que él atribuye a Venus y a Eros, no impide sino que aumenta la capacidad humana para la especulación filosófica y poder llegar así a la ansiada *beatitudo*; la segunda, por lo contrario, se equiparaba con un estado patógeno.²⁷

Esta dimensión, traspasando en largo recorrido la antigüedad clásica greco-latina, será, en el dominio de la medicina árabe, objeto de una mayor y más meticulosa labor especulativa, cosa que no había sucedido con sus antecesores. Con acierto afirma Michael R. McVaugh que, posiblemente, esta falta de atención e interés hacia las peculiaridades de tal condición como fenómeno patógeno se deba a una actitud apriorística que no podía —ni tampoco quería, añado— reificar dicho fenómeno e integrarlo de lleno al campo de la *scientia medica*.²⁸ Son, pues, los árabes los *descubridores* primero y transmisores después de las teorías que se elaboran sobre la topografía y configuración conceptual de dicho fenómeno, reivindicando así el carácter científico de aquel síndrome. Por otra parte, no debe olvidarse un hecho fundamental y siempre presente en el ejercicio especulativo a que se somete su análisis: el principio galénico —integrador de lo físico, lo fisiológico y psicológico— que siempre aspira a hallar una explicación material a *todos* los estados mentales.²⁹ Consecuentemente, para el pensamiento médico árabe, la raíz patológica de este padecimiento es *siempre* somática, y por tanto susceptible de verse sometido a un rigor y a una disciplina terapéutica que puede —y debe— conducir, tarde o temprano, a su curación. Ello no significa, ni mucho menos, que se intente devaluar los componentes psicológicos —tan caros a los tratadistas cristianos de otros campos del saber— que indudablemente posee. En efecto, arrancando de los años finales del siglo IX, desde Rasis (865-923), 'Ali ibn 'Abbas (m. en 994), pasando por Avicena (980-1037) y llegando al arabizante Arnau de Vilanova (ca.1240-1311), permaneció siempre incólume —y arropada por tanta *auctoritas* y de tal calibre— la firme creencia en la efectividad del antiguo recurso recomendado por Lucrecio: echar mano, para zafarse de las garras del amor-pasión, del desahogo brindado por el placer carnal, es decir, el coito iniscriminado, mercenario o no.³⁰

Sin embargo, todos estos autores sabían muy bien de las advertencias que

Galeno había dirigido a sus lectores sobre las relaciones sexuales: el hombre no debe ser como el torpe animal y debe juzgar por experiencia lo que le es nocivo. A pesar de que algunos hombres sufrían graves daños a causa del coito y otros no los acusaban hasta llegar a la vejez, la máxima autoridad médica recomienda a todos mesura en la conducta sexual. Este concepto de moderación galénica (*metria*), afín al aristotélico de *mesotes* (lat. *aurea mediocritas*), se impone con fuerza en la edad media, y es fundamental, como hemos visto, en la construcción y carácter del *regimen sanitatis* en todos sus diferentes aspectos.³¹ Naturalmente, cuando se produce su ruptura, la situación creada (el amor-pasión) continúa estando, dentro de otro plano de la realidad fisiológica, en la esfera de actividad del médico, puesto que éste —guiado por su deseo de discernir analíticamente su etiología— la concibe como fruto de un extravío de la facultad imaginativa, trastocada la razón por los estímulos sensoriales. Se alza, pues, como una forma más de disfuncionalidad de un miembro muy específico: el cerebro. Como desviación patógena, esta afección va a primar en los escritos exegeticos que, a partir de la descripción canónica propuesta en el *Viaticum* constantiniano, van a velar la primera de las facetas delineadas por Platón, que busca —alejándose de su compañera— el asilo que le brindan las puertas abiertas de par en par por otras ramas del saber académico. En su calidad de *aegritudo*, esta condición patógena reclamaba, pues, la acción (*operatio*) de un programa terapéutico —ignoro aquí deliberadamente otros aspectos de esta cuestión— como correctivo a tal situación. No en vano el contenido del capítulo XX de aquella enciclopedia médica, así como el de la sección correspondiente al *Pantegni*, presentan una discusión del *amor hereos* que va a alcanzar una considerable difusión en todo el tardo medioevo entre los tratadistas latino-cristianos.³² Por añadidura, aspecto no carente de interés es que, en el apartado correspondiente a la terapia, figuran medidas profilácticas dirigidas a la *distracción mental* del paciente (vino, música, conversación con los amigos, verdes prados y alegres manantiales, etc.) y —se incide mucho más en el *Pantegni*— lo que se denomina “cibaria letificantia.” Lo cual evidencia que aquí lo que está ofreciendo el autor es un *regimen sanitatis* parcial, concebido y destinado *ad usum patientis*, en el que intervienen muchos de los componentes de que consta este escrito médico. Pero es que además —cara a nuestro propósito actual— se alude a la conveniencia de frecuentar los paseos por dicho *locus amoenus* acompañado de una bella (y siempre diferente) dama, sin otros comentarios. No sería nada arriesgado pensar que el aquejado de esta pasión había de encontrar gran solaz —“que los cuerpos alegre e a las almas preste”, iba a decir nuestro buen Arcipreste— en este último remedio sugerido por el Africano, y no en vano ponderado como más recomendable y eficaz que los anteriores.³³

Afirma muy justamente Michael R. McVaugh que los lectores latinos del *Pantegni* y del *Viaticum* debieron asociar irremediabilmente *amor hereos* con *melancolia*, dando lugar a una interpretación más clara —pero no necesariamente más precisa, digo yo— de esta enfermedad, puesto que la segunda contaba con una larguísima tradición, ya perfectamente establecida. Dejando aparte la neta distinción del término en su doble vertiente, la fisiológica (uno de los cuatro humores) y la patológica

(enfermedad mental), hito importante es la percepción que de ambas tiene Rufo de Éfeso —tan tenido en cuenta por el Africano— en su obra, que no ha llegado a nosotros, *De melancholia*. En este tratado —muy bien conocido por los tratadistas árabes— distingue una predisposición a esta enfermedad por parte de ciertos individuos de mente sutil, dotados de gran astucia, en los que primaba mucho pensar y una pronunciada inclinación a la tristeza. Rufo, en pirueta metaléptica, invierte la relación establecida por los peripatéticos y quiere ver los logros intelectuales como consecuencia de la melancolía natural (humor) y no viceversa. Considerada como humor, Rufo distingue dos formas, la natural (fría y seca, como la tierra) y no natural, producto de la combustión de la cólera; el exceso de la primera y/o la presencia de la segunda producían la enfermedad.³⁴

La incómoda ambigüedad que detenta tanto la nomenclatura como el concepto de *amor hereos* en Constantino pudo haber sido razón más que suficiente que justificaría la escasa atención prestada por los tratadistas del siglo XII a este capítulo. La situación comienza a cambiar con lentitud a medida que se van conociendo con más detalle las obras de Galeno y algunos de los comentarios de éste a la obra de Hipócrates, especialmente los *Prognostica*. En el libro II, comentario 2 de esta obra, Galeno narra la forma en que, a través del pulso, descubre que un su paciente padece de *amor hereos* cuando cierta dama pasó ante él. En otro de sus tratados, es él mismo quien descubre los amores de la mujer de Justo, enamorada de Pílates, tomándole el pulso y mirándole la cara. Pero al cabo va a ser Avicena quien definitivamente va a tipificar la fundamental esencia patógena de esta enfermedad en su *Canon medicinae*: no es de exigua importancia el hecho de que su doctrina coexista —no sabemos todavía cómo— con el *Liber de heros (sic) morbo* (c.1100) de Johannes Afflacijs, un discípulo de Constantino.³⁵

Este reducido texto, más que una traducción literal, parece ser una versión parafraseada —y ligeramente más clara— del mencionado capítulo del maestro y, tal como ha demostrado Mary Frances Wack, rinde cuenta más ceñida y fiel al original árabe. Por eso supone un cambio sustancial, en el que es digna de destacar una importante innovación que afecta a la definición de la enfermedad; si *eros* en el *Viativum* ofrece el significado de máximo placer (*delectatio*), Afflacijs nos proporciona una acepción muy distinta:

Heros est morbus quem patitur cerebrum, cuius causa est nimia cogitationis concupiscentia. Unde eum secuntur plurimi et maiores dolores cogitationum anime et uigilie. Ideoque quidam philosophi diffinierunt herum esse *amorem immoderatum*. Sicut enim fidelitas est immoderatus amor erga *dominos*, ita et heros amor est immoderatus erga *habendos*.³⁶

En esta definición se encuentran, estrechamente vinculados, todos aquellos elementos que posteriormente, y de forma especial durante los últimos años del

siglo XIII y primeros del XIV, configuran ya esta noción en dos medios intelectuales, el médico y el literario. En ella, saltan a la vista dos elementos inscritos en dos esferas diferentes, pero concomitantes, de su significación, una cuantitativa y la otra cualitativa. La primera destaca la idea de que este *amor* se caracteriza por una circunstancia: el exceso. Ello provoca inmediatamente un estado condicionante, cuyo fruto será la ruptura de la temperancia humoral, fenómeno que creará un estado de *discrasia*, principio y base de todo estado patógeno. La segunda nos refiere a la tan traída y llevada analogía —que había acuñado años antes Avicena— y que remacha y consagra Arnau en su *Tractatus de amore heroico*. Esta analogía será el factor determinante de privatizar esta enfermedad y dejarla —excluyendo al plebeyo— en la mente del noble, fácil presa de las exageraciones y estragos semánticos provocados por la desenfrenada emotividad de los poetas. Naturalmente, el hecho de que ésta sea —aparentemente— la primera vez en que se recoja documentalmente dicha analogía puede incitar a pensar en una relación muy directa entre el escrito de Afflacijs y el de Arnau. Como bien advierte M.F. Wack, se impone una prudente cautela hasta que no poseamos la evidencia documental que exige el caso. Vale la pena, no obstante, traer a colación el tramo textual del escrito del profesor de Montpellier en que queda expresada:

Dicitur autem amor heroicus quasi dominalis, non quia solum accidit dominis, sed aut quia dominatur subiciendo animam et cordi hominis imperando, aut quia talium amantium actus erga rem desideratam similes sunt actibus subditorum erga proprios dominos. Quemadmodum etenim hii timent domini maiestatem offendere et eisdem fideli subiectione servire conantur ut gratiam obtineant et favorem, sic ex parte alia proportionaliter erga rem dilectam heroici afficiuntur amatores; sed hoc hactenus.³⁷

Lo que no han advertido algunos críticos es que esta analogía ya está establecida por Avicena en un tratado o epístola sobre el amor, no de carácter médico sino filosófico, que ha pasado desapercibido dentro del contexto en que nos estamos moviendo. A mi entender, puede muy bien constituir el trasfondo en el que quedaría enmarcado su capítulo médico sobre el amor. En efecto, en el apartado V (“Sobre el amor de aquellos que son de noble mente y jóvenes para la belleza externa”) de su *Risala fi'l-'isq*, Avicena alude a una circunstancia muy específica:

Tres cosas se deducen del amor hacia una bella forma (femenina), la urgencia de abrazarla, besarla y poseerla (sexualmente). Respecto a esto último, es evidente que ello es propio del alma animal y su fuerza sobre ella es tan fuerte que se impone como su constante compañera, es más, como un *señor* y no como un instrumento [...] Así pues, el amor racional no puede ser puro si antes no queda subyugada la facultad animal.³⁸

Dejando de lado el puñado de implicaciones de todo género que sugieren

ambos textos, nuestra atención ha de recalar en otra zona más próxima a nuestros propósitos. En efecto, continúa el texto de Afflacijs hacia la terapia, que contundentemente explicita —alegando la autoridad de Rufo de Éfeso— la necesidad de unión sexual, es decir, el coito como eficaz y universal método terapéutico. Este recurso repara los desarreglos mentales y hace recobrar la sensatez al paciente, amás de eliminar las superfluidades humorales (causa inmediata de la enfermedad), aunque el paciente se una a otra a quien no ama:

[Q]ui (texto corrupto) aliquando expellende superfluitate est necessarius. Unde quidam Rufus dixisse perhibetur: Coitus, inquit, est iuuatius quibus colera nigra uel mania (locura) dominantur, per quem sensus reuocantur et superfluitates *heroicorum* similiter adiuuantur, etiam si cum alia re quam non dilixerunt coniungantur.³⁹

Esta conclusión supone una radicalización extrema de la teoría humoralista, base de la concepción bioética de la melancolía en su triple realidad. La melancolía no sólo estaba enclavada en lo corporal, sino que sus cualidades eran motivo de especulación académica centrada en zonas ideológicas tan vitales como la psicológica, la teológica, la astrológica y la mágica. Lo cual, por otro lado, no obliteraba la persistencia de una concepción naturalista bipolar, donde se producía el encuentro —con frecuencia conflictivo— de la excelsitud del amor más puro y la morbidez del amor como *aegritudo*.⁴⁰

Cuando entramos en esta desdibujada zona donde inciden la filosofía natural y la medicina, nutriéndose mutuamente ambas disciplinas, nos internamos en un dominio donde impera absolutamente Avicena en su doble faceta: como comentador e intérprete de las dos máximas autoridades en ambos campos, Aristóteles y Galeno. Su *Kitab al-Qanun fi-l-tibb (Canon medicinae)*, traducido en Toledo por Gerardo de Cremona antes de 1187, se impuso a partir del segundo tercio —o tal vez antes— del siglo XIII en el pensamiento médico europeo. Su profundo impacto sobre la medicina erudita fue definitivo, haciendo de su autor el “arabum medicorum princeps” por excelencia y miembro del trío de autores que la configuraban.⁴¹ El mismo Dante no rechaza esta opinión, que traslada a uno de sus versos (*Inferno* 4.143), haciendo que su propia admiración hacia él y sus compañeros de destino les asigne su meta final en el Limbo, faltos todos ellos, como estaban, de la divina luz de la (cristiana) Revelación:

Euclid geometra e Tolomeo
Ipocrate, Avicenna e Galieno,
Averois, che'l gran comento feo

Así pues, Avicena no hace más que certificar, esta vez en el seno de la medicina, la necesidad del hombre de llegar a una plenitud —plasmada aquí en el dominio de la salud— que se impone como ideal de vida. Plegando su doctrina

médica a este fin, este autor, en los capítulos de su obra que ahora nos interesan, va articulando un paradigma terapéutico —reducido *regimen sanitatis*— que se ha de imponer, con ligeras variantes, en toda la medicina académica bajomedieval. En efecto, cuando existe un grave peligro que impida la consecución de este primordial fin por la irrupción del *amor hereos*, aflora la necesidad de allegar una serie de remedios que serán expuestos en su segmento terapéutico. En esta sección, Avicena prescribe un tratamiento fundamentalmente humectante, basado en el uso de baños, fricciones, emplastos aplicados localmente, ingestión de vino —cuya cantidad y tipo va a diferir en autores posteriores que siguen al maestro—, así como una dieta adecuada a las necesidades de esta enfermedad. Resulta ser, sencillamente, un minirégimen *ad usum aegrotantis*, sólo que ahora los pacientes son, en palabras del Bernard de Gordon castellanizado, los “hereos o enamorados.” Para distraer su mente, el príncipe de los médicos recomienda a estos pacientes dedicarse a cosas útiles y, en ciertos casos, echar mano del concurso de ciertas viejas (*vetulae*) que vituperen y denigren a la amada, causa de la enfermedad. Este recurso logoterapéutico será retomado —teñido de gratuita moralidad en algunos casos— por muchos de sus discípulos cristianos. Si por cualquier circunstancia ninguno de los remedios consigue el objetivo a que están destinados, Avicena, en última instancia y explicitando una condición que nada tiene que ver con la *ars medica*, expone lo siguiente:

Amplius, cum non invenitur cura nisi regimen coniunctionis inter eos *secundum modum permissionis fidei et legis*, fiat. et nos quidem iam vidimus, cui redita est salus, et virtus, et rediit ad carnem suam, cum iam pervenisset ad arefactionem et pertransisset ipsam: et tolerasset aegritudines pravas antiquas et febres longas propter debilitatem virtutis factam propter nimietatem illisci.⁴²

Es decir, Avicena desliza dos mensajes que en apariencia se oponen entre sí; por una parte, la aplicación —aun siendo *in extremis*— de la unión sexual como solución al mencionado estado patógeno, es indicativa de que, ante todo, prevalece en él la primacía deontológica del profesional que antepone la consecución de la salud del paciente a otra consideración. La alusión a un caso clínico que él mismo ha protagonizado refuerza su argumento, prestando fuerza a su apreciación del proceso patógeno señalado como puro y descarnado hecho (o realidad) ontológico independiente, y por tanto nunca ajeno al dominio de la medicina.⁴³ Como contrapeso, la restricción que imbrica al final de la cita resquebraja este encuadre naturalista, para infiltrar y conferir protagonismo a otro factor omnipresente: la fuerza de la *lex* en su doble dimensión, civil y eclesiástica. Ahora bien, la impostación de una y otra en su discurso médico denota bien a las claras el insoslayable vasallaje que toda actividad humana debe rendir a su sociedad: en resumidas cuentas, el conflicto entre ambas disciplinas —y de sus correspondientes discursos— era continuo, por lo inevitable.⁴⁴

Este conflicto, atizado por la atracción sentida ante la belleza (de una forma

femenina) *puede* producir en el paciente, por consiguiente, dos efectos. O bien un impedimento a la consecución del fin primordial del hombre, o una fuente inagotable de nobleza de alma. Dentro de esta órbita, la *Risala fi'l-'iṣq* sustenta incólumes estas dos coordenadas extremas en cuyo espacio ideológico se diseña e inscribe el código moral que rige (o debe regir) la conducta del amante cortés:

Si un hombre ama una bella forma (femenina) con deseo animal (*concupiscentia*), merece ser reprobado e incluso tachado de pecador, de la misma suerte que el adúltero o el descarriado (moralmente). Pero si ama una forma agradable con consideración intelectual [...], entonces esta acción ha de ser percibida como una aproximación a la nobleza (de alma) y un incremento de bondad, puesto que ansía algo que le aproximará a la bienquerencia de Aquel que es la Primera Fuente de influencia y Puro Objeto de amor, y semejará a los seres excelsos y nobles. Y esto le inclinará a la virtud, la generosidad y la bondad.⁴⁵

Es obvio que el Avicena filósofo se distancia del médico. En ambos campos, pese a ello, el deseo es la fuerza motriz que, en un caso, proyecta al amante hacia la incesante búsqueda del favor de la amada, haciendo posible —en su forma más pura— una conducta virtuosa y noble. En el otro, la exigencia impuesta por la siempre desaforada *concupiscentia* reclama a la amada como causa y antídoto —*coitus medians*— de la enfermedad. Parece, por tanto, evidente que se avivaba el conflicto al verse proyectada la medicina hacia la encrucijada donde la aguardaban emboscadas, para enfrentarse con ella y en un tira y afloja constante, sus hermanas académicas: la filosofía, la poesía y la moral. Todas ellas, nutriéndose simbióticamente, contribuirán a proporcionarnos —con mayor o menor claridad— la clave de la comprensión de la condición existencial de un tipo humano bajomedieval: el amante, punto de encuentro de fuerzas eternamente en conflicto.⁴⁶

Dentro del ámbito de la medicina, que es aún el sendero por donde intenta hacer camino nuestra andadura exploratoria, la impronta de aquella restricción ética —legado impercedero de Avicena a sus seguidores— se hace notar. Algunos de sus más consagrados adeptos, al abordar académicamente la problemática erotológica, no permanecen indiferentes ante la actitud del maestro. El hecho de entrelazar e incluso fundir en uno el concepto de licitud moral y fisiátrica había de dar lugar, necesariamente, a la adopción de actitudes entre ellos de variada índole. En efecto, a lo largo del tiempo podemos detectar posiciones muy dispares en algunos autores, que van desde las que acusan diversos grados de rigidez a la que ignora olímpicamente la recomendación condicionante del maestro. Así, en un escritor tan emblemático como es Bernard de Gordon (ca.1258-1318), puede percibirse la disonancia provocada por su respetado antecesor en este terreno. Si, en un caso, no se recata de afirmar esta restricción, en otro —y mucho menos conocido— sigue la tónica general adoptada por su profesión desde muy antiguo. Así, en el capítulo “De coitu” de su *De regimine sanitatis*, y antes de adentrarse en la discusión de las circunstancias higiénicas

que deben regimentar su ejercitación y las condiciones apropiadas para facilitar la concepción, Bernard lo abre de la siguiente manera: “Coitus non est licitus nisi gratia prolis.” Con esta sentencia el maestro montepesulano reforzaba la tópica barrera —siempre infranqueable para muchos, salvada raramente por muy pocos— que inexorablemente embarazaba el camino del debate sobre la espinosa *quaestio*. A continuación, advierte Bernard de los graves peligros que acechan al hombre de *complexio* melancólica, ofreciendo además una serie de recetas para los que padecen desarreglos a causa del exceso sexual. Hasta qué punto Bernard es sincero al adelantar aquella afirmación es de difícil respuesta, si bien su postura es muy representativa del ambiente intelectual que envolvía al médico y al naturalista en sus actividades especulativas.⁴⁷ En otra instancia, y esta vez en su difundidísimo *Lilium medicinae*, Bernard se adhiere al convencional uso del ayuntamiento carnal indiscriminado para que, de este modo, el paciente *olvide* —buscando la lejanía que proporciona el olvido— el amor sentido hacia la amada. Pero aun en este caso, su consejo se ve despojado de fuerza suasoria ante la advertencia de que el coito inmoderado abre el riesgo de agravar más la desecación producida por la enfermedad:

E despues faz le que ame a muchas mugeres porque oluide el amor dela vna, commo dize Ouidio: “fermosa cosa es tener dos amigas, pero mas fuerte es si pudiere tener muchas”. [...] [D]evedes de entender que el coytu demasiado deseca y el tal no conuiene a los hereos o enamorados, ni a los tristes ni a los malenconicos.⁴⁸

Pero se da otra instancia, dentro de este tan conocido texto, en el que, sin tapujos ni ambigüedad, se plasma lo que, a mi entender, expresa con mayor claridad el rigor de su posición a este respecto: “Devedes de entender que el coytu demasiado deseca & el tal no conuiene a los hereos o enamorados: ni a los tristes: ni a los melancolicos: pero a los que es permissio el coytu bien conuiene sy templada mente se fiziere segund Auicena. [...] Pues aquel coytu [que] es templado (que) alegre & escalienta & faze buena digestion bien conuiene a los que lo tienen permissio”. Es posible que esta afirmación de Bernard, repetición nada tópica en su caso, pueda explicar algunas de las extravagantes reglas terapéuticas por él recomendadas. Más que de un médico, parecen propias de severo e incorregible moralista, que esgrime airado un manojo de recursos que encajan a la perfección con la *reprobatio amoris*. Sus consejos van desde la flagelación (“fasta que comience a feder”) del malhadado paciente hasta la utilización de ciertas viejas que desdoren la imagen dela amada y “la disfamen e la desonesten en quanto pudieren, que ellas tienen arte sagaz para estas cosas mas que los ombres”, que —*pace* Ovidio— resaltan por su ineficacia. Es más, en casos extremos podía Bernard llegar a un total abandono de los cuidados médicos que cualquier paciente podía esperar —y exigir— de su curador. Así queda corroborado por el profesor del *studium generale* de Montpellier: “E si con todo esso non la quisiere dexar ya no es omne saluo diablo encarnado enloquecido; & dende adelante pierdase con su locura.⁴⁹

No pase desapercibida la categorización final que en el discurso médico de Bernard de Gordon sufre el paciente, su demonización, visión que muy posiblemente deba mucho a Avicena. Bajo esta percepción, el amante queda situado en el extremo opuesto a que obliga la otra cara de la misma moneda, la del que —paciente y amante juntamente— encuentra su razón de ser en la búsqueda incesante de la unión con el bien supremo.⁵⁰ Bajo esta luz, perdían fuerza aquellas censuras morales, tan caras a muchos moralistas y filósofos naturales, pero también tan ineficaces, como lo acreditan los severos sermones de muchos predicadores. No es de extrañar, pues, que tales medidas se alzasen como fácil blanco de los dardos lanzados por la ironía y la parodia —hermanas mellizas e hijas del ingenio de cierto tipo de escritor en su calidad de artista—, como se hace ver tan manifiestamente en multitud de composiciones poéticas y doctrinales que tratan del mismo tema. En el terreno de la realidad cotidiana y en la cotidianidad de la realidad creada por la ficción literaria, el vigor del sintagma “*secundum modum permissionis fidei et legis*” quedaba reducido al asignado a cualquier *flatus vocis* convencional. Como confirmación de esta actitud mental contamos con varios ejemplos entre los tratadistas médicos, contemporáneos y posteriores a Bernard de Gordon.⁵¹

Aunque todavía no estemos en condiciones de poder precisar el alcance e influencia del texto de Avicena traído aquí a plaza anteriormente, se podría dar como válido afirmar que no fue seguido como artículo de fe por los contemporáneos de Bernard. Algunos, como es el caso de Guglielmo da Saliceto, dan muestra de un deliberado esfuerzo —nadando entre dos aguas— dirigido a este fin: hallar un conciliable —aunque siempre precario— equilibrio entre, por un lado, los dictados impuestos por las *mores* sociales y, por el otro, la exigencia racionalista que brota de los postulados científicos de sus antecesores. El itálico, si bien da muestras —muy sospechosamente tímidas— de sumisión a las reglas de orden moral de su tiempo, se las compone para que éstas no parezcan erigirse en insalvable obstáculo para ocultar su objetivo e intención científicos. Sin desdeñar las instrucciones dirigidas a reparar los desarreglos de orden puramente fisiológico de sus incapacitados pacientes, nuestro tratadista no se priva de expresar, en los términos más meridianos, su deseo de realzar la importancia de la consecución de la *delectatio* en el ejercitamiento sexual. Al transportarlos al terreno de la teoría, debilita aquellos argumentos que defienden la primacía de lo moral, socavando el impacto de la *via timoris*, camino real por donde habitualmente transita la *reprobatio amoris*.⁵²

El final despegue de la rémora ética parece que tiene una individual confirmación en la obra de otro médico itálico. En efecto, Gerardo de Solo, contemporáneo de Arnau y de Bernard, ve —sin más— el *amor hereos* como puro estado patógeno, producto de un *exceso* en la actividad sexual que afectará al equilibrio humoral, rompiéndolo. Su sucinta definición muestra con claridad una doble realidad bio-fisiológica, cuya diferenciación se presenta como resultado de dos formas de conducta cara al coito, la frecuencia e intensidad de su ejecución. En efecto, he aquí sus palabras:

Amor qui est propter mulierem est duplex. Quidam est amor non multum intensus, alter est multum intensus et assiduus, et talis est amor hereos ut dicamus amor hereos fortis et frequens circa mulierem principaliter propter actum coitus exercendum.⁵³

La cuidadosa división bipartita que nos brinda este médico itálico intenta deshacer una perniciosa confusión que se produce entre *amor* y *amor hereos*, que acarrió —entre otras consecuencias— el progresivo ocultamiento del recurso terapéutico que consideraba la necesidad del coito para deshacerse de los rigores de esta afección. Pese a esta tendencia casi general, Gerardo de Solo ilumina el concepto de que venimos tratando y nos permite poder distinguir, en el plano higiénico-biológico, dos alternativas en el ejercitamiento sexual: el lícito, o si se quiere, el recomendable según el concepto de medida hipocrático-galénico, y el repudiable, es a saber, el que lo rompe. Del primero se cuenta con numerosos ejemplos suministrados por los textos médicos —en todas las lenguas europeas— que proclaman sus beneficios; otros precaven y condenan los nefastos efectos del segundo. En cuanto a la primera faceta se refiere, muchos médicos siguen la norma que tan abiertamente propone el tratadista inglés John of Gaddesden, silenciando sus nombres: “Ite coitus moderatus ab aliquibus comendatur ad expulsionem maniae a cerebro.” No es casualidad tampoco que, siglos más tarde, incluso el mismo Marsilio Ficino sugiera que, como medida terapéutica válida y lícita para los de *complexio* melancólica —los filósofos y académicos a quienes dirige su *De vita libri tres*—, usen del ejercicio sexual moderado “contra los oscuros fantasmas de un temperamento melancónico.”⁵⁴

Porque, en definitiva, el temor que deriva del *usus immoderatis veneris* se erige como la causa de que el factor teológico-moral, tan manipulado en el debate que se articula tanto en el medio universitario como en el curial, intente prevalecer sobre el puramente científico. Esto explicaría con suficiencia cómo, en la práctica cotidiana, el curador letrado, pese a todo lo escrito por sus mayores, optara por otros recursos terapéuticos más convencionales para erradicar aquella “sollicitudo melancholica.” Guiados los más por un extremado afán libresco y recurriendo a diferentes medios y variados discursos, todos —predicadores, teólogos, moralistas, canonistas, poetas, incluso curanderos y curanderas— le disputaban su apropiación. Nada importaba que la “cogitatio fantastica” quedara sin eliminar y afligiendo al paciente, muy a pesar del énfasis puesto en la terapia psicológica; ésta se mostraba desvergonzadamente incapaz de alcanzar el fin último de la medicina, curar. Parecía que, sin el calor producido por la *delectatio* que deriva del acto sexual, el cerebro —ciudadela de Palas— se veía incapaz de liberarse del exceso de humores corruptos que inexorablemente le sometían al vasallaje del *amor hereos*.⁵⁵

¿Dónde se hallaba la línea divisoria, cómo era posible precisar el alcance y discernir las fronteras de lo lícito y de lo pernicioso en el siempre laberíntico trayecto —frecuentemente *terra incognita*— de la terapia para el que aspiraba explorar sus

muchas veces arcanos recursos? ¿Hasta qué punto era posible controlarlos y ajustarlos —sometidos a las exigencias sico-somáticas de la (teóricamente conocida) *complexio* del paciente— a las necesidades de éste? ¿Qué grado de fiabilidad posee la autoridad de tanto maestro que, en su aspiración de atajar el *mal de amores*, ofrece una gran profusión de remedios, muchos de ellos percibidos como contradictorios o inútiles? En este último tramo del recorrido terapéutico y como contrapartida, ¿hasta qué punto eran válidas las enseñanzas de ciertos *auctores* clásicos —cada vez más conocidos por *todos*— que invitan a echar mano del recurso del coito como medida tanto preventiva como curativa de aquellos achaques? Pese al carácter academicista y teórico de tantas *disputationes* sobre la dinámica, finalidad y alcance bio-fisiátrico del acto sexual, ¿cómo mantener incólumes unas conclusiones científicas en constante pugna con los postulados éticos que orientan y dan (teórico) sentido moral a la sociedad cristiana? Éstas son, simplemente, algunas preguntas que bajo el atavío académico de *quaestiones* continúan abordando los médicos letrados en los años finales del siglo XV.⁵⁶

Si hubiéramos de llegar a una conclusión —por supuesto provisional todavía, pero no infundada— sobre las peculiaridades que presenta, dentro del plano de la sexualidad, el acercamiento científico del tratadista médico bajomedieval al acotado recinto del *amor hereos* y el ejercitamiento sexual como apropiado remedio terapéutico, la podríamos reducir a las siguientes consideraciones. Es de suma importancia para el lector actual de la literatura de contenido erótico comprobar el impacto de la labor exegética de muchos comentaristas y seguidores de Constantino, Avicena y Arnau, especialmente. Cómo, por añadidura, se va inclinando la balanza de la actividad especulativa a favor del componente psicológico, diluyendo de este modo el peso específico —tan inquietante— del somático.⁵⁷ Cómo se produce un conflicto en que se dirime la supervivencia de la armonía que debería darse entrambos en el llamado *mal de amores*. Y finalmente, cómo el punto final de esta refriega especulativa testimonia el triunfo de la primera sobre la segunda, generando una toma de posición científica de importantísima significación.

En efecto, se produce la ruptura del sutil equilibrio que, en definitiva, sostenía incólume el basamento conceptual sobre el que descansaba la teoría humoral, que explicaba esta enfermedad. Una vez más, se imponía lo síquico sobre lo somático, situación que, de rebote, trastocó la función de una fórmula terapéutica y su sustitución por otra. Consecuentemente, la advenediza terapia, cuyo objetivo no residía sino en distraer la atención del paciente hacia otros objetivos que no fueran el de la persona amada, era sentida por algunos como inoperante. Contra éstos se alzaba —inexorable— un hecho básico, fruto de aquella situación: la gradual y progresiva desintegración del arsenal terapéutico como consecuencia de la omisión del coito con la amada. Por esta razón, la dimensión clínica de la *operatio* del sanador letrado se encontrará en franca inferioridad ante otros *remedia*, ajenos a la *scientia medica* y propios de otras formas de curar, sobretodo la religiosa y las consideradas como ilícitas.⁵⁸

Cuando llegamos a los años finales del siglo XV, este proceso ya se había consumado y su historia escribe, al mismo tiempo, la de la suerte corrida por un tratado médico —emblema científico de su época—, el *regimen sanitatis*. La fortuna sufrida por este escrito queda marcada por la que acompaña a otro género mayor, el de las llamadas *practica medicinae* y su extrema minimalización, los *sumaria medicinae* o *cartalellae*, tan empleados en la enseñanza y denostados por Arnau de Vilanova. Frente al primero, este tratado enciclopédico —en su doble faceta—, más general y especulativo en su origen, gana la partida e impone su presencia en la peculiar preferencia de un grupo selecto de lectores de finales del siglo XV. De nada servía la queja expresada por el anónimo traductor catalán del *Speculum al foderi*, quien se lamenta de la excesiva extensión de los tratados médicos —en su caso un texto erotológico— y afirma lo que sigue: “[M]ay yo viu d’ells negun compliment en aytal fet, ans los atrobe desviats e escampats en manera que ere major lo dan que habian que lo profit.” Esta excesiva —y peligrosa— simplificación, sin embargo, es la que lleva a cabo Francisco López de Villalobos con la obra de Avicena. Las observaciones que airea en la introducción a su conocida obra, salida a la luz en la Salamanca de 1498, dejan transpirar el pragmatismo que preside sus propias dudas sobre el destino que ha de correr en manos de sus lectores. Así, tras justificar la conveniencia del formato asignado a su publicación en romance, el futuro médico real advierte sobre los peligros que podría acarrear, a causa de una posible trivialización de su contenido por parte de algunos lectores:

[D]e sólo este prouecho se podrían muchos y no pequeños inconuenientes conseguir, porque, vista la sciencia en romance, no solamente la vsarían los que con justa razón y título pudiessen, estando bien introduzidos y principiados en ella, mas an otros muchos cobrarían osadía de la vsurpar y tiranizar, pensando que no era necessario para praticar el arte y poderse aprouechar della más [que] de ver aquellos libros que contienen todas las enfermedades y las curas dellas por estilo asaz claro y manifiesto.⁵⁹

Puesto a ponderar el valor epistemológico de dos capítulos individualizados (*amor hereos* y *de coitu*), el médico letrado no duda un momento en inclinar la balanza en favor del primero. Y lo hace por la atracción que presentan las sugerentes posibilidades de ejercitación libresca y discursiva que la definición (*amor* como *sollicitudo melancholica*) y sintomatología (lugar de encuentro y abrazo de Apolo y Asclepio) del primero le ofrecía. Arrumbada quedaba la conveniencia terapéutica e higiénica que podía sugerir una lectura no convencional del segundo, como perfecto —por lo eficaz— *remedium amoris*. Podría también pensarse que, de imponerse el *remedium amoris* que la utilización del coito con la amada suponía, poco quedaba por hacer al profesional de la medicina que, consecuentemente, dejaba el campo libre a otro quehacer secularmente dedicado a este menester, la alcahuetería.⁶⁰

Atrás quedaba, derribada en la batalla, la fundamental aseveración de Arnau

de Vilanova, quien veía el *amor heroicus* más bien como *accidens* que *morbis*, o sea, como anómala disposición de un miembro corporal y, consecuentemente, susceptible de ser restaurada por medios materiales.⁶¹ Las puertas estaban, pues, abiertas para acoger, en el interior del refugio construido por la terapia, la presencia —siempre constante e ineludible— de la *vetula*. Para más señas, ahí tenemos las que de continuo nos dirige, codificadas en su discurso médico y desde la galaxia de la creación literaria, la protagonista homónima de *Celestina*. Que en la transformación del discurso médico erudito, corolario lógico que se deriva de tal situación, intervienen otros (el moral y el poético, así como el de otras formas alternativas de curar) es de toda evidencia.⁶² No en vano así lo acredita un médico (y tal vez compañero universitario de Fernando de Rojas) de la época, Villalobos, al designar al “mal de amores que Auicena llamo flisei (sic) y los griegos le llaman hereos” con un apelativo por demás altamente caracterizador: “hito de los trouadores.”⁶³ Por otra parte, la especie de clínico decálogo en que resume y condensa sus consejos terapéuticos para erradicar el mal encontrará muy peculiares paralelismos en alguna obra literaria, como es el caso de *Celestina*. En cuanto a su contenido doctrinal, no es nada fortuito que la obra médica de este contemporáneo de Rojas fuese fruto temprano de su labor estudiosa de la de Avicena: para aquellas fechas y lugar (Salamanca, 1498) el *Canon* era, sin ningún género de dudas, el texto fundamental —casi diríamos único— a cuyo través se filtraba, trabajosamente interpretado y digerido, el pensamiento científico-médico de Hipócrates y Galeno hecho asequible por el maestro persa. En la pluma del académico leonés, el discurso médico de Avicena iba a experimentar —una vez más— nuevos reajustes en sus registros, de no exigua importancia para aquellos que, como Fernando de Rojas, tenían muy presente el contexto médico-científico que nutre una zona esencial de su propia ideología. Obligado era, pues, que en el toledano la huella de aquella larga tradición científica fuese no sólo vestigio de aquel debate, sino además componente integrador de su obra. No podía ser otro el destino a que se veía sometida una creación poética como *Celestina*, en donde al fin y a la postre se desmadejaba de manera soterraña y sutil —al hilo de una peculiar visión naturalista— un tema de tan largo alcance y perspectivas tan cruciales como es el que gira en torno al *amor hereos*. En fin, en la obra del bachiller de Puebla de Montalbán —caja de resonancia espiritual de toda una época— se despliegan, a modo de contradictorias variantes de un poético *regimen sanitatis*, los encontrados remedios que requería la terapia de achaque tan generalizado entre sus contemporáneos.

* * *

NOTAS

¹ En cuanto a la sexualidad medieval, algunos de sus títulos irán apareciendo a lo largo de este trabajo (ver, no obstante, F. Gómez Redondo, “Bibliografía de poética medieval,” *Revista de poética medieval* 1 (1997): 295-314, apartado 7.8, p. 312). Por lo que respecta a facetas muy específicas del saber médico trasladado al proceso de desentrañar

la conducta de algunos de los personajes de *Celestina*, me limitaré a mencionar los siguientes autores y títulos: F. A. de Armas, "La *Celestina*: An Example of Love Melancholy," *Romanic Review* 64 (1975): 288-295; George A. Shipley, "Concerting Through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in 'La Celestina,'" *The Modern Language Review* 70 (1975): 324-332; idem, "Authority and Experience in *La Celestina*," *Bulletin of Hispanic Studies* 62 (1985): 95-111; J. Herrero, "The Stubborn Text. Calisto's Toothache and Melibea's Girdle," en *Literature Among Discourses. The Spanish Golden Age*, Wlad Godzich & Nicholas Spadaccini (eds.), U Minnesota P, 1986, cap. 7, 132-147 y 166-168 (notas); A. J. Cardenas, "The ((conplisiones de los onbres)) of the *Arcipreste de Talavera* and the Male Lovers of the *Celestina*," *Hispania* 71 (1988): 479-491; M. Solomon, "Calisto's Ailment: Bitextual Diagnostics and Parody in *Celestina*," *Revista de Estudios Hispánicos* 10 (1989): 41-64; J. F. Burke, "The *Mal de Madre* and the Failure of Maternal Influence in *Celestina*," *Celestinesca* 17.2 (Otoño 1993): 111-128; C. F. Fraker, "The Four Humors in 'Celestina'," en *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, I. A. Corfis & J. T. Snow (eds.), Madison: HSMS, 1993, 129-154.

² Respecto a la Península Ibérica, la escalada —más tardía en la corona de Castilla que en la de Aragón— del curador académico coincide con la progresiva toma de conciencia y preocupación, por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas, por la salubridad pública. Cuáles fueron algunos de los aspectos del complejo proceso que se dio en la Castilla bajomedieval y que culmina con su triunfo, es objeto de estudio en mi monografía *La licentia practicandi y el ejercicio de la medicina en Castilla durante la baja edad media*, cuya aparición espero esté próxima.

³ La intervención de Tomás de Aquino en esta empresa intelectual fue decisiva. Desde 1269, su comentario al *De sensu et sensibilibus*, traducido directamente del griego al latín por Guillermo de Moerbeke pocos años antes, hizo posible la inclusión de la filosofía natural en los estudios médicos. El *De sensu et sensibilibus* forma parte de la *summa* aristotélica que circula durante la edad media, muy conocida por los eruditos de toda disciplina bajo el título de *Parva naturalia*. Su imposición en las nacientes universidades europeas ha sido últimamente estudiada por L. García Ballester en "Artifex factivus sanitatis: health and medical care in medieval Latin Galenism," en *Knowledge and the scholarly medical traditions*, D. Bates (ed.), Cambridge: Cambridge UP, 1995, 127-150, que lo considera factor definitivo en la conformación de la medicina académica bajomedieval.

⁴ Alberto Magno, en su *Metaphysica opera*, libro II, tract. 2, pt. 2, veía la salud como el último fin de la medicina, de la que aporta esta definición: "Medicina enim, quae est forma artis in intellectu, movet, et hoc est sanitas quaedam, quia est forma et ratio sanitatis" [Cf. *Alberti Magni opera omnia*, Bernhard Geyer (ed.), Aschendorff, Köln, 1955, XVI, p. 530]. Dentro de este contexto, Aristóteles señalaba que la salud era un concepto relativo, dependiente de un específico cuadro referencial, como ocurría, por ejemplo, con el concepto de belleza (*Physica* VII.3, 246b 4-6). La síntesis más reciente que conozco la ofrece L. García Ballester en "The Construction of a New Form of Learning and Practicing Medicine in Medieval Latin Europe," *Science in Context* 8.1 (1995): 75-102.

⁵ Ver P.O. Kristeller, "Bartholomaeus, Musandinus and Maurus of Salerno and other early commentators of the *Articella*, with a tentative list of texts and manuscripts," *Italia medioevale e umanistica* 19 (1976): 57-87, puesto al día en su *Studi sulla scuola medica salernitana*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 1986. Para una visión de conjunto de este texto en su enclave docente, v. Jole Agrimi y Chiara Crisciani, *Edocere*

medicos. Medicina escolastica nei secoli XIII-XV, Guerini e associati, Napoli, 1988, especialmente la *Introduzione*, tarea de J. Agrimi (pp. 11-20).

⁶ En Montpellier la *Articella* fue un instrumento imprescindible de la enseñanza médica hasta principios del XVI (Alexandre Ch. Germain, *L'École de médecine de Montpellier: ses origines, sa constitution, son enseignement; étude historique d'après des documents originaux*, J. Martel ainé, Montpellier, 1880, pp. 227-266). En Salamanca debió de constituir el núcleo fundamental, sino único, del saber médico hasta bien entrado el primer tercio del siglo XV, por lo menos [v. M.V. Amasuno, *La Escuela de medicina del Estudio salmantino (siglos XIII-XV)*, Acta salmanticensia, Historia de la Universidad 52, Salamanca, 1990, pp. 133-136]. En cuanto a la obra de Avicena, véase una ajustada síntesis de su importancia en la Europa cristiano-latina en Nancy G. Siraisi, "Il *Canone* di Avicenna e l'insegnamento della medicina pratica in Europa," *L'insegnamento della Medicina in Europa (secoli XIV-XIX)*, a cura di Francesca Vannozi, Siena: Tipografia Senese, 1994, 9-24.

⁷ Glosó la parte final del capítulo XXIII de la obra de Galeno *Ars medica* [v. *Claudii Galeni Opera Omnia*, Editionem curavit D. Carolus Gottlob Kühn, Prostat in officina libraria Caroli Cnoblochii, Lipsiae (Leipzig), 1821-32, I, p. 369, que a partir de este momento designo, para las citas subsiguientes, con la letra K y el número de volumen]. Para los diferentes *excursi* sobre las *res non naturales* ejecutados por los comentaristas de Galeno en el tardomedioevo, ver Per-Gunnar Ottosson, *Scholastic Medicine and Philosophy. A Study of Commentaries on Galen's Tegni (ca. 1300-1450)*, Napoli: Bibliopolis, 1984, pp. 253-270. Así se expresa Johannitius en su definición de la *scientia medica*: "Medicina dividitur in duas partes, scil[icet] in theoreticam et practicam, quarum theoretica dividitur in tria, i[d] [est] in contemplationem rerum naturalium et non naturalium et earum quae sunt contra naturam, ex quibus sanitatis, aegritudinis et neutralitatis [et suarum causarum et significationum] scientia procedit" [Cf. G. Maurach (ed.), "Johannicius, *Isagoge ad Techne* (sic) *Galieni*," *Archiv für Geschichte der Medizin* 62 (1978): 148-74, p. 151. He alterado el texto, completándolo con el que ofrecen Diego Gracia y José Luis Vidal en "La *Isagoge* de Ioannitius. Introducción, edición, traducción y notas," *Asclepio* 26-27 (Madrid, 1974-1975): 267-382, p. 313.

⁸ Para expandir estas someras ideas, ver Oswei Temkin, *Galenism: Rise and Decline of a Medical Philosophy*, Ithaca: Cornell UP, 1973, esp. 100-108. Por su parte, el libro noveno de la segunda parte del *Pantegni*, de Ali 'Abbas al-Magusi, comienza así: "Quoniam quidem operatio medicine tribus modis consistit: in dieta, pharmacia et chirurgia" (Cf. *Omnia opera Ysaac*, Lugduni: Andreas Turinus, 1515, fol. 119b).

⁹ Para el panorama espiritual configurado por esta necesidad, ver G. Nossa, *Scienza medica e obiettivi umani*, Roma: Il Pensiero Scientifico, 1979, así como, respecto a España, L. García Ballester, *La Medicina*, en *La época del gótico en la cultura española (c. 1220-c. 1480)*, *Historia de España Menéndez Pidal*, J. M. Jover Zamora (dir.), Madrid: Espasa Calpe, 1994, t. XVI, 507-656, esp. 600-601.

¹⁰ Cf. *Seuillana medicina. Que trata el modo conseruatiuo y curatiuo de los que abitan en la muy insigne ciudad de Seuilla*, Sevilla: Andrés de Burgos, 1545, 123r. La más completa clasificación viene dada por Arnau de Vilanova, quien al integrar junto a las seis principales otras siete secundarias (estaciones del año, lugar, sexo, ocupación, juegos, baño y costumbre), abarca todas las actividades y disposiciones del ser humano, dando un tono marcadamente holístico, y muy actual, a su noción de salud (*Introductionum medicinalium*, en *Opera omnia*, Lugduni: Franciscum Fradin, 1509, ff. 31r-32v). Por su lado, Bernard de

Gordon, a principios del siglo XIV y en su *Regimen sanitatis*, presenta a sus lectores una sucinta definición teleológica de este subgénero: “[R]egimen sanitatis consistit in debita applicatione sex rerum non naturalium” (Cf. Luke E. Demaitre, *Doctor Bernard of Gordon: Professor and Practitioner*, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1980, p. 69n166).

¹¹ Para el sentido de *diata* y su relación con la medicina, P. Laín Entralgo, *Ciencia, técnica y medicina*, Madrid: Alianza Universidad 456, 1986, pp. 175-190. Ver además M. Weiss-Adamson, *Medical Dietetics: Food and Drink in Regimen Sanitatis Literature from 800 to 1400*, Frankfurt am Main/New York: Peter Lang, 1995, y J. Cruz Cruz, *Dietética medieval. Apéndice con la versión castellana del «Régimen de salud» de Arnaldo de Vilanova* (sic), Huesca: La Val de Onsera, 1997.

¹² Cf. Hugo Óscar Bizzarri, *Pseudo-Aristóteles. Secreto de los secretos* (Ms. BNM 9428), Buenos Aires: SECRIT, 1991, cap. XXIII “Lo que ha de fazer ante de comer,” p. 54.

¹³ De las múltiples resonancias que la cuestión genera, Glending Olson indaga algunas de sus implicaciones, como es la de las raíces médicas que nutren el contenido de algunas obras literarias tardomedievales, en *Literature as Recreation in the Middle Ages*, Ithaca: Cornell UP 1982, esp. cap. 2.

¹⁴ Me baso, resumiendo en exceso, en lo expuesto por Manfred Ullmann en *Die Medizin im Islam*, Handbuch der Orientalistik, Suppl. VI, Leiden & Köln, 1970, pp. 193-94. Váyase, para más y más sustanciosos detalles, a F. Rosenthal, “Sources for the Role of Sex in Medieval Muslim Society,” *Society and the Sexes in Medieval Islam*, Sixth Giorgio Levi Della Vida Biennial Conference—Easter Studies, Afaf Lutfi Al-Sayyid-Marsot (ed.), Los Angeles: Univ. of California, Undena Publications, 1979, 3-22; Hans Heinrich Biesterfeldt & Dimitri Gutas, “The Malady of Love,” *Journal of the American Oriental Society* 104 (1984): 21-55.

¹⁵ Para Plotino, v. *Enneadas*, 5.3.1-9 y 5.9.1). En su *De abstinentia*, este autor afirma que la continencia sexual aumenta el bien interior del hombre y lo asemeja a Dios (libro III, 26). Al referirse a los antiguos sacerdotes de Egipto, encomia su continencia, así como la de los eseos, quienes afirmaban, según la autoridad de Josefo esgrimida por Porfirio, que en este hábito residía la virtud (libro IV, 8 y 11 respectivamente). Para Jerónimo, v. *Commentariorum in Epistolam ad Ephesios libri III*, en *Patrologiae cursus completus, series Latina*, P. Migne (ed.), Paris: Garnier Fratres, 1844-64, 26.533; Ambrosio, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, en *idem*, 15.1844; Agustín, *De Trinitate*, XII, vii, en *idem*, 42.1003-5; Tomás de Aquino, *Summa theologica*, pt. 1, Quaestio 92 “De productione mulieris.”

¹⁶ Ver, para el alemán, G. Elsässer, *Aus des Coitus als Krankheitsursache im der Medizin des Mittelalters*, Diss. Berlin, 1934, que no he logrado ver y me baso en lo dicho por Michael Solomon en “Alfonso Martínez’s Concept of *Amor Desordenado* and the Problem of *Usus Inmoderatis Veneris*,” *La Corónica* 18.2 (Spring 1990): 69-76, pp. 74-75, n6, y “Calisto’s Ailment,” p. 50. Este remedio contrasta fuertemente con los recomendados, en los primeros años del siglo XIV, por Arnau de Vilanova a los cistercienses en su *Breviarium medicinae*, libro II, cap. 26. Maynus de Mayneriis (Magnino de Milán), en su *Regimen sanitatis* (c.1330), propone ciertas curiosas técnicas a aquellos venerables varones que querían mantener bajo control su continencia sexual (ver J. Th. Noonan, *Contraception: A History of Its Treatment by the Catholic Theologians and Canonists*, Cambridge: Belknap Press of Harvard Univ., 1965, pp. 209-210). Debe advertirse que Galeno afirma que la retención del semen vuelve a los hombres melancólicos eróticos, de forma especial a los ociosos y bien alimentados, que deben ejercitarse para evitar la superabundancia de sangre que ha de

transformarse en esperma, recomendando así la ejercitación sexual como medida terapéutica (*De locis affectis*, lib. VI, cap. v, K8 p. 418).

¹⁷ Cf. A. Carreras Panchón, *La peste y los médicos en la España del Renacimiento*, Instituto de Historia de la medicina española, Salamanca: Universidad, 1976, p. 104. El texto, tergiversado falazmente por el itálico, se halla en *Liber Canonis* (Venetiis: Paganinus de Paganinis, 1507, lib. III, fen XX, tract. i, cap. 25, p. 356b), y el símil hipocrático en *Epidemias* (lib. VI, sec. 8, afor. 31). Por su parte, Juan de Aviñón, al advertir del peligro que la actividad sexual podía provocar en tiempo de pestilencia, asevera lo que sigue: "Y los cuerpos mas aparejados para recibir daño d'este ayre (pestilencial) son los repletos de malos humores o los flacos de complision, como aquellos que vsan mucho el coyto, ca a los cuerpos limpios poco les empecera" (*Seuillana medicina*, p. 127r). Por la suya, Chirino escamotea totalmente esta cuestión en el *Regimiento de sanidad* inserto en su *Menor daño* (*Menor daño de la medicina de Alonso de Chirino*, Edición de M. T. Herrera, Salamanca: Universidad, 1973).

¹⁸ La erotología estaba abocada inexorablemente a integrarse en el texto literario gnómico y de ficción: no podía ser de otra manera. De esta compleja y vasta materia me limitaré a recordar, para los tratados de erotología árabes y sus nexos con el *adab*, la importante obra de F. Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona: Anthropos, 1993, pp. 38-40. Para la filtración de la materia erotológica en algunas traducciones médicas en castellano durante el siglo XIV y XV, ver M. de la Concepción Vázquez de Benito y M. T. Herrera, "Los textos médicos árabes fuente de los medievales castellanos," *Al-Qantara* 2 (1981): 345-64.

¹⁹ En la dimensión de *sexualitas moralitatis ancilla*, me limitaré a mencionar estos títulos: James A. Brundage, "Carnal Delight: Canonist Theories of Sexuality," en *Proceedings of the Fifth International Congress of Medieval Canon Law*, S. Kuttner & K. Pennington (eds.), Biblioteca Apostolica Vaticana, Monumenta iuris canonici, ser. C, vol. 6 (1980), 361-85; idem, "Let Me Count the Ways: Canonists and Theologians Contemplate Coital Positions," *Journal of Medieval History* 10 (1984): 81-93; y por último, el colectivo *Sexual Practices and the Medieval Church*, Vern L. Bullough & J. A. Brundage (eds.), Buffalo: Prometheus, 1982.

²⁰ Actitud que algunos médicos de finales del XV confirman circunstancialmente en sus disquisiciones especulativas sobre el amor, como por ejemplo el mismo Marsilio Ficino, quien afirma lo siguiente: "Ancora el coito universale accade nella cura d'amore, al quale rimedio molto acconsenti Lucretio così dicendo: Vuolsi con diligentia fuggire le fallace imagini e levare da sé l'esca dell'amore, e volgere la mente altrove, e gittare l'omere ragunato in diversi corpi, e in nessuno modo ritenere el seme che per amore d'una persona è in te turbato" (*El libro dell'amore*, A cura di Sandra Niccoli, Firenze: Olschki, 1987, lib. VII, cap. xi, 14, p. 209). Es irritante la ausencia documental que sobre este importante debate, en el campo médico, se da en la corona de Castilla. Dentro de aquella parcela de la historiografía, la deuda contraída por el estudioso de este período de la historia intelectual en Castilla con la obra de P. M. Cátedra [*Amor y Pedagogía en la Edad Media*, Salamanca: Universidad, 1989] es de todo punto impagable. En la vertiente que interesa a nuestra monografía, ver la concisa de Françoise Vigier, "Remèdes à l'amour en Espagne aux XV^e et XVI^e siècles," *Travaux de l'Institut d'Études Hispaniques et Portugaises de l'Université de Tours*, 1979, 151-184, esp. el apartado 3.

²¹ Resumen a continuación lo expuesto por él en su traducción (muy libre) del *Kitab*

al-maliki de 'Ali ibn al-'Abbas, el *Pantegni* (en *Omnia opera Ysaac, Theorice*, lib. V, cap. i, fol. 18rb y cap. cvii, fol. 25ra-b), y en *De coitu*, en *Opera*, Basilea: Henricus Petrus, 1539, pp. 299-300. Constantino describió el *mal de amores* en un capítulo del *Viaticum* titulado "De amore qui dicitur et hereos." Esta obra, que pasó por suya, es en realidad una laxa traducción del *Zad al-musafir*, del magrebí Ibn al-Yazzar (s. X-XI). Ver una panorámica general de su dimensión erotológica en Mary F. Wack, *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and Its Commentaries*, Philadelphia: U Pennsylvania P, 1990.

²² Nótese que todo lo que se está exponiendo —sólo aparentemente— está desligado de la enfermedad denominada por muchos *amor hereos*, de la cual trataremos más adelante. En este tratado, Constantino, pese a los graves quebrantos de que adolece su traducción, expone las ideas del autor sobre la actividad sexual en una triple faceta o dimensión: la fisiológica, la patológica y la terapéutica. Esta tercera es la que más interesa a los propósitos de nuestro trabajo. Para la expansión de la obra entre los letrados cristianos europeos, ver Monica Green, "The Re-creation of *Pantegni, Practica*, Book VIII", *Constantine the African and 'Ali Ibn Al-'Abbas Al-Magusi. The Pantegni and Related Texts*, Ch. Burnett & D. Jacquart (eds.), Leiden: E.J. Brill, 1994, 121-160, esp. 147-152.

²³ Efecto inmediato de esta situación es que el discurso médico se veía obligado a abrir el contenido de su valija semántica al paso por la aduana, inevitable e impuesta por los códigos de conducta civil y religiosa, que intentaba proteger el tráfico ideológico. Se evidenciaba cada vez más la verdad del aserto de Celso (lib. VI, cap. xviii.1), en cuanto que se hacía imposible conciliar los preceptos de la *ars medica* con "la honestidad de la palabra" (*A. Cornelius Celsus of Medicine: in eight books*, Translated by James Greive, M.D., London: H. Renshaw, 1838, p. 327; puede verse también en *Los ocho libros de la medicina. Traducción directa del latín, prólogo y notas por Agustín Blánquez*, Barcelona: Ed. Iberia, 1966, II, p. 132). Esta honestidad —ficticia y ya depauperada— es la que ironiza el anónimo autor del *Tratado de amor* cuando, al hablar del "amor no lícito e insano," aconseja a las doncellas, ávidas de escucharle, que se alejen para no oír lo que tiene que decir [ver *Tratado de amor atribuido a Juan de Mena*, M^a L. Gutiérrez Araus (ed.), Madrid: Alcalá, 1975, pp. 93-94. Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente afirman que "el *Tratado de amor*, aceptado por tantos como una obra indubitada de Juan de Mena, cae dentro de las más atrevidas y compartidas especulaciones filológicas. De hecho, no hay un solo argumento de peso que lleve a mantener esta postura a ultranza" (*Juan de Mena. Obra completa*, Biblioteca Castro, Madrid: Turner, 1994, Introducción, p. XXXVIII]. Tan afín a esta actitud es la que muestra Fernando de Rojas: "No dudes ni hayas vergüenza, lector, / narrar lo lascivo que aquí se te muestra: / que siendo discreto verás que es la muestra / por donde se vende la honesta labor" (*Fernando de Rojas. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Ed. P. E. Russell, Madrid: Castalia, 1991, pp. 609-610).

²⁴ Esta construcción médica del amor es mucho más que "una noción pintoresca," como consideraba, hace ya bastantes años, Keith Whinnom (ed. *Diego de San Pedro. Obras Completas, II Cárcel de amor*, Madrid: Castalia, 1979, p. 26).

²⁵ Entre los tratadistas medievales, siempre fue motivo de debate si dejar el estudio de las pasiones anímicas a los filósofos y juristas o a los médicos [v. F. S. Paxton, "Curing Bodies-Curing Souls: Hrabanus Maurus, Medical Education, and the Clergy in Ninth-Century France," *Journal of the History of Medicine and Applied Sciences* 50 (1995): 230-252]. Va a ser Taddeo Alderotti quien, a finales del s. XIII, pospondrá la cuestión tomando la conciliatoria vía del compromiso: "Ad hanc questionem dico quod considerati accidentium

anime est duplex. Vna quidem est ad conseruandum sanitatem anime *ne labatur in vitia*, et talis consideratio ad solum philosophum vel legistam spectat. Est et alia consideratio eorum ad conseruandum corpus ne facile cadat in egritudinem, et talis consideratio spectat ad medicum conseruantem et hec deffinitio ponitur a Galeno, primo de regimine sanitatis” (Cf. P.-G. Ottosson, *Scholastic Medicine*, p. 260, n40). Todavía, durante el siglo XV, se lucha con vigor por dilucidar —con los médicos en manifiesta retirada— si la curación de este achaque, enfermedad del alma al fin, debía dejarse en manos de teólogos y filósofos morales. Bien lo ha visto Pedro Cátedra al resumir la cuestión con las atinadas palabras que siguen: “Podría pensarse que reaccionaba el nuestro (el Tostado) como moralista que era, o, mejor, como un filósofo natural antes que médico, pues unos y otros entendían diversamente los mecanismos psicológicos de la enfermedad. De hecho, la contaminación de la razón, el *ligamentum rationis* de los escolásticos, constituía para el Tostado el final de un proceso que acababa mucho antes para los médicos, quienes llegan hasta la explicación física de afecciones cerebrales provocadas por un desequilibrio humoral, una desecación del cerebro causa de la locura” (Cf. *Amor y pedagogía*, p. 61).

²⁶ Galeno, quien define el amor como un deseo o bien un juicio de una cosa buena, advierte que, mientras el error proviene de una opinión falsa, la pasión es producto de una fuerza *irracional* en nosotros que desobedece a la razón. La causa de esta enfermedad es, en su opinión, la *cupiditas*, que debe ser controlada de forma natural, dulce y amable, sin caer en excesos de ningún tipo (*De placitis Hippocratis et Platonis*, lib. IV, cap. i.16-17, P. De Lacy (ed. & transl.), *Corpus Medicorum Graecorum* VII.1, Berlin, 1981, p. 239; y *De cognoscendis curandisque animi morbis*, cap. i, K5 pp. 2-3). Para Aristóteles el amor es un deseo, y el deseo es una especie de carencia o pobreza (*Problemata*, 3.872a).

²⁷ *Phaedrus*, en *Platonos hapanta ta soxomena/Platonis opera quae extant omnia*, Geneva: Henricus Stephanus, 1578, XXII, 244A y XLVIII, 265A-B. De las dos formas de locura, la divina viene desglosada en cuatro variantes, correspondientes a diversas divinidades: se asigna a Apolo la inspiración profética; a Dionisos la mística; a las Musas la poética; la cuarta y más importante, a Afrodita (Venus) y a Eros. También establece la estrecha conexión del amor-pasión con el fenómeno de la visión, de suerte que lo compara con una afección ocular, *ophtalmia* (255C). Aristóteles afirma que el principio de todo amor y amistad está en el placer que proporciona la vista y —pace Petrarca— nadie ama sin haber visto (*Ethica nicomachea*, 9.5.1167a). Por su parte, Galeno llamaba sofistas a todos aquellos que intentaban llegar a su definición (*De pulsuum differentiis*, lib. IV, cap. ii, K8 p. 709). Para una sucinta idea de la percepción que de este fenómeno físico en el hombre muestran los médicos durante la época medieval, ver F. Salmón, “Sources for a Galenic visual theory in late thirteenth century,” *Sudhoff Archiv* 80 (1996): 167-83, y “The Many Galens of the Medieval Commentators on Vision,” *Revue d'Histoire des Sciences* 50 (1997): 397-419.

²⁸ El fenómeno, a mi entender, es mucho más complejo y enrevesado de lo que pueda parecer. Ver, no obstante, la Introducción a su propia edición del *Tractatus de amore heroico* en *Arnaldi de Villanova Opera medica omnia*, Barcelona: Seminarium Historiae Medicae Cantabrigense, 1985, III:14. En ella McVaugh estudia con acierto el desarrollo de la dimensión histórico-médica del *amor hereos* hasta abocar en este opúsculo de Arnau de Vilanova. Hitos fundamentales en este proceso intelectual son los escritos de Oribasio de Pérgamo (325-403), Aetius de Amida (*floruit* entre 527-567), Alejandro de Tralles (525-605) y Paulo de Aegina (625-690); por mediación de este último, el pensamiento

científico de Hipócrates y Galeno penetró en la esfera intelectual de la medicina escrita en árabe.

²⁹ Galeno se enorgullece de haber curado muchas enfermedades corporales apaciguando las perturbaciones anímicas sólo con remedios físicos, invenciones sutiles y también con sabios consejos (logoterapia), que son (dice) “los remedios del alma enferma” (*De praenotione ad Posthumum*, cap. vi, K14 pp. 631-35). Cómoda síntesis en J. Pigeaud, *La Maladie de l'Âme: Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris: Société d'édition “Les Belles Lettres”, 1981; y J. Pigeaud, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine. La manie*, Paris: Éditions des Belles Lettres, 1987.

³⁰ Ver para Lucrecio, *De rerum natura libri sex*, H.A.J. Munro (ed.), London: George Bell & Sons, libro IV, vv. 1045-57, pp. 193-94; así como Robert D. Brown, *Lucretius on Love and Sex. A Commentary on the «Rerum Natura,» IV, 1030-128*, Leiden: E.J. Brill, 1987. La solución propuesta por Rasis, dentro de una especie de minimalista *regimen sanitatis*, nos viene recordada por Marsilio Ficino, prueba del valor asignado aún a su concepción científica a finales del siglo XV: “Le qual’ cose observando gli antichi medici, dissono l’amore essere una spetie d’omere malinconico e di pazzia, e Rasis medico comandò che e’ si curassi pe’l coito, digiuno, ebrietà e esercizio” (*Libro dell’amore*, lib. VI, cap. ix, 21-22, p. 137).

³¹ Estas ideas las expresa Galeno en su *De sanitate tuenda* (lib. I, cap. xiv, K6 pp.). Por su parte, Hipócrates había advertido lo siguiente: “La naturaleza aborrece el exceso y prefiere el equilibrio y la moderación en todo” (*Aforismos*, sec. 2, n. 51).

³² Tras la repetición de los signos patognómicos (lat. *signa*), a la que se añadirá un debilitamiento general del organismo junto a la alteración del pulso cuando el paciente oye el nombre de la amada —*topos* que arranca de Erasístrato (s. III a. J.C.)—, Constantino soslaya la discusión seria y pausada de la etiología en ambos planos, el fisiológico y el psicológico. No sólo eso, mantiene también una irritante ambigüedad tanto conceptual como de nomenclatura (confusión entre *amor* y *amor hereos*), de suma importancia en la adaptación y desarrollo del *amor heroico* en el dominio de la poesía y de la ficción sentimental posteriores. La traducción del *Kitab al-maliki* de ‘Ali ibn al-’Abbas, realizada en 1127 por Estéfano de Antioquía y llamada *Liber regalis* o *Regalis dispositio*, no despeja estos defectos, o limitaciones, que acusa la primera versión constantiniana.

³³ Pasa a ser *topos* más que manido en la literatura del momento. Viene a ser, por lo tanto, la terapia recomendada desde muy antiguo por los médicos helenistas, como Paulo de Aegina, quien advierte que el enfermo de esta pasión debe huir de la soledad y la abstinencia sexual, y prescribe que los médicos avisados han de dirigir la atención del paciente hacia las fiestas, los espectáculos, las historias divertidas, los paseos, etc. (*Pauli Aeginetae libri tertii interpretatio latina antiqua*, Venetiis: Apud Federicum Turrisanum, 1553, lib. III, sect. XIV, cap. 58 “Cvratio melancholiae,” p. 34). Muchos siglos después, en su escrito más importante (1418), Vasco (o Velasco) de Taranta recomienda la misma terapia en cuanto al *locus amoenus* y los paseos (*Philonium aurem ac perutile opus practice medicine opera dantibus: quod Philonium appellatur*, Lugduni: S. de Galiano, 1535, liber Primus, cap. xi “De amore hereos”, fol. 23v).

³⁴ Para todo lo concerniente a este tema, en su triple faceta (como humor, temperamento y entidad patógena), continúa siendo de rigor el ya clásico estudio de R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturn and Malenchooly, Studies in the History of Natural*

Philosophy, Religion and Art, London: Nelson, 1964, cuya versión en castellano es *Saturno y la melancolía*, Madrid: Alianza Universidad, 1991. En la tercera dimensión, vinculada estrechamente con *amor hereos*, acúdase a Francisco López de Villalobos, quien en el cap. VI de su traducción de la *Comedia de Anfitrión* de Plauto ("Cómo el amador es loco de atar"), ofrece la establecida descripción de la mecánica fisio-sicológica del *mal de amores*, válida para los últimos años del siglo XV y primeros del XVI [*Curiosidades bibliográficas. Colección escogida de obras raras de amenidad y erudición*, Adolfo de Castro (ed.), Madrid: Biblioteca de Autores Españoles 36, 1871, p. 489]. De valiosa ayuda es la monografía de Massimo Ciavolella, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma: Bulzoni, 1976, pp. 77-79, así como la que ofrecen D. Beecher y el mismo Ciavolella en su extensa introducción a un tratado erotológico de principios del siglo XVII, *Jacques Ferrand. A Treatise on Lovesickness*, Syracuse: Syracuse UP, 1990, pp. 70-82.

³⁵ Ver Mary F. Wack, "The *Liber de heros morbo* of Johannes Afflacijs and Its Implications for Medieval Love Conventions," *Speculum* 62 (1987): 324-344, donde se ofrece la transcripción de su texto en pp. 327-328, y la del capítulo correspondiente del *Viaticum* en pp. 330-331. Son de interés las consideraciones (pp. 342-344) que ofrece Wack sobre el texto de Afflacijs y otros afines en cuanto a su contacto con obras literarias construidas en torno al concepto de amor cortés, tan huidizo por lo impreciso de su exposición. En cuanto a la anécdota clínica de tono autobiográfico narrada por Galeno, v. *Quomodo morbum simulantes sint deprehendi curandisque animi morbis*, cap. vi y en el *De praenotione*, K9, pp. 630-35. Bernard de Gordon lo trae a plaza de esta manera: "E por aquesta manera conosco Galieno la passion de vn mancebo doliente que estaua echado en vna cama, muy triste & enmagreçido & el pulso era escondido & non ordenado & no lo queria dezir a Galieno. Estonçes aconteçio por fortuna que aquella muger que amaua passo delante del & entonçes el pulso muy fuerte mente & subita mente fue despertado. E commo la muger ouo passado, luego el pulso fue tornado a su natura primera. E entonçes conosco Galieno que estaua enamorado. E dixo al enfermo: «tu estas en tal passion que a tal muger amas» & el enfermo fue marauillado commo conosco la passion & la persona" (*Lilio de medicina*, Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1495, libro II, cap. XX, ff. 57vc-58vc, fol. 57vd). Repite este caso clínico Avicena en su *Canon*, lib. III, fen I, tract. iv, cap. 24, texto que va a ser definitivo en la fijación epistemológica del concepto que estamos manejando.

³⁶ *Liber de heros*, p. 327. Es evidente que, en este caso, *habendos* se refiere a la persona-objeto (mujer) que se ha de poseer sexualmente. He aquí cómo transcribe Bernard de Gordon las palabras de Constantino: "Que commo dize el Beatico, que assy como la felicidad es vltimo escogimiento, assi hereos es vltimo deleyte. E por esso en tanto es su cobdicia que se tornan locos" (*Lilio de medicina*, fol. 57vc). Esta última observación de Bernard no es nada gratuita, ya que arranca de la antiquísima percepción estoica que vincula la pasión con la enfermedad del alma, haciendo sinónimas *furor* e *insania*. Su integración en el campo literario todavía se evidencia, por ejemplo, en el personaje de Fiammetta, de Boccaccio. Cuando se produce la alianza entre Amor y Fortuna, bajo la fórmula de lo mutable, se alcanzan cumbres como la que representa el *Orlando furioso*. Ariosto, consciente heredero del saber médico tradicional, lleva a sus últimas consecuencias la *aegritudo amoris* de su protagonista haciéndole caer primero en *malenconia* y finalmente en una locura extrema, brutal, cuyo nombre era el de *lupinositas* o licantropía. De ella nos habla Avicena en su *Liber Canonis*, lib. III, fen I, tract. v, cap. 24 "De ilisci," *in fine*. Ver, para su historia en Occidente, *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture*, Char-

lotte Otten (ed.), Syracuse: Syracuse UP, 1986.

³⁷ *Tractatus*, pp. 50-51. Ya Platón había señalado la proximidad semántica entre *eros* y *héroe* (*Cratylus*, 398D). Ignoro si este dato fue conocido por los tratadistas médicos de los siglos XII y XIII. Respecto a la posible relación entre Afflacijs y Arnau, Wack advierte lo siguiente: "Whether Montpellier was a possible mediator between the *Liber de heros morbo* and Arnald deserves further investigation" (p. 342, n38). De hecho, en 1237, Gerard de Berry, uno de los más tempranos farautes de Avicena, anticipándose a Arnau, glosa así el lexema *amor hereos*: "hereos amorosi dicuntur *virii nobiles* qui propter divitias et vite molliciem atque delicias tali potius laborant passione" (Cf. M.F. Wack, *Memory and Love in Chaucer's Troilus and Criseyde*, Ithaca: Cornell UP, 1982, p. 246).

³⁸ Cf. Emil L. Fackenheim, "A Treatise on Love by Ibn Sina," *Mediaeval Studies* 7 (1945): 208-228, pp. 222-223 [que he traducido directamente de la versión inglesa ofrecida por este autor]. Aboga, pues, Avicena por un excelso estado espiritual adornado de la más rigurosa asexualidad, erradicada la *concupiscentia*. Para la (acaso improbable) huella de Avicena en la poesía trovadoresca, v. Alexander J. Denomy, "Fin' Amors: The Pure Love of the Troubadours, its Amorality, and Possible Source," *Mediaeval Studies* 7 (1945): 139-207, y "Concerning the Accessibility of Arabic Influence to the Earliest Troubadours," *Mediaeval Studies* 15 (1953): 147-58.

³⁹ *Liber de heros*, p. 327. La misma terapia recomienda una anónima traducción castellana del siglo XV: "La cura de la primera manera: llegar muncho a las mugeres, como pudiere e con quien podiere, mag[u]er non fuere su amada..." (*Tratado de patología*, Estudio y ed. de M. T. Herrera y María Nieves Sánchez, Madrid: Arco/Libros, 1997, p. 93). Esta obra castellana —*translatio* y, en esta zona de tema sexual, moji-gata *abbreviatio* de su original árabe, contenida en el Ms. 10051 de la BN de Madrid— no hace honor a lo que parece su original árabe. A este respecto, éste no se recata en afirmar que "se ha llegado a la conclusión de que (esta enfermedad) no sólo se cura a base de un tratamiento médico, sino que también el contacto entre los amantes *además de estar permitido* hace que el enfermo se recupere [...]. Por otra parte, el coito resulta muy beneficioso, porque mitiga la preocupación del amante, aunque su pasión sea por otra persona distinta de aquella con quien lo realiza" [v. C. Vázquez de Benito y M. T. Herrera, "Similitud de dos textos médicos: árabe y castellano," *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* 18 (1983): 39-121, p. 64].

⁴⁰ Ya perfectamente delineado el primero en la citada *Risala fi'l-'iṣq*, donde se define el amor como una disposición de *natura* originada por un cierto *sibr*, término árabe que designa una especie de suma de los conceptos occidentales de seducción y hechizo. En cuanto al segundo, está acuñado en el *Canon*, lib. III, fen I, tract. v, cap. 24. Marsilio Ficino tipifica, en los postreros años del siglo XV, esta sustancial y teórica diferenciación en su comentario al *Symposium* de Platón (Discurso VII), donde afirma que el amor *carnal* —que no hay que relacionar en absoluto, nos advierte el autor, con el sacratísimo de *amor*, aunque emplee el mismo término para ambos—, es una especie de locura causada por una afección del corazón (cap. 3), y se halla en la sangre, produciendo en aquel órgano un calor excesivo (cap. 7). Años antes (1436 o 1437) y en Castilla, el Tostado, en su *Breviloquio de amor y amiçia* —donde incluirá nada menos que ocho capítulos consagrados al amor carnal— llamará al excelso de Ficino *alto linaje de amor* (Cf. Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía*, p. 55). Naturalmente, este último tipo de amor basaba su excelencia en la total negación del solaz final —la unión sexual—, omisión de donde

brotaba el inagotable manantial de dolor que, en el ámbito literario, lubrica el dinamismo temático de la obra. Para una breve exposición de esta fenomenología, ver la síntesis ofrecida por J. L. Canet Vallés en “El proceso del enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental,” *Historias y ficciones*, 227-39; y E. Turpín, “Philocaptio y teorías amorosas del XV en la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral,” *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, J.M. Lucía Megías (ed.), Alcalá: Universidad, 1997, III: 1523-1541.

⁴¹ Es preciso advertir que aquí nos referimos al *Avicenna latinus*, que es al que recurría todo letrado —médico o no— por ser el de mayor y mejor acceso, despojado de las enormes dificultades que suponía la versión original. En su obra *Chahar Maqala* (Cuatro discursos) y escrita hacia 1155, un poeta de la corte de Samarcanda, Nizami-i-'Arudi, menciona los textos que todo médico debe conocer, pero —nos dice— si el estudiante quiere verse liberado de esta tarea, su conocimiento de la ciencia médica se verá satisfecho con el *Canon* de Avicena, a quien el poeta considera como el mayor sabio después de Aristóteles (v. Edward G. Brown, *Arabian Medicine, being the Fitzpatrick lectures delivered at the College of Physicians in November 1919 and November 1920*, Cambridge: Cambridge UP, 1921, p. 81).

⁴² *Canon*, liber III, fen I, tract. iv, cap. 24 “De ilisci,” p. 190c. Como puede comprobarse, Avicena es otra de las *auctoritates* que contribuye a dar entrada al caudal de censuras y reproches que pueblan los futuros *topoi* de que, en el pensamiento cristiano, se nutre la doctrina moral y teológica posterior. No comparto totalmente la percepción de Jacquart y Thomasset, que ven en Avicena un paladín de una nueva conducta sexual de corte naturalista y no moralizante (*Sexualité et savoir médical*, pp. 116-20). Su rompimiento con sus antecesores árabes, Rasis y Ali 'Abbas al-Magusi, es claro y terminante. Uno de sus más inmediatos efectos es que los tratadistas cristianos posteriores se van a adherir a uno de los dos campos, constituyéndose así la palestra donde se dirime la refriega, engalanada como académica *disputatio*, entre los contendientes. Que esta *quaestio disputata* alcanza su momento estelar durante la segunda mitad del siglo XV en la Universidad de Salamanca, me parece de toda evidencia.

⁴³ Como anécdota, este caso clínico pasa posteriormente a otras obras médicas y poéticas árabes de los siglos XII y XIII (v. E.G. Brown, *Arabian Medicine*, pp. 84-88). Como específica muestra de técnica *operatio*, la experiencia de Avicena se inscribe rotundamente en una profunda raigambre galénica a causa de su cientifismo. En efecto, Galeno, en su (espurio) *Liber introductorius medicorum*, nos ofrece la íntima conexión que debe darse entre los diversos componentes que configuran la definición de medicina: “Scientia enim est noticia sincera et certa et firma ratione; hoc autem nec a philosophis est maxime physiologizare, multo autem magis non erit in medicina, que circa ars convenienter dicetur medicina. Ars enim collectio apprehensionum et conceptionum qualium et quantarum connumeratorem ad aliquem finem tendentium utilem vite” (K14 pp. 684-85). Tales principios, hechos efectivos en la praxis del curador letrado, vienen resumidos en la definición de salud que propone, antes de 1250, Petrus Hispanus en su *Liber de conservanda sanitate*: “Sanitas est temperamentum custodiens in homine res naturales secundum cursum nature” (Cf. M. H. da Rocha Pereira, *Obras médicas de Pedro Hispano*, Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1973, p. 447.7-8).

⁴⁴ En su tratado filosófico, Avicena, al referirse al ardiente deseo de unión sexual que experimenta el amante, apostilla que “es apropiado que el que mira el objeto de su

amor con este propósito en su ánimo debe ser repudiado, a no ser que tal necesidad tenga un fin racional, por ejemplo, la propagación de la especie (humana). Esto es imposible con un hombre, y con una mujer vedada por la ley religiosa es abominable. Es permisible y puede recibir la aprobación (de todos) sólo en el caso de un hombre con su esposa o su esclava" ("Treatise on Love," p. 222). Es decir, Avicena niega la licitud de la homosexualidad y del adulterio. A este propósito, no encuentro ocioso recordar aquí el caso de Eiximenis (m. en 1408), quien se apoya en nuestro autor sin mentar su nombre contra todo y todos aquellos que, de una manera u otra, atentan contra el matrimonio y la procreación legítima en su Valencia natal [ver *Lo Crestiá*, Albert-Guillem Hauf i Valls (ed.), Barcelona: Edicions 62, 1983].

⁴⁵ "Treatise on Love," p. 221, donde se juega con los conceptos de lo que el cristiano va a llamar amor sacro y amor profano o carnal. Sencillamente, se da en este ejemplar creyente musulmán una actitud voluntarista —fácilmente aceptable por parte del cristiano— que aspira a despojar a la *concupiscentia* de su destino de *fatum*, es decir, de fuerza irreprimible, y hacerla controlable por parte del alma racional. El fracaso de ésta en esta batalla campal es la fuerza dinámica de que se aprovecha, para construir su peculiar tramoya, cierto segmento de la ficción literaria.

⁴⁶ En cuanto al alto grado de *delectatio* asignado al coito, Arnau, que tanto debe a Avicena, apostilla lo siguiente: "Hic autem amor furiosus, cum particulare rei exemplo lucidius pateat inter virum et mulierem, videtur imperio subiugato rationis incendi, propter singularem coytus delectationem" (*De parte operativa*, en *Opera omnia*, fol. 249v). Esta situación en que se encuentra el amante, para el Fernando de Rojas autor, "es antigua querella y usitada de largos tiempos" (*Prólogo*, p. 200). Y lo es en los suyos, aunque en alguno de sus contemporáneos se presente bajo formas en apariencia ligeras, cabe decir burlescas o paródicas, como la que articula, tan sutilmente y en torno a la castidad, Luis Ramírez de Lucena en su *Repetición de amores*.

⁴⁷ Cf. L.E. Demaitre, *Doctor Bernard of Gordon*, p. 167, n166. Juan de Aviñón, a su vez incondicional seguidor de Bernard, muy diligentemente abre la lista de los beneficios terapéuticos del coito de la siguiente manera: "Lo primero del dormir con la muger [es que] cumple el mandamiento que mando Dios quando dixo crecimini e multiplicamini e replete terram" (*Seuillana medicina*, fol.108v). La postura de su colega Arnau de Vilanova no puede ser más opuesta: «[D]ispositiones corporis inclinantes ad talem concupiscentiam propter aliquam utilitatem sine necessitate, sicut est inter virum et mulierem complexio venerea vel humiditas titillans in organis generationis» (*De parte operativa*, en *Opera omnia*, fol. 146v).

⁴⁸ *Lilio de medicina*, fol. 58ra. Esta cita es un claro exponente de la acusada proximidad que se da en todas las disciplinas académicas en el seno y entorno del *studium generale*, en este caso el de Montpellier. El factor universitario es clave para comprender el fenómeno del amor cortés como hecho socio-cultural. En este sentido, Ovidio es importantísima *auctoritas*: su *Remedia amoris*, poema puesto bajo la protección de Febo Apolo —simultáneo dios de la poesía y de la medicina— está consagrado a la cura de los estragos de esta funesta pasión ["Hortor et ut pariter binas habeatis amicas; / Fortior est, plures si quis habere potest," reza el original (vv. 441-442) de la cita de Bernard]. Sería, por tanto, una especie de poético *regimen sanitatis* inspirado en los consejos de aquel dios binario [ver P. Menière, *Études médicales sur les poètes latins*, Paris: Baillièrre, Paris, 1858, pp. 246-251, donde se hace un superficial repaso de algunos aspectos médicos en esta obra ovidiana; Anne-

Marie Tupet, *La magie dans la poésie latine, I Des origines à la fin du règne d'Auguste*, Paris: Société d'édition «Les belles lettres», 1976, pp. 381-383, donde lo considera “una sorte de «palinodie» par rapport aux *Amours* et à l'*Art d'aimer*” (p. 381)].

⁴⁹ *Lilio de medicina*, fol. 58rb. Algo similar, para la primera recomendación, sugiere también John of Gaddesden (c.1280-1361): “Sed in amore ereos oportet vituperare illam quam diligit” (*Rosa anglica practica medicine*, Venetiis: Bonetum Locatellum, 1492, fol. 132v). Valesco de Taranta, por su lado, aconseja el encierro del paciente en un torre o calabozo, sometido a una escueta dieta de pan y agua, hasta que entre en razón (?) (*Philonium*, fol. 23v). Todavía en 1498, el mismo Francisco López de Villalobos, siguiendo a Bernard, recomienda en su sexta medida curativa a los allegados del paciente que “açoten y aflijan su carnalidad” (*El sumario de la medicina con un tratado de las pestíferas bubas*, ed. M. T. Herrera, Salamanca: Cuadernos de Historia de la Medicina Española, Monografías XXV, 1973, p. 41). Recuerdo que, en 1510, un *inquisidor* dictamina que es atribuible a hechicería toda enfermedad que no pueda ser diagnosticada ni curada por un médico (Rossell Hope Robbison, *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology*, New York: Crown 1959, p. 331).

⁵⁰ En la definición del amor que propone el innominado autor del *Tratado de amor*, mal atribuido a Juan de Mena, se descubre, una vez más, la clave —el coito— de la problemática que gira en torno a esta aspiración: “[S]e puede dezir que amor es un medio de pasión agradable que pugna por fazer unas, por concordia de mansedumbre, las voluntades que son diversas *por mengua de comunicación delectable*” (p. 93).

⁵¹ Para las prácticas sexuales de los castellanos de finales del siglo XV, ver la obra de Ambrosio Montesino, *Epístolas y evangelios por todo el año*, algunas de las cuales son recordadas por Cátedra (*Amor y pedagogía*, pp. 109-110). Estaba muy consciente de ello Dante, que separaba perfectamente la idealizada retórica, fruto de la poesía amatoria, y de su versión en la conducta del amante en la vida real, reconociendo simultáneamente los resultados de las urgencias suscitadas por el amor carnal en la realidad socio-cultural del tiempo que le tocó vivir. Todos sus contemporáneos tenían plena conciencia de las tensiones espirituales que surgían de la dinámica generada por esta insoslayable terna.

⁵² Por ello Saliceto se siente muy desembarazado cuando recurre, muy protocolariamente, al consabido *topos* de la reproducción de la especie y función, artificiosa ya por lo inútil, del concepto de *delectatio* teledirigida: “Tale desiderium vel delectatio non requiritur in coitu nisi ut generatio *melius et meliori modo fiat*” (*Summa conservationis et curationis*, Venetiis: Dionysium Bertochum, 1490, fol. h8a). Es decir, la adecuada mecánica de funcionamiento de estos factores en el acto sexual justifica la necesidad de su presencia, no su licitud moral, ya que sin la primera no se produciría la concepción perfecta.

⁵³ Cf. M. F. Wack, “Gerard of Solo’s ‘Determinatio de Amore Hereos,’” *Traditio* 45 (1989-1990): 147-66, p. 159. Según la doctrina galénica, los individuos de complexión caliente, o seca y caliente, son más dados al amor desordenado que los otros de otra complexión. En efecto, Galeno considera que quienes poseen mentes y cuerpos débiles están más predispuestos que otros y caen en esta enfermedad, especialmente los jóvenes que “hacen un uso excesivo del sexo en la primera etapa de su juventud” (v. *De locis affectis*, lib. VI, cap. v, K8 p. 417; y en *De causis procatarteticis liber*, lib. I, cap. i).

⁵⁴ Para el inglés, v. *Rosa anglica*, “De mania, desipientia et melancholia”, fol. 132r; para Marsilio, *Marsilius Ficinus “De vita libri tres,”* en *Kristischer Apparat, erklärende Anmerkungen, Namenregister und Nachwort von Martin Plessner. Nach dem Manuskript ediert von F. Klein-Franke*, Hildesheim & New York, 1978; ver también *Commentarium...in Convivium*

Platonis, VI, cap. ix. En cuanto a los beneficios deparados por el acto sexual disciplinado, váyase al *Liber Canonis*, liber III, fen XX, tractatus. i (“De virtutibus et appetitu coeundi”), cap. 9, p. 352d. Añádase a lo dicho por el maestro iraní los trece que enumera Juan de Aviñón en su *Seuillana medicina*, pp. 108v-109r. La literatura sapiencial deja transitar, adulterando las palabras de Aristóteles, a quien se toma como testigo en algunas ocasiones, esta misma postura: “E preguntaron a Aristóteles: (¿Quándo es bueno de yazer con muger?” E dixo: (Quando quisieres enflaquescer tu cuerpo” [*Bocados de oro*: Seritische Ausgabe des altspanischen Textes, M. Crombach (ed.), Bonn: Romanistische Versuche und Vorarbeiten 37, 1971, p. 168].

⁵⁵ Acción que era vital para la buena guada de la salud, como nos lo atestigua Juan de Aviñón, quien nos presta su ayuda en su listado de “los prouechos que se siguen del dormir con la muger,” deteniéndonos en lo siguiente: “Lo segundo cons[er]uamiento de salud en quanto desecha de si aquella superfluydad como cumple y quando cumple” (*Seuillana medicina*, p. 108v). Véase además, para la importancia de la imagen de la amada como *phantasma*, Giorgio Agamben, *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino: Einaudi, 1977, que es un estudio de esta problemática fisio-sicológica en el Medioevo.

⁵⁶ Otras *quaestiones*, transmutadas posteriormente en *topoi*, son las que atañen al origen de la afección (etiología), el órgano (u órganos) y *virtutes* afectados, sintomatología, quiénes se ven más afectados, cuál de los dos sexos experimenta mayor placer, etc. Una visión muy panorámica de esta intrincada problemática viene dada por M.F. Wack, “The Measure of Pleasure,” que hay que expandir, sobretudo, con el excelente capítulo seminal de Joan Cadden, “Medieval Scientific and Medical Views of Sexuality: Questions of Property,” *Medievalia et Humanistica*, New Series 14 (1986): 157-171. Me parece indudable que este tipo de debate académico transpira en las palabras finales del exordio de la obra de Villalobos: “Otrosí (el) es muy tile y prouechoso para los señores y para los letrados de otras facultades que quieren saber algo en la medicina para hablar con los médicos, preguntar y esperementar, y también, si éstos depren den a entender el dicho sumario, alcançarán harto...” (*Sumario de la medicina*, p. 23). Debate paralelo al médico es el que se registra en torno al escenario poético montado por la novela sentimental, como nos hace comprobar R. Rohland de Langbehn, “Argumentación y poesía: función de las partes integrantes en el relato de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI,” *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, S. Neumeister (ed.), Frankfurt am Main: Vervuet, 1989, 575-582.

⁵⁷ Quedaba por tanto más que justificada la percepción de un fino y agudo lector de la obra del Africano *De coitu*, como es Geoffrey Chaucer. Éste llega al fondo de la cuestión cuando muestra su indignación contra este traductor, llamándole en su *The Merchant's Tale* “the cursed monk, daun Constantyn” (v. 1810).

⁵⁸ Ver, para la primera y a título ilustrativo, el ejemplo aportado por Heinrich Kramer y Jacob Sprenger en su *Malleus maleficarum* (1486), que proponen como remedio oraciones, confesión y peregrinación a algunos santos lugares [M. Summers (ed.), New York: Benjamin Bloom, 1970, p. 170]; para la segunda, y de cara a la función curativa de la *vetula*, la expuesta en mi “Hacia un contexto médico para *La Celestina*: dos modalidades curadoras frente a frente,” *Celestinesca* 23 (1999): 87-124.

⁵⁹ Ver para el catalán, *Mirror of Coitus: A Translation and Edition of the Fifteenth-Century 'Speculum al foderi'*, M. R. Solomon (trans. & ed.), Madison: HSMS, 1990, p. 45;

para Villalobos, *El sumario de la medicina*, p. 22. Caso paralelo a ambos es el que vive Fernando de Rojas cuando alude a esta tendencia, que él mismo denuncia en su propia obra y de la que son protagonistas los mismos impresores: “[A]un los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o *sumarios* al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía” (*Prólogo*, p. 201).

⁶⁰ “Sollicitudo melancholica” es, en definitiva, la extractada definición que ofrece el *Canon* en diversas zonas de su texto [lib. III, fen I, tract. iiii, cap. 12 “De corruptione memorie,” cap. 15 “De corruptione imaginationis”; cap.19 “De melancholia”; y cap. 24 “De ilisci”]. Ésta es la situación de fondo que, en mi opinión, determina el funcionamiento —en la forma que lo hace— de la dinámica que rige el comportamiento de ciertos personajes en obra tan emblemática como es *Celestina*, objeto de estudio aparte.

⁶¹ El concepto médico de *accidens* se corresponde perfectamente con el que propone Averroes: “accidens is non sit aliud nisi laesio actionis et passionis membrorum” (*Averroes cordubensi Colliget libri VII*, Venetiis: apud Iunta, 1563, libro III, cap. xvi, fol. 40r).

⁶² Compruébese —a título de ejemplo— un caso de flagrante apropiación de discurso médico por parte de una curandera en el que nos ofrece *Celestina* ante Areúsa, que “muere de la madre”: “¡Deste tan común dolor todas somos, mal pecado, maestras! Lo que he visto a muchas fazer y lo que a mí siempre aprovecha te diré, porque como las calidades de las personas son diversas, assí las melezinas hazen diversas sus operaciones y diferentes. Todo olor fuerte es bueno, assí como poleo, ruda, axiensos, humo de plumas de perdiz, de romero, de moxquete, de encienso: recibido con mucha diligencia, aprovecha y afloja el dolor y buelve poco a poco la madre a su lugar” (Acto VII, pp. 373-374). Malversación diferente del discurso médico es la que se opera a manos del Arcipreste de Talavera por motivos de tipo moral (v. M. Solomon, “Alfonso Martínez’s Concept,” p. 73).

⁶³ *El sumario de la medicina*, p. 38. Como tráfuga ilustración —irónica— de la transformación del amante en poeta, dirigirse al Acto VIII, cuando Calisto entona (“Escucha, escucha Sempronio. Trobando está nuestro amo”) aquella melancólica canción: “En gran peligro me veo; / en mi muerte no hay tardança, / pues que me pide el deseo / lo que me niega esperança” (p. 394). Sólo la densa carga dilógica de este discurso amoroso nos hace entrever una no tan velada zona del paisaje patógeno característico del *amor hereos*: la expresada a través de uno de los datos semiológicos de la enfermedad. Para un espléndido ejemplo de fructífero encuentro entre medicina y poesía, ver el comentario del físico itálico Dino del Garbo a la famosa *canzone* “Donna mi prega,” de Guido Cavalcanti (c.1255-1300), en Otto Bird, “The *Canzone d’amore* of Cavalcanti according to the Commentary of Dino del Garbo,” *Mediaeval Studies* 2 (1940): 150-203, y 3 (1941): 117-60.



Ilustración de Teo Puebla (Melibea), 1999

**LA BELLEZA ACTUAL DE CELESTINA:
LA ADAPTACION TEATRAL DE LUIS GARCIA
MONTERO**

ANDREW S. WALSH
Universidad de Granada

El reto inicial.

Con motivo de la conmemoración de los quinientos años de la primera edición de *Celestina*, el poeta y profesor Luis García Montero escribió una nueva adaptación teatral¹ que fue estrenada el 8 de mayo de 1999 en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares con la dirección y la escenografía a cargo de Joaquín Vida y con el papel de Celestina interpretado por Nati Mistral. La misma voluntad de emprender una adaptación teatral de *Celestina* supone ya toda una declaración de principios frente a la historia crítica del texto, ya que el nuevo autor se decanta claramente por la condición dramática de la obra (aunque en ningún caso la señala como condición única y excluyente) frente a la espinosa cuestión de su género literario y los abundantes juicios críticos que señalan la escasa teatralidad y la casi imposible escenificación del texto íntegro. Hoy por hoy, la necesidad de adaptación del texto para abordar una representación moderna de *Celestina* parece incontestable y su puesta en escena ha tenido que postergarse hasta bien entrado este siglo.

Los autores de adaptaciones contemporáneas como Alejandro Casona y Jesús Fernández Santos² se han caracterizado especialmente por su afán de eliminar lo superfluo, reducir la extensión temporal de algunos elementos dramáticos y procurar una actualización medida y respetuosa del lenguaje, guiados por la necesidad de verter la obra a un castellano comprensible para el espectador moderno sin perder la belleza y la especificidad histórica de las palabras de su autor o autores. En definitiva, el objetivo no es otro que ofrecer la esencia de la obra al espectador contemporáneo.

Como señala el autor de esta nueva adaptación, entre los objetivos expresos de ésta se encuentran la búsqueda de una modernización “*respetuosa con el libro clásico*” y el intento de facilitar al lector “el viaje al pasado manteniendo la fuerza de su

densidad expresiva y su espesura ideológica “ (). El mismo Luis García Montero explica en el prólogo de la nueva edición los retos textuales y escénicos que se le planteaban al asumir este encargo tan especial: “¿Cómo convertir *La Celestina* en una representación teatral, respetando la letra y el espíritu, las intenciones y sorpresas de su autor o sus autores? ¿Cómo llevar al espectador contemporáneo, que tiene sus convenciones y su almacén de miradas estéticas, hasta una tragedia amorosa que no conoció el desarreglo sentimental del romanticismo, hasta una composición de declarada voluntad realista, que, sin embargo, no participa en absoluto del naturalismo decimonónico?” (13). Al reescribir *Celestina*, el nuevo autor reivindica nada menos que lo que Lida de Malkiel denominó “la belleza actual” de la obra, una tarea que reside en una delicada y creativa toma de decisiones acerca de qué se debe mantener y a qué se debe renunciar.

Los antecedentes y puntos de referencia.

En cuanto a las manifestaciones más obvias de la actualidad de la obra, el autor no ha querido recurrir a la estrategia de una transposición cultural de la obra y así incurrir en una “recreación coyuntural típica” que nos depara “un Shakespeare rockero.” La decisión estética que supone la situación cultural de la representación no tiene por qué oscilar entre la fidelidad visual a la época de la obra original o los desmanes que puede suponer ese “Shakespeare rockero.” La historia de las adaptaciones teatrales y cinematográficas de Shakespeare está repleta de versiones actualizadas que han resultado de una calidad artística excepcional a la vez que han gozado de una notable aceptación por parte del público y la crítica: desde un espectáculo de Broadway como «*West Side Story*» hasta las adaptaciones de Shakespeare llevadas al cine por Kenneth Branagh o Kurosawa. Dentro del teatro shakespeariano, por ejemplo, existe una verdadera tradición de adaptaciones, transposiciones culturales y genéricas y puestas en escenas radicalmente alejadas de los parámetros de la obra original.

Los textos canónicos del Siglo de Oro, por su parte, han recibido un trato algo más reverencial y tradicional en lo que concierne a su puesta en escena y su adaptación moderna, que, con pocas excepciones comerciales (el musical basado en *El Quijote*, por ejemplo, que ha gozado de una enorme popularidad en Madrid y Barcelona durante los últimos años), suele devenir en una estética de un clasicismo formal con algunos guiños a la modernidad incorporados: la versión cinematográfica de «*El Perro del Hortelano*» de Pilar Miró nos proporciona una brillante exposición de este enfoque. En sus aspectos formales, esta adaptación de *Celestina* sigue la estela de respeto a las características culturales de la obra original matizado por la presencia de una ironía esencialmente moderna. Lo notable es que esta ironía no ha de injertarse a la nueva versión, sino que está latente en la obra original y que constituye uno de los grandes argumentos a favor de la “belleza actual” que defiende Lida de Malkiel.³

El problema de la recepción contemporánea.

Evidentemente la sensibilidad del lector de principios del siglo XVI y la del espectador de finales del siglo XX no pueden ser idénticas y, puesto que el nuevo autor no se ha propuesto realizar una versión de naturaleza filológica para estudiosos celestinescos sino para “un público de cultura media, incluso alta,” la nueva versión teatral pretende evitar a toda costa el peligro de reproducir una pieza de arqueología literaria. Entre los elementos fundamentales del texto original que García Montero se ha visto obligado a recortar o incluso suprimir se encuentra el empleo constante de una retórica sofisticada que, aunque perfectamente apropiada para la formación cultural de los lectores originales de la obra, resultaría incomprensible y hasta tediosa para un público moderno y, por consiguiente, acabaría por restarle fluidez y dramatismo a la representación teatral. Quizás el ejemplo más notable de la difícil adecuación de la retórica de la obra original se encuentre en el último soliloquio de Pleberio tras la muerte de Melibea. Este lamento, que ha sido ampliamente estudiado y sometido a numerosas exégesis filosóficas, ha sido considerado como una notable exposición del estoicismo petrarquista por algunos (Gilman⁴) o como un rechazo de los preceptos neoestoicos por otros (Bataillon⁵). Ahora bien, esta densidad retórica que presenta *Celestina*, muy indicada para los lectores cultos de la época y el análisis textual por parte de la crítica filológica posterior, ha de ser modificada en una moderna adaptación teatral. El fino discurso retórico de Pleberio en el texto original, repleto de alusiones clásicas e intrincados juegos verbales, se ha visto sustituido en la adaptación por una exposición mucho más directa e intensa de la desolación de Pleberio.

Si *Celestina* es un fiel reflejo del código cultural de su época, la obra medieval por excelencia con la que se inicia la modernidad literaria en España, evidentemente sería absurdo dirigir la adaptación a ese público de los albores del renacimiento que ya no existe. Nuestra sensibilidad está tan radicalmente alejada del mundo de Calisto y Melibea que un intento de trasvase íntegro de los valores y la estética de esa época nos depararía un ejercicio de arqueología contra el cual García Montero ya nos ha prevenido en su introducción. Nuestra perspectiva racional y analítica no concibe la *imposibilidad* del amor de Calisto y Melibea, una imposibilidad absolutamente genérica y sujeta a las convenciones culturales del amor cortés. Tampoco puede el espectador moderno asimilar adecuadamente las alusiones textuales al mundo de los conversos y el todopoderoso acecho de la Inquisición. Asimismo, la importancia discursiva de la blasfemia en el texto nos ha de pasar algo desapercibida debido a nuestro distanciamiento cultural y el nuevo modo de recepción que aportamos al texto, espectadores modernos de un espectáculo teatral y no miembros de un reducido núcleo de lectores atentos y absolutamente partícipes del código cultural de la época.

Un elemento de la obra original que a la fuerza está reñido con nuestra cosmovisión y culto al raciocinio es la brujería de la que hace alarde Celestina y a la

que dedica varios parlamentos extensos, notablemente en el caso de los conjuros del Tercer Auto en presencia de Sempronio y Elicia, y mediante las reminiscencias de Pármeneo en el Primer Auto con motivo del primer encuentro entre Calisto y Celestina (en una escena que supone una espera larguísima en la puerta por parte de Celestina y Sempronio y que en esta adaptación se ha abreviado de forma notable): así el extenso y continuo discurso de Pármeneo se ve puntuado y aligerado por las intervenciones de Calisto, remarcando lo más significativo de la historia y guiando al espectador entre la maraña esotérica que representa la brujería de Celestina y que se expone detalladamente al explicarnos la naturaleza de su relación con Pármeneo. Se han eliminado los detalles más arcanos que componían los materiales y las herramientas de trabajo de Celestina (“estoraques ... menjúy ... ánimes ... algalia ... solimán ... lanillas ... unturillas ... lucentores”) y el autor de la nueva versión se ha limitado a reseñar lo imprescindible y a mantener la anécdota esencial: “para eso tenía agujas delgadas, hilos de seda, parches de vejiga y mucha habilidad para coser maravillas, que cuando vino por aquí el embajador francés vendió tres veces por virgen a la misma criada” (91).

Otro posible problema general que se deriva del desfase entre el lector original y el espectador moderno, marcado por un distanciamiento irónico y una tendencia a la lectura postmoderna, es el de la reacción inadecuada ante episodios fundamentales de la obra, o una más que probable recepción sofisticada que está reñida con el espíritu de la obra original, tragicomedia al fin y al cabo. Es más que probable que la muerte tan absurda de Calisto provoque cierta risa entre el espectador moderno⁶ y el reiterado empleo de la falacia patética por parte de los dos amantes llega a extremos algo cargantes y rayanos en el ridículo. Afortunadamente, en la misma obra original está la solución y los apartes de los personajes más humildes consiguen introducir la dosis necesaria de ironía y *bathos*. Precisamente aquí radica uno de los grandes aciertos de la nueva versión al potenciar la función irónica de los personajes y aprovechar la modernidad de sus discursos cáusticos frente a los desmanes románticos de Calisto y Melibea, al igual que sus amoríos nos presentan un reflejo paródico de la relación principal. En cuanto a la muerte de Calisto, la incongruencia de las palabras de Sosia ante esta ‘tragedia’ (“Señor, señor, a essotra puerta! Tan muerto es como mi abuelo. ¡O gran desventura!”) ha sido sustituida por una reacción más tersa y escueta: “¡Señor, señor! ¡Qué desgracia! Ha muerto.” Quizá el caso más clamoroso de comicidad no intencionada se podría producir en el caso de la reacción de Pleberio ante la muerte de su hija. Ante la perspectiva de un poco aconsejable respeto absoluto al texto original: “nuestro gozo en el pozo,” García Montero ha optado por no incitar a la hilaridad entre un público moderno y ha escrito: “Perdidos estamos nosotros y nuestra felicidad” (203).

El código cultural de Celestina y el público moderno.

Asimismo, otro elemento textual de la obra original, las múltiples referencias clásicas y alusiones específicas, representa un importante desafío a la hora de abordar

la adaptación teatral de la obra. Hay una cantidad ingente de referencias clásicas que pueblan los discursos de los personajes de elevada condición social y que resulta a todas luces inapropiadas para un público moderno. Margaret A. Parker señala este recurso sistemático al clasicismo como un ejemplo de “la invocación de las clases altas a la mitología en momentos de crisis” (citado en Severin, ed. *La Celestina* [Madrid: Cátedra, 1998], 331) y el autor de esta adaptación se ha decantado por depurar al texto de estos elementos arcaicos que tenderían a sembrar cierta confusión en el espectador contemporáneo y restarle cohesión al desarrollo dramático de la obra. Así en el soliloquio de despedida de Melibea ante su padre, las abundantes referencias a figuras mitológicas y bíblicas se suprimen y se ofrece una explicación escueta: “Que nadie estorbe mi partida, que nadie obstaculice el camino por el que cruzaré las fronteras de la muerte, para visitar en este día al que me visitó la noche pasada. Ya no está en mi mano otro final” (201).

El lamento de Pleberio que cierra la acción dramática presupone una cultura religiosa que no se puede dar por sentada hoy en día, y así la referencia a “*hac lacrimarum valle*” se convierte en una frase mucho más resonante para el espectador moderno: “este valle de lágrimas.” Otro elemento que se ha tenido que suprimir de la adaptación moderna es la corriente de alusiones jurídicas que Fernando de Rojas, presumiblemente, insertó en el texto original y que forman parte del arsenal de argumentos que reivindican su autoría de la obra. Así, por ejemplo, en el quatorzeno auto de *Celestina*, hay un extenso discurso de Calisto en presencia de Tristán y Sosia que está construido en torno a un amplio repertorio de referencias jurídicas y que incluso presenta un juicio imaginario. En la nueva adaptación, esta parodia legal se ha suprimido en beneficio de agilizar la acción dramática, una decisión que el autor ha tomado en numerosas otras ocasiones a lo largo de su adaptación. La utilización profusa de refranes se ha debido reducir de forma notable, aunque se han mantenido a conciencia muchos de los que nos son familiares y que transmiten la sabiduría popular latente en la obra. Las abundantes circunlocuciones que caracterizan a los personajes de elevada condición social se han abreviado, siguiendo el dictado de Sempronio quien, ante la absurda verbosidad de su señor, le exhorta a expresarse de forma más clara: “Dexa, señor, esos rodeos, dexa essas poesías, que no es habla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden.” Una admonición sencilla y sentida que se reproduce en la adaptación con una fidelidad casi total.

La condición teatral de la obra.

Al enfrentarse a una adaptación teatral moderna de *Celestina*, Luis García Montero se ha pronunciado claramente respecto a la tan espinosa cuestión de la condición genérica de la obra. En su prodigioso estudio de *Celestina*, Lida de Malkiel reivindica su fuerte inspiración teatral y la sitúa dentro de una corriente identificable que pasa por la comedia romana y luego la humanística. Asimismo, nos ofrece un resumen de la desigual fortuna que ha corrido la obra por parte de la preceptiva

tradicional y las divergencias de criterio acerca de su teatralidad, un proceso que llegó a su eclosión en nuestro siglo que ha visto un enorme y creciente interés por la obra, a la que se ha dedicado una cantidad ingente de estudios, y en el cual se ha procedido por primera vez a su representación en los escenarios nacionales e internacionales. Según Lida de Malkiel, “La *Celestina* descarta muchos resortes técnicos característicos de la comedia romana (formas artificiosas de diálogo [...] monólogos y diálogos largamente comentados en apartes, repetición jocosa de frases, ruptura de la ilusión escénica, unidad de espacio y tiempo, empleo sistemático del azar feliz) y relatora con gran independencia y visible intención artística aun los resortes que adopta” (*La originalidad*, 42). En el caso del empleo de las “formas artificiosas de diálogo,” *Celestina* las subvierte y las utiliza con una finalidad plenamente irónica, un recurso que se conserva y se actualiza en la presente adaptación.

En cuanto a su condición de comedia humanística, una de sus principales novedades formales fue la distribución de la acción en un gran número de escenarios y con una gran movilidad, factor que incidía profundamente en las acusaciones de ‘irrepresentabilidad’ que se han vertido sobre *Celestina* a lo largo de los últimos siglos. Respecto a la filiación genérica de la obra, es de destacar que el mismo término ‘tragicomedia,’ según Lida de Malkiel, “no pertenecía a la nomenclatura poética corriente en la Edad Media en conexión con poemas narrativos, antes bien parece haberse discutido entre los cultivadores del drama humanístico” (Lida, 51). La adaptación ha procurado realizar una reducción y concentración de los espacios dramáticos, dentro de las limitaciones impuestas por la trama argumental. Así, por ejemplo, se ha producido una reestructuración de los encuentros entre Elicia, Areúsa y Centurio con relación a las reuniones de Calisto y Melibea, un cambio que le imprime mayor fluidez dramática al espectáculo. La necesidad de abreviar la obra original que “dilata por veintiún actos su sencillísima acción” (Lida, 49), necesariamente conlleva el dilema acerca de los elementos imprescindibles y los que estaban susceptibles de revisión o eliminación, y aventurarse con la revisión y transformación de lo que García Montero denomina “los hermosos y alargadísimos parlamentos” y “los hallazgos intocables” del texto original.

El dilema de la actualización textual y escénica.

Respecto al problema de actualizar, el autor se plantea en qué consiste dicha tarea: “¿Se trata de conducir el texto antiguo al mundo presente, en sus debates, preocupaciones y preguntas? ¿O se trata de pulir lo necesario, lo mínimo, para facilitar que el público viaje al pasado, comprendiendo la significación de la obra?” (15). Es esta segunda opción por la que se ha decantado el autor de esta versión moderna. La labor de facilitar el viaje al pasado y no emprender una transposición cultural de la obra se ve reforzada por la visión de Joaquín Vida, responsable de la dirección y la escenografía de la nueva versión teatral quien afirma en el programa oficial del espectáculo: “Nosotros – la compañía, García Montero y yo mismo – nos hemos propuesto despojar a *La Celestina* de las adherencias que los sucesivos

movimientos culturales y estilísticos han ido depositando entre ella y nuestros ojos, con el fin de hacer llegar hasta Uds., espectadores del siglo XX, una *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* acorde con la que contemplaron los del siglo XV.” Respecto a la concepción estética e ideológica inherente a esta producción, señala Vida: “hemos intentado liberar a la obra de Rojas de cuantas interferencias culturales, sentimentales y moralistas pudieran dificultar que llegue hasta Uds. con la nitidez precisa.”

La extensión y la estructura de la adaptación teatral.

Una de las razones por la que la preceptiva tradicional se ha mostrado reacia a considerar *Celestina* una obra de teatro, ha sido su longitud excesiva, un criterio clasificatorio basado meramente en la extensión de una obra y que hoy se nos asemeja arbitrario y absurdo. La propia Lida de Malkiel se encarga de demostrar lo falaz de ese argumento con referencia a los misterios franceses del siglo XV que llegaban a los 62.000 versos y tardaban de cuatro a ocho días en representarse. Sin embargo, a efectos del espectáculo, es evidente que la longitud de la obra constituye un problema a la hora de abordar su adaptación para la escena moderna. En consecuencia, Luis García Montero ha realizado un proceso de depuración, condensación y, en último término, eliminación de los elementos del texto que no resisten su transposición a la escena de nuestros días.

El primer criterio ha sido una reestructuración del texto dramático: los veintiún actos han sido adaptados y reordenados en una nueva obra que consta de veinticinco ‘cuadros’ (un término mucho más acorde con el teatro moderno, muy del gusto de Federico García Lorca, por ejemplo) divididos a su vez en dos partes, la primera compuesta por quince cuadros y la segunda por diez cuadros. Una de las grandes novedades formales que presenta la adaptación es la introducción del personaje dramático de Fernando de Rojas como prologuista con una voz narrativa que resume la información biográfica y textual que en la obra original aparece en el prólogo y en el apartado titulado “El autor a un su amigo.” Se trata de un recurso teatral que, por un lado, desprende clasicismo en cuanto a su recurso a la figura del narrador omnisciente (una técnica que abunda en las tragedias griegas y en las tragicomedias de Shakespeare como es el caso de *Romeo y Julieta*, por citar una obra especialmente indicada para un estudio comparativo con *Celestina*) y, por otro lado, cierto toque de vanguardia escénica al introducir al autor de la obra dentro de la representación de la misma.

Las declaraciones introductorias de Fernando de Rojas constituyen todo un guiño al espectador culto, conocedor de la suerte posterior de la labor del autor de la obra: “Tal vez haya buscado honor en esta empresa y sólo encuentre reproches, malas lenguas y tachas” (76). El prólogo que nos ofrece el autor concluye con otro guiño intertextual al espectador de la nueva obra y al lector de la original: “Veamos a Calisto entrar en el huerto de Melíbea [...] y acabar enfermo de melancolía en una cárcel de amor” (76). La figura de Fernando de Rojas es quien nos guía por la acción

dramática, realizando apariciones puntuales para explicar y resumir lo acontecido y así aparece entre la primera y la segunda parte para citarnos para después del descanso con la siguiente advertencia: “No se escandalice nadie por ver la vida como es, que yo solamente excuso retóricas, evito el velo de las buenas palabras en las historias de amor y cambio alegorías por realidades, metáforas por negocios, paisajes idílicos por la guerra perpetua por la supervivencia.” Estas declaraciones de ‘Rojas’ aparecen al final de la primera parte donde se realiza una separación de la acción escénica en el momento en que Celestina consigue llevar a Pármeno hasta la cama de Arcúsa y así se empieza a estrechar el cerco en torno a Calisto y Melibea.

En esta primera parte se ha procurado aligerar el texto original, sobre todo respecto a los tres primeros actos de la obra en los cuales se produce una concentración excesiva de sucesos en una división textual muy reducida y también adolece de una lentitud y una sobrecarga retórica poco aconsejables en una adaptación teatral. Así, la larga (y profundamente irreal) espera que se produce desde la llegada de Celestina a la casa de Calisto hasta su entrada en la misma se ha acortado notablemente y, en general, se le ha imprimido un mayor ritmo dramático al proceso de cruce entre los personajes fundamentales que allanan el camino para el encuentro entre Calisto y Melibea, y se sientan las bases del desenlace final.

Algunos cambios formales y forzosos.

Al tratarse de una adaptación teatral dirigida a un público moderno pero no especialista, Luis García Montero ha optado por llevar a cabo un proceso riguroso de actualización léxica, ortográfica e incluso sintáctica con el fin de facilitar la transmisión de los valores esenciales de la obra a ese público. Se han eliminado arcaísmos como el uso de la *f* en vez de la *b* (hermosura/fermosura) y se han suprimido las consonantes agrupadas no utilizadas en el castellano actual (nació/nasció, duda/dubda, mil/mill). Respecto al léxico empleado en la adaptación, se ha realizado una tarea de revisión minuciosa y delicada con el objetivo de lograr un equilibrio entre la voluntad de mantener el espíritu de la obra mediante un lenguaje comprensible y hasta familiar para el espectador moderno, y la necesidad de evitar tanto un exceso de formas y referencias arcaicas como una excesiva modernización que depararía una sensación de incongruencia frente a una comedia que es, al fin y al cabo, una de las obras señeras del renacimiento español. Así, por ejemplo, el uso del imperativo “Cata, señora” se ha sustituido por “Dime, por Dios, señora,” y, en el primer acto de la obra original leemos el siguiente consejo de Sempronio a Calisto: “Antes fácil. Que el comienzo de la salud es conocer hombre la dolencia del enfermo.” En la nueva adaptación, encontramos la siguiente formulación que opta por un castellano más llano y elimina la sintaxis poco natural para nuestros oídos: “La salud es posible cuando se descubre la dolencia del enfermo” (80). Otro aspecto léxico que se ha cuidado con esmero ha sido el registro, ya que hay en *Celestina* una fusión constante entre lo erudito y lo vulgar, entre lo retórico y el lenguaje llano.

La ironía y el carácter coloquial del habla de los personajes plebeyos se conservan y se vierten a un castellano más actual que acentúa los aspectos cómicos de la obra. Así, cuando Calisto les pide a sus criados que acompañen a Celestina a su casa, lo hace de una forma absurda y pretenciosa: “Madre, volverás a casa acompañada de pajes y de antorchas.” La respuesta de Pármeno en un aparte a Sempronio es demoledora: “¡Sí, sí! Acompáñala tú, Sempronio, no vaya a ser que alguien viole a la niña” (127). Se conserva el tono paródico de los discursos de Calisto y Melibea, vertidos a un castellano más actual pero con la misma dosis de burla ante su retórica desmedida, ingenua y profundamente egoísta. Así clama Melibea contra lo que no deja de ser su propia indecisión: “Y a ti Dios soberano del cielo y de la tierra, al que piden remedio todos los apasionados y salvación los enfermos, humildemente te suplico que des a mi herido corazón la fuerza necesaria para disimular mi tormento. ¡Oh, condición femenina, encogida y frágil” (160). Por último, se ha mantenido la comicidad innata de algunos personajes, notablemente en el caso de Centurio, figura estereotípica y burlesca por excelencia.

En su introducción a esta nueva versión, Montero señala que “según estudió Marcel Bataillon, (la obra) utiliza el tuteo latino entre señores y criados como mecanismo de estilización literaria. El diálogo es la estructura lógica de la nueva realidad individual, una comunicación viva, un intercambio de mercancías, palabras, verdades y mentiras, que supera los antiguos parlamentos convencionales en los que apenas llega a producirse la verdadera definición subjetiva” (60). Es de destacar, por otra parte que se ha conseguido mantener algunos motivos recurrentes en la imaginería de la obra original, como son los casos de la escatología, la enfermedad y las alusiones a la naturaleza animal de los seres humanos. Lógicamente, al tratarse de una versión ideada para nuestra época laica y libre de los conceptos moralizantes que gobernaban otras épocas no tan lejanas, se ha podido acentuar la presencia de insinuaciones sexuales y abordar el tema del amor físico de un modo muy distendido. El propósito de este espectáculo, según se desprende de la última intervención de Fernando de Rojas es contar la historia con franqueza: “Que nadie dude en contar lo lascivo de esta historia, que nadie se avergüence de los cuerpos y de las pasiones desatadas, porque al mostrar la danza del amor he pretendido una lección honesta” (206).

Algunas reflexiones finales.

En conclusión, Luis García Montero se ha guiado por su criterio fundamental de “pulir lo necesario, lo mínimo, para facilitar que el público viaje al pasado, comprendiendo la significación de la obra.” Ni ha pretendido realizar un ejercicio de arqueología textual ni ensayar una suerte de transposición cultural, sino transmitir lo esencial y ser respetuoso con el espíritu de la obra original. Como él mismo ha reconocido, supone un enorme reto enfrentarse a una adaptación de un texto “sagrado” que le resulta tan enormemente sugerente y enriquecedor como lector. Los cambios que se han realizado han venido motivados por motivos temporales, escénicos o léxicos y, en último término, por un impulso que pone en boca de

Fernando de Rojas, a quien le corresponde bajar el telón con las siguientes palabras que recuerdan extrañamente a *El Público* de Lorca:

He querido contar un mundo nuevo que habla entre dientes, para que se comprenda mejor la verdad, esa verdad que se llora y se grita cuando el dolor desnuda a las palabras.” (207)

* * *

Notas

¹ L. G. Montero, *La Celestina*. Tragicomedia de Calisto y Melibea (versión teatral). Barcelona: Tusquets, 1999. Las citas aparecerán por páginas a lo largo del estudio.

² Alejandro Casona, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1969), II: 1188-1262; Jesús Fernández Santos realizó y dirigió una conocida adaptación de *Celestina* para Televisión Española en 1978.

³ M.R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de ‘La Celestina’* (Buenos Aires: Eudeba, 1970²), PÁG. 13.

⁴ Stephen Gilman, *‘La Celestina’: arte y estructura*. Madrid: Taurus, 1978.

⁵ Marcel Bataillon, *‘La Celestina’ selon Fernando de Rojas*. Paris: Didier, 1961.

⁶ La opinión de Oscar Wilde sobre *The Old Curiosity Shop* de Dickens resulta muy sugerente respecto a este peligro: “One would have to have a heart of stone not to laugh out loud at the death of Little Nell” (Habría que tener un corazón de piedra para no reírse con la muerte de Little Nell).



Celestina. Ilustración de Bartolomé Liarte (1988).

RESEÑAS

La Celestina (teatro). Producción del Departamento de Teatro y Danza de la Univ. Nacional de México.

Esta *Celestina*, una producción de la compañía del departamento de Teatro y Danza de la UNAM en México, se representó tres veces— patrocinada por el National Park Service of the Interior y el Municipio de Juárez— durante el Vigésimo Quinto Siglo de Oro Drama Festival/XXV Festival Internacional de Teatro, celebrado entre el 3 y el 12 de marzo de 2000. Se vio en el Chamizal National Memorial Theater (El Paso, TX) el día 9, y en el Auditorio Cívico Municipal Benito Juárez (Ciudad Juárez, México) los días 10 y 11.

La ficha técnica incluía a **Claudia Ríos** como directora, **Martín Bermúdez**, **Carolina Murillo** y **Delfino Rojas** como técnicos de la UNAM, **Ricardo de León** como productor ejecutivo, **Juliana Vanscoit** como directora auxiliar, **Xóchitl González** como diseñadora de escenografía y **Alberto Hernández** como coordinador de gira.

El reparto profesional era: **Luisa Huertas** en el papel de Celestina, **Mariana Lecuona** como Melibea, **Ernesto Villa** como Calisto, **Rodolfo Castro** como Sempronio, **Mariana Giménez** como Elicia, **Arturo Reyes** como Pármeno, **Verónica Osorio** como Lucrecia, **Aracelia Guerrero** como Areúsa y **Juan de la Loza** como Pleberio. La representación duró 3 horas con treinta minutos, seguida por una elocuente mesa redonda de una hora y media regida por **Barbara Mujica** (Georgetown Univ.) y **Jorge Urrutia** (Univ. de Carlos III - Madrid).

Toda la acción ocurrió en un tablado con una tramoya en el centro que sirvió varios propósitos, entre ellos de entrada a la casa de Celestina o a la habitación de Elicia. Con gran acierto, esta adaptación eliminó papeles redundantes como los de Alisa, Crito, Tristán y Sosia, así como el material de los cinco actos interpolados del «Tratado de Centurio». En Celestina, era realmente formidable **Luisa Huertas**. Su invocación a Plutón fue tan eficazmente interpretada que varios miembros del público (incluso este reseñador) sufrieron leves escalofríos. Melibea fue presentada en una forma acaso demasiado flématica y nunca dejó de aparecer como la niña bien criada. Lo mismo se podría decir de la Lucrecia en esta producción, que dio muestras de ser la buena criada y cómplice de su ama, pero nunca llegamos a ver resaltada su picardía.

Calisto, por su parte, se vio tal vez excesivamente colérico para luego convencer al público de su melancolía amorosa. Y Sempronio, que, después de todo, es un sirviente, tenía demasiada presencia para su papel siendo que, a veces, uno podría atribuírsele el protagonismo de la obra. Pármeneo contrastó con este Sempronio y se vio— en mi opinión— como el personaje más convincente y natural de todos. Elicia y Areúsa eran sobresalientes como ramerías: rompieron la distancia estética entre el siglo XV y el actual al usar jeringas para inyectarse—cosa que en esta producción no chocó en absoluto. También se puede destacar la escena del encuentro sexual entre una Areúsa segura de sí misma y el tímido Pármeneo (ambos desnudos), con Celestina allí empujando a Pármeneo, con la cual escena terminó la primera parte de esta producción.

Pleberio tuvo un éxito al declamar sobre el cuerpo de su hija muerta su triste planto. Esta escena final se montó como una *pietà* y se llevó a cabo delante del cuerpo de Calisto. Después de terminada la función, la mayor parte del público se quedó para participar en la mesa redonda. Parecía en efecto que no querían que la obra terminara, como si pudiera haber durado una hora más. Es mi parecer que esta producción de *Celestina* es una de las mejores que podría yo haber esperado. Uno de sus aciertos era el haberlo hecho todo en un habla mexicano de pueblo, porque así le dio no sólo una contemporaneidad verosímil a la producción sino que también demostró la absoluta universalidad de la gran *Celestina* del siglo XV. Los anacronismos eran pocos (la introducción de drogas modernas) y no desestimables por su justeza y sutileza al subrayar unos puntos esenciales.

A veces, yo tenía la ilusión de estar presenciando *Celestina* y, a la vez, una obra «narrativa» de Arturo Ripstein, el célebre cineasta mexicano. Una experiencia estética que me será difícil de olvidar. Recomiendo que se alquile la cinta de esta *Celestina* (filmada en formato VHS) que ahora forma parte de la rica colección de la Association for Hispanic Classical Theater. Esta asociación cada marzo se reúne al mismo tiempo que estas obras del teatro hispano se estrenan en El Chamizal y graba videos de la mayoría de las producciones, entre las cuales ha habido varias obras ambientadas en la Edad Media (y hasta otras *Celestinas*). En 2001 se verá la curiosa obra llamada *Arcipreste Corbacho* (Producciones EL Brujo).

A. Robert Lauer

University of Oklahoma

***La Celestina* y Nati Mistral: una buena oportunidad perdida. *La Celestina*: Adaptación de Luis García Montero. Dirigida por Joaquín Vida. A Coruña, Teatro Colón, 25 de mayo de 1999.**

El pasado 25 de mayo tuvimos ocasión de ver realizado un gran desafío: *La Celestina* sobre un escenario, dentro del marco de actos conmemorativos del cincuenta aniversario del Teatro Colón organizados por la Diputación de A Coruña. Así pues con motivo del aniversario de las cinco décadas del escenario coruñés se puso de nuevo sobre las tablas una obra cinco veces centenaria.

Hemos dicho que se presentaba como un gran desafío la representación de la obra de Rojas, conclusión a la que se puede llegar visto el resultado final. A todas luces se podían observar numerosos fallos que daban fe de ser un espectáculo poco pulido. Téngase presente que la compañía comenzaba su gira precisamente en A Coruña. Segurísimamente escenarios posteriores disfrutaron de un resultado más elaborado, una vez concluida la gira por provincias. En esta ocasión tuvimos la oportunidad de presenciar toda una gama variopinta: desde fallos de luminotecnia, pasando por fallos técnicos, hasta llegar a fallos en la memorización de los papeles por parte de los actores.

La versión del texto firmada por Luis García Montero se caracteriza por ser poco arriesgada, siguiendo en la medida de lo posible el texto de Rojas. Presenta largos parlamentos discursivos, que contribuyen a de una representación sumamente larga y densa, donde no se han obviado partes antiteatrales, como ocurre con el prólogo de la obra. A pesar de presentar una versión muy conservadora, es en el ámbito del léxico donde se producen algunos cambios considerables con tal de facilitar la comprensión de la obra por parte del público asistente. Sirvan de ejemplos los siguientes: sustitución de *madre* por *útero*, los *afeites* por *maquillaje*, *luengas* por *largas*, *quexoso* por *enfermo* o “*No lo preguntes*” por “*No lo procures*”; todos los cambios tienen un fondo común: evitar un lenguaje críptico. No se acaba de entender por qué el *simio* de la abuela de Calisto se convierte en un *negro*, puesto que no facilita la comprensión, pero en cualquiera de los casos, el público se ríe con la ocurrencia.

De la escenografía en esta adaptación se ocupa Joaquín Vidas, quien desde un punto de vista técnico ofrece un escenario coherente, sin divisiones, en cartón piedra, que se desliza sobre plataformas móviles, para evocar interiores o exteriores según convenga. Esto resulta provechoso en la primera media hora de la función; poco a poco se va volviendo cada vez más pesado, puesto que tanto movimiento acaba por agotar y distraer al espectador, quien está ya más pendiente de los fallos (bien en música, bien en desplazamientos de decorados) que de saber si se evoca un interior o un exterior. Así la confusión puede llegar a ser total: no se sabe si los personajes están en casa de Celestina, en el huerto de Melibea o en la calle.

Los fallos en luminotecnia son evidentes; no por ello se dejan de observar

ciertos momentos logrados, como ocurre con el suicidio de Melibea, donde se logra un color rojizo-púrpura, de cierto significado connotativo, lejos de la sencilla demarcación entre el día o la noche. La música, constituida por un conjunto de danzas de hacia 1600, resulta adecuada para llenar momentos muertos de la representación, coincidiendo con un cambio de escena o para indicar el inicio o el final de un acto. Aun aquí debemos ser severos; suenan por sí solos los fallos y los desajustes. El vestuario que arropaba a la representación, firmado por Victorio & Lucchino, podía producir su tirón desde el punto de vista publicitario; pero aun en este caso, al igual que ocurre con el léxico y la música, los desajustes temporales son evidentes: aparecen gasas y lencería íntima femenina poco creíble para la época.

El escenario, a grandes rasgos, se presenta parco en objetos, lo que disminuye los datos realistas que se desprenden de la lectura de la tragicomedia. Así, en el banquete del auto IX, se nos ofrece una cena frugal sobre el escenario, lejos de un festín báquico. Resulta evidente que algunos de los objetos en la representación son utilizados con finalidades funcionales, sea para ocupar en algo las manos de los actores o bien para combatir el agotamiento físico (sobre todo el de Nati Mistral), cuando la obra ya está bastante avanzada. Algunos de estos objetos al ser retirados de escena por los actores con movimientos poco espontáneos y creíbles eran motivo de risa por parte del público.

La misma parquedad se puede deducir de ciertas escenas, de un elevado contenido erótico en el texto, como son algunos de los encuentros entre Calisto y Melibea. En esta representación los dos amantes se muestran muy castos y muy puros, diríamos más, cuasivirginales. No obstante, en ciertos momentos de la función, se roza el erotismo (léase encuentro entre Areúsa y Celestina, o Areúsa y Pármemo) pero sin llegar a escenas indecorosas de desmesura pasional; todo muy recto y formal, con afán de ser catalogada la obra en su conjunto “para todos los públicos”.

Cabe destacar de esta representación la importancia dada a todos los personajes de la obra, ya que algunos obviados en otras adaptaciones –Crito o Centurio- aparecen en esta de Luis García Montero. Hay que tener presente que, aunque tenga el mérito de mostrar a todos los personajes, peca al mismo tiempo de exceso; uno sobra: Fernando de Rojas. Ya no sólo por abrir y cerrar la obra, recitando un monólogo bello, pero antiteatral por definición, sino también por intentar actuar como un guía conduciendo a los demás personajes de la obra, al tiempo que adelanta acciones para el público asistente. Sólo serviría como aproximación para poder transmitirnos el texto de la forma más cercana posible, pero poco más; limita la imaginación del espectador.

De los personajes propiamente dichos se puede destacar el gran desajuste que hay entre ellos. Los actores dan la impresión de ir cada uno por libre, lo que evidencia la ausencia de dirección y de un determinado criterio interpretativo, produciendo así resultados desiguales. En muchos momentos de la representación

produce la sensación de estar ante un monólogo que un actor hace ante otro, puesto que la mirada y los gestos no contribuyen a crear una sensación de naturalidad. Los fallos son más evidentes en la segunda parte, bien porque el cansancio cunde, bien porque los papeles no están lo suficientemente trabajados, evocando así más bien un ensayo general que una función propiamente dicha.

El desajuste entre actores se deduce de la disparidad entre sus técnicas interpretativas. Por una parte, Eva García nos ofrece una Melibea elegante y sobria, con excelente nivel de dicción y gesto en toda la obra, al igual que Enrique Arce, quien comunica entusiasmo y naturalidad a su Pármeneo. Por otra parte, Paco Morales nos ofrece un Calisto plano e inexpresivo, uno de los personajes que monologa al dirigirse a otros; al caer del muro y pronunciar su “¡Muerto voy!”, nos evoca más bien un acto de autopresentación por su entonación, semejante a un “¡Presente!” como respuesta al pasar lista.

Sin lugar a dudas, la estrella de la función tenía nombre propio: Nati Mistral. Al igual que para cualquier escenógrafo puede suponer un auténtico desafío representar *La Celestina* sobre un escenario, del mismo modo para cualquier director se presenta como una empresa quijotesca dirigir a tan polifacética artista, con más de medio siglo de experiencia a sus espaldas. En los momentos de “solista” se apodera del personaje, no para interpretarlo, sino para utilizarlo a su capricho y antojo. Crea ella una Celestina simpática y dicharachera, que convence a los demás personajes, pero que, sobre todo, encandila al público. Es el personaje que más veces suscita la risa entre los asistentes, por tics de entonación o de gesto, sumamente repetidos, lo que evidencia el cariz cómico que adquiere la alcahueta. Esa complicidad con el público se resalta sobre todo en los apartes, que más que introspección suscitan diálogo con el espectador. Los aplausos fueron la prueba más evidente para destacar cuál fue el personaje que más gustó de la obra, al salir Nati Mistral al escenario: el personaje de Mistral-Celestina.

Tuvimos, pues, ocasión de presenciar una función poco pulida, con numerosos desajustes, que poco aporta a la carrera de Nati Mistral, como también poco aporta al inventario de *Celestinas* representadas. Se nos ofreció una *Celestina* superficial, quizás muy cercana al público de a pie, mas, seamos justos, sin ambición estética. Posiblemente en un principio se pudo concebir como un proyecto más ambicioso para arropar a la gran estrella, pero no ha dejado de ser, desde el punto de vista de la realización, una buena oportunidad perdida con dos buenos pilares: *La Celestina* y Nati Mistral. Una vez más queda el gran dilema: *La Celestina*, ¿teatro para ser leído o para ser representado? Ante esta función, cabe decantarse por la primera opción.

José Luis Castro González

Universidad de A Coruña

Francisco Herrera. La materia celestinesca. Un hipertexto literario. Valencia: Ediciones Episteme, 1999, Vol. 227.

El estudio que hace Herrera de la *materia celestinesca* se desarrolla entre las páginas 5-51, más dos páginas con los textos que considera el autor que conforman esta materia (52-53). La bibliografía consultada va en notas a pie de página. Hace el autor un esfuerzo por delimitar y definir un conjunto de obras afines a *Celestina*. Los criterios que usa para esa definición son heterogéneos, subjetivos y a mi ver un tanto forzados o desconsiderados con lo que ya se ha escrito, y bien, sobre la obra. Hay poco nuevo en lo que se dice y unos clichés, a veces forzados, amparados en los nombres consagrados de la crítica textual (Bajtín, Bartes, Todorov, Genette, Greimas, etc) que le aportan al autor conceptos o categorías que él ve reflejados en la materia celestinesca.

Cada una de las categorías que estos autores y otros usan en sus obras posteriores a *Celestina*, Herrera las ejemplifica con la obra u obras celestinescas, a modo de popurrí, que no convenc. Y es que no hay método y sí demasiado lugar común y demasiado tributo a las “modas” de lectura actual de los clásicos: tantas páginas que circularmente repiten las mismas ideas sirven solo para concluir con una trivialidad: “Las páginas precedentes tenían la intención de disponer el material de lo celestinesco de forma que quedara al descubierto el carácter básicamente femenino de su especificidad como objeto literario”(39), ya que “sólo los personajes femeninos alcanzan la categoría plena de figuras literarias. Ellas coordinan las historias, las protagonizan por activa y por pasiva. Fuera del mundo de la mujer, los tipos que destacan son aquellos que precisamente se deshacen de los rasgos supuestamente más viriles: el caballero enamorado (...) o el rufián cobarde (39-40) .

Esta idea de lo femenino como algo específico de su “materia celestinesca” se repite por doquier con la afirmación constante de que “el cuerpo femenino y su rebelión se convierten en el centro diferenciador de la materia celestinesca. Si rechazamos la importancia del mundo de la mujer en lo celestinesco estaremos haciendo una lectura distorsionada de estos textos y seremos incapaces de ver con claridad el sistema que los une en su estructura profunda” (26). Se nos insinúa además que ese comportamiento femenino heterodoxo que aúna tanto a *Celestina* como a la *Lozana Andaluza* (las dos obras cumbres de la materia celestinesca para Herrera) está ligado a la visión del mundo de judíos conversos y a la subversividad de estas obras contra el sistema. Tópico que pasa por alto, entre muchas otras grandes aportaciones, son los retratos de mujeres en *El Corbacho*, tan frescamente realistas y sexuales como los de la materia celestinesca, o los modelos de la comedia humanista que ni se mencionan, como si la materia celestinesca fuera una revolución desde la nada y tuviera una intencionalidad “moderna.” Como si la representación de la *cupiditas* no tuviera una fuerte tradición y la sexualidad femenina emergiera, fuera de contexto, como una reivindicación moderna, sacando a la intencionalidad de las obras, a sus personajes y a sus discursos más que de contexto de quicio.

Se aplican trabajos tangenciales a la materia celestinesca y sin embargo se obvian estudios consagradísimos como el de María Rosa Lida. Si no, ¿cómo justificar que se añada, en esa suma de categorías prestadas, el análisis que María del Carmen Bobes hace de *La Regenta*, a los personajes de *Celestina*, en una simplificación que no sólo no añade nada a lo que ya dijo Lida de Malkiel sino que lo trivializa enormemente?

“Siguiendo estas recomendaciones –las de Bobes- proponeremos una diferenciación entre (a) los signos del ser, que vienen dados como tales en el inicio de la obra, (b) los signos de relación, que se establecen con respecto a otros personajes, y (c) los signos de acción y formación, que se irán produciendo a lo largo de la trama. Con esta armazón crítica pretendemos encarar el análisis de la materia celestinesca.” (39)

En realidad esa armazón crítica no se desarrolla en el estudio, queda simplemente así dicha, lo mismo para *La Regenta* que para *Celestina* o *Celestinas*. Y se pasa a otra cosa, como se ha hecho con todas las categorías prestadas que el autor ha tomado de otros tantos críticos. Como si las técnicas de construcción de personajes y su filiación no estuvieran magistralmente estudiadas por Lida de Malkiel e hicieran innecesaria del todo esa propuesta de Herrera a imitación de Bobes.

Por coherencia con la mirada del autor, lo masculino no existe y los personajes masculinos están ninguneados en la materia celestinesca. Pleberio es sólo una figura retórica, Calisto solo un prototipo de enamorado como si no fuera el contrapunto y el igual de Melibea, igual de víctima de la *cupiditas* e igual de ejemplar sobre las consecuencias de la enfermedad de amor y las andanzas de las terceras para beneficiarse de esta dolencia.

El estudio ofrece una clasificación de las obras que Herrera considera la materia celestinesca y que divide en 1. Texto base: la *Celestina* de Fernando de Rojas; 2. Línea cíclica: *Auto de Traso*, *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, *Tercera Celestina* de Gómez de Toledo, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón, *Tragicomedia Policiana* de Sebastián Fernández; 3. Línea temprana (Valenciano-romana) *Comedia Thebaida*, *Comedia Serafina*, *Comedia Ypólita*, *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado; 4. Líneas indirectas: 4.1. Línea indirecta cercana: *Comedia Selvagia* de Alonso de Villegas Selvago, *Comedia Florinea* de Juan Rodríguez Florián, *La Dolería del sueño del mundo* de Pedro Hurtado de la Vera, *La Lena* de Alonso Vázquez de Velasco. 4.2: línea indirecta lejana. *La hija de Celestina* de Alonso Salas Barbadillo y *La Dorothea* de Lope de Vega.

Es decir, agrupa bajo su categoría de materia celestinesca “obras que fueron saliendo a la luz a lo largo del siglo XVI y las primeras décadas del XVII (13). Una clasificación así es descriptiva y necesariamente arbitraria, pese a los intentos de Herrera por sustraer *La Lozana* del género picaresco y adscribirlo al celestinesco, nada en su

estudio convence para aceptarlo de ese modo, porque si “la idea es hacer notar la estructura interior que conecta a un grupo tan heterogéneo como el que nos ocupa” (14) y se ventila con dos pinceladas lo que cada una de esas obras tiene y se vuelve a la panacea de “lo femenino” como divisa distintiva y esto no resulta coherente y lúcido.

Por lo demás, las obras de la materia se clasifican según el autor atendiendo a juicios de valor desde la mejor, la obra seminal como siempre llama a *Celestina*, a la *Tercera Celestina*: “Tomando como sparring la plúmbea imitación de Gómez de Toledo, *La Segunda Celestina* se alza con la victoria por K.O. (...) El nivel literario de la *Tercera Celestina* se presenta como el límite inferior de la materia” (28). Poco aporta clasificar así un grupo de obras y desde luego nada “científico” aportan a ese objetivo inicial de definir una “materia celestinesca” a menos que considere el autor que sus pinceladas de valor sí tienen el efecto iluminador que niega a los juicios de Menéndez Pelayo.

Analizadas las obras con minuciosidad y con apego a los textos, sin tanta selva de categorías prestadas que no se materializan en un análisis coherente, en un trabajo extenso, en una tesis doctoral, por ejemplo, tal vez se llegaría a iluminar un poco más este tipo de “materia celestinesca” como conjunto, o como uno de los conjuntos posibles. Los personajes celestinescos no se agotan en las obras propuestas ni en los siglos propuestos tampoco. Las brujas y hechiceras cervantinas comparten mucho de ese mundo femenino que a Herrera le parece tan privativo y revolucionario en esta materia.

La sexualidad como necesidad y como fuerza que une a los sexos desborda en muchas otras obras y no menos en el *Libro de Buen Amor* que en *Celestina*. Es un tema universal. La patrística sermonea sobre la mujer como fuente de concupiscencia y las lenguas vulgares lo ilustran por todas partes y ahí están los ejemplos del *Corbacho* o *El Decameron*. Pero en el enredo el hombre y la mujer están implicados y se desarrollan como personajes que persiguen, sucumben o combaten el deseo concupiscente. No es cuestión de que sea una literatura de mujeres, ni Melibea es la heroína que sugiere Herrera porque su suicidio es consecuencia de su enfermedad de amor y es escarmentador, no liberador como alguna adoradora o adorador de Silvia Plath pudiera desear leer. Simplemente hay demasiada confusión cuando nos salimos de los textos para atraerlos a los devaneos de las teorías textuales aún cuando no tengan nada que ver con los textos que estudiamos.

Es evidente que en el mundo de las letras y de las elucubraciones los hipertextos pueden ser tan elásticos como el ingenio y los intereses de cada cual, pero en ese diálogo de lectores más o menos preparados, encontramos que algunos estudios, por rizar el rizo, se alejan bastante del sentido común por más que se acerquen al éxito editorial. Parecer no es ser. Materia, ciclo, temas o como se quiera llamar lo relacionado con *Celestina*, tienen una realidad textual; lo que no tiene realidad

son las etiquetas forzadas. Caben y cabrán las lecturas que las épocas y los lectores hagan de esos textos, pero seguirá siendo loable para los que se dediquen a la filología, buscar el alumbrar la lectura más aproximada posible a la intención del autor, sin enjuiciar la historia a nuestra conveniencia.

Cuando cada obra de la materia celestinesca reciba un estudio de la embergadura de *La originalidad artística de 'La Celestina'*, estaremos en condiciones de entender mejor el fenómeno. Por lo demás importa poco que cada uno se configure su peculiar historia de la literatura y uno ponga bajo "picaresca" lo que otro incluye bajo "materia celestinesca" o comedias humanistas o cualquier otra categoría. Las movedizas realidades de los textos literarios estarán siempre desbordando, con su peculiaridad, todo el etiquetado de la crítica, y más aún los etiquetados de moda que, cambiando los términos, repiten simplificados los tópicos y los clichés de otros, como si descubrieran con ello una nueva América.

Luis Miguel de Vicente García

Universidad Autónoma de Madrid



Portada. Tercera Celestina (1539)



Source: *MONICA Y SILVESTRE*. *Cansó de dos personas riquisimas ques volén casar : cada qual manifesta los intereses que poseheix y ha de posehir. Diálogo*, Valencia, Imprenta de Idefonso Mompíe, 1822

**'CELESTINA': DOCUMENTO BIBLIOGRAFICO
(VIGESIMO CUARTO SUPLEMENTO)**

**Joseph T. Snow
Michelle Wilson
Michigan State University**

Agradecemos a las siguientes personas el acceso a materiales reseñados en este suplemento: Luis Caramés, M. da Costa Fontes, H. Sharrer, F. de Armas, L. Behiels, H. De Vries, , F. J. Herrera, N. Marino, J. G. Maestro, G. Greenia, J. Burke, N. Archer, J. Dangler, Bucknell UP, Penn State UP, La Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, El Ayuntamiento de La Puebla de Montalbán

1215. AMASUNO SARRAGA, Marcelino. "Hacia un contexto médico para *Celestina*: Dos modalidades curadoras frente a frente," *Celestinesca* 23 (1999), 87-124.

Exhaustiva exploración del tema de la medicina practicada (la curandil con, a veces, sus supersticiones) y la medicina oficial a finales del s. XV y comienzos del s. XVI, del cual tema es excelente telón de fondo el retrato de enfermedades y remedios representado en *Celestina*.

1216. AÑON, Carmen. "El jardín de Melibea," en *El jardín de Melibea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 229-253. Ilustrado.

El jardín conduce al estudio de no sólo planteamientos estéticos y botánicos, sino también de la religión, la sociedad, la filosofía y la metafísica, como demuestra aquí la autora.

1217. ARCHER, Nisso. "*La Celestina*: una lectura marrana," *Relaciones.. Revista al Tema del Hombre* (Montevideo), nos. 200-201 (enero-febrero 2001), 28-31.

Un repaso general por la literatura crítica sobre la presencia judía (o cripto'judío) en *Celestina* (Gilman, Castro, Yovel ...) y unas lecturas de Calisto, Melibea, Pleberio que podrían colocarlos en el mundo de los conflictos entre cristianos nuevos—el de Calisto— y “cristianos nuevos”—la familia de Pleberio.

1218. ARRAIZA, Alberto Bartolomé, A. MADROÑAL, C. AÑON, y M. LUENGO. *Catálogo* de la exposición «El jardín de Melibea», en *El jardín de Melibea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 283-374. Profusamente ilustrado.

Lujoso catálogo de la exposición en Burgos (18 abril / 20 de junio 2001) con fotografías en color y un rico texto explicativo de los cuadros, las ediciones, los documentos y artefactos que iluminan la época de la obra y la recepción de la obra en épocas posteriores. Viene acompañado de una serie de estudios, reseñados en este suplemento por autores.

1219. AZORIN [J. Martínez Ruiz]. *Azorin's Castilla* (New York: Peter Lang, 1996).

La fantasía sobre *Celestina* de 1912 (“Las nubes”) se traduce por Michael Vande Berg como “Clouds” (pp. 45-49).

1220. BALCELLS, J. M. “‘La Celestina’ y los poetas de la segunda mitad del siglo XX.” *Estudios humanísticos. Filología* [Univ. De León] 22 (2000), 221-227.

Como *Celestina* la alcahueta, Calisto y Melibea han sido pretexto poético en varios poemas de los poetas españoles de la segunda mitad del s. XX, por ejemplo, en los de Julián Andúgar, Rafael Morales, Manuel Mantero, María Victoria Atencia y José Hierro, entre otros.

1221. BEHIELS, Lieve. “De *Celestina* in het zestiende-eeuwse Antwerpen [*Celestina* en Amberes en el siglo dieciséis],” *Madoc* 14.1 (2000), 11-16. Ilustrado.

Traza la presencia del libro en Amberes, reflexiona sobre el texto-fuente usado por el traductor y, luego, cómo éste acerca el texto a su público lector en el contexto de la reforma religiosa contemporánea.

1222. BENITO DE LUCAS, Joaquín. “El amor en *La Celestina*,” en *El jardín de Melibea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 73-87. Ilustrado.

El amor en *Celestina* se manifiesta como instinto y sublimación, y es el motor que pone en marcha los engranajes de su mundo y determina, al final, el destino de sus personajes.

1223. BERESFORD, Andrew M. "Una oración, señora, que le dixerón que sabías, de Sancta Polonia para el dolor de las muelas': *Celestina* and the Legend of St Apollonia" in *Context, Meaning and Reception of 'Celestina' A Fifth Centenary Symposium. Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 78 (2001), 39-57.

Una exploración de la vida y leyenda de Santa Apolonia y su sombra en el texto celestinesco. Analiza no sólo el contexto inmediato de la mención del ficticio dolor de muelas de Calisto en el acto IV. Sino se extiende el interés a todas las menciones de dientes en el texto y termina configurándolas como una arquitectura de ironía que enriquece la lectura de la sensualidad de la obra.

1224. BROWN, Kenneth, y Harm DEN BOER. "Recuerdos léxicos y temáticos de *Celestina* en la «Fábula burlesca de Jesucristo» (ca 1675) de Abraham Gómez Silveira," *Celestinesca* 23 (1999), 11-15.

Tanto temas como giros léxicos y fraseologías tomados de *Celestina* aparecen para cualificar las relaciones 'blasfémicas' entre María Magdalena y Jesús en la obra maestra "Fábula burlesca de Jesucristo" del judío Gómez Silveira.

1225. BURKE, James F. *Vision, the Gaze and the Function of the Senses in 'Celestina'*. Penn State Studies in Romance Literatures, University Park, PA: Penn State UP, 2000. 139 pp.

La premisa es que *Celestina* es un "espíritu vital" cuyo dominio verbal (sonido) y cuyo poder derivado de la experiencia y control de las percepciones de sus contrincantes (visión) hace que ellos no puedan aspirar a más que este mundo, y que lo que les posee es una espiral descendiente desde las primeras palabras de Calisto en la obra. Todo esto y más se razona según el entendimiento medieval de las autoridades hispano-musulmanas en estas materias (de los sentidos). Un libro que trae a colación un impresionante caudal de lecturas y erudición para trazar su idea de que la obra es una alegoría de la caída moral, el alma encadenada por los sentidos terrenales, todo un proceso de progresiva desangelización.

1226. CANET VALLES, J. L. "Hechicería *versus* libre albedrío en *La Celestina*," en *El jardín de Melíbea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 201-227. Ilustrado.

En *Celestina* se retrata una crisis de los valores tradicionales, por ejemplo, los de la retórica medieval, de la sabiduría escolástica y estoica. Pero aún así, el autor aquí defiende la postura de que en la obra domina sobre cualquier fuerza superior el libre albedrío en la vida de los personajes.

1227. CASTELLS, Ricardo. *Fernando de Rojas and the Renaissance Vision: Phantasm, Melancholy and Didacticism in 'Celestina'*. Penn State Studies in Romance Literatures, University park PA: Penn State UP, 2000. 125 pp.

Una lectura de *Celestina* en su contexto histórico-literario que tiende a concentrar en la explicación de Calisto, su “enfermedad” a la luz de las ideas médicas, un análisis de las teorías del sueño para la primera escena, Calisto a la luz del estudio de Burton (*The Anatomy of Melancholy*), la melancolía vista por Castiglione y más. Incluye el papel de Eras y Crato en la evolución textual, y una conclusión que sugiere que *Celestina* se mueve en la tradición del *reprobatio amoris*.

1228. CASTROVIEJO, Santiago, Beatriz LOPEZ, y Mónica LUENGO. “Las plantas de la madre Celestina,” en *El jardín de Melíbea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 255-281. Ilustrado.

Breve pero detalladas definiciones y descripciones de unas sesenta plantas mencionadas en *Celestina*: incluye su hábitat, su uso en tratamientos médicos y los poderes mágicos que a ellas se atribuían.

1229. CHERCHI, Paolo. “Onomastica nella *Celestina*, tragicommedia del sapere inutile,” *Medioevo Romanzo* 22, Ser. 3, núm. 3.3 (1998), 415-433. (*)

1230. CRIADO DE VAL, M. “Sevilla y la *Crónica del Halconero* en el escenario de la *Celestina*,” en *Actas del IV Congreso Internacional sobre Caminería Hispánica*, vol. 3 (Madrid: Ministerio de Fomento, 2000), 1141-1155. Con cuatro ilustraciones.

Arguye que el texto original de *Celestina* se ubica durante el reinado de Juan II de Castilla por medio de correspondencias evidenciadas en la *Crónica del Halconero de Juan II*, escrita por Pedro Carrillo de Huete. Ambas obras coinciden en ciertos hechos históricos de la época de Juan II, otros hechos previstos de índole social y accidentes cotidianos, permitiéndole denominar espacios reales como el Puerto de Sevilla y la Puente de Barcas de Triana a las aludidas en *Celestina*.

1231. DANGLER, Jean. *Mediating Fictions: Literature, Women Healers and the Go-Between in Medieval and Early Modern Iberia*. Lewisburg, PA: Bucknell UP/London: Associated University Presses, 2001. 224 pp.

En el capítulo del libro específicamente dedicado a *Celestina*, explora la autora las varias estrategias utilizadas para subvertir los modelos medievales, modelos que apoyaban a las mujeres que trabajaban como curanderas. D. estudia, entre otros aspectos del tema, cómo el asociar a Celestina con la prostitución, el diablo y la brujería pretende reflejar incertidumbre en cuanto a su arte de

curar.

1232. DEVRIES, Henk. "Otra nota a Isaco de Coeno," *Celestinesca* 23 (1999), 139-141.

Más ocurrencias del nombre, *Isaco Coeno de Sevilla*, escondidas en las últimas tres octavas finales añadidas a la *Tragicomedia* a partir de la edición de Zaragoza 1507.

1233. _____. "Een Spaanse eeuwfeestsatire in Nederlandse vertaling [Sátira española del centenario en traducción neerlandesa]," *Madoc* 14.1 (2000), 2-10. Ilustrado.

La carga político-social de la *Comedia* es mayor que en la *Tragicomedia* y tiene una estructura aritmética. HDV cree en un único autor – Rojas – para todos los actos y aquí trata de los problemas de la traducción (sobre todo porque los nombres de los personajes forman un código simbólico). Ve el significado de la obra en el carácter de converso de Rojas (y de los personajes), un Rojas que argumenta en contra de las injusticias contra los judíos en su obra.

1234. _____. *Het boek als vrouw en liefde als metafoor. Afscheidscollege 8 november 1989* [Un libro que es mujer, y el amor como metáfora]. Doorn: Universidad, 1989. (*)

1235. DEYERMOND, Alan. "Readers in, Readers of, *Celestina*" in *Context, Meaning and Reception of 'Celestina' A Fifth Centenary Symposium. Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 78 (2001), 13-37.

Con gran pericia y detalle, D. pasa bajo su lupa el texto celestinesco, extrayendo lectores y lecturas fuera y dentro de la ficción misma. En ella, se presentan Pleberio, Melibea y Calisto de entre los nobles, y Celestina, Pármeno y Sempronio de entre el proletariado como lectores, con lecturas representativas de las del círculo salmantino (entre sus miembros, Rojas, Proaza). Luego considera los primeros lectores –y oyentes– del texto en sus varias etapas (incluso del manuscrito de Palacio y sus ocho folios iniciales=: Proaza, Rojas, los impresores y correctores, los lectores que efectuaron el cambio del título, los traductores y adaptadores hasta nuestros días.

1236. ENDRUSCHAT, Annette. "'Burlar CON' oder 'burlar DE': su den Verbanschlüssen mit CON in Rojas; *La Celestina*," en *Lusitanica et Romanica. Festschrift für Dieter Well*, ed. M. Himmel & C. Ossenkop (Hamburg: Helmut Buske, 1998), 261-270. (*)

1237. ESCALANTE, J. M. "Filtros de amor y maleficios de odio," en su *Satanismo erótico. El amor, el Sexo y la Lujuria en los procesos e historias de la Magia Negra y la Hechicería* (Barcelona: Ed. Humanitas, 1998), 169-180.

1238. ESTEBAN MARTIN. L. M. "Las dos ediciones de la *Tragedia Policihana* y la actuación de Luis Hurtado de Toledo," *Celestinesca* 23 (1999), 125-137.

No se puede afirmar autoría alguna para la *Policihana* a Hurtado de Toledo, y sí unas intervenciones (en la 2a edición) como corrector y como autor que inserta textos propios en obras ajenas. Todo esto presentado con esmero y abundantes ejemplos comentados.

1239. FERNANDEZ, Sergio. "La comunicación del bien," en su *Figuras españolas del Renacimiento y el Barroco* (México: UNAM, 1996), 23-30.

Una presentación de *Celestina* como obra renacentista que desafía el cristianismo medieval. El concepto de un mundo espiritual y moral se desplaza por uno de índole sensual, dónde reina el hedonismo y una mística del mal.

1240. FERRER CHIVITE, Manuel. "Cristóbal de Castillejo y los avatares de su *Celestina*," *Celestinesca* 23 (1999), 21-33.

Meticulosa investigación de la historia textual del *Sermón de amores* de Castillejo que contenía en 1542 una invocación a *Celestina* (con tres quintillas añadidas en 1544), invocación que fue suprimida en todas las ediciones a partir de 1573 hasta su restauración por Foulché-Delbosc (1916, pero sin las tres quintillas de 1544). Demuestra que Castillejo no sólo conoció la primera *Celestina* sino que también tenía familiaridad con la *Segunda Celestina* De Feliciano de Silva (1534), comprobable por una referencia en las tres quintillas de 1544, aquí reproducidas por primera vez.

1241. FISCHER, Susan L. "Fin de siècle *Celestina* on Stage: Whose Text Is It, Anyway?," *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 15, no. 29 (abril 2000), 56-75.

Desarrolla primero la noción (teatral) de la inestabilidad textual, de *Celestina* y de las representaciones de la obra, y después somete a este tipo de análisis la producción de A. Marsillach de la adaptación de G. Torrente Ballester para la Compañía de Teatro Clásico Español (1988-1989). Con fotos de la representación.

1242. FONTES, Manuel da Costa. "Knitting and Sewing Metaphors and a Maiden's Honor in *La Celestina*," en su *Folklore and Literature: Studies in the Portuguese, Brazilian, Sephardic and Hispanic Oral Traditions*. SUNY Series in Latin American and Iberian Thought and Culture, Albany: SUNY Press, 2000, 55-79.

Presta servicio al esclarecimiento de términos obscenos en *Celestina* la tradición

oral folclórica moderna (los ejemplos vienen de la tradición luso-brasileña principalmente), términos como 'hilado,' 'aguja,' 'honra,' 'llaga,' 'puntos,' 'remedio,' 'duro,' 'labrandería' y otros. Estas significaciones están presentes también en la *Lozana andaluza* y en distintas obras cervantinas.

1243. GARCIA CALVO, Agustín. "Ataque 15o," en su *Contra el tiempo* (Zamora: Lucina, 1993), 253-269.

En lo que es un ensayo filosófico-explicativo de los dos tiempos (el de lo representado; el de la representación) imprime un esquema de estos dos tiempos en *Celestina* (las acciones de la trama vs las horas para su declamación) que había confeccionado (pp. 260-263) cuando leía la obra con un grupo de estudiantes.

1244. GARCIA VALDECASAS, J. G. "Las increíbles desventuras de una obra maestra," en *El jardín de Melibea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 121-141. Ilustrado.

Presentación y explicaciones de la desventura de la *Comedia*, la versión más antigua de *Celestina* (1499), olvidada y reemplazada hoy en día por la *Tragicomedia*.

1245. GARCIA-PLATA, Reyes N. *El teatro de Joaquín Romero de Cepeda, dramaturgo extremeño del siglo XVI*. Cáceres: Inst. Cultural «El Brocense», Diputación Provincial, 1999. 168 pp.

En las pp. 48-122 tenemos el más detallado estudio de la obra tardía (1582) considerada como una de las más apegadas —sobre todo en sus dos primeras Jornadas— celestinesca, la *Comedia salvaje* (en 1482 versos). El estudio de la trama, personajes, presencia de la parodia del amor cortés, la magia, la justicia, etc. deslinda las deudas con no sólo *Celestina* sino que también con otras obras celestinescas (la *Tidea*, *Auto de Clarindo*, *Plácida y Vitoriano*, *Comedia Himenea*, *Comedia Pródiga* ...).

1246. GARCIA VALDECASAS, J. G. *La adulteración de 'La Celestina'*. Literatura y Sociedad, 68, Madrid: Editorial Castalia, 2000. 445 pp.

Sigue muy de cerca la evolución textual de *Celestina*, detallando minuciosamente las adulteraciones llevadas a cabo en las varias fases de ella. La idea es eliminarlas, una vez explicadas, para producir un texto que sería el original. Al final del ensayo, tenemos una edición de este texto depurado, "Comedia de Calisto y Melibea" (317-443).

1247. GOMEZ CERDA, Alfredo, con Teo PUEBLA y R. SANCHEZ MUÑOZ. *'La Celestina' con los cinco sentidos*. La Puebla de Montalbán: Ayuntamiento, 1999. 59

pp.

Para estudiantes de instituto. Hay un relato original (9-23) de Gómez Cerda con ilustraciones de Weidetz (traducción alemana de Wirsung) y una serie de actividades para alumnos jóvenes. Los personajes son visualizados por los cuadros de Teo Puebla.

1248. GOYTISOLO, Juan. "El V centenario de *La Celestina*," en su *Cogitus interruptus* (Biblioteca Breve, Barcelona: Seix Barral, 1999), 101-122.

Es una republicación de su ensayo al frente de la edición conmemorativa publicada en La Puebla de Montalbán (1999), pp. 15-31. En él quiere su autor elogiar la voz singular, lúcida y corrosiva en esta obra "virulenta" cuya carga subversiva hace que Rojas procure desdibujarse por todos los modos posibles. Los ataques a la persecución inquisitorial, el cinismo reinante, el materialismo, junto con el anticlericalismo de la obra descubren en Rojas a un agnóstico dispuesto a escribir en contra de un mundo de falsos valores.

1249. GRIFFIN, Clive. "*Celestina's* Illustrations" in *Context, Meaning and Reception of 'Celestina' A Fifth Centenary Symposium. Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 78 (2001), 59-79. Ilustrado.

La iconografía de las tempranas *Celestinas* nos puede sugerir ideas sobre los motivos por ilustrarla (la competitividad) en una época cuando el papel costaba caro, sobre las tiradas y formatos de las ediciones (basándonos en las que han sobrevivido), sobre su popularidad y más. Las ilustraciones indican que muchos de los primeros grabadistas veían *Celestina* como una obra dentro de la tradición teatral, y que entendían una comicidad en ella.

1250. GUARDIA MASSO, Pedro. "La *Comedia de Calisto y Melibea* de Francisco [sic] de Rojas, Burgos 1499; *The Spanish Bawd* represented in *Celestina*, London 1631," en *Picaresca española en traducción inglesa (ss. XVI y XVII). Antología y estudios*, ed. F. J. Sánchez Escribano (Zaragoza: Universidad, 1998), 51-67.

Después de 2 pp. de la historia de *Celestina* anterior a la traducción de Mabbe (1631), presenta fragmentos de ésta seleccionados de los actos I, IV, XIV y XIX.

1251. GUERRA BOSCH, Teresa. "Some Analogies in *La Celestina* and *Troilus and Cressida*," en *SEDERI* 4 (1993), 77-86.

Hay entre *Celestina* y la obra shakespeariana unas tonalidades (cinismo, amargura) en común. Shakespeare sí pudo conocer a la obra española en traducción pero no la imita *per se*.

1252. HAYWOOD, Louise M. "Models for Mourning and Magic Words in *Celestina*" in *Context, Meaning and Reception of 'Celestina' A Fifth Centenary Symposium. Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 78 (2001), 81-88.

Demuestra como parte de la estructura irónica de *Celestina* que el lamento del acto XV de Elicia por la muerte de Celestina (en contraste con el menos apasionado de Areúsa) da pie a que su maledicción ("¡O Calisto y Melibea [...]! ¡Mal fin hayan vuestros amores", etc.), en manos del autor, no se toma como tópico y nada más del lamento tradicional sino que *se literaliza*, envenenando el jardín de Melibea, lugar de las dos muertes.

1253. HERRERA JIMENEZ, Francisco José. *La materia celestinesca. Un hipertexto literario*. Eutopías 227, Valencia: Epísteme, 1999. Rústica, 53 pp.

Un análisis panorámico de una red de 22 obras que celebran *Celestina*—en imitaciones y transformaciones de su trama y personajes durante algo más de un siglo—, con especial atención al núcleo central de la 'materia celestinesca'—el mundo de la mujer.

a. *Celestinesca* 24 (2000), L. M. Vicente García, 186-189.

1254. _____. "El mundo de la mujer en la materia celestinesca: personajes y contexto." Tesis doctoral (Univ. De Granada, mayo de 1998).

En formato de CD-Rom. Contiene Índice; Introducción; Las ideas generales sobre la mujer; El prototipo de la mujer libre (Lozana); El prototipo de la dama (Melibea); El prototipo de la vieja alcahueta (Celestina); El objeto perseguido; El ayudante; Conclusiones y una bibliografía sobre el mundo de la mujer y la materia celestinesca.

1255. HITA, Inmaculada de. *Los muros del jardín de Melibea*. Bilbao: El Paisaje, 1999. Rústica, 119 pp.

Una novela ambientada en la Salamanca estudiantil a mediados del s. XX, en la zona del jardín de Melibea. Termina con el suicidio del protagonista cuya tesina sobre el sentimiento trágico de la vida en la *Tragicomedia* no le habían aprobado "ni siquiera en septiembre."

1256. HOOK, David. "Areúsa and the Neighbors," *Celestinesca* 23 (1999), 17-20.

Hook añade a los estudios históricos entre las regulaciones medievales de la prostitución una ordenanza municipal de Valladolid (1499) que prohibió la cohabitación de ramerías y mujeres con menos de cuarenta años. La

especificación de la joven edad de las mujeres que vivían con Celestina (Actos I y IX) durante su apogeo puede reflejar este contexto legal.

1257. _____. "Celestina's 'frayles devotos'" in *Celestina* in *Context, Meaning and Reception of 'Celestina' A Fifth Centenary Symposium. Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 78 (2001), 89-102.

Una hipótesis de interpretación de tres referencias a frailes en el texto celestinesco. Analiza la noción de que había una superabundancia de frailes en la época de *Celestina* como subtexto de, "un frayle solo pocas vezas encontrarás por la calle" (acto VII) y ofrece una posible identificación para la referencia de Pármeno a los frailes de Guadalupe (acto XII). Más sutil es el comentario a los "frayles devotos" que dice tener Celestina, siendo que los lectores entienden una cosa y Alisa entiende otra – posible entre una mujer y frailes a finales del siglo XV, como Hook demuestra ampliamente.

1258. HUERTA CALVO, J. "Los quinientos años de Celestina en escena," en *El jardín de Melíbea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 171-199. Ilustrado.

Presenta el legado universal y permanente de *Celestina*. Es modelo genérico, modelo estilístico, modelo dramático y modelo de la caracterización (esp. En el caso de la alcahueta). Ejemplos escogidos de su prole literaria se encuentran en la Fabia de *El caballero de Olmedo*, en las alcahuetas de varios entremeses, y en la persona de Brígida en el drama romántico, *Don Juan Tenorio*.

1259. ILLADES AGUIAR, Gustavo. "'Gozo me tomo en verte hablar': El apetito auditivo de los personajes celestinescos." *Medievalia* 29-30 (1999), 52-59.

La oralidad de *Celestina* no sólo demuestra que se escribió para leerse en voz alta, sino que además proporciona una voz interior con la cual los personajes se comunican entre sí, pronunciando, escuchando y comentando sus discursos. Así la identidad y el destino de los individuos se vinculan con lo que Illades denomina la "poética de la audición."

1260. _____. "Dos chistes sobre la honra del rufián. Uno de Fernando de Rojas y otro de Francisco de Villalobos." In *Discursos y representaciones en la Edad Media*, ed. C. Company et al (México: UNAM-Colegio de México, 1999), 337-346.

Francisco de Villalobos, contemporáneo de Fernando de Rojas, además de ser judío converso como éste, muestra en su obra *El sumario de la medicina* (1498) varios puntos en común con *Celestina*. Illades compara cómo los dos parodian el amor cortés, problematizan el concepto de honra y describen el mundo como contienda incesante.

1261. IZQUIERDO VALLADARES, R. "La impronta teológico-moral de *La Celestina* en la *Comedia Thebayda*," *Castilla* núm. 22 (1997), 77-91.

El autor anónimo de la *Thebayda* (1521), como lector de *Celestina*, la entendió como obra moral, obra didáctica.

1262. _____. "El tópico del *carpe diem* en la *Celestina* y en la *Comedia Thebayda*," *Revista de Folklore*, núm. 223 (1999), 9-19. (*)

1263. JIMENEZ LOZANO, José. "El jardín de Melibea," en *El jardín de Melibea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 25-31. Ilustrado.

Un estudio del espacio del jardín celestinesco dentro de la tradición occidental. La escasa descripción refleja la aventura clandestina de los amantes.

1264. LAYNA RANZ, Francisco. "Conocimiento frente a experiencia en el primer acto de *Celestina*. Una posible discordancia temática," *Celestinesca* 23 (1999), 61-86.

Hacen batalla a lo largo del primer acto la experiencia y la sabiduría libresca (o doctrina), posible resultado de un escepticismo académico, que crea para este articulista una *disonancia conceptual* entre el primer acto y el resto de la obra. Esta disonancia la encuentra también tratando de la funcionalidad de la magia y en su análisis de los materiales preliminares (Carta y Prólogo).

1265. MADROÑAL, Abraham, y Nieves ALGABA. "Bibliografía escogida sobre *La Celestina*," en *El jardín de Melibea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 375-389.

Aunque algo limitada por los temas tocados en este libro, la recogida de 'libros' y artículos' es amplia. Además hay un apartado sobre el jardín en sí.

1266. MAESTRO, Jesús G. "Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna: el personaje nihilista en «La Celestina»." En *Theatralia III. III Congreso Internacional de Teoría del Teatro. Tragedia, Comedia y Canon*, ed J. Maestro (Vigo: Univ. de Vigo, 2000), 15-96.

Extensa exploración de *Celestina* a la luz de la tragedia (Melibea la figura que algo de esto tiene, pp. 26-31), la comedia (Calisto el más apto, pp. 40-41), y lo canónico, todo con la meta de destacar el papel de la obra en fraguar el *personaje nihilista* por excelencia (*Celestina*, pp. 58-65, 73-84). El lienzo usado abarca desde los intérpretes clásicos hasta Cervantes, pasando por Chaucer, Juan Ruiz, y Shakespeare. *Celestina nihilista* desmitifica tanto los referentes literarios

contemporáneos como niega cualquier idea de un orden moral trascendente y lo hace con un lenguaje que cancela toda noción del decoro.

1267. MAIRE BOBES, Jesús. "Distintas valoraciones de *La Celestina* en la historia del teatro madrileño de posguerra (1940-1978)," *Revista de literatura* 50, no. 124 (2000), 431-455.

Una detallada presentación en su contexto histórico-social de cuatro representaciones madrileñas e *Celestina*: las de Borrás-Lluch (1940), Escobar-Pérez de la Ossa (1957), Casona-Osuna (1965-1968) y Cela-Tamayo (1977). Con notas adicionales de la presentación en Madrid de una versión francesa (Fernando Cobos, 1973). Notas muy documentadas.

1268. MARQUEZ VILLANUEVA, F. "El caso del averroísmo español (Hacia «La Celestina»)." En *Averroes dialogado y otros momentos literarios y sociales de la interacción cristiano-musulmana en España e Italia*, ed. A. Stoll (Kassel: Reichenberger, 1998) (*)

1269. MARTIN ABAD, J. "El taller del Maestro Fadrique, alemán de Basilea, vecino de Burgos," en *El jardín de Melibea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 47-71. Ilustrado.

Explica el entorno tipográfico y editorial—los procesos de producción y otras condiciones que lo pueden afectar— y la difusión de textos publicados con relación a la *Comedia de Calisto y Melibea*.

1270. MATEO GOMEZ, Isabel y Julián MATEO VIÑES. "*La Celestina* como ejemplo moral y como fuente de arte," en *El jardín de Melibea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 143-157. Ilustrado.

El personaje de Celestina se ve con diversos papeles en contextos históricos distintos, según demuestra obras de arte del Bosco, Goya, Van Baburen, Nin Tudó, Sorolla y Picasso, entre otros.

1271. MAURIZI, Françoise. "Unas variaciones sobre la mujer del capellán en la *Celestina*," en *Imágenes de mujeres. Images de femmes*, ed. B. Fouqyes & A. Martínez G. (Caen: Universidad, 1998), 191-197.

Afirma que una aportación original del texto celestinesco es su gran variedad de mujeres que rompen con antiguos estereotipos femeninos (los de Andreus Capellanus) y que, en algunos casos, son nuevos al protagonismo literario.

1272. MERIDA JIMENEZ, R. M. "La imagen de la mujer en la literatura castellana medieval: hacia un laberinto bibliográfico de mudable fortuna (1986-1996)," *Acta*

Historica et Archaeologica Mediaevalia 19 (1998), 403-431.

Una de los once apartados se dedica al estudio histórico-literario de *Celestina*.

1273. MICHAEL, Ian. "Celestina and the Great Pox" in *Context, Meaning and Reception of 'Celestina' A Fifth Centenary Symposium. Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 78 (2001), 103-138. Ilustrado.

Una bien documentada exploración de la llegada y diseminación de sífilis en la España (y de la Europa) de finales del s. XV. La devastación ocasionada por esta enfermedad, ¿sería otro elemento que podría explicar el pesimismo de *Celestina*?

1274. MICHAEL, I., & D. G. PATTISON, eds. *Context, Meaning and Reception of 'Celestina' A Fifth Centenary Symposium*. Glasgow: Carfax, Taylor & Francis Ltd./ Univ. Of Glasgow, 2001. [=Bulletin of Hispanic Studies 78.1]

Este número monográfico de BHS recoge diez estudios presentados en un congreso celebrado en Oxford en octubre de 1999, reseñados en este suplemento (ver Beresford, Deyermond, Griffin, Haywood, Hook, Michael, Pattison, Round, Russell y Rutherford).

1275. MICHAEL, Ian and D.G. PATTISON. "Foreward," in *Context, Meaning and Reception of 'Celestina' A Fifth Centenary Symposium. Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 78 (2001), i-v.

Como prólogo a estos trabajos leídos en Oxford, los editores recuerdan el papel de Oxford en la historia celestinesca con una discusión de la primera versión-adaptación en inglés impresa por J. Rastell hacia 1525 (*A new commedye* ...) y de la traducción publicada en 1631 por J. Mabbe, ex-estudiante de Oxford.

1276. MINGUEZ MARTIN, Luis. *Melibea o la enfermedad del amor*. Col. Arte, Literatura y Psique 1, Zamora: Edintras, 1998.

Un médico lee *Celestina* y psicoanaliza, principalmente, a Melibea (pero también Calisto) con una óptica moderna que cuadra razonablemente bien con Avicena y otros tratadistas conocidos en la Edad Media. Está convencido que Melibea ama a Calisto antes de la intervención de Celestina.

1277. MONET-VIERA, Molly. "Brujas, putas y madres: el poder de los márgenes en *La Celestina* y *Cien años de soledad*," *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 77 (2000), 127-146.

Una comparación entre la adivina e iniciadora sexual de los hombres, Pilar Ternera, en *Cien años de soledad*, y *Celestina*. Pilar, aunque poco estudiada por la crítica, comparte con *Celestina* el estado de mujer socialmente marginal. La comparación sigue con abundantes ejemplos textuales.

1278. MONTOYA MARTINEZ, J. "La presencia de *Celestina* en las librerías de finales del XVI (del uso y consumo de *Celestina*)," *Celestinesca* 23 (1999), 35-42.

Ejemplo del abundante consumo lectoral de *Celestina* durante el medioevo, mostrado aquí por el alto número de ejemplares de ésta en dos bibliotecas españolas del siglo XVI.

1279. ORDUNA, Germán. "El original manuscrito de la *Comedia* de Fernando de Rojas: Una conjetura," *Celestinesca* 23 (1999), 3-10. Publicado en *Letras* (Buenos Aires), nos. 40-41 (1999-2000), 145-151.

El manuscrito de Palacio le ofrece al articulista una base para conjeturar la autoría de Fernando de Rojas del Epígrafe y del Argumento General de *Celestina*, y la no participación del mismo en la preparación de la *Comedia*.

1280. PALAFOX, Eloísa. "De plumas, plumíferos y otros seres alados: Trayectoria y enigmas de una metáfora polifacética de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*," *Celestinesca* 23 (1999), 43-60.

Análisis de las imágenes de los animales alados que aparecen en *Celestina* y su relación con el manejo del saber: moralmente reprobable en los casos del murciélago y la abeja, ambicioso y desatinado en el de la hormiga alada y soslayado en el caso del cisne. La conexión entre estos animales y el saber proviene de una larga tradición literaria como demuestra Palafox con ejemplos de Cicerón, Sócrates, y las fábulas de Esopo.

1281. _____. "Antes y después: la voz de Melibea en la transición de la *Comedia* a la *Tragicomedia*," en L. M. Haywood, ed., *Cultural Contexts/Female Voices* (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 27, London: Hispanic Studies-Queen Mary-Westfield College, 2000), 51-62

Revisa las representaciones tanto directas como indirectas de la voz de Melibea en las escenas añadidas a la *Comedia* (es decir, en la *Tragicomedia*) y cómo éstas influyen en la trama y en la caracterización de la joven.

1282. PARELLO, V. "A propos des lectures converses de *La Celestina*: Un état de la question," *Les langues Néo-latines*, núm. 306 (1999), 48-68.

Resumen de los estudios de la tan debatida cuestión sobre la presencia 'conversa' en *Celestina*, partiendo de los de Américo Castro.

1283. PATTISON, David G. "Deaths and Laments in *Celestina*" in *Context, Meaning and Reception of 'Celestina' A Fifth Centenary Symposium. Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 78 (2001), 139-143.

En *Celestina*, hay el lamento de Pleberio, sí, pero hay otras reacciones a muertes que se resumen aquí, las reacciones de los personajes a las muertes de Sempronio y Pármeno y a las de Celestina y Calisto, sin olvidar el tono de lamentación que usa Celestina para elogiar a su difunta maestra, Claudina.

1284. PIERNA, Milagros. *Una blanda muerte o Melibea. Tragicomedia en dos actos*. Eivissa: Ed. Mediterrànea, 1998. Rústica, 77 pp. Con 4 fotos en blanco y negro de una representación.

Una versión libre de *Celestina* y tan libre (estrenada en Ibiza el 24 de nov. de 1994), vista de la perspectiva de las mujeres de la obra. El primer acto refleja mejor la obra original mientras el segundo es más libre y poético. Con frases sacadas del original.

1285. REYERO, Carlos. "Celestina redimida. Exorcismo al viejo mito en los orígenes de la modernidad," en *El jardín de Melibea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 159-169. Ilustrado.

Comienza en el s. XIX como mito maldito pero hacia 1900 se transforma *Celestina* en un nuevo mito, lejos de la moral monolítica impuesta por los lectores decimonónicos, una nueva óptica que salta a la vista en la pintura de Labrada, Fillol, Sorolla, Zuloaga y otros.

1286. RODRIGUEZ PUERTOLAS, J. "La realidad social de *La Celestina*: los comienzos de la modernidad en Castilla," en *El jardín de Melibea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 89-119. Ilustrado.

La realidad social de *Celestina* refleja la cosificación del ser humano, la brutalidad de los procedimientos inquisitoriales y ve la religión como marginal a la vida diaria—tanto católica como judía. El autor analiza detalladamente la vida urbana, la vida nocturna, la soledad y la fortuna.

1287. ROJAS, Fernando de. [*Celestina*] TCM, en la qual se contiene... Alcalá: en casa de Juan de Villanueva, 1569. Edición facsímil no venal, Madrid: Asamblea de Madrid/Biblioteca Nacional, 1998.

Como prólogo al facsímil, van el estudio conocido de Francisco RICO, “*La Celestina*, o el triunfo de la literatura” (7-24) y una informativa nota “Sobre la presente edición,” por Gema Vallín (25-32) que incluye la descripción ecdótica de J. Martín Abad.

1288. _____. (y “antiguo autor”). *LC. TCM*. Edición y estudio de F. J. LOBERA y G. SERES, P. DIAZ-MAS, C. MOTA e I. RUIZ ARZALLUS, y F. RICO. Barcelona: Critica, 2000. Ccl + 874 pp. (*) [Se está preparando comentarios completos para el próximo suplemento.]

1289. _____. *LC. TCM*. Editada por Guido M. Capelli y Gema Vallín. Barcelona: Circulo de Lectores, 1999. 364 pp.

La edición seleccionada como base es la de Valencia 1514, corregida con Zaragoza 1507 y otras.

1290. _____. *LC*. Clásicos universales 32, Madrid (Pinto): JM [=Jorge Mestas Ediciones], 1999. Rústica, 252 pp. Capa ilustrada con una viñeta de las *Cantigas de Santa Maria*.

Hay una breve introducción (5-12) que son págs. del estudio de M. Menéndez y Pelayo. Sigue el texto y, al final, un vocabulario (245-250). No tiene notas, bibliografía, ilustraciones. Texto modernizado.

1291. _____. *LC*. Clásica Universal, 10, Madrid: Nuevas estructuras, 2000. 252 pp.

Idéntica a la edición anterior.

1292. _____. *LC. TCM* Intro. y bibliografía por Juan Manuel Rodríguez (9-20). Madrid: Alba, 1999. Rústica, 256 pp.

Quinta reimpresión de esta edición de poca utilidad: no hay notas, ilustraciones y la escasa bibliografía termina en 1982! Tiene el «Auto de Traso» como apéndice.

1293. _____. *LC. TCM*. Ed. J. M. Rodríguez. Grandes obras de la literatura, Madrid: Alba, 1997. 252 pp.

Otra versión de la edición de Alba, sin el «Auto de Traso». Ver la entrada anterior.

1294. _____. *LC*. Traducción al chino. 1993. 14 + 262 pp.

La edición base de la traducción es la de la editorial Ercilla [1984]. La introducción [4-14] es firmada en 1992. El texto completo [1-262] tiene notas para sólo la introducción y los versos acrósticos y finales. No lleva bibliografía ni — fuera de la capa — ilustraciones.

1295. _____. *LC*. Adaptación de Félix Álvarez Sáenz. Asunción, Paraguay: Arandurã, 1999. Rústica, 57pp. Capa ilustrada con el cuadro de B. Murillo, «Muchacha y su dueña».

Esta adaptación, conservando el idioma (modernizado) del texto de la *Tragicomedia*, se abrevia enormemente. En tres actos, cada uno con varias escenas—algunas brevísimas—consigue dramatizar un esqueleto de la acción principal. Aparecen todos menos Crito.

1296. ROUND, Nicholas G. "What Made Mabble So Good?" in *Context, Meaning and Reception of 'Celestina' A Fifth Centenary Symposium. Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 78 (2001), 145-166.

Una sólida apreciación de cómo trabajaba Mabbe como traductor de *Celestina*, que se efectúa por un cotejo de ilustrativos pasajes de su primer intento, una *Celestina* abreviada – el MS de Alnwick de h. 1598 que no se publicó – y la versión completa que se publicó en 1631. Así vemos una evolución en las normas y la metodología empleadas por un traductor cuya traducción sigue siendo gustando cuatro siglos después.

1297. RUSSELL, Peter. "The *Celestina* Then and Now," in *Context, Meaning and Reception of 'Celestina' A Fifth Centenary Symposium. Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 78 (2001), 1-11.

Una apreciación de los estudios celestinescos del siglo pasado, comenzando con Menéndez y Pelayo. Para estructurar este recorrido, se centra especialmente en cómo ha variado el aprecio de un personaje: Pármeneo. Señala que ciertas obras publicadas pasado la mitad del siglo siguen siendo la base que sigue impulsando nuevos estudios: las de Lida de Malkiel, Bataillon, Gilman y Castro, por citar unas. Termina mencionando varios estudios aparecidos en el último lustro.

1298. RUTHERFORD, John. "Laughing at Death: Act XIX of the *Celestina*" in *Context, Meaning and Reception of 'Celestina' A Fifth Centenary Symposium. Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 78 (2001), 167-176.

Estudiando diversas facetas de tema de la cobardía cómica en *Celestina* (primera la *Comedia* y después las interpolaciones de la *Tragicomedia*, R. produce una nueva lectura revisionista del acto XIX y de la muerte de Calisto: Melibea –sin querer–

le mata!

1299. SALVADOR MIGUEL, N. "La *Celestina* en su quinto centenario (1499-1500/1999-2000)," en *El jardín de Melibea* (Madrid: Sociedad Estatal ... Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), pp. 33-45. Ilustrado.

Ofrece un resumen de los logros de las investigaciones sobre la historia textual de *Celestina*, del manuscrito de Palacio, y de temas tan candentes como la autoría, el género, el lenguaje, los personajes y las múltiples lecturas que se han llevado a cabo.

1300. SCOLES, Emma. "Une tartine aux figues froides: un locus assai ameno del testo della *Celestina* (atto IX)," en 'E vós, Tágides minhas.' *Miscellanea in honore di Luciana Stegagno Picchio*, eds. M. J. de Lancastre, S. Peloso & U. Serani (Viareggio: Mauro baroni, 1999): 631-643. (*)

1301. SETON BEAUDIN, Elizabethann. "*Celestina*: False Maternity and Shattered Paternity." = Cap. 4 de su "Love and Literary History: Imagination Challenges Reason," Disertación doctoral, New Haven CT: Yale Univ., 1995, pp. 141-217. Dir. M. R. Menocal.

Este capítulo es un asesoramiento de dos tipos de crítica ante *Celestina* y *Celestina* desde el siglo XIX, uno paternal y linear, repeticioso, dedicado a obsesiones con la historia del texto, autoría, género y fuentes; la otra maternal, contenciosa que quiere dialogar con el texto imaginativamente. El primero se tipifica en la edición de Cejador (1913), donde el texto desaparece bajo el peso del aparato crítico, y el segundo con la de Severin (1969), con sus mínimas intervenciones. Con comentario de Moratín, Blanco White, Menéndez y Pelayo, Castro Guisasola, Lida de Malkiel, Deyermond, Gilman, Spitzer, Russell, Whinnom y Castro, entre otros.

1302. SNOW, J. T. "Vigésimo tercer suplemento bibliográfico," *Celestinesca* 23 (1999), 161-186.

Continuación de los suplementos anotados, con 132 nuevas entradas.

1303. _____. "La geografía de Fernando de Rojas," en *Actas del IV Congreso Internacional sobre Caminería Hispánica*, vol. 3 (Madrid: Ministerio de Fomento, 2000), 1399-1407.

Basándose en su análisis histórico-geográfico de tres focos—La Puebla de Montalbán, Salamanca y Talavera de la Reina— en la vida (h. 1475-1541) y época de Fernando de Rojas y en los documentos existentes, S. expresa una serie de reservaciones acerca de la verdadera conexión entre la figura histórica

documentada y su supuesta autoría de *Celestina*.

1304. _____. "Celestina (1499-1999) Medieval and Modern: Survival & Renewal of a Spanish Classic." *Medieval Perspectives* 15 (2000), 1-11.

Trayecto histórico sobre el impacto de *Celestina* y la gran diversidad de obras basadas en la original: imitaciones, adaptaciones y traducciones inclusive otras manifestaciones en ópera, baile y musicales. La fascinación con la protagonista ha sido una de las razones por su larga perduración e interés que sigue inspirando nuevas obras creativas quinientos años después de su primera publicación.

1305. _____. "Fernando de Rojas, autor?," *Letras*, no. 40-41 (1999-2000) (= *Studia Hispanica Medievalia V. Actas de las VI Jornadas Internacionales de Literatura Medieval Española 1999*), 152-157.

Aunque sí se atribuye a Rojas la autoría de *Celestina*, existen razones para dudar de tal atribución. Sólo a partir del s. XIX viene figurando su nombre en la mayoría de las ediciones, pero sin establecer el verdadero significado (ni autoría) de los versos acrósticos. El poseer Rojas a la hora de su muerte sólo una edición de las muchas que se habían publicado es otro dato significativo, para no hablar del silencio de sus contemporáneos sobre su autoría.

1306. _____. "The Sexual Landscape of *Celestina*: Some Observations." *Calíope* 6.1-2 (2000) (= *Golden Age Studies in Memory of Daniel L. Heiple*, Ed. Julián Olivares), 149-166.

Observaciones sobre la sensualidad y sexualidad implícitas y explícitas desarrolladas en *Celestina* y cómo éstas fomentan relaciones sociales, cruzan barreras estamentales y contagian a los más insospechados.

1307. SOLOMON, Michael. "Celestina's Counter-Clinic," en su *The Literature of Misogyny in Medieval Spain* (Cambridge Studies in Latin American and Iberian Literature: Cambridge UP, 1997), 165-173.

La ansiedad clínica expresada en obras del siglo XV como *Arcipreste de Talavera* y *Spill* aparece también en *Celestina*. Solomon estudia cómo la obra trata de reafirmar la relación entre el acto de curar y la autoridad del practicante. Con facilidad *Celestina* manipula el registro de una autorización médica. Una de sus explicaciones por unir físicamente a Calisto y Melibea no se diferencia del argumento médico en boga durante el medioevo, comparable con el tratado de Constantino el Africano, *De coitu*. No obstante la obra celestinesca sugiere que los que practican sin autorización, aunque hablen como médicos legítimos, no lo son y no son fidedignos.

1308. TEMPRANO, Emilio. "Arquetipo y 'tipo' de la alcahueta," = cap. 2 de *Vidas poco ejemplares: viaje al mundo de las ramerasm los rufianes y las celestinas (siglos XVI-XVIII)*. Palabras mayores, ?; Ediciones del Prado, 1995, pp. 58-71.

Un estudio para conocer mejor el arquetipo de la alcahueta, ya desarrollada en la literatura clásica. Compara Celestina con otras hechiceras como la de la "Copla que hizo tremar a una alcahueta que avia engañado ciertos cavalleros" y la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. Todas comparten características semejantes, como la gracia poética, la posesión de medicamentos mágicos y su asociación con el mundo de los burdeles.

1309. TEUBER, Bernhard. "Der Wille zur Sprache und die widerspenstige Rede: Sprachreflexion, die *Celestina* und *Gargantua et Pantagruel*," en *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, ed. W.-D. Stempel & K. Stierle (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1987) 39-103, esp. 67-78. (*)



EDITORIAL POLICIES

CELESTINESCA accepts articles and notes, bibliographic studies, texts and book reviews for publication. A journal with an international readership, 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 celestinescă."

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 historical context, 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 wider aims of *Celestinesca*.

Original submissions (two copies) should be hard copy, double spaced, with notes at the bottom of the page. All submissions will be evaluated by 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 3.5" diskettes, written in WORD, WORDPERFECT 8.0 (or lower) for Windows (PC), and with the font set to "Courier 10". No other formatting is necessary. A revised hard copy must accompany the diskette. Please make sure that complete address and a telephone number are submitted. An e-mail address is *very* useful to us.

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

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)
FAX: (517) 432-3844. E-mail: snow@msu.edu

Webpage: <http://www.msu.edu/user/romclang> (then click on Journals).

