

27

2003

Celestinesca



NÚM. 27, 2003, ISSN: 0147-3085

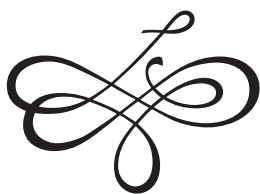
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Celestinesca

ISSN 0147 3085

NÚM. 27

2003



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

EDITOR

JOSÉ LUIS CANET
Universitat de València

EDITOR-FUNDADOR

JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

CONSEJO DE REDACCIÓN

RAFAEL BELTRÁN LLAVADOR (Universitat de València)
JUAN CARLOS CONDE (Indiana University)
MARTA HARO CORTÉS (Universitat de València)
ELOISA PALAFOX (Washington University in Saint Louis)
JOSEP LLUÍS SIRERA (Universitat de València)
JOSEPH T. SNOW (Michigan State University)

CONSEJO EDITORIAL

PATRIZIA BOTTA (Università di Chieti) (ITAL)
PEDRO M. CÁTEDRA (Universidad de Salamanca) (SPAIN)
IVY CORFIS (University of Wisconsin) (USA)
ALAN D. DEYERMOND (Westfield College, London) (UK)
JACQUES JOSET (Université de Liège) (BEL)
EUKENE LACARRA (Universidad del País Vasco) (SPAIN)
CARMEN PARRILLA (Universidad de la Coruña) (SPAIN)
MIGUEL Á. PÉREZ PRIEGO (U. N. E. D.) (SPAIN)
NICASIO SALVADOR (Universidad Complutense) (SPAIN)
DOROTHY S. SEVERIN (Liverpool University) (UK)

ISSN: 0147 3085

© José Luis Canet - Universitat de València
© De los Autores, 2003

Fotocomposición y maquetación: *José Luis Canet*
Diseño de la maqueta y la cubierta: *Celso Hdez. de la Figuera*

Nota: Esta Revista forma parte de la CELJ (The Conference of Editors of Learned Journals)

Celestinesca

NÚM 27

ÍNDICE

2003

NOTA DEL EDITOR 5

ARTÍCULOS

ABRIL-SÁNCHEZ, Jorge, «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanas, rameras y putas viejas en *La Celestina*» 7

BOTTA, Patrizia, «Sobre el uso del ‘etcétera’ en *La Celestina*» 25

BURTON, David, «Fallen, Unrepentant, and Unforgiven: Calisto at la *Madalena*» 35

CALVO PEÑA, Beatriz, «Las estrategias de Rojas: de cómo una ‘puta vieja’ se convierte en sujeto histórico y literario» 43

DEL RIO GABIOLA, Irune, «*La Celestina* o la normatividad fallida» 61

KALLENDORF, Hillaire, «*Celestina* in Venice: Piety, Pornography, *Poligrafi*» 75

MUÑOZ-BASOLS, Javier, «Funcionalidad de la adopción discursiva en *La Celestina*: de Melibea a *Melilithbea*» 107

SOSA VELASCO, Alfredo J. «El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un topos medieval» 125

TOZER, Amanda J. A., «La identidad masculina en *Celestina*: la emasculación de Pármeno» 149

UGARTE BALLESTER, Xus, «La traducción catalana de *Celestina*» 165

NOTAS

RICO, Francisco, «‘Voici des détails exacts’ (Sobre *La Celestina* de Biblioteca Clásica)» 211

BOTTA, Patrizia, «Re: ‘Voici des détails exacts’ (Sobre *La Celestina* de Biblioteca Clásica)» 213

BIBLIOGRAFÍA

SNOW, Joseph T., «*Celestina*: Documento Bibliográfico. Vigésimosexto Suplemento» 215



Nota del editor

Celestinesca 27 empieza una nueva andadura en tierras de España, después de haber recorrido de manos de Joseph T. Snow diferentes universidades y ciudades por EEUU: Athens (Georgia) y Michigan State University.

Con esta nota, el Consejo de Redacción y el Consejo Editorial queremos agradecer la inmensa labor realizada por Joseph T. Snow junto con sus colaboradores y corresponsales en la creación y redacción de esta revista, que ha colmado las necesidades de gran parte de los investigadores sobre la *Celestina*, sus continuaciones y todo lo relacionado con ella hasta nuestros días. Intentaremos seguir, en la medida de nuestras posibilidades, esta trayectoria, para lo que contamos con su asesoramiento y con el de varios de sus colaboradores (Eloisa Palafox, Juan Carlos Conde), integrados ahora en el Consejo de Redacción. Dentro de esta fusión entre la etapa anterior y la nueva, el Consejo Editorial se ha renovado parcialmente, manteniendo miembros de la etapa anterior (Alan Deyermond, Ivy Corfis, Eukene Lacarra, Jacques Joset y Dorothy Severin), e incorporando otros (Patrizia Botta, Pedro M. Cátedra, Carmen Parrilla, Miguel A. Pérez Priego y Nicasio Salvador), a quienes agradecemos sinceramente el aceptar participar en este proyecto y estar junto a nosotros en esta nueva etapa de *Celestinesca*. Finalmente, queremos dejar constancia de nuestra deuda impagable con Joseph T. Snow por haber confiado en nosotros para continuar con su labor, pero también por proseguir colaborando con su ingente obra bibliográfica sobre *Celestina* y otras colaboraciones (artículos, Pregonero, etc.).

Cuando el profesor Joseph T. Snow nos propuso hace unos cuantos meses hacernos cargo de *Celestinesca* tuvimos una larga conversación sobre cuestiones de intendencia (precios, formatos, suscriptores, etc.), dándonos plena libertad en todos los aspectos. Pese a ello, decidimos continuar la trayectoria de la revista con pequeños cambios, necesarios desde una perspectiva editorial, pero manteniendo incluso la numeración correlativa. Estas modificaciones afectan, como habrá podido comprobar el lector, a una nueva portada, sin llegar a ser completamente rupturista con la anterior, a una nueva compaginación y tipografía, intentando seguir las normas del ISI, para proceder posteriormente a su integración en las grandes bases de datos del Citation Index (o índices de impacto), de

ahí la inclusión al final de cada artículo de Resúmenes y Palabras Claves en diferentes lenguas, y algunos pequeños detalles más.

Para este número hemos contado con un nutrido elenco de artículos que no pudieron salir en números anteriores, de ahí que se haya mantenido la política editorial precedente. Pero para próximos números hemos establecido unas nuevas normas editoriales, más en consonancia con el sistema español, si bien aceptaremos otras normas asentadas (caso del MLA). Sobre todo teniendo en cuenta que algunas de las Bibliografías serán procesadas en el Documento Bibliográfico, en un intento de mantener la unidad.

Por nuestra parte, estamos diseñando una página web de *Celestinesca*, donde es nuestra intención incorporar todos los índices, los números agotados en formato pdf., así como diferentes informaciones relacionadas con la revista, todo ello dentro del Proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología BFF2001-2922, *Parnaseo, Servidor web de Literatura Española*.

Finalmente, quisiéramos agradecer al Departamento de Filología Española y al Servei de Publicacions de la Universitat de València el habernos ayudado en el diseño de la revista, así como en la gestión de suscripciones y envíos, que aparecen en la última página de la revista.

El carro de Phebo después de aver dado
dos mil y tres bueltas en rueda,
ambos entonces los hijos de Leda
a Phebo en su casa tenién posentado,
quando este muy dulce y breve tratado
después de revisto y bien corregido
con gran vigilancia puntado y leýdo
fue en Valencia impresso acabado.

Et Vale.



Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanas, rameras y putas viejas en *La Celestina*¹

Jorge Abril-Sánchez
University of Massachusetts-Amherst

Como dice Aristóteles, cosa es verdadera,
El mundo por dos cosas trabaja: la primera,
Por aver mantenençia; la otra cosa era
Por aver juntamiento con fenbra placentera.
(Juan Ruiz, *Libro de buen amor*)

EL ORIGEN DE la prostitución en España se remonta a civilizaciones anteriores a la adopción de la religión católica y sus valores ético-morales. Ya en la cultura fenicia que prosperó antes de la era romana había una gran libertad sexual que se vio interrumpida por la llegada de los visigodos, que prohibieron todo tipo de actividad prostibularia —tanto heterosexual como homosexual— asignándole penas como la castración y el exilio. Fue una época de control de las pasiones que se acabó con el asentamiento de pueblos islámicos en el sur de la península a principios del siglo VIII. La cultura de Al-Andalus tenía muchas similitudes con la helenística, y se caracterizaba por su hedonismo y su permisividad. La prostitución era una práctica extendida por todo el territorio taifa y dejó una profunda huella en la sociedad hispana durante los siete siglos de gobierno musulmán. Con la Reconquista, las costumbres cristianas se enfrentaban con las heredadas de períodos anteriores. *La Celestina* es un reflejo de la confrontación entre los nuevos códigos legislativos y la práctica de la prostitución en la sociedad española de finales del siglo XV.

El objetivo de este estudio es reflejar el contexto social de la España medieval y la condición legal de las prostitutas en una sociedad cristianizada. Mi intención es crear el esquema de un grupo familiar, estableciendo una clasificación de los diferentes tipos de mujer pública que existían, sus características y su identificación con cinco de los personajes femeni-

1. Para las citas textuales de *La Celestina* utilizo la edición de Dorothy S. Severin publicada en Cátedra.

nos de la obra celestinesca, a saber, Celestina, Elicia, Areúsa, Lucrecia y, paradójicamente también, Melibea. Mientras que la alcahueta y las dos ramerías han sido objeto de numerosos estudios², tanto a Lucrecia como, sobre todo, a Melibea no se las ha analizado bajo las mismas condiciones por miedo a traspasar fronteras de clase que intentaré desmitificar³. Alan Deyermond ve muchos paralelismos entre la joven doncella y las mujeres públicas, pero se niega a tratar a Melibea como tal por ser de clase alta (12), lo cual no tiene base histórica pues hubo muchas mujeres nobles que se vieron atraídas por la profesión debido a la presencia de alcahuetas y de prostitutas en las plazas públicas. María Eugenia Lacarra comenta que había diferentes tipos de prostitución:

Entre las que se dedican a la prostitución, nos encontramos con tres tipos: las ‘putas que están públicamente en la putería’, *las mujeres malas, pero no conocidas como putas, y las mujeres forzadas a prostituirse por su relación de dependencia con los alcahuetes*. Un grupo aparte lo forman las que gozan de buena fama, mujeres, hijas o viudas de vecinos y religiosos, a quienes los alcahuetes no necesariamente prostituyen sino que seducen de manera puntual. (37; énfasis mío)

Según este esquema, Melibea sería una joven noble que ejerce la prostitución de forma esporádica, por su relación con Celestina y por lo que ve hacer a sus vecinas. Así, la vestimenta y la conducta, y no su linaje, crearán las categorías⁴ de puta vieja, prostituta pública, cortesana, puta joven y prostituta privada a las que estas mujeres pertenecen, respectivamente.

En la España del siglo xv, la actividad prostibularia había echado profundas raíces en la sociedad. Careciendo apenas de códigos legales que la condenaran, se había convertido en una práctica social muy popular entre jóvenes mozos, enamoradizos y pecadores que acudían a los servicios de estas mujeres públicas para satisfacer sus pasiones. El prostíbulo, al igual que el convento, la casa de la viuda y la corte, representaba una de las «micro-sociedades»⁵ que existían dentro de la ciudad del Medievo pues en ella se juntaban las ramerías con sus pretendientes. Había una

2. Sólo como apunte podría mencionar los desarrollados por Barbera y Foster.

3. Últimamente, proyectos cinematográficos como el de Vera (1995) han intentado tratar este asunto mediante un «casting» premeditado de actrices y el diseño de sus vestidos. La postura no es muy clara y mantienen la incógnita para no romper moldes aunque ya adelantan interpretaciones personales. Mi intención es deconstruir ese modelo de doncella noble que parece ser intocable.

4. Para la elección de estas categorías, me he basado en aspectos pertenecientes al personaje o al nombre que se usa para referirse a ellas.

5. Para un estudio más profundo del tema de la micro-sociedad femenina, aconsejaría leer el maravilloso artículo de Alan Deyermond.

gran proliferación de burdeles tanto en la zona musulmana como en la cristiana. De hecho, en Salamanca, ciudad donde se ha intentado buscar la verdadera casa de Celestina, se abrió una mancebía en la última década del siglo xv en la misma época en la que Fernando de Rojas escribió allí su obra, por lo que la tragicomedia podría constituir un verdadero documento histórico-social de la prostitución en la España medieval⁶.

Las ramereras tenían el favor de la sociedad y eran protegidas por los caballeros que las adoraban. Así, Celestina le cuenta a Sempronio que la madre de Pármeneo «jamás volvía sin ocho o diez gustaduras un açumbre en el jarro y otro en el cuerpo. Assí la fiavan dos o tres arrobas en vezes, como sobre una taça de plata. Su palabra era prenda de oro en quantos bodegones avía. Si ývamos por la calle dondequiera que ovíssimos sed, entrávamos en la primera taverna» (III: 143). Raymond Barbera apunta que las prostitutas y las alcahuetas hacían un servicio a la comunidad pues rompían con los tapujos moralistas de una sociedad donde se pretendía mantener el honor y la honra intacta (796). Sólo cuando se extendieron las enfermedades venéreas en el siglo xvii se produjo el cierre de los prostíbulos porque hasta entonces los burdeles tenían buena fama y los municipios los protegían ya que se beneficiaban de los impuestos que regulaban su actividad.

Las tabernas⁷ eran otro de los lugares que las ramereras solían frecuentar y donde llevaban a cabo sus negocios. Hay numerosas alusiones en *La Celestina* a la relación de las prostitutas con el vino⁸, y de cómo los hombres se perdían al buscar los placeres de la mesa y la cama. Sempronio avisa a su amo de que «las mujeres y el vino hazen a los hombres renegar» (I: 96-97), y cuando ve a Sempronio venir con Celestina Pármeneo llama a la alcahueta «puta vieja alcoholada» (I: 108). Por otra parte, cuando Tristán ve a Sosia venir a casa, tras la muerte de los sirvientes, le dice a Calisto que «desgreñado viene el vellaco; en alguna taverna se deve aver rebolcado» (XIII: 277). Los criados eran los que más frecuentaban estas po-

6. Lacarra comenta que era tal la afinidad de los ciudadanos con sus «vecinas» que cuando en 1497 el príncipe don Juan otorgó el derecho de establecer una casa pública a un soldado del Ejército Real, todo el municipio se quejó a la reina Isabel para que la sorteara al mejor postor (40-41).

7. Lacarra comenta que «Claro que la prostitución no solo se practicaba en casas particulares, pues las *ventas* y *mesones* eran tradicionalmente lugares de gran actividad prostibularia, como se deduce de las ordenanzas salmantinas que obligaban a venteros y mesoneros a anunciar su negocio con una tabla y les prohibía acoger 'muger que gane con su persona ni pública ni secretamente, ni biua escandalosamente'» (42-43; énfasis mío).

8. Esto ya viene de la tradición clásica con las Bacanales, fiestas en honor al dios griego Baco, y se mantiene a lo largo de la historia hasta nuestros tiempos. En el siglo xviii, en su *Iconología*, Cesare Ripa representa al hombre sanguíneo divirtiéndose en fiestas por ser de alegre naturaleza. De los elementos que caracterizan su descripción destacan los racimos de uva colocados junto a él y un carnero, ambos símbolos del placer sexual. Además, se creía que el vino era un producto afrodisíaco que despertaba el apetito sexual (Emblema cvi).

sadas porque su condición social no les permitía aspirar a una cortesana o a una prostituta privada.

Era, sin duda, una sociedad promiscua. Por una parte, Calisto va frecuentemente a la iglesia de la Magdalena, lo que sugiere un culto a la santa que se había dedicado a la prostitución. Se venera a la mujer pública pero a diferencia de la Magdalena no parece que haya propósito de enmienda. Por otra parte, en *La Celestina*, la vieja alcahueta tiene mucho trabajo no sólo arreglando los amores de «cavalleros, viejos [y] moços, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes» (IX: 235), sino también cosiendoles el himen a las mozas que habían perdido la virginidad, lo cual demuestra que las damas nobles se estaban viendo atraídas por la pasión sexual⁹. David Wise señala que se condenaba socialmente a las mujeres por los malignos efectos que el amor producía sobre el hombre, y por las despreciables características de las mujeres, ya que nunca respondían al amor de un hombre por estar interesadas sólo en el dinero y los beneficios que obtenían (506-07). Las mujeres públicas controlan los deseos de los hombres en todo momento y los manipulan concediéndoles el fruto preciado cuando ellas saben que nadie les va a impedir que consigan algo a cambio. Se podría leer así el primer encuentro de Calisto y Melibea. En su cita en el huerto, cuando se espera que los dos amantes puedan encontrarse a solas por primera vez, Melibea convence a Calisto a posponer la ocasión para el día siguiente, para cuando ella ya hubiera preparado todo y no pudiera ser descubierta (XII: 262). Por el contrario, el amante, en general, sea Calisto sea cualquier criado, presentaba rasgos del hombre sanguíneo pues era «muy alegre, franco e riente e placentero [...] mucho enamorado e su coraçón arde como fuego, e ama a diestro e a siniestro» (Martínez 212). Se regía por el lema latino *carpe diem, amor vincit omnia*. Por ello, Celestina constantemente recuerda a sus protegidos la brevedad de la vida y la necesidad de disfrutar de los placeres que nos ofrece. Además, sus relaciones se ajustaban al modelo de amor ovidiano, es decir, se buscaba el amor pero no se sufría por él porque se basaba en una atracción sexual y sólo se perseguía la satisfacción. Así, Sempronio y Pármeno acuden a sus queridas cuando les interesa. David W. Foster comenta que este amor es más característico de las clases bajas, mientras que las clases altas ansiaban conseguir el amor cortés (486-87). No obstante, en este caso, el amor noble se ve determinado por la consumación del deseo, producto de la lujuria, lo cual lo convierte en un amor más mundano que espiritual. Melibea y Calisto satisfacen sus necesidades durante el mes de su relación de la misma forma que los criados lo hacían en

9. En la Demanda del *Corbacho*, Martínez de Toledo pide perdón por haber podido ofender a alguna doncella de la corte con su crítica al comportamiento lujurioso de las mujeres por lo que se puede entender que había damas nobles cuyo ideal hedonista de la vida se asemejaba al de las prostitutas públicas (304-6).

los burdeles, lo cual me llevará a considerar a Calisto otro de los «putillos» (ix: 232) que acuden a pedir ayuda a Celestina. Melibea, en cambio, se quedaría dentro de la categoría de prostituta, en este caso privada, por recibir a su querido en su casa. De hecho, al igual que las otras ramerías, ella persigue el amor hedonista por ser el centro de su vida, aunque mantiene ciertas diferencias con el resto de compañeras de profesión pues cuando éste desaparece con la muerte de su amado, en vez de buscar otro amor, se suicida ya que en realidad se enamora de su amante al mismo tiempo que satisface su pasión sexual.

En la obra, Celestina justifica a Pármeno esta conducta placentera con la excusa de «que es forçoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre» (i: 118), ya que era más una necesidad natural que un vicio pues si no se tenían relaciones «la tuya [punta de la barriga] hincha por nueve meses» (i: 118). Esta libertad sexual sólo se veía limitada por ataques raciales. Finalizada la Reconquista se quería controlar el índice de judíos conversos y moriscos en la península y no se dejaba que éstos acudieran a los burdeles. Calisto, cuya herencia racial había sido «ensuciada» por el desliz de su abuela¹⁰, no reunía las condiciones para entrar en una de estas casas públicas. Prefiere, sin embargo, aspirar al amor de Melibea, una «noble doncella»; no obstante, al transmitir su linaje de discutida pureza a un miembro de la clase alta está atentando aún más contra la estabilidad de la sociedad¹¹, que empezó a ver en la prostitución de las mozas un peligro para el honor y la honra de las jóvenes doncellas. Una prueba de esta preocupación es el hecho de que se aprobara una ley en contra de las alcahuetas que atraían a las hijas de familias nobles al mundo de la prostitución. En el Libro IV Título X Ley VII del *Fuero Real*, se dice que «toda mugier que por alcauetería fuere en mandado dalgún omne a mugier casada o desposada, si pudier ser sabudo por prueua o por sennales manifiestas, el alcahueta e el que la enuía sean presos e metidos en poder del marido o del esposo por fazer dellos lo que quisiere sin muerte e sin lisió de sus cuerpos» (443).

10. En el comentario de Sempronio «Lo de tu abuela con el ximio, ¿hablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo» (i: 96), la crítica ha querido ver un pasado judío en la familia de Calisto debido a la relación incestuosa de su abuela.

11. En las *Siete Partidas*, el rey Alfonso X el Sabio introdujo grandes innovaciones en el Derecho español criminalizando aspectos de la vida real como era el caso de las posibles relaciones amorosas de judíos con cristianos. En la Partida Séptima Título XXIV Ley IX, se advierte del peligro que supone el permitir que jóvenes cristianas puedan convivir con judíos pues rompen el matrimonio sagrado de éstas con la fe católica: «Atrevencia et osadía muy grande facen los judíos que yacen con las cristianas, et por ende mandamos que todos los judíos contra quien fuere probado daqui adelante que tal cosa hayan fecho, que mueran por ello; ca si los cristianos que facen adulterio con las mugeres casadas merecen por ende muerte, mucho más la merecen los judíos que yacen con las cristianas, que son espiritualmente esposas de nuestro señor Jesucristo por razón de la fe et del bautismo que recibieron en nombre dél» (141-42).

En las Cortes de Toro de 1398, con Enrique III, se decidió imponer el primer tributo a las «mujeres públicas» o «rameras» que vendían sus servicios en las plazas. Se aplicaron leyes que habían sido aprobadas anteriormente para disuadir a las jóvenes como Melibea y evitar que se vieran atraídas por dicha práctica¹². Se condenó la prostitución pero sin llegar a ilegalizarla ya que siguiendo los principios de San Agustín se entendía que su prohibición originaría la creación de nuevos vicios que atacarían la sagrada institución del matrimonio. Uno de los códigos de leyes de la época que intentó regular la profesión fue el *Fuero Real* que establecía que cualquier tipo de pecado contra la naturaleza iba a ser castigado con la castración para luego ser ahorcado por los pies y abandonado sin haber recibido sepelio. Por otra parte, *Las Siete Partidas*¹³ del rey Alfonso X el Sabio (de finales del siglo XIII) condenaba a muerte a los pecadores, menos a los que fueran menores de 14 años o víctimas de violación homosexual. En el caso de adulterio¹⁴, tanto la mujer adúltera como el amante podían ser condenados a muerte y ejecutados no sólo por su marido sino también por su padre. En cuanto a las cortesanas, no podían ser menores de 12 años, tenían que ser vírgenes o viudas respetables y se les castigaba con 300 azotes en la espalda.

Con la llegada del Cristianismo y la puesta en vigor del segundo Concilio de Letrán, se defendían las ideas de castidad, matrimonio y virginidad, y se les otorgó gran valor religioso limitando la libertad sexual de la sociedad. Se buscaba frenar la lujuria. Se intentaba, además, apartar a las prostitutas de las calles y confinarlas en burdeles en los arrabales de la ciudad para que no fueran ejemplo para las doncellas honradas y así no peligrara su pureza. Estas mismas leyes que intentaron sacarlas de la ciudad tuvieron que ser las razones por las que Celestina se mudó de la casa de al lado de la cuesta del río donde solía vivir al barrio —marginal— en el que ahora se había asentado (Lacarra 46). Era un área más peligrosa que no gozaba de la seguridad de los barrios ricos y donde en cualquier encrucijada se podía encontrar la muerte, como comenta Celestina a Elicia:

No temo esso, que de día me aviso por do venga de noche, que jamás me subo por poyo ni calçada sino por medio de la calle. Porque como dizen, no da passo se-

12. Una de las razones por las que he decidido considerar a Melibea en los mismos términos que el resto de los sujetos femeninos de mi estudio es que ella se ve atraída por la profesión, y no por el conjunto de Celestina como algunos críticos han propuesto. Conocía a Celestina de cuando era vecina suya y mantiene el contacto de Lucrecia que no sólo le informa, sino que la inicia en la aceptación de nuevos roles: amante y prostituta privada del caballero.

13. En *Las Siete Partidas*, el rey Alfonso X el Sabio reformó las medidas legislativas que ya había adelantado en el *Fuero Real*.

14. El Libro IV Título VII Ley I, el rey Alfonso X analiza la situación legal de los adulterios: «si mugier casada fiziere adulterio, amos sean en poder del marido e faga dellos lo que quisiere e de quanto que an, así que non pueda matar el uno dellos e dexar el otro» (*Fuero Real* 432).

guro quien corre por el muro, y aquel va más sano que anda por llano. Más quiero ensuciar mis çapatos con el lodo que ensagrentar las tocas y los cantos. (xi: 254)

Otra de las medidas que se adoptó fue la de diferenciar a las prostitutas públicas de las mujeres respetables otorgándoles un tipo de vestido que las identificara, ahora que tenían un nombre que establecía una barrera entre ellas. Sin embargo, hay que esperar hasta el Siglo de Oro para adjudicarles vestimentas de color amarillo como símbolo distintivo de su oficio¹⁵. Este dato va a ser muy importante porque hasta entonces no se va a poder apreciar quién es una mujer pública y quién no. En la comida en casa de Celestina donde se reúnen los criados con sus amadas, Areúsa increpa furiosa a los sirvientes por considerar bella a Melibea ya que son sus riquezas, y no su honra, es decir, su reputación, fama y comportamiento, las que distinguen la una a la otra: «las obras hazen linaje, que al fin todos somos hijos de Adam y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí, y no vaya a buscar en la nobleza de sus passados la virtud» (ix: 229). Así, ella rompe todo sistema de jerarquía social para igualar a la noble doncella con el grupo de mancebas. Se puede decir que para Areúsa, Melibea se viste y se comporta como cualquier prostituta¹⁶.

Todas estas legislaciones, dejaban completamente desprotegidas a las ramereras pero aún contaban con la ayuda de comunidades como la de algunos monasterios, que les ofrecían refugio y les permitían quedarse allí mientras tenían a sus hijos bastardos. Por eso, el hecho de que Elicia y Areúsa intenten protegerse tras la muerte de Celestina es un reflejo de cómo ellas ya no tienen ese escudo protector tras perder los vínculos familiares con Celestina. La muerte de ésta rompe su relación de primas y de compañeras de profesión, y ahora van a convertirse en competidoras del mismo negocio renunciando a vivir juntas. Areúsa comenta a Elicia que «yo ya siento la mejoría más que antes» (xvii: 310) pues ya no tiene tanta

15. Manuel Fernández Álvarez comenta que «la rigidez de las costumbres podría rastrearse en el hecho de obligar a las meretrices a llevar un atuendo especial (*mantillas cortas, de color amarillo*, sobre las sayas), así como la sujeción de pasar la noche en ‘casa de la mancebía’, desde que sonaba el toque de oración» (234; énfasis mío).

16. En la versión cinematográfica de Vera, todas las doncellas visten de color crema. En ésta, sólo Lucrecia escoge colores fuertes como el rojo para sus ropas con la intención de mantenerse un poco al margen de la comunidad de ramereras a la que todavía no ha accedido. Este aspecto común que distorsiona la estructura social está compensado con el reparto pues se ha hecho una perfecta elección, en mi opinión, de actrices para dar un mensaje determinado: Melibea no era una prostituta como el resto de las doncellas. Todas las actrices seleccionadas para el papel de ramera o de criada (Candela Peña como Elicia, Maribel Verdú como Areúsa, y Nathalie Seseña como Lucrecia) tienen una reputación en España de haber realizados papeles donde se incluían escenas de sexo, mientras que Penélope Cruz (Melibea) últimamente se ha mantenido reacia a mostrar su cuerpo, lo cual distanciaría a la doncella del resto de mujeres públicas, aunque no del todo porque en su actuación manifiesta una gran pasión por Calisto (Juan Diego Botto).

competencia. También, pierden ellas el parentesco familiar que tenían con sus amantes ya que, aparte de la pérdida de dinero que les produce su condena, se ven faltas de su protección. Por ello, lloran amargamente y visten luto por su ejecución. Areúsa es la que más llora porque depende por completo de lo que le dé su amigo para mantener su situación privilegiada. Elicia, sin embargo, se entristece menos pues ella se va a quedar con la casa y el negocio de Celestina, que tiene una reputación que le puede ayudar a sobrevivir.

Privadas del apoyo social, se tenían que esconder para ejercer su profesión pues la prostitución se había convertido en una actividad clandestina: «Muchas encubiertas vi entrar en su casa; tras ellas hombres descalços, contritos, y reboçados, destacados, que entravan allí a llorar sus peccados» (I: 110-11). Elicia no sale del burdel, Lucrecia aún no ha mantenido ninguna relación, Melibea no quiere reconocer en público o en su casa la atracción hedonista que siente por Calisto para no ver dañada su honra, y Areúsa recibe a sus amantes en su morada para que sus vecinos no sepan a qué se dedica y así poder vivir en un barrio fuera de los arrabales: «Entremos quedo; no nos sientan sus vezinos» (VII: 200). Por ello, Melibea abandona su casa y se va al jardín con su criada donde crean una nueva micro-sociedad que se opondría a la honradez de la casa de Pelebrío. Ama y criada forman una unión o un subconjunto dentro del grupo general de prostitutas para conseguir llevar a cabo sus intenciones.

Podemos observar toda una serie de términos que consolidan esa unión de intereses y que crea un árbol genealógico completo en el que se incluirán todas las prostitutas de la obra. En *La Celestina*, las mancebas formaban junto con los mozos que las solían visitar una especie de familia en la que había una relación simbiótica de beneficio. Los enamorados obtenían el amor de las hermosas doncellas a cambio de su mantenimiento y protección como alianza entre los amantes — asegurándose que nadie las molestara. La alcahueta es considerada la «madre» (I: 105) de todas las prostitutas que tiene bajo su protección; los sirvientes que son asiduos visitantes de su burdel se hacen llamar «hijos»¹⁷ (XII: 268) suyos — incluso antes de cometer el «matricidio» — pues ella les proviene todo el placer que ellos quieren consiguiéndoles buenas mozas; y entre las prostitutas y los criados se llaman «primas»¹⁸ (IV: 151) o «primos» (I: 104) siendo Celestina la «tía» (IV: 152) de todos ellos por ser el vínculo que relaciona a todos entre sí. Además, la «puta vieja» (I: 108) debe parte de su saber a la abuela

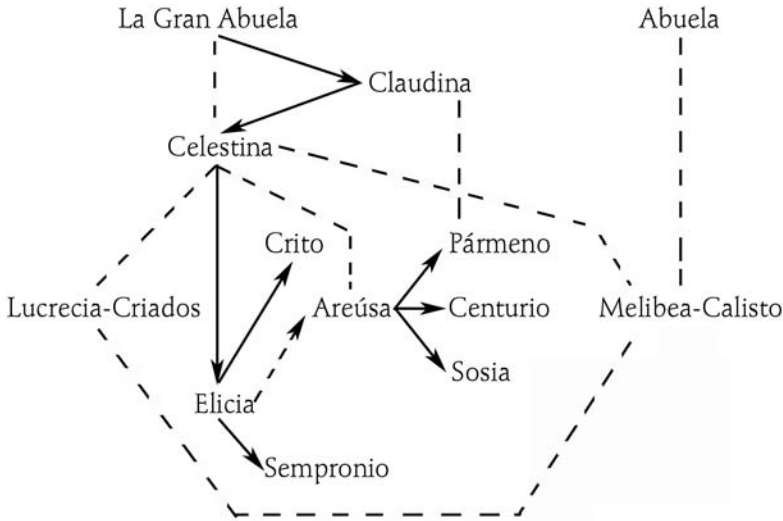
17. El pensar que los criados son hijos de Celestina, es decir, unos «hijos de puta,» podría parecer una temeridad pero el caso de Pármeno es muy claro pues su madre se había dedicado a la prostitución. En cuanto a Sempronio, poco se sabe de su pasado. Sin embargo, no era extraño que los hijos de estas mujeres pecadoras entrarán a servir en las casas de familias respetables pertenecientes a la nobleza.

18. Deyermond comenta que en la Edad Media las prostitutas se solían tratar como primas (13).

de Elicia, a la que aventajó tras estar un año bajo su protección (VII: 210), y a la madre de Pármeno, que le enseñó todo lo que sabe (III: 142).

En el siguiente gráfico, se puede ver la transmisión de conocimientos que se producía en cada generación, la cual representaba un gran peligro para las autoridades civiles —por potenciar la existencia de barrios bajos o marginales— y religiosas— por robar almas cristianas.

Gráfico de prostitución en la familia de prostitutas en *La Celestina*



Sin embargo, lo realmente importante de este grupo familiar¹⁹ es que en él, también, tienen cabida miembros de la nobleza. Calisto, cuya abuela ya había iniciado la línea de transmisión por ser infiel a su marido, llamará «tía» (I: 108) a Celestina pues ella es la que le consigue el amor de la doncella que él pretendía, mientras que Melibea la llama «madre» (IV: 155) por ser la que intercede por ella para lograr satisfacer su pasión por el joven noble. Esto representa una trasgresión de fronteras sociales, la atracción de las capas altas de la sociedad por medio de las clases marginales,

19. Las relaciones que se establecen dentro de este diseño innovador de parentesco familiar que propongo son de dos tipos. Por una parte, puede haber una influencia directa, representada por una línea continua, de cada prostituta con su amante o del miembro de la generación anterior sobre su pupilo como es el caso de Celestina con Elicia, y de la «Gran Abuela» con Claudina, cuyo arte inculcó después a Celestina. Por otra parte, también se puede hablar de una dependencia parcial entre dos miembros de la misma familia, representada por una línea discontinua, como es el caso de las prostitutas que no se protegen en la casa de Celestina pues tienen iniciativa propia, y de algún criado que recibe una influencia adicional de algún miembro de la generación anterior.

lo cual es un ejemplo claro de la situación de crisis en la que estaban los valores ético-sociales de la España de finales del siglo xv. Por otra parte, son de destacar los términos afectivos entre las prostitutas —Celestina y Claudina derivados de Celeste y Claudia— que representan la simpatía que había entre ellas por las condiciones de vida en las que vivían y por la vulnerabilidad del estado en el que se encontraban.

En esa estructura familiar que definiendo, se podría hablar de cinco categorías de individuos representadas por los nombres de cada uno de los sujetos femeninos de la obra. Barbera comenta que el Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor*, habla de una Trotaconventos y una Doña Endrina cuando, en realidad, está presentando al personaje que corresponde a una categoría, de alcahueta y de ama, en este caso (794). Entonces, al igual que Barbera ha analizado a estos modelos como arquetipos, se puede ver que Rojas está tratando a cada una de las mujeres de su tragicomedia como ejemplos de un tipo determinado de ramera.

Celestina es una prostituta venida a menos, una «puta vieja» (I: 109). Siendo ella joven, tuvo una gran fama antes de ser capaz de poder regentar un burdel en la mejor zona de la ciudad, y tenía allí a nueve mozas a su cargo. Los caballeros la favorecían con su protección debido al buen servicio que les hacía. En cambio, ahora se conforma con regentar una casa pública en los arrabales donde se ve expuesta a cualquier peligro. Sin embargo, su decadencia es tanto económica como física. Melibea no reconoce a la alcahueta al principio porque la recordaba más bella²⁰: «Figúraseme que eras hermosa; otra pareces; muy mudada estás» (IV: 157). La misma Celestina lo confiesa pues, a pesar de que ahora ya es una mujer mayor de «sesenta años» (XII: 273), «encanecí temprano, y paresco de doblada edad» (IV: 158). Las mujeres públicas sufrían de enfermedades venéreas y este envejecimiento prematuro podría ser consecuencia de la mala vida que llevaban pues por estar «lujuriando [su cuerpo] padesçe en todos sus naturales cinco sentidos» (Martínez 73). Rojas adelanta ya su crítica al amor mundano y al desbordamiento de la pasión, luego recuperada en el acto XXI en el discurso de Pleberio, por hacer perder la vida y la razón de las personas.

En su casa con Elicia, Celestina utiliza a los criados para ganarse la vida, al igual que lo hacía cuando era joven. No hay pruebas textuales para asegurar exactamente cómo Celestina practicó la prostitución, sea regentando un prostíbulo de forma clandestina sea siendo obligada a prostituirse, pero sí que las hay para saber que lo hizo mientras estaba casada aprovechándose de la protección que le ofrecía el matrimonio (Brackett 273-74).

20. Las prostitutas eran guapas y los criados hacen referencia a la belleza de sus amadas: «aquella es Elicia, criada de Celestina y amiga de Sempronio, una muy bonita moça [y] allí mora una hermosa mujer muy graciosa y fresca, enamorada, medio ramera, pero no se tiene por poco dichoso quien la alcança a tener por amiga sin grande escote, y llámase Areúsa» (xiv: 293).

Celestina había engañado a su marido como se desprende de la conversación entre Pármeno y Calisto: «¡O qué comedor de huevos assados era su marido!» (I: 109). En aquella época, además de que en la tradición judía se solía comer huevos en los funerales, también se pensaba que un marido cornudo no quebraría los huevos cuando los asara.

Si antes había mentido a su esposo, cuando él muere juega con los criados de Calisto a los que hace creer que son los dueños de los corazones de sus amadas. A la llegada de Sempronio al burdel, Celestina avisa a Elicia de que tiene que esconder a Crito porque otro de sus amantes ha llegado (I: 104). Así, puede mantener vivo el negocio, lo cual es muy importante para ella porque se rige por la avaricia. Se preocupa por el dinero y así a su llegada a casa de Calisto con Sempronio manda al criado que le diga a su señor «que cierre la boca y comence abrir la bolsa» (I: 116). De este negocio, va a conseguir cien monedas de oro y una cadena de oro. Pero, esta *cupiditas*²¹ acaba siendo su condena porque la asesinan por no querer compartir sus ganancias con sus cómplices y mozos que ella había acercado al mundo de la prostitución. Sin duda, ésta es una de las características más importantes de la alcahueta. Debido a su negocio, necesita que haya mujeres que se dediquen a su profesión para conseguir dividendos. Elicia, Areúsa, Lucrecia y Melibea le ayudan a ganar dinero a la vieja de una forma o de otra por lo que se podría decir que casi en su totalidad ellas trabajan para la alcahueta.

Una de ellas, Elicia, es el caso más claro de prostitución en la obra por lo que su análisis no representa un gran desafío. Representa la categoría de «prostituta pública». Su papel es el de trabajar en la casa que regenta Celestina y ganarse los favores de los criados. La primera escena en la que aparece nos muestra mucho de su personalidad hedonista. Cambia de amante sin problemas con el fin de mantener a los dos contentos aunque para ello se tenga que servir del engaño. A la llegada de Sempronio, le cuenta a Crito que ha llegado su primo y que se tiene que ir por su bien. Luego, cuando Sempronio vuelve a la casa, Elicia mantiene una conversación con Celestina, a la que le cuenta que ha tenido dos visitas más durante su ausencia, dato que nos confirma lo solicitada que estaba la moza. No depende de nadie más que de ella misma y de Celestina pues le provee de un techo para ejercer su profesión, y le enseña su arte para cuando ella falte en el futuro (VII: 210). Por ello, cuando muere Sempronio, a pesar de guardar luto, no sufre tanto como Areúsa y prefiere quedarse en casa de Celestina porque seguro que allí encontrará a otro criado que la quiera. Elicia es un ejemplo de aquellas doncellas que perdieron su honra por entregarse al placer de la carne, y de cuyo mundo ya no puede salirse.

21. Se le llama *cupiditas* a la avaricia, la codicia o el deseo de Celestina. En el *Corbacho*, se repudiaba la codicia de las mujeres pues «doblegará una muger que non es fuerte como piedra» (Martínez 148).

Areúsa²², en cambio, se ajusta más al modelo de «cortesana», es decir, que depende económicamente de un solo hombre: «me da todo lo que he menester; tiéneme honrada; favoréceme y trátame como si fuesse su señora» (VII: 204). Esta consideración es un tanto problemática porque su «amigo» es un soldado de rango menor por lo que no recibiría mucho dinero de él, y las cortesanas solían depender de caballeros de la corte. Sin embargo, al considerarla de esta manera sí que se demuestra un mayor control de las pasiones o por lo menos una menor lascivia de la mujer. De hecho, no quiere engañar a su amante (VII: 203) a pesar de que esté lejos de ella como si hubiera una relación amorosa más profunda entre ellos que la mera atracción sexual. Tanto quiere a sus pretendientes que es ella la que luego propone a Elicia vengarse de Melibea y Calisto pues ellos acabaron con las vidas de los criados, los que les quitaron el amor que tenían.

Al principio Areúsa no está bajo el control de Celestina, y vive en un buen barrio pero la alcahueta la irá acercando a la comunidad de prostitutas convenciéndola de unirse a la familia que ella dirige. Ella mantiene una distancia pues le recuerda a Celestina que «no soy tan viciosa como piensas» (VII: 202), pero luego acaba acostándose con Pármeno y Centurio, además de prometerle amores a Sosia cuando su amado muere, por lo que deja de ser una cortesana y se convierte en una prostituta pública, aunque monógama como dice Celestina: «¿de una sola gotera te mantienes?» (VII: 205). Celestina la ha ido atrayendo poco a poco al grupo prometiéndole verdadero placer: «góze él de ti y tú dél, que aunque él gane mucho, tú no pierdes nada» (VII: 205). Pierde su estatus privilegiado durante un tiempo por tener que servir a dos hombres a la vez ya que se consideraba mujer pública a aquella que se hubiera acostado con dos caballeros. Los mismos criados ya no la distinguen de los otros miembros de su gremio y creen que «esta mujer es marcada ramera según tú me dixiste» (XIX: 319). Luego, volverá a distanciarse en sus futuras relaciones con Sosia recuperando su condición de amante fiel y desapareciendo de la acción.

Aún más al margen de los hechos se mantiene Lucrecia, que sólo aparecerá en momentos cruciales como testigo o cómplice. Su identificación con la familia de prostitutas es provisional pues todavía no ha adquirido todas las condiciones que la conviertan en una de ellas. Por ello, he optado por considerar que es una «prostituta joven» que está aprendiendo el arte gracias a los consejos de la vieja alcahueta, y del comportamiento de su ama, a la que ve estar atraída por la prostitución y a la que observa en sus encuentros amorosos con Calisto en el jardín. Sin duda, Lucrecia

22. La crítica no ha prestado mucha atención a la naturaleza individual de Areúsa y la ha equiparado con Elicia cuando cada una de ellas representa un modelo diferente de mujer pública.

es la más honrada de todas porque, desde el principio, mantiene una distancia y previene a su dama del peligro que representa Celestina. No obstante, no es que esté en contra de la vieja por ser lo que es, sino que no quiere perder el privilegio de vivir en una casa honrada. Durante el siglo xv, hubo una gran emigración del campo a la ciudad y muchas mujeres pobres se refugiaban en las casas de las señoras trabajando como criadas para no caer en las redes de la prostitución y la pobreza. En la reunión con Celestina, Areúsa explica que estas criadas no tienen mucha libertad ya que «ni gozan deleyte ni conocen los dulces premios de amor» (ix: 232) por estar muy controladas por el ama. Sin embargo, esta censura desaparece cuando Lucrecia se encuentra en presencia de otras prostitutas. Su entrada en la casa de Celestina, donde ve a «tanta gente y tan honrada» (ix: 234), la introduce en el mundo de la prostitución y sirve como crítica social, pues enfrente de ella tiene a mujeres y hombres cuyo comportamiento es idéntico al de los amos, pero cuya reputación no goza de tan buena fama. Ya es casi una de ellas pero todavía le queda bastante para completar la transformación iniciada en su encuentro con Celestina, donde le promete que le ayudará a mejorar su aspecto físico para poder atraer a los hombres: «yrás a casa y darte he una lexía con que pares esos cabellos más que el oro; no lo digas a tu señora. Y aun darte he unos polvos para quitarte esse olor de la boca que te huele un poco» (iv: 169). La criada le contesta que «más necesidad tenía de todo esso que de comer» (iv: 169), mostrando las ansias de la moza por tomar su bautismo en la profesión. Según Marjorie Ratcliffe, las criadas que venían del campo preferían ser prostitutas al principio para luego convertirse en cortesanas cuando subieran a mejor nivel (348). No obstante, esta última transformación no tiene lugar en la obra. Lo único que conocemos es que Lucrecia va a aprovechar estas nuevas artes para enamorar a los criados de la casa que ella pretende.

Es una atracción al mundo de la prostitución parecida a la que experimenta su ama. El considerar a Melíbea como una prostituta, en este caso privada por recibir a su amado en casa, presenta muchos problemas, lo cual ha llevado a muchos críticos, como Foster, Valbuena y Correa, a desear esta opción y a inclinarse por la interpretación del conjuro de amor que la vieja alcahueta realiza para conseguir que la joven dama acepte al noble caballero (iii: 147). Sin embargo, Elizabeth Sánchez considera que el conjuro no es el único elemento que contribuye a la caída de la dama y a su entrega a la pasión, sino que también es producto de la atracción de los dos jóvenes.

En mi opinión, Melíbea ya lleva la pasión adentro mucho antes de que se produzca el intercambio de objetos mágicos. Ya en la primera escena, en el encuentro de los amantes en el jardín de la dama, a pesar de que la doncella rechaza el acercamiento amoroso del caballero, le promete buena fortuna si no se deja vencer en su intento: «Pues, ¡aún más igual galar-

dón te daré yo, si perseveras!» (I: 87). Su rechazo es sólo una máscara que tiene que llevar para no poner en peligro ni su honra ni la de sus ancianos padres. Por ello, utiliza los servicios de la alcahueta y de su criada. Su confianza en Celestina, a la que llama «madre» (IV: 156), la convierte en otra de sus discípulas, y su confesión con Lucrecia representa un pacto de ayuda mutua para que ella pueda disfrutar del amor de Calisto. Celestina y Lucrecia la van a introducir en el mundo del placer sexual que ella parece desconocer o al que teme acceder. A pesar de ser una doncella virgen, no parece que desconozca el arte del amar cuando le dice a su amado que le va a enseñar cómo satisfacer su pasión: «Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles» (XIX: 323-24). Este comentario está muy en consonancia con el tipo de personaje que es la doncella pues sus comentarios y comportamiento confunden al lector no sabiendo si es tan inocente como pueda parecer o si, en verdad, como intento demostrar, se resguarda bajo el escudo protector de sus padres fingiendo ser una buena hija.

Su iniciación consiste en un decir sin decir donde ella no se atreve a pronunciar el nombre del amado para fingir no saber nada mientras insiste constantemente en que Celestina le cuente quién es el enfermo que ella puede sanar: «pide lo que querrás, sea para quien fuere» (IV: 159). Ella sabe perfectamente quién es el desdichado por lo que su reacción de ira no es más que una farsa que oculta sus verdaderos sentimientos. Recuperando la tradición platónica del amor como medicina, Melibea quiere ayudar a sanar al mozo doliente: «Por Dios, [que] sin más dilatar me digas quién es esse doliente, que de mal tan perplejo se siente que *su pasión y remedio salen de una misma fuente*» (IV: 161; énfasis mío). Sin embargo, este amor es más carnal que espiritual y es un dolor que luego va a sufrir ella cuando vea las barreras que los separan. Pero, ella está decidida y con la entrega del cordón que ciñe su cintura (IV: 168), símbolo de su castidad, invita a Calisto a que mantenga sus esperanzas, y renuncia a su voto religioso pues entrega el objeto sagrado, bendecido en reliquias, que santificaba su cuerpo de mujer. También esta prenda sirve de intercambio comercial entre caballero y dama. Se distingue del pago de joyas o monedas por los servicios de una mujer pública pero eso es, más bien, debido a que Melibea es de familia rica y de más alto linaje que la de Calisto. Además, no hay pruebas textuales de que el resto de las ramerías, menos Celestina, reciban algo de sus amados y no por ello han dejado de ser consideradas como tales.

Melibea ya se ha decidido a entregarse a la pasión y, de paso, unirse al grupo de mujeres, ya que ahora es ella la que decide sobre su vida oponiéndose a los planes de boda de sus padres²³, preocupados por la honra

23. Habiendo oído ruidos extraños durante el mes en que Melibea ha sido visitada por su amado Calisto, los padres sospechan que su hija ha desobedecido el consejo de la madre de

de su hija: «ni quiero marido, ni quiero padre, ni parientes» (xvi: 305). Se vuelve tan mentirosa como su maestra para ocultar su falta. Así, a la vuelta de su encuentro con Calisto, responde a su padre que era la criada la que hacía ruido pues «salió por un jarro de agua para mí, que avía [gran] sed» (xii: 266). Estaba sedienta de pasión y no se ve nunca satisfecha con el amor de Calisto como si no tuviera suficiente²⁴. Por ello, la pérdida del amado es para ella algo terrible porque, por una parte, pierde la medicina que le estaba curando su dolencia: «¡O la más de las tristes, triste, tan poco tiempo poseydo el plazer, tan presto venido el dolor!» (xix: 328). Y, por otra parte, se ve desprovista de la fuente de pasión que acababa de empezar a disfrutar: «O ingratos mortales, jamás conoces vuestros bienes sino quando dellos carescéys» (xix: 328). Tales sucesos le condenan a la muerte. No le interesa seguir viviendo si no tiene el amor de Calisto, hecho que la separa del resto de sus parientes en el prostíbulo.

En resumen, a finales del siglo xv, en la sociedad medieval en España, se estaba produciendo una transformación de principios ético-morales que intentaba regular la vida de los creyentes y controlar su tendencia lujuriosa imponiendo nuevos valores religiosos. El clero produjo obras reglamentarias, como el *Libro de buen amor* o el *Corbacho*, que proponían un cambio de actitud en los jóvenes mozos y atacaban las malas artes de las mujeres que hacían que perdiesen la razón. *La Celestina*, también, pertenece a esta tradición misógina «mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas» (67), pero además rompe con las barreras sociales de la época no sólo castigando la sexualidad de las mujeres públicas, sino también de las que se comporten como ellas. El amor es la fuerza que lleva a todo el mundo a la perdición si no se trata de un sentimiento puro, si conlleva el abandono de toda moralidad por entregarse al placer carnal. La alcahueta, las dos rameras y las dos mozas atraídas al mundo del pecado son cinco ejemplos de esta crisis de moralidad en la sociedad medieval española, de esta lujuria que predecía la perdición de toda esperanza. Sólo con la muerte o el aislamiento de estas mujeres desaparecía la amenaza del pecado, y se finalizaba la obra con un mensaje de un autor preocupado por la lujuria de sus ciudadanos.

no recibir a Celestina, y perdido su honor, víctima de su pasión carnal. Aún así, van a intentar mantener el nombre de la familia limpio arreglándole un matrimonio que restituya su pecado: «no ay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en las vírgenes que con temprano casamiento» (xvi: 302).

24. La imagen del agua y de la sed como metáfora de la pasión tiene raigambre clásica. Además, hay un paralelo entre la salida de la doncella al jardín para satisfacer su pasión con el tema de la *venatio amoris* del inicio de la tragicomedia, donde Calisto persiguiendo un halcón suyo se adentra en el jardín de Melibea, a la que empieza a cortejar.

Obras citadas

- ALFONSO X EL SABIO. *Las Siete Partidas. Antología*. Madrid: Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros, 1984.
- *Leyes de Alfonso X: Fuero Real*. Ed. Gonzalo Martínez Díez. Ávila: Fundación Sánchez Albornoz, 1988.
- BARBERA, Raymond E. «A Harlot, A Heroine». *Hispania* 48. 4 (Diciembre 1965): 790-99.
- BRACKETT, John K. «The Florentine Honesta and the Control of Prostitution, 1403-1680». *Sixteenth Century Journal* 24. 2 (Verano, 1993): 273-300.
- CORREA, Gustavo. «Naturaleza, religión y honra en *La Celestina*». *PMLA* 77. 1 (Marzo, 1962): 8-17.
- DEYERMOND, Alan. «Female Societies in *Celestina*». *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. «Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas, Purdue University, 21-24 November 1991». Eds. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Madison WI: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 1-31.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Casadas, Monjas, Rameras y Brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002.
- FOSTER, David William. «Some Attitudes towards Love in the ‘*Celestina*’». *Hispania*, 48. 3 (Septiembre, 1965): 484-92.
- LACARRA, María Eugenia. «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas». *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. «Proceedings of an International Conference in Commemoration of the 450th Anniversary of the Death of Fernando de Rojas, Purdue University, 21-24 November 1991». Eds. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow. Madison WI: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 35-78.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. Michael Gerli. Madrid: Cátedra, 1998.
- RATCLIFFE, Marjorie. «Adulteresses, Mistresses and Prostitutes: Extramarital Relationships in Medieval Castile». *Hispania* 67. 3 (Septiembre, 1984): 346-50.
- RIPA, Cesare. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations*. Nueva York: Dover, 1971.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1992.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Francisco J. Lobera, et al. Barcelona: Crítica, 2000.

- RUIZ, Juan. *Libro de buen amor*. Ed. Alberto Blecha. Madrid: Cátedra, 1998.
- SÁNCHEZ, Elizabeth. «Magic in *La Celestina*». *Hispanic Review*, 46. 4 (Otoño, 1978): 481-94.
- VALBUENA, Olga Lucía. «Sorceresses, Love Magic, and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*». *PMLA* 109. 2 (Marzo, 1994): 207-24.
- VERA, Gerardo, director y guionista. *La Celestina*. Videocasete. Actuando Terele Pávez (*Celestina*), Penélope Cruz (*Melibeia*), Candela Peña (*Elicia*), Maribel Verdú (*Areusa*) y Nathalie Seseña (*Lucrecia*). Lola Films, 1995.
- WISE, David O. «Reflections of Andreas Capellanus's *De Reprobatio Amoris* in Juan Ruiz, Alfonso Matinez, and Fernando de Rojas». *Hispania* 63. 3 (Septiembre, 1980): 506-13.



ABRIL-SÁNCHEZ, Jorge, «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanas, rameras y putas viejas en *La Celestina*», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 7-24

RESUMEN

LA FIRMA DEL decreto regio de conversión o expulsión de los moriscos de 31 de marzo de 1492 produjo grandes cambios en la sociedad española. Con la publicación de nuevos códigos legislativos, las autoridades civiles pretendían borrar el bagaje cultural heredado de la época pasada y controlar la libertad sexual de una comunidad que se había visto atraída por actividades, como la prostibularia, que atentaban contra los valores ético-religiosos. En *La Celestina*, Melibea se introduce en el mundo de la prostitución de mano de una alcahueta y sus discípulas, con las que acaba formando una verdadera familia de meretrices.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, prostitución, sexualidad, familia, hedonismo, genealogía.

ABSTRACT

THE SIGNING OF the royal decree of conversion or expulsion of the Moorish on March 31st, 1492 entailed huge changes in the Spanish society. With the publication of new law codes, the civil authorities tried to erase any cultural heritage from the former historic period and to control the sexual freedom of a community that had felt attracted to activities, as that of the brothel, which threatened the moral values. In *La Celestina*, Melibea is introduced to the world of prostitution by a bawd and her disciples, with whom she ends up building a whole family of prostitutes.

KEY WORDS: *La Celestina*, prostitution, sexuality, family, hedonism, genealogy.



Sobre el uso del «etcétera» en *La Celestina*

Patrizia Botta
Università di Chieti

A Paolo

EN LA OBRA de Fernando de Rojas, como es sabido, son muchas las citas de sentencias ajenas, tanto de tipo culto como popular. Su número, muy elevado, y su gran concentración en algunas partes ha llevado a considerar al texto como una colección de máximas, o mejor, como una «Floresta de Filósofos» o «centón de sentencias» que el autor, con alarde de erudición, brinda a un público de finos entendedores.

En algunos casos, se da tan por sentado el conocimiento de la máxima por parte del público que el autor, con suma elegancia y reticencia, corta la sentencia por la mitad y enuncia sólo su primer segmento, resumiendo con un «etcétera» la parte restante de la cita.

Esta técnica de lo no dicho, de lo aludido con un «etcétera», por demás de añeja tradición, es un verdadero guiño al lector, ya que hace hincapié en su patrimonio mnemónico y le convida a completar la cita en su recuerdo y a desempeñar un rol activo en la lectura. Por otro lado, se trata de una técnica muy frecuente en *La Celestina*, y se halla en todas sus partes supuestas como 'separadas' (Auto I, *Comedia*, *Tragicomedia* conocidas respectivamente como partes A, B, C). Representa, pues, una constante estilística a lo largo de la obra, un verdadero estilema del autor, y asume el carácter de un elemento unificador que hasta la fecha no se ha tenido en cuenta ni en las discusiones sobre la autoría ni en los estudios estilísticos del texto.

Veamos los ejemplos que ofrecen las múltiples redacciones de la obra¹. Cabe distinguir entre casos de «etcétera» propiamente dicho, esto es, usado explícitamente (primera sección) y casos en que el «etcétera» queda

1. Cito por mi edición y para comodidad del lector remito a las ediciones comerciales más difundidas: la de Alianza Editorial (ed. D. S. Severin, Madrid 1969), la de Cátedra (ed. D. S. Severin, Madrid 1987), y la de Castalia (ed. P. Russell, Madrid 1991), abreviadas respectivamente en Al., Cát. y Cast. y seguidas por la indicación de la página de referencia. También se citan en los comentarios las ediciones de Cejador («Clásicos castellanos», Madrid, Espasa, 1913) y de Marcialos (Univ. Urbana 1985). Indico con cursiva toda interpolación de la *Tragicomedia*.

implícito por llevar la cita una suspensión o un corte por la mitad que acaba siendo del todo equivalente (segunda sección). Para cada ejemplo indico a qué parte de la obra pertenece en cuanto a génesis y fases de la redacción (A para el esbozo del Auto I, B para los actos del II al XVI y los Liminares de la *Comedia*, y C para toda interpolación o reajuste de la *Tragicomedia*), a la par que apunto de forma esencial la fuente o procedencia de la cita² o proporciono otros breve comentarios. Abrevio *La Celestina* con LC.

I) Casos explícitos

1. - C - El autor a un su amigo (Al.37, Cát.71, Cast.187):

razones acordé que todo lo del antiguo autor fuesse sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto, donde dize: «Hermanos míos», [y] etc. Vale (Trag)³.

2. - A - Auto I (Al.52, Cát.98, Cast.227):

SEMPRONIO: ¿No has rezado en la festividad de San Juan, do dize: «ésta es la mujer, antigua malicia que a Adam echó de los deleites de paraíso, ésta el linaje humano metió en el infierno; a ésta menospreció Helías propheta», etc.? (Trag)⁴.

– como lo indica el Ms. de *La Celestina Comentada*, se trata de la traducción de un sermón de San Pedro Crisólogo sobre la degollación de San Juan Bautista. Según Russell (loc. cit.) debía ser cita trillada de la tradición misógina.

2. Para los Refraneros aducidos las referencias son: Correas= Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet, Bordeaux 1967. Glosario= *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*, ed. A. Castro, Anejo RFE (1936), pp.133-148. Núñez= Hernán Núñez, *Refranes o proverbios en romance que nuevamente coligió y glosó el Comendador Hernán Núñez*, Salamanca, Juan de Canova, 1555. *Seniloquium*= ed. L. Combet en *Recherches sur le Refranero castillan*, Paris 1971, pp. 463-471.

3. En la primitiva versión en 16 actos el «etcétera» no iba en la redacción: «razones y acaban las del antiguo auctor en la margen hallareys una cruz: y es en (el D) fin de la primera cena. Vale» CD [def. B]. Utilizo como de costumbre las conocidas siglas de Herriott para los testimonios de la tradición antigua, para cuya lista remito a mi capítulo «*La Celestina*» en *Diccionario Filológico de la Literatura Medieval Española. Textos y Transmisión* (eds. C. Alvar y J. M. Lucía Megías), Madrid, Castalia, 2002, pp. 252-267.

4. En la versión en 16 actos por error se repite en este trozo la referencia al vino que ya iba (correctamente) en el folio anterior: «San Juan do dize [juan baptista dice C] las mugeres y el vino hazen los hombres renegar: do dize esta es la mujer antigua malicia que a Adam [a nuestro padre Adam C] echo de los deleytes de parayso» Com.

3. - B - Auto II (Al.78, Cát.136, Cast.277):

PÁRMENO: Mal me quieren mis comadres, etc.

– se trata de un refrán cuya lección completa reza: «Mal me quieren mis comadres, porque les digo las verdades» (Glosario 251, *Seniloquium* 275, Correas 288).

4. - B - Auto III (Al.84, Cát.146, Cast.290):

ELICIA: aunque vino tarde, más vale a quien Dios ayuda,
etc.

– refrán completo: «Más vale quien Dios ayuda que el que mucho ma-
drugu» (Glosario 212, *Seniloquium* 258, Correas 417).

5. - C - Auto V (Al.104, Cát.173, Cast.331):

CELESTINA: que se puede entrar cada uno hecho moxtrenco co-
mo dizen: «En achaque de trama» etc. (Trag)

– refrán completo: «En achaque de trama, está acá nuestra ama» (*Seni-
loquium* 142, Correas 423). Según Cejador (I, 197), se refería a la hilandera
labradora que, en busca de trabajo, se mete por las habitaciones de una
casa, y si halla a alguno, le pregunta por su ama.

6. - B - Auto VII (Al.120, Cát.194, Cast.360):

CELESTINA: es menester que ames si quieres ser amado,
que no se toman truchas etc.

– refrán completo: «No se toman truchas a barbas enjutas» (Glosario
220); «No se toman truchas a bragas enjutas» (*Seniloquium* 290, Correas
252). Refiere Russell (loc. cit.) que según Covarrubias las bragas se usaban
sobre todo por los 'pescadores y los demás que andan en el agua', lo que
explica el significado del refrán.

7. - B - Auto VII (Al.124, Cát.198, Cast.366):

PÁRMENO: do dizen que «quien yerra y se emienda»,
etc.

– refrán completo: «Quien yerra y se enmienda, a Dios se encomienda»
(*Seniloquium* 385, Correas 392).

8. - B - Auto XII (Al.181, Cát.271, Cast.480):

CELESTINA: diciendo «si te vi burléme», etc.

– refrán completo «si te vi burléme, si no me viste calléme» (Glosario
216, *Seniloquium* 465, Correas 289).

9. - C - Auto xv (Al.200, Cát.297, Cast.524):

ELICIA: como dicen, «riñen las comadres», etc. (Trag)

– refrán completo: «riñen las comadres, y dícense las verdades» (Correas 573).

II) Casos implícitos

1. - B - Auto viii (Al.138, Cát.216, Cast.392):

PÁRMENO: Así que, quien a buen árbol se arrima...

– refrán completo: «quien a buen árbol se arrima buena sombra le cobija» (Glosario 231, *Seniloquium* 373, Correas 389).

2. - B - Auto viii (Al.141, Cát.221, Cast.399):

SEMPRONIO: y a buen entendedor...

– refrán completo: «a buen entendedor, pocas palabras» (*Seniloquium* 27, Correas 16).

3. - C - Auto xv (Al.203, Cát.300, Cast.528):

AREÚSA: Y como dicen, «mueran y vivamos...» (Trag)

– refrán completo: «mueran y vivamos, con salud los enterramos» (Núñez 80).

4. - C - Auto xvi (Al.205, Cát.303, Cast.535):

MELIBEA: es la cítola en el molino... (Trag)

– refrán completo: «por demás es la cítola en el molino cuando el molinero es sordo» (Núñez 96, Correas 476).

5. - C - Auto xix (Al.219, Cát.319, Cast.564):

TRISTÁN: cual yo te diré; que quien engaña al engañador... (Trag)

– refrán completo: «quien burla al burlador, cien días gana de perdón» (*Seniloquium* 401).

6. - C - Auto xix (Al.224, Cát.326, Cast.574):

SOSIA: quizá venís por lana... (Trag)

– refrán completo: «ir por lana y volver tresquilado» (*Seniloquium* 195, Núñez 60).

7. - C - Auto XIX (Al.224, Cát.327, Cast.575):

SOSIA: *a essotra puerta... (Trag)*

– refrán completo: «A esotra puerta que esta no se abre» (Correas 4).

8. - C - Auto XX (Al.230, Cát.334, Cast.589):

MELIBEA: no digan por mí: a muertos y a idos...

– refrán completo: «a muertos y a idos, pocos amigos» (*Seniloquium* 28, Núñez 10, Correas 225).

Si excluimos el primero por ser un caso a parte de uso del «etcétera», ya que compendia todo lo que sigue tras «Hermanos míos» (o sea la obra entera), los 16 restantes son todos ejemplos de citas truncadas por la mitad (8 explícitos y 8 implícitos), de los que uno es de un sermón trillado (el segundo) y quince, o sea la inmensa mayoría, son de refranes. El refrán, pues, es la categoría que más sufre cortes a la hora de ser citada (con o sin «etcétera»), en pleno acuerdo con el uso que del refrán se hace en LC, con la mayor libertad y adaptándolo al contexto⁵ y hasta llegando a trastocar su signo. Uno de los cambios de signo, pues, es el de omitir el segundo hemistiquio, por conocido.

En cuanto a la distribución por partes, el «etcétera» explícito ya asoma en el Primer Auto en la zona A (1 caso), luego abunda en la zona B (7 casos) y sigue adoptándose en la zona C (1 caso). La suspensión o «etcétera» implícito no consta en A, apunta en B (3 casos) y se intensifica en C (5 casos). Es por tanto la parte B de la *Comedia* la que más privilegia la reticencia (10 casos en total), heredándola como estilema de la zona A (1 caso) y proyectándola a la parte C que la acoge y continúa (8 casos). Es pues un elemento unificador de todas las zonas supuestamente separadas.

En cuanto a la distribución por actos, este rasgo se da en la *Carta* (1 etc. en frase interpolada) y en los actos I (1 etc.), II (1 etc.), III (1 etc.), V (1 etc.),

5. Como ocurre verbigracia con varios refranes apenas aludidos o mudados en su segundo hemistiquio: Auto I, «CELESTINA: Xo, que te estriego, asna coxa» (alude a «Jo que te estrego, burra de mi suegro», Correas 273). Auto I, «CELESTINA: Más avías de madrugar» (alude a «Mucho avía de madrugar quien le uviera de alcanzar», Correas 564). Auto III, «ELICIA: ¡Quiero hazer una raya en el agua!» (alude a «Podemos hacer una raya en el agua para que no se deshaga», Correas 482). Auto VII, «CELESTINA: No seas el perro del ortolano» (alude a «El perro del hortelano, ni come las verzas ni las deja comer al extraño», Núñez 42). Auto VII, «CELESTINA: No ay cosa más perdida, hija, que el mur que no sabe sino un horado» (alude a «El mur que no sabe más de un horado, presto lo toma el gato», Núñez 43), a los que se suman muchos ejemplos más, junto con otros cortes por la mitad que sin embargo no tienen el valor de suspensión intencional que se aprecia en los ocho casos arriba listados: Auto I, «CELESTINA: ¡Adiós, paredes!» (refrán completo «A Dios, paredes, que me voy a ser santo», Correas 11). Auto VI, «CALISTO: por amor mío te sufras, que no se pierde lo que se dilata» (refrán completo «No se pierde lo que se dilata, aunque se tarda», Correas 252), etc.

vii (2 etc.), viii (2 cortes), xii (1 etc.), xv (1 etc. y un corte), xvi (1 corte), xix (3 cortes) y xx (1 corte), mientras que no consta en los actos iv, vi, ix, x, xi, xiii, xiv, xvii, xviii, xxi ni en la mayoría de los Liminares.

Si nos centramos en los personajes, quienes más usan reticencias al hablar son Celestina y Pármemo (3 casos cada uno), luego Sempronio, Sosia, Elicia y Melibea (2 cada uno) y Tristán y Areúsa (1 cada uno) seguidos por el Autor (1 caso).

En cuanto al estilo, suele haber fórmulas de presentación con un *verbum dicendi* que anuncia el dicho y que de antemano apela a palabras archiconocidas que bien se pueden suprimir, como por ejemplo «donde dice(n)», «do dice(n)», «como dice(n)», «que, como dice(n)», «diciendo», «cual yo te diré», junto con otras fórmulas introductivas del refrán que también dan pie a la omisión de su segundo hemistiquio: «y pues sabe que», «así que», «que».

Ahora bien, este rasgo tan peculiar del texto de LC, ya manifiesto desde las primeras ediciones, deja abierto el camino a dos tendencias en el panorama editorial antiguo. Por una parte, es ensalzado aun más por la tradición siguiente, ya que algunas ediciones posteriores de LC añaden nuevos casos de «etcétera» donde no los había (como por ejemplo *y'*, modelo común de varias *edd.post.* a Zaragoza 1507), a la par que otras continuaciones de la obra pronto adoptan el mismo estilema de la reticencia (como por ejemplo el *Auto de Traso* con su caudal de refranes truncados: «huesped con sol», «tresquílenme en consejo», «dádivas quebrantan peñas», «del río manso me guarde Dios»). Por otra, hay ediciones que en cambio prefieren aclarar esa ambigüedad del texto y borran la broma de lo no dicho, interviniendo a menudo para agregar el hemistiquio absente y completar la cita, poniendo cada cosa en su lugar. Es lo que ocurre concretamente con dos ediciones barcelonesas de 1525 y de 1531, o con el Ms. de *LC Comentada*, o con otros testimonios tardíos. Y es lo que ocurre, al mismo tiempo, con los traductores de LC a otras lenguas, como el primero, Ordoñez (1506), que al traducir por equivalentes italianos brinda la cita completa del refrán, o como uno tardío, el inglés James Mabbe que suele amoldarse a la versión italiana, o como incluso lo hacen modernamente varios traductores a otras lenguas, todos ellos borrando el «etcétera» y supliendo el hueco que éste había dejado. Por último, esta manía de completar lo que Rojas quiso dejar suspenso no deja de contagiar a los editores críticos de la obra, como Marciales, que al preferir como *lectio* casi siempre la de la traducción italiana de 1506, toma de ésta (y por ende, del italiano, con subsiguiente reconversión al castellano) la segunda mitad del refrán que el original truncó.

Que el «etcétera» sea un estilema de origen culto, pese a su aplicación aparentemente 'popular', lo demuestra su frecuencia en las letras clásicas

(Cicerón⁶, Quintiliano⁷, Servio⁸, Séneca⁹), aunque donde más abunda es en la tradición jurídica, tan familiar a Rojas, como el *Digesto* de Justiniano que suele mencionar una ley tan solo por su principio, abreviando luego lo que sigue¹⁰.

Tampoco faltan ejemplos del uso del «etcétera» en las letras españolas que asoman desde Don Juan Manuel¹¹ y el *Libro de Buen Amor*¹², después prosiguen en el siglo xv con el *Corbacho*¹³ y Juan del Encina¹⁴, y cruzan el xvi con *La Lozana andaluza*¹⁵, el *Lazarillo*¹⁶, la poesía lírica (con sus estribillos que al repetirse se compendian¹⁷), para llegar al *Quijote*¹⁸, a Quevedo y a Góngora (aducidos por el *Diccionario de Autoridades* precisamente como 'autoridad' en tema de «etcétera»¹⁹). Por otra parte, en la tradición hispánica en general, con un «etcétera» también se solían abreviar en contextos

6. Cicerón, *De oratore* 2, 141: «cum scriptum ita sit si mihi filiv genitvr, isqve privs moritvr, et cetera». *Epist. famil.* 6, 18, 5: «Lepta suavissimus ediscat Hesiodum et habeat in ore et cetera».

7. Quintiliano, *Institutiones oratoriae*, 1, 10, 10: «Iopas uero ille Vergili nonne canit 'errantem lunam solisque labores' et cetera?». *Ibid.*, 4, 1, 67: «quod facilius cognoscet si quis totam illam partem uehementissimam - cuius haec forma est: 'habes igitur, Tubero, quod est accusatori maxime optandum' et cetera». *Ibid.*, 4, 2, 51: «quod Cicero etiam in breui narratione fecit: 'adhuc, Caesar, Q. Ligarius omni culpa caret: domo est egressus non modo nullum ad bellum, sed ne ad minimam quidem belli suspicionem', et cetera».

8. Servio, *Coment. Eneida*, 4, 563: «ut postea ait 'non potui abreptum divellere corpus' et cetera». *Ibid.*, 11, 243: «ait enim 'munera quae patriis ad me portastis ab oris' et cetera».

9. Séneca, *De beneficiis*, 2, 16, 1: «Nihil enim per se quemquam decet; refert, qui det, cui, quando, quare, ubi, et cetera, sine quibus facti ratio non constabit»

10. *Digestum*, 5, 3, 20, 11: «Non solum autem in hereditate utimur senatus consulto, sed et in peculio castrensi uel alia uersitate. 'Petitam autem hereditatem' et cetera». *Dig.* 21, 2, 31, pr.: «Si ita quis stipulanti spondeat 'sanum esse, furem non esse, uispellionem non esse' et cetera». *Dig.* 22, 2, 5: «ut 'si <non> manumittas', 'si non illud facias', 'si non conualuero' et cetera». *Dig.* 28, 2, 29, 3: «ut dicat testator: 'Si me uiuo nepos decedat, tunc qui ex eo pronepos' et cetera». *Dig.* 34, 2, 32, 6: «Labeo testamento suo Neratiae uxori suae nominatim legauit 'uestem mundum muliebrem omnem ornamentaque muliebria omnia lanam linum purpuram uersicoloria facta infunctaque omnia' et cetera». *Dig.* 50, 16, 44, pr.: «Gaius libro uicensimo secundo ad edictum prouinciale et cetera».

11. Don Juan Manuel, *Libro del caballero y el escudero*, 461, 20.

12. *Libro de Buen Amor*, Prólogo y copla 1709.

13. *Corbacho*, II.1.

14. Juan del Encina, *Cancionero* de 1496, fols. H1v y H2v.

15. *La Lozana Andaluza*, Mam. 32.

16. *Lazarillo de Tormes*, III, 107.4 (refrán truncado por suspensión).

17. Igual ocurre con las Ensaladas que van engarzando estribillos conocidos, a veces abreviados por un «etcétera» (cfr. al respecto la antología de John Gornall en la col. «Exeter Hispanic Texts», pp. 33, 34, 38).

18. En el *Quijote* se cuentan 9 casos de «etcétera» aplicados a refranes, frases latinas y fórmulas jurídicas: en la primera parte en I.Prólogo, I.II, I.XIX, I.Aprobación, y en la segunda en II.II, II.III, II.XII, II.XVI, II.XXVIII.

19. De Góngora aduce *Autoridades* un ejemplo quizás obscuro como muestra de *etcétera* 'expresivo' para lo que conviene ocultar: «El *etcétera* es de mármol, / cuyos relieves ocultos, / ultrage mórbido eran / a los divinos desnudos». De Quevedo aduce: «Y otros muchos Gentiles y Christianos / Que son en los *etcéteras* Fulanos».

religiosos los salmos y los sermones, o en contextos históricos los títulos de reyes, que aun siguen compendiándose en ciertas dedicatorias prologales del xvi (por ejemplo «Al muy poderoso señor don Sebastián rey de Portugal etc.»²⁰).

Por tanto, el abreviar un texto 'archiconocido', que sea religioso o jurídico, que sea de títulos y cargos políticos de los monarcas o de refranes y de un saber popular, es la función primera del «etcétera» a la que también acude Rojas para la pequeña colección que nos reúne. ¿Texto 'archiconocido' como también lo era (o como ya lo era) el de *La Celestina* entre los coetáneos a la hora de escribir Rojas su segundo *Prólogo*, al punto que lo abrevia con un «etcétera» por resabido? No deja de abrirse la perspectiva, ya en los albores de su circulación, de la gran popularidad del texto leído, quizás a diario, en los ambientes salmantinos que tanto lo criticaban y que podían muy bien sabérselo de coro y reconocer por ende cómo seguía aquel «etcétera» en lugar del texto, disolviendo toda reticencia y descodificando a ciencia cierta el código común.

20. *Cancionero Espiritual* de Jorge de Montemayor, 1558, fol. 30r. Para más ejemplos del «etcétera», vid. <http://www.rae.es> (Corde).

BOTTA, Patrizia. «Sobre el uso del 'etcétera' en *La Celestina*», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 25-34

RESUMEN

EN LA OBRA de Fernando de Rojas son muchas las citas de sentencias ajenas, tanto de tipo culto como popular. En algunos casos se da tan por sentado su conocimiento por parte del público que el autor, con suma elegancia y reticencia, corta la sentencia por la mitad y enuncia sólo su primer segmento, resumiendo con un «etcétera» la parte restante. Esta técnica de lo no dicho, de lo aludido con un «etcétera», por demás de añeja tradición, es un verdadero guiño al lector, ya que hace hincapié en su patrimonio mnemónico y le convida a completar la cita en su recuerdo y a desempeñar un rol activo en la lectura. Por otro lado, se trata de una técnica muy frecuente en *La Celestina*, y se halla en todas sus partes supuestas como 'separadas' (Auto I, *Comedia*, *Tragicomedia* conocidas respectivamente como partes A, B, C). Representa, pues, una constante estilística a lo largo de toda la obra, un verdadero estilema del autor, y asume el carácter de elemento unificador que hasta la fecha no se ha tenido en cuenta ni en las discusiones sobre la autoría ni en los estudios estilísticos del texto.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, citas ajenas, sentencias, refranes, suspensión, reticencia, estilema, autoría, estilo.

ABSTRACT

IN FERNANDO DE ROJAS'S work there are a lot of quotations of other authors and people's sayings, both learned and popular. In certain cases it is taken for granted that readers do know the proverbs so well that Rojas, with great elegance and reticence, cuts them in halves by adopting the technique of 'leaving something unsaid' and utters only the first half of them, using the word «etcétera» to sum up the rest. The technique of «leaving something unsaid» or «hinted at» by replacing it with the word «etcétera», though an old tradition, is a true wink at the readers, since it makes them turn to their memory to complete the quotations with their remembrances, so that they can play an active role while reading. On the other hand, this is a very recurring technique in *La Celestina* (in fact it occupies each of its parts —if we consider the work as 'divided' into Act I, *Comedia*, *Tragicomedia*, also known as parts A, B, C). Therefore, this is a recurrent stylistic feature throughout the work, the author's true stylistic feature, which becomes a unifying element of the work so far overlooked in the discussions concerning both the authorship and the stylistic studies about the text.

KEY WORDS: *La Celestina*, Other authors and people' quotations, sayings, proverbs, interruption, reticence, stylistic feature, authorship, style.



Ilustración de L. Goñi, *Celestina*, Auto VII (1959)

Fallen, Unrepentant, and Unforgiven: Calisto at *la Madalena*

David G. Burton
Ohio University

*For my graduate students
at Ohio University in
Spanish 522, Spring 2000.*

FERNANDO DE ROJAS makes few references to organized religion and to religious place names in *La Celestina* (1499). Consequently, the author draws attention to those that he does mention. With respect to organized religion, Calisto prefers, in his idolatrous worship of a mortal, to be a Melibeian rather than a Christian. Concerning religious place names, the one specific reference is to the church of *la Madalena* where Calisto goes to pray. The act of praying at *la Madalena* is repeated three times during the drama. While the naming of the church may appear to be gratuitous; in fact, Rojas is presenting the reader with yet another example of the irony that pervades his entire work. Although such distinguished critics as Stephen Gilman, María Rosa Lida de Malkiel, and Cándido Ayllón have written about the use of irony in *Celestina*, they do not comment on the subversive references to St. Mary Magdalene.¹ Dayle Seidenspinner-Núñez, however, does include a discussion of the «eloquently ironic counterpoint» (115) of the presence of Mary Magdalene in *Celestina*. Professor Seidenspinner-Núñez places the reference to the saint in the greater context of Rojas' subversion of the «topos of the harlot-saint» (115).² This essay will examine the story and the legends associated with St. Mary Magdalene, demonstrating how Rojas' purposeful references to this saint ironically comment upon Calisto's intent to make Melibea his mistress.

1. See Stephen Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas* (Princeton: Princeton UP, 1973), María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962), Cándido Ayllón, *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1984).

2. I thank Joseph Snow who kindly referred me to Prof. Seidenspinner-Núñez' article.

In order to understand better Rojas' use of the church of *la Madalena*, one should consider the developing identity of Mary Magdalene. She becomes a paradoxical woman, an icon amplified in legends with various connotations, but with all their ambiguity: she is primarily sensual, forgiven, and forgiving. In the early Christian era and in hagiographical writings during the Middle Ages, Mary Magdalene's story becomes expansively mysterious and full of multiple characterizations because the early evangelists, as well as later theologians, make allusive and often contradictory attempts to explain her role in Christianity. In the Bible, the four evangelists include Mary Magdalene in their accounts of the Crucifixion and Resurrection (Jansen 21). Luke and Mark name her as the woman from whom Christ must cast out seven evil demons. Matthew and Mark have her «stand afar» as a distant witness to the Crucifixion; John, however, places her nearer, stating that she «stood by the cross.» Mark writes that she accompanied Christ's body to the tomb. Matthew, Mark, and Luke name her as one of the three Marys who took spices to the tomb on Easter morning. John, on the other hand, writes that she went alone. Mark recounts that she was the first person to whom the risen Christ appeared and charged her with the duty of telling the disciples of his resurrection. However, John tells that some of the disciples left the tomb after seeing it empty while Mary Magdalene remained at the sepulcher and wept. Also, according to John, Jesus appeared to her, told her not to cry, and sent her to tell the other disciples that he had risen from the dead. In summary, after reading the Bible, one pictures Mary Magdalene either as Christ's closest most tender female friend, or as a fallen demonized outcast, or as a trusted emissary and witness to the Resurrection.

Over time, Mary Magdalene's story becomes even more confusing and interesting as she becomes associated with other women in Christ's ministry. Thanks principally to the efforts of Pope Gregory the Great in the sixth century, the *persona* of Mary Magdalene absorbs the roles of several other unnamed women who appear in the gospels. In his sermon of 591 A.D., the pontiff articulates what soon becomes the saint's «official» biography (Haskins 95; Jansen 32). In addition to her roles as one person from whom the Savior cast out seven evil demons and tomb visitor on Easter, Mary Magdalene becomes (1) the penitent who washes Christ's feet with her tears and dries them with her hair at the house of Simon the Pharisee, (2) the Samaritan woman who offers Christ a drink of water at the well, (3) the woman taken in adultery, and finally (4) Mary, the sister of Martha and Lazarus (Haskins 96). Thus, by Pope Gregory's account, she becomes a three-dimensional and dramatic character, close to and trusted by Christ, yet at the same time holding a tinged reputation.

By the twelfth century the figure of Mary Magdalene reaches mythic and legendary dimensions. An early medieval French legend tells that a

few years after the Resurrection, Mary along with her siblings Martha and Lazarus and other companions were set adrift from the Holy Land in a rudderless boat to die. Angels miraculously guided the boat to Provence in France where Mary preached, evangelized, and converted many pagans to Christianity. This same legend states that she subsequently became a hermit, who received divine nourishment from ministering angels. In the eleventh century her supposed relics were transferred from Provence to Vézelay in eastern France where a cult devoted to the saint arose in the twelfth century (Jansen 38-9). The church in Vézelay became one of the centers from which pilgrims set out for Santiago de Compostela. In the thirteenth century, Jacobus de Voragine includes Mary Magdalene in his collection of saints' lives, the *Legenda aurea* (Voragine 1:374). He mentions that among the apocryphal legends that abound about Mary Magdalene, one names her as the bride at the marriage in Cana where Christ performed his first miracle. According to this story, the groom was John the Evangelist, who deserted his new bride to follow Christ. As a result of her husband's disappearance, the distraught Mary turns to prostitution. Thus by the thirteenth century, Mary Magdalene's multiple roles make her into a legendary, captivating woman. Ultimately, what makes her attractive is her seductive beauty.

To this day, because of her polymorphous, accepting nature, St. Mary Magdalene continues to hold an important place in the panoply of saints. On the liturgical calendar, her feast day is July 22nd (Haskins 100). Her presence is not limited to the religious realm alone. Her name contributes to the English language: the English adjective «maudlin» means overly emotional and sentimental. She plays a role in twentieth-century pop culture though her presence on stage and screen. In the musical *Jesus Christ Superstar*, she sings about her relationship to Jesus in «I Don't Know How to Love Him». In a recent novel, *Mary, Called Magdalene* (2002), the author, Margaret F. George, treats Mary as a rejected and outcast wife and mother because she chooses to follow Christ after he has cast out the evil demons from her body. In the book *Mary Magdalen: Myth and Metaphor* (1994), Susan Haskins sums up our current perception of this saint, a perception that increases Mary's mysterious and mesmerizing identity:

We know very little about Mary Magdalen. The predominant image we have of her is of a beautiful woman with long golden hair, weeping for her sins, the very incarnation of the age-old equation between feminine beauty, sexuality and sin. ...Her very name evokes images of beauty and sensuality, yet when we look for this creature in the New Testament, we look for her in vain (Haskins 3).

By the fifteenth century, during Rojas' lifetime and the writing of *La Celestina*, Mary Magdalene was recognized as an important saint: the patron of fallen women, of repentant prostitutes, and of all repentant sinners. Any reference to her in the Middle Ages would have been perceived immediately as a reference to a once tarnished woman becoming a saint. Thus, in *La Celestina*, when Fernando de Rojas makes four references to the church of *la Madalena*, he purposefully cues his audience to the well known context of the repentant saint.

His first reference occurs in Act Eight. Pármeno, having spent the night with Areusa, returns to his master's home with Sempronio. Calisto tells his two servants:

...que tañen a missa. Dacá mis ropas; yré a la Madalena; rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio, o dé fin en breve a mis tristes días (219).³

Calisto senses that Celestina's efforts have not worked for his desired effect, since Melibea has not given herself to him. He now tries another tack: he will pray. Calisto clearly misuses and misappropriates religion by going to church to pray that a virtuous woman should fall into sin. This misappropriation of faith and prayer is made all the more evident when the church he chooses is one dedicated to and bearing the name of Mary Magdalene, the patron of repentant sinners and fallen women. Rojas masterfully juxtaposes Calisto's actions with the name of the church. Rojas' use of irony becomes evident when one considers the objective of Calisto's prayers: to seek divine favor for Celestina, *la puta vieja*, and to cause Melibea unconditionally to become his mistress.

Calisto believes that with God and the saints on his side, Celestina surely cannot fail him. Calisto, moved by an all-consuming and uncontrolled sexual appetite for Melibea, never cares that the young woman will lose her virtue and become a fallen woman, thus damning her socially and morally. His motives are selfish and far from spiritual. He thinks only of himself and of his illicit desire to possess Melibea sexually. In Act One, Calisto declares: «Melibea só, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo» (93). He replaces his Christian faith with the deification of Melibea. Thus, the decision by Calisto to go to church smacks of heresy and hypocrisy.

The remaining three instances when the characters mention the church of *la Madalena* further enhance the irony surrounding the initial reference to St. Mary Magdalene. In Act Nine, Pármeno and Sempronio dine with Celestina and the two quarrelsome prostitutes, Areusa and Elicia. Elicia

3. All references to the text of *La Celestina* come from the edition made by Dorothy S. Severin for Cátedra.

first, and then Areusa, argue with Sempronio about Melibea's beauty. Celestina, in an effort to get the obstreperous harlots back to the dinner table, interrupts and changes the prostitutes' conversation. She asks Pármeno about Calisto's state of mind, to which the young servant responds that Calisto has gone:

...echando huego, desesperado, perdido, medio loco, a missa a la Madalena a rogar a Dios que te dé gracia, que puedas roer los huessos destos pollos, y protestando de no bolver a casa hasta oír que eres venida con Melibea en tu arremango. (230)

The discourse and the presence of Elicia and Areusa suggest two points: (1) their social inferiority to Melibea, and (2) that should Melibea fall under Celestina's magic and guidance, she too could become like these prostitutes. The reference to the church of *la Madalena* is not arbitrary. By the thirteenth century, Mary Magdalene is known as a reformed prostitute and one of Christ's most devoted followers. Thus, when Pármeno mentions the church in front of the prostitutes, the audience cannot fail to understand the implied comparison between these two harlots and Mary Magdalene. The words and actions of Elicia and Areusa demonstrate they are the moral and spiritual opposites of St. Mary Magdalene.

In Act Eleven, Celestina reports to Calisto that she has been successful in convincing Melibea; however, the old hag Celestina states that she will give him the «good news,» but only at a distance from the church: «Salgamos, señor, de la yglesia y de aquí a la casa te contaré algo con que te alegres de verdad» (249). Celestina intends to keep the sacred and the profane separate. In so doing, she implies that Calisto was inappropriate in requesting God's aid in the very building dedicated to St. Mary Magdalene. Celestina respects the sanctity of the sacred place by not speaking of her impious mission inside the building. While Mary Magdalene was a repentant sinner, Celestina, the *puta vieja*, is unrepentant. Unlike Calisto, she recognizes the boundary between the sacred and the profane, on which side she unrepentantly stands, and she does not cross it. Calisto, on the other hand, does not understand his misappropriate behavior in beseeching God and St. Mary Magdalene to help him in his affair.

The last reference to the church of *la Madalena* occurs in Act Twelve. In response to Melibea's insistence that their meeting is sinful, Calisto attributes his success with her to the prayers he had offered at the altar in *la Madalena*. «...¿por qué llamas yerro a aquello que por los santos de Dios fue concedido? Rezando hoy ante el altar de la Madalena me vino con tu mensaje...» (263). Once again Calisto misuses and misunderstands the role of religion. A follower of an orthodox faith does not invoke the saints for help in committing a sin or in asking that another person sin. In reality, counter to Calisto's beliefs, God and the saints are not responsible

for bringing him to Melibea's door. Calisto has succeeded through Celestina's aid, through her manipulation of Melibea, and through Melibea's own free will. The saints are, in truth, remarkably absent and forgotten when Calisto and Melibea consume their lust.

In *La Celestina*, many characters commit a variety of sins that range from coveting, to stealing, to committing adultery, and finally to murdering. Their actions culminate in a series of falls, both metaphorical and literal, especially in the case of Calisto. By highlighting the references to Mary Magdalene in *La Celestina*, Rojas reinforces the ever present irony of unrepentant sinners relying on a repentant sinner, who just happens to be a saint.

Works Cited

- HASKINS, Susan. *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*. New York: Harcourt Brace, 1994.
- JANSEN, Katherine Ludwig. *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. 9th ed. Madrid: Cátedra, 1995.
- SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, Dayle. «The Poetics of (Non)Conversion: The *Vida de Santa María Egipcíaca* and *La Celestina*». *Medievalia et Humanistica*, New Series, no. 18, ed. Paul Clogan (Totowa, NJ: Rowman & Littlefield, 1992), 95-128.
- VORAGINE, Jacobus de. *The Golden Legend*. Trans. William Granger Ryan. 2 vols. Princeton: Princeton UP, 1993.



BURTON, David, «Fallen, Unrepentant, and Unforgiven: Calisto at *la Madalena*», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 35-42

RESUMEN

FERNANDO DE ROJAS en *La Celestina* hace pocas referencias a la religión y a espacios sacros. La única alusión específica a tales lugares es la iglesia de la *Madalena*. Allí se dirige Calisto a pedir para que los empeños de Celestina con respecto a Melibea resulten positivos. El acto de ir a la *Madalena* se repite tres veces durante el transcurso de la obra. Así, Rojas le presenta al lector otro ejemplo más de la ironía que permea toda la obra. Este ensayo trata sobre la historia y las leyendas de Santa María Magdalena y demuestra cómo las referencias a esta santa acentúan la ironía del esfuerzo de Calisto por hacer de Melibea su amada.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, ironía, St. María Magdalena, la Madalena.

ABSTRACT

FERNANDO DE ROJAS makes few references to organized religion and to religious place names in *La Celestina* (1499). Concerning religious place names, the one specific reference is to the church of la Madalena where Calisto goes to pray. The act of praying at la Madalena is then repeated three times during the drama. Thus, Rojas presents the reader with yet another example of the irony that pervades his entire work. This essay examines the story and the legends associated with St. Mary Magdalene, demonstrating how Rojas' purposeful references to this saint ironically comment upon Calisto's intent to make Melibea his mistress.

KEY WORDS: *La Celestina*, irony, St. Mary Magdalene, la Madalena.





Ilustración L. Goñi, *Celestina*, Auto IX (1959)

Las estrategias de Rojas: de cómo una «puta vieja» se convierte en sujeto histórico y literario

Beatriz Calvo Peña
University of Miami

MUCHOS HAN SIDO quienes tradicionalmente han definido el discurso de *La Celestina* como misógino, en especial a raíz de las palabras que Pármeno y Sempronio dedican a las mujeres y de la representación de la alcahueta Celestina, dado que en la literatura medieval de corte misógino las alcahuetas jugaban un papel fundamental. En las siguientes páginas trataré de mostrar un punto de vista contrario.¹ Si bien Francisco de Rojas bebe de la tradición literaria misógina común a las tres culturas que convivieron en la Edad Media peninsular,² en esta obra, lejos de ser degradada la mujer como recipiente de todos los pecados —en especial de la lujuria, como es propio de esta tradición— se ofrece una visión rica y compleja de su cotidianidad y su intimidad. *La Celestina* rechaza los estereotipos que relegaban a la mujer a su condición de objeto, otorgándole voz y convirtiéndola en sujeto central de la historia y la literatura. Todo ello con un fin muy claro: dirigir una dura crítica contra la iglesia y el poder político de los cristianos viejos. La hipótesis que trataré de defender en las páginas que siguen es que Rojas se sirve de la voz de las mujeres, y muy en especial de la de Celestina, para juzgar a la sociedad del momento desde su posición de converso. Ello responde a una sutil estrategia apoyada en un elaborado juego de palabras.

1. Entre los que han ofrecido una lectura que rechaza la misoginia de la obra destacan Catherine Swietlicki (1985) y Mary Gossy (1989). La primera afirma que el acercamiento de Rojas a sus personajes femeninos es realista y similar al de los personajes masculinos. (Swietlicki 1985, 2) Gossy desarrolla una interpretación feminista de *La Celestina*. Coincido enteramente con su opinión de que el texto subvierte los valores patriarcales de la época.

2. Hamilton (1998) expone que los personajes de alcahuetas pertenecen a una literatura didáctica común a las culturas árabe y judía y que de ahí podría haberse visto influido Rojas para la creación de *La Celestina*. Véase también Muriel Tapia (1991) para la tradición de la misoginia en las culturas orientales y Márquez Villanueva (1987), quien relaciona el tópico de la alcahueta con la tradición semítica.

«Que toda palabra del hombre sciente esté preñada...»

LA CELESTINA viene rodeada de confusión en torno a detalles como su autoría, la primera fecha de su publicación, la intención (didáctica o no) del autor o el género de la obra. Al cabo de cinco siglos, la polémica sigue vigente. Esta confusión no nace de la casualidad. Estaba ya presente en las discusiones sobre la obra mientras el autor vivía, de ahí que el mismo Rojas afirme con respecto a su género: «Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llaméla tragicomedia» (81). No parece que su intención fuera aclarar discordias llamando a su obra «tragicomedia», sino más bien perpetuar las existentes. Lo mismo hace en la carta que escribe «a un su amigo», al afirmar que el autor del primer acto «quiso celar e encubrir su nombre, no me culpéys si *en el fin baxo* que le pongo, no espresare el mío» (70). '*En el fin*' de la carta lo que el autor '*pone*' es una colección de doce estrofas, '*baxo*' las cuales se esconde su propio nombre, su profesión y su origen. Así, Rojas se descubre encubriéndose, o se encubre descubriéndose, y en sus propios versos llama la atención sobre esta paradoja. Lo interesante de estos juegos es que no responden a una mera diversión del artista, sino a una filosofía de vida, a su propia cosmovisión: «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dize el gran sabio Eráclito» (69). Con estas palabras comienza el prólogo del libro y he aquí las palabras con que da término: «Por ende si vieres turbada mi mano turvias con claras mezclando razones, dexa las burlas, qu'es paja y grançones sacando muy limpio dentrellas el grano» (344). *Contienda, batalla, mezclando turvias con claras razones, paja y grano...* Ante una obra que es esencialmente *contienda* y *batalla*, ¿cómo extraer el *grano*?

Para ello hace falta cuestionarse la intención de Rojas al escribir su tragicomedia. El prólogo señala que la obra está «compuesta en reprehensión de los locos enamorados» (82), y que su fin es edificante: «hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes» (82). Por mucho que se insista en su fin moral, no encontramos en *La Celestina* un sólo personaje ejemplar que proponga una alternativa de virtud. La codicia, la corrupción, las muertes y el lenguaje obsceno hacen dudar de su intención moral y del supuesto didactismo que autores como Gaspar Barth o Marcel Bataillon han defendido.³

3. La tesis del didactismo de la obra de Rojas, desarrollada por Gaspar Barth, Bataillon, Maravall, (1964) (que lo considera un «enxemplo»), ha sido rechazada por muchos, por diferentes razones. Gilman (1978), Américo Castro (1965), María Rosa Lida (1970), entre otros, tienden a coincidir en que la intención de Rojas era más la de hacer crítica social recurriendo a la ironía, a los mensajes judaizantes o al simple humor, y rechazan el objetivo moral en el que Rojas insiste.

Stephen Gilman señala que el diálogo de Rojas es esencialmente irónico, pues, dado que la minoría conversa a la que pertenecía estaba «sujeta al escarnio y a la sospecha» se vio obligada a desarrollar diferentes estrategias para protegerse, entre ellas «el cultivo a la inteligencia y sus profesiones y la ironía» (Gilman 1978, 40). En un análisis de la voz en *La Celestina*, Gustavo Illades hace referencia a una estrategia de ocultamiento del discurso marginal, la *taquíyya*, que consistía en el «acto por el que un musulmán simulaba profesar la religión que el grupo social hostil le quiere imponer» (Illades 1995, 39). La utilización de tal tipo de estrategias entre conversos, la *taquíyya* y la ironía, hace pensar que bajo el discurso de Rojas regía una estrategia semejante. En mi opinión, la ironía es el recurso articulador básico de la obra, y es esto mismo lo que el autor quiere dar a entender al introducir la metáfora de la *palabra preñada* en su prólogo: «Y como sea cierto que toda palabra del hombre sciente esté preñada, desta se puede dezir que de muy hinchada y llena quiere rebentar, echando de sí tan crescidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fruto entre personas discretas» (77). He aquí la estrategia de Rojas: su discurso está *hinchado* de significados ambiguos de los que los lectores debemos extraer *el grano*.

Gustavo Illades relaciona la *palabra preñada* de Rojas con el concepto de *palabra bivocal* desarrollado por Bajtín, que resume del siguiente modo: «Una palabra se vuelve bivocal cuando introducimos en nuestro discurso la palabra ajena. La palabra bivocal llega a ser el cruce de dos conciencias en una, la arena de lucha de dos voces que no pueden fusionarse en una sola» (Illades 1995, 331). Ya Gilman se había referido a esta «bivocalidad» del discurso de *La Celestina*, aunque con otros términos, al afirmar que Fernando de Rojas, en lugar de hablar directamente de los problemas de los conversos, creó personajes desde los que poder expresar su propio resentimiento, miedo, decepción y cinismo de converso. (Gilman 1978, 380)

Según el análisis que desarrollaré en las páginas que siguen, el discurso de *La Celestina* se debe entender como «bivocal» por triple partida. En la obra confluyen diferentes códigos que responden a la diferente posición social de cada personaje. Podemos así hablar de un código diferente entre Calisto y Melibea, nobles y entre Celestina y Sempronio. Igualmente hay un código masculino diferente al que utilizan las mujeres para comunicarse entre sí. A ellos se superpone la ironía, el código de Rojas, el que enmarca a todos. Allí donde confluyen dos códigos diferentes se da la «bivocalidad», pues permite la fusión de dos conciencias en una. Por ello, veo una triple dimensión para la «bivocalidad» o las *palabras preñadas* usadas por Rojas: en ocasiones se fusiona la voz de Rojas con la de sus personajes; en otras se fusionan los códigos de dos personajes; y por último, puede darse la fusión de los códigos de una tradición literaria (didáctica o del amor cortés) con la voz de los personajes. La utilización de *palabras*

preñadas se revelará, a raíz de esta definición y del análisis que realizaré a continuación, como la clave retórica de la estrategia de Rojas, una estrategia con gran capacidad de subversión. Gracias a esto se consigue un doble objetivo: dismantelar los valores sociales dominantes y al mismo tiempo gran parte de los tópicos literarios del amor cortés. En la voz de Celestina se concentra la esencia de esta doble subversión.

«Si una piedra topa con otra, luego suena ¡Puta Vieja!...»

EN LA TRADICIÓN medieval, la representación literaria de la mujer se hacía en virtud de dos aspectos esenciales: si aparecía en compañía de un hombre (del cual era la amada o la esposa) o si aparecía sola. En este último caso, la mujer era incluida dentro de los dos extremos que la definían en cuanto a la actitud sexual que tomase: castidad o lujuria. Así, las páginas de la literatura medieval se llenan, por un lado, de hagiografías de santas y de cánticos a la Virgen, y por otro, de poemas de serranas, pastoras, panaderas y otras mujeres del estamento social más bajo, todas ellas objeto y fuente de lujuria. Las primeras respondían a la imagen de la mujer casta, exenta de sexualidad. Las segundas eran aquéllas que no habían superado su condición natural de ser como la primera mujer, Eva, y como tales eran la encarnación de la tentación y la lujuria. Ambos grupos tienen una cosa en común, y es que en ellos la mujer aparece como un objeto al servicio del hombre: si la mujer lujuriosa es un objeto del deseo del hombre capaz de satisfacer su sed sexual, la mujer casta es un objeto al servicio de las instituciones de la época (principalmente de la Iglesia) y servía además como símbolo o como ejemplo de la capacidad que la mujer lujuriosa tenía de redimirse.

En el trato psicológico de las mujeres, *La Celestina* rompe con esta tradición al dar cabida a unas mujeres que piensan por sí mismas y que no encajan en los roles que tradicionalmente se les había asignado. Areúsa se convierte en el abanderado de la libertad, pues, aunque prostituta, es más señora de su casa que cualquier noble o burguesa casada: «Por esto me bivo sobre mí, desde que me sé conocer, que jamás me precié de llamar de otrie sino mía. Mayormente destas señoras que agora se usan» (232). En el otro extremo social, vemos a una doncella de familia rica, Melibea, que toma la iniciativa en el amor en lugar de someterse, que aspira más a amar libremente que al matrimonio y que está dispuesta a rechazar a su familia porque «más vale ser buena amiga que mala casada; déxenme gozar mi mocedad alegre (...) que ni quiero marido, ni quiero padre, ni parientes» (304/305).

Estas mujeres responden a lo que Julio Rodríguez Puértolas llama *la mujer nueva del siglo xv*, resultado de los cambios que la crisis castellana de este siglo. Las palabras recién citadas de Areúsa demuestran algo sorpren-

dente: que «una mujer está dispuesta a defender su integridad personal, su dignidad, defendiendo su opción entre prostitución y servidumbre, defendiendo su libertad» (Rodríguez Puértolas 1978, 42). De todas las mujeres de la obra, quien encarna la esencia de la transgresión es la alcahueta Celestina, porque sus acciones y sus palabras contribuyen a minar muchos de los valores sociales de la Castilla medieval. Esto es así gracias a las dos características que la definen esencialmente: es vieja y es puta.

Sabemos que Celestina practica un sinnúmero de oficios, entre otras cosas, cosedora, lavandera, perfumera. También Pármene dice de ella que es alcahueta y un poquito hechichera (110), pero sobre todas las definiciones que de ella se dan, la expresión que con más fuerza la define es la tantas veces repetida *¡puta vieja!* Así lo señala Pármene: «desto es nombrada, y por tal título conocida. Si entre cien mugeres va y alguno dize ‘¡Putta vieja!’, sin ningún empacho luego buelve la cabeça y responde con alegre cara» (109). No hay nadie ni nada en el mundo que no la conozca y no la designe así. Los perros, las aves, las bestias, las ranas de los charcos, los martillos de los herreros, «todo officio de instrumento forma en el ayre su nombre» (109). La exageración llega hasta el límite de que «si una piedra topa con otra, luego suena «¡Putta vieja!» (109) La propia Celestina, al borde de su muerte y a modo de despedida de este mundo vuelve a insistir en sus dos rasgos esenciales: «¿Quién soy yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería? Calla tu lengua; no amengües mis canas, que soy una vieja qual Dios me hizo» (273).

Como puta, el oficio de Celestina es servir al placer sexual de los hombres. Sin embargo, como vieja, hace tiempo que dejó de ser objeto de deseo para éstos. De este modo, lo que parece un insulto resulta ser una identificación de Celestina con su falta de sumisión al poder masculino. Celestina es independiente, no está cosificada por el deseo de ningún otro, no es objeto de nadie, todos dependen de ella. Es el sujeto libre por excelencia. En esta libertad absoluta que Rojas concede a la vieja alcahueta reside la transformación de la ‘*puta vieja*’ en sujeto histórico.

A lo largo de la obra se hacen múltiples referencias a su vejez y se insiste en ponerle número a su edad. Pármene dice: «Si yo creyera a Celestina con sus seys dozenas de años a cuestas» (137), y más tarde vuelve a referirse a su edad: «Y esta puta vieja querría en un día por tres passos desechar todo el pelo malo quanto en cinquenta años no ha podido medrar» (178). Cuando va a ser asesinada Celestina suplica que no hagan daño a «una vieja de sesenta años» (273). Claro que la alcahueta se caracterizaba como una mujer vieja en la tradición literaria, pero dado que no debemos considerar casual casi ningún elemento de la obra de Rojas, es posible que la insistencia en su vejez no pretendiera simplemente seguir la tradición, sino dejar bien claro que Celestina ha vivido una cantidad de años concreta. Dado que generalmente se acepta la idea de que Rojas está reflejando con detalle realista la misma sociedad en que vivió y que

leyó su obra por primera vez,⁴ es decir la España del cambio de siglo, la insistencia en su edad no es intrascendente. Supone que esta mujer ha vivido los grandes cambios de la Península en la segunda mitad del siglo xv: la crisis castellana, la formación del reino de España, la reconquista del reino de Granada, la expulsión de judíos y moriscos, los avances en materia de ciencia y cultura, la apertura de nuevas rutas a *las Indias* que abrían igualmente un futuro brillante para el país. La tierra en crisis que Celestina conoció en su juventud se había convertido ahora en un país próspero con un futuro prometedor.⁵ Insistir tanto sobre los años de Celestina, ¿no sería una manera de dirigir la atención del lector hacia el testimonio histórico entretelado en la voz y las memorias de la vieja Celestina? El hecho de que en *La Celestina* no aparezca ninguna referencia histórica directa que sitúe la acción en el tiempo y en el espacio, da a la memoria de una vieja un valor incalculable, pues es su colección de recuerdos lo que aporta dimensión histórica a la obra.

En la memoria de Celestina estaban presentes, entre otros, la emigración masiva masculina del campo a la ciudad y la miseria de los estamentos más bajos, especialmente de las mujeres. Una gran cantidad de hombres solos se concentraron en las ciudades, meca para el buscador de oportunidades, al tiempo que las mujeres se vieron obligadas a trabajar en lo que pudieran o supieran hacer para huir de la pobreza: la crisis y la prostitución son compañeras de batalla.⁶ Los Reyes Católicos llevaron a cabo toda una serie de iniciativas para conseguir una mayor estabilidad social en la Península. La prostitución, ese sector *tan necesario como indeseable*, no encajaba en un proyecto de construcción cultural y social católico y desde un principio hubo un gran interés por reglamentarla.⁷ El recurso a la memoria de Celestina, y con ello al mundo de la prostitución, es una de las armas más poderosas de Rojas para atacar a la Iglesia y al poder real.

4. P. E. Russell (1989) propone que Celestina pudo tratarse de un personaje real, que vivió en Salamanca en los tiempos de estudiante de Rojas.

5. Elena Gascón Vera (1999) insiste en el triángulo que forman los Reyes Católicos, Colón y Fernando de Rojas como representantes de esa España en cambio y opina que sus acciones muestran «un deseo de afianzamiento personal que establezca la inquietud social que sienten en unos años de profunda crisis y cambio» (301). Esta idea afianza la necesidad que tuvo Rojas de utilizar a una vieja como su portavoz y testigo de los cambios.

6. Así lo afirma Márquez Villanueva (1987), para quien en el exceso de población masculina en movimiento se dio un impulso para la prostitución y la alcahuetería (330).

7. En 1476 los Reyes Católicos establecieron el *derecho de perdices*, que obligaba a pagar una cuantía similar anualmente a todas las prostitutas del reino (Lacarra 1993, 39). A partir de la década de 1490, los Reyes hicieron mayores esfuerzos por controlar la prostitución en las tierras de Castilla (en Aragón se había comenzado antes), que se tradujo en una reglamentación de los detalles de la vida de las prostitutas y en la creación de mancebías y ramerías —dadas en explotación a un hombre de confianza del rey— en casi todas las ciudades de Castilla a finales del siglo xv. Para más información sobre este aspecto véase Lacarra (1993), María Asenjo (1984), Segura Graíño (1984) y Galán Sánchez (1984).

El autor es consciente de ello y lo explota.⁸ Esta era una excusa ideal para lanzar su crítica contra la hipocresía social que subyacía a la reglamentación de la prostitución. (Segura Graíño 1984, 147) Por un lado, la razón que se daba para reglamentar la prostitución era la necesidad de evitar escándalos públicos (Galán Sánchez 1984, 162) y controlar la sanidad de las prostitutas. Sin embargo, el interés monetario que iba aparejado a la reglamentación dio lugar a muchos desórdenes en lo referente a la administración de las mancebías, y a un empeoramiento de la situación de las prostitutas. Además no logró evitar la prostitución clandestina, dado que muchos hombres acudían a *mujeres enamoradas* para evitar deshonorarse al acudir a la mancebía pública. (Lacarra 1993, 45) No sólo la reglamentación se había llevado con hipocresía, la prostitución clandestina era igualmente producto de esta hipocresía, como recuerda la propia Celestina al hablar de sus visitas a la iglesia, donde «se concertaban sus venidas a mi casa, allí las ydas a la suya. Allí se me ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas, besando el cabo de mi manto» (235). El interés por los detalles con que se refleja la vida del prostíbulo y el recurso a la memoria de Celestina, especialmente en su monólogo del acto IX, es una poderosa estrategia de Rojas para criticar a la Iglesia y a los cristianos viejos.

Las diferentes actitudes ante la vida de Celestina y de Areúsa reflejan estos cambios sociales. «Areúsa, enamorada, medio ramera» (293) es una prostituta clandestina, que parece ejercer la prostitución por su placer y su amor a la libertad, hija de un período de prosperidad general. A través de los detalles de la vida de Celestina (se ha tenido que trasladar de un barrio céntrico a una casa en las afueras de la ciudad, ha visto reducido el número de *mochachas* que vivían bajo su techo, ha perdido la honra que todos le guardaban en su juventud) se pone de manifiesto el paso de una crisis profunda a un momento de estabilidad económica.⁹ La miseria y decadencia castellana fueron las que le habían proporcionado en un principio tanta honra y una casa tan bien surtida: «Cavalleros, viejos y moços, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes. En entrando por la yglesia vía derrocar bonetes en mi honor como si yo fuera una duquesa (...) Qué hombre avía, que estando diziendo missa en viéndome entrar se turbaban, que no hazían ni dezían cosa a derechas. Unos me llamaban señora, otros tía, otros enamorada, otros vieja honrada» (235).

Fijémonos en esta última palabra: honrada. Una de las mayores ironías que despliega el autor en relación con el mundo de las prostitutas está relacionada con el significado de la palabra *honra*. Es uno de los casos de

8. En la segunda escritura de la obra de Rojas, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, gran parte de las interpolaciones se dedican a aumentar el discurso celestinesco (según la edición de Severin.) Además, de los cinco actos interpolados, tres se dedican a las 'mochachas' y los rufianes que conocen. El interés de Rojas se decantó por este mundo marginal probablemente al notar la capacidad subversiva que tenía.

9. Para un análisis detallado de la situación de Celestina y de Areúsa: Lacarra 1993, 46-48.

palabras preñadas a las que me referí en un principio. En este tiempo, la *honra* se entendía bien como «homenaje personal que se rendía a Dios, al rey o a quien aventajaba en jerarquía» bien como «categoría social que se adquiriría por concesión divina o regia por el propio esfuerzo o la propia virtud»¹⁰ (Sánchez-Albornoz 1962, 626). Llama la atención que Pleberio no haga referencia al honor o a la honra en el llanto por su hija. La palabra *honra* en el llanto de Pleberio aparece en plural, «honrras», de manera que carece de valor espiritual, y adquiere uno económico: «Para quién edificué torres; para quién adquirí honrras; para quién planté árboles, para quién fabriqué navíos?» (337) En cambio, Celestina usa la palabra *honra* a menudo para referirse a su paso por el mundo: «En esta ciudad nascida, en ella criada, manteniendo *honrra*, como todo el mundo sabe, ¿conocida, pues, no soy? Quien no supiere mi nombre y mi casa, tenle por extranjero» (142) y a menudo es llamada *honrada* por todos los personajes. En el caso de Celestina, la *honra* es algo que le viene dado desde afuera, por la sociedad en que nació y vivió, es un valor humano. En el caso de Pleberio se trata de algo adquirido, material, un bien más que se compra. Se atribuye la honra a algo propio de una prostituta, al tiempo que se le niega al rico burgués.

La riqueza subversiva de esta palabra va todavía más allá. Si pensamos en que el oficio de Celestina es hacer y deshacer hímenes, es decir *remedar*, la *honra* adquiere un nuevo significado en estas palabras que Melibea dirige a Celestina cuando es instada a ceder ante Calisto: «haz lo que supieres, que no podrá ser tu *remedio* tan áspero que yguale con mi pena y tormento. Agora toque en mi *honrra*, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi colorido corazón, te doy mi fe ser segura, y si siento alivio, bien galardonada» (242). El uso de los verbos en este fragmento: tocar, dañar, lastimar, romper las carnes, sentir aliento, adquiere una innegable connotación sexual, que invitan a entender la *honra* con un significado diferente al recogido por Sánchez-Albornoz. A la luz de este código femenino, la *honra* es equivalente al himen de la doncella Melibea.

El juego creado alrededor de la honra se enriquece cuando Celestina introduce un término casi sinónimo: la *buena fama*. La ironía de Rojas asocia este término con la voz de Celestina cuando habla de sus prácticas de brujería con Claudina: «Siete dientes quitó a un ahorcado con unas te nazicas de pelar cejas, mientras yo le descalcé los çapatos. Pues entrar en un cerco, mejor que yo, y con más esfuerço, aunque yo tenía harta *buena*

10. Sánchez-Albornoz (1962, 614-667) recoge todo el sentido que esta palabra tenía en la Edad Media. Asociada en primer lugar al honor caballeresco, llegó a significar el honor y el respeto ganado que no dependía tan sólo del individuo, sino también de su familia, y en particular del honor de las mujeres de la familia. Desarrolla también la idea de la fama, el orgullo y la dignidad.

fama, más que agora» (196-97). Si la honra es algo propio de las mujeres y está en dos atributos por los que se las consideraba inferiores al hombre —su oficio y su cuerpo,— la *buena fama* se consigue en *La Celestina* a través de la profanación de tumbas y de la práctica de la magia negra.

La subversión es evidente. Además, la adjudicación de estos valores a una *‘puta vieja’* adquiere una dimensión que toca directamente a Rojas en su calidad de converso, pues la *honra* era asociada por los cristianos viejos con la limpieza de sangre, tal como afirma Egido: «A aquellas alturas (después de 1492) ya se había estructurado un discurso mental, religioso, social, tan poderoso como sutil, que cifraba el supremo valor social en la honra, pero, dentro de su complejidad, en una honra reducida, en la más genuina de sus expresiones, a la ausencia de cualquier sospecha de contaminación castiza, conversa» (Egido 1990, 169). Rojas se sirve de esta palabra en boca de Celestina y Melibea para parodiar uno de los bastiones de poder de los cristianos viejos, el más poderoso que habían desarrollado contra los conversos. Si la honra era para éstos la limpieza de sangre, en *La Celestina* adquiere un doble significado: el respeto ganado por el ejercicio de la prostitución, la alcahuetería o la brujería y el himen de una doncella.

«¡Ay, dolor! Peresció mi remedio»...

LAS MAYORES ALUSIONES a la sociedad del momento se hacen a través de los actos, los juicios y la memoria de Celestina. Celestina tiene el privilegio de ser el único personaje capaz de acceder a todos los espacios sociales que estaban reservados según grupos sociales: desde el burdel, pasando por las casas de los nobles, hasta la iglesia y los monasterios. Como vieja, es testigo único de la historia, como prostituta y alcahueta, es conocedora de las intimidades humanas, por lo que su rol social hace de su voz un testimonio y puede ser un arma de gran valor. Estas y otras razones me llevan a proponer que Celestina es la auténtica protagonista de la obra de Rojas, y que el título de *Comedia* y luego *Tragicomedia de Calisto y Melibea* que Rojas dio a su obra, situando a los dos amantes como protagonistas, responde a una de sus estrategias: cumple con los cánones de la literatura medieval (la alcahueta es un personaje secundario que enlaza a los amantes protagonistas) y al mismo tiempo los rompe, pues Celestina se acaba destacando como la verdadera protagonista. Mi afirmación necesita una amplia explicación, y es lo que me propongo hacer en estas últimas páginas.

La primera paradoja con la que nos enfrentamos al analizar el personaje de Celestina consiste en que es un personaje marginal de su sociedad y al mismo tiempo ocupa una posición nuclear, dado que todos los estamentos sociales entran en contacto a través de sus acciones. Es Celestina

quien enlaza a todos, pues cada uno depende de ella para conseguir algo de otro (los sirvientes para conseguir dinero de su amo, Calisto y Melibea para amarse.) Esta paradoja forma parte una vez más de la *contienda*, la ambigüedad con que Rojas quiso dotar a su obra. De la misma manera que la crítica y la subversión aparecen *disfrazadas* de discurso moralizante, el protagonismo de Celestina aparece disimulado de personaje marginal. El título de la obra y el hecho de que comience con el encuentro y termine con la muerte de los dos amantes está *encubriendo* (tal como ya hiciera al esconder su nombre en los versos acrósticos) la intención última de Rojas. La da a conocer como una historia ejemplar (en el sentido medieval), por lo que Celestina no podía salir indemne de sus actos destructivos y la muerte la esperaba implacable. Sin embargo, dado que la obra está articulada a través de la ironía, cabe entender la muerte de la alcahueta desde una nueva perspectiva, que ahora explicaré.

Hay dos asuntos a resolver para afirmar el protagonismo de Celestina: el de su muerte prematura y el de los códigos lingüísticos usados por los personajes. Alguien preguntará cómo se puede afirmar el protagonismo de Celestina si la obra sigue adelante aún después de su muerte, sin su presencia. Encuentro en la obra dos respuestas a esta cuestión: la primera es de índole filosófica, y tiene que ver con el concepto del tiempo y el *carpe diem* que acompaña al inicio del Renacimiento; la otra tiene que ver específicamente con el desarrollo de la acción. En ambas veremos nuevos aspectos de la ironía transgresora de Rojas.

La conciencia del paso del tiempo fue ganando importancia a lo largo del siglo xv, tanto como resultado de un período de grandes cambios en que el concepto de tiempo se revalorizó, como a través del desarrollo de la vida urbana, con la aceleración y la dependencia del tiempo que ello supuso.¹¹ El Renacimiento significó además un movimiento de una visión del mundo teocéntrica a una visión enfocada en el ser humano como individuo. Ganó importancia la preocupación por los asuntos mundanos, al tiempo que, según afirma Hartunian, «a growing self-consciousness occurred (...) Self-consciousness triggered emphasis on the senses and on sensuality» (Hartunian 1992, 16). Desde esta perspectiva se entiende el acento que Rojas pone en los *deleytes* y *donayres*, su énfasis en el gozo sexual y en el disfrute de la comida y la bebida.

El ideal de vida celestinesco se basa en el *carpe diem*, filosofía en la que se reúnen la conciencia sobre el paso del tiempo, la transitoria e incierta naturaleza de la vida, la juventud y la belleza (Hartunian 1992, 6). Celestina es máximo exponente, profeta, portavoz del *carpe diem*. Así lo resumen sus consejos a Pármeno: «Goza tu mocedad, el buen día, la buena noche,

11. Maravall (1964, 64) señala la importancia que tiene el reloj como instrumento del que se sirven para medir y ordenar su tiempo todos los personajes. Para el autor esto se debe a la caracterización urbana del mundo de *La Celestina*.

el buen comer y beber. Quando pudieres averlo, no lo dexes; piérdase lo que se perdiere. No llores tú la hazienda que tu amo heredó, que esto te llevarás deste mundo, pues no le tenemos más de por nuestra vida» (195), y al resto de los jóvenes: «Goza vuestras frescas mocedades, que quien tiempo tiene y mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente, como yo fago agora por algunas horas que dexé perder quando moça, quando me preciava, quando me querían, que ya, mal pecado, caducado he; nadie no me quiere» (231). En el hecho de que Celestina sea la portavoz de esta filosofía de vida Hartunian ve un aspecto innovador de la obra, pues en la poesía del *carpe diem* la voz era siempre de un hombre, la mujer no tenía autoridad (Hartunian 1992, 80).

A la filosofía del *carpe diem* se suma la aceptación de la irremediabilidad de la muerte, de la que los personajes son conscientes en todo momento, pues como dice Celestina, «ninguno es tan viejo que no pueda bivir un año, ni tan moço que hoy no pudiesse morir» (157). En una obra que refleja como ninguna los conflictos de la sociedad urbana justo anterior al Renacimiento no podía faltar este papel central de la preocupación por el tiempo y la muerte. Las muertes se ven así más que justificadas, y la de Celestina en especial, pues el *carpe diem* conlleva el desdén hacia la vejez y la exaltación de la juventud. No debe extrañarnos que la obra no termine con la muerte de Celestina. Precisamente el hecho de que siga adelante sin ella refuerza la importancia de su filosofía del *carpe diem*. Tras su muerte, es Areúsa quien toma el relevo como profeta del *carpe diem*. El diálogo entre Areúsa y Elicia a la muerte de Celestina es el momento más optimista de la obra, que pone de manifiesto lo que Deyermond llamó «la capacidad regenerativa de ave fénix» de la sociedad femenina creada por Rojas. (Deyermond 1993, 17)

El otro aspecto que apoya el protagonismo de Celestina viene dado por su oficio y su rol social, y por lo tanto por el código que utiliza. Mi hipótesis en este punto es que la ironía de Rojas se despliega a través del código de Celestina, que es el que dota de sentido al entramado ideológico y a los valores contenidos en la obra. A través de la comprensión de las *palabras preñadas* usadas por Celestina se desentraña el sentido último de la transgresión social que busca la obra.

Aunque sea capaz de desempeñar mil oficios, la propia Celestina se identifica desde el principio con el cirujano: «como los cirujanos de los descabrados, y como aquéllos dañan en los principios las llagas, y encarescen el prometimiento de la salud, así entiendo yo hazer a Calisto»¹²

12. La representación de Celestina como curandera ha sido asociada también con un fin misógino. Según señala Jean Dangler (1997), el objetivo que perseguía Rojas era el de desprestigar la labor de estas mujeres porque a finales del siglo xv se quiere institucionalizar la profesión médica y limitar su ejercicio a los hombres con una preparación universitaria en medicina.

(107). En otra ocasión, habla de sí misma como de una araña que cose su tela para que caigan en ella las jóvenes: «Pocas virgines, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En nasciendo la mocha, la hago scrivir en mi registro, y esto para que yo sepa cuántas se me salen de la red» (141). Su oficio de cosedora no es nada excepcional si se piensa que en toda la Edad Media esta ocupación era propia de todas las mujeres, ricas y pobres, trabajadoras y ociosas. Sin embargo, en el caso de Celestina, esta ocupación tiene ciertos matices.

Cuando Pármeno enumera todos los oficios de la vieja alcahueta dice ser el principal el de labradora, que servía para cubrir los otros, pues «muchas de estas sirvientes entravan en su casa a labrarse» (110), y añade: «y *remediava* por caridad muchas huérfanas y erradas que se encomendavan a ella» (112). En el juego de palabras *remedio/ remediar* subyace la clave de las muertes de la tragicomedia. Antes de morir, Melibea se lamenta de la muerte de su amado, gritando a su padre: «Peresció mi *remedio*» (330). He aquí una de esas *palabras preñadas* que se debe entender desde diferentes códigos. Tomado en su contexto inmediato, la palabra *remedio* y el uso que hace de ella justo después de la muerte de Calisto, conecta esta palabra con la tradición del amor cortés, según la cual Calisto sería el remedio de la vida de Melibea, ‘*el amado*’. Sin embargo, a lo largo de la obra aparece con otro significado y confrontada con los códigos de Celestina adquiere un nuevo significado y da otro sentido a la muerte de Melibea. Una noche que Celestina llega tarde a casa, le dice Elicia: «Que as seydo hoy buscada del padre de la desposada que levaste el día de pasqua al racionero, que la quiere casar daquí a tres días y es mentes que la *remedies*, pues que lo prometiste, para que no sienta su marido la falta de virginidad» (209). Relacionando ahora *remedio* con el oficio de Celestina, se entiende que Melibea se suicida porque ha muerto Celestina, la única capaz de darle *remedio*, en otras palabras, de *remedar* su virgo y devolverle la honra social. El *remedio* de Melibea no es ya Calisto, sino Celestina en su calidad de cosedora de virgos. La necesidad que de ella hay hasta el último momento viene además corroborada por las palabras del mismo Pleberio: «Si tú me cuentas tu mal, luego será *remediado*, que ni faltarán medicinas ni médicos ni sirvientes para buscar tu salud, agora consista en yervas o en piedras o palabras o esté secreta en cuerpos de animales» (330). En esta ocasión, la palabra *remedio* alude a la hechicería, de quien era maestra la difunta Celestina.

De este modo, después de muerta, Celestina adquiere protagonismo de nuevo y en un momento culminante. Ella es la *cosedora* de la sociedad, la que liga a todos los personajes, la *remedadora* de sus problemas y sus deseos. La muerte de Celestina significará la desintegración de lo que ha creado, se *descose* la red social que ella había ido *cosiendo* y así van muriendo uno por uno los personajes. Por ello es la primera en morir. Faltando

aquella que ha cosido a todos, pronto empezarán a morir todos al caer en la solubilidad de su individualismo.

Celestina ocupa además un lugar central en la ficción de la obra y como portavoz del pensamiento de su autor. De entre todos los personajes, ella era la única que podía ostentar una cosmovisión similar a la de su creador. Rojas encubrió su propia crítica social bajo las palabras de una alcahueta, con las que fusiona y confunde su voz y su visión de la sociedad. Esta fusión habría sido facilitada por dos aspectos: En primer lugar, el conocimiento que Rojas, como letrado y estudiante de Salamanca debía tener del mundo prostibulario.¹³ Márquez Villanueva ha llamado la atención sobre este factor, pues dice que Salamanca era reconocida como un centro de prostitución en Castilla y que, tal como la comedia humanística fue escrita por intelectuales universitarios, *La Celestina* y sus imitaciones están también ligadas a este ambiente.¹⁴ En segundo lugar, el hecho de que tanto conversos como prostitutas fueron víctimas de la represión inquisitorial y de un sistema legal diseñado para controlarlos, leyes nacidas de la hipocresía social y de la necesidad de encontrar un recipiente para los males de la sociedad.¹⁵ Con respecto a las leyes que se ocupaban de las mujeres, nos dice Segura Graiño que «no hay ninguna disposición referente a las mujeres (...) están totalmente al margen de la vida política» (146). Una exclusión similar a la de las mujeres es la que se llevó a cabo con los conversos. Los Reyes Católicos en un principio no practicaron una política anticonversa, pero una vez que los judíos fueron expulsados, y con la fuerza que había adquirido la Inquisición, los esfuerzos por aniquilar a los judíos se dirigieron hacia los cristianos nuevos, pues eran acusados de judaizantes.¹⁶

Aunque desde diferentes ángulos, Rojas y su personaje Celestina ocupaban un lugar marginal y al mismo tiempo central en la sociedad que *La Celestina* pretendía satirizar. El uno desde la realidad, la otra en la ficción,

13. Rojas era letrado y abogado, y como tal un conocedor de las leyes, de manera que es de suponer que conociera las regulaciones que se estaban llevando a cabo en la ciudad de Salamanca en los tiempos en que vivió allí como estudiante, tal como señaló Lacarra (1993).

14. Márquez Villanueva (1987) sugiere que este género está intrínsecamente ligado al mundo académico porque «an attitude of proud, independent criticism of social realities has looked to the loose sexual mores around the university as its most immediate target [...] The *Celestinas* constitute a genre which is by definition «academic» and even conspicuously grafted to Salamanca itself» (338-342).

15. La persecución de los judíos y la reglamentación de la prostitución comenzaron en épocas similares, hacia finales del siglo xiv. Ambos acontecimientos fueron provocados por la Iglesia Católica, que al parecer, en el período de crisis de finales del xiv tuvo que buscar un cabeza de turco recipiente de todos los males de la sociedad. Las prostitutas, los judíos, y una vez expulsados éstos, los conversos, fueron los sectores sociales que más duramente se reprimieron.

16. Para la historia de los judeoconversos en este período, véase Américo Castro (1965), Stephen Gilman (1978) y Antonio Domínguez Ortiz (1955) y los artículos de Teófanos Egido (1990) y Martínez Millán (1990).

ambos fueron seres marginales y objetivos a controlar por la Inquisición: Celestina en su calidad de mujer sola, vieja, y medio hechicera, tachada de bruja o alcahueta, y Rojas en su condición de converso, tachado de judaizante. Al mismo tiempo, sus oficios les otorgaban una posición nuclear, pues tanto las alcahuetas, hechiceras y terceras, como los conversos, tradicionalmente médicos o abogados, eran para la sociedad mediadores.

Comencé estas páginas haciendo mención a la misoginia y a las estrategias de Rojas y acabaré del mismo modo. Las mujeres de *La Celestina* escapan al control del poder a través de la prostitución clandestina, o bien usando sus oficios para obtener otros beneficios, entre ellos, decidir sobre su vida sexual. Todos sus actos responden a una estrategia femenina que subvierte el poder patriarcal, pero que siempre actúa bajo sus cánones. Esta estrategia es similar a la que Rojas como converso utiliza para subvertir el orden social: su escritura se enmarca en los cánones y códigos literarios tradicionales, sin embargo introduce elementos que rompen con esa tradición; su discurso es acorde con la moral de su época, sin embargo los valores morales dominantes se ven subvertidos a través de un inteligente uso de los códigos. La sociedad femenina dibujada por Rojas mostraba una manera de vivir en libertad bajo el control opresor del imperio naciente español, lo cual era posible gracias a la utilización de una estrategia adecuada. A través de la actuación de las mujeres de *La Celestina* y gracias a lo que Deyermond llamó su *capacidad regenerativa de ave fénix*, Rojas ofrece una vía de escape al *mundo falso* del que se lamenta Pleberio, el de los cristianos viejos, abre una posibilidad para la expresión de su resentimiento de converso y una vía de escape a la opresión a que estaban sometidos los suyos. Al ceder estratégicamente su voz a una 'puta vieja' Rojas hace de una mujer marginal un sujeto central en la historia y la literatura española.

Bibliografía

- ASENJO GONZÁLEZ, María. «Las mujeres en el medio urbano a fines de la Edad Media: El caso de Segovia», en *Las mujeres en las ciudades medievales: actas de las terceras jornadas* (Madrid: Jornadas de Investigación Interdisciplinaria de la Universidad Autónoma de Madrid, 1984), pp. 109-124.
- CASTRO, Américo. *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1965.
- DANGLER, Jean. *Mediating Fictions: Women Healers and the Go-Between in Medieval and Early Modern Iberia*. Atlanta: Emory University, 1997.
- DEYERMOND, Alan. «Female Societies in Celestina». *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Eds. Ivy A. Corfis and

- Joseph T. Snow (Madison, WI: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993), pp. 1-31.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna*. Vol. III. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.
- «La mujer en el tránsito de la Edad Media a la Moderna», en *Las mujeres en las ciudades medievales: actas de las terceras jornadas* (Madrid: Jornadas de Investigación Interdisciplinaria de la Universidad Autónoma de Madrid, 1984), pp. 171-179.
- EGIDO, Teófanos. «El problema histórico de los judeos-conversos españoles» en *Las tres culturas en la Corona de Castilla y los Sefardíes* (Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990).
- GALÁN SÁNCHEZ y LÓPEZ BELTRÁN. «El 'status' teórico de las prostitutas del reino de Granada en la primera mitad del siglo XVI (las ordenanzas de 1538.)» en *Las mujeres en las ciudades medievales: actas de las terceras jornadas* (Madrid: Jornadas de Investigación Interdisciplinaria de la Universidad Autónoma de Madrid, 1984), pp. 161-169.
- GASCÓN VERA, Elena. «La Celestina, los Reyes Católicos y el descubrimiento», en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento* (Barcelona: Actas del congreso internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento, 1999), pp. 297-303.
- GILMAN, Stephen. *La España de Fernando de Rojas*. Madrid: Ediciones Taurus, 1978.
- GOSSY, Mary S. *The Untold Story (Women and Theory in Golden Age Texts)*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1989.
- HAMILTON, Michelle M. «Celestina and the Daughters of Lilith» *Bulletin of Hispanic Studies*. LXXV (1998): 153-173.
- HARTUNIAN, Diane. «'La Celestina': A Feminist Reading of the Carpe Diem.» *Scripta Humanistica* 75. Potomac, Maryland, 1992.
- ILLADES, Gustavo. «La voz como diálogo o contienda en La Celestina» *Palabra e Imagen en la Edad Media: actas de las IV Jornadas Medievales*. Eds. Aurelio González, Walde Moheno y Lillian Von Der (México: Universidad Autónoma de México, 1995), pp. 327-337.
- LACARRA, María Eugenia. «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas», en *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*. Eds. Ivy A. Corfis and Joseph T. Snow (Madison WI: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993), pp. 33-78.
- «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con La Celestina» en *Historias y ficciones* (Valencia: Universitat de Valencia, 1990), pp. 267-287.
- LIDA DE MALKIEL, Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.

- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de «La Celestina»*. Madrid: Gredos, 1964.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. «La Celestina as hispano-semitic anthropology». *Revue de Littérature Comparée* 61 (1987): 325-53.
- MURIEL TAPIA, María Cruz. *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*. Cáceres: Editorial Guadiloba, 1991.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. «Amor, sexualidad, y libertad: la mujer en la literatura castellana del siglo XV», en *Historia social de la literatura española (en lengua castellana.)* Eds. Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris Zavala (Madrid: Castalia, 1978).
- «La mujer nueva en la literatura castellana del siglo XV», en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento* (Barcelona: Actas del congreso internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento, 1999), pp. 38-56.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1998.
- RUSSELL, P.E. «Why did Celestina Move House?», en *The Age of the Catholic Monarchs 1474 – 1516* (Liverpool: Literary Studies in Memory of Keith Winnom, 1989): pp. 155-161.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio. *España. Un enigma histórico*. Vol. 1. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1962.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina. «Las mujeres en la Baja Edad Media (Ordenamientos y ordenanzas municipales)», en *Las mujeres en las ciudades medievales: actas de las terceras jornadas* (Madrid: Jornadas de Investigación Interdisciplinaria de la Universidad Autónoma de Madrid, 1984), pp. 143-152.
- SWIETLICKI, Catherine. «Rojas' view of women: a reanalysis of La Celestina». *Hispanófila* 85 (1985): 1-13.



CALVO PEÑA, Beatriz, «Las estrategias de Rojas: de cómo una ‘puta vieja’ se convierte en sujeto histórico y literario», *Celestinesca 27* (2003), pp. 43-60.

RESUMEN

EN EL PRESENTE ensayo se reflexiona sobre la voz de Francisco de Rojas a través del personaje de Celestina. La tesis es que Rojas utilizó la tradición misógina medieval, de tipo didáctico, como una excusa para su objetivo único de lanzar una dura crítica contra la sociedad de cristianos viejos. Para ello, utiliza técnicas propias de los conversos, como la ironía, y sus propias estrategias: las palabras preñadas (lo que Bajtín llamó «palabras bivocales», consistentes en la fusión de dos conciencias en una voz.) El ensayo considera honra y remedio como las palabras preñadas principales. A partir de ellas se puede desentrañar el objetivo subversivo del autor. Al analizar esta estrategia, se verá que la voz de Celestina se ha de identificar con la de su autor y que ésta se convierte en protagonista absoluto de la obra y en el sujeto histórico ideal para la efectiva y disimulada sátira social diseñada por Rojas.

PALABRAS CLAVE: Celestina, «puta vieja», personaje histórico, misoginia.

ABSTRACT

THIS ESSAY IS a reflection on how Francisco de Rojas expresses himself through Celestina's voice. The thesis is that he used the Medieval misogynistic tradition, which was didactic, as an excuse for his only objective: to create a harsh critic against the Old Christian society. For this purpose, he uses typical converso techniques, such as irony, and his own strategy: the use of palabras preñadas (those called «bivocal words» by Bajtin, which consist of the fusion of two consciences in one voice.) This essay considers honra and remedio as the main palabras preñadas. From their analysis it is possible to unravel the author's subversive objective. Rojas voice is identified with Celestina's voice and the old whore will be viewed as the absolute protagonist and as the ideal

KEY WORDS: Celestina, «old whore», historical and literary subject, misogyn.



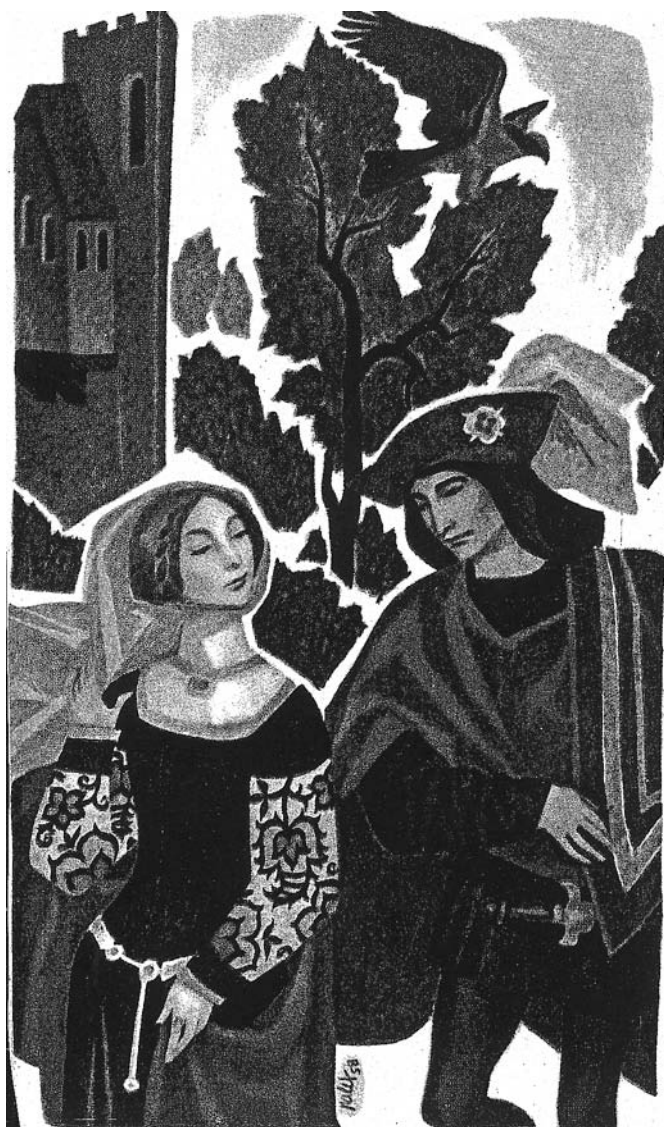


Ilustración de J. Palet, *Celestina*, Auto I (1959)

La Celestina o la normatividad fallida

Irune del Rio Gabiola
University of Illinois

EL MUNDO CAÓTICO establecido a través de las relaciones personales entre los personajes de *La Celestina* revela la debilidad de un sistema normativo tradicional que finalmente triunfa gracias a la tragedia —al drama derivado de la trasgresión del sistema bajo el cual los diversos personajes se construyen más bien por impulsos placenteros e instintos que por la moral y la ética ordenada. En este sentido podemos estudiar la obra como un «exemplum»; «Sin duda, el honor, el deber, la fama, el puesto social, etcétera, son principios vigentes para la sociedad española de fines del xv. (...) Pero, puesto que se trata de una sociedad cuyas novedades —cuyos desórdenes, para una estimación tradicional— pueden dar lugar a graves males, y sembrar un común desconcierto moral, se escribe, precisamente por eso, un «ejemplo» como es *La Celestina*» (Maravall 23). Mediante este «exemplum» se nos reitera la importancia de la ley y las consecuencias negativas que surgen al retarla, sobre todo porque la sociedad de mercado que impera en esta época carece de los valores tradicionales.

Mi intención es, pues, analizar la idea de la normatividad fallida que se desarrolla a lo largo de *La Celestina*, y cómo dichos desórdenes en el sistema provocan un caos que finaliza en drama. Se entiende por normatividad fallida, la trasgresión de imposiciones patriarcales en relación, por ejemplo, al género de los personajes, su clase social, raza, etc. debido al carácter deficiente y delimitador de una ley del padre que pretende instaurar en el individuo una conducta y comportamientos específicos para crearse como tal. Sin embargo, como veremos posteriormente, la pirámide estructurada por el patriarcado refleja, en numerosas ocasiones, los resultados inesperados por la ley; «if subversion is possible, it will be a subversion from within the terms of the law, through the possibilities that emerge when the law turns against itself and spawns unexpected permutations of itself» (*Gender Trouble* 119). Es decir, el individuo interioriza las demandas de la ley que lo reconoce socialmente como sujeto, pero precisamente la exclusión que al mismo tiempo se extrae de la imposición de ciertas conductas crea un espacio particular al margen de

la ley en el que a los seres humanos se les posibilita evolucionar como individuos; sujetos abyectos.

Los personajes de *La Celestina*, siguiendo la visión expuesta anteriormente, se construyen como sujetos en el mundo urbano, de la ciudad, pero irrumpiendo la ley patriarcal que dirige los hados de la sociedad. Además, forjan sus relaciones y conductas en este espacio normativo al que responden de manera trasgresora —en el caso de Calisto y Melibea— y al no encontrar un aislamiento marginal, el caos que impera durante la obra finaliza con la muerte trágica de los protagonistas como consecuencia de la incapacidad unificadora de un idealismo patriarcal y una realidad desafiante; «*La Celestina* nos presenta el drama de la crisis y transmutación de los valores sociales y morales que se desarrollan en la fase de crecimiento de la economía, de la cultura, y de la vida entera, en la sociedad del siglo xv» (Maravall 22).

¿Por qué los personajes de esta obra reafirman las limitaciones de la ley normativa? En primer lugar, el dominio del discurso femenino en boca de la Celestina manipula la conducta de los personajes que la rodean, y de quien, en cierto sentido, dependen. No se trata solamente de un discurso femenino autoritario sino también caracterizado por su libertinaje. En segundo lugar, se nos exponen muestras interesantes de la ausencia de masculinidad en el personaje de Calisto. Por lo tanto, la trasgresión del binomio patriarcal de género masculino / femenino cuestiona la validez del sistema. Me centraré principalmente en los aspectos de la construcción del género, remitiendo no con menos hincapié a la diversificación de las clases sociales y a la incidencia del estatus económico en relación a la ley; Calisto y Melibea han de morir porque han pasado a formar parte de un mundo que no les pertenece debido a su linaje —el mundo urbano de la calle representado en la figura de Celestina—, mientras que las prostitutas Areúsa y Elicia no mueren en la obra ya que pertenecen originalmente a un mundo marginal, fuera de la ley patriarcal, con lo cual sus conductas son acordes a lo que su propio estatus social les demanda. Estas mujeres se han creado en un mundo abyecto donde se construyen como sujetos, y es este mundo el que las obliga a ser como son.

El ser humano al penetrar en el estado simbólico y del lenguaje —tras separarse de ese vínculo ideal establecido en el imaginario con la figura materna—, se integra como individuo social en un mundo que le exige ser de cierta manera y bajo unos cánones específicos que rigen su conducta. Esta penetración en lo simbólico metafóricamente supone la aceptación de la autoridad del padre como ley normativa que consecuentemente nos determina; «according to Lacan, the paternal law structures all linguistic signification, termed «the Symbolic», and so becomes a universal organizing principle of culture itself» (*Gender Trouble* 101). La ley patriarcal ofrece un esquema binario falocéntrico compuesto por la jerarquía hombre /

mujer como seres diferentes, prevaleciendo la superioridad de lo masculino y la subordinación del elemento femenino.

Tradicionalmente, las relaciones personales y sociales se fundan a partir del fenómeno contrario masculino / femenino o masculino y lo que no es hombre; «women can never be understood on the model of a 'subject' within the conventional representational systems of Western culture precisely because they constitute the fetish of representation and, hence, the unrepresentable as such» (*Gender Trouble* 25). La virilidad siempre se ha relacionado con el poder, la autoridad y la supremacía; el hombre es el equivalente a la inteligencia, razón, fuerza, cultura, y sobre todo el sujeto que permite el desarrollo económico y social en la evolución del sistema. Por el contrario, todo lo que no es hombre se encuentra encarnado en el género femenino: instinto, sensibilidad, debilidad, naturaleza y objeto de intercambio social; «these all correspond to the underlying opposition man / woman, and are a result of the patriarchal value system in which each opposition has a negative or feminine side which can be viewed as the powerless one» (Hartunian 71).

Mientras la mujer se representa como «ángel del hogar» encargada de las tareas domésticas, el cuidado de la casa, de los hijos y principalmente siendo fuente de reproducción, el hombre se proyecta hacia las labores externas que implican una activa participación en la sociedad. Ciertamente es también que el papel del «ángel del hogar» queda totalmente anulado por las mujeres que protagonizan *La Celestina*.

La mujer, como elemento opuesto al hombre, se convierte incluso en un objeto coordinado bajo las órdenes del patriarcado encabezado por lo masculino. En una familia, es el padre quien decide el futuro de la hija, empleándola como materia de intercambio para otorgarla al marido que le convenga según linaje, siempre respetando la ética del honor, la honra y la pureza. La mujer tenía que mantenerse virginal hasta el momento del matrimonio, cuando el marido al poseerla sexualmente le reafirma el poder masculino.

También en referencia a las clases sociales nos encontramos con un espacio marginal similar al ocupado por la mujer. Este espacio subalterno se asemeja a las clases obreras y al proletariado situado al margen de la ley, construido por sujetos abyectos y diferenciados de la sociedad acomodada burguesa y de la nobleza. Junto con la diversificación de estamentos sociales, nos encontramos las diferencias étnicas o de raza, observando una anafórica jerarquía binaria donde la raza blanca se considera superior y dominante, mientras que las razas de color aparecen bajo el prisma de la subordinación.

La Celestina retrata estos temas de género y clase desde la perspectiva inversa, mostrando un mundo donde las relaciones entre los personajes cuestionan los presupuestos binarios establecidos tradicionalmente por la ley patriarcal, planteando de este modo, la veracidad y estabilidad del

sistema y presenciando los puntos débiles que se derivan de la propia ley y de la norma, principalmente porque los personajes se comportan y actúan de maneras diversas retando en numerosas ocasiones el fundamento patriarcal. Es pues esta obra un claro ejemplo de cómo podemos deconstruir las jerarquías establecidas por el patriarcado pero, al mismo tiempo, del inevitable triunfo del sistema para que exista un orden en la sociedad. La ley patriarcal cuestiona la validez de una sociedad egocéntrica basada en lo material; una sociedad de mercado. Y no sólo evidencia la viabilidad del sistema falocéntrico sino que también pone en entredicho el carácter natural del género, plasmando claramente las categorías de la ley como construcciones sociales; no son algo inherente al ser humano; se van construyendo cultural y socialmente a lo largo de la historia del individuo; «[...] gender proves to be performative, that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed» (*Gender Trouble* 33). Tomando como referencia para este análisis a la feminista Judith Butler, apuntaré al carácter constructivo de todas las categorías binarias, demostrando así que no se trata de aspectos biológica o naturalmente concebidos —en cuanto género sexuado o clase social. Tanto el género como el estatus social se van construyendo conforme el individuo es parte de un mundo simbólico que le impone «performear» su género de una manera particular —masculino o femenino. Butler utiliza la teoría de la «performativity» para argüir que todas las construcciones culturales que permiten la construcción de la identidad del ser humano se basan en actuaciones, en comportamientos y conductas individuales, dentro de una sociedad, y de cómo los individuos fluyen en ambas categorías; «performativity must be understood as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names. Performativity is thus not a singular ‘act’, for it is always a reiteration of a norm or set of norms» (*Bodies that Matter* 12).

Vemos en *La Celestina* cómo de un modo u otro los personajes realizan su género de forma no estrictamente patriarcal; es decir, me detendré en analizar los ejemplos más claros de desviaciones de género y de clase para percibir la «actuación» de dichos aspectos construidos. Siendo conscientes de la «interpretación» del género y clase social, justificaré las trasgresiones normativas que se suceden a través de dicha acción, y del colofón trágico que les sobreviene a los personajes alrededor de los cuales se desarrolla la acción —Calisto, Celestina, Melibea, Sempronio, Pármeno, etc.

En el argumento del primer acto se nos presenta a Calisto y a su siervo Sempronio manteniendo un intercambio dialéctico significativo por el marco antifeminista que propone: «The discussion of women by the author of the first act can, at most, be considered typical of the feminist debates of the epoch in which the misogynist retracts his disparaging

remarks. Antifeminist attacks of this sort by laymen are somewhat insincere [...]» (Swietlicki 1). Calisto le confiesa a Sempronio el amor que siente desde que vio a Melibea, una especie de amor cortés que subyuga al enamorado invirtiendo así la jerarquía binaria hombre / mujer. Aparece Calisto pregonando el daño emocional que le provoca la reacción de Melibea, la posterior ausencia de la misma, y la necesidad que de ella tiene: «¿Cuál dolor puede ser tal que se yguale con mi mal?», «¿Yo? Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo» (*La Celestina* 104). Desde este inicio se muestran en Calisto indicios de un discurso atípicamente masculino, tratándose más bien de un discurso sumiso al poder femenino, y estas deficiencias en el género masculino disipan una trasgresión de lo que significa la ley patriarcal y la tradición. Será su siervo, Sempronio, quien pretende encauzar los discursos histéricos de Calisto por la vía normativa exponiendo una dialéctica ampliamente antifeminista y por lo tanto tradicional.

Mediante el lenguaje de Sempronio, nos creamos la idea de un establecimiento fijo binario en la relación hombre / mujer ya que sustenta y representa, en este sentido, el sistema patriarcal. Sempronio recrimina el comportamiento de Calisto y le ofrece una visión puramente normativa; «Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca muger» (106). «Esta es la muger, antigua malicia que a Adán echó de los deleites de paraíso; esta el linaje humano metió en el infierno; a esta menosprecio Helías propheta, [...]» (108). Según la visión de Sempronio, las mujeres son las culpables de la corrupción sexual masculina, son la causa de los males mundanos. Está adoptando una perspectiva tradicional. Incluso llega a enfatizar que es un hombre; «Lo primero, eres hombre, y de claro ingenio; y más, a quien la natura dotó de los mejores bienes que tuvo, conviene a saber: fermosura, gracia, grandeza de miembros, fuerza y ligereza [...]» (109); es notorio ver que Sempronio hace referencia a la importancia de los miembros de Calisto como aspecto ejemplar en la masculinidad y consiguiente representación de poder. Continúa esta dialéctica antifeminista indicando la dignidad que Calisto posee inmediatamente por el hecho de ser hombre, ya que según el esquema patriarcal la dignidad se refleja en el hombre y la honra, en conexión con la dignidad, depende de la mujer; «por ser tú hombre eres más digno», «ella es imperfecta. Assí como la materia apetece a la forma, así la mujer al varón» (111). Sempronio alude a filósofos clásicos en esta su opinión sobre las mujeres, coincidiendo en la idea de mujer como corruptora y seductora maligna del hombre, víctima de la tentación femenina.

Se destaca la soberanía de Sempronio en referencia al uso del lenguaje y de su contenido patriarcal, incluso esta supremacía dialéctica lo dirige hacia un triunfo sobre su amo quien a partir de este momento se deja llevar por los consejos de su siervo; «[...] te ruego que me guíes a mí Sempronio, en manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, y yo indigno me-

rezca venir en el deseado fin» (112). Calisto adopta este comportamiento tanto para con Sempronio como para con Pármeneo; «¿Tengo razón? ¿Qué me dices, rincón de mi secreto y consejo y alma mía? (122). Dado el sufrimiento de Calisto, su siervo le propone como mediadora a Celestina, cuyo papel es fundamental a lo largo de la obra. A través de este primer acto, observamos dos aspectos débiles en la construcción de la masculinidad de Calisto. Por un lado, esa sumisión ante Melibea, descrita con sollozos, lloros, dolor, pena, flaquezas, etc. Y por otro lado, la sumisión al discurso propuesto por Sempronio de contactar con Celestina para remediar sus penas, se somete a la voluntad del siervo y deja que su destino dependa de ahora en adelante de las decisiones de una mujer, Celestina.

No hablamos de una percepción de Celestina como una mujer sumisa al patriarcado y fiel a las premisas expuestas por la ley. Recurrimos al mundo terrenal y carnal simbolizado por los deleites que sugiere la urbe. Celestina se caracteriza por ser una vieja alcahueta y prostituta que corrompe los designios de la juventud incitando al resto de personajes a vivir intensamente los placeres carnales, a liberar los deseos sexuales reprimidos en el ser humano. Este personaje aparece en la obra al final del primer argumento y jugará un papel sumamente relevante hasta su trágica muerte. Será quien se encargue, como parte de su oficio, de hacer de consejera y mediadora en los amores tormentosos que envuelven a Calisto. Con lo cual, el discurso de esta mujer —discurso libertino y femenino— se convierte en principal mediación ligüística por su carácter autoritario, consejero y dominador. Su lenguaje representa el *carpe diem* cuyo objeto son las relaciones carnales por puro placer, reduciendo lo espiritual a la nimiedad y valorando lo material. Por este motivo, su discurso cala hondo en ese mundo marginado y callejero que les pertenece a los criados —Sempronio y Pármeneo y a las prostitutas Elicia y Areúsa—, un mundo abyecto a la ley patriarcal y como consecuencia, un mundo donde los lascivos y placeres sexuales forman parte de la norma. Sin embargo, Calisto trasgrede una vez más la ley que le impone su género, su religión, linaje y clase social al dejar su destino en manos de la vieja marginal, introduciéndose de este modo en un mundo que no le pertenece. Así nos topamos con otra debilidad más del carácter de Calisto, y anticipación o causa de la inevitable tragedia y desorden social.

Grave error es considerar autoridad el discurso promulgado por Celestina, y en este engaño caen tanto Calisto como Melibea ya que se someten a la voluntad de una mujer —primera desviación patriarcal—, alcahueta y subalterna —segunda trasgresión normativa. Aunque por insistir en los placeres terrenales tampoco podemos referirnos a ella como a un personaje malvado o perverso, es una persona amoral debido al mundo que la crió; «Sus razonamientos saltan por encima de la moral, creando en la obra, quiérase o no, e imponiéndola a todos los personajes y hasta el lector, una moral propia, a veces más lógica y justa que la moral común

y corriente. Una moral de la naturaleza y del placer. Entendamos bien, de la naturaleza y del placer, no del mal» (Fernández Márquez 124). Ella realiza su trabajo, el de unir el amor de dos personas —si bien es cierto que buscando recompensas materiales— y gracias a su discurso convincente y sabio logra liberar las represiones sociales de Melibea. A causa de esta liberación, Melibea pierde su honra en cuanto a mujer del patriarcado, pero a la vez sale de esa abnegación a que está sometida la mujer y adopta identidad construyendo su propia subjetividad.

La figura de Celestina es pues una controversia. Si nos centramos en el sentido denotativo de su discurso, podemos captar sabiduría, razón y hasta bondad en sus palabras; «dos conclusiones son verdaderas: la primera, que es forzoso el hombre amar a la muger, y la muger al hombre; la segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte, que por el hacedor de las cosas fue puesto porque el linaje de los hombres se perpetuase, sin lo qual perecería» (125). Obviamente, Celestina se sitúa en una visión material de la vida y transforma el lenguaje a su manera para hacer reaccionar al resto de los personajes. Lo cual no merece total reparo o condena, pero somos conscientes de que se apoya en un extremo que llega a ser perjudicial por ir contra la norma. Aunque podemos justificar dicha perspectiva de la vida; «Nació en el más bajo fondo social, se crió a los pechos de la dura pobreza, conoció la infamia y la deshonra antes que el amor, estragó torpemente su juventud y las ajenas, gozó del mundo como quien se venga de él, y al verse vieja y abandonada de sus galanes vendió su alma al diablo, cerrándose las puertas del arrepentimiento» (Maeztu 128). El estado denigrante que le dio a luz creó la vieja alcahueta que conocemos en la obra, no es más que un producto de esa sociedad abyecta, y todo lo que le faltó en su infancia y juventud, esa carencia, sobre todo material, que la ha perseguido toda su vida construye un ser peligrosamente ambicioso, causa elemental que la lleva a la muerte. También esa carencia emocional se ve reflejada en la obra a través de su instinto maternal, viéndose a si misma como un ser masculino; «¡O mi señora, mi madre, mi consoladora!» (*La Celestina* 189). Calisto la denomina madre desde el momento en que accede a ayudarlo en sus temas amorosos, incluso la propia Celestina quiere crear una atmósfera armoniosa entre Pármeno y Sempronio, relación de hermanos sujetos a la madre haciendo ver a cada uno el provecho que puede sacar del otro; «¡O cuán dichosa me hallaría en que tú y Sempronio estoviédes muy conformes, muy amigos, hermanos en todo, viéndoos venir a mi pobre casa a holgar, a verme y aun a desenojaros con sendas mochas» (198), «[...] y mucho te aprovecharás siendo amigo de Sempronio» (129). Pero siempre manipula el discurso adaptándolo a las situaciones y a los personajes como percibimos en la necesidad de enfrentar a los siervos, Pármeno y Sempronio, contra su amo Calisto; «Dexa los vanos prometimientos de los señores, los cuales desechan la substancia de sus

sirvientes con huecos y vanos prometimientos. Como la sanguijuela saca la sangre, desagradecen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón» (129). Esta aseveración de Celestina intenta convencer a los criados de tomar partido del estado de Calisto, quien enferma de amores por Melibea, pero éstos van a someterse a la ley patriarcal y reconocen la función del amo con respecto al siervo; «Amo a Calisto porque le devo fidelidad, por criança, por beneficios, por ser dél honrado y bien tratado, que es la mayor cadena que el amor al servicio del señor prende, quanto lo contrario aparta» (126). Las palabras anteriores de Pármeno se mantienen dentro de la normatividad.

Celestina juega con los criados puesto que es la figura autoritaria y de poder en ese mundo marginal. Aparentemente, ellos acceden a los deseos de su ama, pero entre los dos se ríen de la vieja. Y en esta autoridad es muy significativa la ausencia de una figura paterna. Por esta razón es Celestina quien subvierte su género y adopta rasgos típicamente masculinos, y a su vez se representa como madre en ese mundo marginal. Es curioso que Sempronio haya mencionado un discurso antifeminista contra las flaquezas de la mujer y sin embargo mantenga a Celestina como alguien superior. Incluso Calisto la percibe como algo más que mujer; «Porque conozca tu mucho saber, que en todo te me pareces más que muger» (184).

Peor es la voz suprema de Celestina rigiendo en los altos estratos de la sociedad dominando los comportamientos de Calisto y Melibea. Calisto se somete al discurso de Celestina para consumir sus deseos y ésta logra liberar las pasiones de Melibea, deshonrando así a su familia ya que Melibea, como objeto de intercambio, no iba a pertenecer a Calisto según decisión del padre.

Pármeno y Sempronio son conscientes de las limitaciones del discurso de Celestina y la perciben como una vieja alcahueta de quien sacar beneficios económicos, mientras que Calisto y Melibea la consideran un ser supremo; una mujer sabia y divina. Esta jerarquía invertida será un motivo más que desencadenará en la tragedia.

Otro aspecto desviado en el género de Celestina es la implicación de la homoeroticidad que propaga, al verse delante del cuerpo desnudo de la prostituta Areúsa: «¡O quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista!» (204). El deseo de masculinidad se deriva del complejo de castración, por no poseer el falo -símbolo de poder-, lo cual sugiere un intento inconsciente de apropiarse del territorio masculino. Celestina desvela apetitos lésbicos con Areúsa pero desde una perspectiva masculina deseando el falo, para gozar sexualmente de ella; «the lesbian emerges as a third gender that promises to transcend the binary restriction on sex imposed by the system of compulsory heterosexuality» (*Gender Trouble* 26). Estas implicaciones homoeróticas subvierten la heterosexua-

lidad obligatoria instaurada por la ley patriarcal, como afirma Butler remitiendo a la feminista francesa Wittig.

Celestina carece biológicamente de la masculinidad, y esta carencia se ve suplida mediante el discurso autoritario que representa. Hasta el momento observamos dos carencias relevantes en la persona de Celestina; emocional y material en cuanto al dinero —esta se enfatiza mayormente debido a una sociedad de intercambio que la circunda—, relacionado con el deseo de la masculinidad, ya que tradicionalmente son los hombres quienes tienen acceso al desarrollo económico de la sociedad.

La búsqueda de lo carnal y material en si misma y en los otros, y la ambición que siente por el dinero la llevan a su propia muerte, al romper la promesa que hizo a los criados de darles su recompensa por el oficio que medió entre Calisto y Melibea. Pármeno y Sempronio se vengan y matan a Celestina, la cual pide justicia antes de morir. Efectivamente, se hace justicia en el sentido de que los criados serán asesinados por el crimen cometido, pero esa justicia fuera del mundo que pertenece a estos personajes abyectos no funciona; «¡Justicia! ¡Justicia, señores vecinos! ¡Justicia, que me matan en mi casa estos rufianes!» (276). Finalmente, la propia ley que ella ha creado se le vuelve en contra dentro de su territorio.

Aparentemente son los siervos Pármeno y Sempronio quienes apenas retan la ley, más bien parecen personajes sumisos al sistema aunque apreciemos un trasfondo ambivalente. Como criados de Calisto, se muestran ante él atentos y amistosos con el afán de ayudar emocionalmente al señor. Sabemos que detrás de este discurso aparente, el ánimo de ganancias materiales se apodera de ellos. Acuden a Celestina para que medie en los amores de Calisto y Melibea, contando con que la vieja les aporte a su vez bienes económicos, y tras el engaño que ésta utiliza para con los siervos, Pármeno y Sempronio se vengan asesinando a la que superficialmente consideraban madre. Con la muerte de Celestina eliminan un elemento desestabilizador de la ley patriarcal debido a todos los aspectos que la tachan de corruptora social; mujer autoritaria, alcahueta, puta, codiciosa, trasgresora de género, de clases, terrenal, perturbadora de relaciones, etc. Dentro de una ley de mercado como la que empieza a surgir a finales del siglo XIX, Celestina podría sentirse ubicada en ese mundo subalterno, aunque traspasa ese mundo y es la ley tradicional y patriarcal la que demuestra su triunfo, no sólo sobre la subversión de los personajes sino también sobre la ley de intercambio que evoluciona en una sociedad totalmente terrenal y material.

Tras la muerte de Celestina, Pármeno y Sempronio son degollados por causantes del crimen. Maravall afirma que la única ocupación de los criados es «servir sin objeto especial a la persona de su amo y poner así de manifiesto la capacidad de éste de consumir improductivamente una gran cantidad de servicios» (81) como el encargo a Celestina del servicio amatorio a cambio de riqueza. Según el mismo crítico, «estos servidores,

más que por sus servicios efectivos, cuentan por la exhibición de poder económico y social que por parte del amo representan, de cuyo honor y dignidad son públicamente prueba.» (81). Es decir, la personalidad de Pármeno y Sempronio ayuda a definir las características de Calisto.

La pasividad que éste desenvuelve ante todo tipo de relaciones y pensamientos, y el hecho de arreglar los asuntos mediante el dinero, genera unos servidores que, dándose cuenta del carácter de su amo, van a comportarse con la misma pasividad y utilizando el dinero como medio principal y de vida. Por un lado claman amor y respeto a su dueño mientras que Celestina les incita a aprovecharse económicamente de él, puesto que estamos en una sociedad caótica donde «el dinero es lo que se busca, es lo que se emplea en las relaciones de dar y tomar, es lo que funciona como medio para valorar bienes» (68). Celestina les anima a servirse de Calisto, porque él como todos los señores de esa época son unos ruines. Y efectivamente pretenden aprovecharse de Calisto, sin embargo el engaño de Celestina les lleva también a la muerte.

Dentro de este mundo de vicio y de placer son representativas las figuras de las prostitutas Elicia y Areúsa. Claramente pertenecen al mundo de Celestina, terrenal, de placer y de apetitos sexuales, y por consiguiente a ese mundo material que está dominando en la época. Como mujeres, son seres retadores al sistema patriarcal ya que para ellas, el goce está por encima de la honra o la dignidad, a diferencia de Melibea, que por ser individuo femenino de alto linaje tiene que respetar los patrones marcados por la sociedad tradicional del patriarcado. Es por esta razón que Melibea tarda en consumar el amor que siente por Calisto, ya que la honra y la dignidad son las virtudes más altas en manos de una mujer.

La diferencia entre Elicia y Areúsa, en un extremo, y Melibea en el otro, es la libertad de expresión, presente en las primeras y ausente en la segunda. Esto se debe a que como mujer patriarcal, Melibea tiene que reprimir la parte oscura del ser humano relacionada con el placer corporal, y como toda buena mujer patriarcal debe retener la virginidad hasta contraer matrimonio con quien el padre —Pleberio— eligiese, aunque interroge el sistema; «Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones?» (240). Son los dos ejemplos de mujer, la tentadora (prostituta) y la inocente (ángel del hogar, madre y esposa, ante todo). **Este modelo describe la independencia y autonomía de unas y la abnegación de la otra;** «Areúsa and Elicia are outspoken female defenders of their liberty [...], they feel extremely free, and, all things being relative, within their society they are exercising a type of independence, they seem to control the situations in which they appear with male characters» (Swietlicki 5). Poseen la libertad de expresarse libremente y de desarrollarse como sujetos porque pertenecen a una sociedad marginal, considerada abyecta por el patriarcado. Como mujeres del patriarcado, subvierten de una manera global las demandas

que sobre la mujer se imponen. No se exponen a un trágico destino ya que son elementos creados por esa sociedad marginal y se mantienen, en cierto modo, al margen de las cuestiones materiales que encierran a *Celestina* y a los criados, y al margen de la ley patriarcal. En *Celestina* ven la figura de una madre que les aconseja, aún cuando enfatice siempre las relaciones carnales anulando el amor espiritual. No mueren porque en ningún momento trasgreden las fronteras de su mundo, al contrario que Calisto y Melibea.

Melibea evoluciona hasta convertirse en un personaje trasgresor. Primero, reprime sus sentimientos hacia Calisto para poder reproducir las exigencias de la ley. Una vez enfrentada al mundo de la prostitución –en relación a *Celestina*– se deja dominar por el discurso de la vieja alcahueta, y como si fuera su madre le revela sus tormentos; «has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descubrir» (247). Como afirma Swietlicki, «Melibea is an individual with very human desires and needs which cannot be satisfied within her society's norms for a respectable young woman» (Swietlicki 4). Por ser mujer noble tiene que atenerse a la ley del padre para conservar la honra y dignidad de la familia. Subvierte esta norma y sacia sus deseos sexuales con Calisto. Éste muere accidentalmente y Melibea se suicida. Su muerte representa el fin de esa abnegación a que estaba sometida la mujer, ya que el suicidio simboliza la independencia y construcción subjetiva de la mujer sumisa. Además, es el único personaje que muere incluso liberada de sus pecados, es decir, redimida, puesto que poco antes de suicidarse se confiesa ante la ley patriarcal, ante su padre:

Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un caballero que se llamava Calisto, el qual tú bien conociste. Conociste asimismo sus padres y claro linaje; sus virtudes y bondad a todos eran manifiestas. Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme, que descubrió su pasión a una astuta y sagaz muger que llamavan *Celestina*. La qual, de su parte a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubrí(a) a ella lo que a mi querida madre encubría. Tovo manera cómo ganó mi querer, ordenó cómo su desseo y el mío hoviessen efeto (336).

Al menos ha sido el único personaje capaz de recibir confesión y muriendo como un individuo miembro de un sistema normativo. Tanto Calisto como *Celestina* piden confesión antes de morir, sin embargo no tienen la oportunidad de liberar los pecados acometidos, tal vez por la ausencia de una figura paterna.

En este breve análisis me he centrado únicamente en los personajes, a mi modo de ver, los más trasgresores de la ley patriarcal. Dentro de la

nobleza cristiana aparecen Calisto y Melibea. La falta de virilidad y actividad del primero, junto con su sometimiento a un discurso libertino —dejando su destino en manos de una prostituta alcahueta— su sumisión a los consejos de los criados y consecuentemente la penetración en ese mundo marginal lo convierten en un personaje subversivo, demostrando al mismo tiempo que las categorías de género y clase, entre otras, se construyen socialmente y no son algo natural; el individuo «performea» su personalidad por encima de los binomios establecidos de género, clase, raza, etc. Melibea también reta la ley deshonrando a su padre, dejándose llevar por un discurso celestinesco. Los mismos criados y la Celestina fluyen en el mundo marginal que los crea y en el mundo de los nobles en donde van a imperar las palabras de la vieja alcahueta. Así que vemos cómo todas las categorías de género masculino / femenino y clase social no pueden delimitarse a una serie de conceptos fijos que las determina y son exclusivas de los diferentes seres humanos. Mediante los ejemplos descritos anteriormente, se percibe la trasgresión de los individuos de una categoría a otra y de una clase social a otra; estas categorías no son fijas ni naturales sino construcciones sociales que van conformando la identidad del sujeto cultural y socialmente establecido.

También podemos tomar la obra como un «exemplum» para captar las debilidades y los prejuicios de la sociedad que en esa época estaba surgiendo; un mercado basado en el dinero, lo que sucede a los personajes que están fuera de este mundo —como en los casos de Calisto y Melibea—; la muerte ya sea accidental o trágica para una posible restauración de la ley patriarcal y lo que se desprende de la codicia y el apego a lo material y carnal representado en las muertes de Celestina, Pármeno y Sempronio. En conjunto, estas muertes son necesarias para poder salir de ese caos que impera en la sociedad mercantil del momento y reestablecer el orden patriarcal. *La Celestina* es, pues, un caso de re-territorialidad de las categorías binarias inestables, como queda demostrado tras este análisis butleriano, y de cómo «iniqua es la ley que a todos igual no es» (343), ya que tampoco todos reproducen la ley ateniéndose a sus premisas.

Bibliografía citada

- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1999.
 – *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993.
- FERNÁNDEZ MÁRQUEZ, Pablo. *Los Personajes de La Celestina*. México City: Serie Mil y Una, 1970.
- HARTUNIAN, Diane. *La Celestina: A Feminist Reading of the Carpe Diem*. Potomac, Md: Scripta Humanistica, 1992.
- MAEZTU, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1981.

MARAVALL, Jose Antonio. *El mundo social de La Celestina*. 3ª ed. Madrid: Editorial Gredos. 1986.

ROJAS, Fernando de,. *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1986.

SWIETLICKI, Catherine. «Rojas' View of Women: A Reanalysis of *La Celestina*», *Hispanofila* 29 (1985): 1-13



DEL RÍO GABIOLA, Irene, «*La Celestina* o la normatividad fallida», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 61-74

RESUMEN

DENTRO DE UNA sociedad material y moralmente caótica, los personajes de *La Celestina* construyen consecuentemente su subjetividad a través de trasgresiones de género y sociales ajenas a las convenciones culturales. En este sentido, mi intención es explorar la idea de la normatividad fallida y de cómo dichos desórdenes sociales finalizan dramáticamente. Se entiende por normatividad fallida la subversión del patriarcado fuera de los límites culturalmente establecidos en relación al género, clase social, raza, etc. Basándome en las teorías feministas de Judith Butler y en críticas de la obra en cuestión como Hartunian o Swietlicki, me centraré en la carencia de la feminidad y de la masculinidad patentes en los principales personajes derivada de las limitaciones de un sistema caótico cuyo final trágico es fácilmente prefigurado.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, normatividad fallida, patriarcado, relación de género, feminismo.

ABSTRACT

WITHIN A MATERIALIST and morally chaotic society, the characters of *La Celestina* thus construct their subjectivity through gender and social transgressions deviating from conventions and culture. In this sense, this essay explores the idea of a failed normativity and how those social disorders end up dramatically. By failed normativity, I mean the subversion of patriarchy with regards to gender, social issues or race due to the deficient and delimited Law of the Father. Resorting to Judith Butler, Hartunian or Swietlicki's theories on feminism, I will focus on feminine and masculine lack as part of the protagonists identity and how this lack emerges from the boundaries of a chaotic system whose tragic ending is previously anticipated.

KEY WORDS: *La Celestina*, failed normativity, patriarchy, gender, feminism.



Celestina in Venice: Piety, Pornography, *Poligrafi**

Hilaire Kallendorf
Texas A&M University

THE *TRAGICOMEDIA DE Calisto y Melibea*, known to modern readers as the *Celestina*, was the all-time best seller in Spain in the sixteenth century; in fact, «[w]hichever sets of figures one uses, *Celestina* was quite clearly the most successful piece of fiction in the entire Golden Age» (Whinnom 193). Yet it was also a nexus of ambivalence and diatribe even within the culture that claimed it as a vernacular classic. Described by a modern critic as a dialectical rape (Herrero 134), this work was viewed as scandalous by some moralists of Renaissance Spain.

One particularly fascinating exemplar of this text (Princeton EX 3176.68.324) was printed in Venice in 1556 by Gabriele Giolito de Ferraris and his brothers. A second printing (following one in 1553), it was edited in Spanish by Alfonso de Ulloa. This book would have cost about eight soldi (Bongi), and considering that during the second half of the Cinquecento a semi-skilled carpenter earned from 20 to 37 soldi per day, this price made the book quite affordable even to the poorest readers (Grendler, *The Roman Inquisition*, 14). Gabriele Giolito had bookstores in Ferrara, Bologna, and Naples as well as Venice (Grendler, *The Roman Inquisition*, 16), so the readers—although probably Venetian—could have lived almost anywhere in Italy.

Through examination of the only other surviving copy of this edition in North America (Hispanic Society of America, Penney 13), I have determined that Princeton has a mutilated one. The title page reads, «Ha se le añalido nueuamente una Grammatica, y un Vocabulario en Hespañol, y en Italiano, para mas introduction de los que studian la lengua Castella-

* The author wishes to thank Anthony Grafton and Paul Grendler for their comments and encouragement of this project. Thanks are due to John O'Neill and Susan Rosenstein at the Hispanic Society of America for their bibliographical assistance. To my research assistant, Michelle Huhn, I owe a debt of gratitude. Thanks also to Craig Kallendorf for his help with bibliographical format in Appendix 1.

na,» but these lexicographical tools are missing from this exemplar¹. Perhaps, as it bears a nineteenth-century parchment binding, it was rebound without them. (Regrettably, some of the marginal notes were also damaged as the pages were trimmed in the process of rebinding.) But it is also conceivable that Giolito left himself the option of selling the lexicon separately. What makes one suspicious that this is the case is that the Gioliti published an *Indice copioso* of their house's publications in 1592, and in this catalogue the lexicon appears to be listed as a separate work. Giolito used a different collating system for the quires of the lexicon, which has been called the first Italian/Spanish dictionary (see Appendix 1).

As mentioned, this edition was the second, the first having come out in 1553. Examination of an exemplar from the 1553 edition (Hispanic Society of America, Penney 11) renders another interesting discovery: Giolito evidently did not reprint the entire text but instead only replaced Quire A in the new edition. Collation shows that the rest of the text, including the lexicon, is identical in both editions. Giolito probably never sold all the copies of the first edition and decided to «repackage» them with different prefatory matter. He reset the title page, used different woodcut initials, and had Ulloa write a new dedication. Otherwise, it was the same product which the editor and publisher offered to their market.

There are many mysteries surrounding this tiny object. Let us see what this artifact can tell us about the culture in which it was produced and consumed. Perhaps we shall succeed in making it talk.

The Circumstances of Production

WHY WOULD ANYONE produce a Spanish vernacular work in Venice, especially such a controversial one? Alfonso de Ulloa was a Spanish editor with a patriotic literary agenda to promote, but relations between his own country and his adopted one were not always sanguine. A look at the relations between Spain and Italy at the time, on the political, linguistic, and personal levels, will allow us to grasp some of the tensions operating within the covers of this book.

1. Gallina describes *Introduzione... nelle quale s'insegna pronunciare la lingua spagnuola* (1553), a work published by Ulloa and Giolito which was appended to the *Celestina*, as this missing lexicographical tool: Ulloa «appuntò una 'Introduzione' del 1553, in cui, dopo aver dato alcune regole di pronuncia (per lo più tradotte da una consimile di Francisco Delicado premessa alla sua edizione veneziana della 'Celestina'), elenca qualche centinaio di vocaboli e locuzioni spagnuole, contenuti, in massima parte nella 'Celestina', con la traduzione italiana accanto... Il merito maggiore di questi... piccoli vocabolari é che sono i primi composti nelle due lingue» (61). Ulloa also wrote a similar vocabulary appended to the Spanish translation of Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso*.

Most historians would modify the exaggeration that «up to the eighteenth century, the whole of Italy from Milan to Naples was either directly or indirectly controlled by Spain» (Dionisotti 5). But it is certainly true that Spaniards played a larger role in the culture of Italy during the late Renaissance than at any other time. However, it is also necessary, when viewing the attitudes of Spaniards toward Italians, to realize that Spaniards of this period, especially Castilians, have been described as experiencing a crisis of distrust for people of other nations. Baltasar Alamos de Barrientos, in his *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*, writes, «[t]he Italians... are also secret enemies» (quoted in Kagan and Parker 141). The same attitude is betrayed by a letter written by the Spanish governor of Milan to Philip II in 1570: «These Italians, although they are not Indians, have to be treated as such, so that they will understand that we are in charge of them and not they in charge of us» (Koenigsberger 48; quoted in Elliott 9).

Spanish arrogance toward Italians was displayed in the linguistic as well as the political arena. The Spaniards liked to think of themselves and their language as the closest extant links to the Roman and Greek past. Hispano, the first king of Spain, was said to have been the son of Hercules. This legend was diffused by the emblems of Alciato. To round out the *ethos* of direct links to antiquity, the Hispanic classical authors Lucan, Seneca, and Quintilian were cited in support of the intellect of the Spaniards. The praise of Spanish over other languages is best understood through the words of a contemporary. He goes back to ancient times:

acordó transportar muchas gentes ispanas en Roma y muchas romanas en Ispania, y en esta guisa ambas lenguas se bastardaron. Era antes la lengua romana perfecta latina, y dende llamamos oy nuestro común hablar romançe, porque vino de Roma. Ninguna naçion, aunque más vezina le sea, tan apropiada su lenguaje de aquélla ni tan çercana es de la lengua latina quanto ésta (Juan de Lucena, *Diálogo de vida beata*, quoted in Gómez Moreno 116).

Lucio Marineo Siculo repeated the theme in 1530: «la lengua española haze ventaja a todas las otras en elegancia y copia de vocablos y aun a la italiana» (quoted in Gómez Moreno 118). A Spaniard in a similar position to that of Ulloa, a man who translated the work of Guarino de Verona, asserted proudly, «coseruamos la nuestra lengua mucho mas que los mesmos romanos o ytalianos» (quoted in Gómez Moreno 116). In 1498 the pope held a debate for the ambassadors from Spain, France, Portugal, and Italy to determine which of these languages was preferable, judging by its proximity to Latin. They wrote speeches for the occasion, during which contest Spanish was declared to be the winner (Martín de Viciana,

Libro de alabaças de las lenguas hebrea, griega, latina, castellana y valenciana [1574]; quoted in Gómez Moreno 117). It is fascinating to view this edition of the *Celestina* in light of the tensions of this cultural tug-of-war: «[t]here is no doubt that the shaping of an illustrious Castilian language as mirror of the Spanish myth of monarchical cultural unification... also underlay Ulloa's divulgative program of Spanish literature in Italy» (Bionotti 41).

But did Spanish arrogance embrace all of Spain's cultural products, including this artifact? The Spanish work under consideration here, *La Celestina*, is full of blasphemy, seen by many Spaniards as a contagious, sinful poison. As suggested previously, it was one of the most controversial works of the Golden Age, and one of which some Spaniards were acutely ashamed. For example, Luis de Maluenda wrote in 1545, roughly ten years before this edition was published:

[E]l libro que llaman *Celestina*, tan devoto de estos reinos, el cual es más estudiado y leído que el libro de los evangelios de Jesucristo de muchos y de muchas ¿Cuántos fuegos de Venus habrá encendido y cuántas virtudes castas habrá quemado en estos reinos, amigos de libros que traen el fuego consigo y de libros de falso color? Y como jamás la majestad de la dignidad del príncipe consiente que el príncipe vista ropa que traía las brasas de fuego bordadas en ella, así jamás ha de consentir que persona viciosa ande en su familiar conversación, ni tampoco libro ande en sus manos que quede encendido con llamas de Venus (*Leche de fe*, quoted in Avilés Fernández 238).

But pious as this Spaniard may sound, the double standard of the Spanish regarding obscenity is manifested by the fact that, as we remember, *Celestina* stayed at the top of the charts during the sixteenth century in Spain.

How did the Venetians view obscenity? Did they practice a double standard as well? The 1549 index (not implemented) drawn up by the Consiglio dei Dieci included books «containing things against good morals» (Grendler, *Culture and Censorship*, 32). And the Tridentine Index of 1564 banned obscene works, as Venice was not exempt from the «Counter Reformation approach of working with the state to extirpate heresy and punish moral offenders, including the vendors of lascivious literature» (Grendler, *The Roman Inquisition*, 20).

The obscenity problem in this particular edition of the *Celestina* is exacerbated by a pair of obscene illustrations which appear as woodcut initials (see plates). One depicts two male homosexual lovers engaging in embrace/intercourse. This woodcut also appears in the dedicatory letter

by the editor at the beginning of the edition. Another woodcut shows a frontally nude woman being admired by two men. Both of the instances of the woodcuts in the text are surprising because of their direct correspondence to the content of the material beside which they appear. Considering that not many years before, Savonarola's followers had burned books containing obscene pictures (Grendler, *The Roman Inquisition*, 67), these *iniziali parlanti* (Petrucci Nardell 17-33) may have placed the editor and publisher at some risk.

A V C T O S E X T O .



CALISTO CELESTINA,
PARMENO SEMPRONIO .



VE dizes señora e ma-
dre mia?
O mi señor Calisto, e an-
qui estas, o mi nueuo am-
mador dela muy fermo-
sa Melibea, e con mucha
razon, con que pagarás
ala uieja que oy ha pue

Courtesy of Princeton University Library

Ulloa and Giolito were not entirely oblivious when it came to concerns over blasphemy and censorship. The fact that they were willing to print an *Indice copioso di tutti li libri stampati dalli Gioliti* (1592) shows not only a «sentido de una continuidad de trabajo y de producción» (Quondam 81), but also a willingness to have their catalogue scrutinized. Willingly or unwillingly, it and they had been scrutinized heavily at various points in their careers. The scrutiny started low on the production ladder and be-

came fiercer as it rose higher. Paolo Avanzo, a press man for Giolito, was accused of heresy and of trafficking in prohibited books (Grendler, *The Roman Inquisition*, 112). Ulloa's edition of a piece of sentimental fiction, Diego de San Pedro's *Cárcel de amor*, published by Giolito in the same year as the *Celestina*, was altered to suit the political-religious climate of Venice at the time. Certain references to God in amorous contexts were removed out of fear that they would be interpreted as blasphemous:

en la de Venecia, 1553... se suprimen algunas referencias a Dios o voces relacionadas con el léxico religioso. Atribuye Corfis estas variantes al clima de temor ante la inminente censura inquisitorial que se manifestaría para toda clase de libros por medio del Índice de 1547. Los editores... temerían que ciertas expresiones en un texto de carácter amoroso pudieran aparecer como blasfemas (Parrilla lxxvii).

AVCTO DOZENO



CALISTO, SEMPRONIO,
 PARMENO, LVCRECIA, MELIBEA,
 PLEBBERIO, ALISA,
 CELESTINA, ELICIA.



Ocos que hora da el
 relox e
 Las diez.
 O como me descontenta
 el oluido e los mecos
 de mi mucho acuerdo
 en esta noche, e tu de=

The Myth of Venice is the much-studied notion that the Venetian Republic at this time (and for many centuries of its history) had a concept of itself as a pious city-state chosen by God for special holiness (Kallendorf 14). This myth was certainly the accepted theory in this society—at least by its accompanying upholders of standards of morality and piety. But what went on in practice? On the one hand, it is surprising that Venetian inquisitors were not more enraged at the circulation of such a book. But then again, «it is well known that the censors of the Inquisition were much more alert to doctrinal error in avowedly religious works than to what might be said in profane works» (Whinnom 190). Even if the Inquisitors had been concerned about this title, the bookmen, with the aid of the patriciate, defeated the Indices of 1549, 1554/55, and 1559. But it is also important to place this edition within the context of the literary activities of the *poligrafi*.

At this time in Venice there were alarming undercurrents of literary subversion by a group called *poligrafi*. The *poligrafi* are probably best known for their most infamous representative, Pietro Aretino. Seeing no conflict between prayers and pornography, he published both. Grendler explains that

penurious poligrafi came to Venice with the same desire to write freely away from the suffocating courts... [T]hey... were alert to new ideas in the air. Indeed, their livelihood depended upon giving the reading public what it wanted to read... [T]heir readers... included nobility, courtiers, merchants, professional men, perhaps literate artisans, and the academies where letterato, merchant, and noble met together. Their books were small in size, about four by six inches on the average, inexpensively printed, and sometimes profusely illustrated. They fitted easily into pockets or saddle bags ... These «pocket books» of the Cinquecento contained tales, poetry, plays, moral fables, travel literature, satires, letters and burlesques (Grendler, *Culture and Censorship*, 25-26).

The *poligrafi* performed rôles which were «más o menos autónomos, más o menos subalternos» as they used the

libro como ideología y como medio de conquista de una figura social nueva, de una promoción incluso cultural, además de aventura privada... [L]a escena intelectual del siglo XVI está repleta de «polígrafos» y de «aventureros de la pluma»... repleta de formas de prácticas discursivas desconectadas de los lugares institucionales tradicionales, y orientadas (como en el caso de Lando, de Franco y

de Doni) a procedimientos más o menos conscientes de desestructuración de los mismos estatutos clasicistas del saber... (Quondam 116).

Gabriele Giolito was the largest and most important vernacular publisher in all of Italy at this time, and one who looked favorably upon the *poligrafì*. Quondam describes Gabriele Giolito's editorial line as containing «siempre una estrecha relación entre autores reconocidos, por diversas razones seguros en el mercado, y autores nuevos» which showed «una capacidad de búsqueda y promoción» (Quondam 88). Giolito focused mainly on contemporary Italian authors like Piccolomini, Bembo, and Dolce (who lived with Giolito for a time). These men wrote texts, most in small *libellus* format, of social comportment, instruction of women, philosophy of love, or proverbial wisdom. This panorama suggests «el claro desenganche de la actividad editorial respecto a obligados puntos de referencia (sobre todo, las universidades) y la búsqueda de un campo de actividades autónomo» (Quondam 92). Giolito was committed to printing what the public wanted to read, even if he had to prod them along a bit: «publicar 40 o más libros al año significa no sólo responder a una demanda ya existente... sino más bien producir directamente su mismo consumo» (Quondam 85). And until 1565 in Venice, the public most wanted to read the work of the *poligrafì*.

In the tradition of the *poligrafì*, Alfonso de Ulloa, Giolito's mainstay Spanish editor, acted as an «introducor y divulgador de la cultura española en Italia... [N]o ha tenido rival ni antes ni después» (Rumeu de Armas 8). Unfortunately for him, he was also an «actor y víctima a un tiempo de conspiraciones e intrigas» (Rumeu de Armas 12). Fond of inserting defenses of himself and his editorial activities into his prologues and dedications, he often made self-conscious statements like the following:

Acompañara a las demás fatigas que por servicio de mi nación en cosas de letras... he hecho en esta ilustríssima ciudad, que cierto han sido muchas y con mas trabajo y costa de mi espíritu y vida que provecho y utilidad (prologue to Paulo Jovio, *Diálogo de las empresas militares y amorosas* [1558]; quoted in Rumeu de Armas 22-23).

It turns out that he had multiple reasons for defending his reputation. He was born into a noble Spanish family, and his first occupation in Venice was that of scribe to the Spanish ambassador (although this position ended abruptly). He then fought as a mercenary in the imperial army before his first collaboration with Giolito in 1552. His dedications are addressed to Venetian dogi, ambassadors, prelates, and patricians, but he was accused of espionage against the Spanish in alliance with

the French. For this crime, he was supposed to hang; but after managing to escape this dilemma, he composed many works, written in Spanish and Italian, of moral instruction for young men in matters of love. These books, like Inquisitorial witchcraft manuals of the same period, might have increased the currency of practices they purported to condemn. He may have belonged to a circle of *poligrafi* and certainly knew Latin and Portuguese, perhaps Greek, and possibly French (Gallina 60). Ulloa probably knew Pietro Aretino, but the only evidence for how they might have met comes from a letter written by Aretino to Gabriele Giolito, with whom he published eight of his works (Nicolini 180). He certainly knew Lodovico Dolce, who wrote of him in correspondence.

Ulloa's Spanish editorial program in Venice (published almost entirely by Giolito) included Spanish works published in the original Spanish, Spanish works translated into Italian, and even Italian works translated into Spanish. This latter category suggests an audience or pool of possible consumers who were Spanish speakers or others who, for some reason, wished to read works already available in Italian in Spanish instead. He also wrote two original works in Spanish (historical accounts of Spanish military victories), in addition to multiple original compositions in Italian. His most interesting (but by no means all of his) other contributions to the Spanish image in Italy were the following:²

Spanish works published in Spanish

Libro aureo de Marco Aurelio 1553

Carcel de amor hecha por Hernando de Sanct Pedro, con otras obras suyas
1553

Processo de cartas de amores 1553

Las obras de Boscan, y algunas de Garcilaso dela Vega 1553

Question de amor de dos enamorados 1553

Dialogo de la verdadera Honrra Militar 1556

La Diana de Jorge de Montemayor 1569

Spanish works translated into Italian

Libro secondo di Marco Aurelio 1553-54

*La prima parte del libro chiamato Monte Calvario... composto dall'illustre S.
Don Antonio di Guevara* 1555

2. Titles are given as semi-diplomatic transcriptions of title pages. For a complete panorama of Giolito's program, see Bongi and Pastorello. For a description of his editing preferences, see Richardson. In the Spanish line, there were 15 titles and 62 editions of Luis de Granada alone. Another Spanish best-seller in Venice was the secular title most often taught in vernacular schools, Antonio de Guevara's *Libro aureo de Marco Aurelio*. For a list of Ulloa's prolific original and editorial work, see Rumeau de Armas.

- Cronica generale d'Hispania et del Regno di Valenza* 1556
Vite di tutti gli Imperatori... cominciando da Giulio Cesare fino a Massimiliano, composte in lingua spagnuola da Pietro Messia 1561
Le Historie del sig. Agostino di Zarate... Dello scoprimento et conquista del Peru 1563
Ragionamenti del Magnifico, e Nobile Cavaliere Pietro Messia 1565
Dialogo del vero honore militare... Composto dall'Illustre Sig. Don Geronimo di Urrea 1569
Relatione della Morte, et esequie del Serenissimo Principe Carlo, Figliolo del Cattolico Re Filippo II Re di Spagna... Composta et ordinata dal R. M. Giovanni Lopez... 1569
Historie del S. D. Fernando Colombo 1571
Militia Celeste del Pie della Rosa Fragante... Del Sig. Hieronimo San Pietro 1590

Italian works translated into Spanish

- Dolce Ludovico. Breve demostracion de muchas comparaciones y sentencias que por el Ariosto han sido imitadas en diversos autores, y exposicion de todos los lugares difficultosos que en el presente libro se contienen* 1556
Dialogo de las Empresas militares y amorosas de Paulo Jovio 1558
Orlando Furioso de M. Ludovico Ariosto... Traduzido en romance Castellano por el S. Don Hieronimo de Vrrea 1553
Las reglas militares de Antonio Cornazano; traduzidas en romance castellano, por Lorenzo Suarez de Figueroa 1558
De los Sonetos, Canciones, Madrigales y Sextinas del gran Poeta y Orador Francisco Petrarca, traduzidos por Salusque Lusitano 1567

The emphasis of Giolito's program made a drastic switch around 1565 (a rough dividing line would be the third convening of the Council of Trent). Of the 290 authors represented in the editions of the powerful Gioliti (Quondam 87), those published after this date exclude most non-devotional literature; this was also the moment of onslaught for «the invasion of Spanish spirituality in the late Cinquecento» (Grendler, *Schooling in Renaissance Italy*, 288). But Marco Santoro calls this radical shift mere «moderna funzionalità» instead of anything resembling piety (Santoro 114). Paul Grendler agrees: «[a] keen observer and a shrewd businessman, Gabriel completely changed the subject emphasis of his list, though he continued to publish almost exclusively in the vernacular» (*The Roman Inquisition*, 133). The proximate cause of this Protean maneuver was that in 1565, Gabriele Giolito and his 16 editors suffered investigation by the Inquisition, which confiscated their Venetian book holdings as well as those of Giolito's bookstore in Naples, directed by Cappello (Quondam 96). It was the end of an era.

It is most curious that in several of his dedicatory letters, Ulloa appropriated the last words of Pleberio at the end of the *Celestina*: «que me hayáis dexado solo y desconsolado en este valle de lágrimas» (joint edition of Paulo Jovio, *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, and Ludovico Domenichi, *Razonamiento de las empresas militares* [1558]; quoted in Rumeu de Armas 25). Here, at least, is one editor who seems to have internalized something from the literature to which he devoted his life. His tragic end would eventually give him ample reason to describe his life as a valley of tears. He was thrown into prison in 1568 by the Council of Ten for «haver fatto un mandato falso di capi di questo Consiglio» in 1563 (Archivio di Stato di Venezia, Consiglio di X Registri Criminali n. 10; quoted in Rumeu de Armas 63). We learn from a letter he wrote to the Spanish king that the falsified document had to do with «una lisençia de un libro que aqui se imprimio... por mandado [supuesto] de los Inquisidores» (quoted in Rumeu de Armas 63). We will find out later just what sort of book this clandestine edition was. From the Valier prison, he wrote letters of appeal to famous personages such as the Spanish Secretary of State, the Hapsburg Archdukes of Austria, the Gonzaga family, and even King Philip II. The king gave him a good character recommendation, but neither this nor anything else succeeded in saving him. Sentenced to perpetual incarceration, he continued to write and translate books with a dizzyingly prolific output. He died in prison of tuberculosis at about the age of forty, a seeming martyr to freedom of the press.

It is fascinating to ruminate, then, that the artifact in question could not have been produced either ten years before or ten years after it was published by Ulloa and Giolito. Ten years before, Ulloa had not yet arrived on the scene. Ten years later, Giolito's program had shifted emphasis. It was only at this moment in history that circumstances were favorable enough for it to come into being.

The Circumstances of Consumption I: Intended Market

ITALIAN INTEREST IN Spanish vernacular literature may, perhaps, best be understood in terms of a larger movement in Europe toward the vernacular in general. This movement toward vernacular prose had been advocated by upper-class Italians such as Pietro Bembo, a fact reminding us that «the rejection by the dominant culture of forms rooted in the common culture came late» (Chartier 169). That is, literature in the vernacular served to bind upper and lower classes:

earlier in the sixteenth century, when moralists castigated the public which read with avidity *Cárcel de amor*, *Celestina*, *Amadís*, and *Diana*, they made no distinction

between the nobility and the vulgo... [W]e cannot usefully distinguish an upper and lower class of reading public even in the seventeenth century (Whinnom 195).

Just because «a ratos, el más sesudo de los varones podía hallar deleite en las ficciones narrativas» does not mean that these frivolous readings were not «hábilmente compaginadas con lecturas profesionales o con otras más apropiadas a su condición» (Gómez Moreno 11). It is also important to remember that «obras de ficción sentimental, fue[ron] pasatiempo para los lectores pero también instrumento literario para aprender lenguas» (Parrilla lxxvi).

Even on this level of basic utility as a tool for language learning, it is undeniable that the appeal of this particular cultural artifact says something about the willingness of Italian readers to open their minds to both the world of the vernacular and the world of Spain. Gómez Moreno describes «la buena estrella que gozó *La Celestina* entre el público de Italia, tal vez acallados por la rancia estirpe de... la comedia humanística... [V]ale concluir que el lector de aquel entonces sintió muchos menos prejuicios de los que hoy sospechamos a la hora de escoger sus lecturas» (Gómez Moreno 12).

Italians of this period were so interested in Spanish literature that many intellectual histories have striven to discover why: «España nunca fue indiferente para los humanistas italianos; la presencia española en su tierra provocó, de acuerdo con cada momento y escritor, sentimientos de amor y odio, de atracción y rechazo» (Gómez Moreno 124). The Italians were united with the Spaniards against their common enemy France, which was allied with the pope. The Italians had many reasons to look to the Spaniards as friends: Italy called upon Charles V to defend it from the Turks, and the Spaniards came through with aid against the French as well. In 1557 the prince of Molfetta was a noted presence in Venice as he prepared to sail with the Spanish against Pope Paul IV and the French King Henri II.

But the Italians also distrusted the Spaniards, and Venetians in particular criticized the heavy-handedness of the Spanish Inquisition (Pullan 57). Qualities often cited by Cinquecento Italians in criticism of the Spaniards are belicosity and rusticity, as well as lack of orderliness. A century earlier, Giovanni Pontano had blamed the Spaniards for the bad habits acquired by the Neapolitans (Giovanni Pontano, *Antonius*; quoted in Gómez Moreno 124). Boccaccio himself had alluded to the *hispani* as «semibarbari et efferati homines» (dedicatory letter to *De casibus virorum illustrium*; quoted in Gómez Moreno 125). Nevertheless, there had been, since 1369, a Colegio Español in the University of Bologna. Spaniards also attended school in Venice; one prominent example is Antonio Pérez, the future Spanish Secretary of State and also a friend of Ulloa's, who

lived in Venice in 1553-54. One scholar claims, «[e]l interés por ciertas narraciones españolas de los últimos años del siglo xv fue estimulado en Italia por la pareja formada por Alfonso d'Este y Lucrecia Borgia; por ello Isabella emulaba a su cuñada, introduciendo tanto en Mantua como en Ferrara parecidas modas literarias» (Parrilla lxxviii).

But from these broad generalities we must narrow our discussion to focus on this specific artifact. Some group of readers somewhere in Italy wanted to read a Spanish vernacular classic in Spanish, as evidenced by the fact that this 1556 edition was a reprint from an earlier press run of 1553. So we must ask ourselves the obvious question: within the limitations of basic Spanish literacy, who were the readers of this text after it was re-inscribed in the Venetian literary market?

To respond to this question, we must distinguish immediately between intended and actual readers. The

image of the intended reader can take on different forms, according to the text being dealt with: it may be the idealized reader; or it may reveal itself through anticipation of the norms and values of contemporary readers, through individualization of the the public, through apostrophes to the reader, through the assigning of attitudes, or didactic intentions, or the demand for the willing suspension of disbelief. Thus the intended reader, as a sort of fictional inhabitant of the text, can embody not only the concepts and conventions of the contemporary public but also the desire of the author both to link up with these concepts and to work on them... [B]y characterizing this fictitious reader it is possible to reconstruct the public which the author wished to address (Iser 33).

But it is not always useful to talk about intended readers when all we really ever have are actual readers. A given exemplar of a work of literature «must be thought of as an event in time. It is not an object or an ideal entity. It happens during a coming-together, a compenetration, of a reader and a text» (Rosenblatt 12). Roger Chartier describes the challenge posed to historians of the book by the prospect of unraveling these appropriations:

the reader invariably finds himself inscribed in the text, but in turn the text is itself inscribed variously in its different readers. Thus it is necessary to bring together two perspectives that are often disjointed: on the one hand, the study of the way in which texts and the printed works that convey them organize the pre-

scribed reading; and on the other, the collection of actual readings tracked down in individual confessions... (Chartier 157-58).

Let us therefore turn to the responses of actual readers to determine as much as possible about how an artifact like this was used and what its early readers hoped to gain from it.

The Circumstances of Consumption II: «Actual Readings Tracked Down in Individual Confessions»

THE *CELESTINA* HAS proven peculiarly suitable for reader-response studies. For example, Joseph T. Snow wrote an essay on the several iterations of the text in «Fernando de Rojas as First Reader: Reader-Response Criticism and *Celestina*» (Snow 245-58). But Rojas's Prologue has also attracted attention among historians of the book who are completely unaffiliated with Spanish Golden Age scholarship. Roger Chartier sees this Prologue as a model of reader-response theory, a virtual manifesto proclaiming emphasis on the reader. He expounds admiringly:

Rojas notes at least three readings of the *tragicomedia*. The first focuses not on the story as a whole but rather on certain detached episodes... The second reading retains from the tragicomedy nothing more than easily memorized formulas, those *donaires y refranes* (pleasantries and proverbs) that provide clichés and ready-made expressions. These formulas are collected in the course of a reading that establishes absolutely no intimate relationship, no individual rapport, between the reader and what is read. To these practices, which mutilate the work and miss its true meaning, the author opposes the correct, profitable reading (Chartier 155).

To my knowledge, however, no studies of actual readership notes have been done for any exemplars of this text. The two readers of this exemplar have written in an early seventeenth-century hand. Chartier (and Rojas, for that matter) would probably conclude that neither of this exemplar's two readers has achieved the third and highest level of readership skill. But each has «appropriated» the text in a unique and interesting way.

Reader # 1

THE BEST EXAMPLE of this reader's handwriting occurs on 31r.³ We may guess at his profile from the rhetorical term *comparatio* which he writes in the margin of this page: he has studied at least the basic figures of speech in school and can both recognize them and recall their names. Another characteristic of his reading style suggests that he may have attended one of the Latin schools: this reader seems most concerned with the «*sententias philosophales*» promised in the title. In reference to this text, Gómez Moreno explains with respect to Italian readers: «a pesar de que nuestros gustos hayan variado de forma ostensible, no han de escapársenos las palabras de Fernando de Rojas en el prólogo a *La Celestina*: gracias a ellas, sabemos que las flores de sabios eran tan atractivas para el lector del momento que procedía usarlas como reclamo» (Gómez Moreno 221).

These proverbs may well have attracted this reader, especially because he probably fit into the category of *mancebos* mentioned in the advertisement blurb for the book. Chartier would call him the epitome of a «level two» reader as outlined in Rojas's Prologue. But this mode of reading also fits into a larger educational program through which students were taught to collect pithy sayings as a way of preparing for their own speeches and compositions. An English contemporary of our readers, an anonymous student, recommended in his commonplace book a «Compendious & Profitable Way of Studying» which would involve «some Rhetoricall expressions, Description, or some very apt Simile, or a very applicative story, & the most choise morrall sentences» (quoted in Sherman 61).⁴

3. It is important to keep in mind that all readers of this artifact and the ones at the Hispanic Society wrote in late 16th —or early 17th— century hand. For convenience of reference, I have left citations to this artifact in the text with traditional abbreviations for *recto* and *verso*. I have also indicated line breaks in the print with a «/». All other symbols, such as «=», are reproduced faithfully from the original. The printer often, but inconsistently, used this sign in the way that we would use a hyphen to divide a word. In the discussion that follows, I have quoted nothing that was not noted by one of the early readers.

4. Another Englishman of the same time period, Edward Vaughan, published a textbook on efficient reading (specifically on the Bible) in 1594. In it he gave a detailed list of instructions on how to compile, and later use, commonplace books:

You must digest in a writing booke of two quires, after the maner of common places: one of the same places or titles must be at the upper end of eurie second leafe in Quarto; and be sure to place nothing vnderneath but such matter as the place and title requireth. And when you haue so gone ouer and written all your booke, then cast it aside, and take to another after the same order... Thus doe once more in another booke, and then you shall be able readily and roundly to speake artificially and diuinely of all things necessarie to saluation... (quoted in Sherman 61).

William Sherman describes the process as «not so much a question of cracking the code of a text as determining its relevance and applicability in contexts often very different from that

This reader's primary annotational device is a line drawn horizontally in the margin next to a passage (usually a single line of printed text) which interests him. It would be much tidier if all of the proverbs marked by this reader would fall clearly into thematic groups which could then be considered the equivalents of pages in his commonplace book. But some of the proverbs he marks simply resist thematization.⁵ One of the best examples of the reader's attention to random sayings occurs next to what is more a *refrán* than a proverb. It is a nifty way to say «shut up» in Spanish. Sempronio says, «por mi amor hermano que oygas e calles, que por esso te dio Dios dos ohidos, e una lengua sola» (97v). Perhaps the reader wanted to incorporate this phrase into his repertoire of Spanish slang.

Many of the passages of interest for this reader are of the «el Sol mas arde donde puede reberuerar» variety —i.e., generic maxims (12v). But

in which it was produced... Such preparation aimed at the accumulation of copia for the sake not only of eloquentia but of sapientia and prudentia» (Sherman 61-62).

5. For the sake of comparison among characters—to see which ones this reader likes the most or responds to the most frequently—it is somewhat useful, from a literary critic's perspective, to group the unthematized proverbs marked by the reader into lines spoken by the various participants in the Tragicomedia:

Celestina speaks:

- «El cierto amigo en la cosa incierta se conoce» (65v).
- «Estremo es creer a todos e yerro no creer a nin/guno» (28r).
- «a cada cabo hay tres leguas de mal quebranto» (44r).
- «que dizen, que offrescer mucho al que poco pide es especie de negar» (60r).
- «El proposito muda el sabio, el nescio perseue=ra» (54r).
- «Pues de cossario a cossario, no se pierden sino los barriles» (73v).
- «quien en muchas par/tes derrama su memoria, en ninguna la puede tener» (74r).
- «Da Dios havas a quien no tiene qvixadas» (28v).

(These last two proverbs of Celestina's and the first one of Sempronio's, below, actually appear in all capital letters in the text, thus already highlighted for the reader by the printer.)

Pármemo speaks:

- «O Dios no hay pestilencia mas efficaz que el ene/migo de casa para empecer» (30r).

Melibea speaks:

- «no es uencido sino el que se cree serlo» (48r).

Areúsa speaks:

- «el gusto dañado muchas uezes juzga por dulce lo amargo» (83v).

Calisto speaks:

- «Del Monte sale con que se arde» and on the next line «que criè cueruo que me sacasse el ojo» (119r).

Sempronio speaks:

- «Mvcho pvede el continvo trabajo» (78r).
- «quien con modo torpe sube en alto mas presto cae que sube» (53v).
- «No sea ruydo hechizo... que afí se suelen dar las çaraças en pan embueltas, porque no las sienta el gusto» (98v).

In a final example from Sempronio, two different parts of his speech are highlighted by the reader: «no es todo blanco aquello que de negro no tiene semejança, ni es todo oro quanto ama=rillo reluze» and «en poco espacio de tiêpo no cabe grã biê auenturança. Vn solo golpe, no derriba un roble, apercibete con sufrimiento, porque la prudencia es cosa loable, y el apercibimiento resiste el fuerte combate» (80r).

many marked passages may be grouped together to reveal an interest in specific themes or *topoi*. Perhaps the following were some divisions within this reader's commonplace book: honor, financial status, religion, and love. Let us examine each of these in turn to explore the reader's specific points of interaction with the text.

The most interesting annotation overall by this reader occurs next to a passage about honor. Sempronio declares,

Entre los elementos el fuego por ser mas actiuo es mas noble, enlas espheras puesto en mas noble lugar. E dizen algunos que la nobleza es una alaban=ça que prouiene delos merecimientos e antigüe=dad delos padres: yo digo que la agena luz nun/ca te harà claro, si la propia no tienes, e por tan/to no te estimes enla claridad de tu padre que tã magnifico fue, sino enla tuya, e asì se gana la honrra... (31 r-v)

Beside the passage our reader writes:

comparatio
mas vale noblesa de linagio q'.

Whatever comparison this reader made was cropped off when the book was rebound. But what is especially interesting about this annotation is the conflation of Spanish and Italian orthography to the extent that the words do not really pertain to either lexicon. He makes another mark as the passage continues, «el bueno como tu es digno que tenga perfecta uirtud. Y aun te digo, q' la uirtud perfecta no pone que sea fecho con digno honor, porende goza de hauer seydo asì magnifico e liberal» (31v). In connection with the theme of honor, the reader seems especially interested in what society requires of women. Pleberio speaks of «las quatro princ/cipales cosas que enlos casamientos se deman=dan, conuiene a saber lo primero, discrecion, ho/nestidad, e uirginidad» (127r), and the reader takes note. Also in relation to love customs, Calisto says of noble women «aquien mas quieren peor fablan, e si as=si no fuesse ninguna diferencia hauria entre las publicas que aman alas escondidas donzellas» (57r), and the reader seems to agree with this description of their coquettishness. He also notes the text's radical claim that, at least in some form, honor does not pertain to the upper class alone. The reader marks an expression of concern with social status by Sempronio, a low-class servant: «Que cierto peor extremo es dexarse hom/bre de su merecimiento, que poner se en mas al/to lugar que deue» (16r).

Perhaps as a subdivision of the «social class» page in his commonplace book, this reader might have made room for some quotations about financial status. He marks the line of Pármeno: «por una parte te tengo por ma=dre, por otra a Calisto por amo, riqueza desseo, pero quien tor-

pemente sube alo alto mas ayna cae que subió» (27v). When *la codiciosa* Celestina sounds like Iago tempting Rodrigo in the «put money in thy purse» speech of *Othello* —«no hay lugar tã alto q'un asno cargado de oro no lo suba» (37v)— the reader makes a mark.⁶ He does likewise when Celestina reiterates this theme with, «Refran uiejo es, quien menos procura, alcanza mas bien» (61r). He also draws a line in the margin when Sempronio, observing her, comments, «yo he dicho quanto en los uiejos reyna este uicio de cobdicia» (110r).

When Melibea speaks to Celestina, emphasizing the social abyss between them («Bien conozco que fablas dela feria, segun te ua enella, aßi que otra cancion diran los rricos» [44r]), the reader becomes even more interested. The speech continues on the same page with «Aquel es rico que está bien con Dios,» and this time it gets two lines of emphasis from the reader. One recognized origin of some of these proverbs was the *De remediis utriusque fortunae* of Petrarch, a small treatise in the consolatory tradition which along with the *Fiammetta* of Boccaccio (also figuring in Giolito's program), was a source for Fernando de Rojas. Many of the proverbs about poverty noted by our reader were drawn directly from Petrarch. For example, the reader notes that Pármeno says,

La neceßidad e pobreza, la hambre, que no hay mejor maestra enel mundo, no hay mejor desper/tadora e abiuadora de ingenios, quien mostrò alas picaças, e papagayos imitar nuestra propia fabla con sus harpadas lenguas, nuestro organo e boz, sino esta? (82r)

The reader also sees that Calisto negates the apparent good fortune of wealth: «Quando el uil esta rico ni tiene pariente ni amigo» (119r). He sees the same message repeated in, «O simple diras que a donde hay mayor entendimiento, hay mayor fortuna, y donde mas discrecion alli es menor la fortuna, dichas son» (28v).⁷ In the vein of what the reader would have recognized as Petrarchan neo-Stoicism, Celestina speaks of «los coraçones aparejados con apercibimiento rezio contra las aduersidades» (103r). Celestina also comforts herself in the tradition of consolatory literature, in a phrase perhaps recognized by the reader as having been taken directly from Petrarch's title: «siempre lo ohi dezir, que es mas difficil de suf-frir la prospera fortuna que la aduersa» (98v).

Another major area of concern for this apparently pious reader was religion. In one of the first occurrences of Sempronio's often repeated «Cal-

6. A reader of the 1553 edition at the Hispanic Society marked this same passage. This other reader also, in line with the poverty/wealth theme, marked the passage, «digo que no los q' poco tienen son pobres, mas los que mucho dessean» (27v).

7. We may only speculate that, though it may have gone unnoticed by this reader, perhaps not a native speaker of Spanish, the printers (perhaps not natives either), made an error and printed «mayor» for «menor.»

la Dios mio,» the first and third words are vigorously crossed out (19r). Maybe the reader considered this blasphemy. But if this is an instance of homemade censorship, the corrected version in context now reads «Dios, y enojas te?» —a version which seems equally irreverent. Henceforth the reader appears to dispense with any attempt at censorship— he would have to scratch out large portions of every page! He seems to turn instead to a more productive way of reading: an examination of his conscience. He draws lines in the margin next to the following descriptions of specific vices:

«Delos hombres es errar, e bestial es la porfia» (29v)

«el mas empecible miembro del mal hõbre o muger es la lengua» (misnumbered 48r, really 47r).

Some of the juxtapositions of vices with their corresponding virtues may have been recognized by the reader as derived from specific Biblical episodes:

From the «poor in spirit» part of the Beatitudes: «uirtud nos amonesta a suf=frir las tentaciones y no dar mal por mal, y espe/cial quando somos tentados» (24v).

From the Good Shepherd story: «del buen pa/stor es propio trasquilar sus ouejas e ganado pero no destruirlo e estragarlo» (117r).

From the vengeance/mercy dichotomy: «ya sa=bes que el deleycte dela uengança dura un mo=mento, y el dela misericordia para siempre» (48v).

Some of the religious passages are less subtle and complex. The reader makes a graphic nod in the margin when Sempronio praises God: «O soberano Dios quan altos son tus misterios» (13v). In Aretino we find this same ideal of simple, emotional faith.

The final major area of concern for this reader, a *topos* which must have taken up several pages in his commonplace book, was eros or romantic love and the pain it could cause. He writes in capitals *DE AMOR* next to Calisto's refutation of Sempronio's misogyny:⁸

SEM. Que sometes la dignidad del hombre ala imper/feccion dela flaca muger.

CAL. Muger? o grossero Dios, Dios (14r).

8. The reader notes two other instances of misogyny in the text: Celestina to Melibea, «donde no hay uaron todo bien fallece, con mal està el suso...» (46r) and Calisto, «el genero flaco de las hembras es mas apto para las prestas cautelas: que el delos uarones» (59v).

He writes again, this time in miniscules, *de amor* next to Calisto's reference to Melibea as «...esta, que no tiene menor poderio en mi uida que Dios» (20r). These annotations are, of course, in Spanish. He writes *Amor* next to «Dios» again when Calisto calls Melibea «mi señora e mi Dios» (34r). The reader may, perhaps, even identify with the symptoms of love sickness which he marks recurrently: «No es cosa mas propia del que ama, que la im=paciencia, toda tardança le es tormento, ninguna dilacion le agrada, en un momento querrian poner en effecto, sus cogitaciones» (35r); «no sabes que aliuia la pena llorar la causa?» (32r); and «Nunca el coraçon lastimado de desseo toma la buena nueua por cierta, ni la mala dubdosa» (98r). Near the nihilistic end of the work, the reader notes the rejection of romantic love without freedom in Melibea's soliloquy: «no piensen enestas uani/dades ni enestos casamientos, *quemas uale ser buena amiga, que mala casada: dexeñme gozar mi mocedad alegre*» (128r, emphasis mine).

Reader #2

THIS READER IS identifiable by his childish handwriting and lighter ink, and he was more likely than not a student at one of the less prestigious schools. Students attending the approximately 85 vernacular schools comprised 53 percent of the pupils in Renaissance Venice, and they were taught «a standard group of vernacular religious and secular textbooks, plus writing and the mathematical and accounting skills needed for the world of commerce» (Grendler, *Schooling*, 50).⁹ Aside from a doodled hand drawn next to a version of the same Spanish phrase for «shut up» (132r), this reader has concerns very distinct from those of the first reader. On many occasions he appears simply to be translating from Spanish to Italian (see Appendix II).¹⁰ On 12v the reader writes *nuoce*, from the verb *nuo-*

9. My assumption of male gender for these two readers is based on Grendler's statistics for pupils in Venice at this time. In 1587 there were only thirty female pupils in all of Venice (96). The census of 1586 had shown that only .2 percent of school-age girls attended formal schools (44), and only 12.2-13.2 percent of all women were literate (46). See also Grendler, *Books and Schools*, 43.

10. A reader of the 1553 edition, a copy of which I have examined (Hispanic Society of America, shelf mark Penney 11), is reading in the same way, methodically looking up Spanish words he does not understand and translating them into Italian in the margin. He usually makes a small dot under the word in the text to which his note corresponds. He seems to engage with the text consistently through Act IV, but then lapses away from annotating again until Acts IX and XII.

It is interesting that almost none of the words he glosses appear in the lexicon at the back, a tool to which he has access but which appears not to help him with many of the words he is interested in. He may, however, look up the words which do appear in the back, but without taking notes on words that would be easy to look up again in the lexicon. See Appendix 2 for a representative list of the words this reader has glossed.

cere, «to be harmful,» next to a place where Sempronio speaks of the pain of unrequited love. I quote here the whole passage he underlines:

Por otra parte dizen los sabios, que es grande descanso a los affligidos tener con quien puedan sus cuytas llorar, e que llaga interior mas empece, pues en estos estremos en que estoy perplexo lo mas sano es entrar y sufrirle y con/solarle, porque aunque es posible sanar sin arte ni aparejo, mas ligero es guarecer por arte y por cura. (12v)

There is also a line of Calisto's to which the reader might be referring: «quierome sufrir un po=co, si entre tanto se matare muera» (12v). On the same page he writes *forse* in the margin next to the word «quiça» in the text, which he also underlines. The reader also underlines «que oydo he dezir» (12v), one of the more difficult Spanish grammatical inversions with which he may have had trouble. The reader draws a line to Celestina's description of her woman friend Claudina, specifically her recollection of her as «agradable cōpañia» (37r), and writes *amica* or possibly *amiche* in the margin. His interest picks up as he moves through the text, and he begins to write comments of more than one word. Next to Celestina's «no lo digas a tu señora» to Lucrecia, with her promise to give the foul-smelling Lucrecia some mouthwash, the reader writes *o di cosa dura*, perhaps a reflection on the impropriety exposed. When Lucrecia speaks of a specific *alcahueta* (female pimp) to Alisa, mother of Melibea, with, «no se como no tienes memoria dela que empi=cotaron por hechizera, que uendia las moças a los abbades, e descansaua mill casados» (42r), the reader writes *caduto de* to indicate either the witch's punishment or the maidens' loss of virginity. Perhaps the reader is also predicting the impending fall of Melibea if her mother does not guard her from Celestina.

The reader's interest picks up further as the text becomes increasingly pornographic. He begins to draw and doodle, expressing restlessness or agitation. He draws scribbles in the shape of an S near the following speech of Celestina advocating that women take more than one lover:

No hay cosa mas perdida fija, que el mur que no sabe sino un horado, si aquel le tapan no haurà donde se esconda del gato. Quien no tiende sino un ojo mira a quanto peligro anda. Una anima sola ni canta, ni llora, un solo acto no faze habito. Un frayle solo pocas uezes lo encontraràs por la calle. Una perdiz sola por marauilla buela. Un manjar solo contino presto pone hastio. Una golondrina no haze uerano. Un testigo solo no es entera fe, quien sola una ro/pa tiene presto la enuegece. Que quieres fija de=ste numero de uno, mas inconuinientes te dirè del, que años tengo acuestas. (72r)

There is a hand drawn next to a similar eulogy by Celestina of the pleasure of sex: «Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso ueneno, una dulce amargura, una delei/ctable dulceza, un alegre tormento, una dulce e fiera ferida, una blanda muerte» (93v). The reader draws multiple A's, S's and crosses (+')s next to Tristan's vituperation against women who sell their bodies:

queria condenar el anima por coten/tar su dañada uoluntad. O rufianada muger, y con que blanco pan te daua çaraças, queria uender su cuerpo a trueco de contienda, oyeme e si aßi presumes que es, armale trato doble qual yo te diré, que quien engaña al engañador... (138r).

There is a line in the margin by the passage, and then three columns, each with an A at the top, three crosses below, and an S at the bottom. One can only speculate that the A might stand for «Amor,» the S for «Sexo.» The scene to which the reader is responding here is the most pornographic of the entire book, in which the female pimp acts as *voyeuse* while the prostitute and her seducer have intercourse.

The Circumstances of Consumption III: A Potential Community of Readers¹¹

THE READER WILL recall that Alfonso de Ulloa was thrown into prison for falsifying a document pertaining to a clandestine edition of an unauthorized book. It is time to explore further details about this secret operation. According to a letter written by the King of Spain to the Doge of Venice in 1569, we discover that his crime was actually «aver... hecho imprimir... çierto libro en lengua hebrea, sin liçençia de la Señoria» (Rumeu de Armas 63). For this act, he was sentenced to decapitation. One of the statements issued by the Council of Ten concerning this case referred to the lack of caution in Ulloa's «scriture et opere stampate o da stampar» (Rumeu de Armas 63). They were worried enough about these printed and unprinted materials to confiscate them.

Ulloa had edited the works of Fernando de Rojas, Diego de San Pedro, Ferdinand Columbus, and others, all either certainly of, or with strong probability of, Jewish ancestry. In his correspondence, he often evinced a (Jewish? or typically Spanish?) hatred of Arabs. Ulloa left Spain around 1549, for unknown reasons: «[e] porque del exodo... a Italia está envuelto en el misterio» (Rumeu de Armas 36). It was not unheard of for Spanish *conversos* to flee Spanish persecution and escape to Italy, where they

11. The phrase is borrowed from Fish 48.

sometimes set up printing businesses.¹² Antonio Salamanca, a *converso* (or *marrano*, as they were known in Italy), moved to Rome and opened a shop there, working as librarian, publisher, and printer. The community of *marrani* there supported his efforts: «la presenza di tanti connazionali poteva assicurare un solido supporto all'inizio di una nuova attività» (Misiti 551).

In Italy, Ulloa also developed ties to a support group of adversaries to the Spanish crown, and later, he avoided the death sentence by turning in his accomplices (Rumeu de Armas 42, 64). Two critics have expressed curiosity at his dissident attitude, revealed at times in his dedicatory letters as a tone of dissatisfaction with Spain (Di Filippo Bareggi 227; cited in Binotti). When he was finally thrown into prison, had the authorities kept an eye on him for some time already? He did make one journey back to Spain in 1560 as an interpreter for Prospero Publicola. Was the atmosphere in Venice becoming unsafe for him even then?

Manasseh ben Israel reported in *To His Highnesse the Lord Protector of the Commonwealth of England, Scotland and Ireland, the Humble Addresses... in behalfe of the Jewish Nation* (Amsterdam, 1655):

In Italy the Jews are generally protected by all the Princes. Their principall residence is in this most famous City of Venice; so that in that same City alone they possesse about 1400 houses; and are used there with much courtesy and clemency (quoted in Yerushalmi 194).

This description would seem to indicate that by the mid-seventeenth century, Venice was being viewed by Jewish people as a safe haven or refuge. But just fifty to seventy years earlier, the situation had been much worse. In the Cinquecento Jewish Spaniards who settled in Venice had to choose immediately whether to declare themselves Christians or Jews (Pullan 86). For those who went the Jewish route,

before 1589, there was only one safe way for Marranos to obliterate their past and win effective guarantees against prosecution for apostasy. This was to join the ranks of the Spanish-speaking Levantines, for the Venetians were disinclined to pursue those who plainly

12. I am currently investigating the possibility that Jewish publishers in several locations may have printed editions of the *Celestina*. Specifically, I am attempting to determine whether the following publishers of the *Celestina* in these specific editions, all with names which might be Jewish, had any Jewish ancestry:

Jacobo Cromberger, Seville, 1525, 1528, 1550

Mathias Mares, Salamanca, 1569

Mathias Gast, Salamanca, 1570

Daniel & David Aubrios, Frankfurt, 1624.

declared themselves to be Jews, and who, by accepting the constrictions imposed upon Jews, also accepted the Venetian concept of order (Pullan 168).

This complex notion of a restricted haven forced Jews, especially those of the upper class, to make a difficult choice. In 1573 the Venetian Council of Ten offered safe-conduct to all Spanish Jews who wanted to settle in Venice within the next two years. But this privilege would only extend to those who agreed to live in the Ghetto and wear yellow hats, causing no «scandal in matters of faith» (Pullan 183). Conversely, for those who fashioned for themselves a Christian identity,

[a]nnual confession and Communion in a parish church, where the communicant stood some chance of being known and remembered, were the indispensable signs of adhesion to the Catholic faith... Towards 1580, Spanish or Portuguese immigrants would excite suspicion if they failed to commission for their dead relatives funeral rites of suitable grandeur... «Marrano»... had passed into the Italian vocabulary of religious abuse and had even entered Venetian official documents... [T]he term meant a dissembler— one who, even in Italy, lived outwardly as a Christian but inwardly as a Jew... [I]t was an insult reserved to Spanish or Portuguese Jews... (Pullan 126, 170).

Jews were a sizeable contingent of the population in Venice at this time, but the authoritarian social structure did its best to contain them: «the Università degli Ebrei ...comprised the several Jewish nations, and the Jews could also be said to form an estate of outcastes, lower in status than all the recognized Christian orders... The social framework was... rigid and formalized» (Pullan 146). The Talmud was burned all over Italy by the Inquisition in 1553, the same year Ulloa published his first edition of the *Celestina*. Other books condemned by the Inquisition in Venice included Spanish rite Jewish festival prayers (Grendler, *Culture and Censorship*, 115), which were published by numerous Hebrew presses in the city, such as that of Daniel Bromberg (Ioly Zorattini 555).¹³ In 1550 the Senate had ordered that the *marrani* be expelled, but merchants complained so vehemently that the order had not been carried out.

Ulloa's promulgation of a Spanish-language editorial program would not have been incompatible with pro-Jewish sentiment. There is «pow-

13. For another example of Spanish rite Jewish festival prayers, see Isaac Nieto's *Orden de los Oraciones de Ros-ashanah y Kipur* (London, 1740), described in Kobrin and Shear 30. Another early example of a Jewish printing house in Italy was the Sons of Israel Nathan Soncino in Soncino, Italy, who were printing Jewish texts as early as 1485 (Kobrin and Shear 21).

erful evidence that Spaniards of Jewish descent harboured a deep-seated loyalty to Spain, or a nostalgia for it, which survived expulsion or emigration... This found expression in the tombstones of Iberian Jews in Venice and Livorno embellished with the arms of *hidalgos* and bearing inscriptions in Spanish, or in the synagogues of Salonica, called by the names of Castile, Aragon, Portugal, Catalonia...» (Pullan 128). And besides, Jewish heritage had nothing to do with practice, just as Spanish Catholic roots did not equal devotion. The assessment of Paolo Tiepolo made in 1563 was often repeated during this time, that Spaniards were extravagantly pious but equally prone to allowing religion to serve the same purpose as festival or comedy (cited in Pullan 208). His relatively high birth should also not rule out the possibility that Ulloa was part Jewish: many high-ranking Spanish officials were not pure-blooded by any means (Castro 39). Besides, in Italy in general «in the fifteenth century, it had become extremely difficult to distinguish Jews from Christians. They spoke the same language, lived in similar houses, and dressed with an eye to the same fashion. Jews who settled in Italy from German cities were indeed shocked by the extent of assimilation among their Italian coreligionists» (Hughes 158).

But let us return to the artifact that inspired this study. Ulloa makes reference to Jewish sacrificial practice in the dedication of this edition of the *Celestina*: «pues el Dios uerdadero se contenta d'el que no le puede offercer una Cabra, le offrezca los pelos d'a=/quella» (3v). Mysteriously, he feigns not to know who the author of the work was, even though it was well known at this time that Rojas, a *converso*, was responsible for writing it. And as in other dedications of other works, Ulloa once again appropriates the closing words of the *Celestina*, originally taken from the Psalmist: «hauiamos de caminar eneste Valle de lagrimas» (2r).

The best evidence for Ulloa's Jewish sympathies comes from his forgeries of some alleged letters of Antonio de Guevara. He published this volume under Guevara's name but, curiously, left multiple traces of his own authorship, such as a letter addressed to his own father. In addition to the falsified letters, the volume contains several letters which were Guevara's but which had been excluded from two previous editions published by Giolito because of their overtly political nature: these letters addressed the revolt of the *Comunidades* in the 1520s. When Ulloa chose to bring these to light, he was probably thinking of his own public as well (Binotti 46).¹⁴ Di Filippo Bareggi describes Ulloa's strident dissidence: «[e] quanto a uno dei problemi più tipici della Spagna, quello dei convertiti, egli, per bocca del Guevara, addito decisamente al lettore italiano la falsità delle motivazioni religiose dell'intolleranza dei suoi compatrioti» (Di Filippo

14. Lucia Binotti, following the basic premises of all the other critics who have written on Ulloa, never mentions the possibility of his Jewish sympathies.

Bareggi 227, quoted in Binotti 43). Through this venue Ulloa, hiding himself behind the falsified identity of an indisputably Catholic bishop, diffused information in Italy about Spanish persecution of the Jews.

It is tantalizing to speculate about the specifics of Ulloa's target audience, whose cultural frames of reference he knew well and whose expectations he could maneuver (Binotti 42). The only enlightening trace of potential *marrano* readership in this exemplar was made by the first reader, who marked the passage, «Los peregrinos tienen muchas posadas, e pocas amistades» (26v). But it is intriguing that a reader of another exemplar of the same edition, whose annotations I have examined in the Hispanic Society of America (Penney 13), marked the exact same passage. Just hypothetically, if these readers had been *conversos* reading a work written by a *converso* and edited by another potential *converso*, they would have known from personal experience how these lonely pilgrims felt.

What is more exciting still is that yet a different reader, this time of the 1553 edition of the same text (Hispanic Society of America, Penney 11), wrote *ghetto* next to the famous «Putá Vieja» speech describing Celestina's habitual walks around her neighborhood (20v). The etymology of the word *ghetto* reveals it to derive from the Italian word *getto*, meaning foundry, since the very first ghetto anywhere in the world was founded in Venice in 1516 on the site of a foundry (*Oxford English Dictionary Online*). This quarter of the city, called the Ghetto, was specifically created as the area to which Jews were restricted. The fact that the notion of a neighborhood automatically evoked for this reader an image of a ghetto or Jewish community, as the term implied at the time—perhaps even *the* Ghetto in Venice—suggests an intimate familiarity with this place. The reader was not glossing any specific word in the text; he was engaging with it on a deeper level and identifying with it in some way.

The *limpieza de sangre*, or lack thereof, of Ulloa must necessarily remain a matter of speculation. Even if Ulloa himself had no Jewish ancestry, «[c]laims to a broader expertise on Jewish festivals and devotions, a readiness to see Judaism in terms of beliefs and arguments as well as rituals and routines, could be expected from Spanish or Portuguese residents in Venice» (Pullan 128). Whether or not he was in contact with any Penintine (Western) Jews, Ulloa would have been attuned to the Jewish readership market from having lived around *conversos* all his life and would have been capable of exploiting the financial prospects of this business venture. The *marrani* in Venice were one potential group of consumers which the producers of this cultural artifact may have been targeting. It is impossible to tell for sure from the marks of ownership whether their (or our) speculation succeeded. Many mysteries remain, but perhaps fewer than when we began.

Appendix I: Bibliographical Description of «The First Italian/ Spanish Dictionary»

ULLOA'S LEXICOGRAPHICAL AID, written as a companion to his 1553 edition of the *Celestina* (and carried over into the 1556 edition), has been called by many historians of idiom the first Italian/Spanish dictionary, even though it was limited to some of the more difficult words contained in this one text. It is arranged alphabetically by the first two letters only. The Princeton exemplar of the 1556 *Celestina* is a mutilated copy, lacking this section at the end. The following is a transcription of the distinguishing features of this tiny «dictionary» (in three gatherings of 8 signed *, **, ***) taken from the other copy of this edition surviving in the U.S., now at the Hispanic Society of America (Penney 13):

- f.*1r, INTRODVTIONE / DEL SIGNOR ALPHONSO DI / UGLIOA,
NELLA QVALE S'INSE/GNA PRONVNCIARE LA / LINGVA
SPAGNVOLA, / CON VNA ESPOSITIONE DA LUI FATTA / Ne-
lla Italiana, di parecchi uocaboli Hispagnuoli, dif-/ficili, contenuti
quasi tutti nella Tragicome/dia di Calisto e Melibea o / *Celestina*. /
[fleur-de-lis device] / CON PRIVILEGIO / [Giolito printer's device]
/ IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE FERRARI / E
FRATELLI. / MDLIII.
- f.*1v, blank
- f.*2r, Al muy magnifico señor el señor Gabriel Giolito de Ferrariis,
Alonso de Ulloa, *Inc.*: Hauiendome V. Merced encomedado los
dias passados...
- f.*3r, Introdutione che mostra il Signor Alfonso di Ugliaa a proferire
la lingua castigliana, *Inc.*: Per esser poca la differenza che ce tra la
lingua Castigliana e
Thoscana...
- f.*6r, Espositione in lingua Thoscana, di parecchi vocaboli hispagnuo-
li, fatta dal Signore Alfonso di Ugliaa, *Inc.*: Abasta. Per abastare et
abondare ...
- f.***7r, *colophon*: IMPRESSA EN VENECIA EN CASA DE GABRIEL
GIOLITO DE FERRARIIS / Y SUS HERMANOS. MD LIII
- f.***7v, Giolito printer's device
- f.***8, blank

Appendix II

THE FOLLOWING IS a representative list of the Spanish words Reader # 2 glossed by writing in the margin their Italian translations. In each case I

have italicized the reader's note and juxtaposed it to the word or phrase he highlights with a dot in the text:

rufiani/sirvientes y alcahuetas (10r); *horto/huerta, patron/amo, atti/fechos* (10v); *premia/galardo, grande/esquivo, timore/recelo* (11r); *absentia/ausencia, anchora/aun, finisca/acabes, ardire/atrevimiento, pche* [perche] /pues (11v); *forse/quiça, precipitoso/arreatado, a fortuna caso/acontescimiento, senso/seso, testimonio/testigo* (12r); *lamentasil/desbraue, sdegnan/dexemos, contro/antepone, dolori/cuytas, don-nosa/enestos estremos, depinto/pintada* (12v); *eretico/heresia* (13v); *indietro/atras, assai/harto, reprehendis/repruevas* (14r); *figlio de putana/*hideputa, *petti/pechos, mulatieri/azemileros* (14v); *ava/abuela, avo/abuelo, ascolta/escucha, suceda/acotezca, bugie/mentiras, audacie/osadías, oblivio/olvido, paura/miedo, audacia/atreuimiento, stregarie/hechicerías* (15r); *rufianaria/alcahueteria, sottile/delgadas, orar/rezado, far vergogna/denuestan en la calle, convitano/conbiden* (15v); *doppo chel/desque, oltra/allende, quantita/cantidad* (16r); *insino/fasta, ligati/atados, sotili/delgados, grossetti/grossezuelos, strega/hechicera* (16v); *sassi/penas, buone nove/albricias, parente/primo* (18r); *aime/ay, ay, alte/arriba, grasso/gordo, durezze/petreras, muri/paredes, volta/cara* (18v); *nozze/bodas, fraternita/cofradias, bestiami/ganados, legnaioli/carpinteros, horti/huertas* (20v); *tenera/tierna, muralia/tenerias, rotta malcompostol/cayda, grano/trigo, pezzo di carne secca meschinelle/* [description of food] (21r); *terra/barro* (21v); *diedi/di, una oltra/allende* (31r); *anchora/aun, sciolta/suelta* (31v); *Pozzie/sin seso, in tenebre/oscuro* (32r); *cinq/cinco, liberalia/franqueza* (32v); *error/yerro, emplumata/emplumada* (33r); *liberale/franco, cibo/ceuo, senza causa/embalde* (38r); *grandel/profundi* (41r); *forse che/quiça por* (42r); *trovarmi/fallarme, desiderato/desse, tunica/tosquillas* (42v); *ringratio/agradezco, forte/rezio* [glossed twice], *insino/desde, pezzo di tempo/rato, assai/harto* (43r); *acquedutti/* [description of aqueducts], *posseduti/posseydo, in poca spesa/a poca costa* (44r); *appresso/cabe* (45r); *fatte viuda/me embiudé, voto/vazio* [this word pair appears in the lexicon] (45v); *felice/dichosa* (46r); *doni/dadivas* (47v); *giovane/mancebo* (48r).

I have underlined the words he glosses which seem thematically interesting. They may indicate a desire on the part of the reader to know or remember the words for various *illiciti* and *villanie* (as the reader calls them, 31v and 41r): sons-of-bitches, witches, pimps, mad women, ruffians, heretics, and others who get tarred and feathered or «go naked in the street.» He writes *parole piccole componghi molti* next to a passage about sweet talk, or flirting. He also makes the comment *agudezza*, perhaps a nod of approval for a character's action equivalent to our expression «smart move.»

This reader, apparently unsophisticated with his Spanish language ability —although he attempts to correct the text twice (38r and 41v), he gets

it wrong once— seems to be struggling through the text to get the meaning of the basic plot instead of reading for any thematic coherence. But he does mark one other motif twice: the recurrent image in the text of the two-faced pimp, who conducts a respectable business as a façade during the day to hide the other occupation at night. The reader writes *specie* with a double-line symbol next to «era el primer officio cobbertura delos otros» (21v) and again *specie false* next to a description of pimping activities.

One other item of interest: on 16r this reader switches into Spanish once in his annotation, writing *comparacion* next to «aconstelacion.» This note fits with another indication that this reader has received basic instruction on the figures of speech: on 37r he writes *inditio per metafora*.

Works Cited

- ASCARELLI, Fernanda and Marco MENATO. *La tipografia del '500 in Italia*. Firenze: Leo S. Olschki, 1989.
- AVILÉS FERNÁNDEZ, Miguel. «España e Italia en los escritos del antierasmista Luis de Maluenda». *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés. Actas del coloquio interdisciplinar*, Bolonia, 1976. Roma: Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, 1979.
- BINOTTI, Lucia. «Alfonso de Ulloa's Editorial Project: Translating, Writing and Marketing Spanish Best-Sellers in Venice». *Allegorica* (1996): 35-54.
- BONGI, Salvatore. *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*. 2 vols. Roma: Ministero della Pubblica Istruzione, 1890-95.
- CASTRO, Americo. «Pugna de las castas españolas desde fines del siglo XV». *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- CHARTIER, Roger. «Texts, Printing, Readings». *The New Cultural History*. Ed. Lynn Hunt. Berkeley: U of California P, 1989.
- DE BUJANDA, J. M. *Index des livres interdits. Vol. III: Index de Venise 1549; Venise et Milan 1554*. Québec: Centre d'études de la Renaissance, 1987.
- DI FILIPPO BAREGGI, C. *Il mestiere di scrivere: Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1988.
- DIONISOTTI, Carlo. *Europe in Sixteenth-Century Italian Literature*. The Taylorian Lecture, 11 February 1971. Oxford: Clarendon, 1971.
- ELLIOTT, J. H. *Spain and Its World, 1500-1700*. New Haven: Yale UP, 1989.
- FISH, Stanley. *Is there A Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard UP, 1980.
- GALLINA, Annamaria. *Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*. Biblioteca dell'Archivum Romanicum. Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia. Vol 58. Firenze: Olschki, 1958.

- GÓMEZ MORENO, Ángel. *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*. Madrid: Gredos, 1994.
- GRENDLER, Paul F. *Books and Schools in the Italian Renaissance*. Brookfield: Variorum, 1995.
- *Culture and Censorship in Late Renaissance Italy and France*. London: Variorum Reprints, 1981.
- *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605*. Princeton: Princeton UP, 1977.
- *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300-1600*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.
- HERRERO, Javier. «The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle». *Literature Among Discourses: The Spanish Golden Age*. Ed. Wlad Godzich and Nicholas Spadaccini. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- HUGHES, Diane Owen. «Earrings for Circumcision: Distinction and Purification in the Italian Renaissance City». *Persons in Groups: Social Behavior as Identity Formation in Medieval and Renaissance Europe*. Ed. Richard C. Trexler. Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1985.
- IOLY ZORATTINI, Pier Cesare. «Gli ebrei a Venezia, Padova e Verona.» In «L'arte del libro». *Storia della cultura veneta: dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*. Girolamo Arnaldi and Manlio Pastore Stocchi, eds. Vol. 3, pt. 1. Vicenza: Neri Pozza, 1980. 553-60.
- ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
- KAGAN, Richard L., and Geoffrey PARKER, eds. *Spain, Europe and the Atlantic World: Essays in Honour of John H. Elliott*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- KALLENDORE, Craig. *Virgil and the Myth of Venice: Books and Readers in the Italian Renaissance*. Oxford: Clarendon, 1999.
- KOBRIN, Rebecca and Adam Shear. *From Written to Printed Text: The Transmission of Jewish Tradition*. An Exhibition of Books and Manuscripts from the Library of the Center for Judaic Studies, University of Pennsylvania. April 21-June 26, 1996. Philadelphia: U of Pennsylvania, 1996.
- KOENIGSBERGER, H. G. *The Government of Sicily under Philip II of Spain*. London: Staples, 1951.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, ed. *Instituciones y élites de poder en la monarquía hispana durante el siglo XVI*. Madrid: Universidad Autónoma, 1992.
- MISITI, Maria Cristina. «Antonio Salamanca: Qualche chiarimento biografico alla luce di un'indagine sulla presenza spagnola a Roma nel '500». *La stampa in Italia nel Cinquecento*. Atti del convegno. Ed. Marco Santoro. Roma: Bulzoni, 1992.
- NICOLINI, Fausto, ed. *Pietro Aretino: Il secondo libro delle lettere*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1916.
- OXFORD *English Dictionary Online*. Oxford University Press, 2003. (<http://dictionary.oed.com/>).

- PARRILLA, Carmen. «Historia del Texto». Edition of Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*. Barcelona: Crítica, 1995.
- PASTORELLO, Ester. *Bibliografía storico-analitica dell'arte della stampa in Venezia*. Venezia: La Reale Deputazione Editrice, 1933.
- PETRUCCI, Armando. *Writers and Readers in Medieval Italy: Studies in the History of Written Culture*. Ed. and trans. Charles M. Radding. New Haven: Yale UP, 1995.
- PETRUCCI NARDELL, Franca. *La lettera e l'immagine: le iniziali 'parlanti' nella tipografia italiana*. Biblioteca di bibliografia italiana, 125. Florence: Olschki, 1991.
- PULLAN, Brian. *The Jews of Europe and the Inquisition of Venice, 1550-1670*. Totowa: Barnes & Noble, 1983.
- QUONDAM, Amedeo. «'Mercancia de honor,' 'Mercancia de utilidad': Producción del libro y trabajo intelectual en Venecia en el siglo XVI». *Libros, editores y público en la Europa moderna*. Ed. Armando Petrucci. Trans. Josep Monter. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1990.
- RICHARDSON, Brian. «The Editor Triumphant: Editing in Venice, 1546-1560». *Print Culture in Renaissance Italy: The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- ROSENBLATT, Louise M. *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*. Edwardsville: Southern Illinois UP, 1978.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio. *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*. Madrid: Gredos, 1973.
- SANTORO, Marco. *Storia del libro italiano: Libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*. Milano: Editrice Bibliografica, 1994.
- SHERMAN, William H. *John Dee: The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance*. Amherst: U of Massachusetts P, 1995.
- SNOW, J. T. «Fernando de Rojas as First Reader: Reader-Response Criticism and *Celestina*». *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*. Ed. Mercedes Vaquero and Alan Deyermond. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995. 245-58.
- SURTZ, Ronald E. «Características principales de la literatura escrita por judeoconversos: algunos problemas de definición». *Judíos, sefarditas, conversos: La expulsión de 1492 y sus consecuencias*. Ed. Ángel Alcalá. Ponencias del Congreso Internacional, Nueva York, noviembre 1992. Valladolid: Ámbito, 1995.
- TOMPKINS, Jane P. «The Reader in History». *Reader-Response Criticism from Formalism to Post-Structuralism*. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim. *From Spanish Court to Italian Ghetto. Isaac Cardoso: A Study in Seventeenth-Century Marranism and Jewish Apologetics*. Seattle: U of Washington P, 1981.
- WHINNOM, Keith. «The Problem of the 'Best-Seller' in Spanish Golden Age Literature». *Bulletin of Hispanic Studies* 57.3 (1980): 189-98.

KALLENDFORF, Hillaire, «*Celestina* in Venice: Piety, Pornography, *Poligrafi*», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 75-106.

RESUMEN

ESTE ENSAYO ES una contribución a la historia de la recepción de la *Celestina* entre escritores y lectores hispanohablantes, y posiblemente judíos, que vivían en Venecia durante los siglos dieciseis y diecisiete. Como tal utiliza la metodología del campo de estudio conocida como la historia del libro para explorar las circunstancias de producción y consumo de este artefacto cultural. ¿Quién quería publicar una edición en español de la *Celestina* en Venecia en 1556? ¿Y quién la quería leer? Aun más, ¿quién hubiera querido suprimir o prohibir tal libro? Tras un estudio cuidadoso de los prefacios y dedicatorias, los grabados ilustrativos, el aparato lexicográfico y las anotaciones marginales hechas por dos lectores tempranos distintos, la autora encuentra unas respuestas a estas preguntas en la cultura literaria de los *poligrafi* y su preocupación binaria entre la piedad y la pornografía.

PALABRAS CLAVE: *Celestina* ed. veneciana de 1556, historia del libro, pornografía, polígrafos.

ABSTRACT

THIS ESSAY IS a contribution to the reception history of the *Celestina* among Spanish-speaking, possibly Jewish, editors and readers living in Venice in the late sixteenth and early seventeenth centuries. As such, it utilizes the methodology of the field known as history of the book to explore the circumstances of production and consumption of this cultural artifact. Who wanted to publish a Spanish-language edition of the *Celestina* in Venice in 1556? And who wanted to read it? Furthermore, who might have wanted to prohibit such a book? Through careful study of prefatory matter, woodcut illustrations, lexicographical apparatus, and marginal annotations by two different early readers, the author concludes that answers to some of these questions may be encountered in the literary culture of the *poligrafi* and their dual preoccupations with piety and pornography.

KEY WORDS: *Celestina* venetian edition 1556, history of de book, pornography, *poligrafi*.



La funcionalidad de la adopción discursiva en *La Celestina*: De Melibea a Melilithbea

Javier Muñoz-Basols
University of Pennsylvania – Universidad de Zaragoza

A Paweł Adrjan

«La mayor desdicha de los hijos es tener padres olvidados de su obligación, o por el grande amor que los tienen, o por el poco cuidado con que los crían».

Lope de Vega, *La Dorotea*, 101.

LA RELACIÓN Y el alcance del entorno doméstico-familiar¹ en *La Celestina* constituyen aspectos en la obra que se abordan desde diferentes puntos de vista, no sólo por la propia configuración arquetípica de los personajes, sino también por la caracterización social con la que se introduce la trama. Contemplamos la existencia del mundo de Calisto como legítimo y noble partícipe de los valores morales de igual categoría en la época. Del mismo modo Melibea, y su constitución familiar, aparece representada de manera apropiada y modélica en la figura de sus padres, cuya faceta arquetípica sustenta la solidez jerárquica que advierte el lector.

Por otro lado, la coexistencia de este primer mundo legítimo con un submundo más ilegítimo establece un contraste semántico que caracteriza al resto de los personajes bajo una paternidad-maternidad referencial desestabilizada. Es aquí donde realizamos una lectura de *Celestina* como elemento maternal de lo espurio, que enlaza directamente con la significación representativa que se ofrece de este submundo a modo de contraste² semántico. Por esta razón planteamos que desde el comienzo de la narración se alude de manera indirecta a dos polos de una misma

1. Dorothy S. Severin apunta a este respecto, «*Celestina* is a work about urban domesticity which largely takes place within the walls of people's houses» (45).

2. Pese a este tipo de contraste que es percibido tanto por el receptor de la época como por el lector contemporáneo, ambos reciben la obra como documento social representativo; «Fernando de Rojas, como agente de la justicia municipal, conocería con bastante detalle; Salamanca, Talavera o Toledo son escenarios adecuados para la observación de este mundo de

balanza claramente delimitados socialmente, y que se precisan a lo largo de la obra en lo que a la paternidad-maternidad respecta.

Encontramos una división binaria que se articula en torno a la paternidad-maternidad legítima como se presupone en el caso de Calisto. Dicho personaje se introduce en escena haciendo uso de la imagen de la cetrería, la cual pertenece al ámbito social noble, además de estar acompañado de sus criados, quienes atienden a sus menesteres. En el caso de Melibea la servidumbre que la rodea la demarca inicialmente en la trama de cualquier otro tipo de estatus.

De manera opuesta, se intuye la presencia de otro tipo de progenitores de carácter más ilegítimo que observamos en el resto de personajes, y que se pone de manifiesto en la propia figura de Celestina y en su relación con Pármeno, donde Celestina dice: «bien sabes cómo tu madre, que Dios haya, te me dio viviendo tu padre» (121). De esta manera demuestra que tanto ella como él fueron madre e hijo ilegítimos: Celestina por tener que hacerse cargo de Pármeno, como él mismo da fe de la ilegitimidad de Celestina de no poseer instinto maternal alguno, «Si entre cien mugeres va y alguno dize ¡Putá vieja!, sin ningún empacho luego buelve la cabeça y responde con alegre cara» (108), y en el caso de Pármeno al haber sido entregado en adopción y privado de toda legitimidad en su círculo familiar.

James Burke caracteriza a Celestina desde el punto de vista maternal mostrando que esta faceta existe en su comportamiento, y apunta que de una manera peculiar esta característica materna atiende a una dualidad semántica:

Celestina is an affirmative mother figure in two ways: First, she is interested in and capable of fulfilling the needs of her «children» in very real and concrete terms. For Calisto and Melibea this means that she will be able to facilitate a relationship between them. [...] Second, the imagery implies the possibility of a return to or an existence in a safe and protective ambience which would resemble the womb. (Burke, «The mal de madre» 113)

La dualidad existente del elemento paterno-materno hace que, a lo largo de la obra, se produzca una trasgresión que lleva a los personajes a utilizar el mecanismo retórico de la *adopción discursiva*³ sobre otros personajes, con una mera función momentánea y persuasiva como recurso de

marginados [...] Los servidores de Calisto, criados libertinos y violentos, son personajes que reflejan un colectivo muy concreto de finales del siglo xv» (Palencia Herrejón 551).

3. Mediante el término de la *adopción discursiva* hacemos referencia a los vocablos que utilizan los personajes y que generalmente sirven para designar a los miembros de la familia o círculo social. Con este recurso se consigue una *proximidad adoptiva*, es decir, momentánea al hecho de la enunciación y que tiene una función de aproximar de una manera semántico-funcional a los personajes que hacen uso de la misma.

aproximación semántica en su relación y función dentro de la trama. Esta *adopción discursiva* y maternal en los extractos que analizamos se centra en las palabras *madre* e *hija*, como monedas de cambio para realizar la trasgresión o paso del mundo de la honra al mundo de la deshonra. Detrás de este intercambio lingüístico por parte de los personajes, hay un trasfondo social de carácter ejemplar que tiene por función influir y adoctrinar en la moral de la época.

Es precisamente este carácter de adoctrinamiento el que nos lleva a analizar cómo se hace uso del entorno familiar, y más en concreto, de su constitución y desmembración momentánea para el interés funcional de uno u otro personaje, y que en el caso de Melibea tendrá perniciosas consecuencias desembocando en la desmembración total del ámbito familiar. Este mecanismo, además de actuar como recurso semántico que dota a la trama de una línea de significado continua, nos permite identificar y advertir esta intención cada vez que leemos una referencia al entorno paterno-materno y que no sólo subyace en el hecho lingüístico. Del mismo modo: «La actitud de Melibea, que va del extremo de rechazar furiosa a Calisto en el Auto I a rendirse a sus deseos en el Auto X, ha hecho pensar a la crítica sobre la manera correcta de interpretar el cambio que sufre el comportamiento de la protagonista. Dos son, fundamentalmente las posibilidades interpretativas que se han dado. Según E. Von Bülow, F. Wolf, J. L. Klein, H. Petriconi, J. Berzunza, P. E. Russell..., Melibea es víctima de un acto de brujería llevado a cabo por Celestina y esto le hace perder el control de su voluntad. Por el contrario para otros como J. Valdés, Azorín, M. Menéndez Pelayo, R. de Maeztu, S. de Madariaga, M. R. Lida de Malkiel, M. Bataillon, E. Anderson Imbert, etc., la magia es accesoria e independiente del desarrollo de la obra, siendo Melibea consciente y responsable de sus actos según su meditado plan; o simplemente la joven cae en unas redes que Celestina hace funcionar gracias a su astucia y conocimiento de las debilidades humanas» (García Sierra 361).

Extendemos este tipo de duda interpretativa, planteada por la crítica hasta el ámbito de lo lingüístico, para resaltar en el presente estudio los componentes que nos ayudan a ejemplificar cualquier aproximación que ratifique el cambio de actitud que se produce en el personaje de Melibea, y que a su vez, demuestre cómo la relación familiar y el entorno doméstico condicionan la manera de actuar en el individuo, siempre bajo la mirada atenta de los padres que tienen que ser los que ayuden a forjar y trazar las directrices en los hijos.

Michael Harney categoriza la función materna-paterna subrayando que «Fathers emphasize esprit de corps: one for all. Mothers fiercely defend the specific, immediate interests of their offspring: all for one» (Harney 43). De acuerdo con esta idea el entorno familiar se construye como un ejemplo que pretende ser imitado por los hijos para perpetuar los valores jerárquicos de la familia. Los oyentes que eran coetáneos a la obra como

elementos extralingüísticos insertados en la cultura, en un principio esperarían que Melibea siguiera los códigos que priman de manera vigente para una doncella, y de igual modo, no traspasara ninguna de las normas preestablecidas en el código de honor implícitamente impuesto por la institución familiar.

La elevación de los personajes que simbolizan la antítesis de este código noble a personajes que tienen voz, demuestra un derroche de astucia y supervivencia en el mundo, disponiendo una capacidad mayéutica⁴ en sus parlamentos para fijar nuestra atención en el dialogar costumbrista⁵ de estos personajes sobre los que en la época no se solía desarrollar un acto comunicativo relevante: «The opening scene of *Auto 1* leads one to believe that Calisto and Melibea will be the central focus of the work, but by the end of the act, it is Celestina who has captured the audience's attention» (Koehler 44). Hay una intención explícita por parte del autor en mostrar cómo funciona la desmembración del orden social en el significado global de la obra.

En el *Auto IX* se dispone a los personajes en torno al *rito de la comida* como espacio propicio para el diálogo doméstico:

SEMPRONIO. [...] Aunque *ella te crió* mejor conozco yo sus propiedades que tú. (223)

CELESTINA. Assentaos vosotros, *mis hijos*, que harto lugar ay para todos, a Dios gracias. (224)

AREÚSA. Ruyn sea quien por ruyn se tiene, *las obras hazen linaje*, que al fin *todos somos hijos de Adam y Eva*. (Rojas 9.229) (El énfasis es mío).

Sempronio, quien habla con Pármemo, deposita el elemento materno en la propia Celestina al decirnos que fue ella quien se hizo cargo de Pármemo, subrayando la ilegitimidad de ambos en su relación madre-hijo. Por otro lado, Celestina hace alarde de su discurso de persuasión o *adopción discursiva*, «mis hijos», para globalizar el término maternal respecto a la audiencia, al adoptar momentáneamente a todos los allí presentes buscando una proximidad y un consenso afectivo hacia su persona.

Areúsa sirve de elemento clave para nuestro análisis porque su globalización discursiva sobre el elemento paterno-materno, incurre en una *paganización cristiana* del mismo, al identificar a todos los allí presentes bajo los que serían, según la cristiandad, los primeros padres y no por

4. Como hemos visto, Rojas dota a sus personajes de un discurso que no se adecúa con su categorización social, realizando —a semejanza del método socrático de la mayéutica— una inducción explicativa sobre el *modus operandi* de cada uno de ellos, al disponer el diálogo como medio que sirve de interrogatorio en el interlocutor.

5. Igualmente, queremos incidir en la idea de que dichos diálogos se insertan de manera selectiva mostrando la sabiduría popular, cultivando en su literatura la pintura de las costumbres.

ello buenos padres, como queda expuesto en las sagradas escrituras en la contienda entre Caín y Abel, donde se expone que «las obras hazen linaje» (229).

Como ya hemos señalado, Melibea es el único personaje que goza de una legítima y explícita institución familiar, y por tanto, debemos observar qué elementos son los que dislocan esta armonía en el seno materno.

A pesar de este vínculo familiar bipartito representado en ambos progenitores⁶, la afluencia de personajes femeninos así como su función de mayor o menor relevancia, decanta nuestro análisis de una manera funcional hacia lo materno y la relación madre-hija presente en la obra, ya que Melibea como elemento femenino nos conduce a que *a priori* establezcamos de manera interpretativa una vinculación más estrecha con su madre. Celestina debe la adquisición de su carácter materno en el hilo narrativo a los diferentes personajes que se acogen bajo su seno. Entre dichos personajes incluimos a Melibea por su adopción con convencimiento para bien de sus propósitos con Calisto:

MELIBEA. ¡O *mi madre y mi señora*, haz de manera como víngote te pueda ver, si mi vida quieres! (246)

[...]

MELIBEA. Pues ve, *mi señora, mi leal amiga* y habla con aquel señor y que venga muy passo, y dallí se dará concierto según la voluntad a la hora que has ordenado.

Celestina. Adiós, que viene hazia acá tu madre.

[...]

ALISA. ¿En qué andas acá, vezina, cada día?

CELESTINA. *Señora*, faltó ayer un poco de hilado al peso y víngote a complir, porque di mi palabra; y traído, voyme; quede Dios contigo.

ALISA. Y contigo vaya. *Hija Melibea*, ¿qué quería la vieja?

MELIBEA. [*Señora*,] venderme un poquito de solimán.

ALISA. Eso creo yo más que lo que la vieja ruyn dixo; pensó que recibiría yo pena dello y mintióme. *Guardate, hija, della*, que es gran traydora, que el sutil ladrón siempre rodea las ricas moradas. Sabe ésta con sus trayciones, con sus falsas mercaderías, mudar los propósitos

6. Para comprender en mayor medida cómo funcionaba dicha institución en la época, podemos tomar como referencia algunas de las primeras palabras que introducen *La Lozana Andaluza* y que sirven para demostrar el peso de organización en la escala social que tenía la institución familiar, así como el deber de la hija, tal y cómo se apunta desde el inicio del libro «[...] y fue muy querida de sus padres por ser aguda en servillos e contentallos» (Delicado 175).

castos; daña la fama; a tres vezes que entra en una casa, engendra sospecha.

[...]

ALISA. Por amor mío, *hija*, que si acá tomare sin verla yo, que no ayas por bien su venida ni la recibas con plazer; *halle en ti honestidad* en tu respuesta y jamás volverá; que la verdadera virtud más se teme que spada.

MELIBEA. ¿Déssas es? Nunca más; bien huelgo, *señora*, de ser avisada, por saber de quién me tengo que guardar. (10.247-48) (El subrayado es mío).

Como madre protectora Alisa⁷ debe procurar que su hija no se asocie con malas compañías. Melibea llama a Celestina «mi madre, mi señora, mi leal amiga», poniendo de manifiesto que quiere establecer vínculos con Celestina por el bien de su amistad con Calisto. Alisa ante tales palabras, que no oye pero que intuye por el momento propicio de su aparición en escena, tiene que velar por su hija para cuidar de la salud de la honra de su primogénita. Sin embargo, en este Auto x Melibea utiliza la adopción discursiva mediante los vocablos con los que se refiere a Celestina⁸, creando con este recurso lingüístico un significado extralingüístico que se inserta en el entramado de significación de la obra.

Es a partir de este pasaje cuando realmente comienza la desmembración del seno familiar por la oposición explícita entre lo legítimo y lo ilegítimo. Se trata de una especie de «infección discursiva» que lleva finalmente a Melibea a constituirse en uno más de ellos; «otra hija de Adán y Eva» con la connotación de pecado original o culpa implícita que esta paternidad conlleva. En este momento se produce un cruce verbal entre los dos elementos antagónicos maternos en la obra: Celestina, que representa lo sórdidamente maternal e ilegítimo, y Alisa, que encarna a la madre protectora legítima que vela por su hija.

Celestina teme el contacto entre las dos y así se lo manifiesta a Melibea, «Adiós que viene hazia acá tu madre» (246), dejando constancia de la función que ocupa la verdadera madre de Melibea y mostrando así que a pesar de la *adopción discursiva* que leíamos unas líneas antes por parte de

7. Para Joseph Snow, Alisa irrumpe en este pasaje como un personaje más ingenuo que consciente del peligro de su hija, «Lo bonito y lo irónico del pretexto que ofrece Melibea es que la ingenua madre prefiere la mentira de su hija a la mentira de la alcahueta. [...] Si Alisa sospecha que Celestina podría tener entre manos una traición, también cree que ha llegado a tiempo para prevenirla, vedando a Melibea más tratos con ella. Como dice, la tercera vez es la que engendra sospecha, y ya van dos» (16).

8. Este tipo de relación entre Melibea y Celestina se acentúa, sin duda, cuando en este Auto «Melibea confiesa que la primera vez que vio a Calisto quedó cautivada, pero reconoce que es la visita de Celestina la que le ha hecho descubrir su amor» (García Sierra 364).

Melibea, su madre legítima aparece para subrayar esta oposición de significado donde «the prostitute meets a patriarch» (Brocato 45), además de hacer referencia a todo aquello de lo que quiere prevenir a su hija y que personifica la figura de Celestina. Alisa advierte a su hija sobre «la vieja» y le pide honestidad en sus palabras, «¿qué quería la vieja?», para prevenirla de que cualquier tipo de relación con este personaje que «daña la fama» y a lo que Melibea responde como hija testaruda diciendo que se da por enterada pero que sabe muy bien de quién se debe «guardar».

Dorothy S. Severin apunta en relación con este pasaje: «Celestina visits Pleberio's house; Alisa is driven away by witchcraft and the bawd becomes 'madre Celestina'» (Severin 45). En la línea de lo que apunta Severin, desde el momento en el que asistimos a la defensa⁹, o mejor dicho, encubrimiento de los quehaceres de Celestina en las palabras de Melibea, asumimos que la protagonista está aceptando descender socialmente al establecer vínculos directos, no sólo de proximidad discursiva como hemos visto en el uso de la palabra *madre*, sino también de manera funcional por su propia voluntad, movida por los pensamientos menos nobles y que por lo tanto entroncan con el comportamiento que se esperaría de un personaje con sus características y rango social.

Asistimos a la plebeyización de Melibea, al entrar en contacto con «el mundo de prostitución clandestina, cuyas redes corrompen a todas las clases sociales y ponen en peligro los valores sociales» (Lacarra 276); hecho que inquieta a sus padres y del que no la pueden separar al ignorar en parte lo que está ocurriendo, y que conduce a Melibea a que se deje adoptar por ese otro mundo que se presenta como antagónico y sobre el que la obra pretende moralizar¹⁰.

Anne Cruz señala cómo en consonancia con este contraste semántico el parlamento de algunos personajes registra una pérdida de respeto. Esta distinción sirve para expresar la relación entre los dos tipos de mundos contrapuestos, el de los amos o como ya habíamos sugerido legítimo, y el de los sirvientes o ilegítimo:

While it is true that Calisto and Melibea furtive trysts have served as an incentive to the immoral desires of their servants, it is also evident that the constant interrelationship of Melibea with Celestina and the servants has precipitated their loss of respect for her, to the extent that Lucrecia can now emulate her mistress's desire for Calisto, and Sempronio fantasize about possessing Me-

9. O como dice Handy «La respuesta de Melibea demuestra la eficacia del poder de convicción de Celestina» (386).

10. Además de una preocupación, como apunta Maravall, por los cambios socio-económicos de la época, denunciando en la obra la apropiación de los valores de la nobleza por la nueva clase pujante.

libea, his own master's love. (Cruz, «Sexual Enclosure, Textual Escape: The Pícara as Prostitute in the Spanish Female Picaresque Novel» 143)

La pérdida de la honra, aludida en el desprendimiento implícito de la virginidad, es la llave que le abre la puerta de un territorio a otro, tal y como se sugiere de manera anticipada en el siguiente pasaje, además de manifestar cómo el elemento paterno-materno se vuelve a activar ante el acecho del enemigo, que intenta adueñarse de su hija para adoptarla en ese submundo global y deshonorado al que aludía Areúsa al categorizar a los demás personajes como «hijos de Adán y Eva».

En el Auto XII Rojas dispone el escenario del lecho materno para plantear cómo los padres de Melibea presienten parte de la transformación que se está produciendo en su hija:

PLEBERIO. Señora mujer, ¿duermes?

ALISA. Señor, no.

PLEBERIO. ¿No oyes bullicio en el retraymiento de tu hija?

ALISA. Sí, oigo. ¡Melibea, Melibea!

PLEBERIO. No te oye; yo la llamaré más rezio. ¡Hija mía, Melibea!

MELIBEA. Señor.

PLEBERIO. ¿Quién da patadas y haze bullicio en tu cámara?

MELIBEA. Señor, Lucrecia es, que salió por un jarro de agua para mí, que avía [gran] sed.

PLEBERIO. Duerme, hija, que pensé que era otra cosa.

LUCRECIA. Poco estruendo los despertó; con [gran] pavor hablaban.

MELIBEA. No ay tan manso animal que con amor o temor de sus hijos no asperece. Pues ¿qué harían si mi cierta salida supiesen? (12.266)

La mentira se va acrecentando a medida que Melibea ha iniciado su transformación para pertenecer a este submundo por el que ha sido adoptada verbalmente, como ella ha mostrado al hacer uso persuasivo de la palabra madre en la figura de Celestina, así como al poner en práctica lo que ha aprendido de los personajes que le rodean y que han «prostituido su mente». Una vez más, oculta lo que sus padres temen pero no aciertan a ver. De igual manera que Melibea ironiza sobre el hecho del «temor infundado» por parte de sus progenitores, el lector se cuestiona qué sería de ella si sus padres conociesen la realidad sobre su relación con Calisto. Melibea contesta a las palabras de Lucrecia que acentúan la proximidad discursiva entre los dos personajes, pese a su diferencia social, demos-

trando que Pleberio y Alisa intuyen la transformación de su hija. Con su preocupación, ponen de relieve las dos fuerzas opuestas en la obra que permanecen en el trasfondo del marco narrativo entre los padres que velan por su hija, y el mundo de la realidad que pervierte y prostituye la ética del comportamiento en Melibea; «Melibea undergoes a transformation from the idealistic, demure girl she initially seems, to the rebellious powerful figure seen in the final acts of the play» (Hamilton 163).

En las palabras de Melibea también percibimos el lenguaje y el tono narrativo que se asemejan al nuevo círculo social del que ha entrado a formar parte, hacia el que ha sido impedida por sus acciones y por los intereses ocultos que dan motivación funcional a otros personajes. Todo se ha convertido en un juego de intereses, pero Melibea no sabe a lo que se enfrenta porque su ingenua posición social no le permite estar a la altura de la supervivencia de motivaciones a la que están acostumbrados estos personajes; «se ve arrastrada por los sentimientos, ha sufrido un proceso de *philocaptio* y no es dueña de su voluntad» (García Sierra 364).

Dorothy Severin se refiere al cambio que observamos en Melibea en el Auto que analizamos y añade que: «In Act XVI Melibea overhears her parents planning her marriage, and shows the extent to which she has been affected by Celestina's magic which has, as we have seen, transformed her from reticent virgin to dangerous siren» (39). Es decir, el paso de comportarse como una doncella, o un personaje femenino que goza del respeto¹¹ social bajo un impuesto código social misógino, y una sirena, que Severin identifica de manera funcional con la literatura fantástica y que representa el desarrollo de la voluntad femenina sin tener en cuenta ningún tipo de código ético dominado por lo masculino.

Para ejemplificar esta transformación verbal en el personaje de Melibea, podemos observar la referencia anterior sobre la terminología utilizada por la misma al reprochar a su madre: «bien huelgo, señora, de ser avisada, por saber de quién me tengo que guardar» (Auto X); nótese que se emplea el término «señora» cuando en unas líneas precedentes leíamos «madre», tomando en consideración esta distinción que la aleja de manera semántica pero que para la audiencia muestra cómo opera el personaje *per se*. La reacción de «la hija» demuestra la rebeldía que articula ante las palabras de su madre, lo que acompasa directamente con el tipo de lenguaje que utiliza, al comparar en este último Auto que analizamos a sus progenitores con: «No ay tan manso animal que con amor o temor de sus hijos no asperece» (266). Ante el uso de esta frase, que como apunta la edición crítica se toma de las obras de Petrarca, asistimos a la plebeyización de lenguaje expresado en los términos de la comparación entre lo animal, recurso genérico y globalizador del comportamiento humano, y

11. Para Jonathan Dollimore en la época «Respectable women are maids, widows or wives» (140).

la connotación que este significado conlleva al relacionarlo con los personajes de la obra. Melibea adecúa su discurso además de su comportamiento dependiendo de la situación y del entorno social que le rodea.

La referencia al jardín del Edén y a las figuras bíblicas que tomábamos en las palabras de Areúsa en el Auto noveno, nos hace traer a colación en nuestro análisis a Lilith —para comprender el proceso de transformación de Melibea— que según la misma tradición bíblica fue la antecesora de Eva:

Lilith is an archetypal figure first found in the Jewish tradition in the Midrashic and Talmudic writings that attempt to describe the discrepancy of the creation story. As the product of the first creation described in Genesis 1:27, Lilith was created equal to Adam [...] Lilith wanted to be on top when she and Adam had sex, which upset Adam, who wanted to be on top himself. Adam complained to God, but Lilith had in the meantime fled to the 'middle of the [Red] Sea.' God sends angels after her, but she disputes their argument for returning with verses from Torah, and by claiming she has already had sex with the chief demon. (Hamilton 160)

De aquí que planteemos en el título de este ensayo que en la obra se produce una evolución de comportamiento y de intencionalidad funcional. Melibea pasa a ser *Melilith*bea¹² de manera casi homónima con el personaje bíblico y que refleja la transformación en Melibea desde el seno materno e intransmutable, digna de su posición social que leíamos al comienzo de la obra en las palabras de Calisto¹³, hasta la desaparición de esta cualidad por querer llevar a cabo un acto que atenta contra el equilibrio de la familia, al igual que Lilith, para «to be on top» (Hamilton 160) de sus padres con sus acciones de una manera más corpórea e instintiva que atendiendo *al seso*.

No podemos saber a ciencia cierta si la historia bíblica de Lilith era conocida con detenimiento por Rojas. Sin embargo, el hecho de que se especule, a la vez que se identifique al autor como converso¹⁴, aproxi-

12. Añado este juego lingüístico, a la vez que visual, en el nombre de Melibea para acentuar cómo actúa la relación semántica y de intertextualidad existente planteada por Michelle Hamilton entre el personaje bíblico de Lilith y Melibea.

13. Hamilton apunta a este respecto, «In the first acts, the reader only sees Melibea through the eyes of Calisto, who describes her as having a noble lineage and unequaled beauty» (163).

14. Dorothy Severin se refiere al tema del converso estableciendo que, «Although I have always firmly set my face against any notion that there is a secret message about conversos concealed in the work and that any single character is secretly a converso, a more convincing argument can be made for a marginalized Rojas identifying with these female characters who wish to overthrow the oppressive patriarchy of their society» (46).

mación que se nutre del contexto histórico, apuntaría a que este pasaje bíblico pudo tener su función moralizante en la cultura y sobre todo en el arquetipo social de la mujer en la época medieval. Michelle Hamilton se hace eco de esta posible referencia intertextual, describiendo la importancia que la figura de Lilith tenía en la cultura popular: «Although Lilith is mentioned only once in the Bible (Isaiah xxxiv: 14), she was a popular figure in both the Jewish and Arab Folklore, and in these traditions became very powerful» (Hamilton 160). Esta idea nos lleva a plantear que esta figura femenina de la desobediencia y de la deslealtad hacia su progenitor puede operar a modo de paralelismo semántico que se establecería entre la Melibea inicial, llena de inocencia al comienzo de la obra, y la que denominamos *Melilithbea*, en la que se convertiría la protagonista personaje como resultado de su transformación.

En ambos casos existe una desobediencia al progenitor además de una referencia sexual implícita. Lilith se niega a someterse a los dictámenes de Adán pero a la vez está desobedeciendo a Dios, su creador-progenitor. Melibea, transformada en *Melilithbea*, desobedece a sus padres impulsada por su deseo de amor y consumación carnal que profesa en la figura de Calisto, perdiendo su estatus social y su honra a ojos del receptor. Pero en cualquier caso, demuestra el hecho de la arraigada existencia de dicha tradición en el seno familiar de la época, herencia del legado tanto judío¹⁵ como árabe¹⁶.

Los padres de Melibea, «quienes existen en la obra solamente en función de su hija y acabarán aniquilados con la muerte de ésta» (González 142), llegan tarde a la escena, tan sólo para contribuir a *la caída*, para empeorar la situación o para intensificar la acción hacia su final dramático, dando muestra de que la corrupción¹⁷ alcanza a todo individuo que de

15. Como ejemplo de esta vinculación cultural de manera directa, Mario M. González relaciona este tipo de legado con la carencia de citas bíblicas del Nuevo Testamento, siendo todas ellas del Antiguo; lo que corroboraría, junto con el aspecto de converso en la figura de Rojas, la semántica del personaje de Pleberio que según González actúa más como judío que como cristiano «Es evidente que, así, llama la atención la ausencia de cualquier sentimiento cristiano en el planto de Pleberio. Las citas bíblicas corresponden todas al Antiguo Testamento; no hay ninguna mención a otra vida, más allá, para su hija, ni de la condenación eterna que, como suicida, le auguraría el pensamiento cristiano; falta también lo que para todo cristiano sería fundamental en una hora como ésta: la esperanza. [...] Pleberio revela —como parecería ser— un judaísmo latente en su personaje» (145).

16. «Samuel Armistead and James Monroe have documented numerous striking parallels between the personages, themes, and incidents of *La Celestina* and a number of texts from the Muslim world, including several tales from various recensions of the *Thousand and One Nights*» (Harney 44).

17. María Eugenia Lacarra se hace eco de esta caída en la estratificación social de la que múltiples personajes son víctima y apunta que «Tal y como Rojas señala en sus prolegómenos, su obra nos muestra que la corrupción alcanza en diferentes medidas a todos los estratos de la sociedad y a cada uno de los individuos que los integran. No se salvan de tal corrupción ni los ciudadanos de alta categoría, Calixto, Melibea, Pleberio y Alisa, ni sus criados, ni la vieja alcahueta» (276-77).

alguna manera entra en contacto con el mundo al que ha sido arrastrada Melibea para convertirse en *Melilith*bea. En este punto del transcurso de la trama, Alisa en el Auto XIV decide sobreponer su maternidad exacerbada a los planes de Melibea, los cuales desconoce en su totalidad, hecho que acentúa el carácter de prisión que supone la vida de su hija. Alisa aparece en escena tan sólo en momentos claves, que refuerzan la idea del componente antagonístico a la familia que coexiste en la obra como lo legítimo y lo ilegítimo.

Tras el planteamiento de Alisa se pone de manifiesto que también lo legítimo conduce a la realización del ser humano en contra de su propia voluntad ya que Melibea no tiene elección. De esta manera se esboza que a pesar de la intención moralizante, el mundo más mundano que rodea a Melibea la impregna a partir del momento en el que se acoge al seno celestinesco, como ocurre con el resto de personajes en la obra que desembocan en un nefasto final.

Melibea manifiesta lo que ha aprendido de este mundo, la libertad de la que carece «una mujer casada y mal casada», como sería el acceder a la voluntad de sus padres, y por lo tanto esta doble prisión, la paterna-materna, así como la de no poder elegir su propia fortuna amorosa. Es esto lo que la ha llevado al desarrollo de una amistad con los demás personajes, en los que confía y a los que entrega sus pensamientos, y de los que sólo quiere sacar el beneficio de su adopción en el círculo. De aquí que al oír las palabras de sus padres exclame: «que más vale ser *buena amiga* que *mala casada*» (304) (El énfasis es mío).

La protagonista anticipa en este Auto XVI su trágico final no sin antes volver a hacer uso de la ironía en las palabras «dénxeme gozar mi moedad alegre si quieren gozar su vejez cansada; si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura» (304), al referirse a la edad de sus progenitores como demencia que les lleva a este razonamiento. Vemos también cómo Alisa intenta dominar el libre albedrío de su hija sobre la fortuna amorosa que se contrapone a lo expuesto por Pleberio, y que duda sobre si su hija debe elegir su destino «para que diga cuál le agrada» (306), así basando su argumento en la libertad individual «pese so el paterno poder» (306).

Alisa es rotunda en su función protectora al decir: «Qué yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija» (306), admitiendo así que la primogénita no tiene la potestad ni la capacidad de elegir lo que es mejor para ella, de lo que la propia Melibea se hace eco mostrando su desacuerdo: «según estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia» (306) y enviando a Lucrecia para «estórbalos su hablar» (306); complicidad que ya existe entre los dos personajes, pero además, simbolizando que Melibea ya no atiende bajo ningún concepto a la potestad familiar.

Una vez que no hay vuelta atrás, Pleberio alienta a su hija a que retroceda sobre los pasos que ha tomado, los cuales desconoce pero intuye.

Intenta persuadirla con la figura de su madre, estableciendo una metáfora de significado de la relación que se disloca y que planteábamos al comienzo de este ensayo como vital en la organización arquetípica de la familia, entre una madre y una hija, a pesar de las circunstancias que han desencadenado una oposición de relación entre ambas:

PLEBERIO. [...] *Tu madre* está sin seso en oír tu mal; no puedo venir a verte de turbada. Esfuerça tu fuerça, abiva tu coraçon, aréziate de manera que puedas tú conmigo yr a visitar a ella.

[...]

PLEBERIO. [...] Levántate de aý; vamos a ver los frescos ayres de la ribera. Alegrarte as con tu madre; descansará tu pena.

MELIBEA. Lucrecia, amiga, muy alto es esto; ya me pesa por dexar la compañía de mi padre; baxa a él y dile que se pare al pie desta torre, que le quiero decir una palabra que se me olvidó que hablasse *a mi madre*.

[...]

MELIBEA. [...] Y caso por mi morir *a mis queridos padres* sus días se disminuyesen, ¿quién dubda que no aya havido otros más crueles *contra sus padres*?

[...]

MELIBEA. [...] Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme, que descubrió su pasión a una astuta y sagaz mujer que llamavan Celestina. La qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho; descubría a ella lo que a *mi querida madre* encobría.

MELIBEA. [...] Salúdame a *mi cara y amada madre*. Sepa de ti largamente la triste razón porque muero. Gran plazer llevo de no la ver presente. [...] Gran dolor llevo de mí, mayor de ti, muy mayor de *mi vieja madre*. (10. 330) (El énfasis es mío)

Pleberio¹⁸ intenta explotar semánticamente la imagen de la relación madre-hija para persuadir a Melibea: «Tu madre está sin seso en oír tu mal; no puedo venir a verte de turbada» (330). Alisa intuye, presiente,

18. James Burke puntualiza en relación con este Auto, «The ‘voice of the father’ [...] is suggested in *Celestina* itself by the figure of Pleberio, that builder of ships and towers, that planter of trees, that acquirer of honors (Rojas 295) who had also hoped to construct an edifice of positive moral exemplars in the mind of his daughter by having her read old books from which she would draw examples and thereby eventually internalize a habit of virtue» («Leading a Whore to Father» 348).

pero no acierta a comprender desde muy entrada la obra que aquello que teme le pueda ocurrir a su hija.

Melibea, ante la pérdida de la honra, se ve a sí misma habiendo sufrido un descenso tanto social como moral¹⁹. Éste se refleja en el nuevo entorno del que se hizo rodear para acrecentar su objetivo mundano que atentaba contra su estatus; un descenso moral en sus actos y que como colofón va a traer *el salto al vacío*, es decir, la caída de Melibea para que como espectadores podamos materializar de manera metafórica y visual la pérdida de la honra. Asimismo, *el caer en la tentación* del discurso litúrgico que toma como recurso la oposición existente entre Melibea, que conoce bien su destino, y Pleberio, quien intenta impedir la caída de su hija pero de la que irónicamente es responsable al haber descuidado junto con Alisa los quehaceres de la doncella. Melibea, desde *lo alto* de la torre, se ve a sí misma cómo *lo más bajo*, aludiendo al hecho de un acto implícito de prostitución para la época, «the Church considered lust to be the woman's sin par excellence. Epitomising *this failing*, the prostitute was regarded as one of the worst of all sinners» (Dollimore 137) (El énfasis es mío).

Sin embargo, no se trata tan sólo de una caída de linaje, sino también de una caída espiritual representada en el personaje de Melibea, y causada por el contacto con otro tipo de institución social antagónica que sus progenitores no supieron advertir:

This interaction, marked in the text by the servants' many comings and goings from Melibea's residence to Celestina's shack, creates a network of relationships which ultimately leads to Melibea's seduction and consequent *downfall*. Since the servants have followed Celestina's lead in preferring their own economic interest to their mistress's honor, critics have viewed *Melibea's fall* as a symbolic of the destabilization of the closed, structured society. (Cruz 145) (El énfasis es mío)

Al igual que las palabras han corrompido la mente de Melibea y de esta manera han prostituido sus actos en beneficio de otros que se han sabido servir de sus acciones, Melibea le dice a Lucrecia que le transmita el siguiente mensaje a su padre: «báxa a él y dile que se pare al pie desta torre, que le quiero decir una palabra que se me olvidó que hablasse a mi madre» (331). Esta palabra no es más que toda la verdad que se reduce a la trasposición, el intercambio y la conversión en mercancía de la palabra *madre*, que Melibea ha manipulado bajo su conveniencia infectando

19. Kristen Brooks indica cómo «Having silenced her father, Melibea goes on to reveal to him what before she had worked to conceal from him an 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» (105).

su significado, estableciendo una línea antagónica entre *la madre legítima* Alisa, y *la madre putativa*²⁰ Celestina, causante de su trágico desenlace, y depositando tal relación afectiva en el personaje de Celestina mediante el uso de la *adopción discursiva*, para concluir confesando su culpa y su deshonroso final: «descubría a *ella* lo que a mi querida *madre* encobría» (333) (El énfasis es mío).

Bibliografía citada

- BROCATO, Linde. «Leading a Whore to Father». *La Corónica: a Journal of Medieval Spanish Language & Literature* 24.1 (1995): 41-59.
- BROOKS, Kristen. «Discovering Melibea: Celestina's Uncontainable *Doncella Encerrada*.», *Celestinesca* 24 (2000): 95-114.
- BURKE, James F. «The 'mal de la madre' and the Failure of Maternal Influence in *Celestina*», *Celestinesca*. 17.2 (1993): 111-128.
- «Law of the Father-Law of the Mother in *Celestina*». En *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary: Internat. Conf. in Commemoration of the 450th Anniv. of the Death of Fernando de Rojas*. Eds. Corfis, Ivy A and Joseph Snow (Purdue Univ., West Lafayette, IN 1993), pp. 347-357.
- CRUZ, Anne J. «Sexual Enclosure, Textual Escape: The Pícara as Prostitute in the Spanish Female Picaresque Novel». *Seeking the woman in late medieval and Renaissance Writings: Essays in Feminist Contextual Criticism*. Ed. Sheila Fisher and Janet E. Halley (Knoxville: University of Tennessee Press, 1989).
- *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- DELICADO, Francisco. *La Lozana Andaluza*. Ed. Claude Allaire. Madrid: Cátedra, 1994.
- DE VEGA, Lope. *La Dorotea*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Cátedra, 1996.
- DOLLIMORE, Jonathan. «Shakespeare Understudies: the Sodomite, the Prostitute, the Transvestiten and Their Critics». *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. Ed. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- GARCÍA SIERRA, Begoña-Leticia. «El comportamiento de Melibea, ¿un problema para el lector?» En *Actas del congreso internacional V Centenario (1499-1999) de La Celestina* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001), pp. 361-366.

20. Léase con la plasticidad que del término se desprende.

- GONZÁLEZ, Mario. M. «*Celestina* como Paradoja». En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Madrid del 6 al 11 de julio de 1998* (Madrid: Castalia, 2000), pp. 141-147.
- HAMILTON, Michelle M. «*Celestina* and the Daughters of Lilith». *Bulletin of Hispanic Studies*. 75.1 (1998): 153-172.
- HANDY, Otis. «La desfloración psicológica y retórica de Melibea». *Estudios sobre La Celestina*. Ed. Santiago López-Ríos (Madrid: Ediciones Istmo, 2001), pp. 381-394.
- HARNEY, Michael. «Melibea's Mother and *Celestina*». *Celestinesca*. 17.1 (1993): 33-46.
- KOEHLER, Jessica Hadlow. «*Celestina's* Legacy of Whores: Prostitution in *La Celestina* and Its Imitations». Diss. Princeton University, 1999.
- LACARRA, María Eugenia. «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*». En *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del SXV*. Eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sierra (Valencia: Universidad de Valencia, 1990), pp. 267-278.
- MARAVALL, José Antonio. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Editorial Gredos, 1972.
- PALENCIA HERREJÓN, Juan Ramón. «Criados y prostitutas en Toledo en torno a 1500». En *Actas del congreso internacional V Centenario (1499 - 1999) de La Celestina* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001), pp. 551-557.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1989.
- SEVERIN, Dorothy Sherman. *Witchcraft in Celestina*. London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997.
- SNOW, Joseph T. «Alisa, Melibea, *Celestina* y la magia.» *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 633 (1999): 15-18.



MUÑOZ-BASOLS, Javier, «Funcionalidad de la adopción discursiva en *La Celestina*: de Melibea a Melilithbea», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 107-124.

RESUMEN

AL COMIENZO DE *La Celestina* el estatus nobiliario de Melibea aparece enmarcado bajo la figura de sus padres. Conforme avanza la trama, la protagonista sufre una transformación moral propiciada por «la adopción discursiva», es decir, el uso de vocablos propios del entorno familiar cuya finalidad es desarrollar una proximidad semántico-funcional entre los personajes. En nuestro análisis, establecemos también un breve paralelismo semántico entre la historia bíblica de Lilith, una de las primeras mujeres transgresoras de la cultura occidental, y la evolución de la protagonista de la tragicomedia. Tanto la función explicativa de ambos personajes, el bíblico y el ficticio, como la adopción discursiva, contribuyen a ilustrar la arraigada existencia en la época medieval de la hija transgresora como elemento desestabilizador del seno familiar.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, transformación de Melibea, Lilith, adopción discursiva, mujer transgresora.

ABSTRACT

AT THE BEGINNING of *La Celestina*, Melibea's noble status appears represented in the context of the figure of her parents. As the play unfolds, the protagonist undergoes a moral transformation enabled by «verbal adoption», that is, the use of words belonging to the domestic realm whose purpose is to develop a functional-semantic affinity among the characters. In our analysis we also establish a brief semantic parallel between the Biblical story of Lilith, one of the first transgressive women in Western civilization, and the evolution of Melibea. The explicative function of both characters, the Biblical and the fictitious, together with the element of verbal adoption, illustrate the concept-deeply-rooted in medieval times—of the transgressive daughter as an undermining element within the family.

KEY WORDS: *La Celestina*, Melibea's transformation, Lilith, verbal adoption, transgressive woman.





Ilustración de L. Goñi, *Celestina*, Auto IV (1959)

El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un topos medieval

Alfredo J. Sosa-Velasco
University of Florida

MELIBEA. Canta más, por mi vida, Lucrecia, que me huelgo en oyrte, mientras viene aquel señor, y muy passo entre estas verduricas, que no nos oyrán los que passaren (320).

1. Introducción

CUANDO EL ESTUDIO de la (re)presentación del huerto de Melibea,¹ como uno de los componentes espaciales que integran la trama de *La Celestina* (LC),² ha sido abordado por la crítica literaria se ha hecho obviamente

1. A lo largo de este trabajo se emplean los términos «huerto» y «jardín» como sinónimos del tradicional *hortus clausus*. A través de la bibliografía disponible sobre el tema en lengua española se ha comprobado que el término de preferencia utilizado por los estudiosos es el de «huerto», haciéndose alusión a los tipos de jardín (vegetal o frutal) más que al simple «jardín» al que la bibliografía en inglés («garden») se refiere. Así que debido a la amplitud de las fuentes secundarias usadas para este trabajo se ha preferido intercambiar dichos términos sin que por ello se haga diferencia entre las posibles connotaciones que cada uno de ellos tiene en el idioma español.

2. En este trabajo se ha elegido como texto literario de *La Celestina* el editado por Dorothy S. Severin (1997), correspondiente a la primera versión conocida de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* publicada en Zaragoza en 1507. Si esta edición es empleada como texto base, la estudiosa ha suplido ciertas «corrupciones textuales» de ésta con las ediciones de la *Comedia* publicada en Toledo en 1500 y de la *Tragicomedia* publicada en Valencia en 1514. Como bien señala Severin acerca de la edición de 1507, si «no es muy buena ni muy completa, puesto que fue impresa en un año de peste —así lo indica Keith Whinnom [1966]» (45), al menos «resulta tener muchas menos corrupciones textuales que las impresiones posteriores, cosa que se ha encargado de demostrar Erna Berndt Kelly» (45).

En cuanto a los problemas relacionados con la autoría de la obra que tanto la crítica literaria de *La Celestina* ha señalado, en este trabajo se ha optado por aceptar lo que muchos de los especialistas hoy en día parecen dar por hecho: la afirmación de que el primer acto es obra de un autor desconocido al cual Fernando de Rojas añadió los capítulos restantes. Para ello, sólo es necesario cotejar la carta «El autor a un amigo» que aparece en los textos de la *Comedia*

desde muy diferentes ángulos. Entre los diversos trabajos que han salido a la luz, cabe destacar los estudios propuestos por Orozco Díaz (1968), Weinberg (1971), Truesdell (1973), Shipley (1974), Stamm (1977) y Lercetua (1978). Si bien todos ellos se aproximan al estudio del huerto de Melibea con distintos propósitos, que abarcan desde la función, representación y significación hasta el uso del jardín como componente espacial fundamental de la obra, al final el producto último de algunos de estos análisis es el mismo: no llegan a ser lo suficientemente completos o esclarecedores como para entender la importancia o significación que el huerto de Melibea tiene dentro de LC.

Lo que propone el presente análisis es un replanteamiento de los estudios realizados hasta ahora con el fin de elaborar una *visión de conjunto* que permita explorar los posibles significados y funciones (así como connotaciones) que el huerto de Melibea tiene dentro del texto de LC.³ Se entiende así el cronotopo como unidad de espacio y tiempo en la que la representación del huerto es una variación del *locus amoenus* tradicional, que se vincula con el contexto histórico social en el que vive el autor y con la situación de los conversos y marginados de entonces.

El objetivo de este trabajo es pues el estudio de las diferentes relaciones entre los múltiples significados y las distintas funciones que se superponen en LC como productos de la representación que del huerto de Melibea se realizan. Comprender la fluidez de las relaciones entre representación, por un lado, y significación misma del huerto, por otro, es la meta de este análisis.⁴ Se toma en consideración al «huerto de Melibea» (*hortus clausus*) como una reformulación del cronotopo tradicional espacial cerrado del

(Toledo, 1500) y de la *Tragicomedia* (Valencia, 1514) y que falta asimismo en la edición de la *Comedia* de Burgos de 1499. En dicha carta, Fernando de Rojas señala que él encontró el manuscrito del primer acto que no tenía firma de su autor, «*el qual, según algunos dizen, fue Juan de Mena, e según otros, Rodrigo de Cota*» (70), y decidió componer la obra en quince días durante unas vacaciones (70-71).

Entre la bibliografía disponible para estudiar el problema de autoría caben destacarse, entre otros, los trabajos siguientes: Anna Krause, «Deciphering the Epistle-Preface to the *Comedia de Calisto y Melibea*» en *Romanic Review* 44 (1953): 89-101, Martín de Riquer, «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*» en *Revista de Filología Española* 41 (1957): 373-395, Charles Faulhaber, «The Hawk in Melibea's Garden» en *Hispanic Review* 45 (1977): 435-450.

3. Se entienden los términos «significado» y «función» tal y como son definidos por Roland Barthes en «Introduction to the Structural Analysis of Narratives» (1982). Como él sugiere, si se toma un texto debe leerse intentando localizar y caracterizar las formas o los códigos que hacen posible su significado. Es esencial localizar las «avenidas de los significados» en las que el objetivo es examinar «la pluralidad del texto» y «su significado» (255).

4. Hay que apuntar que si bien las propuestas teóricas de Barthes y Bajtin son aplicadas normalmente para el análisis de obras narrativas, en este estudio se consideran del todo apropiadas para aproximarse al análisis de LC, al concebir ésta como una obra «agenérica» en términos de lo que Gilman en su momento explicó. Para ello, se ha obviado el problema del género de la obra para considerarla como un producto híbrido que combina tanto el género narrativo como el dramático caracterizado por ser «puro diálogo» en sí mismo.

locus amoenus. El huerto no sólo es el lugar en donde se propician las relaciones amorosas entre los personajes de Calisto y Melibea, sino también en donde se consuma el acto sexual entre ellos para llegar finalmente al desenlace trágico de sus muertes allí.⁵

Se pretende así responder a la siguiente pregunta: ¿Es acaso el huerto de Melibea una variación del cronotopo del *hortus clausus* que parodia el *locus amoenus* tradicional característico de la producción literaria medieval y moderna española? Se examina cada uno de los actos de la obra en los que el huerto es presentado como el lugar en el que la trama de la obra se desarrolla (actos XIV, XIX y XX) para analizar dos aspectos en concreto. Por un lado, se pretende enmarcar el cronotopo del huerto como representación de la naturaleza que termina transformándose en posibles conceptos estéticos, morales, filosóficos y religiosos. Por otro, se busca establecer las implicaciones entre los distintos significados y funciones posibles a los que la representación del huerto alude por ser éste sitio en el que la belleza, la fertilidad, la paz, el refugio e incluso la muerte tienen cabida.

2. El huerto como cronotopo bajtiniano

SE FUNDAMENTA EL análisis de los actos XIV, XIX y XX, en el que el huerto de Melibea aparece (re)presentado, bajo las siguientes premisas teóricas bajtinianas. Se toman en cuenta aquí las relaciones espacio-temporales inherentes al concepto de cronotopo bajtiniano para el estudio espacial del huerto de Melibea dentro de la obra como «literally ‘time space’... the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships... artistically expressed in literature» (Bajtin 1968, 84-85). El cronotopo juega pues un papel importante por sí mismo para entender el momento histórico en el que la obra literaria se produce. La historicidad espacio-temporal se deriva no sólo del contexto socio-histórico al que pertenece la obra, sino también de la serie de producciones y recepciones de otras obras en ese determinado momento. Esto es de vital importancia si se considera sobre todo a LC como una obra que aparece justamente en transición entre dos etapas históricas, la medieval y la renacentista.

Si se piensa además en el hecho de que la obra misma es *puro diálogo* y de que el cronotopo bajtiniano como conexión espacio-temporal es el reflejo de una misma realidad (la del autor), entonces ¿por qué no expondrá Fernando de Rojas sus puntos de vista sobre los diversos problemas sociales que aquejaban al mundo en el que vivía a través de los diálogos de cada uno de los personajes? ¿Será normal encontrar entonces una parte

5. Es precisamente tras la introducción de estas dos muertes en el huerto de Melibea donde radica una de las mayores variaciones correspondientes con el cronotopo tradicional del *locus amoenus* que se propone estudiar aquí.

de Fernando de Rojas en la caracterización de sus personajes, entre ellos Melibea? Las respuestas a estos interrogantes llevan a anticipar que el análisis del huerto, como parodia de una tradición literaria en el caso de LC, va mucho más allá de ser un simple elemento irónico. Subvierte también un mensaje (el cristiano) y pone de relieve una problemática social (la de los marginados, fuesen mujeres o conversos).

Como afirma Bajtin en *Rabelais and His World* (1968), la organización del universo renacentista cambia con respecto al medieval debido a que las propias relaciones verticales que se establecen durante el Medioevo se transforman en horizontales en el Renacimiento. En estas relaciones horizontales, el cuerpo humano se entiende como signo de organización del cosmos, según la explicación teológica, en la que su cabeza es el paraíso (Dios), y el hombre y la mujer y sus extremidades son el infierno (el demonio). Este cambio en la percepción de la organización del cosmos y en los elementos que lo componen, lo explica Bajtin de la siguiente manera:

[In] the medieval... cosmos... all degrees of value correspond strictly to the position in space, from the lowest to the highest. The higher the element on the cosmic scale (the nearer to the [quintessential matter]) the more nearly perfect was this element's quality...

The Renaissance destroyed this hierarchical picture of the world; its elements were transferred to one single plane, and the higher and lower stratum became relative. The accent was placed on «forward» and «backward»... This cosmos was no longer moving from the bottom to the top but along the horizontal line of time, from the past to the future. (363-365, 402).

Si es así, a través de las representaciones que del huerto realiza, Fernando de Rojas pone de manifiesto el gran descontento social en el que los cristianos nuevos se encontraban. Primero, por la situación personal que cada uno de ellos tenía como converso —en la que Fernando de Rojas es sólo un ejemplo entre muchos—, y segundo, por el malestar colectivo en el que la sociedad se encontraba al ser éste un momento de cambio entre las relaciones que regían al universo. Las relaciones de tipo vertical se transforman pues en horizontal al atender a la organización del mundo y de la sociedad, tal como lo explica Bajtin. Se asiste así a una transformación a la hora de concebir las relaciones entre pasado y futuro, o bien, entre las falsas promesas de los cristianos viejos y lo que el destino les depararía a los conversos. Esto es precisamente lo que este análisis demostrará más adelante.

3. El huerto de Melibea como *locus amoenus*: antecedentes y significación

CALISTO. No ay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder; comer y beber dondequiera se da por dinero y cada tiempo se puede aver y cualquiera lo puede alcançar, pero lo no vendible, lo que en toda la tierra no ay y gual que en este huerto, ¿cómo mandas que se me passe ningun momento que no goze? (324)

A LO LARGO de la tradición judeocristiana, la representación del jardín en la literatura de alguna manera se ha relacionado siempre con el paraíso terrenal. Como sugiere A. Bartlett Giamatti (1966), el tema del jardín se ha presentado a los hombres y mujeres con el fin de recordarles que una vez existió un amor perfecto (el de Adán y Eva) en armonía en un lugar hermoso (el Edén) hasta que los primeros padres en la historia de la humanidad pecaron y fueron expulsados de tan maravilloso lugar. Durante la Edad Media, los padres y doctores de la Iglesia, desde los santos hasta los monjes, se dedicaron a teorizar y especular sobre tan especial lugar: ¿dónde estaba?, ¿quiénes lo habitaban?, ¿cómo era? y ¿qué significaba?

La cristiandad fue así elaborando y apropiándose de un imaginario colectivo en el que el paraíso fue visto como lugar de armonía y reposo. La épica renacentista, que se caracterizó precisamente por las muy diversas representaciones que de los jardines realizaba, se plasmó en la producción literaria de la época. El concepto del jardín fue asociándose con el del paraíso como *locus amoenus* y fue representando asimismo las fuerzas antagónicas que se enfrentaban en los poemas del Renacimiento. Por ejemplo, los conflictos entre herencia cultural vs. cultura cristiana, amor vs. deber, mujer vs. Dios, ilusión vs. realidad fueron algunos de los temas que abrieron paso al uso de los jardines como imágenes de la épica. Se llegó finalmente a asociar el paraíso con el jardín perfecto en el que la armonía y el equilibrio reinaban recordando el estado del cuerpo y del alma que una vez se poseyó y que se perdió a causa del pecado original de Adán y Eva.⁶

6. Es interesante hacer mención a las dos escuelas de pensamiento que durante la Edad Media discutieron la naturaleza, ubicación y accesibilidad al paraíso terrenal. Por un lado, la perteneciente a Ambrosio y Juan Crisóstomo que siguió las tendencias espiritualistas y alegorizantes del paraíso terrenal como símbolo del hogar celestial de las almas y del reino de los cielos. Otros dentro de la misma tradición observaron el paraíso como una imagen de la ciudad celestial. Por otro lado, la escuela opuesta caracterizó al paraíso terrenal como un lugar terrestre, parte inaccesible del planeta, en donde el ser humano tenía como objetivo metafóricamente la búsqueda de éste con el fin de hacer realidad sus sueños (Giamatti 14-15).

Si el *locus amoenus* sirve entonces para designar al «lugar ameno» dentro de la producción literaria, en este trabajo se parte de la interpretación aportada por Giamatti (1966) para entenderlo además como «lugar de amor». Tal como Giamatti sostiene es difícil desligar su significado de mero «lugar ameno» con el de «lugar de amor». Es precisamente este último el sitio en el que el amor idílico se presenta como motor, llevando consigo diferentes connotaciones que hacen referencia a las representaciones del paraíso y de los personajes de Adán y Eva, que se analizan aquí. Se entiende por ello que tanto «lugar ameno» (jardín) como «lugar de amor» (paraíso) son significados en sí mismos equivalentes que se corresponden con el *locus amoenus* tradicional, en el que un jardín se asocia así con el paraíso terrenal de la tradición judeocristiana (3-7).

4. El «primer» encuentro y el simbolismo del halcón

ANTES DE ENTRAR de lleno en el análisis de cada uno de los actos correspondientes al huerto de Melibea, es necesario considerar en primer lugar la problemática concerniente a la primera escena del acto 1 de LC.⁷ Dentro de ésta, cabe considerar el elemento espacial en el que la primera escena del acto 1 toma lugar.⁸ Si en el argumento del primer acto se informa al

7. La crítica literaria ha abordado el tema desde muy diversos puntos de vista. Tal como Donald McGrady (1994) ha señalado, se ha estudiado el acto 1 enfocándose en diferentes aspectos, tales como: 1) la autoría de los argumentos de cada uno de los actos que componen la obra; 2) la aparición del halcón en el argumento del acto 1 que luego no aparece dentro del texto mismo de dicho acto ni de la obra; 3) la incógnita de si Calisto y Melibea se conocen aquí por primera vez, o bien, si ambos personajes ya habían sido presentados antes de la entrada de Calisto a «la huerta»; 4) el lapso de tiempo que separa la escena 1 de la escena 2 dentro del acto 1; y 5) el hecho mismo de que el comienzo de la obra es un tanto abrupto, no siendo lo comúnmente característico de las producciones de los géneros narrativo o dramático del momento.

En este sentido, es importante señalar que para McGrady (1994) cada uno de estos aspectos están interrelacionados entre sí y que la clave para explicar tales interrogantes radica en el hecho de que el manuscrito conocido por Fernando de Rojas y del cual él reprodujo el primer acto estaba incompleto, faltándole algunos de los folios iniciales. Según el estudioso, Fernando de Rojas habría comprendido así el contenido general de los fragmentos perdidos a través de un lector o lectores mayores que él. Si bien la primera parte de su argumento puede resultar válida en tanto serviría para suponer que Rojas pudiera haber conocido más sobre el comienzo del acto 1 que lo que ha llegado hasta los lectores hoy en día sobre el contenido «misterioso» de este acto, considerando que el mismo Rojas pudiera haber completado o cambiado dicho contenido, el planteamiento sostenido por McGrady que apoya el hecho de que Fernando de Rojas hubiera llegado a informarse acerca del contenido del primer acto a través de otras personas puede ser en parte discutido. Se plantea la pregunta de ¿cuáles son las pruebas con las que se cuentan hoy en día para llegar a suponer que el manuscrito del primer acto hubiera circulado por otras manos diferentes a las de Rojas antes de las suyas? Tomando en cuenta que McGrady en ningún momento las menciona, ¿cómo es posible suponer esto?

8. A este respecto cabe apuntar que si la crítica se ha dividido entre sostener que la escena primera toma lugar, por un lado, en el huerto de Melibea o, por otro lado, en cualquier otra

lector de que Calisto entra en una huerta siguiendo a un halcón que le pertenece y que allí encuentra a Melibea, en ningún momento se deja claro que este huerto (o huerta) sea precisamente el de la joven.⁹ Podría ser cualquier otro jardín, «una huerta cualquiera», y no necesariamente la de la protagonista que aparece en esta primera escena. Tampoco hay ningún «elemento descriptivo» que lleve al lector a saber con exactitud dónde tiene lugar la escena sino que, por el contrario, emerge una ambigüedad que no queda resuelta ni en el argumento ni en el texto del acto I.

A diferencia de lo sostenido por Riquer (1957), si se toma en cuenta que la entrada que hace Calisto es en «una huerta cualquiera» y no en la de Melibea, esto lleva a pensar que los personajes no tendrían por qué haberse conocido o encontrado antes. Por el contrario, Calisto y Melibea pueden haberse conocido precisamente en este momento, siendo por tanto este encuentro el primero entre ellos.¹⁰ Si en el texto no se cuenta con ninguna referencia concreta en cuanto al tiempo que hace que se conocen ambos personajes, una de las tendencias más naturales podría ser entonces la de asumir que es «aquí» y «ahora» cuando lo hacen. Dicha tendencia se apoya así en los mismos principios del amor cortés y del amor a primera vista característicos de la producción literaria de entonces, que abarca desde la producción literaria medieval hasta la correspondiente al Siglo de Oro español, aunque con ciertos matices que parodiarían al amante cortés.

Entre estos matices deben mencionarse dos. Primero, la furia misma de Melibea frente al «loco atrevimiento» de Calisto puede deberse al hecho de que Calisto no sigue las pautas del amor cortés sino que, por el contrario, las desobedece provocando por consiguiente la ira de ella. Segundo, la exteriorización de los propios sentimientos de Melibea a través de su furia puede ser vista además como otro elemento ajeno al mismo modelo

huerta, hay también otras interpretaciones acerca del espacio en el que esta escena acontece. Así, por ejemplo, para Riquer (1957) el encuentro se producía en una iglesia que Fernando de Rojas decidió cambiar por un jardín: «[M]e parece que es posible concluir que la primera escena de *La Celestina* primitiva no se desarrollaba en el huerto de Melibea, que los dos jóvenes ya se conocían, que Calisto hacía tiempo que estaba enamorado de la doncella y que la búsqueda del halcón era totalmente un tema ausente. Y que es posible, en cambio, que la escena transcurriera en una iglesia» (389). Si en este trabajo no se apoya ninguna de las conclusiones a las que Riquer llegó tras su estudio, lo verdaderamente importante parece ser el hecho de que él fuera el primer estudioso en apuntar la problemática referente a este tema».

9. Como sugiere Charles B. Faulhaber en su trabajo titulado «The Hawk in Melibea's Garden» (1977), la sintaxis de las oraciones muestra que los eventos son narrados en una secuencia cronológica en orden: 1) la entrada de Calisto en el jardín, 2) el encuentro con Melibea, 3) el enamoramiento, 4) la declaración de amor de Calisto.

10. El hecho de que los personajes sepan el nombre del otro no es indicador fiable para apoyar la idea de que éstos se conocieran con anterioridad, ya que en el ambiente de una ciudad castellana del siglo xv-xvi es muy verosímil que los dos personajes supieran cómo se llamaba la otra persona.

del amor cortés que se supone los enamorados deberían haber cumplido, al carecer Calisto de la humildad que debía supuestamente haber rendido a la dama a la que cortejaba.

¿Por qué esta misma escena entre los dos enamorados no es entonces una parodia más dentro del conjunto de las muchas que componen la obra? Independientemente de que esta primera escena hubiese sido extraída completamente del texto original del acto I llegado a manos de Rojas, o bien hubiese sido reestructurada a partir del mismo —o incluso hubiese sido añadida en su totalidad por Rojas dentro de LC—, lo que importa aquí es que el propio Rojas pudo ser consciente de querer presentar un modelo literario que parodiase al del amor cortés, fuese a través de la ruptura del código de sufrimiento silencioso (Green, 1953) o a través de los desvaríos heréticos del amante cortés (Truesdell, 1973), tal como hace Rojas también con el modelo literario del *locus amoenus* tradicional al presentar una variación del *hortus clausus* por medio del huerto de Melibea.

Paralelamente, debe tomarse en cuenta que a lo largo de la tradición literaria del amor cortés, el halcón fue visto como símbolo y metáfora alegóricos de la pasión, reflejándose en los poemas europeos, desde los alemanes y franceses hasta la iconografía italiana de la época. En dichas producciones, como afirma Weinberg (1971), el halcón estaba estrechamente vinculado a las posibles connotaciones lascivas que formaban parte de la mente de un pecador como «a traditional symbol for rapine, appetite and destruction» (137). Si el propósito de Fernando de Rojas hubiese sido entonces el de parodiar la teoría y la práctica del amor cortés, la (re)presentación alegórica-simbólica del halcón dentro del argumento del acto I de LC lo constataría por sí solo. Como sugiere E.M. Gerli (1983), la escena de apertura de LC refleja en sí misma además una larga tradición del simbolismo característico proveniente de la literatura medieval europea que se correspondía con «la caza del amor» como alegoría común a las vicisitudes de la pasión.

El autor parodia así las mismas convenciones del cortejo tal y como fueron plasmadas por la tradición medieval, especialmente dejando a un lado la correspondiente a la del amor liderado por la pasión que puede llegar a culminar en consecuencias nefastas. La pérdida del halcón de Calisto pone de manifiesto una imagen que se sustenta sobre los temas de la pasión y la destrucción, anticipando los mismos tipos de amor y de literatura que son tratados en LC, tal y como Gerli (1983) sugirió:

Calisto's hawk is a complex emblem that consciously announces the type of love and literature that is the subject of the *Celestina*. In essence, it heralds the work's major thematic intentions: the portrayal of the clash between reality and chimerical courtly love, while foreshadowing the human violent tragedy that

befalls those who indulge themselves in its fantasies
and dissipations. (100)

El halcón sirve por tanto como la llave para entender el mensaje que subvierte LC. Si la imagen del halcón, en un primer nivel, comunica un propósito moral y artístico dentro de la tradición literaria europea, la misma imagen, en un segundo plano, sirve como elemento irónico que establece las consecuencias fatales a las que el amor pasional está sujeto dentro de la producción literaria del momento.¹¹

5. La parodia del *locus amoenus*: (des)virtudes cristianas en los confines del huerto

MELIBEA. Lucrecia, vente acá, que stoy sola; aquel señor
mío es ydo; conmigo dexa su coraçón, consigo lleva el
mío. ¿Asnos oydo?

LUCRECIA. No, señora, que durmiendo he stado. (287)

EL ACTO XIV abre con Melibea en el huerto esperando a Calisto mientras conversa con Lucrecia. Melibea está preocupada y lo primero que le expresa a su criada son posibles especulaciones del porqué de la tardanza de su enamorado. Melibea escucha repentinamente unos pasos que se aproximan y deja rápidamente de lado tales especulaciones. En eso llega Calisto acompañado de sus criados Sosia y Tristán, quienes le ayudan con una escalera a cruzar las paredes del huerto. Calisto les indica que permanezcan del otro lado, en el exterior del huerto, y pronuncia así las siguientes palabras: «Quedados, locos, que yo entraré solo, que a mi señora oigo» (284).

Esta primera parte del acto XIV resulta bastante interesante por observarse ya aquí una de las primeras variaciones con respecto al jardín o el huerto como *locus amoenus* tradicional que presenta la producción medieval y la literatura del amor cortés. Si el huerto se había presentado hasta entonces como un lugar cerrado, amurallado e inaccesible, el de Melibea consigue ser profanado por la presencia de Calisto, que trepa por sus paredes para entrar en él, y viola la intimidad y privacidad que sus muros

11. Resulta interesante el artículo de Albert I. Bagby, Jr. y William M. Carroll bajo el título «The Falcon as a Symbol of Destiny: De Rojas and Shakespeare» (1971). En este trabajo, ambos autores demuestran que el primer acto de LC utiliza el halcón con el fin de dramatizar el primer encuentro entre los futuros amantes Calisto y Melibea, tal como lo hará unos años más tarde William Shakespeare en su obra *The Winter's Tale*. Para estos autores, el primer encuentro entre los enamorados catapulta al mismo Calisto hasta la tragedia al violar el código social del amor cortés ante su irrefrenable pasión y deseo carnal que sólo pueden resultar en desastre y muerte.

en principio protegen. Si el hecho de que sea un lugar cerrado es precisamente para guardar y preservar tanto la riqueza y la belleza presentes allí como la vida de quienes lo habitan, desde personas hasta flores y frutos, Calisto logra vencer el obstáculo para hacerse con lo supuestamente inalcanzable y hermoso que hay en el huerto: Melibea. No sólo hace caso omiso de la prohibición de entrar en un lugar prohibido, sino que además allí mismo consigue mantener una relación sexual con la propia doncella a la que rinde cortejo.

En otras palabras, Calisto se inmiscuye en donde no es bien recibido —al menos no lo sería por Pleberio—, para terminar haciendo de las suyas sin límites posibles, estén o no establecidos. Este hecho se corresponde, pues, con una violación del espacio privado por parte de aquellos a quienes sí se les permite su estancia, previa invitación de antemano, o bien, por parte de quienes lo habitan, lo cuidan o simplemente lo poseen. Tal es así, si se toma en cuenta sobre todo que a lo largo de la producción literaria medieval el tema del amor transcurre en un jardín o huerto, que llega a ser una estancia perfecta para que la historia de amor sea la única protagonista entre dos enamorados. Solamente los personajes malvados como, por ejemplo, la serpiente en el paraíso terrenal, son capaces de violentar este espacio, o bien de apoderarse de él, tal y como aquí sucede con el mismo Calisto.

Calisto pone así en entredicho tanto la vulnerabilidad de las paredes del huerto como la tarea de protección que éstas tienen al conseguir trepar por sus muros y adentrarse en él. En otras palabras, Calisto consigue penetrarlo, tal y como lo hace al acostarse más tarde con Melibea. Lo que Fernando de Rojas ya nos puede estar insinuando posiblemente aquí es lo frágil de tal protección. Su mensaje es que independientemente de los muros que posea el huerto, éstos nunca son lo suficientemente poderosos como para asegurarse una completa protección y evitar una invasión imprevista. A fin de cuentas, tampoco es posible predecir en qué momento una relación sexual tendrá lugar.

No importa ni el tamaño ni la altura de las paredes porque siempre es posible vencerlas. Además, si el huerto se había concebido como un espacio secreto, lo cierto es que aunque sea prohibido puede conquistarse y también violarse. Su delicadeza como lugar de refugio es por tanto más cuestionable de lo que se había pensado, ya que una mera norma o regla de prohibición no sirve para impedir su fractura, al igual que tampoco su estructura, forma o tamaño la imposibilitan. Ni siquiera Pleberio, que ha edificado torres y adquirido honras, consigue que Melibea conserve su estado virginal.

Por medio de la entrada de Calisto, Fernando de Rojas va sentando las bases para una parodia de los mismos principios que rigen la existencia del huerto como lugar idealizado y símbolo de perfección. En este jardín la naturaleza y el género humano se encuentran presentes en un mismo

sitio y a la vez: en una unidad espacio-temporal que les es común a ambos, o en lo que sería, en otras palabras, el cronotopo bajtiniano de unidad de espacio y tiempo. Este binomio espacio-temporal no sólo sirve para recordar la creación del mundo y de los hombres en las figuras de Adán y Eva, sino que también pone de manifiesto que, aunque los primeros padres fueron pecadores, también fueron capaces de redimirse.

La coordinada espacial funciona entonces aquí para demostrar un hecho enmarcado dentro del mismo contexto histórico-social que envuelve LC y la producción y recepción de otras obras durante el período de transición entre el Medioevo y el Renacimiento. Este hecho es precisamente el de la superación de un tipo de literatura que ya no sirve como fuente de inspiración para los escritores del momento, sino que, por el contrario, se convierte únicamente en motivo para parodiar: la referida al amor cortés.

Un ejemplo de esta misma parodia son además las palabras pronunciadas por Melibea al entrar Calisto en el huerto. Desde abajo, ella le indica: «Es tu sierva, es tu cativa, es la que más tu vida que la suya estima» (284). Una vez más, salta a la vista que lo que Fernando de Rojas puede proponer aquí es marcar las diferencias entre lo que Melibea dice, por un lado, y lo que la dama del amor cortés no expresaría, por otro. Se contraponen así las diferentes actitudes entre una doncella agresiva y otra sumisa, o bien, entre una Melibea que se mueve por su propio pie y otra que se deja llevar acatando las reglas del mismo amor cortés.

Asimismo, Melibea no duda en iniciar una «supuesta» defensa en favor de su virginidad: «Guarte, señor, de dañar lo que con todos tesoros del mundo no se restaura» (284). Para luego terminar ofreciéndole a Calisto un contacto físico superficial, a lo que éste sugiere: «¿No quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis passados trabajos?» (285). Esta situación, al menos, le da pie a Melibea para seguir defendiendo su estado de doncella antes de terminar «rindiéndose» por completo a los pies de Calisto, tal y como se observa en la breve interpolación de la *Tragicomedia* cuando la doncella replica: «*Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, desto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado; cata que del buen pastor es propio tresquilar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y estragallo*» (285). Si Melibea, en un primer momento, parece defender su estado de pureza, termina por acceder ante las caricias de Calisto, que no consigue controlar ni dominar su pasión. Dicha pasión tampoco se conforma con el mero acto sexual *per se*, sino que, por el contrario, va más allá. Calisto no sólo demuestra que parte de su deseo sexual es el de querer poseer a Melibea, sino que también expresa cierta apetencia que podría calificarse de exhibicionista, muy fuera de lo común, al permitirle a Lucrecia que se quede en el huerto para presenciar el acto sexual: «¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria» (285).

Se cuestionan una vez más los principios de la literatura del amor cortés, porque Calisto pasa de cortejar simplemente a la dama a hacerle el amor enfrente de su propia criada. En la tradición literaria medieval, esta relación sexual es inconcebible, porque su objetivo es más bien el de presentar las aventuras y desventuras del caballero para conquistar a la dama y no el de referirse a una relación sexual que se presente explícitamente al lector. Es más, si se (re)presenta el jardín o el huerto dentro de la tradición medieval como lugar en el que la pareja de enamorados se encuentran juntos, el espacio sólo les permitiría que se conozcan de manera superficial por medio del cortejo y de la adulación a la dama, negando así cualquier tipo de actividad sexual y explícita entre los propios enamorados.

Además, a un nivel superior de análisis, el hecho de que Calisto invite a otros a observar el desfloramiento de Melibea, en este caso a la criada, rompe también con las propias tradiciones judeocristianas existentes hasta el momento, sirviendo para parodiar los principios que se establecen dentro de la producción literaria existente de entonces. Hay que tomar en cuenta también que la construcción moral-religiosa judeocristiana empieza a partir de este momento a explicar y a justificar las relaciones sexuales sólo en casos en los que la reproducción y procreación de herederos tienen cabida, bajo los auspicios del matrimonio. Dichas relaciones se entienden más tarde como algunas de las muchas funciones que la familia como núcleo social debía desempeñar. Ninguna relación extramarital se acepta y mucho menos si lo que se pretende de ésta es la búsqueda del mero placer sexual, tal y como las literaturas eclesiástica y legal de la época se ocuparon de desarrollar llegado el Concilio de Trento (1563). Se equiparan así los conceptos de pecado y delito como sinónimos en los ámbitos religioso y judicial que rigen a la sociedad castellana de transición entre el Medioevo y el período renacentista.

Tras la consumación del acto sexual y con el placer que reconoce Melibea haber tenido como ese «breve deleite», y antes de sentir la frialdad con la que Calisto se marcha al marcar el reloj las tres, un «supuesto» sentimiento de culpa y remordimiento es, a nivel superficial, lo único que parece quedarle a la ex-doncella:

¡O mi vida y mi señor! ¿cómo has quisido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleyte? ¡O pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fuesses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza; cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre; cómo sería yo fin quejosa de tus días! ¡O mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡O traydora de mí, cómo no miré primero el gran yerro que se seguía de tu entrada, el gran peligro que sperava! (286).

Sin embargo, es evidente que estas palabras de Melibea, más que un lamento de la pérdida de su virginidad, lo que hacen es parodiar la situación en la que se encuentra, llegando a mostrar ciertas contradicciones en el discurso que ella misma pronuncia. Si Melibea parece culpar a Calisto de la pérdida de su nombre, con la consiguiente deshonor de ella y de su familia, no parece haber ningún indicio a lo largo del texto del acto XIV ni de la obra en general en el que la doncella ofrezca resistencia ante tal situación. Lo más que hace, en un primer momento, es pronunciar una «supuesta» defensa en favor de su estado de castidad que le permite, ante los ojos de Calisto, ser la muchacha pura y virginal que como doncella se espera que sea. Es más, en sus propias palabras, el «breve deleite» es prueba de la satisfacción que el acto sexual con su amante le ha dejado y que ella misma esperaba y deseaba. Si no, ¿por qué habría de permitirle a Calisto la entrada en el huerto?

En una lectura entre líneas, las últimas palabras de su plegaria lo corroboran más aún: «¡O traydora de mí, cómo no miré primero el gran yerro que se seguía de tu entrada, el gran peligro que sperava!» (286). Sería difícil pensar que la misma Melibea no supiese lo que Calisto se proponía después de haber acordado con ella una cita privada tras las paredes del huerto. Además, si Melibea se había presentado un tanto agresiva y a la defensiva en otros encuentros con Calisto, por ejemplo, en la primera escena del acto I, se plantearían las siguientes preguntas: ¿por qué no le dijo a Calisto con la misma actitud que no continuase o parase sus caricias?, ¿por qué le permitió que prosiguiese hasta «deshonrarla»? ¿por qué no expresó desacuerdo con la petición de Calisto de que Lucrecia permaneciera allí como «testigo de su gloria»?

De cualquier forma, las respuestas a estas mismas preguntas llevan a sugerir, fuese el caso que fuese, que el verdadero interés de Melibea es el de consumir una primera relación sexual con Calisto, aunque pudiese parecer ocultarlo tras las palabras de desdicha y de pena que pronuncia frente a su criada Lucrecia. Es más, ¿no son estas palabras una forma entonces de justificar su acción frente a los ojos de Lucrecia y «al que dirán» de sus padres si se enterasen de hasta donde ha llegado su hija con el joven Calisto? Lo que resulta importante es que ni las circunstancias ni la presencia de otras personas le impiden a Melibea, ni a Calisto, llevar a cabo su propósito de disfrute y gozo sexual, tras acostarse juntos en el huerto. Ella misma es consciente de ello y por eso pronuncia las palabras finales de esta escena, invitando a Calisto para las noches venideras:

Señor, por Dios, pues ya todo queda por tí, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vida [de día passando por mi puerta: de noche donde tú ordenes]. Mas las noches que ordenares sea tu venida por este secreto lugar a la mesma hora, por que

siempre te spere aperçibida del gozo con que quedo,
sperando las venidas noches (287).

Ahora bien, si el tema del jardín o del huerto dentro de la tradición medieval expone que es éste el espacio ideal de perfección, en el que la mujer pura, que conserva su virginidad, es la única capaz de encargarse de su cuidado, lo que en este acto se encuentra es precisamente el caso contrario. Melibea ya no es la doncella inocente, sino la mujer transformada en tentación para el hombre, según los mismos postulados de la doctrina judeocristiana. Tampoco es la mujer pecadora que ha sido tentada por una serpiente ni un demonio, sino que ha actuado de esa forma por decisión propia. Su misma capacidad para decidir, su libre albedrío es lo que la ha llevado a la situación en la que se encuentra. No por ello es criticada, paradójicamente, por Fernando de Rojas.

Por el contrario, resulta más interesante ver que el autor de LC se sirve de ella y de su condición de ex-virgen para presentar una parodia más del *locus amoenus* tradicional y de la literatura del amor cortés de época medieval. El huerto es el lugar que le permite a Melibea comportarse como quiere, incluso cuando viene a ser una extensión de la vida privada porque, aunque es cerrado, le posibilita alejarse del control ejercido por sus padres. Dicha extensión es también un espacio liderado por los principios que rigen la vida pública de los individuos de entonces. Si forma parte de la vida privada porque pertenece a la estructura espacial del hogar, se constituye también como componente de la vida pública al permitir la entrada a otros individuos provenientes de esta misma esfera, como es el caso de un Calisto que llega del exterior.

Si Melibea pone en peligro su condición de doncella al ser encontrada en tales acciones y, sobre todo, en compañía masculina, las posibles repercusiones que se esperarían de hallarlos juntos en el huerto podrían ser menores que si fuesen descubiertos ante «las rejas de la puerta» en las mismas circunstancias. Esto es así, sobre todo, porque el secreto no trascendería más allá de las paredes que conforman el hogar y, por ende, la esfera de lo privado, no viéndose afectada por completo su honra o la de su familia porque siempre se podría ocultar ante los ojos de los demás en aras del bien familiar.

Paralelamente, el comportamiento de Melibea supone también una parodia más de los principios del amor cortés, porque ella misma representa la antítesis de la mujer que guarda y cuida su virginidad por encima de todo. Para la dama del amor cortés no hay palabras ni caricias que la hagan fracasar en su intento de mantenerse casta y pura ante el amante que la enamora. Sin embargo, lo más relevante aquí es entender que la misma Melibea elige y desea acostarse con Calisto, expresando también implíci-

tamente sus deseos, sin llegar a negarlos en ningún momento. Al menos, no hay prueba textual en LC que contradiga esta suposición.

Si Melibea no toma la iniciativa, de forma explícita, para potenciar el acto sexual por diferentes razones, al menos llegado el momento lo consiente. Por un lado, sería mucho pedir de una doncella de su condición social, cuando Fernando de Rojas lo deja ya entrever en el argumento de toda la obra, ya que se da a entender que no es precisamente Calisto el que persigue a Melibea: «donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea» (83). Por otro lado, y partiendo de que esta contradicción en el argumento de la obra es una más de todas las que el autor de LC trabaja, tampoco Calisto le da mucha oportunidad a Melibea para hacerlo durante la primera escena del acto XIV, cuando en primera instancia ya empieza a acariciarla, replicando Melibea: «Por mi vida que aunque hable tu lengua quanto quisiere, no obren las manos quanto pueden» (285).

Así pues, la misma unidad espacio-temporal postulada por Bajtin sirve para concluir que a lo largo de esta escena del acto XIV la función que rige las acciones trae a colación el mismo contexto histórico-social en el que vive el autor. No sólo se expresan conceptos morales y religiosos de la época, como el comportamiento de la mujer, el significado de la virginidad o la salvaguarda de la honra y del orden social, entre otros, sino que, además, se critican y parodian dichos conceptos. Bien puede ser por su condición de converso, bien por mero deseo del autor, lo importante aquí es observar el cuestionamiento de unos valores morales y sociales, que hasta entonces la literatura medieval había exaltado. Para Fernando de Rojas posiblemente estos valores podrían no tener la misma validez, si se toma en cuenta la misma hipocresía que caracterizaba y regía a la sociedad castellana de entonces a la hora de atender a los fundamentos sociales y religiosos que en teoría debían acatarse. Dicha hipocresía se expresaba así: mientras los mismos cristianos viejos promulgaban unos principios que había que seguir, éstos al momento de practicarlos los ignoraban. Y si la enseñanza cristiana era la de «predicar con el ejemplo» es bastante acertado afirmar que en la práctica esto no se daba y que Rojas como converso fue consciente de ello. Todas aquellas promesas que los cristianos viejos habían asegurado a los nuevos que se convertían, quedaron incumplidas sin hacerse realidad. Se mostró entonces cómo los mismos «anti-valores» en contra de los cuales se luchaban supuestamente eran al final acatados también por la misma sociedad que los rechazaba. Si bien, por un lado, se postulaba un principio, por otro se contradecía. Entre los muchos ejemplos existentes de estos, cabe señalarse aquel que promulgaba la igualdad de hombres y mujeres ante los ojos de Dios, para negarla posteriormente en las esferas públicas y privadas, y en los terrenos legal y religioso, afirmando que la mujer, por el hecho de ser mujer,

debía de estar sujeta y sometida al varón, aunque a los ojos de Dios fuera igual.¹²

6. Detrás de la parodia: mensaje subversivo y crítica social en el huerto

MELIBEA. Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me hazes con tu visitación incomparable merced. (324)

SI HASTA AQUÍ se ha analizado el huerto de Melibea como parodia del *locus amoenus* tradicional de la tradición medieval, los ejemplos de la (re)presentación del jardín en los actos XIX y XX son dos casos distintos. Si a un nivel superficial, la representación del huerto de Melibea del acto XIX puede observarse como parodia del amor cortés, a un nivel superior va mucho más allá. En este acto, Fernando de Rojas no sólo pone de manifiesto el carácter paródico que acompaña al huerto como espacio en el que el amor y el sexo entran en juego, sino que también ofrece su propia visión de cómo lo entiende, definiéndolo en función de un mensaje antimariano que se apoya también con la introducción de la muerte de Calisto en este acto y del suicidio de Melibea en el acto siguiente.

Además, no cabe duda de que la segunda escena del acto XIX está repleta de una gran carga erótica-sexual que se esconde tras la misma poetización que Melibea y Lucrecia hacen del huerto en un primer momento. Si se observa que Melibea y Lucrecia cantan la belleza y esplendor casi poéticos del huerto en la noche, éste sigue siendo también el lugar apartado y reservado en el que Calisto irrumpe para poseer una vez más a su enamorada. Se contempla aquí un gran número de referencias a la naturaleza y a su colorido, descripción que llega a ser subvertida con el mensaje de imaginar un mundo sin paredes, puertas, calles y habitaciones. Un mundo en el que sólo los árboles, las estrellas, los papagayos y los ruiseñores, entre otros, sean sus únicos límites posibles.

Esta poetización de la naturaleza además de recordar los elementos de la creación, aquéllos correspondientes al paraíso terrenal, pone de manifiesto también, a un nivel superficial, un canto a la Virgen María y a las virtudes cristianas que, finalmente, se subvierten. En palabras de Lucrecia:

12. Es importante resaltar que San Pablo al hablar de materia de fe expuso: «ya no hay judío, ni griego, no hay esclavo, ni libre, no hay varón, ni mujer, porque todos vosotros sois uno en Cristo» (Gálatas III, 28). Sin embargo, tanto los textos medievales emanados de la iglesia como los legales sustentan la inferioridad de la mujer y la necesidad de que ésta sea asistida por un hombre.

Alegre es la fuente clara
a quien con gran sed la vea,
mas muy más dulce es la cara
de Calisto y Melibea.

Pues aunque más noche sea
con su vista gozará,
o quando saltar la vea,
qué de abraços le dará.

Saltos de gozo infinitos
da el lobo viendo ganado;
con las testas, los cabritos;
Melibea con su amado.

Nunca fue más deseado
amador de su amiga,
ni huerto más visitado,
ni noche más sin fatiga. (321)

Esta subversión se observa en LC a lo largo de tres hechos concretos. Primero, el comportamiento de Melibea al consentir y desear la relación sexual con Calisto en el acto XIV; segundo, la muerte accidental de Calisto al final del acto XIX; y tercero, el suicidio de Melibea desde la torre en el acto XX. Se subvierte también la misma ética mariana que, en un principio, en la escena parecía ser alabada por los personajes femeninos, hallándose una vez más aquí otra de las tantas contradicciones que son características de la pluma de Fernando de Rojas. Todo esto escondido tras un «Óyeme tú, por mi vida; que yo quiero cantar sola» (321) de Melibea en el que se sugiere que el gozo sexual es todo lo que espera de su aventura nocturna. La exaltación implícita de la Virgen y de sus virtudes cristianas, a través de elementos como «lirios», «azucena», «fuente», «estrellas», «lucero»¹³ (320-321), se transforma en un mensaje antimariano y, por consiguiente, anticristiano, que rompe con los principios de perfección y pureza que la literatura medieval pretendía hacer llegar a su público, tras representar al jardín como símbolo de la Inmaculada Concepción y de la virginidad y fertilidad que conllevaba.¹⁴

Si tanto Lucrecia como Melibea parecen presentar un canto al jardín, que recuerda al típico *locus amoenus* con sus flores (lirios, azucenas), olores, árboles, cielo (estrellas, noches) y aves (papagayos, ruiseñores), al fi-

13. Resulta interesante el libro *Signs & Symbols in Christian Art* (1959) de George Ferguson, en el que se elabora todo un compendio de signos y símbolos que hacen referencia a la cultura cristiana, desde animales, pájaros, insectos, flores, árboles, plantas, hasta artefactos, objetos y vestidos religiosos, colores, números, etc. Entre estos símbolos, los lirios, las azucenas, la fuente, el agua, las estrellas, el lucero, se asociaron con la imagen de la Inmaculada Concepción y con el mensaje mariano que traía consigo.

14. «A garden enclosed is my sister, my spouse; a spring shut up; a fountain sealed» (Salomón, 4: 12; citado en Ferguson 23).

nal llega a desvanecerse con la actitud permisiva y recurrente de Melibea al querer mantener relaciones sexuales con Calisto, dándolo a entender mientras espera «aquí assentada» (322). Al mismo tiempo, primero, las caricias de Calisto; segundo, lo directa y sincera que es Melibea a la hora de atender al contacto físico de su amante por encima de su ropa; y tercero, la predisposición de Lucrecia a acostarse con alguno de los criados, ponen de manifiesto una ruptura frente a los valores marianos y cristianos que han sido alabados anteriormente por ellas:

MELIBEA. (...) ¿Cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quedas? (...) Dexa estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño ¿para qué me tocas en la camisa?, pues cierto es de lienço. Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?

CALISTO. Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas.

LUCRECIA. (Mala landre me mate si más lo escucho; ¿vida es esta? Que me esté yo deshaziendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen. Ya, ya, apaziguado es el ruydo; no ovieron menester despartidores; pero también me lo haría yo si estos necios de sus criados me fablassen entre día, pero esperan que los tengo que yr a buscar). (323-324)

Hasta aquí sería evidente que el interés de Melibea es más el de proteger el estado de sus ropas que el de rechazar a Calisto y a sus caricias. No expresa ningún tipo de arrepentimiento ni se retracta por lo que ya ha hecho anteriormente, es decir, por haber perdido su virginidad. Si Melibea no representa el modelo de la santa o virgen, en la figura de María, que se mantiene casta por ser éste requisito de perfección y pureza para los cristianos, tampoco es la prostituta arrepentida, como María Magdalena, que reconoce sus errores. Por el contrario, Fernando de Rojas no pone en su boca palabras de humildad y arrepentimiento que lleven a la pecadora a reconocer su falta y redimirse. El caso es totalmente el opuesto. Al lado de Calisto, ella provoca que su criada al igual se excite sexualmente. El deseo sexual está presente por toda la escena y si es verdad que tanto Calisto como Melibea están dispuestos a consumir otra relación enfrente de Lucrecia, esta vez ella no quiere dejar de ser menos y participar también. Si no es acompañando en ese momento a los dos enamorados en un *ménage à trois*, Lucrecia es consciente de que será ella quien tendrá que ir a buscar a los criados si lo que pretende es hacer algo con ellos. La temperatura de la escena sube con los besos y las caricias que la misma Lucrecia presencia activamente hasta que de repente se interrumpe por las voces

de los criados, que del otro lado de las paredes del huerto se enfrentan con los amigos de Centurio.

Se observa por tanto que más que una parodia del *locus amoenus* tradicional, esta escena dibuja un huerto en el que se subvierte un mensaje que a primera vista pareciese ser el cristiano, es decir, el de la exaltación del jardín y con éste el de la representación de María, su virginidad, y todas aquellas virtudes cristianas que le acompañan. Sin embargo, en una lectura entre líneas, es fácil notar que lo que pretende Fernando de Rojas no es precisamente referirse o exaltar tales valores, sino negar, más bien, todo matiz cristiano y didáctico que en un principio se le pudiese achacar a la escena. Esto es así, sobre todo, si se toma en cuenta la realidad del mismo autor: primero, por su condición de converso y, segundo, por el pesimismo que le acompañaba. Por un lado, un pesimismo generalizado a nivel social al ser ésta una época de transición entre períodos históricos; por otro lado, un pesimismo que caracterizó a los propios cristianos nuevos que vieron truncadas sus promesas. Si este es el caso, es entonces normal que no se pueda hablar de las intenciones didácticas de Fernando de Rojas, teniendo que desglosar el mensaje subversivo que transmite más minuciosamente.

Parecería aceptable afirmar que ya a este punto de la obra, Fernando de Rojas ha ido desvelando más y más el mensaje que verdaderamente se esconde en LC. Si en un primer momento hubiese podido ser acertado señalar que el propósito de la obra habría sido el de componer una Comedia o Tragicomedia en «reprehensión de los locos enamorados» con el fin de avisar «de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes» (82), como afirma el propio autor en el material preliminar de su obra, llegado este punto es indiscutible la crítica anticristiana que presenta, alejando de ella cualquier rasgo didáctico. El proceso ha evolucionado por sí solo desde las primeras «contradicciones» y «ambigüedades» que se presentaban en sus inicios para culminar en el llanto de Pleberio. En este proceso, si el acto XIV sirve para parodiar al *locus amoenus* tradicional y a la tradición literaria del amor cortés, el XIX, por el contrario, contribuye a enmarcar dicha parodia bajo unos planteamientos éticos y morales que representan la ideología de Fernando de Rojas, permitiéndole cuestionar a la sociedad en la que vive y a la cultura religiosa a la que ha tenido que unirse. Sin dejar de atacar, claro está, el factor de la hipocresía social que sirve como punto de unión entre los dos. Así pues, el postulado bajtiniano de cronotopo serviría una vez más para poder explicar cómo la producción literaria en transición entre el Medioevo y el Renacimiento estaría sujeta a una degradación tanto del canon literario como del social al ser producto de la historia y de la sociedad en la que el autor escribe.

Del acto XIX queda todavía por analizar su última parte, que corresponde precisamente con la muerte de Calisto. Para ello, he preferido integrarlo con el suicidio de Melibea, que tiene lugar en el acto XX, con el fin de

establecer posibles comparaciones. Sobre todo, si se toma en cuenta que ambas muertes se producen en circunstancias distintas. Mientras Calisto muere al caer accidentalmente de la escalera desde las paredes exteriores del huerto hacia la calle, Melibea se suicida tirándose desde la torre al jardín interior que hay en el huerto de la casa de su padre.

En cuanto a la muerte de Calisto, lo primero que salta a la vista es la respuesta de Melibea a ésta. Si Calisto muere accidentalmente, puesto que no hay ningún indicio en el acto o en el texto de que fuera por «castigo de Dios», Melibea toma la decisión de acabar con su vida tras darse cuenta de que es la única forma de «purgar con su culpa» (331). Pero ¿de qué culpa está hablando? ¿A qué se refiere? Independientemente de si las respuestas a tales preguntas fueran por amor a Calisto, por borrar su deshonor ante sus padres, o por no vivir apenada sin su amante, lo cierto es que ya su «remedio» también ha perecido (330). Calisto ha muerto y antes que él ha sido asesinada por Sempronio y Pármeno Celestina, que era la única capaz de remedar y rehacer virgos. Si es así, está claro entonces que de ninguna manera la vida de Melibea tiene ya sentido, sea sin su amante o bien sin su virginidad. Lo único que le espera es la pena y el dolor, producto de tan poco disfrute y gozo, en una sociedad en la que el honor y la honra dictaminan el futuro, aparte de, por supuesto, la cuna y la adscripción al estamento social al que se pertenece que no permite movilidad social posible.

Una vez más no hay indicios de enseñanza cristiana alguna. Si uno muere por accidente y la otra lo hace por decisión propia, considerando que el suicidio atentaba además contra las bases y los postulados cristianos, sería difícil apoyar que el autor pondría de relieve algún rasgo didáctico dentro de la obra. Por el contrario, Fernando de Rojas propone, más que dejar en la obra una moraleja o enseñanza de matiz cristiana, la crítica de una visión de mundo: la de los cristianos viejos. Fernando de Rojas deja entrever la respuesta a la pregunta: ¿es necesario para una mujer de la condición de Melibea morir antes que vivir fuera de tales preceptos? El autor habría sido consciente del pesimismo que envuelve a la sociedad en su conjunto y, por ende, a los conversos. Habría conocido lo problemático que hubiese sido para una mujer como Melibea el intentar sobrevivir en un mundo en el que la búsqueda del placer sexual y del amor no se le permitía según los estándares de la doble moral que regían a los géneros, y en la que al varón no se le condenaba. La única solución posible para Melibea hubiera podido ser la prostitución que en su caso, dada la condición social y económica de su familia, sería impensable.

Así pues, lo que Fernando de Rojas está haciendo aquí es un comentario en favor de la mujer exponiendo cómo su situación estaba condicionada, por un lado, por el hombre con el que vivía y, por otro, por su virginidad como una de las cualidades intrínsecas que debía mantener para poder sobrevivir en una sociedad en la que el orden era patriarcal. El autor de

LC, en lugar de condenar a Melibea tal y como la doctrina cristiana lo hubiese hecho, le da a ésta la capacidad de decidir en todo momento: Melibea se mueve por su propio pie y dispone de su libre albedrío para enamorar a Calisto, acostarse con él y, finalmente, acabar con su vida. De hecho, Melibea puede ser vista entonces como una mujer que tiene que morir para poder ser escuchada, para que su queja y, por consiguiente, la crítica que elabora Fernando de Rojas, puedan ser pronunciadas y oídas. Pero, ¿por qué habría otorgado Fernando de Rojas tanta independencia a Melibea? Si los personajes femeninos (Celestina, Areusa, Elicia, Lucrecia) dentro de LC son bastante activos, incluso algunas veces mucho más que los masculinos, lo cierto es que Fernando de Rojas expondría que la situación de los conversos en esa sociedad regida por los cristianos viejos, a fin de cuentas, no sería tan diferente a la de las mujeres que la integraban.

Los conversos y las mujeres por tanto compartirían una misma realidad que no le era extraña al autor de LC. Y es en ella donde Melibea, más que como perdedora, debe ser vista como ganadora. De hecho, Melibea vence varias veces; consigue a su amado y muere para que su voz sea escuchada. Si no, ¿por qué habría de pronunciar las palabras «De todos soy dexada» (331)? ¿No sería acaso la situación de los conversos parecida a la de la protagonista femenina? Si tanto mujeres como conversos se encontraban «desamparados» de la voluntad de Dios en la sociedad castellana de transición, y si se considera el gran realismo y verosimilitud con el que la crítica tanto ha caracterizado a LC, entonces, ¿no estaría Fernando de Rojas dibujando la sociedad en la que vivía? ¿No expondría el autor la problemática en la que sus «marginados» se hallaban? ¿A pesar de su condición social no se vería Fernando de Rojas como uno de estos marginados al ser un converso desencantado con su realidad, su sociedad y con quienes la organizaban, es decir, los cristianos viejos?

7. Conclusión

SI LA PARODIA del *locus amoenus* tradicional, por un lado, pone de manifiesto la necesidad de superación de un estilo de producción literaria, no menos importante es el hecho de que, por otro lado, el mensaje antimariano y anticristiano que se presenta subvierte una doctrina religiosa que condena a la mujer, y, por analogía a los conversos, y en la que «una muerte» es lo adecuado para poder escapar de ella. Dicha muerte debe ser entonces vista como triunfo y no como fracaso porque si bien se constataría la capacidad «ficcional» que tenían las mujeres a través de LC para decidir, se pone de relieve también que el autor ya era consciente de los problemas sociales que afectaban a los más «indefensos». Sin importar que fuesen mujeres o conversos, ambos grupos estaban sometidos a los constructores, legisladores y únicos portadores de «la verdad» de un ré-

gimen social controlado por y para cristianos viejos, y en el que ni las mujeres ni los conversos tenían cabida.

Bibliografía

- BAGBY Jr., Alberto y William M. Carroll. «The Falcon as a Symbol of Destiny: De Rojas and Shakespeare». *Romanische Forschungen* 83 (1971): 306-10.
- BAJTIN, Mijail. *Rabelais and his world*. Cambridge, MA: M.I.T., 1968.
– *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989 (1975).
- BARTHES, Roland. «Introduction to the Structural Analysis of Narratives.» *A Barthes Reader*. Ed. Susan Sontag. New York: Hill & Wang, 1982.
- BEARDSLEY, Theodore S. «*Celestina*, Act I, scene I: 'Ubi sint?'». *Hispanic Review* 52 (1984): 335-41.
- BRYANT-BERTAIL. «Space/Time as Historical Sign: Essay on *La Céléstine*, in memory of Antoine Vitez». *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 5 (1991): 101-120.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando. «La escena de la huerta-huerto». *Literatura Hispánica. Reyes Católicos y Descubrimiento*. Dirección: Manuel Criado del Val. Barcelona: PPU, 1989, pp. 317-27.
- CASTELLS, Ricardo. «Bakhtin's Grotesque Realism and the Thematic Unity of *Celestina* Act I», *Hispanófila* 36 (1992): 9-20.
- FERGUSON, George. *Signs & Symbols in Christian Art*. New York: Oxford U P, 1959.
- GERLI, E.M. «Calisto's Hawk And The Images Of A Medieval Tradition». *Romania* 104 (1983): 83-101.
- GIAMATTI, A. B. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton: Princeton U P, 1966.
- GREEN, Otis H. «La furia de Melibea». *Clavileño* 20 (1953): 1-3.
- LECERTUA, J-P. «Le Jardin de Mélibée (Métaphores sexuelles et connotations symboliques ans quelques épisodes de *La Celestina*». *Trames. Collection d'études ibériques* 2 (1978): 105-38.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La tradición clásica en España*. Esplugues de Llobregat: Editorial Ariel, 1975.
- MCGRADY, Donald. «The Problematic Beginning of *Celestina*». *Celestinesca* 18 (1994).
– «Entrando Calisto una huerta... and Other Textual Problems in The *Celestina*». *Hispanic Review* 63 (1995): 433-40.

- OROZCO DÍAZ, Emilio. «El huerto de Melibea (Para el estudio del tema del jardín en la poesía del siglo XV)». *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Ediciones del Centro, 1974, pp. 63-76.
- PARKER, Alexander Augustine. *The Philosophy of love in Spanish literature, 1480-1680*. Edinburgh: Edinburgh U P, 1985.
- RIQUER, M. «Fernando de Rojas y el primer Acto de *La Celestina*». *Revista de Filología Española* 41 (1957): 383-89.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- RUGGERIO, Michael J. «The Religious Message of *La Celestina*». *Folio* 10 (1997): 69-81.
- SANDERS, Ronald. «Interlude: In a Garden.» *Lost Tribes and Promised Lands: The Origins of American Racism*. Boston & Toronto: Little, Brown and Company, 1978, pp. 133-40.
- SHIPLEY, George A. «*Non erat hic locus*; the Disconcerted Reader in Melibea's Garden». *Romance Philology* 27 (1974): 286-303.
- SNOW, Joseph T. *Celestina by Fernando de Rojas: An Annotated Bibliography of World Interest 1930-1985*. Madison: Studias Medieval, 1985.
- STAMM, James R. «De 'huerta' a 'huerto', elementos líricos-bucólicos en *La Celestina*». *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*. Barcelona: Borrás Ediciones, 1977, pp. 81-88.
- *La estructura de La Celestina: Una lectura analítica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.
- SZERTICS. «A propósito de la primera escena de *La Celestina*». *Confluencia* 2 (1987): 15-21.
- TRUESDELL, William D. *A New Reading of Act I of the Celestina*. Ph.D. Dissertation (1969): Brown University, 1969.
- «The *Hortus Conclusus* Tradition, and The Implications Of Its Absence, in The *Celestina*». *Kentucky Romance Quarterly* 20 (1973): 257-77.
- WEINBERG, F.M. «Aspects of Symbolism in *La Celestina*». *Modern Languages Notes* 86 (1971): 136-277.



SOSA VELASCO, Alfredo J. «El huerto de Melibea; Parodia y subversión de un topos medieval», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 125-148.

RESUMEN

EL PRESENTE artículo explora los posibles significados y funciones (así como las connotaciones) que el huerto de Melibea tiene dentro del texto de LC. Comprender la fluidez de las relaciones entre representación, por un lado, y significación misma del huerto, por otro, es la meta de este análisis. Se pretende responder a la siguiente pregunta: ¿es acaso el huerto de Melibea una variación del cronotopo del *hortus clausus*, que parodia el *locus amoenus* tradicional característico de la producción literaria medieval y moderna española?

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, cronotopo, huerto de Melibea, *hortus clausus*, *locus amoenus*, parodia, subversión

ABSTRACT

THIS ARTICLE explores the possible meanings and functions (as well as the connotations) of Melibea's garden within LC. The main goal is to understand the relationship between the representation of Melibea's garden and its importance. The central question is: Could Melibea's garden be a variation of the chronotope of *hortus clausus* that parodies the traditional Spanish medieval and modern literary production?

KEY WORDS: *La Celestina*, chronotope, Melibea's garden, *hortus clausus*, *locus amoenus*, parody, subversion.



La identidad masculina en *Celestina*: la emasculación de Pármeno

Amanda J. A. Tozer
University of Exeter

DADO QUE *CELESTINA* es un texto de autoría masculina, y fue dirigido a un público receptor predominantemente masculino (los colegas universitarios de Rojas), es de suponer que contenga representaciones de hombres que reflejen los diversos modelos de masculinidad medieval. Anne Laskaya (1995, 15) reconoce cuatro discursos de masculinidad medieval: el heroico o caballeresco, el cristiano, el amor cortés y el humanista, afirmando que: «different literary discourses of ideal heterosexual behaviour [...] were often in tension with another». Para Susan Crane, el concepto de la masculinidad en *El cuento del caballero* de Chaucer es motivo de gran tirantez:

Here as in many romances, men negotiate the difficult demand that they establish a heterosexual bond but maintain strong homosocial bonds by building the former into the latter, redoubling and extending masculine relations through courtship. (Crane 1994, 54)

Ante estas formulaciones, coincido plenamente con ambas autoras porque la perdición de Pármeno parece surgir de su seducción y su subsiguiente lucha para afirmar su masculinidad. En primer lugar, lo que me parece interesante de la afirmación de Laskaya es que señale claramente que tanto los hombres como las mujeres fueron sometidos al encasillamiento. En el caso de Pármeno, al no ser ni humanista, ni heroico, ni cristiano ni amante cortés, éste tiene que buscar su propia identidad o bien encajar con uno de estos modelos. Cualquier camino que escoja supone cierto grado de sacrificio personal. En segundo lugar, el planteamiento de Crane me parece importante porque hace hincapié en la incompatibilidad entre el papel «homosocial» del hombre y el deber de afirmar su virilidad. El eje de este concepto de masculinidad radica en la búsqueda de aprobación social mediante el sexo o el amor. Es decir, la igualdad y el compañerismo entre hombres sólo puede ser reforzada por la experiencia compartida del cortejo. En concreto, este rito de paso contribuye

directamente a la creciente tendencia de Pármeno hacia la amoralidad. Pero, ¿cuáles son los factores que le conducen a abandonar la lealtad y la moralidad? ¿Hasta qué punto es culpable Pármeno?

Primeramente, me gustaría trazar las diferentes etapas en la trayectoria psicológica de Pármeno. Más adelante, analizaremos con profundidad los vínculos afectivos que mantiene o rompe Pármeno con los demás. Varios celestinistas como Deyermond (1961, 218), Hall Martin (1972, 71-134) y Severin (1989, 23-48) han analizado los ideales del amor cortés como un prototipo del discurso masculino. Sus estudios se han centrado en el diálogo y la conducta de Calisto como una parodia de estos ideales. No obstante, poco se ha escrito sobre la envergadura del estatus social y los ideales de Pármeno y cómo estos factores determinan el estilo y contenido de su diálogo. A mi juicio no se ha analizado suficientemente cómo estos factores afectan a su identidad.¹ Para Gilman (1982, 100), las *dramatis personae* de *Celestina* podrían ser divididas en relaciones fijas como la de amo-criado, y «los tres dualismos advertidos por los críticos medievales de Terencio» tales como rico-pobre y viejo-joven. Asimismo, afirmó que estos referentes socio económicos y políticos de la comunicación dialógica podrían imponer ciertas limitaciones al individuo:

Por libre que sea el individuo para hablar o reaccionar en una forma adecuada a la situación o al encuentro peculiar del momento, hay ciertas cosas que no puede superar. Celestina tiene que hablar a Calisto o a Melibea o a Sempronio desde su vejez, desde su pobreza y desde su sexo, y nunca deja de hacerlo. (Gilman 1982, 101)

Esto es cierto particularmente en el caso de Pármeno, cuya faceta psicológica (y su diálogo) está condicionada por su posición en la sociedad como un criado joven. En relación a las diferencias entre los conceptos cristianos y humanistas de la masculinidad, Laskaya dice:

Like the discourse surrounding Christian masculinity, the humanist discourse privileged mind over body, but the goal was control of the world by knowledge and rational thought (Laskaya 1995, 18).

El diálogo de Pármeno parece encajar con esta amplia categoría, porque al igual que a Melibea, se le retrata no sólo como un individuo culto e instruido, sino además como un «pseudo-Aristotelian scholar» capaz de citar tanto a filósofos como a escritores profanos (Severin 1989, 4). A pe-

1. Conviene subrayar que no es mi intención infravalorar la importancia de estudios existentes sobre el carácter de Pármeno. Mi propósito es llamar la atención sobre ciertos aspectos del discurso de Pármeno que merecen mayor investigación. Dorothy S. Severin proporciona una percepción biográfica de la relación entre Celestina y Pármeno en «Celestina: A Life», *Celestinesca* 25, 1-2 (2001): 101-106.

sar de la premisa que la actitud de Pármeno hacia la vida es «estoico-moral», éste no da la impresión de ser un individuo impasible que se muestre indiferente a la emoción, sino que su doloroso pasado le ha llevado a interiorizar por fuerza sus emociones (Stamm 1977, 185). Hasta que se mencione el nombre de Areúsa a finales del Auto I, no hay antecedentes de lujuria en el enfoque de Pármeno sobre la vida, y podemos afirmar con toda seguridad que el diálogo de Pármeno no manifiesta signos patentes de heterosexualidad debido a la ausencia de tentación sexual.

Carlos Rubio propuso la siguiente interrogativa: «¿Quiénes son los seductores y quienes los seducidos?» (Rubio 1978, 13). La respuesta a esta pregunta nos proporciona clara evidencia de complicidad entre Celestina, Calisto, y Sempronio (y luego, Pármeno) como seductores y transgresores de los códigos de conducta establecidos por la literatura. Estos personajes subvierten los paradigmas de masculinidad y feminidad presentados por la literatura amorosa medieval mediante las seducciones de Pármeno, Areúsa y Melibea. En primer lugar, a Pármeno le incitan a rebelarse contra la jerarquía masculina (Calisto) a fuerza de animarle a satisfacer sus pasiones. Aunque este tipo de comportamiento no era insólito entre los esclavos embusteros de la comedia romana, no tenía precedentes en la novela sentimental española. En segundo lugar, Areúsa se deja seducir por Celestina en beneficio de Pármeno, implicando de ese modo obediencia a un «superior» femenino. Esto es indicio obvio de una inversión de los papeles tradicionales de los personajes típicos en la literatura medieval, porque según la convención literaria, la ramera debe someterse a los deseos de un hombre dominante. En tercer lugar, Melibea es seducida por Celestina y Calisto (e indirectamente por Sempronio y Pármeno) y empujada a abandonar las virtudes asociadas con la preservación de su honor.

Motivados por la lujuria y la codicia, Calisto, Celestina y Sempronio recurren a diferentes formas de manipulación como la retórica, la coacción y la seducción, para realizar sus objetivos. La causa primordial de sus ideales materialistas y pasionales parece proceder de la creación de una contracultura para los amantes cortesés, la cual ofrecía una alternativa al dogma religioso y a la moralidad del mundo medieval. En esta contracultura tan idealizada, la búsqueda del deseo se fomentaba con una larga tradición literaria de cuentos sobre amantes desventurados, tales como Píramo y Tisbe (Calisto, Auto I, p. 89), Dido y Eneas (Calisto, Auto VI, p. 183) y Paris y Elena de Troya (Pleberio, Auto XXI, p. 342). A pesar de que la gran mayoría de estas historias tengan un desenlace trágico, la noción del ennoblecimiento por el amor o la unión física continuaba popularizándose como una causa digna de seguir. En *Celestina*, esta causa depara una mina de lucrativas salidas comerciales para la clase baja alienada, la cual se aprovecha debidamente de esa moda. En el Auto I, a Celestina se le presenta un cliente nuevo —Calisto— quien percibe su amada Melibea

como un artículo de lujo que no puede desperdiciar. Sin embargo, cuando Calisto decide que el amor ejerce una influencia más fuerte que el buen consejo de su siervo leal, Pármeno, se empeña en redefinir su descripción del trabajo para asegurar el resultado deseado. Asimismo, Celestina tiene que recurrir a su pericia como seductora para quebrantar la resolución de Pármeno, de allí que le eche el anzuelo sexual bajo el disfraz de Areúsa. Finalmente, la participación de Sempronio como cómplice de Celestina es clave en la evolución de *l'affaire amoureuse*. Como discutiré más adelante, la invocación de voces diferentes o estilos dialógicos por Pármeno corresponde directamente a los cambios que se van produciendo en su personaje y los autores dedican gran cantidad de «text-time» a su trayectoria psicológica.²

En el mundo creado artificialmente por Rojas, las relaciones sociales y sexuales se construyen y se invierten mediante el diálogo, es decir, los personajes afirman su femineidad y su masculinidad por lo que dicen y por su manera de decirlo. La repetición de lenguaje e imaginería estereotipada refuerza su identidad y crea expectativas de lo que van a decir o hacer. En otras palabras, la retórica de los personajes es a la vez una expresión de su identidad social y de su sexualidad. Además, en su lenguaje vemos reflejado el alcance de su socialización para hablar, actuar, y comportarse de una manera determinada. Sobre el tema de la virilidad y la violencia, Pierre Bourdieu apunta que los hombres son también víctimas de su representación dominante:

If women, subjected to a labour of socialization which tends to diminish and deny them, learn the negative virtues of self-denial, resignation and silence, men are also prisoners, and insidiously victims, of the dominant representation. Like the disposition towards submission, those which underlie the pursuit and exercise of domination are not inscribed in a nature, and they have to be learned through a long labor of socialization, in other words, as has been seen, of active differentiation from the opposite sex. (Bourdieu 2001, 49-50)

Desde el punto de vista del diálogo, Pármeno nos habla desde una posición de fortaleza moral, ya que sus virtudes masculinas se mantie-

2. Shlomith Rimmon-Kenan explica la diferencia entre «story-time» y «text-time»: «time is not only a recurrent theme in a great deal of narrative fiction, but it is also a constituent factor of both story and text. The peculiarity of verbal narrative is that in it time is constitutive both of the means of representation (language) and of the object represented (the incidents of the story). Thus time in narrative fiction can be defined as the relations of chronology between story and text. [...] both story-time and text-time may in fact be no more than pseudo-temporal. Nevertheless, as long as we remember their «pseudo» nature they remain useful constructs for the study of an important facet of the story-text relations.» *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, (London: Routledge, 1999): 44-5.

nen relativamente intactas. Sus reacciones a las situaciones que se van revelando son respuestas condicionadas, que ha aprendido por un largo proceso de socialización. A pesar del hecho de que Pármeno parezca haber sufrido cierto grado de conmoción a causa de varios acontecimientos traumáticos en su vida, sus monólogos en el Auto 1 se caracterizan por dos posiciones de masculinidad y virilidad dentro del contexto del humanismo: razón y racionalidad. La razón de Pármeno se entiende como la capacidad de pensar y elaborar juicios y razonamientos sensatos. La racionalidad de Pármeno se revela como una base de conocimientos filosóficos, los cuales le llevan a considerar la razón como única fuente de conocimiento, haciéndole rechazar la emoción como una respuesta alocada. Privado de un modelo masculino y positivo a imitar, el sentido de identidad masculina de Pármeno parece estar basado en su función en la sociedad como criado y en consecuencia, su virilidad se define en concordancia con su eficiencia como un siervo fiel y un pensador racional. Desgraciadamente para Pármeno, estas virtudes no ganan el respeto de su amo, que las considera un obstáculo entre él y Melibea. Como resultado, Pármeno se enfrenta a un dilema complicado: si se mantiene firme, tendrá que plantearse el problema de alienación social e inseguridad, y si se reinventa en el molde de su *nemesis*, Sempronio, tendrá que aceptar su propia hipocresía. Sus largos monólogos en el Auto 1 son resueltos, autoritarios, y se pronuncian con un propósito muy claro: proteger a Calisto de Celestina, y por consiguiente, proteger sus propios intereses. La postura de Pármeno como un hombre que tiene sus emociones bajo control, se ve gravemente comprometida cuando Celestina le convence para que muestre su vulnerabilidad, su pasión, y sus sentimientos. Básicamente, al sustituir lo incorpóreo (lo espiritual/filosófico) por lo corpóreo (lo físico/material), Pármeno se convierte en un siervo inútil. Obviamente, este es el lado negativo del privilegio masculino, parafraseando a Bourdieu, que afirma:

Male privilege is also a trap, and it has its negative side in the permanent tension and contention, sometimes verging on the absurd, imposed on every man by the duty to assert his manliness in all circumstances (Bourdieu 2001, 50)

1. La relación madre-hijo

CELESTINA ES, INDUDABLEMENTE, la figura que más contribuye al desgaste del personaje de Pármeno, porque representa la influencia más perjudicial sobre su proceso decisorio. Ella no sólo obliga a Pármeno a revisar su estatus social, sino que le convence también para que rompa su vínculo

afectivo y «homosocial» con Calisto para reemplazarlo por el amor fraterno de Sempronio. La relación entre Celestina y Pármene gira entorno al trauma emocional, el miedo y el poder: el trauma asociado con las experiencias infantiles de Pármene; su temor al abandono y a la inestabilidad; y el poder de Celestina para invocar estos temores y estas emociones con la memoria, y como afirma Bourdieu:

Manliness, it can be seen, is an eminently *relational* notion, constructed in front of and for other men and against femininity, in a kind of *fear* of the female, firstly in oneself (Bourdieu 2001, 53).

Teniendo en cuenta esta declaración, la actitud de Pármene hacia Celestina surge como resultado directo del miedo que le inculca a él. La habilidad retórica de Celestina pronto se agota y al final acaba recurriendo a la seducción para ganar a Pármene. No obstante, la fusión entre la retórica y la seducción no ocurre hasta que Celestina se da cuenta que sus estrategias más convencionales no le han surtido ningún efecto. Tras el trauma de haber sido abandonado por sus padres biológicos, Pármene es sumido en el hampa macabro de Celestina. A pesar de que Celestina recuerde el tiempo que pasaron juntos en el contexto pseudo-familiar de una relación madre-hijo, es evidente que la experiencia de Pármene bajo su custodia era distinta:

CELESTINA: Y yo ansí como verdadera madre tuya [...] (Ed. Severin 1998, 122)³

PÁRMENE: [...] suplía en aquellos menesteres que mi tierna fuerça bastava. (110)

PÁRMENE: [...] y algunas vezes aunque era niño, me subías a la cabecera y me apretavas contigo, y porque olías a vieja, me huýa de ti. (120).

La manera en la que Pármene justifica sus referencias a Celestina como una «puta vieja» en uno de sus famosos monólogos (Auto I, pp. 108-9) dejan al descubierto los síntomas de una neurosis a largo plazo causada por una experiencia angustiosa. Las numerosas descripciones proporcionadas por Celestina sobre la práctica de su madre Claudina como hechizera, parecen ser recursos biográficos y narrativos. Sin embargo, su persecución despiadada de Pármene en el Auto VII desmiente esta conclusión: en realidad, es un ataque verbal de represalias. Su descarga de indignación sobre los comentarios desfavorables de Pármene en el Auto I, se agudiza aún más a raíz de los apartes de Pármene en el Auto VI. Por supuesto, las

3. Todas las citas de *Celestina* serán de la edición de Severin con notas en colaboración con Maite Cabello (Madrid: Cátedra, 1998).

observaciones de la alcahueta acerca de los cambios en el porte físico y verbal de Pármeno son enteramente acertadas:

[...] y tú dasme el pago en mi presencia, pareciéndote mal quanto digo, susurrando y murmurando contra mí en presencia de Calisto. [...] Todavía me parece que te quedan reliquias vanas, hablando por antojo más que por razón. Desechas el provecho por contentar la lengua. (Auto VII, 192)

Al comienzo de la obra, el estilo dialógico de Pármeno se caracteriza por el poder de la razón: la lealtad es el factor predominante que sustenta su justificación lógica para proteger a Calisto, y se aprovecha de su propio intelecto y argumentación como base para sus acciones y decisiones en vez de sus emociones. Sin embargo, al llegar al final del Auto VII, su enfoque racional se deshace porque sus argumentos no eran lo suficientemente fuertes como para resistir sus propios instintos físicos. Este momento de ruptura coincide con su presentación a Areúsa. Como hemos visto, el autodomínio de Pármeno no es nada más que el deseo reprimido, cosa que no podría controlar nunca con mera argumentación. En cambio, la táctica verbal de Celestina no es nada más que un intento de imponer un castigo a Pármeno a cambio de sus injurias. El hecho de que Celestina siga hostigando a Pármeno con información sobre su madre cuando éste ya había capitulado, ilumina una elaborada subestrategia: convencer a Pármeno que es una buena madre de alquiler. Celestina saca partido de sus memorias, ya sean reales o inventadas, para acusar a Pármeno de negar sus antecedentes familiares. Por lo tanto, los monólogos del «ciclo de Claudina» podrían ser interpretados como un esfuerzo de reconstruir la identidad de Pármeno. Queda patente que las virtudes relacionadas con el oficio de Pármeno son diametralmente opuestas a la inmoralidad de Celestina, Calisto y Sempronio, así pues, la infancia de Pármeno debe ser evocada de tal manera que implique una conexión a una vida de vicio, desenfreno y mal. Con esto, se espera que Pármeno interprete los cuentos de Celestina sobre el vínculo de su madre con la hechicería, como evidencia de una tendencia heredada hacia la conducta inmoral, haciéndole de este modo renunciar a Calisto de su obligación moral.

Por tanto, la eficacia retórica de Celestina parece estar arraigada en su capacidad de agotar a Pármeno y quebrantar su resolución, en vez de persuadirle con buena razón. Como consecuencia, la perseverancia y la profunda comprensión de la condición humana se revelan como componentes de la argumentación suasoria mucho más significativos que la retórica convencional. A pesar de la prolongada oposición de Pármeno a los trucos retóricos de Celestina, la magnitud de su sumisión a la voluntad de la alcahueta es indicativa del tipo de debilidad asociada por tradición con la conducta de la mujer en la literatura, tal como observa Anne Laskaya:

If control and competition are hallmarks of masculinity within medieval gender discourse and are demonstrably pervasive issues surrounding men [...], obedience and rebellion mark key characteristics of femininity within that same discourse (Laskaya 1995, 141).

Ahora bien, ¿es la sumisión de Pármeno a Celestina evidencia de la paulatina emasculación de su frágil identidad? o ¿es, simplemente, una decisión de despedirse de su adolescencia y entrar en la mayoría de edad?

2. La relación amo-criado

EN LOS DIFERENTES tipos de discurso difundidos durante la Edad Media tardía (el eclesiástico, el filosófico y el escolástico), la relación entre hombres de diferente edad subrayaba la subordinación del joven al mayor. Inevitablemente, cuando el estatus social representa el distintivo principal, como es el caso en la relación de Calisto y Pármeno, el criado es subordinado del amo y se ve privado del poder asociado con la nobleza. Aunque Pármeno renuncie a sus responsabilidades con Calisto como *servus fidelis* a regañadientes, la posibilidad de conquistar a Areúsa suscita un cambio radical en su actitud hacia el servicio a la clase dominante. Richard F. Green (1980, 112) afirma que: «the capacity to experience [romantic] love had long been regarded as an exclusively aristocratic prerogative.» Teniendo en cuenta esta propuesta, es muy probable que la decisión de Pármeno de rendirse a sus deseos latentes viniera acompañada por un motivo más siniestro: aseverar su superioridad psicológica sobre su amo, es decir, lograr una idea de masculinidad superior a nivel social y adquirir una cuota del poder.⁴ Como ya he señalado, la manipulación multifacética de Pármeno se sitúa en la alteración de la imagen que tiene de sí mismo. La *persona* de Pármeno está asentada en su papel social como criado de Calisto. Una vez despojado por Calisto de su capacidad por cumplir su deber social con relativo éxito, se convierte en un inútil y pésimo imitador de la conducta libidinosa de su amo. Al privarle de su única justificación para ser una persona honrada (servir a Calisto), sólo le quedan los instintos básicos asociados con cualquier otro hombre de su edad. Así pues, podríamos interpretar la decisión de Pármeno de unirse a Celestina y Sempronio como una contraofensiva diseñada para asegurar

4. Bourdieu respalda esta idea, afirmando que: «*Manliness*, understood as sexual or social reproductive capacity, but also as the capacity to fight and to exercise violence (especially in acts of revenge), is first and foremost a *duty*. Unlike a woman, whose essentially negative honour can only be defended or lost, since her virtue is successively virginity and fidelity, a «real» man is someone who feels the need to rise to the challenge of the opportunities available to him to increase his honour by pursuing glory and distinction in the public sphere.» *Masculine Domination*, (Cambridge: Polity, 2001): 51.

la ruina de su amo criticón. Desde luego, el texto abunda en pistas para corroborar esta observación. En el Auto XII, Calisto pregunta a Pármemo si puede confirmar que su amada Melibea le está esperando, a lo que Pármemo responde:

¿Yo, señor? Nunca Dios mande que sea en dañar lo que no concerté; mejor será que tu presencia sea su primer encuentro, porque viéndome a mí no se turbe de ver que de tanto es sabido lo que tan ocultamente quería hazer, y con tanto temor haze, o porque quiçá pensará que la burlaste. (257)

Pármemo explota hábilmente el ansia de su amo para complacer a Melibea a cualquier precio, haciéndole caer en peligro con plena intención. Esto es una clara señal de una inversión irónica de estereotipos masculinos, porque el buen criado castiga a su amo por haber minado su juicio.⁵ Pármemo se nos presenta en *Celestina* como un individuo que no tiene una identidad abiertamente masculina en relación a su género; es, simplemente, un criado que encarna las cualidades de un hombre joven y moderadamente instruido durante la difusión del humanismo. El papel social de Pármemo no implica una conciencia de otros tipos de masculinidad medieval (salvo el amante cortés), porque éstos tienden a corresponder a clases sociales con las que Pármemo no ha tenido contacto. Su «autoimagen», como se desprende a lo largo de la obra, está construida casi por completo en torno a su función de servidor. Esto se debe en gran parte al hecho de que Pármemo fue privado de una figura paterna, pero en cambio, tuvo dos madres (Claudina y ahora, Celestina), ninguna de las cuales podrían ser descritas como modelos de conducta dignos de imitar. Consecuentemente, Pármemo ha tenido que luchar para conseguir su propia idea de lo que ser un hombre en la sociedad medieval realmente significa. En el Auto I, a Pármemo se le caracteriza como un chico sensato, sagaz y moderado, aunque conviene destacar que su resolución sólo empieza a desmoronarse cuando se permite entablar discusión con Celestina y Calisto. La perspectiva de un lío con Areúsa le facilita la oportunidad de explorar aspectos de su masculinidad previamente ocultos. Con esto Pármemo espera experimentar el ennoblecimiento mediante el amor, al igual que su amo. Al llegar al Auto XII, Pármemo ha consumado ya su amor por Areúsa y como resultado, su actitud hacia el amor en general le valen las alabanzas de Calisto: «¡O qué bien as dicho!; la vida me as dado con tu

5. Dorothy S. Severin acierta que «Like Rojas and unlike Calisto, Melibea and Pármemo are, at the beginning of *Celestina*, good readers of the *Cárcel de Amor* who distrust the disastrous effects of courtly passions. Melibea is also a good critic of a bad courtly lover like Calisto, and Pármemo a good critic of a bad master. But they too are brought to ruin when their passions are allowed to overwhelm their reason [...]», *Tragicomedy and Novelistic Discourse in «La Celestina»*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989): 30-31.

sotil aviso.» (257). Pero, esto resulta irónico por partida doble porque el consejo de Pármeno era malintencionado. Justo cuando Pármeno empieza a recoger los beneficios de lo que había sembrado, su muerte se hace inminente. Incluso cuando Pármeno ha demostrado su valor a los ojos de Calisto, su amo sigue aguijoneándole con sus réplicas pueriles: «¿Qué te parece, Pármeno, de la vieja que tú me desalabavas? ¿Qué obra ha salido de sus manos? ¿Qué fuera fecho sin ella?» (267).

Si prestamos nuestra atención a los episodios iniciales de diálogo entre Calisto y Pármeno (Autos I y II), un aspecto me parece de suma importancia: la carencia de verdadera comunicación interpersonal. A diferencia de la relación dialógica entre Calisto y Sempronio, Pármeno se ve continuamente privado de la oportunidad de debatir asuntos con su amo con profundidad. Calisto lo ha dejado muy claro que no valora el consejo de Pármeno y que prefiere la falsa expresión de lealtad de Sempronio por encima de su sinceridad. Calisto parece haber creado un sistema de doble filo para sus criados, en el cual sus funciones quedan claramente demarcadas: Sempronio ha sido designado como su consejero moral y por lo tanto, goza de un nivel más alto de responsabilidad. En comparación, la esfera de responsabilidad de Pármeno se limita a lo mundano; sea o no sea ésta una demarcación basada en la edad y en la experiencia es cuestionable, pero como apunta Alan Deyermond (2001, 18): «Pármeno is depicted as younger than Sempronio and with less intellectual awareness...». Esta observación se manifiesta en varios intervalos de diálogo corto entre Pármeno y Calisto. En el Auto V, Pármeno le avisa de la llegada de Celestina y Sempronio, los cuales describe entablados en una conversación viva. Pero Calisto rechaza sus observaciones de posible confabulación como erróneas y desacertadas y le insta a abrir la puerta:

PÁRMENO: ¡Señor, señor!

CALISTO: ¿Qué quieres, loco?

PÁRMENO: A Sempronio y a Celestina veo venir cerca de casa, haziendo paradillas de rato en rato, y quando están quedos, hazen rayas en el suelo con el spada. No sé qué sea.

CALISTO: ¡O desvariado, negligente! Veslos venir, ¿no puedes baxar corriendo a abrir la puerta? ¡O alto Dios, o soberana deidad! ¿Con qué vienen? ¿Qué nuevas traen? Que tan grande tardança que ya más esperaba su venida que el fin de mi remedio. ¡O tristes oýdos, aparéjaos a lo que os viniere, que en boca de Celestina está agora aposentado el alivio o pena de mi corazón! ¡O si en sueños se passasse este poco tiempo, hasta ver el principio y fin de su habla! Agora tengo por cierto que es más penoso al delinquente esperar la cruda y capital sentencia que el

acto de la ya sabida muerte. ¡O espacioso Pármeno, manos de muerto! Quita ya esa enojosa aldava; entrará essa honrrada dueña, en cuya lengua está mi vida. (175-76)

Aunque el discurso corto de Calisto nos interesa principalmente por los ejemplos de presagio irónico, es también emblemático de su continuada subordinación de Pármeno. Su estatus como mero subalterno se recalca con el lenguaje peyorativo elegido por Calisto —«desvariado», «negligente», «espacioso», «manos de muerto»— de esta manera subrayando su propensión hacia Sempronio. Aunque conviene destacar que la enfermedad de amor podría ser la causa de la actitud retorcida de Calisto (tal como la hechizería desempeña un papel fundamental en la erosión de las facultades críticas de Melibeá), la forma en la que despoja a Pármeno verbalmente es, sin duda, un factor contribuyente a la creciente agresividad y malicia de Pármeno hacia su amo. Asimismo, en el Auto VIII, Calisto favorece abiertamente al juicio de Sempronio y demuestra un recelo de Pármeno. En el siguiente extracto de diálogo corto, el desvariado Calisto, absorto en un sueño, pregunta a Pármeno si es noche o día:

CALISTO: ¿Es muy de noche? ¿Es hora de acostar?

PÁRMENO: Mas ya es, señor, tarde para levantar.

CALISTO: ¿Qué dizes, loco; toda la noche es pasada?

PÁRMENO: Y aun harta parte del día.

CALISTO: Di, Sempronio, ¿miente este desvariado? ¿Que me haze creer que es de día. (219)

La relación dialógica entre Calisto y Pármeno nace de una necesidad de dirigirse el uno al otro, en vez de un deseo de comunicarse. Como amo, Calisto manda, reprende y, a veces, se deshace en elogios por Pármeno, pero casi nunca se hablan con gusto. A excepción de los monólogos de Pármeno en el Auto I, sus conversaciones son cortas y, a menudo, la interacción de Pármeno con su amo se reduce a unas cuantas interpolaciones. Esto se debe probablemente al hecho de que estos dos personajes no se gustan mucho; no manifiestan signos de respeto mutuo y tampoco tienen mucho en común. Es sumamente significativo que tanto Calisto como Pármeno se sienten obligados a hablar a espaldas el uno del otro, en vez de decirse las cosas a la cara. Hay dos motivos para esta conducta. Primero, cuando Pármeno intenta avisar a Calisto de entrar en negocios con Celestina se le tilda de entrometido, desleal y maldiciente. Posteriormente, Pármeno se convierte en el enemigo que previene activamente a Calisto de obtener el objeto de su deseo. Esto le mueve a Calisto a cuestionar la lealtad de Pármeno y le lleva a pedir consejo a otro. Pármeno sufre el daño del repetido rechazo de su amo, de allí que procura consolarse con la relación engañosa con Sempronio y su relación sexual con Areúsa.

De la misma manera que el acoso verbal de Celestina es una muestra de su ira y desconfianza, la reticencia de Calisto a entablar conversación con Pármeno es una manifestación de su sospecha. Parece que tanto Celestina como Calisto le atacan con afán de venganza, pero ninguno de ellos preve el tanteo final. En la relación entre Calisto y Pármeno, la desigualdad se exagera grotescamente; el reparto de papeles masculinos tradicionales queda invertido y en última instancia subvertido. El rechazo conduce a Pármeno a reevaluar su posición moral y acaba por escoger la amoralidad. Como apunta Jesús G. Maestro, el egotismo constituye uno de los referentes principales del discurso nihilista en *Celestina*, porque los personajes se esfuerzan deliberadamente por aseverar su individualismo, sin considerar las normas de conducta. Maestro dice lo siguiente con respecto al proceso decisorio de Pármeno:

Rechazado por Calisto, en sus deseos de prevenirle contra Celestina, Pármeno se siente defraudado: la moral del virtuoso no sirve para triunfar en la sociedad humana. Decide entonces, estimulado por un resentimiento hacia su amo, aceptar, a cambio de prosperidad, el camino alternativo de degeneración moral que le ofrecen Sempronio, Celestina y Areúsa (Maestro 2001, 66).

Hasta cierto punto, Pármeno ha tratado de vengarse al emular la conducta de Calisto, pero resulta ser un imitador pésimo de un amante inepto, y un patrón aún más inútil. Lejos de redoblar y profundizar su relación masculina con Calisto por vía del cortejo, no le lleva más cerca al ennoblecimiento y tampoco hay pruebas de solidaridad ni de compañerismo como resultado de sus experiencias paralelas. El resultado es que los conceptos tradicionales de la masculinidad medieval ponen en plena evidencia la incompatibilidad del comportamiento de las figuras masculinas en *Celestina*. Calisto debe representar un modelo positivo a imitar y un ejemplo de masculinidad distinguida y honrada, pero decide traicionar a Pármeno, de este modo agravando su pérdida. Con esto, Pármeno le abandona y encuentra que puede identificarse mejor con su álter ego corrompido, Sempronio.

3. La influencia fraterna

TRAS SER RECHAZADO por su amo y escogido como víctima de Celestina, Pármeno encuentra algo de consuelo en su relación con Sempronio, que sí es redoblada mediante su lío con Areúsa. Esta relación le ofrece la oportunidad de desahogar su ira y frustración de haber sido objeto de abuso y ostracismo de sus presuntos protectores. A pesar de su impropiedad, Sempronio se convierte en un guardián suplente o un hermano de alqui-

ler, mientras que Pármene empieza a copiar su conducta y lenguaje con el afán de afirmar su masculinidad y obtener la aprobación de sus contemporáneos. No obstante, ninguno de los hombres en *Celestina* que tiene contacto directo con Pármene puede servirle como un ejemplo de masculinidad virtuosa y como consecuencia, la «autoimagen» de Pármene junto con su imagen pública se reconstruye alrededor de dos ideas polarizadas de identidad masculina: el amante cortés (Calisto) y el criado/consejero moral (Sempronio). Desgraciadamente para Pármene, ambos modelos de conducta e identidad masculina se someten a una distorsión grotesca por los mismos personajes a los que corresponden. El resultado es que Pármene acaba imitando un patrón de mala conducta y se equivoca al creer que esa conducta será un vehículo para la atribución de poder; convirtiendo así en una imposibilidad su lucha por adquirir atributos positivos masculinos. Este proceso se agrava aún más con la seducción de Pármene, la cual representa una pérdida simbólica de inocencia y adolescencia, y es el factor que más contribuye a su perdición.

4. La relación hombre-mujer

CELESTINA SE APROVECHA de la curiosidad natural de Pármene sobre el sexo opuesto para asegurar su éxito en el trato comercial con Calisto; cosa que sella con la iniciación de Pármene en su subcultura de amor. Celestina emplea hábilmente este rito de tránsito como una prueba de su virilidad. A mi parecer, la claudicación moral de Pármene sólo puede ser interpretada como un intento de reforzar su solidaridad con los demás personajes masculinos. Pármene está enamorado de la idea de estar enamorado, y es un tipo de creencia específica que ha aprendido de su amo. La mención del nombre de Areúsa (Auto I, 124) le hace descender en espiral a la obsesión sexual con alguien que ni siquiera ha conocido. Está claro que su curiosidad sobre las mujeres se deriva de la ausencia de cualquier contacto positivo con el sexo opuesto, y como dice Stephen Gilman:

Pármene, a diferencia de Sempronio y de Calisto, no considera a las mujeres ni como divinas ni como infrahumanas, sino como un misterio vedado. Su sentimiento no consiste en una aversión racional, ni tampoco en una adoración sin freno; es más bien curiosidad de los sentidos, disimulada por la pedantería (Gilman 1982, 103-04).

Su inexperiencia y su absoluta falta de comprensión de las mujeres, le lleva a objetivar a Areúsa como una mujer lasciva con un apetito insaciable. El autoengaño de Pármene levanta su confianza, permitiéndole mantener la ficción de nuevas y renovadas relaciones sexuales. Lejos de

ennoblecerse y experimentar un sentido de liberación personal, Pármeno es completamente emasculado:

¡O placer singular, o singular alegría! Quál hombre es ni ha sido más bienaventurado que yo, qual más dichosa y bienandante, ¡que un tan excelente don sea por mí poseydo, y quán presto pedido tan presto alcançada! Por cierto, si las trayciones desta vieja con mi coraçón yo pudiesse sufrir, de rodillas avía de andar a la complazer. (212)

La repetición del adjetivo «singular» se pronuncia con la intención de reflejar la euforia de Pármeno, pero es posible que Rojas lo haya repetido para recalcar la singularidad literal de su experiencia como un hecho aislado que no se convertirá nunca en una relación de veras. De hecho, es de suma importancia que Areúsa no admita la presencia de Pármeno en el Auto IX, ni mantenga nuevas relaciones con él. En realidad, su experiencia le ha hecho ponerse metafóricamente de rodillas: Pármeno ahora se muestra dispuesto a adoptar un papel aún más sumiso en su relación con Celestina, utilizando su lío con Areúsa como pretexto para trabar amistad con Sempronio.

5. Conclusión

PÁRMENO NO CONSIGUE aseverar su masculinidad de una manera virtuosa y digna. Este fracaso puede ser entendido como una pérdida paulatina de control y una rendición al placer carnal. Calisto, Sempronio y Celestina conspiran contra Pármeno «para convertir el imposible ideal de virilidad en una fuente de vulnerabilidad inmensa.⁶ Colectivamente, juegan con su temor a perder el respeto del grupo para incitarle a la imprudencia. Aunque Pármeno manifiesta signos perceptibles (externos) de masculinidad, —capacidad sexual y violencia— paradójicamente, se transforma en la encarnación de la debilidad. Rojas plasma este proceso en su texto con meticulosidad, desarrollando la técnica de *gradatio* para hacer hincapié en la degeneración de Pármeno por una caída retórica sostenida en su estilo dialógico. La dependencia inicial de Pármeno en las sentencias escolásticas se revela como poco más que un barniz de ingenuidad que le había protegido de los vicios del mundo real. Al quitar esta capa superficial de autoridades antiguas, Rojas podía exponer la incompetencia del sujeto con mayor atención al detalle, además de explorar la oposición entre la razón y la emoción —la psicología del lenguaje de Pármeno— con más profundidad. Su remate final de supuesta valentía está arraigada en una especie de debilidad emocional: la cobardía. Ésta se presenta como un

6. Paráfrasis de Bourdieu, *op. cit.*, p. 51.

temor a la exclusión del mundo de los hombres, el cual queda hecho pedazos al final de la obra.

Bibliografía citada

- BOURDIEU, Pierre, *Masculine Domination* (Cambridge: Polity, 2001).
- CRANE, Susan, Chapter I: «Masculinity in Romance» in *Gender and Romance in Chaucer's Canterbury Tales* (New Jersey: Princeton University Press, 1994).
- DEYERMOND, Alan, «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*». *Neophilologus* XXXV (1961): 218-221.
- «Readers in, Readers of, *Celestina*». *Bulletin of Hispanic Studies* LXXVIII (2001): 13-37.
- GILMAN, Stephen, *La Celestina: arte y estructura*, Spanish translation by Margit Frenk de Alatorre (Madrid: Taurus, 1982).
- GREEN, Richard F., *Poets and Princepleasers: Literature and the English Court in the Late Middle Ages* (Toronto: University of Toronto Press, 1980).
- HALL MARTIN, June, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courty Lover* (London: Tamesis, 1972).
- LASKAYA, Anne, «Dominant Medieval Discourses on Gender» in *Chaucer's Approach to Gender in the Canterbury Tales*, *Chaucer Studies*, vol. XXIII (Cambridge: D. S. Brewer, 1995).
- MAESTRO, Jesús G., *El personaje nihilista: «La Celestina» y el teatro europeo* (Madrid and Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2001).
- RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Routledge, 1999).
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, edition by D.S. Severin and notes in collaboration with Maite Cabello (Madrid: Cátedra, 1998).
- RUBIO, Carlos, «El juego de seducciones de *La Celestina*. Una estructura dramática», *Celestinesca* 2, 1 (1978): 13-23.
- SEVERIN, Dorothy S., «Genre and the Parody of Courty Love», in *Tragicomedy and Novelistic Discourse in «La Celestina»* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
- «Celestina: A Life», *Celestinesca* 25, 1-2 (2001): 101-106.
- «Aristotle's Ethics in *La Celestina*». *La Corónica* X, I (1981): 54-58.
- SNOW, Joseph T., «¿Con qué pagaré esto?: The Life and Death of Pármeno» in *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, edited by Alan Deyermond and Ian Macpherson, *Bulletin of Hispanic Studies*, Special Issue (Liverpool: Liverpool University Press, 1989): 185-92.
- STAMM, James R., «El tesoro de Pármeno», *La Celestina y su contorno social*, *Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, with an introduction by Manuel Criado de Val (Barcelona: Borrás Ediciones, 1977): 185-191.

TOZER, Amanda J. A., «La identidad masculina en *Celestina*: la emasculación de Pármeno», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 149-164.

RESUMEN

ESTE ARTICULO pretende analizar con profundidad los vínculos afectivos que mantiene o rompe Pármeno con los demás con el objetivo de arrojar luz sobre la pérdida de Pármeno y su subsiguiente lucha para aseverar su masculinidad de una manera circunspecta. El eje de este estudio gira en torno a los cambios que se van produciendo en el estilo dialógico de Pármeno, interpretados como consecuencia directa del conflicto interno que experimenta éste al sustituir la razón por la emoción, en un afán de ganar la aprobación de sus contemporáneos masculinos por vía de la experiencia compartida del cortejo.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, masculinidad medieval, razón-emoción, rechazo, aprobación, venganza.

ABSTRACT

THIS ARTICLE seeks to shed new light on Pármeno's dramatic downfall and his subsequent failure to assert his masculinity in a dignified manner by analysing in depth the principle relationships which he maintains or breaks with the other characters. The central argument of this article focuses on the changes in Pármeno's dialogic style(s), which are interpreted as direct consequences of the internal conflict brought about by his decision to substitute reason with emotion, in an attempt to win the approval of his male contemporaries via the shared experience of courtship.

KEY WORDS: *Celestina*, medieval masculinity, reason-emotion, rejection, approval, revenge.



La traducción catalana de *Celestina**

Xus Ugarte Ballester
Universitat de Vic

EN 1914 SE PUBLICA la primera y, hasta ahora, única traducción de *Celestina* al catalán. Su autor es Antoni Bulbena Tusell (Barcelona, 1854-La Garriga, 1946), bibliógrafo, gramático y traductor muy prolífico. Efectivamente, Bulbena edita un gran número de clásicos medievales en la *Biblioteca Clàssica Catalana* (1907), entre los que figuran Ausiàs March, Bernat Metge, Isabel de Villena, Eiximenis o Joanot Martorell. Por otro lado, gran parte de su actividad como editor de textos antiguos tiene un gran interés para el estudio del folklore y la paremiología. En lo que concierne a su vertiente de traductor, nuestro autor traslada al catalán más de cincuenta obras: castellanas —especialmente de Cervantes—, francesas, inglesas, rusas y griegas. Antoni Bulbena llegó a publicar en vida más de treinta títulos, entre los que destacan *La Divina Comèdia* (1908) de Dante, *Hamlet: príncep de Denamarca* (1910) de Shakespeare y obras de Zola, Musset o Esquilo. Respecto a la lengua fuente, sabemos que Bulbena tradujo directamente del castellano y del francés y, en ocasiones, del inglés. Para obras de lenguas más exóticas, utilizó a menudo como puente la versión francesa: es el caso del clásico árabe *Les mil i una nits*, de los poemas indios (*Mahabharata*), etc. Cabe señalar que es autor de muchas más traslaciones que han permanecido inéditas; se encuentran en forma manuscrita en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona. No obstante, del extenso elenco que nos ha legado, cabe discernir —tarea nada fácil— las traducciones completas de los extractos, las *literales* de las adaptaciones, las versiones catalanas de otro traductor y finalmente, la lengua de partida.

Hasta aquí, a grandes rasgos, la trayectoria profesional de Antoni Bulbena. Haremos hincapié más adelante en su faceta de trujumán, centrándonos lógicamente en la traducción que nos ocupa, la de *Celestina*, y en su vertiente paremiológica. En este sentido, hemos repertoriado en el Anexo de este artículo la versión catalana, acompañada de la versión original basada en los repertorios de Gella Iturriaga (1977) y Ángel Igle-

* Este artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación BFF2000-1281 del programa Nacional de Promoción General del Conocimiento (Ministerio de Ciencia y Tecnología).

sias (1995), de los trescientos ochenta y tres refranes y frases hechas de la obra.

Pero antes quisiera esbozar una breve biografía, que ayudará a situar a Bulbena en el marco sociocultural y político de la Cataluña de su tiempo.

Antoni Bulbena: esbozo biográfico

DE FAMILIA ACOMODADA, el futuro traductor, según nos cuenta en sus *Recorts d'un barceloní octogenari ecziliat a La Garriga* (1936-1940), viaja y estudia por España y Europa. Durante su adolescencia, visita Suiza e ingresa en el Institut Délessert en 1870, donde goza de una educación plurilingüe (los alumnos deben hablar italiano por la mañana, francés al mediodía e inglés por la tarde), aunque muestra una cierta dificultad y reticencia a hablar en inglés. Nos cuenta que conserva un buen recuerdo de un viaje por Castilla y el País Vasco en 1880 y que tuvo siete hijos, el pequeño de los cuales, Antoni, murió en accidente aéreo en 1922. En el extenso manuscrito de *Recorts...*, con redacciones casi diarias durante todo el periodo de la guerra civil, evoca minuciosamente todos los hechos familiares y los acontecimientos políticos y culturales catalanes, españoles e internacionales desde su nacimiento hasta la fecha de redacción. Además, encontramos pormenorizadas las innumerables revistas en las que participa, las múltiples traducciones y los motivos y circunstancias que le han conducido a efectuar esta labor. Bulbena escribe estas memorias en su residencia veraniega de La Garriga, donde prefirió refugiarse —«exiliarse», según sus propias palabras— el 8 de agosto de 1936, al inicio de la contienda civil. Narra con gran consternación la victoria de las izquierdas en las elecciones de febrero de 1936, desde su punto de vista el mal agüero que anuncia el enfrentamiento. Este lamento expresa un curioso punto de vista: la única explicación del resultado ha sido la irreflexión, arremetiendo así contra las mujeres, con poca experiencia en la votación, culpándolas de haber apostado, por sentimentalismo, por la izquierda, sinónimo de confusionismo. El tono trágico con que narra muy detalladamente los horrores diarios de la guerra se transforma en indignación con la entrada del ejército nacional en marzo de 1939. Así, este catalanista de derechas, que, como otros muchos conservadores confiaban ingenuamente en el restablecimiento de un orden social y político a su medida, vieron al nuevo régimen como un fatal desenlace. Citemos la lamentación por la fortuna de la lengua catalana, entre la retahíla de desdichas: «*Adéu la sexantena d'anys que hauré esmerçats, fent tota mena de sacrificis, en la depuració del idioma català literari !*» (MS 3244 III, 165, 6 de marzo de 1939).

La traducción de *Celestina*: La lengua

ESTA CITA DE 1939 nos remite a un rasgo esencial, a una obstinación que se hace patente en toda la obra, propia y traducida, de nuestro autor. Como podremos comprobar en las citas o fragmentos que escribe, Bulbena utiliza un catalán arcaizante, parecido al *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell, una obra contemporánea de *Celestina* escrita, según indica en el prólogo de la traducción de *Celestina*, en «*lo mes pur catalanesch, com a llenguatge únich e oficial, en aquella època, tant per Catalunya, com per València, Rosselló e Mallorca*». En este sentido, el autor considera, en el prólogo a *Lliçons familiars de Gramàtica Catalana* (1898) que la falta de firmeza del catalán proviene del hecho de que no exista una lengua estándar por encima de los dialectos, como en tiempos antiguos. En él Bulbena insta a la recuperación urgente de la lengua de la tradición, porque en Cataluña, la influencia del castellano es tan fuerte, que sólo «*la gent senzilla del camp o la muntanya parla bé*». Además de la coetaneidad, un segundo punto de parangón entre *Celestina* y *Tirant* es el registro lingüístico, puesto que en ambas se unen el habla popular y la erudita: «*donchs és d'admirar en ambdues obres clàssiques la vulgar parla en maridatge ab l'erudita, aplegades la naturalitat ab l'elegancia*» (1914).

Sin embargo, el entusiasmo medievalizante de Bulbena tiene ya pocos adeptos en 1914, puesto que significa un desafío a las normas ortográficas fabrianas del Institut d'Estudis Catalans. En efecto, Pompeu Fabra había publicado recientemente, en 1912, su *Gramàtica de la lengua catalana*, mientras que las *Normes ortogràfiques* son de 1913, aunque ya existían las normas de la revista *L'Avenç*. Así las cosas, no extraña que la traducción de *Celestina* no obtuviera eco alguno en los medios culturales del momento. Pero Bulbena no se dio nunca por vencido, y hasta el final de sus días se opuso a la reforma gramatical y ortográfica de la lengua catalana, mediante textos teóricos sobre el tema y escribiendo toda su obra en un lenguaje arcaico. Creo que no es osado decir que esta postura es una de las causas del olvido a que ha sido relegado, a pesar de la magnitud de su obra. Efectivamente, no hemos hallado ninguna biografía de Bulbena o referencias a él en historias de la lengua o de la literatura. Únicamente en las enciclopedias de ámbito catalán se mencionan algunas de sus aportaciones. En este sentido, su correspondencia y los ya citados manuscritos de *Recorts...* (1936-1940), recapitulación de su vida y obra, conservados en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona, nos aportan los principales rasgos biográficos.

Pero regresemos a *Celestina* y a las razones de su traslación, expuestas en el prólogo. En primer lugar, se cita a Menéndez Pelayo, quien afirma que esta obra ya ha sido traducida a todas las lenguas cultas de Europa y menciona como versiones más fieles la italiana de Alfonso Ordóñez de 1506 y la latina de Kaspar Barth de 1624. Bulbena precisa, en una nota a

pie de página, 13 traducciones italianas, 11 francesas, 2 inglesas, 5 alemanas, 4 holandesas y una latina, las cuales, sumadas a las 83 ediciones en la lengua original, representan un total de 119 ediciones. Por consiguiente, argumenta el traductor, le ha llegado el turno al catalán, que «*ofereix tantes qualitats culturals e literaries com qual-se-vol altra llénga europea*». En segundo lugar, Bulbena creía, con esta traducción, poder hacer justicia a la lengua catalana, para «*posar lo nostre idioma ben alt e al lloch que per dret li correspon*». Finalmente, el autor ve el traslado del texto de Rojas como un hito personal, puesto que ya había versionado al catalán *El Quijote*, *Rinconete y Cortadillo* y *El Lazarillo*, y le faltaba la segunda obra maestra de la literatura castellana. No se trata tampoco de una labor de divulgación, puesto que esta «travesura» (*semblant entremeliadura clàssica*), en palabras de su autor, llegará sólo a un centenar de «devotos», como demuestra la tirada de 100 ejemplares que consta en la contraportada.

Bulbena utiliza como referencia la reciente edición de *Celestina* de Julio Cejador y Frauca (Madrid, 1913), según menciona en el prefacio. Cejador, en su *Introducción* (1913, x), precisa el origen de su edición: toma como base principal la reimpresión de Foulché-Delbosc (1902) de la edición *princeps* de Burgos (1499) de la *Comedia de Calisto y Melibea*; corrige algunos errores del hispanista francés; reproduce, en cursiva, las interpolaciones de la edición valenciana de 1514, reeditada por Krapf (Vigo, 1900). Además, demuestra con contundencia que Rojas y no Juan de Mena o Rodrigo de Cota son los autores de *Celestina*.

El traductor, influido probablemente por los comentarios poco halagadores de Cejador, decide suprimir toda manipulación atribuida al corrector Alfonso de Proaza, patente en la edición de Sevilla de 1502. Bulbena acusa al humanista valenciano de la autoría de «*alguns retochs desgraciats e trocs nous, qui refreden lo moviment de la acció (...)*» y de las escenas finales que destruyen la unidad de la obra («*deslluhint e llevant tot l'efecte tràgich del drama*»). Coherente con esta actitud, Bulbena precisa que ha tomado como base las dos o tres primeras ediciones, aunque adoptando algunas frases o locuciones añadidas de los argumentos de las tres estrofas finales y otras pequeñas modificaciones. Por consiguiente, la *Comedia* catalana contendrá 16 actos y prescindirá de la carta *El autor a un su amigo* (edición de Sevilla 1501), del acróstico (*El autor excusándose de su yerro...*, Sevilla 1501) y del *Prólogo* (Sevilla 1502), aunque sí incluye el *Conclou l'autor* de Proaza (Sevilla 1502) con una nota explicativa sobre su procedencia. No obstante, en una nota a pie de página en el acto 14, el traductor advierte que el fragmento que le sigue (la última visita de Calisto a Melibea) es un añadido posterior, y que la razón de su inclusión es mostrar cómo el corrector tergiversa y glosa algunas frases del original.

Veamos pues esquemáticamente el contenido de la *Celestina* catalana. En cuanto a la relación de personajes (aparecidos por vez primera en la edición veneciana de 1553 de Gabriel Giolito de Ferrari), podemos obser-

var la ausencia de Centurio y una traducción de los nombres muy próxima al original:

Advertencia (o *Pròleg del traductor*, según el ejemplar); *Nota aclaratoria* (breve precisión sobre la acentuación ortográfica en catalán); *Segueix-se; Argument de tota la obra; Personatges*: Calist, Melibea, Pleberi, Alisa, Celestina, Parmius (Parmeno), Semproni, Tristany, Sosia, Critus, Lucrecia, Elicia, Ariusa; *Conclou l'autor*.

Los refranes de *Celestina*. Criterios traductológicos.

EN CUANTO AL criterio de traducción utilizado en *Celestina*, Bulbena hace una sola precisión en el prólogo que nos deja entrever su intención de literalidad: «*havèm procurat traslladar literalment lo sperit de cada expressió e de cada paraula*». Esta preferencia por el *mot à mot* contrasta con la justificación de una versión aproximada del *Quijote* (1891) veinticinco años antes, argumentando «*aquells punts intraduïbles*» que «*han de ser traslladats a una llengua ja de si prou insegura*». En este sentido, suprime de la obra de Cervantes algunos párrafos o «repeticiones» que le parecen superfluos o demasiado genuinos de la lengua castellana para ser trasladados; además, altera algunos epígrafes y la división de ciertos capítulos.

Como hemos mencionado anteriormente, una parte importante de la obra bibliográfica de Bulbena consiste en la recopilación de material paremiológico, puesto que los aforismos son, en su opinión, «*los más seguros ejemplos y más autorizados de todo el mundo*» para «*afirmar las reglas gramaticales basadas en la tradición*» (1898). Por esta razón, concede gran importancia a la traslación de los numerosos proverbios de *Celestina*, y a nuestro parecer, la reproducción de los 383 refranes y frases proverbiales es una muestra altamente representativa de la versión catalana.

Bulbena apunta en el prólogo que se ha decidido por «*llur corresponent en català o bé apropiant-los al caràcter del nostre idioma*». En cuanto a la primera propuesta, está claro que con ella se pretende aportar un equivalente ya repertoriado en catalán. En cambio, Bulbena no disipa la duda de si la segunda opción («*apropiación*») podría tratarse de una adaptación literal o de una versión en forma de proverbio.

La doble opción de Bulbena se incluye en nuestra propuesta de clasificación para una traducción paremiológica (Ugarte1998, 439-443):

TEP– Traducción por equivalente preexistente. El traductor utiliza una paremia repertoriada en la lengua de traducción (LT) con el mismo sentido que la paremia de la lengua original (LO).

TL– Traducción literal. Versión literal de la paremia de la LO cuando no encuentra, o no existe, un equivalente repertoriado en la LT.

TFP– Traducción en forma de paremia. Una nueva versión de la paremia de la LO cuando no se encuentra, o no existe, un equivalente reper-

toriado en la LT. Ésta puede ser literal, como en TL, pero siempre debe conservar una forma parémica, a través del ritmo, la rima, el carácter sentencioso o la alteración del orden de los términos de la sentencia.

TNI (NL)– Traducción no idiomática (no literal). Versión no idiomática y no literal, generalmente una paráfrasis o una reformulación de la paremia de la LO, cuando no se encuentra, o no existe, un equivalente repertoriado en la LT.

E– Error. Versión errónea de la paremia de la LO, generalmente a causa de la incompreensión del original.

O– Omisión. Omisión de la paremia, por distintas causas: olvido, reformulación de un fragmento o bien utilización como base de una edición sin interpolaciones.

Versiones paremiológicas

ILUSTREMOS A CONTINUACIÓN estos criterios con algunas versiones paremiológicas de *Comèdia de Calist & Melibea*.

Un rasgo singular de la traslación catalana es que, en varias ocasiones, Bulbena aprovecha para «ultraproverbializar» una expresión, añadiendo, como en los casos aquí expuestos (221, 257, 361, 204), una rima consonante o asonante que no aparecía en el original. A nuestro juicio, esta tendencia del traductor hacia el pareado fácil no es un mérito, puesto que simplifica las cualidades de un refrán, haciendo hincapié en su aspecto más aparente y seguramente mnemotécnico, pero olvidando otras como el laconismo, la sintaxis forzada, etc. El traductor habría seguido en estos casos el criterio de TFP (traducción en forma de paremia).

No hay cosa más perdida que el mur que no sabe sino un horado (221)

No-y hà res més perdut, que lo rat que no sap sinó un forat.

Question de Sant Juan paz para todo el año (257)

Baralles per Sant Joan, e axí pau per tot l'any

El loco por la pena es cuerdo (361)

Si bé és un poch exelebrat, la pena lo farà assenyat

No se toman truchas a bragas enjutas (204)

Lo qui pèix vol menjar les bragues li cal mullar.

En la primera señal fatal de la tragedia, el asesinato de Celestina, Párrmeno insta a Sempronio a que remate a la vieja:

Muera, muera, de los enemigos los menos (358).

¡Muyra! ¡Muyra! que home mort no fa guerra.

Bulbena opta de nuevo por una TFP, que no aparece repertoriada en catalán, pero posee la misma intención que la frase de Pármeno; para concederle un aire proverbial, el traductor omite los artículos e introduce la frase con «que». Otro ejemplo de TFP nos lo presenta la paremia 98:

A río buelto ganancia de pescadores.
De la cosa perdida, trau-ne çò que pugues.

El siguiente es un caso curioso, puesto que nuestro traductor ofrece una doble solución del refranero Sempronio: la primera es una traducción literal (TL), que quizás no le satisface completamente, por lo que añade una expresión genuina de idéntico significado (TEP, traducción por equivalente preexistente).

No digan por mí que dando un palmo pido quatro (343)
No diguen per mi donant un palm jo-n demane quatre, o
que dóne una glà per haver un roure

Otros TEP muy acertados en nuestra opinión son:

No feziste sino llegar e recaudar (251 bis)
No féres sinó arribar e moldre.

Mal me quieren mis comadres, porque digo las verdades (96)
En dihent les veritats, hom pert les amistats.

Nunca más perro a molino (99)
¡Gat scaldat, ab ayga tebia ne té prou!

Quien las sabe las tañe (170)
Cadascú del seu ofici.

Yrán allá la sogá y el calderón (10)
Haurèm perdut bous e squélles.

No le arriendo la ganancia (175)
No voldria ésser dins la seva pell.

En numerosos casos, algunas expresiones son traducidas literalmente, sin elementos que le confieran el carácter de refrán. Puesto que se trata de una traducción *mot à mot*, y el original no contiene a primera vista ni rima ni ritmo, no podemos adivinar si Bulbena las percibió como paremias, a pesar de la incuestionable conciencia paremiológica del traductor. De hecho, hay ya divergencias considerables entre los inventarios de refranes y frases proverbiales del original castellano. Así, sólo Gella Iturriaga (1977) aunque no Iglesias (1995), incluye las siguientes frases, no recogidas de fuentes populares, atribuidas a Petrarca (348), al Salmo 132 (333) o a un principio del derecho (334) (Severin 1997, 258, 272):

¡Cómo crece la necesidad con la abundancia! (348)
 Còm créix fretura ab la abundor!

Alegre é prouechosa es la conformidad en los compañe-
 ros. (333)

Alégre e profitósa és la conformitat en los amichs.

Ninguno podrá negar lo que por sí se muestra. (334)
 Ningú no podrà negar çò qui per sí-metéix se mostra.

El criterio utilizado en las sentenciosas frases anteriores y en las siguientes es el de la TL (traducción literal):

Assaz es señal mortal no querer sanar (4)
 Prou és senyal mortal no volèr gorir.

Muchos con cobdicia de dar en el fiel, yerran el blanco (37)
 Molts basquejants de tocar just, erren lo fitó.

El primer escalón de locura es creer ser sciente (94)
 Lo primer grahó de follia és tenir-se per scient

Los criterios de TNI (NL) (traducción no idiomática no literal) y E (error) están a nuestro juicio muy esporádicamente representados en la versión catalana de *Celestina*, hecho atribuible al perfecto dominio de la lengua de partida y a la competencia paremiológica del traductor. Una equivocación casi incomprensible, dada la popularidad de la paremia, es la 437: Bulbena traduce el lamento de Pleberio *Nuestro gozo en el pozo* por *Bé tenim goig séns alegria*, una frase sin sentido, independientemente del contexto. Una muestra de lo que podríamos considerar parcialmente —puesto que sí hay un intento de ritmo, hemistiquios paralelos, etc— una traducción no idiomática no literal y parafrástica, sería la siguiente (289):

Buenas son mangas passada la pasqua.
 Fós con fós, que vinga çò que sémpre és bò, faça fret,
 faça calor.

En cuanto a las omisiones (O), coinciden prácticamente con las interpolaciones que no aparecían en la primera versión de la *Comedia*. Existen algunas excepciones, como la omisión parcial de 243.

Hizo Dios vn día tras otro, porque lo que el vno no bas-
 tase se cumpliesse en el otro.
 Per çò va fer Déu l'un jóm darrere l'altre.

La primera estrategia de nuestra relación (TEP) suele ser el criterio más frecuente, especialmente cuando se trata de lenguas próximas, como en este caso. Si esta no es posible, el traductor puede evitar la forma parémica mediante una TNI (NL), una construcción generalmente parafrástica, o

bien decidirse por una TL, de léxico y estructura idénticos al original. Por otra parte, esta última puede coincidir, en algunas ocasiones con la TFP. La TFP es el criterio más enriquecedor y deseable en traducción paremiológica. Inversamente, cuando a un traductor le pasa desapercibida una paremia, el resultado, si tiene sentido, es una TL. Podríamos conjeturar que es la estrategia de Bulbena ante frases de carácter sentencioso o solemne, no necesariamente de apariencia proverbial, procedentes de la Biblia y la literatura sapiencial antigua. Por último, apuntaré que la paremia versionada, independientemente del criterio utilizado, debe reproducir la función comunicativa y la intención del texto original: de esta forma, la audiencia asocia lo que oye a un refrán y lo legitima como tal.

Elenco bilingüe de 383 refranes en la traducción catalana de *Celestina*

DADA LA RELEVANCIA que el autor de *Celestina* concede a las expresiones paremiológicas, a nuestro parecer reconocida y reproducida por su traductor catalán, adjuntamos en el Anexo la versión bulbenística de todos los refranes de la *Comedia*. Diversas son las cifras y los estudiosos sobre la cantidad de refranes: Cejador (250 refranes), O'Kane, 250; Fernández Sevilla (431); Marciales (332 sentencias, 272 refranes), entre otros. Para este elenco bilingüe nos hemos basado en dos inventarios. Por una parte, en razón del mayor número repertoriado, hemos elegido como referencia los «444 refranes de *La Celestina*» de José Gella Iturriaga (1977), y, por otra, los 283 refranes y frases proverbiales de Ángel Iglesias Ovejero en «Ensayo de identificación de refranes y frases proverbiales en *La Celestina*» (1995), puesto que ha cotejado estas expresiones paremiológicas con el refranero de Correas (1627) o con recopilaciones anteriores. El inventario de Iglesias, clasificado alfabéticamente por palabras clave, es fruto de un intenso trabajo «depurador», es decir, de identificación de las expresiones de *Celestina* que realmente son paremias. Por este motivo, advierte al estudioso que no puede dejarse llevar a alargar, sin más, la lista de refranes y dichos de la obra, incluyendo cualquier expresión que formalmente lo parezca, aunque reconoce —al igual que los demás paremiólogos— que el criterio de Correas no es inapelable (Iglesias 1995, 169-170). Gella (1977, 245-6) nos sirve en su introducción varios ejemplos de la maestría de Rojas «en el difícil arte de ensartar, conjuntar o enhilar refranes»: algunos truncados, pocos precedidos de las palabras «proverbio» o «refrán», además de los criterios de selección del recopilador.

Hemos conservado el orden de aparición en el texto y la numeración de Gella Iturriaga. Al lado, entre paréntesis, figura la equivalencia, si cabe, de Ángel Iglesias. Cuando hacemos constar una expresión de Ángel Iglesias no repertoriada por Gella, la incluimos como «bis» (a excepción de 238

bis de G.I.), respetamos su orden de exposición en el texto y de nuevo, entre paréntesis, aparece el número de entrada de Iglesias. Finalmente, alguna aportación personal al elenco viene señalada como X.U.

Contexto cultural y reflexión final

FINALMENTE, PARA CONTEXTUALIZAR con mayor rigor la aportación de Bulbena, cabe señalar que es uno de los numerosos autores del último tercio del siglo XIX que consagran parte de su obra a traducir clásicos y autores contemporáneos al catalán. Estamos ante la *Renaixença*, un movimiento cultural de recuperación del catalán como lengua literaria, que surge como reacción a lo que se ha dado en llamar la Decadencia (s. XVI-XVIII), durante la cual esta lengua perdió terreno ante el castellano en casi todos los ámbitos de la vida pública y por supuesto en la literaria. Así, al mismo tiempo que se afirmaba el renacimiento de la literatura catalana, tenía lugar un progreso notable en el ámbito de la traducción, que llegó a tener un papel destacado en el proceso de consolidación de la lengua (Estany 2000, 4). Según esta autora, dominan claramente las versiones del francés, del inglés y del alemán y, a gran distancia, se sitúan las del castellano. Este hecho debe relacionarse con la idea, cada vez más difundida, según la cual es inútil trasladar al catalán obras castellanas puesto que el lectorado conoce suficientemente la lengua original. Sin embargo, nos recuerdan Bacardí y Estany (1999, 50) los territorios de habla catalana no siempre han sido bilingües, y hasta bien entrado el siglo XIX existía una demanda real de traducciones hacia el catalán en algún campo de las letras. Las autoras citan como ejemplo la literatura religiosa popular, puesto que la mayor parte del pueblo alfabetizado entiende con gran dificultad el castellano o bien no lo entiende en absoluto. Por el contrario, durante la doble etapa que abarca, por una parte, la época de la *Renaixença* y el modernismo y tras un paréntesis, se reanuda en la década de 1950, la demanda real es menor o incluso inexistente y si se traduce es, en general, por una cuestión de prestigio personal y/o colectivo.

Si tomamos como ejemplo paradigmático *El Quijote*, obra que despertó un gran fervor entre los intelectuales de la *Renaixença*, podemos comprobar que los defensores de su intraducibilidad contemporáneos de Bulbena, argumentan que nunca se podrá alcanzar una calidad literaria comparable a la de Cervantes. Este planteamiento, siempre según Estany (2000, 4), arranca de un concepto de la traducción como copia del original, y no como recreación. Sin embargo, esta autora recensiona en su trabajo 31 versiones catalanas del *Quijote*, entre traducciones completas (4), parciales y adaptaciones, desde mediados del XIX hasta el año 2000. Para Bulbena, esta obra cervantina se convirtió en una obsesión vitalicia con cuya traducción pretendía demostrar la validez del uso literario de la

lengua catalana —le mueve «*una extremada amor á Catalunya y á la nostra parla*» (1891)— y de la cual llegó a publicar, entre adaptaciones y extractos, cinco versiones. De todas sus traslaciones, fue esta la de más eco en los medios literarios del momento (1891).

A guisa de conclusión, quisiera parafrasear a Bacardí-Estany (1999,59), quienes se preguntan de qué forma se enriquecieron las letras catalanas con la obsesión de la época —la manía cervantista— de trasladar el *Quijote* al catalán, y que sería fácilmente aplicable a las traducciones bulbenísticas de esta obra y, por supuesto, de *Celestina*. La posible respuesta es que, por un lado, se percibía aún el peso de la tradición castellana, pero por otro, significaba una separación de culturas y, al fin y al cabo, un esfuerzo de enriquecimiento léxico y sintáctico de la lengua de llegada. A su vez, la lengua catalana se hace suyas las más grandes creaciones de la literatura universal.

Bibliografía

- BACARDÍ, Montserrat; ESTANY, Imma. «La mania cervàntica. Les traduccions del *Quixot* al català (1836-50?-1906)» en *Quaderns. Revista de traducció* 3 (1999): 49-59.
- BULBENA TUSELL, Antoni. *Correspondència enviada i rebuda, esborranys d'escrius teòrics i retalls de premsa*, MS 2146, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1890-1931.
- «Pròlech» en: CERVANTES, Miguel de. *L'Enginyós Cavaller Don Quixot de la Manxa* (1891) en BACARDÍ, Montserrat; FONTCUBERTA, Joan; PARCERISAS, Francesc (eds.). *Cent anys de traducció al català (1891-1990)*. *Antologia* (Vic: Eumo, 1998), pp. 17-19.
- «Aforismes i proverbis històrics i tradicionals (13a lliçó)» en *Lliçons Familiars de Gramàtica Catalana*, Barcelona: Isidro Torres, 1898.
- «Proleg del traductor» en: ROJAS, Fernando de. *Comedia de Calist & Melibeia (La Celestina)*, Barcelona: Stampa de la Vda Badia, 1914.
- *Recorts d'un barceloní octogenari ecziliat a La Garriga*. *Dietari*, MS 3244, 1936-1940.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio. «Introducción» en: ROJAS, Fernando de. *La Celestina*, Madrid: Ediciones La Lectura, Colección Clásicos Castellanos, 1913.
- ESTANY MORROS, Imma. *Les traduccions del Quixot al català*. Trabajo de investigación de Doctorado (inédito). Universitat Autònoma de Barcelona, 2000.
- GELLA ITURRIAGA, José. «444 refranes de *La Celestina*» en *La Celestina y su contorno social* (Barcelona: Borràs, 1977), pp. 245-268.

- IGLESIAS OVEJERO, Ángel. «Ensayo de identificación de refranes y frases proverbiales en *La Celestina*» en *Actes du Colloque International La Célestine* (Caen: Université de Caen, 1995), pp. 167-200.
- ROJAS, Fernando de. *Comedia de Calist & Melibea (La Celestina)*, Barcelona: Stampa de la Vda Badia, 1914.
- *La Celestina*, Madrid: Espasa-Calpe, 1978
- *La Celestina*, Madrid: Cátedra, 1997.
- SEVERIN, Dorothy S. Prólogo y edición en Rojas, Fernando de. *La Celestina*, Madrid: Cátedra, 1997.
- UGARTE BALLESTER, Xus. *La traducció de parèmies*. Tesis doctoral (inédita). Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.
- «*A perro viejo no cuz cuz: criteris de traducció paremiològica en quatre versions de La Celestina*» en *Quaderns. Revista de traducció* 6 (2001): 133-45.



Anexo

G.I. Gella Iturriaga; A.B. Antoni Bulbena; A.I. Ángel Iglesias; X.U. Xus Ugarte

Prólogo

1,2 [OMISIÓN DE A.B.]

Aucto primero

3.

G.I. Bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene.

A.B. ¡Oh benaventurada mort aquella qui als afligits vé tal com desingen!

4.

G.I. (A.I. 244) Assaz es señal mortal no querer sanar.

A.B. Prou és senyal mortal no volèr gorir.

5.

G.I. Es peligro abrir o apremiar las postemas duras, porque más se enconan.

A.B. Quant perillós no és obrir o apressar los tumors endurits, puix més s'enverinen.

6.

G.I. Dexemos llorar al que dolor tiene.

A.B. Dexèm plorar lo qui passa dolor

7.

G.I. (A.I. 137) Las lágrimas e sospiros mucho desenconan el corazón dolorido

A.B. Llàgrimes e sospirs molt desenverinen lo cor adolorit.

8.

G.I. El sol más arde, donde puede reuerberar

A.B. Lo sól reflectat més sol cremar.

8bis.

X.U. Otro no lo sabe, con que mude el pelo malo.

A.B. Un hom no sap ab què li lluhirà lo pel.

9.

G.I. (A.I. 242) Malo es esperar salud en muerte ajena.

A.B. Encare que no és bo sperar salut en la mort d'altri.

10.

G.I. (A.I. 252) Yrán allá la sogá y el calderón.

A.B. Haurèm perdut bous e squélles.

11.

G.I. Es grande descanso a los afligidos tener con quien puedan sus cuytas llorar.

A.B. Gran consol és als afligits tenir ab qui puguen les penes llurs plorar.

12.

G.I. La llaga interior más empece.

A.B. La plaga dedins més nou.

13.

G.I. ¿Qual dolor puede ser tal que se yguale con mi mal?

A.B. ¿Quina dolor hi haurà tal, que s'igual ab lo meu mal?

14.

G.I. (A.I. 49) Bien se de qué pie coxqueas, yo te sanaré.

A.B. Bé sé de quin peu coxeges. Jo-t goriré.

15.

G.I. (A.I. 240) El comienzo de salud es conoscer hombre la dolencia del enfermo.

A.B. Que lo començament de la salut és conèxer un hom la dolença del malalt.

16.

G.I. El hombre por la mujer dexa el padre é la madre.

A.B. Al home que, per la muller, jaquis pare e mare.

17.

G.I. (A.I. 104) De otro temple está esta gayta.

A.B. Ja fa un altre sò la gayta.

18.

G.I. La perseuerancia en el mal no es constancia.

A.B. La perseverancia en lo mal no és constancia.

19.

G.I. Torpe cosa es mentir el que enseña a otro.

A.B. Barrohera cosa és mentir aquell qui ensenya un altre.

20.

G.I. (A.I. 117) Haz tú lo que bien digo, e no lo que mal fago.

A.B. Fés tu çò que be-t dich e no çò que mal jo faç.

20bis.

A.I. 187. ¿Escoziote?

A.B. ¿Que-t-cou?

21.

G.I. (A.I. 178) Las mugeres y el vino hacen a los hombres renegar.

A.B. Les dones e lo vi fan los homens renegar.

22.

G.I. Por ellas es dicho arma del diablo, cabeça de pecado, destruycción de parayso.

A.B. D'elles m'han dit: arma del diable, cap de pecat, destrucció de paradís.

23.

G.I. Miserable cosa es pensar ser maestro el que nunca fue discípulo.

A.B. Mala cosa és creure-s ésser mestre lo qui may no fôu dexéble.

24.

G.I. Assi como la materia apetece a la forma, assi la muger al varón

A.B. Axicom la materia cobeja la fôrma, aci fa la fémбра ab l'home.

25.

G.I. Dios te dé lo que deseas.

A.B. ¡Que Déu te dó quant desitges!

26.

G.I. Impossible es hazer sieruo diligente al amo perezoso.

A.B. Impossible és que lo senyor peresós faça lo sirvent bascós.

26 bis

A.I. 139. Postema y landre te mate!

A.B. Postérma e glànola que-t mat.

27.

G.I. No derrames tu pensamiento en muchas partes, que quien junto en diversos lugares le pone, en ninguno lo tiene.

A.B. No distragues ton pensament en moltes parts; que lo qui tot plegat en diversos llochs lo posa, en ningun no-l té.

28.

G.I. Vanamente se dize por muchas palabras lo que por pocas se puede entender.

A.B. Vanament hom diu ab moltes paraules axò que ab poques hom pot enténdre.

29.

G.I. Conocer el tiempo e vsar el hombre de la oportunidad, hace los hombres prósperos.

A.B. Conèixer lo temps e usar ún de la oportunitat ja los homes prosperants.

29bis

A.I. 43. Al cabo estoy

A.B. Al cap som.

30.

G.I. (A.I. 95) Esperança luenga aflige el corazón.

A.B. Llarga esperança aflag lo cor.

30bis

A.I. 196 ¡Adiós, paredes!

A.B. ¡Adéu parets, fins a la tornada!

31.

G.I. (A.I. 197) Las paredes han oydos.

A.B. Es parets ténen orèlles.

32.

G.I. (A.I. 201) Por fuyr hombre de vn peligro, cae en otro mayor.

A.B. Per fugir hom d'un perill, cau en un altre de més gran.

33.

G.I. Al perder en los tableros, luego suenan sus loores.

A.B. Al perdre al joch de taules, tantost sonen les seves llahors.

33bis1 (A.I.161) [OMISIÓN DE A.B.]

33bis2 (151 A.I.)

A.I. ¡Madre, aca! ¡Madre aculla!

A.B. ¡mare ací! ¡mare allà!

34.

G.I. La necesidad desecha la tardança.

A.B. La necessitat rebuja la tardaneria.

35.

G.I. El temor reduce la memoria e la prouidencia despierta.

A.B. La temor reduheix la memoria e a la providencia desperta.

36.

G.I. Sobre cargar el cuydado es aguijar al animal congojoso.

A.B. Afexugar la ansietat és agullonar l'animal congoxós.

37.

G.I. (A.I. 36) Muchos con cobdicia de dar en el fiel, yerran el blanco.

A.B. Molts basquejants de tocar just, erren lo fitó.

38.

G.I. (A.I. 27) Do vino el asno verná el albarda.

A.B. D'allà ón vingué l'ase vindrà la albarda.

39.

G.I. Los bienes, si no son comunicados, no son bienes.

A.B. Los béns, si no són comunicats, no són béns.

40.

G.I. (A.I. 169) Dos a dos, é tres al mohino.

A.B. Serèm dós a dós e, com solen dir, tres a muntar en lo ruch.

40bis1

A.I. 129. Los huesos que yo roy piensa de darme a comer.

A.B. Los osses que jo he rosegat cuyda [aqueix tabóll del teu senyor]
donar-me per menjar.

40bis2.

A.I. 254. Ál le sueño.

A.B. Donchs una altra jo-n porte de cap.

41.

G.I. (A.I. 103) Al freyr lo verá

A.B. Al cul del sac s'ho trobarà.

41bis

A.I. 37. Dile que cierre la boca y comience abrir la bolsa.

A.B. Digues-li que és hora de tancar la bóca e d'obrir la bóssa.

42.

G.I. (A.I. 26) Xo que te estriego, asna coxa.

A.B. Bé pot ensabonar e strijojar la àsena coxa.

43.

G.I. (A.I. 203) Perdido es quien tras perdido anda.

A.B. Perdut és qui va al encaç d'aperduament.

44.

G.I. No se deue dexar crescer la yerua entre los panes, ni la sospecha en los coraçones de los amigos.

A.B. No convé dexar créxer la hérba entre los blats ni la sospita en los cors dels amichs.

45.

G.I. (A.I. 155) Virtud nos amonesta sufrir las tentaciones, e no dar mal por mal.

A.B. Virtut nos amonésta soferir les temptacions e no tornar mal per mal.

46.

G.I. El amor todas las cosas vence.

A.B. La esgarriada amor totes les coses venç.

47.

G.I. Ser honrrado e bien tractado es la mayor cadena que el amor del seruidor al servicio del señor prende.

A.B. Ne só honrat e ben tractat, que és la major cadena qui la amor del servidor al servey del senyor lliga.

48.

G.I. No ay cosa peor que yr tras desseo sin esperança de buen fin.

A.B. No-y hà al món res pijor que anar darrere lo desig, sèns esperança de reexir.

49.

G.I. (A.I. 23) Pensar sacar aradores a pala de açadón.

A.B. Cuydar traure aranyetes a colps d'axada.

50.

G.I. Es necedad o simpleza llorar por lo que con llorar no se puede remediar.

A.B. És bajaranada o ximpleria plorar per allò que ab plorar hom no-y por donar remey.

51.

G.I. En los bienes mejor es el acto que la potencia y en los males mejor la potencia que el acto.

A.B. En los béns més val tenir-n, que podèr-ne tenir, e en los mals millor és esser-ne poderós que tenir-ne.

52.

G.I. (A.I. 206) Los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades.

A.B. E, com solen dir, los pelegrins ténen moltes posades e poques amigances.

53.

G.I. El que está en muchos cabos, está en ninguno.

A.B. Lo qui stà en molts llochs no stà en ningún.

54.

G.I. Nunca la llaga viene a cicatrizar en la qual muchas melezinas se tientan.

A.B. E may la plaga no vé a cap, en la qual moltes medecines s'hi ha provat.

55.

G.I. (A.I. 215) Ni conualesce la planta que muchas vezes es traspuesta.

A.B. Ni-s refà la planta qui moltes vegades és transposada;

56.

G.I. No ay cosa tan prouechosa que en llegando aproueche.

A.B. No-y hà cosa tan profitósa, qui al arribar faça profit.

57.

G.I. Guay de quien en palacio enuejece.

A.B. ¡Guay d'aquell qui en palau envelleix!

58.

G.I. Quien torpemente sube a lo alto, más ayna cae que subió.

A.B. Qui follament puja dalt, més prompte cau que no-y pujà.

59.

G.I. (A.I. 270) A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo.

A.B. A tort o a dret, nostra casa fins al graner.

60.

G.I. Honesta cosa la pobreza alegre.

A.B. Honesta cosa la pobresa alegre.

61.

G.I. (A.I. 17) No los que poco tienen son pobres, sino los que mucho desean.

A.B. No aquells que poc ténen son pobres, mas los qui molt desitgen.

62.

G.I. (A.I. 221) La prudencia no puede ser sino en los viejos.

A.B. La prudencia no-s troba sinò en els vells.

63.

G.I. Mucho segura es la mansa pobreza.

A.B. Prou stà segura la mansa pobresa.

64.

G.I. (A.I. 101) La fortuna ayuda a los osados.

A.B. Als agosarats ajuda la fortuna.

65.

G.I. (A.I.102) Quanto mayor es la fortuna tanto es menos segura.

A.B. Tant com és major la fortuna, és menys segura.

66.

G.I. (A.I. 280) Estremo es creer a todos, e yerro no creer a ninguno.

A.B. Estremada cosa és creure tot-hom, e errada no creure ningú.

67.

G.I. (A.I. 77) Da Dios hauas a quien no tiene quixadas.

A.B. Déu dóna faues a qui no té dents per rosegar-les.

68.

G.I. A donde ay mayor entendimiento ay menor fortuna.

A.B. Llà on hi hà major enteniment hi hà menor fortuna.

69.

G.I. Vn exemplo de luxuria o auaricia mucho mal hace.

A.B. Un exemple de luxuria o auaricia fa gran mal

70.

G.I. Ninguna cosa es alegre possessión sin compañía.

A.B. De ninguna cosa és alegre la possessió mancant de companyia.

71.

G.I. La natura huye lo triste e apetece lo delectable.

A.B. Natura fuig de tristor e glateix per la adelitança.

72.

G.I. (A.I. 236) El que las sabe las tañe.

A.B. A fè, a fè, que te-n puch ben bé ensenyar.

73.

G.I. La discreción mayor es la prudencia.

A.B. Major que la discreció és la prudència.

74.

G.I. (A.I. 96) La experiencia no puede ser más que en los viejos.

A.B. La esperiencia no-s troba sinó en los vellés.

75.

G.I. Al varón que con dura ceruiz al que le castiga menosprecia, arrebatado quebrantamiento le verná y sanidad ninguna le conseguirá.

A.B. Al home qui, entoçudit, a aquell qui-l corrig menyspresa, sobtat screbant haurà, e sanitat alguna no conseguirà.

76.

G.I. Yerro es no creer y culpa creerlo todo.

A.B. Errada és no creure e defalt lo creure-u.

77.

G.I. Deue hombre a sus mayores creer.

A.B. Deu l'home creure los seus majors.

78.

G.I. La paz no se deue negar, que bienaventurados son los pacíficos.

A.B. La pau no deu hom recusar, car benaventurats són los pacífichs.

79.

G.I. No se deue ensañar el maestro de la ignorancia del discípulo, sino raras vezes.

A.B. No-s deu enfellonir lo mestre de la ignorancia del dexéble, sinó clares vegades.

80.

G.I. El loor e las gracias de la ación más al dante que al recipiente se deuen dar.

A.B. La llahor e les gràcies de la acció, més al donant, que no al rebedor són de donar.

81.

G.I. De los hombres es errar.

A.B. Dels homens és errar.

82.

G.I. Bestial es la porfía.

A.B. Bestial cosa és la toçuderia.

83.

G.I. (A.I. 83) La presta dàdiua su effeto ha doblado; porque la que tarda, el prometimiento muestra negar e arrepentirse del don prometido.

A.B. La prompta donació ha doblat lo seu efécte, car la tardaneria del prometiment és semblant a negar e penedir-se del dò promès.

84.

G.I. No ay pestilencia más efficaz que el enemigo de casa para empercer.

A.B. No-y hà pesta més poderósa que l'enemich de casa metéix per noure.

Aucto segundo

85.

G.I. Mejor es el vso de las riquezas que la possessión dellas.

A.B. Val més l'ús de les riqueses, que la possessió d'aquélles.

86.

G.I. La agena luz nunca te hará claro, si la propia no tienes.

A.B. La llum d'altri may no-t farà claror, si la propia no tens.

87.

G.I. (A.I. 202) Aliuia la pena llorar la causa.

A.B. S'alleugera la pena plorant la causa.

88.

G.I. Huye de tirar coces al agujón.

A.B. Veges de no tornar-t'hi contra l'agulló.

89.

G.I. (A.I. 105) En el seruijio del criado está el galardón del señor.

A.B. En lo servey del sirvent stà lo gallardó del senyor.

90.

G.I. Tanta es la fuerça de la verdad, que las lenguas de los enemigos trae a su mandar.

A.B. Tanta és la força de la veritat, que les llengües dels enemichs se fa séves.

91.

G.I. (A.I. 250) A quien dizes el secreto, das tu libertad.

A.B. A qui dius ton secret, ta llibertat vens.

92.

G.I. (A.I. 281) Nunca yerro vino desacompañado.

A.B. Ja may errada no vingué desacompanyada.

93.

G.I. Vn inconueniente es causa e puerta de muchos.

A.B. Un inconvinent és la causa e porta de molts.

94.

G.I. El primer escalón de locura es creer ser sciente.

A.B. Lo primer grahó de follia és tenir-se per scient.

95.

G.I. (A.I. 2) Valiera más solo que mal acompañado.

A.B. Més valia star-me sol, que mal acompanyat.

95bis

A.I. 100. Flaca es la fidelidad que temor de pena la conuierte en lisonja.

A.B. Feble és la feheltat que temor de pena la converteix en llagoteria.

96.

G.I. (A.I. 51) Mal me quieren mis comadres, porque digo las verdades.

A.B. En dihent les veritats, hom pert les amistats.

96bis 1

A.I. 134. ¡Alla yras con el diablo!

A.B. ¡Que se te-n duga lo diable!

96bis 2

A.I. 140. Por ser leal padezco mal.

A.B. Per ésser lleial me toca patir.

97.

G.I. Yrme al hilo de la gente.

A.B. Vull dexar-me dur de la gent.

98.

G.I. (A.I. 97) A río buelto ganancia de pescadores.

A.B. De la cosa perduda, traу-ne çò que pugues.

99.

G.I. (A.I. 210) Nunca más perro a molino.

A.B. ¡Gat scaldat, ab ayga tebia ne té prou!

Aucto tercero

100.

G.I. (A.I. 75) A dineros pagados, braços quebrados.

A.B. Musich pagat, fa mal sò.

101.

G.I. (A.I. 190) No se le cueze el pan.

A.B. Molt li triga de veure cuyt lo pà.

102.

G.I. No es cosa más propia del que ama que la impaciencia.

A.B. No és res més propi d'aquell qui ama que la impaciència.

103.

G.I. Más vale perder lo seruido que la vida por cobrallo.

A.B. Més val perdre lo tèmps servit, que la vida per recobrar-lo.

103bis

A.I. 264. El tiempo me dirá que haga.

A.B. Lo tèmps me dirà que-m caldrà fer.

104.

G.I. No ay cosa tan difficile de sufrir en sus principios que el tiempo no la ablande é haga comortable.

A.B. Que no-y ha res tan desavinent de soferir a la primeria, que lo tèmps no-u ablanesca e faça comortable.

105 (A.I. 62) [OMISIÓN DE A.B.]

106.

G.I. Lo mejor mejor es.

A.B. Prou bé, serà millor.

107.

G.I. (A.I. 15) A un traydor dos aleuosos.

A.B. A aytal traydor dos falsaris.

108

G.I. No ay çurujano que a la primera cura juzgue la herida.

A.B. No y-hà cirurgiaà qui, a la primera cura, judich la ferida.

109.

G.I. Dure el pleyto lo que durare.

A.B. Ja pot durar lo plét tant com vulla!

110.

G.I. (A.I. 76) Todo lo puede el dinero.

A.B. Es totpoderós lo diner.

111.

G.I. El dinero las peñas quebranta.

A.B. (Lo diner) sbadalla les penyes.

112.

G.I. El dinero los ríos passa en seco.

A.B. (Lo diner) passa los rius a peu exut.

113.

G.I. No ay lugar tan alto que vn asno cargado de oro no lo suba.

A.B. No y-hà lloch tan alt que un ase carregat d'or no-l puga assolir.

113bis.

A.I. 177. Muertas, sí; cansadas, no.

A.B. Mortes, mas no cansades.

114.

G.I. Las mugeres son enemigas del medio, contino están posadas en los estremos.

A.B. (Elles) són enemigues del térme mig; contínuamente stan posades en los estréms.

115.

G.I. La muger o ama mucho a aquel de quien es requerida, o le tiene grande odio.

A.B. La fémbra o estima mólt aquell de qui és requesta o li té gran avorició.

116.

G.I. (A.I. 257) Tal ay que tal quiere.

A.B. Que -y hà d'axò, que vol d'allò.

117.

G.I. (A.I. 220) Cuando el principio se yerra, no puede seguirse buen fin.

A.B. Si a la primería ún la erra, no se-n pot seguir bona fi.

118.

G.I. (A.I. 138) No vayas por lana e vengas sin pluma.

A.B. No vages per llana e vingues séns ploma.

118bis

A.I. 7. Para adalid eres [tu] bueno, cargado de agujeros y de recelo.

A.B. ¡ Bon cabdill fóres tu, carregat d'averanys e de duptes!

119.

G.I. (A.I. 70) Lo que mucho se dessea jamás se piensa ver concluydo.

A.B. Axò que ún mólt desija cuyda veure-u acabat.

120.

G.I. (A.I. 82) Más vale a quien Dios ayuda que quien mucho madruga.

A.B. Més val Déu ajudar, que matinejar.

Aucto quarto

121.

G.I. La mucha especulación nunca carece de buen fruto.

A.B. La molta especulació may no manca de bon fruyt.

122.

G.I. (A.I. 40) ¿Adonde yrá el buey que no are?

A.B. ¿On iras, bou, que no-t calga llaurar?

123.

G.I. Arrimarse el hombre al más sano es discreción.

A.B. Arrambar-se l'home al més segur, m'apar discreció.

124.

G.I. (A.I. 101) Jamás al esfuerço desayuda la fortuna.

A.B. Ja may als sforçats fóu contraria la fortuna.

124 bis 1

A.I. 230. Nunca faltaron rogadores para mitigar las penas.

A.B. May no manquen pregadors per alleujar les penes.

124 bis2

A.I. 198. Paz sea en esta casa.

A.B. Ai haja pau en aquesta casa.

124 bis3

A.I. 11. Nunca metes aguja sin sacar reja.

A.B. May no dónes poch séns traure-n molt.

125.

G.I. Entender lo incógnito por lo menos conocido, es coger agua en cesto.

A.B. Donar a entendre çò del incògnit per la part menys coneguda, és agafar ayga ab cistella.

126.

G.I. (A.I. 231) Más conocido que la ruda.

A.B. Més coneguda que no la ruda.

126 bis

A.I. 231. Mala landre te mate.

A.B. Mala pésta que-t mat.

127.

G.I. La distancia de las moradas no despega el amor de los coraçones.

A.B. La llunyania de les stades no lléva lo volèr dels cors.

128.

G.I. (A.I. 205) El perdón sobra donde el yerro falta.

A.B. Lo perdó sobraría llà ón la errada hi manca.

129.

G.I. El biuir es dulce.

A.B. Lo viure és dolç.

130.

G.I. (A.I. 108) Biua la gallina con su pepita.

A.B. Visca la gallina, ab tót e sa pepida.

131.

G.I. Allí verás callar todos los otros trabajos, quando sobra la gana e falta la prouisión.

A.B. Allà veuras callar tots los altres treballs, con hi hà sobres de gana e falla de queviures.

132.

G.I. (A.I. 99) Hablas de la feria según te va en ella.

A.B. Parla quiscú de la fira, segóns li-n és anat la reexida.

133.

G.I. (A.I. 142) A cada cabo ay tres leguas de mal quebranto.

A.B. Per tot-arreu hi hà tres lleugues de mal camí.

134 (A.I. 227), 135, 136,137, 138,139, 140 [OMISIÓN DE A.B.]

141.

G.I. (A.I. 59) Tan presto se va el cordero como el carnero.

A.B. Tan prompte, senyora, se-n va l'anyella com la ovèlla.

142.

G.I. (A.I. 277) Ninguno es tan viejo que no pueda biuir un año, ni tan moço que yo no pudiesse morir.

A.B. Ningú és tan vell que no puga viure un any, ni tan jóve que vuy no pogués morir.

143.

G.I. (A.I. 72) Los días no van embalde.

A.B. Los anys no se-n van debades.

144.

G.I. Verná el día que en el espejo no te conozcas.

A.B. Vindrà lo díe que en lo spill no-t conexas?

145.

G.I. No de solo pan biuiremos.

A.B. No de pà solament viurèm?

146. [OMISIÓN DE A.B.]

147.

G.I. (A.I. 133) Con mal está el huso, cuando la barua no anda de suso.

A.B. Pobre del fus, que lo barbat no-y met dessus.

148.

G.I. (A.I. 33) Hazer beneficio es semejar a Dios.

A.B. Lo fer benifét és assemblar-se a Déu.

149.

G.I. El más empecible miembro del mal hombre o muger es la lengua.

A.B. Lo més nocívol membre del mal home o dona és la llenga.

150.

G.I. No es vencido sino el que cree serlo.

A.B. No és vençut sinó aquell qui cuyda esser-ho.

151.

G.I. De los locos es estimar a todos los otros de su calidad.

A.B. Propri és de fólls creure-s que tots los altres també ho són.

152.

G.I. (A.I. 232) Por demás es ruego a quien no puede auer misericordia.

A.B. Sobrer és lo préch al qui no pot tenir misericordia.

153.

G.I. (A.I. 261) Ninguna tempestad mucho dura.

A.B. Ninguna tempestat és de gayre durada.

154.

G.I. (A.I. 245) La sangre nueva poca calor ha menester para heruir.

A.B. La sanch novella ab poca claror ne té prou per bullir.

155.

G.I. Desdichada mensagera...me faltará agua si a la mar me embiara.

A.B. Dissortada missatgera... fins me mancaria la ayga si a la mar me trametés

156. [OMISIÓN DE A.B.]

157.

G.I. La turbación desmanda e altera la lengua.

A.B. Lo contorbament desmana e altéra la llénga.

158.

G.I. (A.I. 253) No quiebre la soga por lo más delgado.

A.B. No-s rómpa la corda per la part més prima.

159.

G.I. (A.I.260) La telaraña no muestra su fuerça sino contra los flacos animales.

A.B.(La teranyina) no mostra sa força sinó contra los febles animals.

160.

G.I. (A.I.135) No paguen justos por pecadores.

A.B. Que no-u paguen dreturers per pecadors.

161.

G.I. El ánima que peccare, aquella misma muera.

A.B. La ànima qui pecarà, aquella matéxa muyra.

162.

G.I. Vn solo maestro de vicios basta para corromper vn gran pueblo.

A.B. Un sol mestre de vicis és prou per corrómpe tot un poble.

163.

G.I. La paga más cierta es cuando más la tienen de cumplir.

A.B. Que la paga és més certa, quant més un stà obligat a complir.

164.

G.I. (A.I. 12) Del ayrado es de apartar por poco tiempo, del enemigo por mucho.

A.B. Del home irat cal llunyar-se-n per poch témps; del enemich, per sémpre.

165.

G.I. La prolixidad es enojosa al que oye e dañosa al que habla.

A.B. La proliscitat és enujósa al oyent e damnósa al qui parla.

166.

G.I. La yra, morando poder, no es sino rayo.

A.B. La ira albergant podèr, no és sinó un llamp.

Aucto quinto

167.

G.I. (A.I. 167) La meytad está hecha quando tienen buen principio las cosas.

A.B. La meytat plà stà feta, en tenint bon començament les coses.

168.

G.I. (A.I. 101) ¡O buena fortuna, como ayudas a los osados e a los temidos eres contraria!

A.B. ¡Oh bona fortuna! Còm ajudes los agosarats, e éts dels poruchs contraria.

169.

G.I. Nunca huyendo huye la muerte al couarde.

A.B. May, fugint, no fuig la mort al covart.

170.

G.I. (A.I. 236) Quien las sabe las tañe.

A.B. Cadascú del seu ofici.

171.

G.I. Es más cierto médico el experimentado que el letrado.

A.B. És vertader metge l'esperimentat, que no lo lletrat.

172.

G.I. (A.I. 25) La experiencia y escarmiento haze los hombres arteros.

A.B. Esperiencia e escarment fa los homens artechs.

172bis

A.I. 276. La vieja alce sus aldas al pasar el vado.

A.B. Pàs lo gual arremangada, com a mestra.

173.

G.I. La raleza en las cosas es la madre de la admiración.

A.B. La raritat de les coses és mare de la admiració.

173bis 1

A.I. 124 Dime si tenemos hijo o hija.

A.B. Dignes-me si tenim fill o filla.

173bis 2

A.I. 164. Vas a mesa puesta.

A.B. Tu qui vas a taula parada.

174.

G.I. (A.I.6) En achaque de trama, ¿está acá nuestra ama?

A.B. A escusa de trama, ¿hi hà la mestressa a casa?

175.

G.I. (A.I. 109) No le arriendo la ganancia

A.B. ¡No voldria ésser dins la seva pell!

176.

G.I. (A.I. 255) Quien con modo torpe sube en alto, más presto cae que sube.

A.B. E qui barroherament se-n puja, més aviat cau, que no munta.

177.

G.I. Mala cosa es de conoscer al hombre.

A.B. ¡Oh quant fa de mal conèxer l'home!

178.

G.I. Aquello es en algo tenido, que es por tiempo deseado.

A.B. Allò és més estimat, que per tèmps s'és desitjat.
179.

G.I. (A.I.237) El propósito muda el sabio, el nescio perseuera.

A.B. De propòsit muda lo véll, persevera lo nescient.
180.

G.I. (A.I. 183) A nuevo negocio nuevo consejo se requiere.

A.B. La nova negociació demana nou consèll.
181.

G.I. De los discretos mensageros es hazer lo que el tiempo quiere.

A.B. Dels discrèts missatgers és fer allò que lo tèmps demana.
182.

G.I. La mucha alteración estorua el deliberar.

A.B. La molta alteració empatxa lo deliberar.
183.

G.I. ¿En qué podrá parar el bien sino en bien?

A.B. ¿En què podrà raure lo bé, sinó en bé?
183bis.

A.I. 238. Querrias mas estar al sabor que al olor.

A.B. Més t'estimaries star a la sabor, que no a la olor d'aquest afer.
184.

G.I. Es más penoso al delincuente esperar la cruda é capital sentencia que el acto de la ya sabida muerte.

A.I. És més penós al delinqüent sperar la cruel e capital sentencia, que no l'acte de la ja sabuda mort.

Aucto sexto

185.

G.I. (A.I.185) Entre col y col lechuga.

A.B. Entre col e col lletuga.

186.

G.I. (A.I. 1) El abad de do canta de allí yanta.

A.B. L'abat de çò que canta se-n vesteix.

187.

G.I. El género flaco de las hembras es más apto para las prestas cautelas que el de los varones.

A.B. La feble gènera de les fèmbres és més apta per les promptes cautes, que no la dels homens.

188.

G.I. Quien mal haze aborrece la claridad.

A.B. Lo malfactor avorreix la claror.

189.

G.I. Ofrecer mucho al que poco pide es specie de negar.

- A.B. Oferir mólt al qui poch demana és una mena de refusar.
190.
G.I. (A.I. 74) No se pierde lo que se dilata.
A.B. No és perdut axò qui és perllongat.
191.
G.I. No hizo Dios a quien desamparase.
A.B. Ningú Déu no féu per desamparar-lo.
192.
G.I. (A.I. 34) Quien menos procura, alcança más bien.
A.B. Qui menys la procura, sòl haver més ventura.
193.
G.I. (A.I. 282) En una hora no se ganó Çamora.
A.B. En una hora no fú presa Çamora.
194.
G.I. Vna mujer puede ganar a otra.
A.B. Una fémбра pot gonyar-ne una altra.
195.
G.I. Te veo e no lo creo.
A.B. Jo-t veig e no-u crech.
196.
G.I. De los buenos es propio las culpas perdonar.
A.B. Dels bons és propi les culpes perdonar.
197.
G.I. No hay tan loco hombre nascido que solo mucho hable.
A.B. No-y hà tan trastocat home nat qui tot sol stiga gayre parlant.
198.
G.I. El caerá de su asno.
A.B. Prou caurà del seu ruch.
199.
G.I. No hay bien complido en esta penosa vida.
A.B. No-y hà bé complit en aquesta atribulada vida.

Aucto setimo

200.
G.I. (A.I.56) El buen consejo mora en los viejos.
A.B. Lo bon consèll fa en los vélls stada.
201.
G.I. Múdanse costumbres con la mudança del cabello e variación.
A.B. Mudaras los teus costums, mudant lo cabèll.
202.
G.I. Dios no pide más del pecador, de arrepentirse y enmendarse.

A.B. Déu no demana més del pecador, llevat de penedir-se e smenar-se.

203.

G.I. Ama si quieres ser amado.

A.B. Ets tingut d'amar, si vols ésser amat.

204.

G.I. (A.I. 269) No se toman truchas a bragas enjutas.

A.B. Lo qui pèix vol menjar les bragues li cal mullar.

205.

G.I. Simpleza es no querer amar e esperar de ser amado.

A.B. Ximpleria és no voler estimar e sperar ésser estimat.

206.

G.I. Locura es pagar el amistad con odio.

A.B. Follia és pagar la amistad ab odi.

207.

G.I. (A.I.17) El cierto amigo en la cosa incierta se conosce.

A.B. En la cosa incerta lo ver amich conexas.

208.

G.I. (A.I. 17) El amigo en las aduersidades se preua.

A.B. [Lo amich] en les adversitats lo provaràs.

209.

G.I. (A.I.184) La noche es capa de pecadores.

A.B. Aquèlla [la nit fósca] éra capa de pecadors.

210.

G.I. (A.I.200) Mucho va de Pedro a Pedro.

A.B. No és tot hu, d'en Pére a en Pére?

211.

G.I. Cada día verás quien peque e pague.

A.B. Cada díe veuras qui-u pagarà pèl pecador.

212.

G.I. El primer mouimiento no es en mano del hombre.

A.B. Lo primer moviment no stà en la mà del home.

213.

G.I. (A.I. 92) Quien yerra é se emienda a Dios se encomienda.

A.B. Lo qui peca e se smena no mereix pena.

213 bis.

A.I. 5. Poco sabes de achaque de iglesia.

A.B. Poch hi entén en questió de sglesia.

214.

G.I. (A.I. 112) Si me quebré el pie fue por mi bien.

A.B. Si-m vaig trencar lo peu, fóu encare un bé.

215.

G.I. (A.I.131) Mala señal es de amor huyr e boluer la cara.

A.B. Mal senyal és d'amor fugir e girar la cara.

215 bis.

A.I. 121. Yerua pasce quien lo cumple.

A.B. Ase péix qui-l compleix.

216.

G.I. (A.I. 209) No seas el perro del ortolano, que ni come las berzas ni las deja comer al amo.

A.B. No síes lo cà del hortolà, que no-n ménja ni-n déxa menjar.

217.

G.I. (A.I. 87) Quando nasce ella nasce él e quando él, ella.

A.B. En naxent élla, naix éll; e al ensémps que éll, ella.

218 (A.I. 63) [OMISIÓN DE A.B.]

219.

G.I. Las obras creo, que las palabras de balde las venden donde quiera.

A.B. A les obres crech jo; que les paraules, de franch les venen per tot-arrèu.

220.

G.I. (A.I. 20) El amor se paga con puro amor.

A.B. La amor may no-s paga sinó ab véra amor.

220 bis.

A.I. 93. No quiero arrendar tus escamochos.

A.B. No vull arrendar les teves dexalles, que no-y hauria guany!

221.

G.I. (A.I. 179) No hay cosa más perdida que el mur que no sabe sino un horado.

A.B. No y-hà res de més perdut, que lo rat que no sap sinó un forat.

222.

G.I. (A.I. 22) Vn ánima sola ni canta ni llora.

A.B. Una ànima sola ni canta ni plora.

223.

G.I. (A.I. 4) Un solo acto no haze hábito.

A.B. Un sol acte no fa costumança.

224.

G.I. Vn frayle solo pocas vezes lo encontrarás por la calle.

A.B. Un frare tot sol poques vegades lo veuràs pel carrer.

225.

G.I. (A.I. 204) Vna perdiz sola por marauilla buela.

A.B. Una perdiu sola per miracle vola.

226 (A.I. 157), 227 (A.I. 111), 228. 229. [OMISIÓN DE A.B.]

229 bis.

A.I. 86. Dos es compañía loable.

A.B. Dos, que és companyia loable.

230 (A.I. 172), 231 (A.I. 127-128). [OMISIÓN DE A.B.]

231 bis.

A.I. 139. Mala landre me mate.

A.B. Mala fi jo faça!

232.

G.I. (A.I. 274) Al hombre vergonçoso el diablo lo traxo a palacio.

A.B. L'home vergonyós lo diable féu-lo anar a palau.

233 (A.I. 60), 233 bis (A.I. 90) [OMISIÓN DE A.B.]

234.

G.I. (A.I. 248) Quitar vn santo para poner en otro.

A.B. Despullar un sant per vestir-ne un altre.

235.

G.I. Quien en muchas partes derrama la memoria, en pocas la puede tener.

A.B. Lo qui en molts llochs abóca sa memoria, en ningún no la pot tenir.

236.

G.I. (A.I. 168) La mocedad ociosa acarrea la vejez arrepentida e trabajosa.

A.B. La minyonía vagarósa amena la penedida e treballósa vellesa.

237.

G.I. Muchas veces al maestro sobrepuja el buen discípulo.

A.B. Lo bon dexéble sobrepuja al mestre.

238.

G.I. Ninguna sciencia es bien empleada en el que no le tiene affición.

A.B. Ninguna sciencia stà ben smerçada en lo qui no-y té afició.

238 bis.

G.I. (A.I. 55) Al tiempo el consejo.

A.B. Prengam d'hora lo consèll.

239.

G.I. También se muere el que mucho allega como el que pobremente uiue y el doctor como el pastor, y el papa como el sacristán y el señor como el sieruo.

A.B. Tant se mor lo qui mólt aplega como lo qui pobrement viu, e lo doctor com lo pastor, e lo papa com lo sagristà, e lo gran senyor com lo sirvent.

240.

G.I. (A.I. 272) La vejez pocos la ven é de los que la veen ninguno murió de hambre.

A.B. La velledat poch la veuen, e d'aquells qui hi arriben ningun no-s mori de fam.

241 (A.I. 71), 242 [OMISIÓN DE A.B.]

Aucto octauo

243.

G.I. Hizo Dios vn día tras otro, porque lo que el vno no bastase se cumplierse en el otro.

A.B. Per çò va fer Déu l'un jórn darrere l'altre.

244

G.I. De ninguna prosperidad es buena la possessión sin compañía.

A.B. De ninguna prosperitat no és bona la possessió séns companyia.

245.

G.I. (A.I. 214) El plazer no comunicado no es plazer.

A.B. El plaer no comunicat no és plaer.

246 (A.I. 149) [OMISIÓN DE A.B.]

247.

G.I. (A.I. 46) Pequeña causa desparte conformes amigos.

A.B. Petita cosa porta discordia entre amichs ben avinguts.

247 bis.

A.I. 249. Se eche otra sardina para el moço de cauallos.

A.B. Y-posen una sardina de més per lo matalot de stabla.

248 [OMISIÓN DE A.B.]

248 bis1.

A.I. 256. Tablilla de meson, que para si no tiene abrigo y dalo a todos.

A.B. Rètol d'hostal, qui a tot-hom alberga e ell roman a la serena.

248 bis2.

A.I. 275. Quan facil cosa es reprehender vida agena, y quan duro guardar cada qual la suya.

A.B. Quant és avinent cosa rependre la vida d'altri e quant dur de guardar cadascú la séua.

249.

G.I. Como la hez de la taberna despide a los borrachos, así la aduersidad o necesidad al fingido amigo.

A.B. Com la scoria de la taverna rebuja los embriachs, axí fa la adversitat o necessitat ab lo fingit amich.

250.

G.I. Nunca venir plazer sin contraria çoçobra en esta triste vida.

A.B. May no venir plaer en aquesta trista vida séns contrari sobressalt.

251.

G.I. (A.I. 113) Vna continua gotera horada una piedra.

A.B. Contínua gotera forada la pedra.

251 bis.

A.I. 150. No feziste sino llegar e recaudar.

A.B. No féres sinó arribar e moldre.

252.

G.I. Más vale a quien Dios ayuda que quien mucho madruga.

A.B. Més val Déu ajudar, que molt matinejar.

253.

G.I. (A.I. 24) Quien a buen arbor se arrima, buena sombra le cobija.

A.B. Qui a bon arbre s'arrima, bona ómbra l'abriga.

254.

G.I. (A.I. 271) Tanto valen quanto cuestan.

A.B. Tant valen, quant costen.

255.

G.I. (A.I. 61) Nunca mucho costó poco.

A.B. May bona cosa costa poch.

256.

G.I. (A.I. 73) Vaya el diablo para ruyn.

A.B. ¡vaja-se-n lo diable en mal any!

257.

G.I. (A.I. 65) Question de Sant Juan paz para todo el año.

A.B. Baralles per Sant Joan, e axí pau per tot l'any.

258.

G.I. Las yras de los amigos siempre suelen ser reintegración del amor.

A.B. Les ires dels amichs sémpre solen ésser rescabament d'amor.

259.

G.I. (A.I. 45) En casa llena presto se adereça cena

A.B. En la casa de que tót hi hà, promptly és aparellat lo sopar.

260.

G.I. Encandelado, como perdiz con la calderuela.

A.B. Enlluhernat, axicom a perdiu ab la llinterna sórda.

261.

G.I. El mozo del escudero gallego, que andaba todo el año descalzo y por un día quería matar al zapatero.

A.B. Lo minyó del sarder galicà, qui, après d'anar tot l'any descalç, per un díe que-l féu sperar, cuydà matar lo çabater.

262.

G.I. No es ygual la alabança del seruicio o buena habla, conla reprehensión é pena de lo mal hecho o hablado.

A.B. No és igual la llahor del servey o bona parla, que la reprensió e pena deçò qui és mal fét o parlat.

263.

G.I. No es todo blanco aquello que de negro no tiene semejança.

A.B. No és tot blanch allò qui de negro no té retirança.

264.

G.I. (A.I. 188) No es todo oro quanto amarillo reluze.

A.B. No és tot or allò qui groch relluu.

265.

G.I. En poco espacio de tiempo no cabe gran bienaventurança.

A.B. En poch spay de témps no-y cap gran benaventurança.

266.

G.I. (A.I. 112) Vn solo golpe no derriba un roble.

A.B. Un colp de destrál no fa caure un roure.

267.

G.I. El apercibimiento resiste el fuerte combate.

A.B. Lo bon orde resisteix lo fort combat.

268.

G.I. ¿ Para qué es el seso si la voluntad priva la razón?

A.B. ¿De què serveix lo seny si la voluntat priva l'enteniment?

269.

G.I. (A.I. 80, 239) Dice el sano al doliente: Dios te dé salud.

A.B. Diu lo sà al dolent: Déu te do salut...

270.

G.I. (A.I. 116) No es habla conueniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden.

A.B. No és parlar convivent lo qui a tots no és comú, aquell que tot-hom no particia e que poch enténen.

271.

G.I. (A.I. 91) A buen entendedor pocas palabras.

A.B. A bon entenedor, poques paraules.

Aucto noveno

272.

G.I. No se puede dezir sin tiempo hecho lo que en todo tiempo se puede hazer.

A.B. Un no pot dir ésser fét sèns témps allò que en tot témps és fahe-dor.

273.

G.I. (A.I. 182) El hambre, no ay mejor maestra en el mundo.

A.B. No y hà al món millor mestra ni millor desvetlladora e agusadora d'enginys [que la fam]

274.

G.I. (A.I. 145) Quien a otro sirue no es libre.

A.B. Qui a un altre serveix, no és lliure.

274 bis

A.I.165. A mesa puesta con tus manos lauadas y poca vergüenza.

A.B. [Molt amatent] per asseure-t a taula parada ab les teves mans netes e poca vergonya.

275.

G.I. (A.I. 166) Quien la miel trata siempre se le pega della.

- A.B. Lo qui mel remena, sempre li se-n apega.
276, 277, 278 [OMISIÓN DE A.B.]
279.
- G.I. (A.I. 186) Ay ojos que de lagañas se agradan.
A.B. Hi hà ulls qui de lleganyes s'enamóren.
280.
- G.I. (A.I. 28) Poned buenos atauíos a vn palo, también direys que es gentil.
A.B. Posau [bons ornaments] a un bastó, també dirèu que és gentil.
281. [OMISIÓN DE A.B.]
282.
- G.I. (A.I. 41) Cada buhonero alaba sus agujas.
A.B. Cada marxantó avanta sa mercadería.
283.
- G.I. Ninguna cosa es más lexos de la verdad que la vulgar opinión.
A.B. No-y hà cosa més lluny de veritat que la vulgar opinió.
284.
- G.I. Nunca alegre biuirás si por voluntad de muchos te riges.
A.B. May alégre no viuras, si per voluntat de móltis te governes.
284 bis.
- A.I. 279. El vulgo parlero no perdona las tachas de sus señores.
A.B. La genteta xarrayre no perdona les tares dels seus senyors.
285.
- G.I. (A.I. 234) Ruyn sea quien por ruyn se tiene.
A.B. Dolent siga qui dolent s'estima.
286.
- G.I. (A.I. 185, 2) Las obras hazen linage, que al fin todos somos hijos de Adán y Eua.
A.B. Les obres fan lo llinatge, que a la fi tóts sóm fills d'Adam e Eva.
287.
- G.I. Procure de ser cada vno bueno por sí, e no vaya a buscar en la nobleza de sus pasados la virtud.
A.B. E veja quiscun d'ésser bo per sí, e no vaja cercar en la noblesa dels avis la virtut.
288.
- G.I. (A.I. 53) Toda comparación es odiosa.
A.B. Tota acomparança és odiosa.
289.
- G.I. (A.I. 156) Buenas son mangas passada la pasqua.
A.B. Fós con fós, que vinga çò que sémpre és bò, faça fret, faça calor.
290.
- G.I. (A.I. 14) Todo aquello alegra que con poco trabajo se gana.
A.B. Tot allò alégra que ab poch treball hom guanya.

291.

G.I. Mucha fuerça tiene el amor.

A.B. Molt gran força té la amor.

292.

G.I. Quien tiempo tiene e mejor le espera, tiempo viene que se arrepiente.

A.B. Qui témps té, e millor lo spéra, témps vé que-s desespera.

292 bis

A.I. No quiero poner tasa, pues que el rey no la pone.

A.B. No-y vll posar tacsá, puix lo rey no la y-posa.

293.

G.I. (A.I. 106) Esperan los seruidores galardón y sacan baldón.

A.B. De manéra que esperen gallardó, e trauen-ne afront.

294.

G.I. (A.I. 194) Vale más una migaja de pan con paz, que toda la casa llena de viandas con rensilla.

A.B. Més val pà exut ab amor, que casa plena de viandes ab remor.

295.

G.I. (A.I.273) ¡Ay, quién me vido é quién me vee agora!

A.B. ¡Ay, qui m'ha vist e qui-m veu are!

296.

G.I. Quanto al mundo es, crece o descrece.

A.B. Tot quant hi hà al món o créix o descréix.

297.

G.I. Todo tiene sus límites, todo tiene sus grados.

A.B. Tot té los seus límits, tot té los seus graus.

298.

G.I. (A.I. 283) Buena pro hagan las çapatás.

A.B. Bon profit te facen les çabates.

298 bis.

A.I. 78. Dios lo remediará todo.

A.B. Déu a tot donarà remey.

299.

G.I. (A.I. 233) Más es el ruydo que las nuezes.

A.B. Més n'és lo soroll, que no les nous.

Aucto decimo

300.

G.I. (A.I. 44) Saludable es al enfermo la alegre cara del que le visita.

A.B. Saludable és al malalt la alégre cara d'aquell qui-l visita.

301.

G.I. (A.I. 241) Gran parte de la salud es desearla.

- A.B. Gran part de la salut és desitjar-la.
302.
- G.I. Más presto se curan las tiernas enfermedades en sus principios.
A.B. Més aviat se curen les tendres malalties en llurs començaments.
303.
- G.I. Mejor se doman los animales en su primera edad.
A.B. Fan de més bon domdar los animals en la llur primera edat.
304.
- G.I. Muy mejor se despide el nuevo pecado que aquel que por costumbre antigua cometemos cada día.
A.B. Molt millor és foragitar lo nou pecat, que no aquell que per antich costum cometèm cada día.
305.
- G.I. (A.I. 159) Comple que al médico como al confessor se hable toda verdad abiertamente.
A.B. És del cas que al métge axicom al confessor, li sía dita obertament tota la veritat.
305 bis.
- A.I. 81. Escapome Dios de Parmeno, topome con Lucrecia.
A.B. Me lliurà Déu de Pàrmus, e encontre-m ab Lucrecia.
306.[OMISIÓN DE A.B.]
- 307.
- G.I. Lo duro con duro se ablanda más effizamente.
A.B. Çò qui és dur, ab duresa s'ablaneix més poderósament.
308.
- G.I. (A.I. 160) La cura del lastimero médico dexa mayor señal.
A.B. La cura del planyívol métge déxa més gran senyal.
309.
- G.I. Nunca peligro sin peligro se vence.
A.B. May perill sèns perill no fóu vençut.
310.
- G.I. Pocas vezes lo molesto sin molestia se cura.
A.B. Clares vegades la cosa molésta sèns molestia hom la cura.
311.
- G.I. (A.I. 48) Un clavo con otro se expele, é vn dolor con otro.
A.B. Ab un clau hom n'espetteix un altre, e una dolor ab una altra.
312.
- G.I. Amor es vn fuego escondido.
A.B. [Amor] és un foch escondit.
313.
- G.I. (A.I. 83) Quando el alto Dios da la llaga, tras ella embía el remedio.
A.B. Al donar lo sobiran Déu la plaga, darrere hi tramet lo remey.
314. [OMISIÓN DE A.B.]

315.

G.I. (A.I. 136) El sutil ladrón siempre rodea las ricas moradas.

A.B. Lo lladró fí sempre volta los richs statges.

316.

G.I. La verdadera virtud más se teme que espada.

A.B. Que la veritable virtut fa més pahor, que no una espasa.

Aucto onzeno

317.

G.I. Al muy deuoto llaman ypócrita.

A.B. Al molt devot li diuen hipòcrit.

318.

G.I. No descubras tu pena a los estraños.

A.B. No descóbres ta pena als estranys.

319.

G.I. (A.I. 194) Está en manos el pandero que lo sabrá bien tañer.

A.B. Stà en mas del cap-dancer qui bé sabrà menar la dança.

320.

G.I. Oygas e calles, que por esso te dio Dios dos oydos e vna lengua sola.

A.B. Escólta e calla, que per açò-t donà Déu dues orèlles e una sola llénga.

321.

G.I. Todo don o dádiua se juzgue grande o chica respecto del que lo da.

A.B. Tot donatiu o present día judicat gran o xich en sguart d'aquell qui-l dóna.

322.

G.I. Nunca el corazón lastimado de desseo toma la buena nueva por cierta, ni la mala por dudosa.

A.B. May lo cor agreujat de desig no prèn la bona nova per certa ni la mala per duptósa.

323.

G.I. Es más difícil de sufrir la próspera fortuna que la aduersa.

A.B. Es més difícil de comportar la pròspera fortuna, que no la adversa.

324, 325 (A.I. 58), 326 (A.I. 243), 327, 328 (A.I. 246) [OMISIÓN DE A.B.]

Aucto dozeno

329.

G.I. (A.I. 154) Mal ageno de pelo cuelga.

A.B. Pedrada en cap d'altri no fa mal.

330.

G.I. Tanto yerro parece sabiendo, preguntar, como ignorando, responder.

A.B. Tanta errada m'apar, sabènt la cosa preguntar-me, com ignorant-la respondre.

331.

G.I. (A.I. 126) El hombre aperciuido, medio combatido.

A.B. Vés ben previngut, que seras mig combatut.

331 bis.

A.I. 263. A buen tiempo llegamos.

A.B. Arribàm a temps.

332.

G.I. Ceuo de anzuelo e carne de buytrera.

A.B. Engranall d'ham o carn de trampa de voltor.

332 bis 1

X.U. Tomar calças de Villadiego.

A.B. Cames ajudau-me.

332 bis 2

A.I. 143. Leydo has donde yo.

A.B. Tu has llegit en lo meu llibre.

333.

G.I. Alegre é prouechosa es la conformidad en los compañeros.

A.B. Alégre e profitósa és la conformitat en los amichs.

334.

G.I. Ninguno podrá negar lo que por sí se muestra.

A.B. Ningú no podrà negar çò qui per sí-metéix se mostra.

335.

G.I. Dios nos libre de traydores.

A.B. Déu nos quart de mans traydores.

336.

G.I. Tanto mayor es el yerro quanto mayor es el que yerra.

A.B. Tant és major l'errada, quant major és lo qui erra.

337. [OMISIÓN DE A.B.]

338.

G.I. (A.I. 122) Cargado de hierro é cargado de miedo.

A.B. Home de daga, tot se concaga.

339.

G.I. No vengo a lumbre de pajas.

A.B. No só jo vingut de cop e volta.

339bis.

X.U. Como lobo cuando siente polvo de ganado.

A.B. Com a llóp flayrant pòls de bestiar.

340.

G.I. (A.I. 224) Aunque muda el pelo la raposa, su natural no despoja.

A.B. Anch que la guineu muda lo pel, de son natural no-s desprèn.

341.

G.I. (A.I. 18) Sobre dinero no hay amistad.

- A.B. En això de diners no-y hà amichs ni parents.
342.
- G.I. Biue comigo y busca quien te mantenga.
A.B. Viu amb mi e cerca qui-t mantinga.
343.
- G.I. (A.I. 189) No digan de mí que dándome un palmo pido quatro.
A.B. Donant un palm jo-n demane quatre, o que dóne una glà per haver un roure.
344.
- G.I. (A.I. 2) Quien mucho abarca, poco suele apretar.
A.B. Lo qui molt abraça poch sol strènyer.
345.
- G.I. (A.I. 188) No ha de ser oro quanto reluze.
A.B. No ha d'èsser or tot quant lluu.
346.
- G.I. (A.I. 42) Si te vi, burléme.
A.B. Si t'he vist, me-n rich.
347.
- G.I. (A.I. 216) Quando pobre, franca; quando rica, auarienta
A.B. Con éra pobre, franca, essent rica, avara.
347 bis.
- X.U. Ninguna cosa haze al pobre avariento sino la riqueza.
A.B. Res no fa pobre al avariós, sinó la riqueza.
348.
- G.I. ¡Cómo crece la necesidad con la abundancia!
A.B. ¡Còm créix fretura ab la abundor!
349.
- G.I. (A.I. 218) De lo poco, poco; de lo mucho, nada.
A.B. Poch ne tinch, te-n vull donar; ne tinch mólt, géns no n'auras.
350 (A.I. 38), 351. (A.I. 107) [OMISIÓN DE A.B.]
352.
- G.I. (A.I. 207) A perro viejo no cuz cuz.
A.B. A un cà vell, no cal dir-li quiçoy.
353.
- G.I. A quien no me quiere no le busco.
A.B. Al qui no-m vol no li vaig darrere.
354, 355, 356, 357(A.I. 8) [OMISIÓN DE A.B.]
358.
- G.I. (A.I.88) De los enemigos los menos
A.B. Home mort no fa guerra.

Aucto trezeno

359.

G.I. La tristeza acarrea pensamiento.

A.B. La tristor amena pensaments.

360.

G.I. El mucho pensar impide el sueño.

A.B. Lo molt pensar priva la sòn.

361.

G.I. (A.I. 148) El loco por la pena es cuerdo.

A.B. Si bé és un poch exelebrat, la pena lo farà assenyat.

362.

G.I. Manda la justicia mueran los violentos matadores.

A.B. Mana la justicia que muyren los violentos matadors.

363.

G.I. De muy alto grandes caydas se dan.

A.B. D'una gran pujada vé una gran davallada.

364.

G.I. Rara es la bonança en el piélagos.

A.B. Ben comptada és la bonança en lo pélech.

365.

G.I. Las aduersidades con ygal ánimo se han de sufrir.

A.B. Les adversitats ab igual esperit cal soferir-les.

366.

G.I. En las aduersidades se prueua el corazón rezio o flaco.

A.B. En aquèlles s'hi prova lo cor ferm e feble.

Aucto quatorzeno

367.

G.I. Las mal hechas cosas, después de acometidas, más presto se pueden reprehender que emendar.

A.B. Les coses mal fètes, après que són comeses, ans les podrà hom reprendre, que no smenar.

368, 369 (A.I. 267) [OMISIÓN DE A.B.]

369 bis 1.

A.I. 158. Biuiendo con el conde, que no matasse a hombre.

A.B. Vivint ab lo Comte, que no matàs l'home.

369 bis 2 (A.I. 192), 370 (A.I. 162), 371 (A.I. 278), 372, 373 (A.I. 170), 374 (A.I. 64), 375, 376, 377, 378 (A.I. 29), 380 (A.I. 118), 381 (A.I. 152), 382 (A.I. 185) [OMISIÓN DE A.B.]

Aucto dezimoquinto

383, 383 bis (A.I. 57), 384 (A.I. 153), 385, 386, 387 (A.I. 50), 388 (A.I. 35), 389 (A.I. 222), 390, 391 (A.I. 52), 392, 393, 394, 395 (A.I. 171), 396, 397 (A.I. 213), 398 [OMISIÓN DE A.B.]

Aucto decimosesto

399, 400, 401, 401 bis (A.I. 30), 402 (A.I. 219), 403, 404, 405 (A.I. 47), 406 (A.I. 20), 407 (A.I. 16) [OMISIÓN DE A.B.]

Aucto decimoseptimo

408 (A.I. 84), 409, 410, 411, 412 (A.I. 176), 412 bis (A.I. 147), 413 (A.I. 146), 414 (A.I. 32), 415, 416, 417 (A.I. 163), 417 bis 1 (A.I. 262), 417 bis 2 (A.I. 268) [OMISIÓN DE A.B.]

Aucto decimooctauo

417 bis 3 (A.I. 10), 418 (A.I. 68), 418 bis (A.I. 13), 419, 420 (A.I. 208), 420 bis (A.I. 69), 421 (A.I. 79) [OMISIÓN DE A.B.]

Aucto decimonono

422, 423 (A.I. 89), 424 (A.I. 225), 425 (A.I. 31) [OMISIÓN DE A.B.]
426.

G.I. El que quiere comer el aue, quita primero las plumas.

A.B. Lo qui vol menjar l'aviram, de primer li lléva les plómes.

427.

G.I. A la tres va la vencida.

A.B. A la tercera m'apar que va la bona.

428, 429 [OMISIÓN DE A.B.]

Aucto veynteno

431.

G.I. A los flacos coraçones el dolor los arguye.

A.B. La dolor agusa los febles cors.

432.

G.I. La moçedad toda suele ser plazer e alegría e enemiga del enojo.

A.B. La minyonia sémpre sol ésser plaher e alegria, enemiga de fastig.

433.

G.I. Quando el corazón está embargado de pasión, están cerrados los oydos al consejo.

A.B. La hora que lo cor stà embaraçat de passió, stan closes les orèlles al consèll.

434.

G.I. (A.I. 175) A muertos e a ydos no ay amigos.

A.B. Ni morts ni absents ténen amichs ni parents.

435.

G.I. En largos días, largas se suffren tristezas.

A.B. En llarchs dies llargues tristors hom pateix.

Aucto veynte e vn

436.

G.I. Vn dolor saca otro, vn sentimiento otro.

A.B. Una dolor ne foragità una altra.

437.

G.I. (A.I. 114) Nuestro gozo en el pozo.

A.B. Bé tenim goig séns alegria.

438.

G.I. La fortuna es variable.

A.B. ¡Oh fortuna variable!

439.

G.I. Céuasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleytes, al mejor sabor nos descubres el anzuelo.

A.B. Péxes-nos, món falsari, ab l'esquer dels teus delits: al bò de la sabor, nos déxes veure l'ham.

440.

G.I. (A.I. 21) Amor, no sé si hieres con hierro, ni si quemas con fuego; sana dexas la ropa, lastimas el corazón.

A.B. Amor, ni sé si firs ab férre ni si crèmes ab foch: sana dexas la roba; malmets lo cor.

441.

G.I. (A.I. 198) Amor de lo feo haze hermoso.

A.B. Fas estimar lletgesa e que bellor parega.

442.

G.I. Iniqua es la ley que a todos yguar no es.

A.B. Inica és la lley qui a tot-hom no és egual.

443.

G.I. Al amor lo pintan ciego.

A.B. Bò e cech te pinten.

444.

G.I. Amor, tu fuego es ardiente rayo que jamás haze señal dó llega.

A.B. Amor, ton foch és d'ardent llamp qui jamás no fa senyal llà ón ateny.

UGARTE BALLESTER, Xus, «La traducción catalana de *Celestina*», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 165-210.

RESUMEN

En 1914 se publica la primera y hasta ahora única traducción de *Celestina* al catalán. Su autor es Antoni Bulbena Tusell (1854–1946), bibliógrafo, gramático y traductor muy prolífico. Bulbena traslada al catalán más de cincuenta obras: castellanas, especialmente de Cervantes, francesas, italianas, inglesas, rusas, etc. El artículo analiza en profundidad las versiones paremiológicas de la *Comèdia de Calist & Melibea*, por dos razones fundamentales: por un lado, los proverbios en *Celestina* son esenciales para enriquecer el lenguaje de numerosos personajes y, por el otro, la recopilación de frases proverbiales constituye una de las principales actividades bibliográficas de Bulbena. Éste expone en el proemio los criterios de traducción de los 383 paremias de *Celestina*, que hemos recogido en forma de anexo, precedidos de la versión original.

PALABRAS CLAVE: *La Celestina*, traducción paremiológica, historia de la traducción, paremias, criterios de traducción.

RÉSUMÉ

La première traduction catalane, et la seule en date, de *Celestina* est due à Antoni Bulbena (1854-1946), bibliographe, grammairien et traducteur dont l'œuvre est prolifique. Bulbena a traduit en catalan plus de cinquante ouvrages : castillans, notamment ceux de Cervantès, français, italiens, russes, etc. Notre article analyse en détail les différentes versions parémiologiques de la *Comèdia de Calist & Melibea*, et ceci pour deux raisons fondamentales : d'un côté, les proverbes célestiniens s'avèrent essentiels pour enrichir le vocabulaire de nombre de personnages de la pièce ; d'un autre côté, la collecte de matériaux parémiologiques fut l'une des activités principales de Bulbena en tant que bibliographe. L'auteur développe dans son prologue les critères adoptés pour traduire les 383 proverbes que nous donnons en annexe, précédés de la version originale.

MOTS CLÉS: *La Celestina*, traduction parémiologique, histoire de la traduction, proverbes, critères de traduction.





Ilustración de J. Palet, *Celestina*, Auto XIX (1959)

«Voici des détails exacts» (Sobre *La Celestina* de Biblioteca Clásica)

Francisco Rico
Universidad Autónoma de Barcelona

En el último número de la anterior etapa, felizmente cerrada, de *Celestinesca* (XXVI, 2002), Alan Deyermond dedica una nota al facsímil «de la presunta *editio princeps* de la *Comedia de Calisto y Melibea*» procurado por Emilio de Miguel en 1999. Escribe mi inmemorial amigo: «En los cuatro años... que siguieron... la primacía cronológica de dicha edición se ha puesto en duda». «Otro cambio no previsto en septiembre de 1999 —añade— fue el reajuste del equipo que preparaba la edición crítica para Biblioteca Clásica. En dicho reajuste, que se realizó en circunstancias no muy claras, Patrizia Botta salió del equipo y Guillermo Serés entró en él» (pág. 123).

La formulación de Alan no es correcta, porque las circunstancias del reajuste están cabalmente consignadas en el «Preliminar» a nuestra edición: el reajuste se produjo «por falta de acuerdo entre los criterios... de la profesora Botta y los compartidos por los demás colaboradores» (F. de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina*, ed. F. J. Lobera *et al.*, Barcelona, 2000, pág. ix). Una manifestación expresa de «falta de acuerdo» debiera ser suficiente. Pero quien quiera ver meridiana y exhaustivamente «claras» las circunstancias en cuestión no tiene más que consultar la página <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/celestina/celest.htm>. En esa web, la señora Botta ha acogido con puntualidad la invitación que yo le dirigía en la carta de 18 de enero del 2000 en que le comunicaba la imposibilidad de hallar remedio a la aludida falta de acuerdo: «Me gustaría que lo que hiciste tú [preparar un texto de los actos VIII-XXIV] pudiera publicarse de alguna manera (en el peor de los casos —te sugiero—, en una página www), para que así los interesados tuvieran ocasión de comparar las dos ediciones».

En efecto, a quien posea unos rudimentos de ecdótica le bastará un coitejo, incluso parcial, entre el texto y el aparato crítico de los actos VIII-XXIV en la versión de P. Botta y en nuestra edición para apreciar centenares y centenares de divergencias, que van desde las variantes registradas hasta las lecturas que se aceptan, desde la puntuación y la grafía hasta la aplica-

ción (o no) del estema de F. J. Lobera. Ésas son, una por una, las «circunstancias» por las que parece preguntarse Alan Deyermond.

Quien desee una vía más rápida para entender el desacuerdo de marras puede limitarse a leer, en su contexto, un pasaje del acto XIV de la *Tragicomedia*: «Tú eres público delincuente, y mataste a los que son privados; y pues sabe que menor delito es el privado que el público, menor su *utilidad*, según las leyes de Atenas disponen...» (pág. 279). En lugar de *utilidad*, lección del arquetipo, P. Botta edita *punibilidad*, hápax que defendió por largo en un artículo de *Cultura Neolatina*, LI (1991), págs. 65-99. En nuestra edición, como mal menor, se mantiene el texto del arquetipo, y en el aparato se señala que, de reputarse imprescindible injerir una enmienda, *maldad* «cumple con los requisitos paleográficos y semánticos fundamentales» (§ 279.11). No es ésta la ocasión de entrar en el fondo del asunto (personalmente tampoco descarto la conjetura *crueledad*). Pero se comprenderá que entre planteamientos textuales tan diversos no hay acuerdo hacedero, y que para que no lo hubiera sería suficiente un ejemplo como el recién alegado.

Una edición crítica es esencialmente un texto de textos, una hipótesis textual tan segura como sea posible: es decir (eso y no más), a la altura de las técnicas filológicas mejor contrastadas en el momento de proponerla. Pero los textos no son simples «portadores de variantes» en pie de igualdad, según la vetusta práctica lachmanniana, sino que la comprensión histórica de cada testimonio, de los condicionamientos materiales e intelectuales que conforman en todos los sentidos cada manuscrito o impreso, es todavía más decisiva que la valoración de sus lecturas en abstracto.

El caso es que la falta de acuerdo entre la señora Botta y los demás colaboradores comenzaba por la condición y calidad de los testimonios primarios. Así, en relación con el año de «la presunta *editio princeps* de la *Comedia*» que motiva la nota de Alan Deyermond, ni siquiera fue posible llegar a una solución de compromiso en la línea de la apuntada en el primer párrafo del «folleto publicitario» mencionado por nuestro colega británico: un timorato «hacia 1499», más compatible con la fecha rutinariamente admitida (en una concesión, de parte nuestra, compensada con precisas advertencias sobre las falsificaciones introducidas en el ejemplar de la Hispanic Society), en vez del «1499-1502» que en definitiva adoptamos y ahora confirman todos los expertos en bibliografía, de Jaime Moll a Víctor Infantes y (olvidado por el profesor Deyermond) Julián Martín Abad.

A partir de ahí, querido Alan, y hasta el final del camino, hasta el texto crítico propiamente dicho, las «circunstancias» en que la profesora Botta salió de la edición de Biblioteca Clásica no podrían estar más «claras».

Re: Francisco Rico, «Voici des détails exacts» (Sobre *La Celestina* de Biblioteca Clásica)

Patrizia Botta
Università di Chieti

NO CONCUERDO EN absoluto con la nota del profesor Rico “«Voici des détails exacts» (Sobre *La Celestina* de Biblioteca Clásica)”. Y añado:

1. Agradezco a la Revista *Celestinesca*, en su nueva serie valenciana, que hoy estrenamos y defenderemos en el porvenir, que me dé la ocasión de replicar a dicha nota inmediatamente, en este mismo número. Por no demorar la salida del volumen, decidí destinar la versión más extensa de mi Réplica a otra sede, la del portal de la Universidad de Roma (<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/>, sección ‘Ricerca’) que reúne toda mi labor de la edición crítica del texto y que goza de prestigiosos enlaces que elevan los usuarios a unos tres mil por mes. Solo doy aquí un par de adelantos, los que siguen.

2. En el plano del contenido, me atribuye dos veces, el profesor Rico, la labor del texto crítico de los actos VIII-XXIV. No conozco ninguna *Celestina* que tenga 24 actos.

3. En cuanto al estilo, confieso que tras leer esta nota del profesor Rico me ha entrado una profunda crisis de identidad. Ya no sé si soy «Patrizia Botta», «la profesora Botta», o «la señora Botta» (y no, como debe ser, «la señora de Annoscia» conforme el apellido de mi marido). ¿Será que en pleno siglo XXI las mujeres todavía no tienen derecho a un título universitario como el de ciertos hombres?

NOTA: El Consejo de Redacción de *Celestinesca* ha decidido incluir en el presente número la nota que nos envía la profesora Patrizia Botta quien, en su condición de miembro de nuestro Consejo Editorial, tuvo acceso al contenido de la nótula del profesor Francisco Rico. Dado que en esta nota la profesora Botta remite a una próxima publicación en su web de una respuesta detallada a dicha «nótula», el Consejo de Redacción da por cerrado aquí este contraste de pareceres.



Celestina: Documento Bibliográfico Vigésimosexto Suplemento

Joseph T. Snow
Michigan State University

[SIGO CON ESTOS suplementos mientras preparo una versión ampliada de la bibliografía publicada en 1985 por la Hispanic Seminary of Medieval Studies que, lógicamente, contendrá todos estos nuevos materiales. Por su generosidad en proporcionarme materiales que forman parte de este suplemento, mi sincero agradecimiento a F. Antonucci, A. Cruz, P. S. Finch, M. A. Pérez Priego y N. Salvador Miguel. JTS]

1535. ÁLVAREZ, Raúl. «1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas's *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [18-19 de octubre 2002, Indiana University-Bloomington]». *Celestinesca* 26 (2002): 126-130.

Un detallado informe y análisis de las ponencias ofrecidas en el simposio convocado para el quinto centenario de la forma *Tragicomedia*.

1536. AMASUNO, Marcelino V. «Parodia y patología erótica en la *Celestina*: el binomio Calisto-Sempronio». En *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria/AHLM, 2000): 153-174.

Es éste un análisis docto y pormenorizado —siempre desde la perspectiva de los conocimientos médicos a finales del s. xv— del inicio de la patología amorosa (amor hereos, cupiditas) de Calisto en el Acto I, y de los intentos de curación por agencia de Sempronio ante los síntomas del paciente, Calisto. Resulta ser una explicación de texto exhaustiva.

1537. AMASUNO, Marcelino V. «Calisto entre amor hereos y una terapia falaz». *Dicenda* 18 (2000): 11-49.

Es casi el mismo estudio aparecido en las *Actas* (no. 1536), pero algo añadido y extendido, sobre la enfermedad y la cura de Calisto (Auto I).

1538. BLANCO, Emilio. «Ver oír y callar en *La Celestina* (1). Ver». En *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Me-*

dieval (Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria/AHLM, 2000): 365-371.

Traza, con citas del texto, el rol que tiene la vista en la obra. Melibea y Calisto son dominados por la vista (una ceguera moral) mientras Celestina, por no amar, se libra de tal «ceguera».

1539. ARATA, Stefano. «Una nueva tragicomedia celestinesca del siglo XVI». En *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*. Eds F. Antonucci, L. Arata y M. del Valle Ojeda (Biblioteca di Studi Ispanici 4, Pisa: Edizioni ETS, 2002), pp. 3-7.

Republicación de la noticia del contenido celestinesco de un ms. inédito del s. XVI, impresa ya en *Celestiesca* 12.1 (1988): 45-50.

1540. BOTTA, Patrizia. «*La Celestina*». En *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*. Eds C. Alvar y J.M. Lucía Megías (Madrid: Castalia, 2002), pp. 252-267.

Una presentación muy completa, con la relevante bibliografía, de los textos de todas las etapas editoriales (manuscrito de Palacio, *Comedia*, *Tagicomedía*) de *Celestina*. Hay una relación de las 83 textos anteriores a 1640, y algunas observaciones sobre la debatida cuestión de autoría. Incluye una *stemma* que explica la transmisión. Al final hay una mención de las principales traducciones europeas, 1506-1631.

1541. BOTTA, Patrizia. «Dos problemas de interpretación: 1. 'Calisto ha seído' (Auto I, escena 1); 2. 'Non te duele a ti en ese lugar' (auto XI, última escena)». *Celestinesca* 26 (2002): 45-52.

Con estos dos ejemplos, se ven algunos de los problemas que dificultan una edición crítica de *Celestina*. Nos lo demuestra con emendaciones, consagradas por sucesivos editores, que siguen impidiendo una lectura limpia o coherente del texto «original».

1542. BRIESEMEISTER, D. «*La Celestina* latina, comentario y versión humanista de Kaspar von Barth (1587-1658)». En *Teatro español del siglo de oro. Teoría y práctica*. Ed. C. Strosetzki (Studia Hispanica 7, Frankfurt-am-Main: Vervuert-Iberoamericana, 1998), pp. 61-67.

Contextualiza la traducción latina no como un capricho de von Barth sino como parte del enciclopedismo barroco de los humanistas en la Alemania de la primera mitad del siglo XVII. Destaca las destrezas del traductor con el castellano y su admiración para con su expresividad estilística, especialmente en el caso de obras de alto contenido moral. En su ensayo preliminar, von Barth clasifica a *Celestina* como obra teatral.

1543. BUBOVNA, Tatiana. «Villalobos y Delicado». En *Actas del v Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*. Ed. C. Strosetzki. Frankfurt-am-Main: Vervuert-Iberoamericana, 2001, pp. 239-248.

Una primicia del libro de G. Illades (*El taller salmantino de 'La Celestina'* 1999) en el que presenta la idea de *Celestina* como un diálogo con su entorno intelectual. Uno de los dialogantes era el médico, Francisco López de Villalobos. Delicado, en Italia, participó —como lector de *Celestina*— en el diálogo. Los puntos de semejanza entre las nociones de Delicado y Villalobos centran esta serie de observaciones. Hay además un fondo común en la actitud y trato de la oralidad en los tres autores.

1544. CARRASCO, Félix. «*Celestina* como libro sagrado: Perspectivas de su recepción en el siglo xvi». *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria/AHLM, 2000), pp. 515-522.

La obra era objeto de vituperio a lo largo del s. xvi, pero hubo también elogios —algunos de los cuales se citan aquí. Las fuentes de éstos son *Celestina comentada*, las continuaciones e imitaciones de la obra original, y textos de algunos humanistas conocidos (Vives, Villalón, Zurita/Alvar Gómez).

1545. CORTIJO OCAÑA, A, ed. *Boncompagno da Signa. El 'Tratado de Amor Carnal o Rueda de Venus'. Motivos literarios en la tradición sentimental y celestinesca (siglos XIII-XV)*. Anejos de RILCE 43, Pamplona: Univ. de Navarra, 2002. Rústica, 162 pp.

Relevantes son las pp. 29-34 y notas selectas de la traducción al castellano del editor. Los puntos de contacto principales son la ambientación de la primera escena y el motivo sensual del halcón, y el contenido de un breve diálogo entre Pármeno y Celestina, también del primer acto.

1546. CRUZ, Anne J. «Redressing Dorotea». En *Cervantes for the 21st Century - Cervantes para el siglo XXI. Studies in Honor of Edward Dudley*. Ed. F. La Rubia Prado. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2000.

Sugiere que Cervantes desarrollaba la historia de la seducción de Dorotea como posible contraste con la de Melibea por Calisto. Sorprendentemente, aquí se habla de unas cartas de amor escritas por Celestina que ella entrega a los amantes.

1547. DEVRIES, Henk. «Sobre estructura y autoría de la *Comedia de Calisto y Melibea*». En *Actas del v Congreso de la Asociación Internacional Siglo*

de Oro. Münster 1999. Ed. C. Strosetzki (Frankfurt-am-Main: Vervuert-Iberoamericana, 2001): 1350-1360.

La *CCM* original era un edificio levantado según un plan aritmético que, según este análisis, da pruebas de que la obra tiene un solo autor. La perfección numérica fue rota con la interpolación de los nuevos actos. Las 89 escenas de la *CCM* es cifra de importancia central en estos cálculos.

1548. DEYERMOND, Alan. «El facsímil salmantino de 1999». *Celestinesca* 26 (2002): 123-125.

Es el texto de la intervención del autor en la presentación de esta nueva edición facsímil (Univ. de Salamanca/Hispanic Society of America 1999) de Burgos 1499?, con el texto modernizado por Emilio de Miguel en un volumen aparte.

1549. ENCINAS PUENTE, J. L. «Melíbea» (música sin letra). 2002. 1 hoja.

La transcripción de una pieza musical original inspirada en *Celestina*. En la Bib. Nac. de Madrid.

1550. *ESTUDIOS sobre la 'Celestina'*. Ed. Santiago LÓPEZ-RÍOS. Madrid: Istmo, 2001. Rústica, 639 pp.

Una colección útil para el estudio y la enseñanza de *Celestina*. Contiene 21 estudios ya clásicos, de 18 autores, organizada en ocho apartados o temas: Texto y autoría; Fuentes; Personajes; Aproximaciones sociológica y antropológica; Magia; Humor; Retórica y Lectores de los Siglos de Oro. Un buen muestrario de la riqueza del temario celestinesco. La rica gama temática está respaldada por una nutrida y bien escogida bibliografía al día (pp. 623-639). Se destaca aquí la labor invertida en una contextualización de los estudios seleccionados por el editor en un amplio «estado de la cuestión» de unas 35 páginas con que López-Ríos prologa esta colección («La *Celestina* y los asedios de la crítica»). Como afirma el editor, este volumen ofrece «otro instrumento de trabajo más para el estudioso de la *Celestina*» (13).

1551. FERNANDEZ DELGADO, J. J. *Reflexiones sobre aspectos fundamentales de la 'Celestina'*. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Serie VI. Temas Toledanos 103, Toledo: Diputación Provincial, 2002. Rústica, 39 pp.

Su análisis de la «Carta» descubre un solo autor (Rojas) que ironiza con las autoridades (eclesiásticas, académicas, gubernamentales). Otra prueba es la serie de tipo agorero a lo largo de la obra, indicando un plan original que luego se sigue hasta terminar en la tragedia final. El autor crea un tiempo explícito y los personajes crean otro tiempo

más liberal e implícito. La imprecisión del lugar de acción puede tener algo que ver con la recitación oral recomendada en los paratextos. Sobre los tres hitos de estas reflexiones no hay indicación de haber consultado ninguno de los estudios recientes sobre los mismos.

- 1551 (bis). FOTHERGILL-PAYNE, Louise, y E. FERNÁNDEZ RIVERA, eds. *Anónimo. Celestina comentada*. Textos Recuperados 20, Salamanca: Universidad, 2002. 508 pp.

Bella edición del inédito manuscrito de hacia 1575 que edita y comenta el texto de la *Tragicomedia* (faltan sólo unos folios iniciales y el final). Obra de un erudito que se interesa por las fuentes directas e indirectas que detecta para las ideas jurídicas, médicas, etc. que informan el texto. Los editores han encontrado la manera de reproducir su comentario original, sus glosas adicionales y los añadidos todavía más tardíos. Peter FOTHERGILL-PAYNE se ha ocupado con la identificación de fuentes y hasta identifica ediciones utilizadas. Esta edición hará probable que vuelvan los investigadores a revalorar la recepción de *Celestina* en el s. xvi.

1552. GARCIA, Michel. «'Destemplado está esse laúd': Una cita poético-musical en *Celestina* a la luz del Manuscrito de Palacio». En *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria/AHLM, 2000): 789-795.

Una defensa de la variante ('¿Cuál dolor puede ser tal que se iguale con el mío?') del MS de Palacio ante la lectura tradicional ('¿Cuál dolor puede ser tal que se iguale con mi mal?') a base de la estética y de las motivaciones de los actantes en la escena.

1553. GILMAN, Steven. *Del Arcipreste de Hita a Pedro Salinas*, con prólogos de F. Márquez Villanueva y C. Guillén. Acta Salmanticensia—Estudios Filológicos 289, Salamanca: Universidad, 2002.

Reimpresión ahora de tres estudios ya conocidos de Gilman: «Diálogo y estilo en la *Celestina*» de 1953 (pp. 79-86); «Respuesta a Leo Spitzer» de 1957 (pp. 351-358) y «Mateo 5, 10 entre broma y veras» de 1972 (pp. 217-225).

1554. HAMILTON, Michelle. «Joseph ben Samuel Sarfati's 'Tratado de Melibea y Calisto': A Sephardic Jew's Reading of the *Celestina* in Light of the Medieval Judeo-Spanish Go-between Tradition». *Sefarad* 62 (2002): 329-347.

Lo que queda de esta traducción al hebreo de *Celestina* son los 62 vv. introductorios, aquí estudiados no sólo por lo que dicen de la obra original, sino también vistos como productos de una amplia tradición

de alcahuetería literaria en textos hebraicos del s. XIII, en especial el «Minhat Yehuda» de Judah Ibn Sabbatay y la «Maqama del matrimonio» de Judah al-Harizi, textos seguramente conocidos por Sarfati y cuyas semejanzas con *Celestina* despertarían su interés en hacer la traducción.

1555. HEUSCH, Carlos. «Las desviaciones de Pármeno o la caída de un ángel». *Celestinesca* 26 (2002): 29-44.

Una interpretación de la «caída» (radical) de Pármeno, antes un dechado de virtudes y perfección, poseedor de una superior inteligencia. Pasa a ser un rebelde envidioso, una inversión total del ser del Auto I. Su «yo prometo» del Auto VII sella un pacto demoníaco con Celestina y así su «desangelización». Incluye unas observaciones innovadoras sobre el posible simbolismo de los nombres de sus padres: Claudina y Alberto.

1556. ILLADES, Gustavo. «Ecos de una 'poética de la audición' en la *Celestina*». En *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. Ed. L. von der Walde, Publicaciones de 'Medievalia' 27, México: UNAM-UAM, 2003. (*)

1557. KRAHE, Javier. «Cuerpo de Melibea». (letra y música). Madrid: 18 Chulos Record, 2000. 5 pp.

Una canción original inspirada en *Celestina*. Una recreación del encuentro en la huerta y la adoración de Calisto (el 'yo' de la letra). Resulta ser un amor imposible y su adoración «ya toca fin». Copia en la Bib. Nacional de Madrid.

1558. LAZA PALACIOS, Modesto. *El laboratorio de Celestina*. Málaga: Fundación Unicaja, 2002. 223 pp. Ilustrado.

Reimpresión del clásico estudio de 1958, una consideración alfabética de los ingredientes encontrables en el laboratorio de la alcahueta. La introducción discurre sobre el retrato de Celestina por Picasso, opiniones sobre la autoría de la obra y sobre unos cuantos arreglos dramáticos del siglo XX (1909-1955).

1559. LOZANO-RENIEBLAS, Isabel. «La oración de Santa Apolonia y las intenciones de Sansón Carrasco: *La Celestina* en el *Quijote*». En *Volver a Cervantes (Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 octubre, 2002)*. Ed. A. B. Vistarini. Palma: Univ. de les Illes Balears, 2001, vol. I, pp. 699-704.

En la Segunda Parte, capítulos 4, 7 y 15, las menciones de de oración a Santa Apolonia conforman una parte de una línea argumental importante: el plan de hacer volver a su aldea a Don Quijote. La referencia

se utiliza para esperar que éste siga enamorado. En este episodio, y en los versos acrósticos que el caballero andante pidió a Sansón Carrasco que le compusiera para Dulcinea, hay un evidente homenaje a *Celestina*.

1560. MARSILLACH, Adolfo. *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*. Barcelona: Tusquets, 2002, pp. 466-468.

Comentarios sobre la producción montada por el autor en 1988 (Madrid) de *Celestina*, con Amparo Rivelles como Celestina y Jesús Puente de Sempronio.

1561. MATTHIES BARAIBAR, Silvia. «La dama de la torre: Dona Ximena y Melibea. Dos manifestaciones de un símbolo en nuestra literatura medieval». En *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria/AHLM, 2000), pp. 1289-1298.

La torre, con la dama en lo alto de ella, es la máxima expresión de la seguridad de la nobleza, del linaje y del estatus del respeto. Estas connotaciones se ven reforzadas cuando Ximena sube en Valencia a la torre de la ciudad conquistada, y destrozadas —simbólicamente— al suicidarse Melibea, tirándose de la de su casa. Caso paralelo con el de Melibea es el del naípe de la Torre del Tarot, que significa el castigo a la soberbia y la ambición desenfrenadas.

1562. MIGUEL Y CANUTO, J. C. de. «Nota sobre la primera traducción italiana (Roma 1506) y las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique: Un caso de intersubjetividad». En *Quaderns de Filologia*, ed. A. Cabanillas et al (Valencia: Universidad – Fac. de Filologia, 2000), pp. 309-314.

Se trata de las palabras que dice Pleberio a Alisa al comienzo del Auto xvi sobre «los días que corren», palabras que lleva al articulista a ver un contacto textual, probablemente por vía oral, entre estas dos obras.

1563. MUÑOZ MARQUINA, Francisco. «Fernando de Rojas: *La Celestina*». En *Bibliografía fundamental sobre la Literatura española*. Castalia Instrumenta 10, Madrid: Castalia, 2003, pp. 75-83.

Son breves reseñas de las monografías de A. Castro (*La contienda ...*), S. Gilman (*La España*), E. Lacarra (*Cómo leer*), M. R. Lida de Malkiel (*La originalidad*), J. A. Marvall (*Mundo social*), F. Márquez Villanueva (*Orígenes*), P. E. Russell (*Temas de Celestina*) y D. S. Severin (*Tragicomedia*).

1564. NAVARES, Miguel, dirección del proyecto. *La Celestina de Fernando de Rojas (El autor, la obra, la época)*. Madrid: TAU Realización Audiovisual, 1999.

Un CD-ROM que presenta información básica audiovisual sobre Rojas, la obra y su época. Incluye 47 minutos de la representación madrileña del grupo Teatro Guirigai, con Antonia Bueno en Celestina, y dirigida por Agustín Iglesias.

1565. ORTEGA, Teófilo. *El amor y el dolor en la 'Tragicomedia de Calisto y Melíbea'. Notas al margen de 'La Celestina'*. Prólogo de Eduardo Haro Tecglén y estudio de Esperanza Ortega. Referencias 4, Palencia: Ed. Cálamo, 2003. Rústica 166 pp.

Es obra de 1927, ahora rescatada del más absoluto olvido. Haro Tecglén (9-11) rememora la fortuna del libro y de *Celestina* entre 1927 y los primeros años de Franco. El texto reproduce los originales Prólogo y Epílogo. Las «notas» de Ortega son reflexiones poéticas en varias secciones breves que siguen en particular el viaje sentimental de Melíbea. La nueva edición lleva un estudio elaborado por la hija de Ortega (119-166) con carácter biográfico. Merecen especial interés las pp. 132-136 («Interpretación de la *Celestina*»).

1566. PARELLO, Vincent. «'Lector in fabula': Les paratextes de la *Célestine*». *Les langues neo-latines*, núm. 316, vol. 95 (2001): 45-60.

Especialmente en los paratextos liminares, según este análisis, el autor de la obra imagina/crea una rica gama de lectores —desde Ideal a Imperfecto— cada uno viendo y recibiendo/interpretando el texto según sus distintas vivencias.

1567. PELLEN-BARDE, Pierrette. «Chanson d'aube et autres chansons de femme: leur écho dans *La Célestine*». *Les langues neo-latines*, núm. 321, vol. 96 (2002): 19-42.

Presentación de géneros y motivos (alba, alborada, serena, malmariada, barcarola) que hallan expresión en *Celestina*, aunque no en su sentido tradicional, sino con tintes paródicos. Así ayudan a resaltar el caos y desorden expresados en el texto. Parece no conocer, por no citarlos, los trabajos de Severin, Deyermond y otros sobre estos temas.

1568. PEREZ PRIEGO, M. A. «Tratados y prácticas mágicas en la literatura española medieval y renacentista». En *Daímon Parédos. Magos y Prácticas Mágicas en el Mundo Mediterráneo*. Ed. A Pérez Jiménez y G. Cruz Andreotti. Madrid – Málaga: Clásica & Charta Antiqua, 2002, pp. 275-294.

Las prácticas mágicas de Celestina, vistas contra el fondo de datos aquí presentados y analizados, resultan ser mucho más literarias que reales, muchas de ellas filtradas por la literatura latina clásica y por el Laberinto de Juan de Mena.

1569. QUINTO, Jose M. de. *Crítica teatral de los sesenta*. Ediciones de Manuel Aznar Soler. Murcia: Universidad, 1997, pp. 237-239.

Elogio de la adaptación de A. Casona (Teatro de Bellas Artes, Madrid 1965) y de la interpretación, en *Celestina*, de Milagros Leal.

1570. RICO, Francisco. «*La Celestina*, o el triunfo de la literatura». En [*Celestina*] *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. facsímil (Alcalá de Henares, 1569). Madrid: Asamblea de Madrid, 1998, pp. 7-24.

Reproduce el ensayo originalmente publicado en su Breve Biblioteca de Autores Españoles (Barcelona: Seix Barral, 1990), pp. 69-83 y 307-309.

1571. ROJAS, Fernando de. *LC*. Adaptación y realización de Antonio Perera Sarmiento y Miguel A. Perera Alonso. Clásicos con chispa, Madrid: Ed. Tempora, 2002. 64 pp. Ilustrado.

Tiene formato y estilo de un *comic*. Maneja casi siempre el language del original al seguir las secuencias escogidas para ilustrar la tragedia de Calisto y Melibea. En color, a base de fotos.

1572. ROJAS, Fernando de. *LC*. Biblioteca popular clásicos, Ciudad Real: Perea, 1998. Rústica, 159 pp.

Texto de la *TCM* con, al final, el auto de Traso. No hay notas ni introducción ni bibliografía ni ilustraciones. Curiosamente, imprime en cursiva los refranes y expresiones proverbiales.

1573. ROJAS, Fernando de. *LC (TCM)*. Grandes genios de la literatura universal, Madrid: Club Internacional del Libro, 2001. Tela, 250 pp.

Edición divulgadora, con una introducción firmada por I. G. Sanguinetti. La bibliografía tiene 18 entradas, y la más reciente es de 1966!

1574. ROJAS, Fernando de. *LC (TCM)*. Barcelona/Buenos Aires/México/Santiago: Andrés Bello, 2001. Ed. revisada de Verónica Pinto. Rústica, 315 pp.

Edición popularizante, sin estudio, bibliografía, ilustraciones y con notas mínimas.

1575. ROJAS, Fernando de. *LC*. Edición, notas y actividades de Florencio SEVILLA ARROYO, Madrid: Edelvives, 2002. Rústica, 348 pp.

Esta séptima reimposición, con introducción (13-38) y notas de tipo léxico, sólo recoge estudios hasta 1984 en su bibliografía. Con actividades para estudiantes de bachillerato.

1576. ROJAS, Fernando de. *LC*. Edición de Santiago LÓPEZ-RÍOS. Colección Clásicos Comentados, Barcelona: Ollero y Ramos, 2002. Rústica, 405 pp.

Una edición útil, basada escrupulosamente en Valencia 1514. La introducción (9-38) ventila las cuestiones básicas. Buenas notas. Las actividades al final procuran hacer reflexionar al estudiante sobre motivos literarios y temas esenciales. Se utiliza un trozo del auto IV para incluir un ejemplo de un comentario de texto.

1577. ROJAS, Fernando de. *Celestina*. Edición de Pedro M. PIÑERO. Colección centenario, Madrid: Espasa, 2001. Rústica, 431 pp.

Esencialmente la misma edición que ya publicó varias veces Espasa desde 1993 (fecha del Prólogo) con una nueva aportación: unos apéndices (375-431) con un cuadro cronológico, documentos complementarios, un taller de lecturas y un índice de las notas (todo a cargo de Fernando RAYO y Gala BLANCO) y curiosamente omitido del Índice de la edición.

1578. ROJAS, Fernando de. *Celestina*. Edición de Pedro M. PIÑERO (la revisada de 1993). Biblioteca Austral, Barcelona/Buenos Aires/México: Espasa-Calpe, 2001. Tela, 374 pp.

Edición igual a la de la Colección centenario (no. 1577), pero prescindiendo de los apéndices allí agregados.

1579. ROJAS, Fernando de. *Celestina*. Edición de Pedro M. PIÑERO (de 1993). Austral selección, Madrid: Espasa-Calpe, 2002. Rústica, 431 pp.

Esta vez reproduce la edición con los índices, de la Colección centenario (no. 1577), pero corrigiendo la omisión de éstos en el Índice general.

1580. ROJAS, Fernando de. *LC*. Edición y notas de Patricia S. FINCH. European Masterpieces, Cervantes & Co., Spanish Classics 9, Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2003. Rústica 267 pp. Ilustrado.

Edición preparada para estudiantes de habla inglesa. Sigue la edición de D. S. Severin (1969) pero —más conservadora ésta— revierte a muchas formas originales gráficas y morfológicas. Con una introducción, notas y un extenso glosario.

1581. ROJAS, Fernando de. *TCM*. Ed. facsímil de Valencia 1514. Colección de Incunables y Libros Antiguos, Valencia: Ed. de Facsímiles Vicent García/Biblioteca Nacional, 2000.

Impresión limitada y cuidada del ejemplar R-4870 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

1582. RUIZ MONEVA, M^a Ángeles. «Aproximación a una versión inglesa de *La Celestina*». En *Teatro clásico en traducción. Texto, representación, recepción. Actas del Congreso Internacional. Murcia, 9-11 noviembre de 1995*. Eds A. L. Pujante y K. Gregor. Murcia: Universidad, 1996, pp. 353-361.

Se trata del interludio impreso por Rastell hacia 1525-1530, una adaptación de los actos 1, 2 y 4 de *Celestina* con un final moralizante en el que se reintegra Melibea a la sociedad patriarcal. Se destaca aquí el contexto socio-literario en la Inglaterra de Rastell y su círculo y cómo esto afecta el trato que recibe la obra española.

1583. RUIZ MONEVA, M^a Ángeles. «From Rojas' *La Celestina* to Rastell's *Calisto and Melebea*: Is Irony Codified in Translation?». En *Actas del X Congreso Internacional de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Inglesa Medieval (1997)*. Zaragoza: CSIC – Inst. Fernando el Católico, 2000, pp. 201-208.

A la luz de distintas teorías de la comunicación aplicada al entendimiento de la ironía en el proceso de traducción, la autora utiliza ejemplos de la primera escena del Auto I y del auto IV para mostrar que —en la versión inglesa atribuida a Rastell (h. 1525)— se ha recurrido a varias técnicas para hacer más explícita las ironías del texto celestinesco para unos nuevos receptores en la lengua nueva.

1584. SALVADOR MIGUEL, Nicasio. «De nuevo, sobre el presunto judaísmo de *La Celestina* (con unas gotas de sociología crítica)». En *El legado de los judíos al Occidente europeo (Tudela, 11-13 septiembre, 2000)*. Tudela, 2002, pp. 83-102.

Ampliación de otro artículo (1989) sobre el mismo tema del «presunto judaísmo» en el que refuta su presencia en *Celestina*. La aparición de nuevos estudios en los que alegan motivos de judaísmo en el texto celestinesco impulsa estas nuevas y pormenorizadas refutaciones.

1585. SNOW, Joseph T. «Historia de la recepción de *Celestina*, 1499-1822. III. 1601-1800». *Celestinesca* 26 (2002): 53-121.

En esta tercera entrega (las anteriores en *Celestinesca*, vols 21 y 25), vuelve a ampliar las entradas pertenecientes al siglo XVII y, así, sigue documentando la vida literaria y crítica de *Celestina* en sus tres primeros siglos de vida.

1586. SNOW, Joseph T., y Randal GARZA. «Index to *Celestinesca* 1-26 (1977-2002)». *Celestinesca* 26 (2002): 159-208.

Una puesta al día del *Índice* anterior, para los tomos 1-20 (en el tomo 21).

1587. SNOW, Joseph T., y Mónica M. DEL VALLE. «*Celestina*: documento bibliográfico, vigésimo quinto suplemento». *Celestinesca* 26 (2002): 131-157.

En este suplemento, llegan a más de 1.500 nuevas entradas desde la bibliografía de Snow (1985).

1588. SUTHERLAND, Madeline. «Mimetic Desire, Violence and Sacrifice in the *Celestina*». *Hispania* 86 (2003): 181-190.

Basándose en la teorías de violencia de René Girard (la violencia resulta de la obliteración de diferencias), se procede a mostrar como la violencia en *Celestina* es producida al perder diferencias sociales, lingüísticas y jerárquicas entre los personajes. En este proceso, *Celestina* misma es la figura central en obliterar diferencias. La ironía es que su propia muerte violenta —como la de los otros— es el resultado de los esfuerzos suyos para borrar las líneas establecidas.

1589. UTRERA, Rafael. «Don Quijote, Don Juan y la *Celestina* vistos por el cine español». En *Actas del v Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*. Ed. C. Strosetzki. Frankfurt-am-Main: Veruert – Iberoamericana, 2001, pp. 1286-1295.

Escuetos comentarios, en el caso de *Celestina*, sobre dos películas (pp. 1292-1294), la de César Ardavín (1969) y la de Gerardo Vera (1996).

1590. VALLÍN, Gema. «Sobre la presente edición (Alcalá de Henares, 1569)». En [*Celestina*] *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición facsimil. Madrid: Asamblea de Madrid, 1998, pp. 25-32.

Una *descriptio* de esta edición de Alcalá de Henares, 1569, y una evaluación de la importancia histórica del ejemplar base. Éste, de la Biblioteca Nacional de Madrid, es un ejemplar censurado según las prohibiciones de 1532 y 1540. Se reproduce la completa descripción codicológica preparada por J. Martín Abad.

1591. VIÑA LISTE, J. M. «'De los sos oios tan fuertementre llorando'...». En *Homenaxe ó prof. Constantino García*. Santiago de Compostela: Universidad – Departamento de Filoloxia Galega, 1991, vol. II, pp. 401-414.

Relaciona este primer verso del *Cantar de Mío Cid* con las tradicionales formas oracionales. Herederos de estas imágenes lacrimosas son los textos del *Libro de buen amor* y *Celestina* (ver especialmente pág. 412).

1592. VIVANCO, Laura. «'Birds of a Feather': Predator and Prey in *Celestina*». *Celestinesca* 26 (2002): 5-27.

Una lectura textual de la imagería de las aves de rapiña y su presa. La lectura y el análisis respaldan la presencia de la pasión física destructiva a lo largo de la obra, pasión que no respeta la clase social de las personas. Estudiadas en particular son estas aves: el neblí, el gerifalte, el milano, el gallo, la perdiz, la gallina y el pollo, todas participantes en esta caza amorosa.





Tragedia llamada Josephina, de Miguel de Carvajal
 Toledo, 1546 (National-Bibliothek, Wien)

Normas para la presentación de originales

Celestinesca acepta para su publicación artículos, notas, reseñas, estudios bibliográficos y material gráfico. Como revista internacional, no sólo se dirige a lectores y suscriptores que formen parte del campo académico o universitario, sino que acoge trabajos de interés general relacionados con el ámbito de estudio de la tradición celestinesca.

Los trabajos serán revisados al menos por dos miembros del Consejo de Redacción y del Comité Científico.

Se recomienda que los artículos no superen las 35 páginas de extensión (texto y notas). Sólo excepcionalmente, y previa consulta con el editor, se podrá sobrepasar ese límite. Tanto las notas como los artículos tratarán temas y aspectos muy bien definidos, relacionados con el texto de *La Celestina* (u obras afines), su interpretación, contexto histórico, imitaciones, continuaciones, traducciones, adaptaciones teatrales, etc. Se aceptarán aproximaciones desde distintos puntos de vista críticos, literarios, estilísticos y lingüísticos; asimismo, reseñas sobre ediciones, estudios o representaciones teatrales relacionadas con los objetivos de la revista.

Los originales se presentarán por duplicado, impresos en papel, a doble espacio, y en soporte informático. En el trabajo debe constar el nombre y apellido(s) del autor, su universidad o filiación profesional, dirección postal y electrónica, y número de teléfono o fax. Igualmente, en dos lenguas, un breve resumen (unas 10 líneas) de su aportación y 4 o 5 palabras claves.

No serán aceptados trabajos con un sistema de citas no regularizado. Se recomienda el siguiente modo de citación:

- a) Con nota a pie página, citando libros y artículos del siguiente modo:

Libro: James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Artículo en revista: J. T. Snow, "Celestina (1499-1999) Medieval and Modern: Survival & Renewal of a Spanish Classic", *Medieval Perspectives*, 15 (2000), pp. 1-11.

Artículo en libro: Alan Deyermond, “La Celestina como cancionero”, en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Col.lecció Oberta, València, Universitat de València, 1997, pp. 91-105.

b) Con cita interna (Murphy 1986: 128-29; Deyermond 1997: 95).

En ambos casos, se dará al final el listado de Bibliografía. Si se ha utilizado a), repitiendo la bibliografía de las notas, con el apellido delante. Si se ha empleado b), con Apellido (fecha); por ejemplo: Murphy, James J. (1986), *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento* [1974], Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Sólo excepcionalmente, y siempre que vaya regularizado (por ejemplo, MLA), será aceptado otro tipo de citación.

Todos los trabajos y cualquier consulta han de ser enviados:

José Luis Canet

Celestinesca

Dept. de Filología Española de la Universitat de València

Avda. Blasco Ibáñez, 32

46010 - Valencia (SPAIN)

correo electrónico: jose.canet@uv.es

Celestinesca

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

NOMBRE Y APELLIDOS (Nombre fiscal) _____

DIRECCIÓN _____

POBLACIÓN _____

C. P. _____

PAÍS _____

DIRECCIÓN DE ENVÍO _____

POBLACIÓN _____

C. P. _____

PAÍS _____

Me suscribo a la Revista *Celestinesca*'

Particular

Institucional

OPCIÓN A Contra reembolso

OPCIÓN B Mediante Tarjeta de crédito

Núm. _____ Fecha caducidad __/__/__

OPCIÓN C Recibo domiciliado en mi cuenta corriente (20 dígitos)

Banco _____ cuenta _____

* Precio para suscripciones particulares 15 € y para institucionales 25 €

FIRMA

FECHA

Enviar este boletín cumplimentado a:

Revista *Celestinesca*'
Publicacions Universitat de València
C/ Arts Gràfiques, 13
46010 Valencia (España)

Para números atrasados dirigirse a:

Eloisa Palafox
Dept. of Romance Language & Literatures
Box 1077
One Brookings Dr.
St. Louis, MO 63130 (USA)

VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

Fax. 00 34 963 864 967

Tel. 00 34 963 864 115

Publicacions@uv.es